

Table of Contents / Sommario

Other Possible Worlds(Theory, Narration, Thought)

Ed. by Alessandro Cifariello, Emanuela De Blasio, Paola Del Zoppo and Giovanna Fiordaliso.

Numero pubblicato con il contributo del Dipartimento di studi linguistico-letterari, storico-filosofici e giuridici DISTU

Other Possible Worlds (Theory, Narration, Thought) <i>Paola Del Zoppo</i>	i
Mondi possibili, eutopie e distopie in alcuni universi finzionali contemporanei <i>Françoise Lavocat</i>	1
La Storia del futuro di Mickiewicz: è vero che i manoscritti non bruciano <i>Raffaele Caldarelli</i>	19
Alcuni trapianti avveniristici nella fantascienza russa del primo Novecento: Bulgakov, Tolstoj, Beljaev <i>Marco Caratozzolo</i>	31
Divinità e scienza in Čelovek-amfibija di Aleksandr Beljaev: altri mondi possibili, tra pensiero cosmista e fantascienza sovietica <i>Alessandro Cifariello</i>	53
La prima fantascienza russa: Fedorov, Ciolkovskij, Brjusov <i>Michela Venditti</i>	77
“Renewed in health”: Meeting Giordano Bruno Planet Mars <i>Alessandra Calanchi</i>	93

“Suspension of disbelief” vs. “Secondary Belief”: Fictional Worlds in Coleridge e Tolkien <i>Paolo Pizzimento</i>	111
Utopie e distopia in <i>Mosca</i> (1926-1932) di Andrej Belyj <i>Giuseppina Giuliano</i>	137
La prospettiva straniante della scienza in un’utopia di Eduardo Holmberg: <i>Olimpio Pitango de Monalia</i> (1915) <i>Federica Scopsi</i>	159
Utopia agreste e distopia sociale in <i>Los santos inocentes</i> di Miguel Delibes: dal romanzo al film (1981-1984) <i>Renata Londero</i>	181
“La pozione magica che ha fatto dormire la Germania”. <i>Stimmen der Nacht</i> di Thomas Ziegler <i>Alessandro Fambrini</i>	199
Sprache und Wirklichkeitsentwürfe bei Marica Bodrožić. <i>Sterne erben, Sterne färben</i> und <i>Das Wasser unserer Träume</i> als Fallbeispiele <i>Erierto Russo</i>	217
Sulla soglia dei mondi possibili. Lavagetto e la teoria della letteratura <i>Simone Carati</i>	237
Contro l’umanità. Traiettorie anti-antropocentriche nella letteratura distopica italiana <i>Stefano Pifferi</i>	255
Legami fantastici e trasgressione di mondi possibili in <i>Nicolas Eymerich, inquisitore</i> di Valerio Evangelisti <i>Paolo Remorini</i>	273
Zenobia: la città invisibile. Zanotti, Calvino e le eterotopie <i>Michele Paolo</i>	289
Fabula con bestia. Una lettura (eco)tipica di <i>Alonso e i visionari</i> <i>Claudia Marsulli</i>	311
La costruzione del mondo e l’organizzazione dello spazio diegetico nella letteratura di fantascienza <i>Paolo Bertetti</i>	329

Immaginario distopico nella narrativa breve di Giovanna Rivero <i>Edoardo Franchi</i>	349
Una nuova regione del mondo. L'utopia mondialista di Édouard Glissant <i>Mattia Bonasia</i>	373
Cosmogonia arrabalesca: <i>Pingüinas</i> o la Creazione secondo Pan <i>Paola Bellomi</i>	393
I mondi distopici di Manuel Moyano: tra microracconto e romanzo <i>Antonio Candeloro</i>	413
Gli scenari dell'antropocene di José María Merino <i>Barbara Greco</i>	439
Una proposta distopica in <i>Los ojos vacíos</i> di Fernando Aramburu <i>Giovanna Fiordaliso</i>	457
Nicanor Parra, anti-poesia e anti-utopia <i>Matteo Lefevre</i>	481
L'utopia subalterna nel Wasteocene: <i>Sumar</i> di Diamela Eltit <i>Francesco Caracci</i>	503
The Human Body in Two Egyptian Dystopias: <i>al-Ṭabūr</i> (2013, <i>The Queue</i>) and <i>Hunā badan</i> (2017, <i>Here Is a Body</i>) by Basma 'Abd al-'Azīz <i>Maria Elena Paniconi</i>	527
«There must be darkness to see the stars»: How Contemporary Women Writers Have Been Queering the Way to Mixtopic World-Making <i>Andrea Raso</i>	547
<i>La possibilité d'une île</i> de Michel Houellebecq : l'autobiographie comme dernier stade de l'humain <i>Giovanni Salvagnini Zanazzo</i>	577
Multiverse Fiction: A Narratological Approach to Infinite Worlds Narratives <i>Gabriele D'Amato - Luca Diani</i>	593

Topographies of Imagination: Exploring Light, Body, and Meaning
in the Myth of Endymion and Selene 615
Anna Chiara Corradino

The Day and the Not-Day: On Possible Worlds and Freedom (Some
Foundational Considerations) 637
Darko Suvin

In memory of Gianni Maniscalco Basile 653
Darko Suvin, Marina Ciccarini

Conversation Pieces / Interviews: Ed. Massimo Fusillo

Emanations, Spectralizations, Obsessions Between Real and Virtual 671
Massimo Fusillo, Mirko Lino

Open Field: Ed. Clotilde Bertoni

«No More Possible to Laugh at Anything?»: When Wit Bites Women 691
Clotilde Bertoni, Corrado Confalonieri

Web Journals: Ed. Marina Guglielmi

The Experience of *Altre Modernità*. With an Interview
with Laura Scarabelli and Nicoletta Vallorani 709
Marina Guglielmi

Teaching and Reading/Reading and Teaching: Ed. G. Iacoli, N. Scaffai

Johnny L. Bertolio, Controcanone. La letteratura delle donne
dalle origini a oggi 721
Simone Marsi

Paola Cantoni, «Ti congedo, o mio libro». Lingua e stile
dei maestri nei Giornali della classe del primo Novecento 726
Giulio Iacoli

Giorgio Caproni, Registri di classe 731
Niccolò Scaffai

Simone Giusti, Didattica della letteratura italiana.
La storia, la ricerca, le pratiche 737
Simone Marsi

Lorenzo Tommasini, Educazione e utopia. Franco Fortini
docente a scuola e all'università 743
Daniela Santacroce

Massimiliano Tortora, Il lavoro culturale dell'insegnante.
La letteratura in classe 749
Giulio Iacoli

**Between the Texts/Reviews:
Eds. Giulio Iacoli, Claudia Cao, Corrado Confalonieri**

Roberto Mario Danese, Margareth Amatulli, Riccardo Donati (eds.),
Amnesie d'autore. Un secolo di parole e immagini per raccontare
i disturbi della memoria (1920-2020). 756
Filippo Pelacci

Riccardo Donati, «Queste mie carte argute».
Sei studi su Giuseppe Parini 764
Diego Varini

Antonio Gurrieri - Cristina La Rosa - Ilenia Licitra - Novella Primo (ed.),
«Par les geus d'amors savoreus». Parole di Eros dal Medioevo
al Moderno 770
Daniela Potenza

Stefano Redaelli, Psicopatografie. Il racconto della malattia mentale nella
narrativa italiana del XXI secolo 775
Marina Guglielmi

Italo Testa, Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale 781
Corrado Confalonieri

Paolo Tortonese, L'uomo in azione. Letteratura e mimesis
da Aristotele a Zola 787
David Matteini

Francesco Marola, La dialettica dei miti moderni. Faust e Don Giovanni,
Amleto e Don Chisciotte nella ricezione romantica 793
Luca Marangolo

Other Possible Worlds (Theory, Narration, Thought)

Paola Del Zoppo

Abstract

The issue *Other Possible Worlds (Theory, Narration, Thought)* aims to investigate fiction and its frontiers, objects of critical and theoretical attention, starting from the central position they occupy in the conceptual, aesthetic, and methodological debate – for the 20th Century as well as at the beginning of the 21st. The boundaries between fiction and non-fiction disclose connections with the invention of possible worlds in literary and artistic texts in general: utopias, eutopias, dystopias, and anti-utopias, whose peculiar strategies make them identifiable in representations and writings. The sheer number of studies and investigations focused on the relationship between fact and fiction in the last decades calls for a multidisciplinary dialogue to deepen the different meanings, messages, and aesthetic forms developed, especially in the literary field.

Keywords

Fictions, Possible Worlds, Utopias, Science fiction

Other Possible Worlds (Theory, Narration, Thought)

Paola Del Zoppo

The most common interpretation associates possibility with logical laws: every world that respects the principles of non-contradiction and of the excluded middle is a possible world. On the basis of this model, we can define a proposition as necessary if it is true in all worlds linked to the actual world (including this actual world itself); as possible if it is true in only some of these worlds; as impossible (e.g., contradictory) if it is false in all of them; and as true, without being necessary, if it is verified in the actual world of the system but not in some other possible world. (Ryan 2013)

Possible Worlds Theory was originally developed as a means of solving problems in formal semantics and implies the idea that reality is the totality of the thinkable rather than the sum of what physically exists¹. The notion was matured in philosophical logic to solve a number of problems related to the determination of the truth or falsity of propositions. The basic premise of all possible worlds theories is that our world — the actual world — is only one of a multitude of possible worlds. This means that reality is to be considered a universe composed of a plurality of distinct worlds hierarchically structured. The structure of differentiation is given by the conflict of a single element, which must be considered functional as system core in relation to all the other elements of the set. This core constituent is usually known and named as the “actual” or “real” world while the other constituents of the system are non-actual possible worlds. The

¹ This is ultimately about physicalism and one of the premises of the so-called Zombie-argument. If physicalism is nothing more than a hypothesis about what actually happens in the present world, but must be understood as a deterrence hypothesis with modal force, then there can be no physical duplicate of the present world without equally distributed phenomenic properties – but this is precisely what is claimed (see Bailey 2006, Walter 2011)

essential notion here is how to determine the “possibility” of a world: to be possible, a world must be differentiated and at the same time linked to the “actual” world by a relation of accessibility. Here also the question of liminality must be taken into account, because the boundaries of the “possible” vary on the specific understanding of this notion of “accessibility”.

From Leibniz to PWT in literature studies

The postulate that we live in the best of all possible worlds is part of the larger 17th century philosophical argument that God could use the cosmos to produce nothing less than the best of all possible worlds. The argument falls into a structure of associated logical considerations that, over the course of the 17th and 18th centuries, successfully – and with paradoxical results – moved core questions of religion into the area of philosophical debate and is usually recognized to be part of Leibniz’s theodicy.

However, research has also shown traces of this idea in earlier philosophers, for example in the writings of Lucretius, Averroes and John Duns Scotus. The modern use of the term Possible Worlds was decisively coined by Rudolf Carnap (who explicitly referred to Leibniz) and Saul Kripke (1963 a.o.).

From Kripke’s theories and the semantics of possible worlds a more systematic theory derived around the 1960s, a decade when the concept of possible world has been used to establish semantics for statements about possibility and necessity. The correlation between Kripke’s theories and the modern notion of possible worlds is so intense that the expression “possible worlds semantics” is often used synonymously with “Kripke semantics” (see e.g. Contim and Motta 2012; Gabbay and Schlechta 2011). Still the term “possible worlds semantics” is often applied to the analysis of alethic forms of logic, i.e. those that deal with the truth and falsity of statements. In contrast, Kripke semantics is also suitable for logics that are not concerned with truth as such (as deontic logic, which deals with and analyzes prohibitions and permissions), and of course the basis also relates to modal logic.²

A statement in modal logic is said to be possible if it is true in at least one possible world. A statement is said to be necessary if it is true in all

² The term “Kripke semantics” is considered linguistically more neutral because, in contrast to the discourse about possible worlds, it does not have the echo of modal realism.

possible worlds; and a statement is considered true or false if it is true or false at least in reality (the real or actual world), and this moves also towards the field of ontology. The best-known representative of modal realism in the field of systematic ontology is David Kellogg Lewis, according to whom the possible (modal) worlds are separated both spatiotemporally and causally from the “actual” world. The core of David Lewis’s modal realism theory is constituted by six central statements about possible worlds:

Possible worlds exist – they are just as real as our world.

Possible worlds are the same sort of things as our world – they differ in content, not in kind.

Possible worlds cannot be reduced to something more basic – they are irreducible entities in their own right.

Actuality is indexical. When we distinguish our world from other possible worlds by claiming that it alone is actual, we mean only that it is our world.

Possible worlds are unified by the spatiotemporal interrelations of their parts; every world is spatiotemporally isolated from every other world.

Possible worlds are causally isolated from each other. (Lewis 1986)

From this basis, possible worlds theory developed into a central component of much philosophical inquiry over the course of the 1960s, including, perhaps most famously, the analysis of counterfactual conditionals using «closer possible worlds» pioneered by Lewis and Robert Stalnaker (see Tooley 2003). According to their theories, the truth of counterfactual statements (i.e., statements that discuss what would have happened if such and such had been the case) is replaced by the truth of the closest possible world (or the set of closest possible worlds) in which these conditions occur.

In modal logic, the concept of a possible world stands for the real or hypothetical state in which a statement necessarily implies “if” it is true. It is used, among other things, to analyze the truth of statements that are counterfactual but still make common sense. Such statements can be found often in everyday conversation, e.g. in conditional statements («If it didn’t rain, I would go for a swim»), wishful statements («I wish I were a millionaire») and statements of belief («I believe that I am the best singer in the world»). Each of these statements implies an alternative state, a possible world that twigs off in a precise way from the actual world: the world in which it rains, in which I must survive on my salary, in which I cannot

sing. The fact that one can imagine the specific conditions under which a counterfactual statement could be true demonstrates that these are not simply non-truths, but rather possible truths: that is precisely the meaning of such statements.

What is essential is that the counterfactual possible worlds are ideas, for example the results of mind games, as they are in the words of Saul A. Kripke: «Possible worlds are determined and not discovered by powerful telescopes.»

A possible world is not a distant country that we are coming across, or viewing through a telescope. Generally speaking, another possible world is too far away [...] A possible world is given by the descriptive conditions we associate with it [...] Possible worlds are stipulated, not discovered by powerful telescopes (Kripke 1980: 44)

From the perspective of logic, there are no restrictions as to which “worlds”, i.e. in which ideas are allowed to be formed and which are not – given that logic is not ignored. The question of which ideas are possible is of a philosophical nature and only becomes relevant when one wants to apply the concept of possible worlds to extra-logical questions.

In the early 1970s, without any apparent or at least recognized influence of philosophy, structuralists such as Tzvetan Todorov and Claude Bremond developed an interest in several topics that coincided informally with the concepts and concerns of possible worlds theory modality, as the existence of narrative events and the meaning of virtual elements in literature, semantics issues, and the problem of the possibility of imaginary worlds relative to real world laws. Moreover, a group of literary scholars familiar with structuralist methods rediscovered the explanatory power of a Possible World Theory for literature Semantics. The ground-breaking works by Umberto Eco, Thomas Pavel (Pavel 1975, 1986) and Lubomír Doležel (see Doležel 1976, 1979, 1980) inaugurated a critical movement that gained acknowledgement in academic spheres. In his most famous *Heterocosmica*, years after, Lubomír Doležel presented a complete theory of literary fiction based on the idea of possible worlds through consideration of the philosophical study of possible worlds, particularly that of Saul Kripke and Jaakko Hintikka. Starting from the fundamental reflections on semantics and pragmatics of fictionality by Leibniz, Russell, Frege, Searle, Auerbach (and others), Doležel transferred them to literature, literary theory and narratology (see Ryan 1994). He also examined theories of plot, intention and literary communication to develop a system of concepts that

enabled him to astutely reinterpret a wide range of classic, modern and postmodern fictional narratives — from Defoe to Dickens, Dostoevsky, Huysmans, Bely and Kafka, Hemingway, Kundera, Rhys and Coetzee.

From then on, literary fiction and the status of fiction was the core of the crossing studies between PWT and literature for many years. Literary fiction – as well artistic fiction as narrative fiction – is also a discourse that always creates counterfactual but by no means meaningless states of the world. Therefore, there has been no lack of attempts on the part of literary studies to make the philosophical concept of the possible world fruitful for the understanding of fictionality. However, as the term is detached from its original area of use and used by the foreign discipline to answer new questions, it changes considerably. In philosophical logic, possible worlds are abstract constructs that are nevertheless determined in all necessary details and can be analyzed as individual statements can be used. In literary fiction, on the other hand, it is about concrete, but not exhaustively determinable, worlds that arise from the information provided in the entire text. For example the possible world in which it is true that I am now playing videogames (instead of writing this text, for example) contains exactly those elements that are necessary for the deduction of the meaning of the sentence, «I play videogames», whereas a fictional account of mine of what would be expected from a videogame session in a novel is that it is saturated with detail, but without the listener/reader being able to determine a point from which the fictional world would be considered complete.

The modal logical analysis of the conditional statement also proves that my game console belongs to the category of what is not impossible from the standpoint of the existing world. In the novel, however, the question of whether I could have played games if the world had been different than it is simply does not come up. Because of such shifts, Ruth Ronen formulates the difference between possible worlds in philosophy and fictional worlds in literature as follows: the former show «what could or could not have occurred in reality,» while the latter represent «what did occur and what could have occurred in fiction» (Ronen 1994).

The boundaries of fiction

As correct and obvious the differentiation suggested by Ronen is, it still needs to be supplemented insofar as it leaves unanswered the question of how fictional worlds differ from the equally concrete, no less vivid world concepts of other, non-fictional narrative genres. If already the emergence of fictional storytelling in the High Middle Ages can be described as a re-

modeling of the pragmatic attitudes associated with established genres, then this demarcation is historically more important than that from the possible worlds of philosophy. This problem can be solved by supplementing the concept of the possible world with that of its co-possibilities. Every story, whether fictional or not, creates a world that must be thought as a possible world, since the facts depicted in it prove to be narratively possible simply by being told. The next step is to ask whether the narrative world implies other worlds that exist outside of itself, in which the narratively possible facts are also true; these additional worlds constitute the narrative possibilities of a story. The historical narrative is, for example, one in which temporal participation is expected. In other words, the report written by the historian must be consistent with the truth about the past. If myths are to have a world-explaining function for the culture in which they are told, they require epistemic co-possibility. They must therefore be true in all possible worlds that are compatible with the attitudes of knowledge and belief regularly adopted by cultural actors. What literary pragmatics know as the author's obligation (or non-obligation) to the truth can be made more precise as the obligation to have special narrative opportunities. The spectrum of these opportunities required by the genre determines both the production of narratives and their reception.

Fictional storytelling is a special case because it has no consistent obligation to participate; the fictional narrative need only be true as a narrative possibility. This can be also one functional definition of literariness opposed to storytelling, as literature – especially if it is artistic literature (or literature *tout court*) requires participation and enactive reading (Caracciolo 2019, Rembowska-Płuciennik 2022): the shifting and interpretation of boundaries of fiction and of their use in the novel/text are the link between literature issues, imagination and meaning of possible worlds, where the most important issue is here of course the metaleptic one (Genette a.o. 1990, Schaeffer 1999, Ryan 2005, Lavocat 2016).

This said, of course, the possibility that also in storytelling some components of the fictional world may also be true in other worlds is not discarded. In fact, the so-called immigrant objects (see Parsons 1980 and Howell 1979) are found quite frequently in the novel genre, however, these are not mandatory opportunities, e.g. Napoleon in an eighteenth-century Novel. Historical figures or real settings in a novel are signs of an optional principle of world construction that does not change the fictional status of the story as a whole. The questions about boundaries and limit of fiction and fact are here very central, as the exceptional essay *Fait et fiction* by Françoise Lavocat has shown recently (Lavocat 2016).

The boundaries of fiction determine the existence and possibility of the worlds, and the perception of these boundaries and of the possibilities of moving them or considering them non fixed is again these days one core question of literary semantics. However, the need for a separate concept of fictionality does not inevitably lead in the direction of theories about fictional worlds. It is certainly the case that poststructuralist accounts of narrativity have blurred the notion of fictionality, while theories of fictional worlds have insisted on a categorical opposition between fictional and non-fictional discourses. But since the basis of this opposition is ontological and referential, it has little to say about the rhetorical force of fictionality. The peculiar rhetorical trappings of fictionality may have been carelessly appropriated and disseminated in the name of poststructuralist narrativity, but in the context of the theory of fictional worlds it has been almost completely ignored. Approaches to fictionality in fictional worlds emerged as a reaction to structuralist accounts of language on the one hand and mimetic theories of fictional representation on the other.

Historiographic metafiction

In the last 30 years the connection between postmodernist literature and possible worlds has a very interesting and varied literary correspondence in the writings of the so called «historiographic metafiction» (Hutcheon 1987, 1988). Unlike other hybrid fact-fiction forms, this is not a kind of shrunken fictionality, but on the contrary, a multiplied fictionality (White 1984, 1989, 2002): as metafiction, it not only invokes a rhetoric of fictionality, but it invokes it (in part) to enhance the operation of that very rhetoric at a discursive point. The metafiction of historiography has a particular relevance to the question of narrativity: the self-awareness of such texts in relation to the artifice inherent in all narratives invites a general, symptomatic reading in which historical skepticism, relativism, or revisionism is encouraged by exploring the narrativity of historiography. But readings that thematize metafictional self-reference in order to understand these works in general terms and undermine the distinction between history and fiction come at the expense of the specific effects of a particular text that go beyond such a general theme. One of the most famous novels that represent the modus is of course Salman Rushdie's *Midnight's Children*, that can be read as a contribution to theoretical arguments about historiography precisely because it can be classified as a historiographic metafiction, and in many contemporary writings such as *Namamiko* by Fumiko Enchi, *My Name is Red* by Orhan Pamuk, *Blumenberg* by Sibylle Lewitscharoff, *Johanna*

or *Pigafetta* by Felicitas Hoppe or of course *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel García Márquez that have, in fact, modeled contemporary literature as Aramburu's *Patria* shows.

In general, self-consciousness in fiction is the awareness of narrative artifice but it is also necessarily the integration of such artifice into the framework of one's own rhetoric, as grist for one's own mill. Metafiction invites special attention to its imaginative scope, but it is condemned to indifference by a reductive thematic that seeks to understand metafictionality only as a knowing double negative ("this is fiction and not historiography") rather than as an overarching fictionality. For there remains a meaningful difference between the rhetorical stance of a novelist's historiography-metafiction and that of a historian's hypothetical counterpart (that could perhaps be defined metafictional historiography as Richard Walsh ironically suggests), and this distinction cannot be captured by the concept of narrativity.

PWT, science fiction, utopian studies

In traditional PWT, there is a reflexive problem in applying a logical model to science fiction. Imagine a science fiction universe in which a different local physics and mathematics prevails: such worlds could be beyond our comprehension; they are conceivable but not buildable. In the traditional 'correspondence theory' of truth, statements about fictional characters are either simply false or neither true nor false, since the situation has no correspondence in the actual world. In more recent 'pragmatic' theories of truth, epistemology (knowledge about objects) does not depend on the ability to refer, so that statements about non-existent entities can have a contextual truth value in their own possible world. The notion of possible worlds is of great importance for science fiction references, and here lies also the connection and the clear double meaning of Utopia and the so nowadays fashionable so-called dystopias.

If a different form of logic and logical rules is permissible in a different universe, then any world is possible and lies within the potential realm of science fiction. What is important for a poetics of science fiction is therefore not so much the logical status of the imagined universe, but the mechanisms of its construction and negotiation by the reader, because the theory of possible worlds must be expanded to include a cognitive dimension if it is to be useful in the discussion of how readers manage to construct worlds from texts. The addition of a cognitive dimension brings in the reader's

judgement as an element of plausibility. The reader contests contradictions but accepts them if they are in a world where contradictions are logic.

In this issue, we reason more on the boundaries of utopia and science fiction, with all the connections also between quantum mechanics and logic and science fiction: are the parallel universes of quantum mechanics more science or literature (fiction)? Do we have to take them seriously as possible worlds?

The world of Utopia is per se an impossible possible world: Thomas More wrote *Utopia* over 500 years ago and placed it on a «distant» island in space. In fact, if it is true that the Greek οὐτόπος is translated in pop etymologies as non-place, 'utopia' is instead a Greek word that is not found in ancient Greek lexicons. As Michele Napolitano illustrates, the word 'utopia' is actually a modern coinage that dates back to More's brilliant intuition: the narrative device typical of utopias until the 18th century was a spatial distance in an absolute sense which made it possible to imagine a different social status, therefore linked to the elsewhere with which from Homer to Aristophanes to Plato, the Greeks imagined what is not and what they would like it to be. In the utopias of the 20th and 21st centuries, this elsewhere becomes an absolute temporal distance, and reflection on the future constitutes part of speculation (Napolitano 2022). It is obvious that the fairy tale of the land of milk and honey, as a fantasy of abundance and idleness in a feudal society, was based on different foundations, but utopia is always a representation of a possible world starting from imaginative data consistent with the perceptions of a particular moment.

If Utopia is one of possible worlds, then anti-utopia and cacotopias become not worlds, but semantic contexts of interpretation. All of these declinations of utopian definition and studies become boundaries for possible worlds where stories take place.

Symbolically, but also significantly, the issue opens with an essay by Françoise Lavocat stating the differences and the meaning of these categories of utopian studies for the modern literature theory and the development of possible worlds theory, and closes with reflections by Darko Suvin, who linked possible worlds theory and utopian studies already in 1990 (Suvin 1990).

Questions arise that can open PWT to political issues: What might utopias look like for the 21st century beyond capitalist contexts of exploitation and capitalistic abuse, what function do they have in view of our political, economic and social conditions? (Suvin 1979) In Germany, many science fiction authors worked on utopia and antiutopian concepts with awareness at least since 1900 (e.g. Alfred Döblin with *Berge, Meere und Giganten*, Arno

Schmidt's *Gelehrtenrepublik* or around the *Wende* Angela und Karlheinz Steinmüller with e.g. their *Andymon*), giving more space to the connection between PWTs and Science Fiction or Speculative Fiction with an interesting development in the realm of ucronic writings and the crossing space between historiographic metafiction in DDR and post-DDR novels.

Recently, Dietmar Dath, who like almost no other German-speaking author explores the possibilities of a world beyond the current state, has asked: «What value does utopia have and, above all, why do we commercially prefer to talk about dystopias?» (Dath 2008) That is finally to say: what effect do utopias and dystopias have on readers, what type of representation do they generate and what type of action can they lead to? Definitely, we can and must ask ourselves: what is “acting politically”? It is perhaps misleading and less creative and enactive to contrast the dystopian representations of isolation, individualism, and communal de-responsibilization in current politics with novels of a dystopian possible world, which can and have had for many decades the character of recognition, while it is more important to give ourselves the possibility of imagining a clear social utopia and creative communities, where the ability to think about a possible future must be valorized. Looking for PW where it is also possible to make concrete a self-representation of one's status and possible actions concerning the idea of utopia. This can be done starting from the position requested to the readers with respect to the narrated fiction and the imagination of changing society (see James, Kubo and Lavocat 2023).

Hence, the *Other Possible Worlds* evoked by the title of this issue are not simply different or distant but are all those worlds bridging with what we perceive as an actual world to create possibilities of artistic, philosophical, and eminently political actions.

Bibliography

- Aramburu, Fernando, *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016.
- Bailey, Andrew, "Zombies, Epiphenomenalism, and Physicalist Theories of Consciousness", *Canadian Journal of Philosophy*, 36 (2006): 481-509.
- Caracciolo, Marco, "Ungrounding Fictional Worlds: An Enactivist Perspective on the 'Worldlikeness' of Fiction", *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, eds. Alice Bell - Marie Laure Ryan, University of Nebraska Press, 2019: 113-131.
- Cohn, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.
- Culler, Jonathan, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1975.
- Dath, Dietmar, *Maschinenwinter*, Suhrkamp, Berlin, 2008.
- Doležel, Lubomír, "Narrative Semantics", *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 1 (1976): 129-151.
- Doležel, Lubomír, "Extensional and Intensional Narrative Worlds", *Poetics*, 8 (1979): 193-211.
- Doležel, Lubomír, "Truth and Authenticity in Narrative", *Poetics Today*, 1 (1980): 7-25.
- Doležel, Lubomír, "Kafka's Fictional World", *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de littérature compare*, 11.1 (1984): 61-83.
- Doležel, Lubomír, "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*, 9.3 (1988): 475-496.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica, Fiction and possible worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- Drapeau Vieira Contim Filipe - Motta, Sébastien, "On Modal Knowledge", *Philosophia Scientiæ*, 16.2 (2012): 3-37.
- Foley, Barbara, "The Documentary Novel and the Problem of Borders", *Essentials of the Theory of Fiction*, eds. Michael J. Hoffman - Patrick D. Murphy, Durham, Duke University Press, 1996: 392-408.
- Gabbay, Dov, Schlechta, Karl, *Conditionals and Modularity in General Logics*, Springer, Berlin, 2011.
- Genette, Gérard, - Ben-Ari, Nitsa - McHale, Brian, "Fictional Narrative, Factual Narrative", *Poetics Today*, 11.4, *Narratology Revisited II* (Winter, 1990): 755-774.
- Hintikka, Jaako, *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities*, Dordrecht, Reidel, 1975.

- Howell, Robert, "Fictional Objects: How They Are and How They Are Not," *Poetics*, 8, 1979, 129-177.
- Hutcheon, Linda, "Beginning to Theorize Postmodernism", *Textual Practice*, 1, 1987: 10-31.
- Hutcheon, Linda, "The Postmodern Problematizing of History", *English Studies in Canada*, 14.4, 1988: 365-382.
- Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, 1988.
- Hutcheon, Linda, "Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History", *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, eds. P. O'Donnell – Robert Davis, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989: 3-32.
- Hutcheon, Linda, *The Politics of Postmodernism*, London, Routledge, 1989.
- James, Allison - Kubo, Akihiro - Lavocat, Françoise, *Can Fiction Change the World?*, Legenda, Cambridge 2023.
- Kripke, Saul, "Semantical Considerations on Modal Logic", *Acta Philosophica Fennica*, 16, 1963: 83-94.
- Kripke, Saul, *Naming and Necessity*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1980.
- Lavocat, Françoise, "L'impossibilité des mondes possibles de la fiction", *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 123.2 (2013): 113-129.
- Lavocat, Françoise, *Fait et fiction*, Paris, Seuil, 2016.
- Lewis, David K., *On the Plurality of Worlds*, Malden MA, Wiley-Blackwell, 1986.
- Napolitano, Michele, *Utopia*, Roma, Inschibboleth, 2022.
- Parsons, Terence, *Nonexistent objects*, New Haven/London, 1980.
- Pavel, Thomas G., "'Possible Worlds' in Literary Semantics", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34.2 (1975): 165-176
- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1986.
- Plantinga, Alvin, "Actualism and Possible Worlds", *Essays in the Metaphysics of Modality*, ed. Alvin Plantinga - Matthew Davidson, Oxford, Oxford University Press, 2003: 103-121. <https://doi.org/10.1093/0195103769.003.0006>.
- Prendergast, Christopher, *The Order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Rembowska-Pluciennik, Magdalena, "Enactive, Interactive, Social—New Contexts for Reading Second-Person Narration", *Narrative*, 30.1 (2022): 67-84.

- Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Ryan, Marie-Laure, "Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états", *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, eds. John Pier - Jean-Marie Schaeffer, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 2005: 201-224.
- Ryan, Marie-Laure, "Possible Worlds", *The Living Handbook of Narratology*, eds. Peter Hühn *et al.*, 27 September 2013, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/54.html>.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.
- Schweighauser, Philipp, "Antifiction Fictions", *Early American Literature*, 56.3 (2021): 731-754.
- Searle, John, "The Logical Status of Fictional Discourse.", *New Literary History*, 6 (1975): 319-332.
- Suvín, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, 1979.
- Suvín, Darko, "Locus, Horizon, and Orientation: The Concept of Possible Worlds as a Key to Utopian Studies", *Utopian Studies*, vol. 1.2 (1990): 69-83.
- Tooley, Michael, "The Stalnaker-Lewis Approach to Counterfactuals", *The Journal of Philosophy*, 100.7 (2003): 371-377.
- Walsh, Richard, "Fictionality and Mimesis: Between Narrativity and Fictional Worlds", *Narrative*, 11.1 (2003): 110-121.
- Walter, Sven, "Zombies, Dualismus Und Physikalismus", *Zeitschrift Für Philosophische Forschung*, 65.2 (2011): 241-254.
- Waugh, P., *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, London, Methuen, 1984.
- White, Hayden, "The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory", *History and Theory*, 23.1 (1984): 1-33.
- White, Hayden, "Auerbach's Literary History: Figural Causation and Modernist Historicism", *Figurative Realism: Studies in the Mimesis Effect*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999: 87-100.
- White, Hayden, "The Historical Text as Literary Artifact", *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, ed. Brian Richardson, Columbus, Ohio State University Press, 2002: 191-210.

The Author

Paola Del Zoppo

Paola Del Zoppo holds a PhD in Comparative Literature and Literary Translation from the University of Siena and the academic scientific qualification in German Studies. She is currently senior researcher in German Literature at University of Urbino “Carlo Bo”.

Email: paola.delzoppo@uniurb.it

The Article

Date sent: n/a

Date accepted: n/a

Date published: 15/06/2024

How to cite this article

Del Zoppo, Paola, “Other Possible Worlds (Theory, Narration, Thought)”, *Other Possible Worlds (Theory, Narration, Thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 199-xv, <http://www.between-journal.it/>

Possible Worlds, Eutopias and Dystopias in some Contemporary Fictional Universes

Françoise Lavocat

Abstract

In this article, I examine the Possible Worlds Theory and its application to contemporary fictional universes, specifically focusing on eutopias and dystopias. I trace the historical development of the Theory from the 1970s. The Theory, emerging from formal logic and analytic philosophy, presents an alternative to binary thinking by considering all as fiction. I critique David Lewis's approach, which eliminates hierarchies between real and fictional worlds, and instead propose to analyze alternative fictions, particularly counterfactuals, fantasy, and science fiction, from their relation to the real world and their moral dimensions. The study contrasts utopias and dystopias, suggesting the use of "eutopia" and "cacotopia" for better and worse states than the current world. I explore whether these alternative fictions challenge or reinforce the boundary between reality and fiction. Through the analysis of works like Laurent Binet's *Civilizations* and Liu Cixin's *The Three-Body Problem*, I investigate the role of play in these narratives and their implications for understanding contemporary culture's obsession with alternative worlds.

Keywords

Possible Worlds Theory, Counterfactuals, Science fiction, Reality and fiction boundaries.

Mondi possibili, eutopie e distopie in alcuni universi finzionali contemporanei

Françoise Lavocat

Storicamente, la teoria dei mondi possibili si è sviluppata negli anni Settanta, un momento in cui le frontiere della finzione, cioè la differenza tra fatto e finzione, tra realtà e immaginazione, erano più contestate. La teoria, emersa nel quadro della logica formale e della filosofia analitica, è apparsa come un'alternativa a questo tipo di pensiero, perché nel contestare ogni forma di binarismo può essere paragonata a una forma di panfictionalismo (la questione della frontiera non si pone allora, poiché tutto è finzione). Tuttavia, come vedremo, una certa concezione dei mondi possibili (quella di David Lewis in particolare) abolisce qualsiasi gerarchia tra mondi (reali e fittizi); non è questo l'approccio che adatterò in questo articolo.

Accanto alla teoria dei mondi possibili, si sono anche sviluppate negli ultimi decenni del secolo scorso le teorie della finzione (Pavel 1986, Ryan 1991, Schaeffer 1999, Doležel 1999). La questione del valore morale delle finzioni, totalmente estranee ai mondi possibili della logica formale, è emersa rapidamente. Thomas Pavel ha dichiarato nel 2003 che «le finzioni sono mondi di norme e di bene», contraddicendo le concezioni degli anni '70 secondo cui la letteratura di qualsiasi valore era necessariamente trasgressiva. I mondi possibili contemporanei sono davvero orientati al bene? In ogni caso, propongo di collegare le due domande: l'orientamento al bene o al male gioca un ruolo nel mettere in discussione o rafforzare il confine tra realtà e finzione?

Nella prima parte di questo articolo, mi propongo di ritornare sulla definizione di mondi possibili finzionali. Spiegherò la limitazione della mia riflessione alle finzioni che prendono la forma di un'alternativa. Tornerò quindi sull'opposizione tra utopia e distopia. Proporrò di usare un'altra opposizione, secondo me utile, quella tra eutopia e cacotopia.

In una seconda parte, esaminerò i diversi tipi di finzioni alternative, cioè i controfattuali, il fantasy e la fantascienza, da due angolazioni partico-

lari: quella della loro relazione con il mondo attuale e quella della dimensione assiologica (ciò che tende al bene o al male).

Infine, in una terza parte, cercherò di fare luce su questa questione attraverso due esempi specifici di finzione alternativa, un controfattuale eutopico e utopico (*Civilization* di Laurent Binet, 2019; *Civilizzazioni*, nella traduzione italiana di Anna Maria Laruzzo del 2020), e un romanzo di fantascienza, spesso descritto come una space opera cyberpunk, radicalmente distopico (*Il problema dei tre corpi*, nella traduzione italiana di Benedetta Tavianini del 2017). Introdurrò poi la questione del gioco, che svolge un ruolo essenziale in queste due opere.

I. Cos'è un mondo possibile fittizio?

La piramide di Teodoro, nella *Teodicea* di Leibnitz, considerata come la prima rappresentazione finzionale della gamma di possibilità, solleva la questione del bene e del male fin dall'inizio: le diverse versioni della vita di Sesto Tarquinio, che si svolgono nei diversi compartimenti della piramide, possono essere buone per Tarquinio ma cattive in una prospettiva più ampia, mentre il mondo in cima alla piramide, che è la realtà voluta da Dio, può essere un disastro per Tarquinio, ma serve l'interesse generale secondo un piano divino. È il migliore dei mondi possibili, che Voltaire ha tanto deriso attraverso il personaggio di Pangloss. La teoria leibniziana è comunque suggestiva e rilevante per chi è interessato alle finzioni. In particolare, stabilisce che i mondi possibili possono essere combinati secondo una condizione di massimalità: in senso modale, una collezione è massima se contiene la totalità dei possibili composibili. Jean-Pascal Anfrey propone di chiamare "mondi possibili" le collezioni di "mini-mondi" (2016). Non adotterò questa terminologia, ma mi ispirerò ad essa, preferendo parlare di maxi-mondi per le collezioni di mondi possibili di cui la cultura contemporanea è altrimenti piena (Anne Besson 2015).

La teoria dei mondi possibili è stata tuttavia svincolata dalla sua origine leibniziana. Negli anni '70, formalizzata nel quadro della logica modale, è diventata uno strumento teorico molto potente per il calcolo delle verità relative e delle previsioni, che ha rivoluzionato tutti i campi della conoscenza. Per il filosofo analitico Saul Kripke (1963), un "mondo" è una costruzione astratta, un insieme di proposizioni caratterizzate dal loro valore modale (assiologico, deontico, aletico, epistemico) che formano descrizioni di stati completi (tutte le proposizioni sono o vere o false) e coerenti (non contraddittorie). La possibilità è legata all'accessibilità, perché un mondo

è possibile per un altro mondo, se è accessibile per questo mondo, se c'è una relazione tra questi due mondi. I logici generalmente considerano che il mondo possibile M2 sia una replica dal mondo di partenza M1 con un cambiamento locale.

Questo articolo non è il luogo per ricordare il dibattito tra logici e teorici letterari sulla misura in cui la teoria dei mondi possibili può essere utile per l'analisi della fiction, senza perdere le sue caratteristiche formali. Già nel 1986, Thomas Pavel trovava scomodo il contributo della logica formale e raccomandava un uso distante di questa teoria. Io stessa ho proposto di considerare le finzioni come "mondi possibili impossibili", il che è una violazione del principio fondamentale della definizione dei mondi possibili (Lavocat 2020). Tuttavia, le questioni sollevate dai logici, quella delle modalità, della compossibilità e della massimalità, sono molto fruttuose per l'analisi delle finzioni.

Rimangono due difficoltà. La prima è definire quello che chiameremo un mondo possibile. Il romanzo *Madame Bovary* è un mondo possibile? Possiamo considerare ogni opera letteraria un mondo possibile? Un film, che non consiste in un testo scritto, è un mondo possibile? Non sarebbe meglio riservare il termine "mondo possibile" agli insiemi che sono in continua espansione, come i franchise, le opere associate ai loro prodotti derivati, gli adattamenti e le fan fiction? È ovviamente giustificato analizzare *Madame Bovary* dal punto di vista delle modalità, o al centro di una costellazione di bozze, adattamenti e di opere "transfinzionali" nel senso di Richard Saint Gelais (2011)¹. Non c'è neanche motivo di riservare l'appellativo di mondi possibili fittizi per insiemi di proposizioni: un mondo possibile fittizio può essere definito come uno stato di cose non referenziale, stipulato da costrutti linguistici, immagini fisse o in movimento, e interazioni ludiche. Ma in questo articolo, in linea con l'idea che un mondo possibile è una replica di un mondo di partenza con un cambiamento locale, scelgo di limitare la mia analisi a ciò che più esplicitamente suggerisce un mondo possibile: finzioni che si presentano come alternative, che includono altri mondi possibili o che sono al centro di una costellazione di varianti.

La seconda questione che si pone è se la teoria dei mondi possibili accentua o mina la differenza tra realtà e finzione. Naturalmente, se la realtà

¹ «il fenomeno per cui due o più testi, dello stesso autore o meno, si riferiscono congiuntamente alla stessa finzione, sia riprendendo dei personaggi, sia estendendo una trama precedente o condividendo un universo fittizio» (Saint-Gelais 2011: 7, traduzione mia).

è vista come un “mondo di partenza”, circondato da mondi possibili, che a loro volta possono essere mondi di partenza che danno accesso ad altri mondi possibili, la differenza ontologica tra i mondi può essere cancellata. Il realismo modale, esemplificato dal filosofo Davis Lewis, sostiene che c'è un modo solo di esistere e che non c'è nessuna gerarchia tra i mondi. Poiché sostengo che c'è un confine ontologico tra realtà e fantasia, fatto e finzione, mi chiederò se il tipo di finzioni alternative che esaminerò minano, trasgrediscono o rafforzano questo confine.

Infine, vorrei chiarire la terminologia che userò riguardo alla modalità assiologica applicata a queste finzioni alternative. Se l'utopia può essere definita come «un piano immaginario di governo, dove tutto è perfettamente regolato per la felicità di tutti» (Littre), userò piuttosto il termine “eutopia”, per designare alternative che rappresentano stati di cose migliori del mondo attuale. La parola fu coniata da Thomas More per designare un luogo immaginario dedicato al bene. L'antonimo di eutopia sarebbe allora la cacotopia, un termine oggi comunemente usato per designare stati di cose peggiori del mondo attuale (Vuillemin 2015). Propongo di riservare il termine distopia, contrariamente all'uso corrente (un'utopia che si è trasformata in un incubo, una società totalitaria immaginaria che è dannosa per gli individui sotto ogni aspetto), per i rari mondi che sono cattivi nel loro stesso principio, cioè che ignorano o contraddicono radicalmente il sistema di valori corrente e condiviso.

II. Finzioni alternative

A. I controfattuali

I controfattuali sono i mondi possibili che articolano più strettamente i mondi possibili e la dimensione assiologica. Forniscono una versione aggravata o migliorata dello stato di cose attuale, come sottolinea Michael Butter (2009), studiando le molte finzioni che invertono l'esito della Seconda Guerra Mondiale e che generalmente mostrano che uno stato di cose risultante dalla vittoria di Hitler sarebbe molto peggiore del mondo attuale.

L'ottimismo leibniziano, secondo il quale il migliore dei mondi possibili, in cima alla piramide delle possibilità, è il mondo così com'è, sembra essere molto estraneo al nostro tempo. Eppure le alternative disforiche sono quelle che più vi si avvicinano. Mostrare l'orrore di un mondo risultante dalla vittoria delle potenze dell'Asse (come in *Fatherland* di Robert Harris del 1994) ci porta a pensare che una società democratica come la

nostra sia infinitamente preferibile a questo mondo possibile. Le alternative distopiche sono quindi piuttosto conservative (Lavocat, 2018). Ci sono, naturalmente, proposte più sofisticate (come nel romanzo di P. K. Dick, *L'Uomo nell'alto castello*, 1963) o più disperate: nel romanzo di Paul Auster, *Uomo nel buio*, 2008, il mondo reale-nel-romanzo, dove la guerra in Iraq ha luogo, è tanto atroce quanto il mondo alternativo, dove la guerra in Iraq non ha luogo, ma che è devastato da una guerra civile dopo la contestazione dell'elezione di G. W. Bush.

I controfattuali fittizi migliorativi sono quindi forse più rari e più audaci, poiché alla fine sfidano il mondo così com'è.

I controfattuali quindi non solo hanno la caratteristica di essere logicamente legati al mondo reale di cui sono una variante, ma implicano una scelta assiologica che costituisce una prospettiva conservatrice o contestatrice della storia e del presente. Le alternative di questo tipo non sfidano il confine tra fatto e finzione, come Lubomir Doležel l'ha giustamente sottolineato (2010). Al contrario, viene rafforzato dal confronto tra mondi che questo tipo di finzioni richiede necessariamente dal lettore o dello spettatore.

B. Maxi-mondi di fantasia

Il fantasy contemporaneo fa un tale uso della nozione di "mondo" che alcuni teorici della finzione, come Olivier Caïra, sostengono che sia necessario riservare questo termine a questo genere (2011). È vero che le opere di Tolkien, J.K. Rowling, Lovecraft e i Marvel Studios costituiscono mondi possibili come un insieme di una miriade di mondi in continua espansione, mirando alla massimizzazione. Sono comunemente chiamati universi. Chiamerò "maxi-mondi" questi insiemi intermediali di artefatti (romanzi, film, anime, fumetti, giochi, figurine, banche dati) e un certo numero di pratiche (comunità, fan fiction, cosplay) che si sono sviluppate a partire da essi. La questione della loro compatibilità è costantemente sollevata, e un artefatto, un derivato o un costume che non si adatta al mondo originale è rifiutato dal pubblico o dalle comunità di fan (Caïra 2011). La costituzione di maxi-mondi gioca sia sulla completezza che sulla coerenza. In effetti, l'aumento del mondo di partenza da parte di autori, studios e fan mira spesso a colmare un vuoto narrativo. Per esempio, lo sviluppo di *Star Wars* massimizza la completezza e la coerenza: sappiamo che la continuazione (tra il 1999 e il 2005) della serie iniziale (uscita tra il 1977 e il 1983) costituisce un'analessi che fa luce sugli eventi raccontati nella prima trilogia. Tuttavia, questo passato modifica il presente; per preservare la coerenza d'insieme, i primi tre film sono stati rifatti nel 1997 e nel 2004 e mostrati in una nuova versione.

Il concetto di mondo si impone tanto più facilmente in questo settore della cultura perché spesso non è metaforico. Queste finzioni sono generalmente basate sulla costruzione completa di un paese, come la Terra di Mezzo (in Tolkien), di un luogo emblematico, come Hogwarts (Harry Potter), di un cosmo (*Star Wars*). I caratteri sono considerati come una popolazione, soprattutto perché la fantasia favorisce l'eterogeneità ontologica attraverso la proliferazione delle specie. Le enciclopedie associate ai giochi e gli innumerevoli indici di personaggi online si sforzano di elencare questi popoli fittizi e di topografare i luoghi che abitano. Le dimensioni di questi maxi-mondi possono far sognare: se leggere Harry Potter, al ritmo di 300 parole al minuto, richiede 60 ore (contro le 6,67 ore per l'*Odissea*), il suo fandom, nel 2021, conta 834.000 persone, e il numero di fan-fiction ispirate ad esso supera le 300.000.

Dal nostro punto di vista, sorgono diverse domande. E il confine tra fatto e finzione in queste configurazioni mutevoli? Il fantasy, che naturalmente non è un genere unificato, favorisce una prospettiva cacotopica o eutopica, e che influenza ha questo sulla capacità della finzione di traboccare nel mondo reale?

La fantasia ha effettivamente la caratteristica di invadere il mondo reale. Questo accade in molti modi. Il fenomeno massiccio del cosplay (le convenzioni a tema dedicate al cosplay attirano centinaia di migliaia di persone) è un aspetto di questo. I personaggi di fantasia abitano un immaginario globalizzato e ispirano una vasta gamma di pratiche. In riferimento a Harry Potter, i giovani manifestanti thailandesi identificano il loro re con Voldemort, i manifestanti per i diritti delle donne in Sud e Nord America indossano il costume dei personaggi femminili de *Il racconto dell'ancella* (Anne Besson 2021), l'innocuo criceto Hamtaro è un emblema di protesta in diversi paesi asiatici (per il fatto che gira nella sua ruota come una gioventù senza speranza). Su una nota più sentimentale, sarebbero più o meno diecimila i giapponesi, uomini e donne, che avrebbero sposato personaggi di finzione, e molti siti di "Data sims" offrono un gioco che consiste nel formare relazioni romantiche con i personaggi (che possono portare a una rottura, una relazione breve o a un amore eterno). Attraverso la tecnica dello "Shifting", delle ragazze si autosuggeriscono per convincersi di essere un personaggio di fantasia, e cadono in un mondo immaginario (per lo più quello di Harry Potter). Infine, i tragici eventi di oggi ci hanno fatto scoprire che gli ucraini, compreso il loro presidente, si riferiscono comunemente agli aggressori russi come "Orchi"; questo appellativo preso da Tolkien ha una lunga storia, sulla

quale non ho bisogno di soffermarmi².

Può sembrare paradossale che le finzioni meno realistiche siano quelle che hanno più influenza sulla realtà. In effetti, questo è già successo prima nella storia. Da Virgilio a Florian e oltre, l'*Arcadia*, cioè l'universo fittizio più lontano dalla realtà, ha ispirato comportamenti, pseudonimi, modi di vestire e di sentire. Senza dubbio, *Arcadia* appartiene al registro dell'eutopia.

Per quanto riguarda il fantasy, contiene sottogeneri basati sulla cacotopia, come il dark fantasy, il cyberpunk (a cui appartiene *Il Problema dei tre corpi* di cui parlerò più avanti), il post-cyberpunk, il biopunk e così via. Non ignoro la differenza tra fantascienza e fantasy, ma noto che il confine è spesso molto difficile da tracciare, poiché entrambi contengono molto spesso creature ed eventi impossibili. Il fantasy e la fantascienza possono essere visti come varianti del nostro mondo attuale, che siano ambientati nel futuro o meno, con un cambiamento locale: una tecnologia più avanzata o leggi naturali modificate.

Qui però ipotizzo che sono gli universi orientati al bene a far nascere il maggior desiderio di attraversare il confine, o almeno di proiettarsi immaginariamente nel mondo fittizio, di impegnarsi metaletticamente con i personaggi. Come spiegano Florent Favard et Héléne Machinal (2022), le storie sulla fine del mondo hanno ormai invaso gli schermi, ma è *Star Trek*, franchising di fantascienza positiva, diffondendo un messaggio di speranza dal 1966, che unisce attualmente migliaia di fan. Inoltre, la produzione di fan fiction è generalmente composta da versioni più positive di quella proposta dall'opera originale. Così, ci sono fan fiction in cui Daenerys, l'eroina di *Games of Thrones*, non muore o viene resuscitata; altre in cui Kylo Ren, uno degli eroi di *Star Wars IX (The Rise of Skywalker, 2019)*, sfugge anche lui al suo destino fatale.

Ora, se la cacotopia domina in certi sottogeneri, si può anche pensare che il fantasy e la fantascienza contengono per natura una dimensione eutopica, nella misura in cui l'umanità aumentata, le capacità tecnologiche moltiplicate, il soprannaturale, l'eterogeneità ontologica (cioè la moltiplicazione delle specie), allargano la gamma delle possibilità, danno accesso a mondi inauditi, danno da conoscere personaggi con capacità molto superiori a quelle degli umani. È anche possibile che questa eterogeneità e

² I russi stessi hanno a lungo rivendicato questa identificazione con i guerrieri barbari di Tolkien, per opporli agli elfi degenerati che, ai loro occhi, rappresentano i popoli dell'Europa occidentale.

pluralità ontologica, che secondo me è il segno distintivo della finzione, suscita la nostalgia di un'antropologia che precede l'ontologia naturalista e unitaria che, secondo Philippe Descola, ha dominato l'Occidente dalla fine del Rinascimento (2014). Infine, introdurre la fantasia nel mondo reale attraverso i costumi, gli oggetti, i nomi, è fare una breccia in un orizzonte chiuso, che è perfettamente simboleggiato dal girare in tondo come il personaggio infantile di Hamtaro.

Possiamo dunque vedere che le funzioni dell'eutopia sono diverse. Può trattarsi di unire le comunità attraverso riferimenti comuni e positivi a un gruppo di età, di galvanizzare l'azione politica attraverso un riferimento a un immaginario associato a capacità soprannaturali, di abbellire la vita attraverso un'intimità trasgressiva con entità inesistenti. Dove la finzione non riesce a rassicurare i valori morali, manca di positività e ottimismo, la fan fiction la corregge. Bisogna ricordare che una buona parte della letteratura popolare assume perfettamente questa funzione di rassicurazione (è il genere "feel good fiction"), che era quella della grande maggioranza dei romanzi d'amore e d'avventura nella pre-modernità. Può darsi che l'eutopia sia una delle caratteristiche essenziali della finzione. In ogni caso, a lungo termine, corrisponde alle aspettative e ai desideri del pubblico.

Tuttavia, un altro fatto importante della cultura contemporanea può portare a una sfumatura in questa osservazione, cioè la centralità del gioco. A questo proposito, penso che sia essenziale sottolineare la particolarità della modalità assiologica del gioco, che è quella di essere indeterminato. Un gioco è neutrale in termini di bene e male (Lavocat 2019). Non è un crimine affondare una nave nel gioco della Battaglia navale; dare scacco matto a una regina non porta lacrime ispirate dall'empatia per quel personaggio; è perfettamente indifferente, in un gioco, difendere pezzi verdi o rossi, neri o bianchi. Ovviamente, quando il gioco è combinato con una finzione, la questione del bene o del male può sorgere, soprattutto quando questa finzione si riferisce alla storia reale; questo è ciò che Olivier Caïra e Jérôme Larré hanno evidenziato a proposito di giochi ambientati nel contesto della seconda guerra mondiale (2009). Cosa succede allora quando si combinano mondi possibili alternativi con il tema del gioco? Questo è ciò che mi propongo di esaminare in una terza e ultima parte, dedicata a due esempi specifici, una finzione controfattuale, e una che risale alla fantascienza cyberpunk.

III. Il gioco come mondo, il mondo come gioco

A. *Civilizzazioni* di Laurent Binet, 2019: un controfattuale eutopico

L'originalità del romanzo *Civilizations* di Laurent Binet sta nel suo essere un controfattuale eutopico. L'autore immagina le condizioni di possibilità (compreso il fallimento della spedizione di Cristoforo Colombo) di un'invasione e colonizzazione dell'Europa nel Cinquecento da parte degli Incas. Questa ipotesi produce uno stato di cose che è senza dubbio una versione migliorata dell'Europa rinascimentale, senza guerre di religione, essendo i monoteismi stati soppiantati da un culto del sole con sfumature razionaliste. Come molte utopie, questo mondo è un riflesso invertito e ironico del mondo di oggi: la spedizione di Atahualpa, che lo porta alla testa Sacro Romano Impero, riunisce tutti i perseguitati dell'epoca, ebrei, mori convertiti, poveri contadini, e, in una strizzata d'occhio alla nostra epoca preoccupata dei diritti LGBTQ, l'emblema dell'Inca è una bandiera arcobaleno. La componente utopica è anch'essa presente in questo romanzo, attraverso le richieste dei contadini tedeschi che portano a una rivoluzione riuscita (in cui Lutero perde la vita) e alla promulgazione delle dieci leggi dell'impero (cap. 62). Queste delineano una società giusta, basata su un'equa distribuzione delle tasse e uno sviluppo economico dedicato al bene comune. Ma *Civilizations* non è del tutto un'utopia: in primo luogo, perché Atahualpa, lettore di Machiavelli, non è né un filosofo né un dittatore umanista; in secondo luogo, perché l'era di pace e di prosperità che il suo regno costituisce è di breve durata, rapidamente distrutta da una nuova invasione dall'Europa, questa volta dagli Aztechi, che stabiliscono un ordine ingiusto e crudele, per di più appoggiandosi ai resti reazionari del vecchio ordine. Ma non si tratta nemmeno di una cacotopia: la finzione non si sofferma su questo disastro, mentre il controfattuale diventa una contrafinzione. La fine di Atahualpa è avvolta in una riscrittura del *Lorenzaccio* di Musset. Nelle pagine finali, la finzione si concentra sull'improbabile incontro di Montaigne, El Greco e Cervantes, in partenza per l'America, e sul loro destino, che è evidentemente diverso da quello della realtà storica.

Questa leggerezza, che sfrutta il piacere delle narrazioni alternative, è dovuta al fatto che il romanzo assomiglia molto a un gioco. In effetti, il titolo *Civilizations* si riferisce a un videogioco, che è (al singolare) il titolo di un franchising la cui quarta edizione "Civilization IV: Rise and Fall" era uscita appena due anni prima della pubblicazione del libro (si noti che nel-

la traduzione italiana di *Civilizations, Civilizzazioni*, il riferimento è perso). La strategia di conquista di Atahualpa, che si basa molto sulla formazione di alleanze, e il fatto che l'antica Europa sia chiamata il "Quinto Quarto" sono allusioni a questo gioco, di cui il romanzo adotta il tema: si tratta infatti della caduta dell'impero di Carlo V e dell'ascesa e caduta di Atahualpa. Inoltre, il funzionamento dei videogiochi riecheggia la costruzione di un'ipotesi controfattuale. Consiste nel chiedersi cosa mancava agli Amerindi per resistere agli spagnoli e poter conquistare altri continenti: ferro, cavalli e anticorpi che rendono innocuo il contatto con i popoli stranieri. Il romanzo crea circostanze plausibili perché gli Amerindi siano in possesso di questi elementi, proprio come si scelgono gli attributi di un avatar in un videogioco prima di un combattimento. Un viaggio a Cuba e nell'America centrale e meridionale della regina groenlandese Freydis, molto più lungo di quello che fece realmente, fornisce la circostanza necessaria. Freydis, d'altra parte, non è una estranea per molti lettori: è l'eroina di diversi romanzi contemporanei e di una serie televisiva (*Vikings*, 2013-2020). L'ucronia erudita si avvale dei codici dalla cultura popolare.

Qual è l'effetto del modello di gioco, a parte il fatto che certamente rende il romanzo più leggibile per i lettori di oggi? Ipotizzerei che favorisca la distanza, che privi il valzer degli imperi di qualsiasi pathos. Il messaggio politico contenuto nella dimensione utopica ed eutopica del romanzo persiste, ma domina la neutralità indotta dal gioco di strategia implicito nella logica del controfattuale. In questo dispositivo, Atahualpa non è né una pedina, né un eroe da romanzo tradizionale. Non è proibito pensare che questo modo di giocare con la storia, nello stesso tempo politicamente impegnato e ludico, sia un modo contemporaneo di raggiungere i lettori, cosa che il successo mondiale del romanzo, che presto sarà adattato in un film, sembra confermare.

B. *Il problema dei tre corpi, space opera e cyberpunk distopico*

Il romanzo di Liu Cixin offre un'inquietante contraddizione alla definizione di Thomas Pavel della finzione come "un mondo di norme e di bene". Non ho familiarità con tutta la produzione attuale di narrativa apocalittica, ma secondo Jean-Paul Engélibert, che ha studiato queste narrazioni (2019), esse sarebbero in definitiva positive, perché ci invitano ad allontanare il nostro presentismo, permettendoci di pensare alle modalità delle azioni possibili contro l'imminente avvento della catastrofe. In questo caso, le fiction apocalittiche, che sono solitamente descritte come distopie,

non provocano alcun terremoto morale.

Questo è però il caso del *Problema dei tre corpi*, la famosissima trilogia di Liu Cixin, pubblicata in Cina tra il 2008 e il 2010. In essa, la fine del mondo avviene per una ragione congiunturale (la Rivoluzione Culturale), che ha riscontro in una ragione più generale e globale, poiché non è altro che la legge dell'universo. La Rivoluzione Culturale è la causa primaria dell'apocalisse perché l'ignobile linciaggio di un famoso astrofisico da parte di giovani guardie rosse ha lasciato sua figlia così amareggiata che anni dopo non ha esitato, pur conoscendo le conseguenze, a rispondere a un messaggio extraterrestre, rivelando così la posizione della Terra. Con questa risposta, la giovane programma volontariamente la distruzione della Terra. Infatti, la legge che governa l'universo è che ogni civiltà si nasconda accuratamente dalle altre, per non caderne preda, a causa della mancanza di risorse. Se si scopre la posizione di un pianeta abitato, esso diventa un oggetto di cupidigia per la colonizzazione sterminatrice delle altre civiltà del cosmo. Palesemente, questa situazione non è diversa dalla logica predatoria che ha prevalso nelle imprese coloniali sulla Terra. La conseguenza di questo stato di cose è che, tra gli umani, qualsiasi sentimento moralmente positivo (simpatia per civiltà sconosciute, desiderio di cooperazione, senso di colpa ispirato dalla colonizzazione o acuta consapevolezza ecologica) è lo strumento della catastrofe. Questa inversione assiologica è molto inquietante, in contrasto con quanto accade, per esempio, in *Don't look up* (2021), dove la fine dell'umanità è il risultato della follia e dell'avidità di politici corrotti. Nel romanzo di Liu Cixin, sono i sentimenti dell'umanità ad annientare l'umanità, il che rende il romanzo una distopia assoluta.

Nel primo volume della trilogia, il gioco ha un ruolo centrale. Si tratta di un videogioco, ideato dal partito di coloro che favoriscono l'invasione della Terra da parte di creature chiamate trisolari, perché abitano un pianeta colpito dalla distruzione periodica inflitta loro da tre soli. Il gioco, chiamato "I tre corpi", mira a reclutare nuovi sostenitori della colonizzazione trisolariana introducendo i giocatori, attraverso una tuta aptica e cuffie di realtà virtuale, in un mondo che rappresenta la situazione di più o meno duecento successive civiltà trisolari. Ogni civiltà viene inevitabilmente distrutta dopo che gli esseri che la compongono si sono dedicati anima e corpo allo studio del problema dei tre soli, per capire i loro movimenti, prevederli e imparare ad adattarsi ad essi. Ma tutti gli sforzi sono vani, perché il movimento di questi soli è imprevedibile ed erratico come quello di una palla in una partita di 'rugby' cosmico. L'unica scoperta finalmente fatta da una delle ultime generazioni trisolari è che «Dio gioca a dadi», come afferma un avatar di nome Einstein, contraddicendo così l'Einstein

storico (Liu 2017: 253). L'unica legge che si possa capire rispetto al governo dell'universo è che i pianeti si distruggono a vicenda. Trisolaris scomparirà quindi a sua volta, così come gli altri undici pianeti che componevano il suo sistema. Consapevole di tutto ciò, il giocatore umano, alla fine del gioco, assiste alla partenza trionfale della flotta di Trisolaris verso la Terra, credendo che tutto sia finzione.

Quali funzioni assegna questa romanzo al gioco? Non si tratta tanto di suscitare empatia, facendo partecipare il giocatore umano alle disgrazie della gente di Trisolaris, quanto di immergerlo in un mondo che gli appare come una seconda realtà, più interessante di quella in cui vive. Il giocatore è portato a desiderare l'attualizzazione di questo «mondo immaginario complesso, misterioso, spaventoso e allo stesso tempo poetico» (*ibid.*: 243). Quando capisce che non si tratta di una finzione, è pronto, per amore di questa, ad accettare l'invasione trisolariana. Il suicidio collettivo è quindi radicato nel desiderio di trasgredire il confine tra realtà e finzione, e nel lusingamento della finzione (il gioco essendo stato concepito da umani, non dà una rappresentazione accurata di Trisolaris e dei trisolariani, il cui aspetto è sconosciuto ai terrestri).

Da un punto di vista narrativo, il lettore alterna la narrazione degli eventi che si svolgono sulla Terra (dove i trisolariani in avvicinamento sono già riusciti a produrre misteriosi disturbi), e le varie sessioni del videogioco dove segue le tribolazioni dell'avatar dell'eroe in ambienti onirici. Da un punto di vista ermeneutico, capiamo che il mondo trisolariano riflette il nostro (tutti gli avatar prendono il nome di studiosi e filosofi conosciuti, Einstein, Copernico, Socrate, suggerendo il fallimento della scienza e della filosofia umana). Ma soprattutto, da un lato, il gioco è seducente in quanto dà accesso a un mondo e, dall'altro, rivela che l'universo è governato da un gioco, vale a dire un sistema privo di senso e di morale.

Ci sono tratti comuni nei due romanzi, in quanto i loro autori immaginano una colonizzazione che inverte e imita quella dell'Occidente nel resto del mondo. Il romanzo di Binet affronta questo tema tramite una eutopia distanziata, quello di Liu Cixin tramite una distopia radicale³. I due romanzi sono anche paragonabili in quanto il gioco come modello e motivo è cen-

³ Con qualche sfumatura, tuttavia, perché, prima della distruzione finale, la Terra viene salvata più volte dall'astuzia e dal coraggio di alcuni eroi, il che conferma la scala di valori comune; ma verrà infine distrutta in seguito all'arrivo al potere di una donna nutrita di umanesimo e consapevolezza ecologica, il che è profondamente scoraggiante – in una parola, distopico.

trale. Nel romanzo di Binet, il gioco è associato alla logica della costruzione controfattuale; in quello di Liu Cixin, il gioco rivela le leggi dell'universo, che sono quelle del caos e, quindi, della predazione. In entrambi i casi, benché diversamente, il gioco è lo strumento di distruzione: di due imperi nel romanzo di Binet, di due pianeti in quello di Liu Cixin.

La teoria dei mondi possibili, associata, come in origine, a una prospettiva assiologica, permette comunque di apprezzare la natura dello scarto tra il mondo reale e il mondo alternativo: si tratta semplicemente di una versione migliorativa o peggiorativa, oppure rappresenta il migliore o il peggiore dei mondi possibili attraverso la costruzione di nuove leggi che riorganizzano la società, o al contrario la distruzione del mondo attraverso la rovina del fondamento di ogni morale?

I mondi possibili alternativi non sfidano la frontiera tra realtà e finzione, ma quelli del fantasy, e più in particolare del fantasy eutopico, e suscitano particolarmente il desiderio di attraversare quel confine. Al contrario, i controfattuali rafforzano certamente la sensazione di un divario tra il mondo attuale e la sua alternativa, sia che quest'ultima sia migliore che peggiore della realtà storica. Infine, il gioco appare come una componente centrale di alcune finzioni contemporanee, sia che intervenga come modello e principio di composizione, come in *Civilization*, sia come parte integrante della finzione, come nel *Problema dei tre corpi*. In questo caso, il gioco in sé ha una funzione ermeneutica: rappresenta la finzione stessa, permettendo di tematizzare la sua seduzione e la sua menzogna, il desiderio di attraversare il confine e di confondere la finzione e la realtà, che è uno degli strumenti della perdita di umanità.

Bibliografia

- Anfrey, Jean-Pascal, "‘Autant de mondes sans connexion’: Leibniz et Lewis sur la compossibilité et l’unité du monde", *Les Études philosophiques*, 119 (2016/4). <https://doi.org/10.3917/leph.164.0537>
- Auster, Paul, *Man in the Dark* (2008), trad. it. Massimo Bocchiola *Uomo nel buio*, Torino, Einaudi, 2008.
- Besson, Anne, *Constellations. Des mondes fictionnels dans l’imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2015.
- Besson, Anne, *Les pouvoirs de l’enchantement : Usages politiques de la fantasy et de la science-fiction*, Éditions Vendémiaire, 2021.
- Binet, Laurent, *Civilisations* (2019), trad. it. Anna Maria Laruzzo *Cilizzazioni*, Milano, La Nave di Teseo, 2020.
- Butter, Michael, *Epitome of Evil; Hitler un American Fiction, 1939-2002*, New York, Palgrave Macmillan, 2009. <https://doi.org/10.1057/9780230620803>
- Caïra, Olivier – Larré, Jérôme (eds.), *Jouer avec l’histoire*, Villecresnes, Pinkerton Press, 2009.
- Caïra, Olivier, *Definir la fiction*, Paris, Editions du CNRS, 2011.
- Descola, Philippe, *Oltre natura e cultura* (2005), Ed. Nadia Breda, Firenze, SEID, 2014.
- Dick, Philip K., *L’omo nell’alto castello* (1953), Ed. Marinella Magri, Milano, Mondadori, 2022.
- Doležel, Lubomir, *Heterocosmica*, Baltimore, Johns Hopkins University press, 1999. <https://doi.org/10.56021/9780801857492>
- Doležel, Lubomir, *Possible Worlds, Fiction and History: The Postmodern Stage*, Baltimore, Johns Hopkins University press, 2010. <https://doi.org/10.1353/book.455>
- Engélibert, Jean-Paul, *Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d’apocalypse*, Paris, la Découverte, 2019. <https://doi.org/10.3917/dec.engel.2019.01>
- Favard, Florent - Machinal, Hélène, "Les séries de science-fiction au croisement d’un genre fictionnel et d’une forme narrative audiovisuelle", *ReS Futurae*, 19 (2022). <https://doi.org/10.4000/resf.11137>
- Harris, Robert, *Fatherland* (1992); trad. Roberta Rambelli, Milano, Mondadori, 2017.
- Kripke, Saul, «Semantical considerations on modal logic», *Acta Philosophica Fennica*, 16 (1963): 83-94.
- Lavocat, Françoise, "Kontrafaktische Narrative in Geschichte und Fiktion", *Geschichte der Fiktionalität. Diachrone Perspektiven auf ein kulturelles Konzept*, Eds. Johannes Franzen - Patrick Galke-Janzen, Würz-

- burg, Frauke Janzen und Marc Wurich, 2018: 253-267. <https://doi.org/10.5771/9783956504273-253>
- Lavocat, Françoise, "Possible Worlds, Virtual Worlds", *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Eds. Alice Bell - Marie-Laure Ryan, Lincoln (NE), University of Nebraska Press, 2019: 272-295. <https://doi.org/10.2307/j.ctv8xng0c.16>
- Lavocat, Françoise, *Fatto e Finzione. Per un frontiera* (2016), trad. Chetro di Carolis, Del Vecchio editore, 2020.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm, *Saggi di teodicea* (1710), *Scritti filosofici*, Eds. Massimo Mugnai - Enrico Pasini, Torino, Utet, 1967.
- Lewis, David K., *On the Plurality of Worlds*, Oxford, Blackwell, 1986.
- Liu, Cixin, *Il problema dei tre corpi* (2007), trad. Benedetta Taviani, Milano, Mondadori, 2017.
- McKay, Adam, *Don't look up*, USA, 2021.
- Pavel, Thomas, *Mondi di invenzione: realtà e immaginario narrativo* (1986), Torino, Einaudi, 1992.
- Pavel, Thomas, "Fiction et perplexité morale", XXV conferenza Marc Bloch, EHESS, 10 giugno 2003, https://www.ehess.fr/sites/default/files/pagedebase/fichiers/thomas_pavel.pdf (ultimo accesso 28/03/2024).
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1991.
- Saint Gelais, Richard, *Fictions transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux*, "Poétique", Paris, Seuil, 2011.
- Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?*, "Poétique", Paris, Seuil, 1999
- Voltaire, *Candido, o l'ottimismo* (1759), trad. Nicola Cieri, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Vuillemin, Alain, "Anticipation et cacotopie : la dictature totale à travers 1984 (1949) de George Orwell, 1985 (1978) d'Anthony Burgess et 2084 (2015) de Boualem Sansal", *Sociopoética*, 1.14 (2015): 5-26.

The Author

Françoise Lavocat

Françoise Lavocat is a French university researcher specializing in comparative literature and literary theory. She is interested in the literary treatment of catastrophes, the question of interpretation, and theories of fiction. More recently, she has been working on the demography of fictional characters. She has been a professor at Université Sorbonne-Nouvelle since 2011, is a member of the Institut Universitaire de France and the Academia Europaea, and holds an honorary doctorate from the University of Chicago.

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Lavocat, Françoise, "Mondi possibili, eutopie e distopie in alcuni universi finzionali contemporanei", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 1-17, <http://www.between-journal.it/>

Mickiewicz's *A History of the Future*: It's True, Manuscripts Do Not Burn

Raffaele Caldarelli

Abstract

Adam Mickiewicz never wrote down *A History of the Future*. We only have a few remaining fragments of the poet's project. However, *A History of the Future* exerted a powerful and long-lasting influence on Polish culture. After a sketch of these fragmentary contents, drawn according to Pigoń and Skwarczyńska, the main aim of this paper is to highlight the importance of Mickiewicz's project in the history of Polish literature and culture. Stressed are some aspects of utopian and dystopian thought, as well as the interest of Mickiewicz and other Polish Romantics in scientific and technical achievements.

Keywords

Adam Mickiewicz; Polish Romanticism; Utopia; Dystopia; Political fiction

La *Storia del futuro* di Mickiewicz: è vero che i manoscritti non bruciano

Raffaele Caldarelli

Ku pamięci Grzegorza Gazdy

Prostitute, ne poverju – otvetil Voland – ètogo
byt' ne možet. Rukopisi ne gorjat.

Michail A. Bulgakov, *Master i Margarita*

Per poche opere come per *Historia przyszłości* di Adam Mickiewicz sembra valere l'apodittica e al tempo stesso enigmatica sentenza che Bulgakov fa pronunciare a Voland nel suo romanzo. Mai completata, tantomeno pubblicata in forma organica, quest'opera è stata come poche attesa, divinata, invocata da una società (letteraria e non solo) straordinariamente assetata di una parola, se non definitiva, illuminante sul suo futuro. Neppure essere stata toccata dal fuoco, e non in senso metaforico ma letterale, l'ha sottratta al suo destino di esprimere, in una paradossale indipendenza rispetto alla stessa sua esistenza reale, tanta parte delle ansie e delle speranze di un paese in cerca di speranza, riconoscimento, riscatto.

Un elemento di per sé dotato di valenza futurologica nella letteratura polacca è senz'altro il profetismo¹. Se è vero che Mickiewicz figura a pieno titolo fra i tre grandi profeti-veggenti del primo Ottocento polacco, i *trzej wieszczce* presto consacrati dalla critica e dalla mitografia nazionale, risulta però piuttosto evidente, anche attraverso le grandi difficoltà che pone lo studio di un'opera in sostanza mai scritta, operante *in absentia* nel contesto della cultura nazionale, che il discorso futurologico di Mickiewicz si nutre di più dimensioni e non si può ridurre unilateralmente a quella, pur importante, del profetismo romantico. Al contrario, proprio la multidimensionalità spiega le varie interpretazioni che della *Historia przyszłości* (d'ora

in poi *HP*) sono state date nel tempo. Né va trascurato che non sono cambiate solo le modalità interpretative. Come vedremo, nell'arco della vita del poeta è cambiato l'oggetto stesso dell'interpretazione: Mickiewicz è tornato più volte a mettere mano a quest'opera, pur senza mai portarla ad un esito compiuto; e l'approccio creativo è stato diverso in tempi diversi. Questo fa sì che in *HP* si siano volute e potute vedere cose diverse: messaggio politico, appelli messianici, anticipazioni di mirabolanti conquiste tecno-scientifiche, slanci utopici e visioni distopiche.

Prima di spingerci a esaminare alcuni aspetti specifici dell'opera e delle sue implicazioni, sarà bene esaminare sinteticamente lo stato dei materiali (a dire il vero alquanto esigui e problematici) a disposizione degli studiosi desiderosi di avvicinarsi un poco alla comprensione di questa incompiuta vicenda creativa. Denota piena consapevolezza di queste difficoltà la distinzione, molto chiara in Skwarczyńska 1964, tra la *koncepcja* di Mickiewicz e le *realizacje literackie* ricordate nel titolo, in altri termini i frutti, indubbiamente piuttosto esigui, per tanti motivi legati soprattutto alle tormentate vicende politiche ed esistenziali del poeta, di una concezione in sé potente. Se questa non è comprimibile in una organica caratterizzazione, si possono però indicare con sicurezza alcuni temi presenti e più volte emergenti nella sua creazione². Ricorre anzitutto, ed è questo in ultima analisi il motivo dominante, un forte appello politico, nella speranza o piuttosto nella visione di un'Europa democratizzata e unita in forma confederale. Le forze antagoniste sono identificate in vario modo: sicuramente si pensa alla Russia zarista, della quale verosimilmente Mickiewicz spera in una disgregazione, se è vero che egli immagina l'ucraino Didko nel ruolo di capo delle forze libertarie. L'antica fascinazione napoleonica vive ancora nell'attribuzione all'Inghilterra di un ruolo importante tra le forze della reazione. Ed è pure presente in *HP* una profezia di riscossa napoleonica³. Notevole è anche l'idea che a capo delle forze rivoluzionarie possa trovarsi una donna. Evidente qui la suggestione dell'eroismo guerriero femminile di Emilia Plater; ma più in generale, sempre se sono corrette le notizie che abbiamo; Mickiewicz pensò a un ruolo politico centrale per le donne e per i giovani. Tornando alle forze classificate tra i nemici dell'auspicata Europa liberal-democratica, troviamo lo spettro di un'invasione asiatica, precisamente dalla Cina. Su questo aspetto, diffuso nell'immaginario europeo e anche, nello specifico, polacco, torneremo in seguito.

Questo vortice di idee, vitalissimo pur se non destinato a trovare una strutturazione organica, trovò espressione come si è accennato in una serie di "realizzazioni letterarie". Non entreremo qui nei dettagli della ricostruzione filologica delle vicende di un'opera, ricordiamolo, mai messa per

scritto in forma organica ma attingibile solo attraverso relazioni indirette e attraverso alcuni frammenti attestati in un unico autografo di 13 pagine, redatto in francese. A questa ricostruzione si dedicarono con grande dottrina e acume due studiosi del calibro di Stanisław Pigoń e Stefania Skwarczyńska. Come guida nella selva alquanto disordinata dei materiali partiremo dalle conclusioni di quest'ultima, che riprendono in parte le tesi di Pigoń apportandovi però alcune correzioni e soprattutto integrazioni di un certo rilievo. Secondo Skwarczyńska (1964: 8-10) si può parlare di sette versioni di *HP*, diverse tra loro per organicità e rilevanza: a) la prima versione, la pietroburghese, redatta in francese, nota solo per tradizione indiretta, attraverso l'esposizione di alcuni temi e caratteri dell'opera fatta da Odyniec in una lettera del 1829 da Pietroburgo a Julian Korsak; b) una seconda versione isolata da Pigoń nei materiali assemblati dal figlio del poeta, Władysław Mickiewicz; secondo alcune testimonianze contemporanee, peraltro non sicure, Mickiewicz avrebbe bruciato nel 1833 il manoscritto dell'opera, preoccupato per il clima politico diffuso nella Francia della restaurazione borbonica; c) il *Frammento dalla lettera a uno dei redattori* di un immaginario giornale del futuro: è l'unico dei testi futurologici mickiewicziani ad essere stato pubblicato (vedi oltre); d) una terza versione di *HP*, redatta secondo Pigoń dopo il *Pan Tadeusz*, rappresenterebbe la base del progetto editoriale (mai giunto a compimento) di E. Januskiewicz e A. Jelowicki. Anche questa terza versione sarebbe stata bruciata o comunque distrutta da Mickiewicz (ecco tornare ancora lo spettro di manoscritti al rogo o al macero) nel 1849, quindi nel contesto di azioni repressive seguite alle rivolte del 1848; e) due frammenti della *Storia*, conservati nell'autografo (per cui cfr. Skwarczyńska 1964: 11-50), con la trattazione di diverse questioni filologiche⁴; per Pigoń conservano in bella copia il primo capitolo della versione 2 (vedi b) e il primo della versione 3 (vedi d); con buoni argomenti Skwarczyńska propone una diversa interpretazione (v. oltre): è chiara l'importanza di questo unico manoscritto conservato, non facilmente analizzabile nella sua struttura e funzione, per l'esegesi dell'opera; f) di una quarta versione avrebbe parlato ampiamente a Władysław Mickiewicz un personaggio abbastanza singolare, un esule italiano di nome Giovanni Battista Scovazzi a lungo ricercato da varie polizie, destinato poi a occupare posizioni di un certo rilievo dopo l'unità⁵. Incerta è peraltro la stessa

⁴ Alla fine del libro è riprodotto fotograficamente l'autografo, ricordato anche nel titolo.

⁵ Fu, tra l'altro, direttore della Biblioteca della Camera dei Deputati: cfr.

esistenza di questa fantomatica quarta versione; a maggior ragione incerto è un ulteriore rogo che l'avrebbe eliminata (e siamo al terzo rogo, reale o presunto, nella storia di *HP*); g) l'inesauribile Władysław riferisce di un'ulteriore versione, forse sulla base di confidenze di S. Gałęzowski.

Siccome l'argomento primario di questo contributo è costituito dal ruolo di *HP* nella storia culturale della Polonia, toccheremo solo marginalmente la problematica propriamente filologica. Basti ricordare che Skwarczyńska ha dimostrato in modo convincente, adducendo la presenza di errori ortografici, cancellature e altri segni di fretta e trascuratezza (1964:12-13) il carattere "di servizio" (*roboczy*) dell'autografo, verosimilmente versione provvisoria (una sorta di brutta copia, quindi) del lavoro da sottoporre a E. Januszkiewicz e A. Jelowicki nell'ambito di un progetto editoriale peraltro mai giunto a compimento. In questo lavoro preparatorio comunque Mickiewicz avrebbe messo sì a frutto versioni precedenti ma secondo la studiosa senza necessariamente avere sotto gli occhi questi abbozzi: potrebbe aver ricreato a memoria la propria trattazione. Come abbiamo già più volte prospettato, per un'indagine sui contenuti le difficoltà ovviamente sono molte. In estrema sintesi: nonostante il grandissimo contributo di Skwarczyńska, non rimane del tutto chiaro il rapporto tra l'autografo e) e la seconda e terza versione dell'opera; la prima versione, a), che potrebbe essere stata quella che dava maggiore spazio ad alcuni temi (progresso scientifico *in primis*) è nota solo attraverso la relazione, non si sa se del tutto credibile, di Odyniec; complesso è anche il rapporto dell'unica versione a stampa nota, vale a dire c), con gli altri materiali: fondamentale anche qui il contributo di Skwarczyńska (1964: 93-110)⁶.

Abbiamo già accennato al ruolo tutt'altro che marginale ricoperto nel pensiero futurologico del Romanticismo polacco dalla considerazione del progresso tecno-scientifico, visto nelle sue potenzialità e anche nella sua problematicità, potenziale e attuale. Monika Stankiewicz-Kopec ha avuto il merito di affrontare questo problema con impegno e acume. La prospettiva del progresso scientifico e tecnico e delle sue implicazioni è presente nell'opera dei tre vati romantici (non solo Mickiewicz, quindi, ma anche Słowacki e Krasiński) e del loro ideale continuatore Norwid. Semmai si dovrà tenere conto di una delle tante difficoltà che lo stato a dir poco lacunoso della documentazione pone a chi indaga su *HP*: la versione che più organicamente

Ajres 2017.

⁶ Per mancanza di spazio accenno solo di sfuggita allo studio di *HP* dal punto di vista dei generi letterari; cfr. Skwarczyńska 1966; 1964: 181-186.

tenta di delineare un futuro di meraviglie tecniche è la fantomatica prima versione, la pietroburghese. Il problema è ben noto ai mickiewiczologi: di questa versione nessuno ha mai visto neppure un abbozzo; tutto ciò che se ne sa è affidato a una lettera scritta da Antoni Edward Odyniec all'amico Julian Korsak appunto da Pietroburgo. La lettera, del maggio 1829, fu inclusa da Odyniec nel primo volume delle sue *Listy z podróży*: non fu disponibile al pubblico prima del 1872 (Siwicka 2001b: 371). Questo ha suscitato non pochi dubbi sulla credibilità della testimonianza di Odyniec: in quegli anni erano già apparse diverse tra le opere di Verne, dalle quali Odyniec, non sempre obiettivo e affidabile quando parla del Vate, potrebbe essere stato suggestionato/ispirato. C'è però qualcosa nel tono di sincera ammirazione in cui Odyniec riferisce a Korsak che appare fresco e sincero, non fa pensare a una costruzione artificiosa. E bisogna dire che in questo caso, a differenza di altri, nel complesso la critica ha dato fiducia al sodale di Mickiewicz. Quanto poi al dettaglio delle invenzioni proiettate nel futuro, alcune idee appaiono in effetti innovative e configurano un'ardita anticipazione scientifica: se essa è, come spesso i teorici del genere hanno sostenuto, componente essenziale della fantascienza, a Mickiewicz è difficile disconoscere pertinenza rispetto ad un genere che nell'Ottocento muoveva, sia pur embrionalmente, i primi passi. Mi sembra innegabile la penetrante intuizione della direzione in cui il progresso scientifico si muove, vista anche e soprattutto nelle conseguenze che le invenzioni avranno sulla vita sociale. Così è quando Adam ci parla (siamo sempre, necessariamente, obbligati a basarci sulla testimonianza di Odyniec) di un futuro in cui cadranno i limiti alla comunicazione e da una stanza d'albergo si potranno seguire concerti e altri eventi in città. Che poi il risultato si raggiunga nell'invenzione mickiewicziana attraverso piuttosto improbabili "apparati acustici" e altri mezzi tecnici non del tutto convincenti, a mio parere conta relativamente rispetto all'affidarsi a mezzi inequivocabilmente caratterizzati come tecnici per costruire un futuro nuovo. Anche i viaggi interplanetari sono, almeno secondo la relazione di Odyniec, chiaramente prefigurati. Che poi Mickiewicz abbia potuto davvero pensare a "palloni interplanetari" che non si vede proprio per quali principi fisici avrebbero potuto sostentarsi e spostarsi, ebbene anche questo conta relativamente. Né si vede perché a Mickiewicz si debba negare *a priori* quella sospensione dell'incredulità che tanto volentieri è stata concessa come cambiale in bianco all'improbabile cannone del verniano Barbicane.

Qui vorrei comunque sottolineare che il motivo del progresso tecnico, considerato in modo non sempre uniforme ma comunque visto come un fattore importante per la società nelle sue implicazioni, non è qualcosa

di accessorio, né di marginale. Anzi, quest'opera enigmatica e incompiuta concorre a dimostrare la complessità del rapporto tra la cultura del primo Ottocento e il progresso tecno-scientifico. Nello specifico, vale a dire per la cultura polacca in generale e per Mickiewicz in particolare, è emersa sempre più chiaramente l'impossibilità di ridurre il rapporto con la tecno-scienza in rapida evoluzione nel periodo considerato a una generica (e in larga misura presunta) ostilità al progresso. Per un contesto più ampio, ovvero per tutta la cultura europea, valgono le considerazioni di Ludovico Geymonat (1975) che giustamente rifiuta di dedurre un generale disinteresse da momenti di sfiducia nella tecnica indubbiamente presenti nella galassia romantica, del resto vastissima e tutt'altro che uniforme. Nei primi decenni dell'Ottocento è invece assai diffuso proprio l'atteggiamento opposto. A parte l'ancor viva e operante eredità illuministica (superfluo qui ricordare l'interesse dell'*Encyclopédie* non solo per la scienza ma per le sue applicazioni tecniche), numerosi fattori spingono in direzione contraria: il periodo di agitazione parossistica delle guerre napoleoniche; le conquiste tecniche legate alla rivoluzione industriale, a immediato impatto sulla realtà produttiva e su quella economica nel suo complesso; aspirazioni ideologiche di vario tipo (si pensi in particolare al socialismo utopistico) che contemplavano una fede nel futuro, per quanto non sempre ponderata nella considerazione della realtà socio-economica e delle possibili soluzioni ai problemi sociali. Mickiewicz poi non era certo insensibile ai vari aspetti, anche problematici, magari traumatici, della realtà. Se fu profeta, e come sappiamo lo fu, si trattò certamente di un profeta calato nella realtà, non certo di un profeta disarmato.

Giustamente Stankiewicz-Kopeć (2021: 225-226) segue il discorso del poeta sul futuro anche attraverso l'imprescindibile testimonianza dell'unico testo futurologico del poeta che abbia visto la pubblicazione: il *Wyjątek listu do jednego z redaktorów*, testo che si immagina indirizzato a un membro dello staff dell'immaginaria "Gazeta Województwa Szawelskiego". Il luogo della pubblicazione stavolta c'è ed è reale: si tratta dell'ultimo numero (23 giugno 1833) del *Pielgrzym Polski* pubblicato sotto la direzione di Mickiewicz. Il clima si faceva pesante per il vulcanico esule polacco altamente sospetto agli occhi della restaurata monarchia borbonica. Qui il discorso è nettamente politico, ma ciò, secondo l'argomento, a mio parere convincente, di Stankiewicz, non fa che evidenziare la centralità del progresso nella costruzione del mondo futuro. Nel 1899, anno in cui Mickiewicz colloca la sua immaginaria "Gazeta", il progresso ha cambiato il mondo e favorito lo sviluppo tecno-scientifico e industriale. Sullo sfondo del progresso compare la *Polonia restituta*, rinata come "Rzeczpospolita Syberyjska" (come nota

Stankiewicz, è qui evidente l'intento di infondere coraggio all'emigrazione polacca). Il progresso, secondo linee già viste nell'immaginario artistico e politico del nostro, comporterà anche la creazione di un'Europa democratizzata e riunita in una confederazione ispirata ai nuovi principi. Nel testo indirizzato all'immaginario periodico del 1899 il complesso della riflessione futurologica di Mickiewicz appare, pur nell'ovvia consapevolezza del travaglio che l'Europa sta vivendo, complessivamente improntato a un profetismo vitalistico e ottimistico.

Esiste però un altro versante della sua riflessione sul futuro. Stankiewicz (2021: 226) sottolinea su un piano più generale come negli anni quaranta dell'Ottocento vada crescendo in lui un diverso atteggiamento, più pessimistico, verso il progresso, del quale ritiene di poter indicare due radici: da una parte l'influsso del towianismo, dall'altra la nostalgia per la patria perduta, così visibile nel *Pan Tadeusz*, inevitabilmente destinata ad acuirsi coll'avanzare dell'età. In realtà però l'approfondimento della futurologia mickiewicziana dimostra come già prima alle speranze e agli aneliti rivolti verso una salvifica redenzione, nazionale e non solo, si accompagnassero note assai più pessimistiche. Fiećko (2014) ha approfondito l'elemento distopico in Mickiewicz: non c'è dubbio che dall'inizio la creazione artistica sia servita a Mickiewicz come specchio dei suoi dilemmi, antinomie e angosce. Anzitutto va notato il dubbio che al progresso tecnico non necessariamente si accompagni un miglioramento di carattere morale ma al contrario possa accompagnarsi una degenerazione del costume e dell'epoca. Molto forte è poi in Mickiewicz l'angoscioso presagio di lati oscuri che possono oscurare i nobili intenti ai quali dovrebbero tendere le rivoluzioni. Si tratta del motivo che ispira l'opera maggiore di Krasński, ma anche Mickiewicz lo avverte con grande intensità. Colpiscono alcune visioni distopiche di grande forza immaginativa e ideologica, vere anticipazioni dei classici distopici: così, per esempio, l'abolizione dei nomi, con la visione di un mondo in cui gli individui sono designati attraverso un sistema numerico, fa pensare (quanti anni prima!) a *Noi* di Zamjatin, e magari si può associare anche agli esperimenti linguistici immaginati da Orwell. Non sono comunque tutti qui gli elementi distopici in Mickiewicz: con rara onestà intellettuale, in lui l'anelito verso un futuro di libertà non è stato mai disgiunto dalla percezione dei pericoli di un processo rivoluzionario suscettibile di deviazioni tali da portarlo alle più gravi aberrazioni ideologiche. Certamente gli era ben presente il ricordo del Terrore parigino del 1793; ma rimane comunque notevole la sua chiara visione di quei pericoli che porteranno alle più gravi aberrazioni nel diciannovesimo secolo e preannunceranno gli orrori ancor peggiori del ventesimo. Qui si impone il

parallelo con Krasiński, senza dimenticare l'altra grande riflessione, peraltro cronologicamente assai posteriore (1873) sul tema, quella sempre attuale del Dostoevskij dei *Demoni*. Come abbiamo già accennato in precedenza, un altro tema distopico che ricorre nella riflessione di Mickiewicz è quello del pericolo che viene dall'Oriente, insomma della minaccia proveniente dalla Cina. Nota è la ripresa del tema in *Insaziabilità* di Witkacy⁷, ma esso riaffiora qua e là nelle letterature europee dell'Otto- e Novecento e come vedremo in Polonia è presente anche nel secolo che stiamo vivendo.

Vorremmo richiamare qui un altro aspetto che lega Mickiewicz a strutture letterarie che avranno poi un peso notevole nella letteratura di anticipazione. Colpisce nell'autore polacco la tendenza, che a me sembra si possa cogliere con chiarezza pur nella frammentarietà della sua produzione futurologica, a una visione del futuro organica, a una "storia del futuro" che si configuri come produzione annalistica, cronachistica, in ultima analisi come storia globale di un mondo. Di nuovo, per rifarci a Stefania Skwarczyńska, la "concezione" sembra chiara, nell'ampiezza delle visioni storiche alternative, anche se le "realizzazioni" letterarie sono meno che parziali. Questa necessità di storie organiche, globali di mondi, anzi di uno sviluppo complessivo dell'umanità avrà grande parte nella fantascienza del XX secolo, dalla *space opera* di Stapledon ai progetti (in effetti anche questi solo molto parzialmente realizzati) di Robert Heinlein⁸. Per quanto riguarda specificamente il contesto polacco, vorrei ricordare due opere che possono dare la misura della persistenza di alcuni dei motivi qui trattati nel panorama culturale. La prima è la grande sintesi (anche) futurologica in due volumi di Lem *Fantastyka i futurologia* (1970)⁹; la seconda è *PL+50*, l'antologia curata da Jacek Dukaj all'inizio del terzo millennio. Dukaj nell'introduzione (2004: 5-8) si richiama esplicitamente alla *HP* di Mickiewicz. Quanto ai temi dei racconti futurologici inclusi nell'antologia¹⁰, significativa la presenza di due motivi già riscontrabili nei progetti di Mickiewicz: l'invasione dall'Oriente asiatico, in stile "pericolo giallo"

⁷ Su *Nienasylenie* (*Insaziabilità*) di Stanisław Ignacy Witkiewicz (Witkacy), del 1930, cfr. Błoński 1985.

⁸ Sull'importanza che ha l'idea di una storia futura in Heinlein cfr. Scholes-Rabkin 1979: 78-82.

⁹ In realtà l'opera è una vastissima sintesi delle problematiche e prospettive del genere fantascientifico, e denota fra l'altro una conoscenza approfondita della produzione occidentale.

¹⁰ Notevole però la presenza di contributi saggistici da parte di autori del calibro di Bauman (Dukaj 2004: 503-519), Kapuściński (539-547) e Lem (549-556).

(in particolare Marek Oramus, *Ibid.*: 297-333) e i mutamenti nei rapporti sociali tra i sessi fino all'instaurazione di un matriarcato dai tratti alquanto oppressivi come in Kossakowska (*Ibid.*: 125-167). In ogni caso, al di là della pluralità di spunti tematici e dell'alternanza di momenti meno pessimistici (senza peraltro grandi punte di fiducia nel futuro) e altri largamente distopici¹¹, quello che risulta più significativo è il richiamo esplicito al tentativo futurologico di Mickiewicz; e di nuovo siamo ricondotti alla considerazione del ruolo di quest'opera paradossale, mai davvero scritta ma viva e operante anche a lungo termine.

¹¹ Da registrare, oltre a un suggestivo contributo della futura Nobel Tokarczuk che rappresenta un mondo in regressione verso la preistoria (Dukaj 2004: 169-181) un filone che presuppone un'aspra critica alle regole dell'Unione Europea (per esempio in Maciej Dajnowski, *Ibid.*: 11-22; a queste voci satirico-critiche si oppone il citato intervento saggistico di Lem).

Bibliografia

- Ajres, Alessandro, *Giovanni Battista Scovazzi, mazziniano e towianista*, Torino, Accademia University Press, 2017.
- Błoński, Jan, "Nienasycenie", *Literatura Polska. Przewodnik Encyklopedyczny*, II, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985: 31.
- Fiećko, Jerzy, "Historie przyszłości Mickiewicza i kwestia dystopii", *Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo*, 4 [7] (2014): 333-344.
- Geymonat, Ludovico, "Considerazioni introduttive", *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, IV, *L'Ottocento*, 1, Milano, Garzanti, 1975: 7-15.
- Lem, Stanisław, *Fantastyka i futurologia*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1970.
- Niewiadowski, Andrzej, *Literatura fantastycznonaukowa*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1992.
- Pigoń, Stanisław, "Metamorfozy Historii Przyszłości", Id., *Zawsze o Nim. Studia i odczyty o Mickiewiczu*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1960: 143-173.
- Dukaj, Jacek (Ed.), *PL+50. Historie przyszłości*, Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.
- Scholes, Robert - Rabkin, Eric S., (1977) *Science Fiction: History, Science, Vision*, Oxford, Oxford University Press; trad. it. *Fantascienza. Storia – scienza – visione*, Parma, Pratiche, 1979.
- Siwicka, Dorota, "Historia przyszłości", *Mickiewicz Encyklopedia*, Eds. Jarosław Marek Rymkiewicz - Dorota Siwicka - Alina Witkowska - Marta Zielińska, Warszawa, Horyzont – Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, 2001a: 190-191.
- Siwicka, Dorota, "Odyniec, Antoni Edward", *Mickiewicz Encyklopedia*, Eds. Jarosław Marek Rymkiewicz - Dorota Siwicka - Alina Witkowska - Marta Zielińska, Warszawa, Horyzont – Grupa Wydawnicza Bertelsmann Media, 2001b: 368-371.
- Skwarczyńska, Stefania, *Mickiewicza "Historia przyszłości" i jej realizacje literackie wraz z podobizną autografu*, Łódź, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, 1964.
- Ead., "Kształt artystyczny drugiej wersji mickiewiczowskiej *Historii przyszłości*", *W kręgu wielkich romantyków polskich*, Warszawa, Instytut Wydawniczy Pax, 1966: 66-86.
- Stankiewicz-Kopec, Monika, "Adam Mickiewicz wobec rozwoju cywilizacyjnego i postępu naukowo-technicznego", *Rocznik Filozoficzny Ignatianum*, 27, 1 (2021): 219-238. doi: <https://doi.org/10.35765/rfi.2021.2701.12>

Raffaele Caldarelli, *La Storia del futuro di Mickiewicz: è vero che i manoscritti non bruciano*

Weintraub, Wiktor, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1982.

The Author

Raffaele Caldarelli

After working at the Universities of Macerata and Salerno, since 2000 he has taught various Slavic disciplines at the University of Tuscia in Viterbo. He is currently a professor of Slavic Philology and Russian Literature and Culture. He has published works on the Proto-Slavic language, Old Church Slavonic texts and various modern Slavic cultures.

Email: caldarelli@unitus.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Caldarelli, Raffaele, "*La Storia del futuro di Mickiewicz: è vero che i manoscritti non bruciano*", , *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 19-30, <http://www.between-journal.it/>

Some Pioneering Transplants in Early 20th Century Russian Science Fiction: Bulgakov, Tolstoy, Belyayev

Marco Caratozzolo

Abstract

In this article, the author turns his attention to two specific literary motifs from Russian science fiction literature of the early 1920s: surgically obtained rejuvenation and pioneering transplantation between animal and human organs, in particular brain transplantation. These elements are present in important, mostly contemporary literary works by Mikhail Bulgakov (*Heart of a Dog*), Aleksey Tolstoy (*The Blue Cities*) and Alexander Belyayev (*Hoity-Toity*). By means of a contrastive analysis of these literary motifs in the works of these writers and a reconstruction of the Russian and Soviet 1920s scientific context that generated them, when medicine made enormous strides, the author will attempt to find a connection between these works and thus determine the existence of a common pattern that justifies the similarities in the thematic and stylistic approach of their authors.

Keywords

Transplantation, Rejuvenation, Russian 20th century science fiction, Lenin's death

Alcuni trapianti avveniristici nella fantascienza russa del primo Novecento: Bulgakov, Tolstoj, Beljaev

Marco Caratozzolo

La vittoria sulla morte è certamente una delle idee più suggestive del pensiero del filosofo Nikolaj Fëdorov, che a partire dalla seconda metà dell'Ottocento ha avuto un'enorme influenza sulla letteratura russa, per le originali idee che maturò sulla rigenerazione dell'uomo e sul suo rapporto con la natura e la scienza. Nell'importante opera filosofica, raccolta nei due volumi postumi di *Filosofija obščego dela* (*La filosofia della causa comune*, 1906-1913), egli si chiede infatti: «È forse un bene la ricchezza, oppure un male la povertà? O non sarebbe meglio dire che il bene autentico è la vita, la vita eterna, mentre la morte è il vero male, quindi concentrarci sulla nostra missione?» (Fëdorov, 1995: 390)¹. Fëdorov giunge a mettere in crisi il paradigma di Schopenhauer e sostiene che «all'espressione 'il mondo come volontà e rappresentazione' si può in tutta evidenza sostituire l'espressione di 'mondo come concupiscenza'» (*ibid.*)²: il filosofo ritiene infatti che a causa dell'eccessiva libertà della natura, la vita umana si sia corrotta, imboccando la sola strada che le è concessa, quella per cui la natura stessa «generando, si annulla, cioè mentre genera i figli, inghiotte i padri» (*ibid.*: 393)³. Il programma di Fëdorov si muove quindi verso un ampio «progetto di resurrezione», verso una «nuova Pasqua» (*ibid.*: 12): la natura deve essere «indotta a rispettare delle regole», il che non significa che l'uomo la debba sottomettere ai propri capricci, né sfruttarla per i suoi interessi, ma instillare in essa i concetti di volontà e razionalità, elementi

¹ «Богатство ли — добро, а бедность — зло, или же жизнь, т.е. жизнь бессмертная, есть истинное добро, а смерть — истинное зло, и в чем состоит наше дело». Se non altrimenti indicato, le traduzioni dei brani in russo si intendono dell'Autore.

² «Выражение мир как воля и представление по справедливости можно заменить выражением мир как похоть».

³ «Рождая, умерщвляет, рождая сынов, поглощает отцов».

che la metterebbero al servizio di una piena «volontà di Dio» (*ibid.*).

Nell'alveo di questo ambizioso progetto di 'armonica coercizione' della natura al raziocinio umano, rientra la grande utopia del filosofo, cioè restituire la vita ai morti. Per dare concretezza a questo proposito, Fëdorov illustra alcune ipotesi concrete, ispirate anche al pensiero dell'ingegnere, inventore e ministro dell'Istruzione Vasilij Karazin: ad esempio quella di cingere il pianeta con un sistema spiraliforme di fili elettrici, per «regolare le radiazioni del sole e aumentare la massa della terra, [il che] potrebbe servire a creare, per così dire, una nuova volta celeste, gli archi, e così potremmo controllare la forza magnetica del sole stesso» (*ibid.*: 253-254)⁴. Fëdorov influenzò diversi autori della letteratura russa, da Dostoevskij, che infatti lo ammirava, fino a Chlebnikov e Platonov, e l'eco delle sue idee si produsse per tutto il Novecento, con un particolare accento sulla fantascienza. È opportuno ricordare che proprio nella terza decade del XX secolo, frequenti furono i contatti tra letterati e scienziati, non di rado all'insegna di una discussione sulle idee di Fëdorov. Esempio il caso del poeta tardo-avanguardista Nikolaj Zabolockij, attratto sia dalle idee sul superamento della morte (Loščilov 2003: 94-95), sia dall'opera del poeta Velimir Chlebnikov, gravida di fantasie avveniristiche, sia dalle ricerche di Konstantin Ciolkovskij, il padre della cosmonautica russa. Proprio a quest'ultimo, nel gennaio del 1932, Zabolockij scrisse che «l'arte del futuro si fonderà così saldamente con la scienza, che è giunto per noi il momento di conoscere e amare i nostri migliori scienziati» (Zabolockij 1995: 230)⁵. In effetti nella prima metà degli anni Venti Zabolockij era stato suggestionato dalle tele di Pavel Filonov, in cui è raffigurata la simbiosi utopica tra gli uomini e gli animali: le immagini dei «pitecantropi» (Ripellino 1968: 257) di Filonov, oppure dei suoi cavalli umanizzati, rivivono infatti nei versi zabolockiani di *Lico konja* (Il volto del cavallo, 1926) e, nel decennio successivo, si riverberano nel suo più celebre poema, *Toržestvo zemledelija* (Il trionfo dell'agricoltura, 1933)⁶, attraverso cui, scrive Masing-Delic, il poeta

⁴ «Регулирование солнечного лучеиспускания и на увеличение массы земли, [что и] могли бы служить на созидание как бы нового небесного свода, арок, и, таким образом, мы могли бы управлять магнитною силою самого солнца».

⁵ «Мне кажется, что искусство будущего так тесно сольется с наукой, что уже теперь пришло для нас время узнать и полюбить лучших наших ученых».

⁶ Ora anche in traduzione italiana: N. Zabolockij, *Il trionfo dell'agricoltura*, Ed. C. Scandura, Roma, Del Vecchio, 2021.

«put forward his essentially Fëdorovian view of an earthly paradise to be created through collective effort» (Masing-Delic 1987: 356). Un paradiso terrestre, continua la studiosa, simile a quello propugnato da Fëdorov, «in which famine, natural disasters, infectious diseases, wars, slaughter, and even death would be unknown» (*ibid.*).

Questo sforzo collettivo era tuttavia basato sull'idea che l'uomo e gli animali dovessero maturare una nuova gerarchia dei loro rapporti, sulla scia di quello 'scambio di ruoli' che si poteva vedere in alcune raffigurazioni del mondo alla rovescia, molto diffuse in Russia già all'epoca di Dostoevskij, in cui ad esempio il bue scuoiava il macellaio, oppure l'asino sale in groppa all'uomo. Come infatti spiega Raymond Trousson (1989: 20), una delle principali funzioni delle rappresentazioni del mondo alla rovescia era quella di ammonire l'uomo sulla pericolosità dei progetti utopici: non già quindi auspicare, bensì denunciare l'avvento del progresso, spaventando il fruitore sui possibili scenari. In questa prospettiva, non appare azzardato stabilire un legame tra lo scambio di ruoli rappresentato nei quadretti popolari, e quello, parimenti avveniristico, tra gli organi umani e animali, evocato in alcune opere fantascientifiche russe degli anni Venti, dove le suggestive idee di Fëdorov vengono richiamate attraverso diversi motivi letterari. Su due di questi motivi vorrei concentrare la mia attenzione, e cioè:

1. la sconfitta della morte grazie a una «trasformazione», cioè un'operazione chirurgica che preveda il trapianto (*peresadka*) di un organo vitale di un morto, soprattutto il cervello, nel corpo di un uomo o di un animale vivo. Escludendo il caso del trapianto di alcune ghiandole, che già si effettuava, si tratta di un'ipotesi scientifica a quel tempo percepita come avveniristica, il cui esito però, non solo avrebbe in parte restituito la vita al donatore, ma anche potenziato enormemente le capacità e le possibilità di sopravvivenza del ricevente;
2. l'allontanamento della morte attraverso la pratica del ringiovanimento (*omoloženie*), anche questo ottenuto con la chirurgia e praticato nella prima metà del Novecento da diversi scienziati, che finirono per avere grande influenza sugli scrittori loro contemporanei. Il ringiovanimento dell'eroe è peraltro un tema molto presente nel sostrato culturale dei russi: una prima, logica, osservazione si può fare sulla sua ampia ricorrenza nel folclore europeo, nel quale gli elisir di lunga vita o gli incantesimi volti a trasformare l'individuo, riportandolo alla giovane età, sono particolarmente frequenti negli intrecci fiabeschi. In particolare, nel contesto del folclore slavo orientale, il ringiovanimento è molto ricorrente, come si può facilmente evincere dalla ricca serie di varianti dell'intreccio fiabesco definito *Čudesnoe omoloženie* (*Il ringiovanimento miracoloso*), in

cui «Cristo, o un diavolo, o un angelo forgiano nuovamente un vecchio oppure una vecchia, rendendolo giovane: un fabbro cerca di emularlo, ma con esito infausto e per l'omicidio finisce in prigione» (Barag – Berzovskij – Kabašnikov - Novikov 1979: 188). Va inoltre precisato che nel folclore il ringiovanimento del protagonista è solo uno dei processi vitali che conducono all'allontanamento della morte, condizione per la quale sono veicolo anche altre iniziative che potrebbero presentare elementi di magia o collegamenti con la fantascienza pionieristica del secolo scorso. Attenendoci tuttavia al tema del ringiovanimento, val la pena ricordare un passo tratto da una variante della *Skazka o pope i stranike* (*Favola del pope e del pellegrino*), tratta dalla raccolta che il folclorista Aleksej Smirnov compilò per la Società Geografica Russa. Un vecchio pellegrino che si rivela poi essere San Nicola accompagna un pope corrotto per un lungo viaggio alla ricerca di una condizione migliore; i due a un certo punto, «superato il fiume», giungono alla casa di un ricco e anziano signore, che anela a una rigenerazione per vincere la morte:

“Vorresti diventare giovane?”, gli chiese il pellegrino. “E come potrei non volerlo - rispose quello -. Ma dove si è mai visto o sentito che un vecchio torni ad essere giovane?” “Portami un recipiente grande - disse il pellegrino -, mentre tu, signore, vai a prendere dell'acqua, fatti tre volte il segno della croce, mentre attingi acqua recita una preghiera e poi portala, ma non farla cadere!” Il vecchio portò il recipiente, mentre il pope era andato a prendere l'acqua. “Ora stenditi, vecchio, nel recipiente!” disse il pellegrino. Il vecchio si stese, poi il pellegrino prese un'ascia e tagliò il suo corpo in pezzi piccoli. Il pope intanto era arrivato con l'acqua e il pellegrino ne spruzzò un po' sul corpo, che era stato affettato. Il corpo era diventato simile a schiuma, ma il pellegrino spruzzò l'acqua una seconda volta e dalla schiuma iniziò a comporsi un corpo, benché ancora morto. Infine, dopo aver spruzzato acqua una terza volta, comparve un giovane uomo. (Caratozzolo 2024: 117)

All'epoca in cui furono concepite le opere di Bulgakov, Tolstoj e Beljaev che sono oggetto della mia attenzione, i due motivi letterari appena esposti, ovvero il ringiovanimento e la trasformazione, presentavano un'indubbia attualità. Essa si spiega anche con il grande dibattito sulle frontiere della scienza, generato dalla prematura morte di Lenin nel gennaio del 1924, e dalle riflessioni scientifiche (sull'imbalsamazione), artistiche (la progettazione del mausoleo) e storiche (la recente scoperta della tomba di Tutankhamon) che hanno caratterizzato il processo di conservazione del corpo, del pensiero e del lascito del leader della Rivoluzione d'Ottobre.

Non è questa l'occasione per tornare su questo dibattito e sui suoi riflessi nella sfera culturale, così come sull'influenza che in questo processo hanno avuto le idee di Fëdorov sulla sconfitta della morte, temi su cui si è ampiamente scritto⁷. Alla luce di questo dibattito, va detto che negli anni Venti il ringiovanimento umano, più che altro nella forma di una rigenerazione fisica, era una realtà: l'innesto di organi animali sull'uomo era già praticato in tutta Europa e anche in Russia, dove tra il 1923 e il 1924 uscirono due raccolte di articoli che approfondivano la questione (Kol'cov 1923, 1924). Si tratta di volumi che intellettuali come Bulgakov e Aleksej Tolstoj non potevano ignorare: vi figurano, infatti, non solo importanti contributi di studiosi internazionali (tra i quali il ginecologo austriaco Eugen Steinach, poi Serge Voronoff, gli endocrinologi francesi André Po Bouin e Paul Ancel, l'istologo tedesco Benno Romeis), ma anche aggiornamenti su nuovi approcci al problema e contributi di scienziati russi, come quello del biologo Nikolaj Kol'cov, che curò entrambe le raccolte. Attraverso una dettagliata esposizione dello stato dell'arte, nei due volumi veniva fornita una qualche risposta concreta al quesito formulato dal curatore in apertura, e cioè:

In tutte le fasi di sviluppo dell'umanità compaiono leggende sull'esistenza dell'immortalità e dell'eterna giovinezza, le religioni di tutti i paesi e popoli parlano di resurrezione dai morti, di inarrestabile ricerca dell'elisir di lunga vita. Qual è la visione del mondo contemporanea su tale questione? [...] Sulla superficie della nostra terra, mari e continenti, montagne e fiumi, hanno tutti una prospettiva temporale limitata: a un certo momento scompariranno. Nel mondo intero muoiono pianeti e sistemi solari. Può forse l'uomo evitare la legge fondamentale della natura, ovvero ciò che per la macchina è l'usura provocata dall'attrito? (Kol'cov 1923: 5)⁸

⁷ Mi limito a citare tre degli studi che ne parlano più diffusamente, e cioè Masing-Delic 1992, Piretto 2001 e Ennker 2011 (cioè la traduzione russa, presso la prestigiosa ROSSPEN, dello studio di Benno Ennker, uscito in Germania nel 1997).

⁸ «На всех стадиях развития человечества возникают легенды о возможности бессмертия и вечной молодости, религии всех стран и народов говорят о воскрешении из мёртвых, не прекращаются поиски жизненного эликсира. Как же относится к этому вопросу современное миропонимание? [...] На поверхности нашей земли моря и континенты, горы и реки – все имеют ограниченное временем существование и исчезают. В мировых пространствах гибнут планеты и солнечные системы. Неужели человек мог бы избежать основного закона природы-изнашивания машины от трения?»

Gli studi sul ringiovanimento vennero perfezionati da autorevoli scienziati, le cui originali esperienze vale la pena ricordare. Steinach fu il primo a effettuare, all'inizio del secolo, operazioni per il ringiovanimento con il trapianto delle ghiandole, metodo che tuttavia suscitò una certa avversione nella comunità scientifica, soprattutto quando l'endocrinologo austriaco si spinse fino a utilizzarlo per 'curare' l'omosessualità. Solo in una seconda fase della sua carriera, Steinach intraprese, per ottenere il ringiovanimento, la strada della vasectomia. Serge Voronoff invece, medico di origine russa ma naturalizzato francese, perfezionò negli Stati Uniti, dove si era trasferito nel 1912, la strada del ringiovanimento attraverso il trapianto sull'uomo di ghiandole e tessuti genitali delle scimmie, che praticò con un certo successo fino a diventare un personaggio quasi mitico, fama a cui certamente contribuì la sua residenza di Ventimiglia, il «Castello Voronoff», dove dal 1925 visse continuando a effettuare operazioni e studi in questo campo. Nel dibattito russo ebbero particolare risonanza anche gli studi di Bouin e Ancel, che all'inizio del Novecento avevano effettuato importanti scoperte sull'endocrinologia sessuale, e dell'istologo tedesco Benno Romeis, che studiò approfonditamente l'invecchiamento dei tessuti biologici.

La pratica di questi scienziati, descritta nelle pubblicazioni specializzate, amplificata dalla stampa, ma soprattutto rielaborata da importanti scrittori russi della prima metà del secolo, ci porta alla definizione di un sottogenere della fantascienza medica russa del Novecento, che potremmo chiamare «letteratura del trapianto». Rievocando in un certo senso il mito di Frankenstein, che però, va sottolineato, ebbe tardissima circolazione in lingua russa, in questo gruppo di testi vengono raccontate le conseguenze provocate dalle trasformazioni che avvengono in certi animali (tra cui l'uomo), a seguito del trapianto di un organo proveniente da una creatura di altra specie, di solito il cervello oppure determinate ghiandole. Si tratta di un esperimento che si spinge molto al di là dei risultati che i medici di cui si è parlato, non senza polemiche, ottennero. Le opere letterarie di fantascienza russa che sono riconducibili a questo sottogenere si possono dividere in due gruppi: il primo, che fa principalmente riferimento agli anni Venti, comprende i racconti *Sobač'e serdce* (*Cuore di cane*, scritto nel 1925) di Michail Bulgakov, *Golubye goroda* (*Le città azzurre*, 1925) di Aleksej Tolstoj e *Chojti Tojti* di Aleksandr Beljaev (1930), ma anche il dramma grottesco *Pao-Pao* di Il'ja Selvinskij, uscito nel 1933 e scritto due anni prima, in cui si raccontano le conseguenze del trapianto del cervello di un pugile morto in una scimmia. A questo gruppo potremmo aggiungere un altro testo di Beljaev, *Amba* (1929), che è l'antefatto di *Chojti-Tojti*: qui viene descritto uno

degli audaci esperimenti del professor Wagner, che inventa una macchina per tenere in vita un cervello umano compatibile con la testa di una mucca.

Inoltre, tra il 1971 e il 1973⁹, il trapianto di cervello tra specie animali diverse è il tema di alcuni racconti di un secondo gruppo di scrittori sovietici. Mi limito a ricordare questi scrittori e le loro opere, rimandando ad altra sede ulteriori approfondimenti: *Sjužet dlja romana (Intreccio per un romanzo, 1971)* di Il'ja Varšavskij, *Dorogostojaščij opyt (Un esperimento molto costoso, 1971)* di Michail Grešnov, *Čto takoe čelovek? (Che cos'è l'uomo?, 1971)* di Igor' Rosochovatskij, *Mefisto (1972)* di Askol'd Jakubovskij e *Čast' ètogo mira (Una parte di questo mondo, 1973)* di Sever Gansovskij.

La pubblicazione di *Cuore di cane*, opera che inaugura il sottogenere della «letteratura del trapianto», fu un percorso irto di difficoltà: sottolineo questo dettaglio per osservare che essa non ebbe vasta e diretta influenza sugli altri scrittori, i quali appresero quindi del ringiovanimento e di questi trapianti sensazionali solo grazie al diffuso dibattito che si era generato. La *povest'* fu scritta da Bulgakov nei primi mesi del 1925, ma l'anno successivo il manoscritto fu requisito all'autore, cosa che non ne impedì la circolazione clandestina, visto che ne erano state fatte tre copie. A partire dagli anni Sessanta, grazie da un lato alla diffusione del testo in forma di *samizdat*, dall'altro alla sua pubblicazione all'estero, dove la vedova dell'autore era riuscita a inviare una delle redazioni non sequestrate, il racconto ebbe ampia diffusione e nel 1968 uscì in russo a Francoforte e a Londra, mentre le traduzioni si erano ormai già diffuse. La prima edizione sovietica, curata da Marietta Čudakova, risale al 1987: prima sulla rivista *Znamja* (Bulgakov 1987), l'anno dopo in volume. Non privo di interesse il titolo dato alla pri-

⁹ L'intervallo temporale in cui si sviluppa questo nucleo di testi non è casuale. Il 14 marzo 1970, dopo una lunga serie di esperimenti preparatori, lo scienziato statunitense Robert J. White eseguì infatti un trapianto di testa da una scimmia all'altra, esperimento dopo il quale le scimmie rimasero in vita per circa nove giorni. Dopo il trapianto, i sensi delle due scimmie continuarono a funzionare regolarmente e gli occhi a seguire il movimento degli oggetti. Prima dell'esperimento di White, in Russia c'erano tuttavia state enormi discussioni in merito all'operato di Vladimir Demichov, pioniere della trapiantologia sovietica: nel 1960 uscì in Urss, ma fu poi tradotto in diverse lingue, il suo volume sui trapianti sperimentali di organi vitali (Demichov 1960), in cui descrive la pluriennale attività nell'ambito dei trapianti sperimentali pionieristici. Tra i più sensazionali, ci furono indubbiamente i venti trapianti di testa che Demichov effettuò nella seconda metà degli anni Cinquanta sui cani, meglio noti come *dvuchgolovnye sobaki* (cani a due teste).

ma traduzione italiana, uscita nel 1967: *Cuore di cane: ovvero endocrinologia della NEP* (Bulgakov 1967).

Una consolidata tradizione critica (Mjagkov 1981: 170; Giuliani De Meo 1981: 47; Sokolov 1997: 435; Varlamov 2008: 313) attribuisce a Nikolaj Pokrovskij, fratello della madre di Bulgakov e importante ginecologo, il modello a cui si ispirò l'autore per il personaggio del dottor Preobraženskij, che come noto si assume la responsabilità di trapiantare in un cane, umanizzandolo, alcuni organi di un ladruncolo morto da poco. Si tratta tuttavia di un'analogia che riguarda solo aspetti esteriori e caratteriali del personaggio della *povest'*, in particolare la loquela da intellettuale, il portamento da «cavaliere francese» (Mjagkov 1981: 171) di Preobraženskij, che dovevano essere proprio quelli dello zio di Bulgakov, come conferma la prima moglie dello scrittore, Tat'jana Lappa, ricordando la lettura iniziale di *Cuore di cane* (Sokolov 1997: 135). Inoltre, il grande appartamento di Preobraženskij ricorda quello con sei stanze in cui viveva lo zio a Mosca, dove soleva ospitare anche alcuni parenti, in particolare il fratello Michail, un terapeuta, e le due adorate nipoti, Aleksandra e Oksana, che intrapresero anche loro la carriera medica (Mjagkov 1981: 170-171). Come tuttavia precisa Mjagkov, «né Nikolaj Michajlovič, né suo fratello, eseguirono mai operazioni avveniristiche o si occuparono di ringiovanimento, benché il tema fosse spesso oggetto di discussione nella loro accogliente casa, probabilmente anche alla presenza dello stesso Michail Bulgakov. Nell'immagine dello 'stregone della Prečistenka' hanno probabilmente trovato riflesso i tratti di altri medici, dei vicini di casa e dei fratelli Pokrovskie» (*ibid.*: 171)¹⁰.

È dunque evidente che per i motivi più direttamente ispirati alla scienza contemporanea, tra questi il ringiovanimento e il trapianto, Bulgakov fece riferimento alle altre figure di scienziati già ricordate, perché la loro esperienza negli anni Venti fu al centro di approfondite sperimentazioni, che lo scrittore non poteva non conoscere. D'altra parte, fu proprio Marietta Čudakova nel 1987, introducendo il racconto su *Znamja*, a mettere l'accento sull'influenza che i già citati volumi sul ringiovanimento esercitarono su Bulgakov. Una significativa letteratura, di natura scientifica (Giuliani 2018) e divulgativa (Viktorov 2016, Sidorčik 2019), integra poi le ipotesi degli studiosi sulla fa-

¹⁰ «Ни Николай Михайлович, ни его брат не проводили таких фантастических операций и не занимались практикой по омоложению, хотя этот вопрос, видимо, не раз обсуждался в их гостеприимном доме, и, возможно, в присутствии Булгакова. В образ 'колдуна с Пречистенки' могли войти черты и других врачей, соседей и братьев Покровских».

miglia di Bulgakov e attribuisce a due illustri medici alcuni tratti dello scienziato protagonista di *Cuore di cane*: Serge Voronoff e Leonid Voskresenskij.

In merito a Voronoff, è bene ricordare alcuni dei successi che lo lanciarono, non solo come personaggio del gran mondo (solo i più facoltosi potevano permettersi di essere operati da lui), ma anche come riferimento letterario. In numerose pubblicazioni egli approfondì il trapianto di organi dalla scimmia (suoi studi sul tema uscirono in Francia dal 1924 al 1930, poi nel 1939): prova della sua grande popolarità tra gli intellettuali è anche il fatto che il libro del 1946 da lui pubblicato mentre viveva in Svizzera, *Du crétin au génie*, veniva introdotto da una breve, ma significativa nota di Maeterlinck: «Voici un ouvrage qui nous apprend certaines choses que nous ignorions. Il résume quelques pensées et quelques expériences d'un grand chirurgien et d'un savant pionnier. C'est à l'aide de tels livres que se forment les nouvelles bibles de l'humanité» (Voronoff 1946: 7). La fama di Voronoff risaliva però al 1913, quando aveva operato un paziente affetto da cretinismo, migliorandone la condizione tramite l'innesto della tiroide di uno scimpanzé. Nei decenni successivi egli si specializzò in questo tipo di interventi, trapiantando tessuti di testicoli delle scimmie nell'uomo, operazione che in effetti «rin vigoriva» alcune funzioni del degente. Per la precisione, questo tipo di operazione aveva effetti che potevano variare da paziente a paziente, e di cui troviamo eco nelle opere di Bulgakov e Beljaev: l'aumento del desiderio sessuale, il miglioramento della memoria e della vista, una maggiore resistenza al sonno, uno schermo contro la demenza precoce e in generale una vita più lunga.

Anche per la contiguità con il cognome del professore di Bulgakov (Preobraženskij deriva da *preobraženie*, trasformazione o anche trasfigurazione nel senso biblico, mentre *voskresenie* significa resurrezione), si è fatto, come suo prototipo, il nome di Leonid Voskresenskij. Presso la clinica medica di Tver', Voskresenskij infatti, nei primi anni Venti, si dedicò al ringiovanimento di cavalli ed esseri umani, e successivamente, presso l'Istituto di ricerca sulle patologie e terapie sperimentali dell'Abcasia, dove lavorò dal 1928 al 1932, perfezionò il proprio metodo. Nel 1924 comparve un articolo sulla *Krest'janskaja pravda*, in cui veniva spiegato che presso la clinica di Tver' negli ultimi diciotto mesi «sono stati ringiovaniti dieci operai, cinque medici, due sacerdoti, un commerciante e più di quindici impiegati sovietici » (Viktorov 2016)¹¹. Proprio a Tver' Voskresenskij ricevette più volte la

¹¹ «Омоложено: 10 рабочих, 5 врачей, 2 священника, 1 торговец и больше 15 советских служащих».

visita di un corrispondente della *Rabočaja gazeta*, che, dopo aver assistito agli esperimenti da lui condotti, relazionò sul quotidiano i successi ottenuti sullo stallone Zvuk: sottoposto a un trattamento di *omoloženie*, il cavallo era infatti stato 'riammesso' come maschio da monta in un allevamento.

Ora, l'influenza di questo dibattito scientifico su Bulgakov si riverbera ampiamente in *Cuore di cane*, dove associati all'attività di Preobraženskij trovano spazio i motivi letterari qui evocati: il ringiovanimento e il trapianto impossibile. La loro coesistenza nel testo, lo rende perfettamente aderente alla più ampia definizione di fantascienza, se per essa intendiamo ad esempio l'interpretazione che ne dà Darko Suvin. Lo studioso sostiene infatti che si può parlare di fantascienza quando sia presente un «interaction of estrangement and cognition» e l'artificio principale sia «an imaginative framework alternative to the author's empirical environment» (Suvin 1988: 37): grazie a tale artificio una struttura immaginaria prende il sopravvento su quella scientificamente fondante, pur restando aggrappata alla sua realtà e procedendo con essa. L'argomentazione di Suvin trova ampio riflesso in altre illustri interpretazioni, sia anteriori, sia posteriori, in cui è messo in evidenza il ruolo che nel genere della fantascienza deve esercitare, all'interno della dialettica tra la scienza e l'elemento di fantasia, il richiamo alla realtà vissuta, in tutti i suoi aspetti più concreti. È opportuno infatti ricordare le osservazioni che Todorov fa nel capitolo conclusivo del suo studio sul fantastico, ormai un classico, a proposito della letteratura di fantascienza:

les meilleurs textes de science-fiction s'organisent d'une manière analogue. Les données initiales sont surnaturelles : les robots, les êtres extra-terrestres, le cadre interplanétaire. Le mouvement du récit consiste à nous obliger à voir combien ces éléments en apparence merveilleux nous sont en fait proches, jusqu'à quel point ils sont présents dans notre vie. [...] C'est le lecteur qui subit ici le processus d'adaptation : mis d'abord en face d'un fait surnaturel, il finit par en reconnaître la 'naturalité'. (Todorov 1970 : 180-181)

D'altra parte la sensazione di 'adattamento' che la fantascienza può produrre sul lettore è figlia, ci ricorda Francesco Orlando, di uno dei postulati fondamentali del fantastico, di cui la fantascienza stessa è un sottogenere: nel volume sul soprannaturale uscito *post mortem*, il critico siciliano precisava infatti che la nascita del fantastico si lega al fatto che «dopo la razionalizzazione illuministica risulta più arduo rendere credibile un meraviglioso dove può succedere di tutto», quindi che «in poche parole il fan-

tastico presuppone l'Illuminismo» (Orlando 2017: 4). L'aggancio alla realtà nel genere della fantascienza, ovvero il riferimento limpido e concreto alle innovazioni scientifiche da cui il testo parte, pur prendendo poi una sua strada verso l'immaginazione, è stato messo in evidenza da diverse altre voci, soprattutto da scrittori del mondo anglo-sassone: si pensi ad esempio a John W. Campbell (1910-1971), secondo cui era proprio la chiarezza dei riferimenti alla realtà a rendere il genere del *science-fiction* autonomo rispetto al *fantasy*. Nell'introduzione al suo romanzo *Analog 6*, lo scrittore scrive infatti che la fantascienza «uses one, or a very, very few new postulates, and develops the rigidly consistent logical consequences of these limited postulates» (Campbell 1969: XIV); secondo un altro autore di fantascienza americano, Robert Heinlein (1907-1988), la speculazione realistica della fantascienza deve essere solidamente basata «on adequate knowledge of the real world, past and present, and on a thorough understanding of the scientific method» (Jakubowski - Edwards 1982: 257).

Quanto detto trova interessanti riscontri in questo sottogenere della fantascienza russa che per convenzione abbiamo definito "letteratura del trapianto" degli anni Venti del Novecento, in particolare in *Cuore di cane*. Qui, infatti, il motivo del ringiovanimento si trova agli antipodi di quello del trapianto, con cui pure è scientificamente connesso, perché il primo (cioè la prassi chirurgica che porta al ringiovanimento) è un riflesso verosimile della conoscenza scientifica, ma il secondo (cioè l'antropomorfizzazione del cane ottenuta con un trapianto non inesplorato dalla scienza) è un'interpretazione immaginaria di tali conoscenze, che prende il sopravvento e si allontana dalla realtà, pur restandovi aderente per il contesto (cioè quello dei rapporti reali tra Šarik, il suo creatore e la società moscovita). Separati da questa linea di confine, i due motivi sono anche evocati dallo scrittore in modi diversi. Il richiamo alla pratica dell'*omoloženie* è affidato alla descrizione di un colloquio che il dottore ha all'inizio del racconto con tre pazienti che desiderano recuperare il vigore sessuale. Il narratore onnisciente ci descrive un Preobraženskij seccato dalla giovane donna che lo implora di operarla, ma alla fine accondiscendente. Egli annuncia così l'applicazione del metodo di Voronoff:

"Signora, le innesterò le ovaie di una scimmia", dichiarò, guardandola severamente. "D'una scimmia, professore... proprio d'una scimmia?" "Sì", rispose duramente Filipp Filippovič. "A quando l'operazione?" chiese con voce fioca la signora, diventando pallida. "[...] Uhm, vediamo... lunedì. Entrerà in clinica la mattina. Il mio assistente la preparerà". "Non ci voglio andare in clinica. Non si

potrebbe qui da lei, professore?». (Bulgakov 1995: 29)¹²

Di profilo ben diverso è invece l'operazione effettuata sul cane Šarik, a cui vengono asportati i testicoli e sostituiti con quelli di un uomo da poco morto: essa si configura non già come una prassi, ma come una sfida eccezionale alla scienza, che conduce l'uomo a risultati imprevedibili e potenzialmente dannosi. Siamo nel campo dell'imponderabile, e rispetto alla scena precedente Bulgakov marca la differenza con una forma di straniamento, poi ripresa da Beljaev in *Chojti-Tojti*, ovvero quella di delegare la descrizione dell'operazione a un narratore interno, l'assistente Bormental', il cui diario occupa tutto il V capitolo. In questo diario figurano, non solamente i dettagli dell'intervento, ma anche le successive prime osservazioni legate alla vita di questa creatura, fino a quando la situazione non torna a una sorta di equilibrio, cioè il corpo dell'uomo-cane non acquisisce una forma compiuta e definitiva. È allora che la storia può di nuovo aderire al «modello di una possibile realtà», descrivendo un mondo «consueto e noto al lettore» (Gopman 2001: 622): la narrazione può allora procedere su dettagli più realistici e la voce tornare al narratore onnisciente. L'equilibrio iniziale si ricompone quindi con l'operazione inversa effettuata da Preobraženskij, questa volta non descritta, ma sublimata con un'oscura frase: «Il silenzio scese sull'appartamento e si insinuò in tutti gli angoli. Losche e insidiose strisciarono dentro le ombre: in breve calò la tenebra» (Bulgakov 1995: 91)¹³.

Dal diario di Bormental' si apprende invece che l'intervento, «primo in Europa», viene effettuato il 23 dicembre, che il donatore è «un uomo di 28 anni deceduto 4 ore e 4 minuti prima dell'operazione», e che subito dopo, «previa trapanazione cranica, [viene] asportata ipofisi e sostituita con quella del suddetto individuo» (Bulgakov 1995: 51)¹⁴. Due settimane dopo,

¹² «— Я вам, сударыня, вставлю яичники обезьяны, — объявил он и посмотрел строго. — Ах, профессор, неужели обезьяны? — Да, — непреклонно ответил Филипп Филиппович. — Когда же операция? — бледнея, слабым голосом спрашивала дама. — [...] утум... В понедельник. Ляжете в клинику с утра, мой ассистент приготовит вас. — Ах, я не хочу в клинику. Нельзя ли у вас, профессор?» (Bulgakov 1989: 134).

¹³ «Тишина покрыла квартиру, заползла во все углы. Полезли сумерки, скверные, настороженные, одним словом — мрак» (Bulgakov 1989: 205).

¹⁴ «Первая в Европе», «скончавшийся за 4 часа 4 минуты до операции мужчина 28 лет», «удален после трепанации черепной крыши придаток мозга – гипофиз и заменен человеческим от вышеуказанного мужчины» (Bulgakov 1989: 159).

Bormental' annota, sottolineando «tre volte», che il dottor Preobraženskij «ha riconosciuto il proprio errore: la sostituzione dell'ipofisi non provoca il ringiovanimento, ma una totale antropomorfizzazione», in virtù della quale il cane assume «l'aspetto di un uomo piccolo e mal proporzionato», con un sorriso «sgradevole e innaturale» (Bulgakov 1995: 54)¹⁵.

Pur non potendo conoscere il testo di Bulgakov, al tempo ancora inedito, altri scrittori, influenzati dal dibattito scientifico, hanno trattato gli stessi temi. Tra questi Aleksej Tolstoj, che nel racconto *Le città azzurre* riprende la questione del ringiovanimento, ma se ne serve per spostare a modo proprio la linea di demarcazione tra la realtà e la fantascienza. In questo caso, l'opposizione si crea tra la città di provincia, dove vive non senza frustrazioni l'architetto Vasilij Buženinov, un sognatore, e la capitale Mosca, avveniristica e fatta di pietra azzurra, come emerge nel racconto che egli stesso legge ad alcuni compagni, prima del suo trasferimento nella città, rivelatosi poi infausto. Si tratta di un testo interconnesso con quelli di Bulgakov e Beljaev, non solo per la strategia del racconto nel racconto, che richiama lo spostamento del punto di vista con l'interpolazione del testo diaristico (di Bormental' in *Cuore di cane*, di Peskov in *Chojti-Tojti*), ma anche per il motivo del ringiovanimento, che qui subisce una "deriva" scientifica, pur restando ancorato (come prescrive il genere della fantascienza) a elementi di forte realtà sociale e politica. «Il quattordici aprile del 2024», scrive Buženinov nel suo racconto, letto dagli amici che ne descrivono le vicende: «ho compiuto centoventisei anni... Non sghignazzate, compagni, sto parlando seriamente... Non ero né vecchio, né giovane, ma avevo solo i capelli bianchi, il che mi rendeva assai belloccio: i capelli erano del colore dell'avorio, avevo un fresco viso affilato, una corporatura forte, dai movimenti sicuri» (Tolstoj 1958: 50)¹⁶.

Il protagonista precisa che cinquant'anni prima, quando era in punto di morte, il governo russo aveva deciso di inserirlo in una lista di persone particolarmente meritevoli, a cui venivano affidati incarichi particolarmente delicati. Egli viene dunque sottoposto a un trattamento di «ringiovanimento».

¹⁵ «признал свою ошибку- перемена гипофиза дает не омоложение, а полное очеловечение (подчеркнуто три раза)», «производит впечатление маленького и плохо сложенного мужчины. [...] Улыбка его неприятна и как бы искусственна» (Bulgakov 1989: 162).

¹⁶ «Четырнадцатого апреля 2024 года мне стукнуло сто двадцать шесть лет... Подождите скалиться, товарищи, я говорю серьезно... Я был ни стар, ни молод: седой, что считалось весьма красивым, - волосы отлива слоновой кости; угловатое свежее лицо; сильное тело, уверенное в движениях».

mento completo' secondo un nuovissimo sistema: sono stato ibernato in una cella piena di azoto e sottoposto all'azione di forti correnti magnetiche, che hanno mutato la struttura molecolare del mio corpo. Poi tutto il mio apparato endocrino è stato riportato a nuovo tramite il trapianto di ghiandole di una scimmia» (*ibid.*: 50-51).¹⁷

Come si diceva, il trapianto di cervello è, tra quelli avveniristici, il più presente nella fantascienza russa e vi trova spazio anche alla luce degli studi di un altro importante scienziato russo, Sergej Brjuchonenko (1890-1960), che nel 1924 inventò l'*avtožektor*, ovvero la prima macchina cuore-polmone (Morgošija 2022: 316). Brjuchonenko diede inizio nel 1926 a una serie di esperimenti di «perfusione» di organi allontanati dal corpo, il più famoso dei quali condotto davanti a Lunačarskij nel 1928 sulla testa di un cane, che staccata dal corpo continuò a vivere per circa un'ora e quaranta minuti (*ibid.*: 317). Proprio tra il 1925 e il 1936, dopo aver conosciuto Brjuchonenko (*ibid.*)¹⁸, Aleksandr Beljaev scrisse gli otto racconti di fantascienza che hanno come protagonista il professor Wagner (definito «la maschera allegra» di Beljaev), solo in seguito raccolti con il titolo *Izobretenija professora Vagnera* (*Le scoperte del Professor Wagner*). Uno di questi, *Golova professora Douëlja* (*La testa del professor Dowell*), presenta dei possibili riferimenti alle sperimentazioni di Brjuchonenko (di cui tuttavia nel 1925 non c'erano ancora evidenze scientifiche, Gļancev 2019: 81-82), infatti vi è descritta la vita di un organo allontanato dal corpo. In realtà in tutti i racconti della raccolta emerge il genio di questo scienziato, di cui vengono descritte le numerose invenzioni e scoperte: non solo il trapianto di testa e di cervello, ma anche l'utilizzo di un solo emisfero cerebrale per sviluppare l'indipendenza di un occhio dall'altro (Wagner tra l'altro è in grado di «scrivere contemporaneamente in due quaderni con la destra e la sinistra», Beljaev 1986: 318), il depuratore d'aria per la casa, l'antidoto contro il sonno e la fatica. Quest'ultima

¹⁷ «'Полное омоложение' по новейшей системе: меня заморозили в камере, наполненной азотом, и подвергли действию сильных магнитных токов, изменяющих самое молекулярное строение тела. Затем вся внутренняя секреция была освежена пересадкой обезьяньих желез».

¹⁸ «Beljaev con la sua opera», aggiunge la studiosa, «pose alla pubblica attenzione il problema morale ed estetico del trapianto di organi in generale, e in particolare di parti del corpo, persino la testa. Prima di lui in letteratura nessuno aveva descritto una cosa simile. Oggigiorno questi stessi elementi di controversia, ma anche gli aspetti di carattere etico non ancora definiti sono ritenuti il principale ostacolo alla realizzazione dell'idea di A. Beljaev nella pratica medica» (Morgošija 2022: 316, trad. mia).

scoperta rievoca gli esperimenti di ringiovanimento di Voronoff e viene usata da Beljaev in *Čelovek, kotoryj ne spit* (*L'uomo che non dorme*, 1926) per giustificare una trama di spionaggio scientifico tra tedeschi e russi. D'altra parte il tratto principale della poetica di questo scrittore, come ha precisato Sokolova, sta nel fatto che «essa non è infondata, non è costruita sulla semplice invenzione, ma poggia sempre su una base scientifica. [...] Seguendo attentamente lo sviluppo della nuova scienza e tecnica sovietica, [Beljaev] fu in grado di cogliere appieno ciò che allora si intuiva confusamente» (Sokolova 1986: 455)¹⁹.

L'esperimento del trapianto tra uomo e animale, con l'umanizzazione di quest'ultimo, è invece il tema principale di *Chojti-Tojti* (1930)²⁰, storia di uno dei prodigi del professor Wagner, che dopo aver nutrito un cervello in laboratorio, decide (su richiesta dello stesso organo!) di innestarlo nel cranio di un elefante africano, visto che il cervello è ormai troppo grande per essere dato a un uomo. Anche in questo caso, l'intrusione del narratore interno, che sostituisce quello onnisciente nel racconto dei prodigi a cui la scienza ai tempi di Beljaev non poteva ancora arrivare, avviene con l'artificio dell'inserzione di un diario personale nell'intreccio del racconto. Il testo di questo diario occupa diversi capitoli (V-IX) e il suo autore è un ex assistente di Wagner, Peskov, che era stato con lui in Congo, e aveva effettuato con lo scienziato l'operazione di trapianto in virtù della quale l'elefante protagonista, perfettamente umanizzato, ora si ribella razionalmente al padrone del circo con cui si esibisce e semina il panico tra gli abitanti della città. Il diario di Peskov, che Wagner chiede a Denisov di leggere per essere aggiornato sulla missione che stanno per compiere, comincia proprio dalle prime osservazioni sul laboratorio dello scienziato, riferendosi al quale l'assistente precisa di avere l'impressione di essere capitato nel gabinetto di Faust, e poco dopo annota:

E nella stanza accanto c'è un intero panottico: lì Wagner fa crescere tessuti di corpi umani, nutre un dito vivo tagliato a un umano, l'orecchio di un coniglio, il cuore di un cane, la testa di un montone

¹⁹ «Она не беспочвенна, не построена на чистой выдумке, а всегда опирается на научной основе. [...] Внимательно следя за развитием молодой советской науки и техники, он умел схватить то, что смутно угадывалось».

²⁰ Questo racconto di Beljaev vanta due edizioni in italiano, entrambe condotte dal testo inglese e comparse col titolo di *Elephas sapiens*: una di M. Gavioli per la nota serie "Galassia" (La tribuna, Piacenza, 1963), una recentissima tradotta da V. Severini (Landscape Books, 2023).

e... il cervello di un uomo. Un cervello vivo e pensante! Il mio compito è quello di seguirlo con particolare attenzione. Il professore parla al cervello applicando una leggera pressione sulla superficie dell'organo col suo dito. E il cervello è alimentato da una soluzione salina speciale, che devo sempre mantenere fresca. (Beljaev 1986: 319)²¹

L'umanizzazione del cervello 'cresciuto' da Wagner in laboratorio, è descritta in dettaglio da Denisov: «continua a vivere e a pensare», spiega, ma «ultimamente è diventato triste», perché desidera muoversi, oltre che vedere grazie all'occhio che gli è stato applicato. Il trapianto su un uomo, tuttavia, non si può eseguire perché l'organo, alimentato in laboratorio, «è diventato così grande che non entra in nessun cranio umano. Ring non potrà mai più essere un uomo» (Beljaev 1986: 320)²². Proprio in piena adesione alle idee di Fëdorov illustrate all'inizio, l'obiettivo iniziale dei due scienziati era quello di riportare in vita il defunto Ring, ma questo, spiega l'autore del diario, sarebbe stato possibile solo «se quell'uomo fosse morto per una malattia al cervello: trapiantando un nuovo cervello sano sarei allora in grado di riportare in vita il morto» (Beljaev 1986: 320)²³. Sebbene non ci siano evidenze di un dialogo tra i due scrittori, né Beljaev potrebbe aver fatto in tempo a scrivere il suo racconto dopo aver eventualmente letto quello di Bulgakov, Bar-Sella sostiene (2013: 171-172) che il primo sia stato influenzato dal secondo, forse frequentandone le letture pubbliche o forse suggestionato dal dibattito sul destino del corpo (e soprattutto del cervello) di Lenin dopo la morte nel 1924, dibattito a cui ho accennato sopra. In effetti, dei procedimenti narrativi di *Cuore di cane* troviamo significative tracce in *Chojti-Tojti*: mi riferisco alla descrizione dell'operazione iniziale (in entrambi particolarmente dettagliata) e alla digressione sulla lenta umanizzazione dell'elefante a cui viene trapiantato il cervello, che indubbiamente ricorda le dettagliate osservazioni presenti nel diario di Bormental': «oggi l'elefante si è alzato per la prima volta», «l'elefante ha annuito», «ha

²¹ «А в соседней комнате целый паноптикум: там Вагнер выращивает ткани человеческого тела, питает живой палец, отрезанный у человека, кроличье ухо, сердце собаки, голову барана и... мозг человека. Живой, мыслящий мозг! Мне приходится ухаживать за ним. Профессор разговаривает с мозгом, нажимая пальцем на поверхность. А питается мозг особым физиологическим раствором, за свежестью которого я должен следить».

²² «Настолько увеличился, что не войдет ни в один человеческий череп».

²³ «Если только тот человек умер от мозговой болезни, то при пересадке нового, здорового мозга мне удалось бы оживить мертвеца».

cominciato ad agitarsi, ma in un modo un po' strano», «ha cominciato a camminare, e le sue zampe posteriori sembravano obbedirgli più di quelle anteriori» (Beljaev 1986: 339-340)²⁴.

Alla luce di quanto finora detto, mi pare si possano trarre alcune conclusioni non prive di significato. Per prima cosa, è bene sottolineare che il gruppo di testi di cui mi sono occupato, cioè le tre opere di Bulgakov, Tolstoj e Beljaev, e quello a cui ho solo accennato, cioè le opere degli scrittori di fantascienza della prima metà degli anni Settanta, hanno una strettissima aderenza agli esperimenti scientifici eseguiti in Unione sovietica, esperimenti che ebbero un enorme riscontro in ambito socio-culturale, e anche un certo successo, cosa che rende questo sottogenere particolarmente adatto a essere studiato come fenomeno autonomo. Al contrario, infatti, di altri testi di fantascienza, in cui sono evocati eventi impossibili o che comunque non possono trovare un riscontro immediato nelle conquiste della scienza, i testi qui citati lasciavano nel lettore una più ampia percezione delle verosimili possibilità a cui la scienza lavorava (cioè i trapianti pionieristici), inducendo però in lui una forma di paura per le conseguenze estreme a cui tali esperimenti potevano portare. È bene quindi osservare che in questi testi, ciò che Orlando (2017: 4) definiva «il sospetto che la ragione non basti a spiegare tutti i fenomeni» è percepito a un livello molto alto, e si infrange solo davanti a trovate altamente inverosimili, che infatti si ammantano di una certa comicità fino a quel momento non considerata nello stile del romanzo: la trasformazione di un cane in uomo, l'estensione estrema della longevità, l'umanizzazione di un elefante.

Sempre in merito a questo gruppo di testi, sarebbe allora opportuno isolare, e quindi dare risalto come se fosse un particolare sottogenere della fantascienza sovietica, a ciò che convenzionalmente è stato qui indicato con l'espressione "letteratura fantascientifica del trapianto": non essendo ancora stato fatto un repertorio delle opere di fantascienza russa che presentano come fondante il motivo del trapianto di organi da o verso l'uomo, mi pare auspicabile compiere questo passo e verificare la gravidanza dei due motivi letterari qui approfonditi, al fine anche di mettere in evidenza che la fantascienza in questo caso si è nutrita, fino a un alto punto di elaborazione, del dibattito scientifico contemporaneo e ha sviluppato sulla sua base una determinata poetica, oltre che precisi artifici stilistici.

²⁴ «Сегодня слон поднялся в первый раз», «слон кивнул головой», «слон начал махать, но как-то странно», «слон начал ходить, причем задние ноги, видимо, слушались его лучше, чем передние».

Bibliografia

- Bar-Sella, Zeev, *Aleksandr Beljaev*, Moskva, Molodaja gvardija, 2013.
- Barag, Lev - Berezovskij, Ivan - Kabašnikov, Konstantin - Novikov, Nikolaj, *Sravnitel'nyj ukazatel' sjužetov. Vostočnoslavjanskaja skazka*, Leningrad, Nauka, 1979.
- Beljaev, Aleksandr, *Golova professora Douëlja. Povesti i rasskazy*, Moskva, Pravda, 1986.
- Bulgakov, Michail, *Cuore di cane: ovvero endocrinologia della NEP*, Bari, De Donato, 1967.
- Bulgakov, Michail, "Sobač'e serdce. Povest'", *Znamja*, 6 (1987): 73-141.
- Bulgakov, Michail, *Sobranie sočinenij v pjati tomach. Tom II*, Moskva, Chudožestvennaja literatura, 1989.
- Bulgakov, Michail, *Romanzi e racconti*, Roma, Newton Compton, 1995.
- Campbell, John W., *Analog 6*, London, Dobson books, 1969.
- Caratozzolo, Marco (ed.), *San Nicola nel folclore slavo orientale*, Bari, DiPagina, 2024.
- Cifariello, Alessandro, "Divinità e scienza in *Čelovek-amfibija* di Aleksandr Beljaev: altri mondi possibili, tra pensiero cosmista e fantascienza sovietica", *Between*, XIV.27 (2024): 53-76. doi: 10.13125/2039-6597/5851
- Demichov, Vladimir, *Peresadka žiznenno važnych organov v èksperimente*, Moskva, Medicinskoe Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1960.
- Ènnker, Benno, *Formirovanie kul'ta Lenina v Sovetskom Sojuze*, Moskva, ROSSPÈN, 2011.
- Fëdorov, Nikolaj, *Sobranie sočinenij v četyrëch tomach. Tom I*, Moskva, Progress, 1995.
- Giuliani, Rita, "Il tema del ringiovanimento in Michail Bulgakov e in Italo Svevo (*Cuore di cane* e *La rigenerazione*)", *Toronto Slavic Quarterly*, 64 (2018): 1-16.
- Giuliani De Meo, Rita, *Michail Bulgakov*, Roma, La Nuova Italia, 1981.
- Gljancev, Sergej, "Fenomen genial'nosti: k voprosu o vozniknovenii i razvitii idei iskusstvennogo krovoobraščenija", *Filosofskaja škola*, 9 (2019): 78-86.
- Gopman, Vladimir, "Naučnaja fantastika", *Literaturnaja ènciklopedija terminov i ponjatij*, red. Aleksandr Nikoljukin, Moskva, Intelvak: 621-625.
- Jakubovskij, Maksim - Edwards, Malcolm, *The SF book of lists*, Berkley, Berkley books, 1983.
- Loščilov, Igor', "Carica much Nikolaja Zabolockogo: bukva, imja i tekst", «Strannaja» prosa i «strannaja» poèzija, *Pjataja strana*, Moskva, 2003: 86-104.
- Masing-Delic, Irene, "'The chickens also want to live': a motif in Zabolotskij's Columns", *The Slavic and East European Journal*, 3 (1987): 356-369.

- Masing-Delic, Irene, *Abolishing Death. A Salvation Myth in Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- Mjagkov, B.S., "Bulgakovskie mesta (Literaturno-topografičeskie očerki)", *Tvorčestvo Michaila Bulgakova. Issledovanija. Materialy. Bibliografija. Kniga I*, Leningrad, Nauka, 1981: 142-174.
- Morgošija, Temuri, "Naučnyj podvig S.S. Brjuchonenko – vydajuščegosja fiziologa-novatora i sozdatelja metoda iskusstvennogo krovoobraščeni-ja (k 130-letiju so dnja roždenija)", *Kardiologija i serdečno-zasudistaja chirurgija*, 3 (2022): 314-320.
- Kol'cov, Nikolaj (ed.), *Omoloženie. Sbornik statej*, Moskva-Petrograd, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1923.
- Kol'cov, Nikolaj (ed.), *Omoloženie. Vtoroj sbornik statej*, Moskva-Petrograd, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1924.
- Orlando, Francesco, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Torino, Einaudi, 2017.
- Piretto, Gian Piero, *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*, Torino, Einaudi, 2001.
- Ripellino, Angelo Maria, *Letteratura come itinerario del meraviglioso*, Torino, Einaudi, 1968.
- Sidorčik, Andrej, "Metod doktora Voronova. Kak prototip professora Preobraženskogo potryas mir", *Argumenty i fakty*, 16/10/2019, https://aif.ru/society/history/metod_doktora_voronova_kak_prototip_professora_preobrazhenskogo_potryas_mir (ultimo accesso 8/03/2024).
- Sokolov, Boris, *Bulgakovskaja ènciklopedija*, Moskva, Lokid Mif, 1997.
- Sokolova, Majja, "'Ja postavil cel'ju pokazat' mnogoobrazie vkusov čeloveka buduščego...'", Aleksandr Beljaev, *Golova professora Douellja. Povesti i rasskazy*, Moskva, Pravda, 1986: 453-462.
- Suvin, Darko, *Positions and Suppositions in Science Fiction*, London, Macmillan, 1988.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.
- Tolstoj, Aleksej N., *Sobranie sočinenij v desjati tomach. Tom IV*, Moskva, Gosudarstvennoe Izdatel'stvo Chudožestvennoj Literatury, 1958.
- Trousseau, Raymond, "I mondi alla rovescia. Finalità e funzioni", *Paesi di cuccagna e mondi alla rovescia*, Eds. V. Fortunati - G. Zucchini, Firenze, Alinea, 1989: 17-36.
- Varlamov, Michail, *Michail Bulgakov*, Moskva, Molodaja gvardija, 2008.
- Viktorov, Boris, "Evrei na zolotom jaičke", *Global'nyj evrejskij onlajn centr. Jewish.ru*, 12/12/2016, <https://tolk.ru/?p=15862> (ultimo accesso 21/04/2023).

Voronoff, Serge, *Du crétin au génie*, Paris, Fasquelle Editeur, 1946.

Zabolockij, Nikolaj, *Ogon', mercajuščij v sosude : Stichotvorenija i poëmy. Perevody. Pis'ma i stat'i. Žizneopisanie. Vospominanija sovremennikov. Analiz tvorčestva*, Moskva, Terra, 1995.

The Author

Marco Caratozzolo

Marco Caratozzolo, PhD in Slavistics, Associate professor of Russian language and Russian literature, works at Bari State University “Aldo Moro”, Department of “Lettere Lingue Arti Italianistica e Culture comparate”. He’s scientific director of Literary festival ‘Pagine di Russia’ and of the same-titled editorial series at Stilo Editrice. He wrote monographs, papers and essays about several topics of XIX and XX century Russian literature, but also about Russian emigration in France and Italy in 1920-1940. In the last few years he devoted to the study of Italian writer Tommaso Fiore’s cultural heritage, with particular attention to his ideas about Russian culture.

Email: marco.caratozzolo@uniba.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Caratozzolo, Marco, “Alcuni trapianti avveniristici nella fantascienza russa del primo Novecento: Bulgakov, Tolstoj, Beljaev”, *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 31-51, <http://www.between-journal.it/>

The Divine and Science in Aleksandr Beljaev's *Amphibian Man*: Other Possible Worlds, between Cosmist Thinking and Soviet Science-fiction

Alessandro Cifariello

Abstract

Aleksandr Beljaev (1884-1942) is widely regarded as the first professional Russian science fiction writer and one of the pioneers of Soviet science fiction. This essay explores the impact of cosmist thought, also known as Russian Cosmism, on Beljaev's work, with a particular focus on the novel *Amphibian Man* (1928). It examines the creation of possible worlds in which humanity can extend life and overcome death through the 'new religion' of science and technology. The analysis of Beljaev's work considers the influence of early 20th century Russian cosmist thought in a unique and innovative way.

Keywords

Possible worlds, Soviet science-fiction, Russian literature, Russian Cosmism, Russian philosophy, Aleksandr Beljaev

Divinità e scienza in *Čelovek-amfibija* di Aleksandr Beljaev: altri mondi possibili, tra pensiero cosmista e fantascienza sovietica

Alessandro Cifariello

Всякий роман и его судьба являются равнодействующей нескольких сил¹.

Beljaev cosmista

Primo autore professionista russo di fantascienza (SF), Aleksandr Beljaev (1884-1942) manifesta nella sua opera una visione cosmista. Il fatto che la sua produzione, classificata come letteratura per ragazzi, sia ritenuta marginale nella cultura russa del Novecento spiegherebbe l'assenza di studi specifici su Beljaev e cosmismo. Beljaev è poi ricordato non per la ricercatezza dello stile, ma per l'audace immaginazione e l'incredibile capacità scientifico-divulgativa, sin dalla recensione del 1926 di S. Dinamov (1926: 28) a *Golova professora Douëlja* (La testa del prof. Douelle, 1925)², che lo ascrive alla SF³, con particolare attenzione al *проблема оживления трупна* (problema della rianimazione del cadavere). Se nella SF le cose mal dimostrate paiono incredibili, in Beljaev le ipotesi audaci sono più

¹ «Qualunque romanzo e la sua relativa sorte sono la risultante di parecchie forze». *Pis'mo pisatelja Beljaeva A. R. k K. Ė. Ciolkovskomu*, in: Archiv Rossijskoj AN (Moskva), F. 555, Op. 4, D. 91a, L. 13. Se non specificato in bibliografia, le traduzioni di servizio fornite in nota sono dell'autore.

² La prima versione in racconto: Beljaev 1925; Beljaev 1926. La rielaborazione in romanzo: Beljaev 1937; Beljaev 1938-a).

³ Per Beljaev (1938-b: 4) tra gli argomenti della SF devono esserci la biologia, la medicina, la genetica.

che convincenti: diventa possibile l'impossibile, persino la risurrezione⁴; nella sua opera elementi e motivi del cosmismo russo sono presenti sin dagli esordi.

Beljaev non è estraneo al cosmismo di N. Fëdorov e di K. Ciolkovskij⁵. Testimoniano la sua vicinanza con Ciolkovskij⁶ non solo la corrispondenza tra i due⁷, ma anche i romanzi *Pryžok v ničto* (Un salto nel nulla, 1933)⁸ e *Zvezda KĖC* (Stella KĖC, 1936)⁹, mentre si riscontra prosimità con le idee di Fëdorov nel già citato *Golova professora Douëlja* e in *Čelovek-amfibija* (L'uomo anfibio, 1928)¹⁰. Beljaev apprende il pensiero di Fëdorov all'inizio degli anni Venti: nel 1923 lavora per il *Narkomat počt i telegrafov* e collabora con la rivista *Žizn' svjazi*, dove conosce N. Setnickij, filosofo, poeta e seguace di Fëdorov. Inviato in missione dal governo provvisorio a Odessa, Setnickij, alle riunioni dell'Unione dei Pittori, Letterati, Artisti e Musicisti, frequenta gli esponenti culturali locali, tra cui il poeta A. Gorskij, acceso sostenitore della *философия общего дела* (filosofia dell'opera comune)¹¹, il cui fine progettuale è la risurrezione dei padri e l'abolizione della morte. Pertanto, nel corso di discussioni teologiche con Setnickij, Beljaev, ex seminarista, s'infatua dell'idea di Fëdorov, e non è escluso che tra il 1925 e il 1928 incontri lo stesso Gorskij, allora a capo del circolo letterario-filosofico di Mosca¹².

⁴ Per Dinamov (1926: 28) Beljaev scrive con lo stampino, senza cura nel lessico, con uno stile che ricorda i "Pinkerton", i gialli d'avventura dell'epoca.

⁵ Sui motivi fëdoroviani in Beljaev si veda: Bar-Sella 2013: 156-172; Madej-Cetnarowska 2019: 138-141.

⁶ Oltre a quanto riportato nel testo, Beljaev scrive apertamente di Ciolkovskij in: Beljaev 1916; 1932; 1935; 1938-d; 1939; 1940-b.

⁷ Corrispondenza originale tra Ciolkovskij e Beljaev conservata in: Centr. Gos. Archiv Lit. i Isk. (SPb), F. R-215, Op. 1, D. 13; Archiv Rossijskoj AN (Moskva), F. 555, Op. 4, D. 91a. Cfr.: Kudrjavcev 2005.

⁸ Beljaev 1933.

⁹ Beljaev 1936; in volume: Beljaev 1940-a.

¹⁰ Beljaev 1928-a; in volume: Beljaev 1928-b.

¹¹ La filosofia di Fëdorov (1906; 1913). Influenzato da essa, Gorskij nel 1914 pubblica il primo volume di *Vselenskoe delo* ("opera universale"). Su Gorskij e il cosmismo si veda: Hagemester 1997.

¹² Lo stesso incontro è ipotizzabile per M. Bul'gakov: nel 1925, in contemporanea a *Golova professora Douëlja*, compone *Sobač'e serdce* (Cuore di cane). Cfr.: Bar-Sella 2013: 166-171.

Discepoli dell'opera comune

Nel 1926 Gorskij e Setnickij si oppongono allo *смертобожничество* (tanatoteismo¹³), una concezione che scinde la duplicità corporea di Cristo: incarnazione umana condannata a morire vs. spirito divino destinato a risorgere. Ne deriverebbero “forme d’escrescenza” quali il rifiuto della carne rispetto alla divinizzazione di anima e spirito, e la sacralizzazione della morte come retaggio pagano dell’adorazione della natura (Gorskij, Setnickij 1995: 31-42). Allo *смертобожничество* Gorskij e Setnickij oppongono il vero insegnamento del cristianesimo (com’è in Fëdorov): la trasformazione della natura e il superamento della morte. Lo *смертобожничество*, sopravvissuto nella modernità, deriverebbe da movimenti ereticali del primo cristianesimo che negano quello che in seguito sarà definito conciliarmente *богочеловек* (diofisismo), la doppia natura (umana e divina) di Cristo. Pertanto, all’eresia dello *смертобожничество*, che porta alla rinuncia dell’incarnazione umana e, di conseguenza, della risurrezione corporea, Gorskij e Setnickij (1995: 43-62), in un sincretismo cristomarxista, associano quella che secondo Marx è l’essenza di qualunque religione, l’oppio dei popoli. Il sincretismo tra idee cristiane e marxiste non è un’anomalia dei tempi, ma rappresenta un procedimento noto, la cui massima espressione è il *богостроительство* (teopoiesi) di V. Bazarov, A. Bogdanov, M. Gor’kij e A. Lunačarskij¹⁴.

È assai probabile che Beljaev discuta le idee di Fëdorov con Setnickij e con Gorskij, in vista della ricorrenza del primo anniversario della morte di Lenin, avvenuta il 21 gennaio 1925. Già pochi giorni dopo la morte del *vožd’*

¹³ Sulla storia e traduzione italiana di *смертобожничество* si veda: Baffo 2000: 65.

¹⁴ In polemica con il *богоискательство* (ricerca di Dio), con Plechanov e con Lenin, il *богостроительство* rimanda a un modello specificamente religioso, particolarmente ortodosso, dell’elevazione umana per mezzo della Grazia divina, un’opera che dalla terra (uomo) va al cielo (Dio) – quanto compiuto dagli uomini è divinizzato per mezzo dello Spirito santo e supera la morte. Nel contesto marxista la denominazione corrisponde a un movimento secolare che, riprendendo elementi dalla cultura cristiano-ortodossa, invita le persone a venerare il culto non di Dio, ma del potenziale proprio dell’umanità, un movimento che, basandosi su elementi religiosi ma senza la religione della tradizione, prova a costruire una nuova religione incentrata sull’uomo (in sostituzione di Dio) compatibile col marxismo. Cfr.: Scherrer 1980; De Michelis 1989: 63; Steila 2003: 106-110; De Michelis 2018: 12-19; Caratozzolo 2018: 22-24; Piretto 2018: 556 n. 9.

del proletariato mondiale¹⁵ Trockij lamenta che «la medicina si è rivelata impotente [...] il miracolo non si è compiuto là dove la scienza si è rivelata impotente» (cit. in Piretto 2018: 103). Dalle riflessioni di Setnickij del 1928 si può comprendere il tenore delle discussioni sui processi, ancora incomprendibili dalla scienza, di morte e decomposizione, il cui ipotetico intendimento avrebbe permesso di risuscitare l'uomo e, in particolare, Lenin. È in questo senso, riporta Setnickij (2008: 394), che lavorano scienziati del calibro di F. Andreev, P. Bachmet'ev, S. Brjuchonenko, A. Carrel, A. Kuljabko, «che tentano gradualmente di rompere, sminuzzare, sbreccare il blocco monolitico in cui si è accumulata l'umana *ignoranza che preferisce farsi sedurre da un'illusione piuttosto che combattere*». Per Setnickij devono pertanto aborrisirsi forme sanificanti antianastatiche di sepoltura (cremazione, imbalsamazione, inumazione extra-urbana), per convergere verso una sepoltura anastatica (realizzata in previsione d'una futura anastasi corporea). Il corpo di Lenin, prosegue Setnickij (2008: 395-396), è stato imbalsamato nella speranza d'una sua restaurazione (= risurrezione) e tenuto entro le mura del Cremlino in quanto «si è manifestata, in un ambiente completamente inatteso, la remotissima [...] tradizione della sepoltura in vista della risurrezione [*традиция воскресительного погребения*], per quanto abbiano tentato di spiegarla e interpretarla sul piano politico». Setnickij ovviamente mitizza l'aspetto reliquiale della preservazione del corpo di Lenin in funzione della risurrezione (piuttosto che quello culturale in funzione prettamente politica), senza considerare l'avvenuto espianto di molti organi, cervello incluso¹⁶.

L'affinità parentale e il dovere della risurrezione

In Beljaev si ritrovano elementi importanti della *философия общего дела*. In relazione alla ricorrenza della morte di Lenin, padre della patria, si osservi in Fëdorov (1995-b: 163) il concetto di «*отцетворение/*

¹⁵ Sul sostantivo *vožd'* in italiano relativo a Lenin: Caratozzolo 2018; Gor'kij 2018: 63n13.

¹⁶ Diversi membri della commissione istituita per rendere immortale il ricordo di Lenin erano convinti che la risurrezione fosse fattibile; pertanto, la salma di Lenin era circondata «by both a Christological and a pharaonic aura, since he was to become the first to return from the dead in the ideological gospel of Soviet Marxism» (Masing-Delic 1992: 15). Nonostante la risurrezione indotta non varcasse quella di protozoi, pesci e anfibi, la società era ottimista in preparazione della preservazione del corpo di Lenin con "misure" per una futura risurrezione (cfr.: Hagemeister 1997: 188-189).

*патрофикация»*¹⁷ (patrificazione), nel senso di ricomposizione dei padri (risurrezione degli antenati) come soluzione al problema della morte (decomposizione della materia vivente), ritenuta inevitabile dalle religioni (tra cui, in Gorskij e Setnickij, lo *смертбожничество*). Per Fëdorov (1995-a) la morte non è qualità ineluttabile della vita, ma condizione indotta da cause concrete, un'implicita nella contraddizione morale «сыны умерших отцов» – i figli che sopravvivono ai defunti padri. Scrive Fëdorov (1995-a: 258) che la contraddizione morale di «'figli viventi' e 'padri defunti' [живущих сынов' и 'отцов умерших'] può trovare soluzione soltanto con il dovere [da parte dei figli] della risurrezione universale [всеобщего воскрешения]».

Secondo Fëdorov (1995-c: 42), «la religione è risurrezione [религия есть воскрешение]» – dal verbo transitivo *воскрешать/воскресить*, risorgere, riferito all'opera attiva dell'uomo; tra tutte le confessioni cristiane, l'unica a celebrare la risurrezione attiva è l'ortodossia in quanto «il cattolicesimo e il protestantesimo sono aberrazioni del cristianesimo, inteso come risurrezione [воскрешение]». Tutto ciò è spiegabile sul piano semiotico nella considerazione del sistema a tre elementi, per cui «se di una triade (cattolicesimo, protestantesimo, ortodossia) s'assume come assiologicamente positivo un elemento, si tenderà a proiettare come unificante la valutazione negativa degli altri due» (De Michelis 1989: 47). Dunque, se la religione non è aberrazione (nel sistema semiotico della cultura russa, corrispondente a "eresia latina" vs. "genuinità russa", cfr. De Michelis 1989: 8, 50), allora «essa è culto degli antenati [культ предков] che esige la più profonda [nel tempo-spazio] unione, la *fraternitas* [братство]».

Nella vera religione cristiana per Fëdorov sono presenti due tipi di risurrezione, una di Cristo su sé stesso e l'altra dell'uomo sull'altro uomo: se «Cristo è il Risuscitatore [Воскреситель]», dal verbo intransitivo *воскресать/воскреснуть*, risorgere pertinente al soggetto, nel senso di colui che compie su di sé un'auto-risurrezione, «il cristianesimo, come religione della verità, è risurrezione [воскрешение]»; in nota Fëdorov sincretizza il cristianesimo come religione della risurrezione del sé e dell'altro, quando retoricamente domanda: «Se il cristianesimo è liberazione o redenzione dal peccato originale e dalle sue conseguenze, la maledizione e la morte, cos'è

¹⁷ Nel senso di ricomposizione (della materia) dei padri. I termini slavo e latino hanno medesimo significato, composti da отец = pater, e derivati di творить = facio, con l'inserimento della 'e' o della 'o' tra le radici, tipico per la composizione linguistica russa.

dunque esso se non risurrezione di sé [intr. воскресение] e dell'altro [tr. воскрешение]?»; e conclude che la risurrezione della religione ortodossa è costituita dall'opera (comune) attiva per rigenerare gli antenati, pertanto «definire il cristianesimo attraverso la risurrezione [tr. воскрешением] costituisce una definizione precisa e completa» (Fëdorov 1995-c: 42); e dunque «proprio il cristianesimo ortodosso è risurrezione [tr. воскрешение] o culto degli antenati [культ предков]»¹⁸ (43).

Pertanto, l'opera comune appare non come un evento mistico, miracoloso, ma come il risultato dell'azione tecnico-scientifica dell'uomo nel processo rigenerativo della materia vivente, al fine di onorare quanto Fëdorov (1995-d) chiama *родство* (affinità parentale). In pieno spirito messianico, rimarcando il concetto dell'affinità parentale ricostituita non dall'azione divina ma dall'opera umana, Fëdorov (1995-d: 202) afferma che «*tutto sarà affine [родное, sul piano del "родство", l'affinità parentale] e non estraneo [чужое]; [...] si tratta di una vita, nonostante la sua antichità, eternamente nuova, una primavera senz'autunno, un mattino senza sera, una gioventù senza vecchiaia, una [auto-]risurrezione [intr. воскресение] senza morte*». Pur senza scomparire, le sofferenze sopportate nella vita presente e passata del genere umano rimarranno «solo nella percezione come sopportazione di quel dolore che eleva il valore del santo giorno della rigenerazione [ценность светлого дня востания]», con il termine slavo ecclesiastico *восстание*, dal greco ἔγερσις, nel senso di risurrezione come atto creativo, creazione, rigenerazione. Il giorno della rigenerazione, da sempre desiderato e auspicato, «sarà stupendo, mirabile, ma non miracoloso, *giacché la risurrezione [tr. воскрешение] sarà opera non del miracolo, bensì della conoscenza e del lavoro comune. (...) sarà ordine divino e adempimento umano*» (203).

Obiettivo alla base della filosofia dell'opera comune di Fëdorov è la realizzazione della risurrezione. In questo senso è certo che di ciò si parlasse nel 1925 nei circoli frequentati da Beljaev: alla risurrezione attiva di Fëdorov si associava una possibile sua applicazione alla salma di Lenin.

¹⁸ Su questo Fëdorov è in armonia con la cultura d'appartenenza, in quanto, come scrive De Michelis (1989: 2), «la cristianità russa, ormai millenaria, ha sempre cercato di dare di sé un'immagine completamente 'ortodossa'; e come tale è stata di preferenza [universalmente] recepita».

Mondi strutturalmente possibili

Nei “mondi strutturalmente possibili” (MP) immaginati da Beljaev e contrapposti alla drammaticità del “mondo reale”¹⁹, ritratti in un composto “integrazionistico”²⁰ di verità e finzione, si tende a cercare soluzioni ai problemi della realtà dei sistemi viventi (con particolare riguardo alla vita dell’autore) e non viventi²¹. Ciò certamente è in linea con quanto espresso da Doležel (1999: x) riguardo allo scambio funzionale contemplato nella semantica di un testo di MP, in quanto «nel costruire mondi finzionali l’immaginazione poetica opera con ‘materiale’ mutuato dall’attualità» e allo stesso tempo «i costrutti finzionali influenzano profondamente il nostro modo di rappresentare e comprendere la realtà».

In realtà i MP di Beljaev sono costrutti culturali²² plasmati su una metodologia dialettica intertestuale in cui l’autore dialoga con l’enciclopedia della cultura presente e passata, secondo quanto espresso già negli anni 1919-1921 da E. Zamjatin nel corso delle lezioni sulla tecnica della prosa. Per Zamjatin (2011: 316-317) l’arte si sviluppa attraverso il metodo dialettico in un’evoluzione di tipo piramidale: alla base sta il materiale artistico accumulato che costituisce le necessarie fondamenta per la creazione dell’opera d’arte, in quanto, «per balzare in alto, ci si deve staccare da terra, [e per staccarsi da terra] c’è bisogno che ci sia, la terra»²³. Pure alla base della piramide letteraria che forma i MP di Beljaev è posto un costante accumularsi di riferimenti intertestuali, a conferma della classica definizione di intertestualità: i testi rappresentano intertesti in cui sono assorbiti e trasformati altri testi afferenti alla cultura precedente e/o a quella circostante²⁴. Pertanto, nell’opera di Beljaev, intrinsecamente dotata di dialogicità intertestuale plurilinguistica e pluridiscorsiva, si rintraccia, seppur ben amalgamato nel

¹⁹ Cfr. Eco 1985: 173-174.

²⁰ Cfr. Pavel 1986: 43-72.

²¹ Sulla storia della teoria dei MP e la letteratura si veda: Lavocat 2021: 465-sgg.

²² Cfr. Eco 1979: 131-135.

²³ In *Noi* l’autore abbraccia, oltre alla letteratura russa presente e passata, tutta la SF «precedente e successiva a Wells, dalle utopie e i romanzi planetari e sotterranei fino alle anticipazioni di Odòevskij, About, Bellamy, Morris, Lasswitz, Willbrandt, Jack London e soprattutto Anatole France» (Suvin 1985: 314). Sulla tecnica compositiva di Zamjatin si veda: Cifariello 2021: 19-33.

²⁴ Sulla definizione di intertestualità, anche: Barthes 1973. Certamente Zamjatin anticipa di un quarantennio le moderne teorie dell’intertestualità. Cfr. anche Kristeva 1969: 145.

testo, quanto Bachtin (1975: 127) chiama «*discorso altrui nella lingua altrui* [чужая речь на чужом языке]»²⁵. E nel caso dei testi qui osservati, discorsi altrui nelle lingue altrui appartengono, tra gli altri, proprio a Fëdorov, Gorskij e Setnickij, alla base dei MP di Beljaev nella formazione di quanto Suvin (1985: 85) definisce il «novum (novità, innovazione) finzionale convalidato dalla logica cognitiva»²⁶.

Il novum è quell'elemento prima assente, che nei MP rende la vicenda, narrata "realisticamente", fantascientifica, ed è necessario all'autore per il superamento di problemi della drammaticità del reale, con particolare riguardo ad alcune visioni in cui emerge la condizione controfattuale cosmista dell'autore. I MP descritti da Beljaev giocano sul controfattuale della letteratura fantastica, con l'interrogativo sul «cosa accadrebbe se il mondo reale non fosse simile a sé stesso, se cioè la sua stessa struttura [sociale, biologica, cosmologica] fosse diversa» (Eco 1985: 174). Per rispondere a ciò è necessario rilevare alcuni passaggi della vita di Beljaev, determinanti per i MP da lui rappresentati.

Drammaticità del reale

Beljaev nasce a Smolensk nel 1884, in una famiglia religiosa con padre sacerdote²⁷. Dal 1894 trascorre 10 anni in seminario. In età infantile perde la sorella, nel 1900 il fratello, nel 1905 il padre. Dal 1904 al 1909 studia, come ex seminarista, al liceo giuridico. Pratica teatro e violino, s'interessa di fotografia e tecnica. Legge molto. Si appassiona ai due modelli "occidentali" J. Verne e H. G. Wells. Si sposa nel 1908, ma già l'anno seguente la moglie lo abbandona. Terminato il liceo, pratica da avvocato e conduce una vita agiata. Si risposa nel 1913 e, prima e unica volta, viaggia all'estero. Nel 1915, cominciata la carriera giornalistica, si ammala gravemente. Lo lascia anche la seconda moglie. Dal 1915 al 1921 giace quasi sempre a letto.

²⁵ Su dialogicità plurilinguistica e pluridiscorsiva si veda Bachtin 1975: 125-134.

²⁶ Riprendendo il lavoro sulle metamorfosi della SF, Suvin (1988: 76) scrive che «SF is distinguished by the narrative hegemony of a fictional yet cognitive novum – a term adapted from Bloch to mean a totalizing phenomenon or relationship deviating from the author's and implied addressee's norm of reality. The (as yet) Unknown or Other introduced by the novum is the narrative's formal and cognitive *raison d'être* as well as the generator, validation and yardstick of its story or plot».

²⁷ Fonti biografiche principali: Balabucha, Britikov 1983; Karpov 2000; Bar-Sella 2013.

Nel 1919 muore la madre di fame e di stenti. Nel 1921 grazie all'amore per Margarita Magnuševskaja e all'uso di un corsetto ortopedico sopporta il dolore e riprende a muoversi. Nel 1923 convola a nozze e con la moglie si trasferisce a Mosca.

Comincia un nuovo corso, ma un frequente riacutizzarsi della malattia lo costringe ancora a letto per lunghi periodi. Nel 1925 nasce Ljudmila, la prima figlia, e su *Vsemirnyj sledopyt* pubblica *Golova professora Douëlja*. Ben presto diventa un autore di successo, primo scrittore professionista di SF sovietica. Pubblica molto. Nel 1928 si stabilisce a Leningrado, e su *Vokrug sveta* appare a puntate *Čelovek-amfibija*. Nel 1929, dopo la nascita della seconda figlia, Svetlana, si trasferisce a Kiev. Nel 1930 lo affliggono nuovi drammi in famiglia (la morte per meningite di Ljudmila, il rachitismo di Svetlana, l'acuto riemergere della malattia) rallentandone il lavoro. Comincia apertamente ad attingere da Ciolkovskij, tratta il tema cosmico-spaziale e pubblica tre lavori a lui dedicati: *Graždanin Ėfirnogo Ostrova* (Cittadino dell'Isola Eteera, 1930), *Pryžok v ničto* e *Zvezda KĖC*. In questi anni si stabilisce prima a Puškin, presso Leningrado, sul Golfo di Finlandia, poi a Murmansk, città portuale sull'Oceano Glaciale Artico, e infine di nuovo a Puškin. In questo periodo rallenta molto la produzione artistica, corrisponde con Ciolkovskij, incontra Wells in visita in Russia. La vita procede spesso in modo drammatico, fino al 6 gennaio 1942, quando muore per fame e freddo a soli 58 anni.

La fantascienza e la ricerca della felicità

Dalla drammaticità dell'esistenza Beljaev trova riparo nei luoghi remoti della mente, in alcuni casi a partire da punti di vista cosmisti, tra visioni filosofico-teologiche e tecnico-scientifiche. Oltre alla narrazione finzionale e alla presenza del novum, nei MP Beljaev fornisce precisi dettagli tecnici, in un amalgama di narrativa e divulgazione scientifica: non solo raccontare esperimenti già eseguiti o scoperte da tempo realizzate, ma rendere accattivanti ipotesi, anche fantasiose, circolanti tra i rappresentanti del mondo tecnico-scientifico e anche del pensiero socio-filosofico. Per Beljaev (1938-b: 2) la SF dovrebbe essere uno dei mezzi di propaganda di scienza e tecnica, «dovrebbe ampliare anche le conoscenze scientifiche, attirare verso problemi scientifici e tecnici l'interesse dei lettori e, in particolare, dei giovani». L'autore di SF dovrebbe essere non soltanto un divulgatore delle più recenti conoscenze scientifiche, ma anche «un precursore di ulteriori progressi, un pioniere del futuro della scienza» (Beljaev 1938-b: 4).

La passione per l'opera scientifica di Ciolkovskij porta l'autore al

tema spaziale, cosmico, pur con accenti socio-filosofici ed esegetici, in *Pryžok v ničto* e *Zvezda KĖC*. Nel pensiero dello scienziato la cosmonautica costituisce un mezzo per costruire una vita ideale migliore e raggiungere una felicità universale: l'azione di supposte vite aliene, superiori, perfezionerà l'intero universo secondo la legge cosmica dell'evoluzione, portandolo alla felicità²⁸. Nei MP di Beljaev l'azione è limitata, in una *Weltanschauung* fëdoroviana, al vivente terrestre: studiare le leggi del funzionamento del cosmo, da cui dipende la terra, permetterà di controllare clima ed energia, trasformare le forze elementali distruttive in forze creative, capaci di perfezionare la vita terrestre e rendere in eterno l'uomo felice.

Il tema esistenziale, ancestrale, della felicità è fondamentale per Beljaev e Ciolkovskij che, oltre all'influenza della SF di Verne e Wells, sono duramente colpiti dalle vicissitudini della vita²⁹. Nel saggio utopico *Gore i genij* (Dolore e genio, 1916) Ciolkovskij ipotizza un MP in cui la società è in grado di crescere geni capaci di risolvere i problemi dell'umanità e raggiungere l'obiettivo supremo: la felicità universale. Secondo Ciolkovskij (2004-b: 245),

Niente è più importante della felicità nostra e della felicità di tutti i viventi nel tempo presente e in quello futuro. Come si possono rimuovere gli eventi che ci affliggono [устранить горести]? [...] Esiste un dolore che pare impossibile da rimuovere [горе как будто неустранимое]: dobbiamo ammalarci, morire, perdere i nostri cari. La vita è impossibile senza sofferenze [без страданий]. Ma c'è anche molto dolore che può essere in qualche modo rimosso [много горя более или менее устранимого].

L'incipit di *Gore i genij*, proseguendo poi per altre vie, parte dal pensiero di Fëdorov relativo ad affinità parentale e dovere della risurrezione. Si tratta del medesimo sottotesto fëdoroviano, attraverso il prisma di Gorskij e Setnickij, che sta alla base degli altri due romanzi "cosmisti" di Beljaev: *Golova professora Douëlja* e *Čelovek-amfibija*.

²⁸ Cfr. Ciolkovskij 2004-a.

²⁹ Su Ciolkovskij e Verne: Ciolkovskij 1926: 1. Su Ciolkovskij, Verne e Wells: Beljaev 1930: 797. Sulla vita di Ciolkovskij: Demin 2005; Andrews 2009; Young 2012: 145-154. Su Ciolkovskij figura controversa: Hagemester 2012.

Morte e risurrezione tra divinità e scienza

Nel sottotesto di *Golova professora Douëlja* e *Čelovek-amfibija* è presente il tema della condizione mortale dell'uomo. Le soluzioni prospettate, moralmente discutibili e che aprono dunque il dibattito dell'etica nel progresso tecnico-scientifico, sulla scia di Wells (con particolare riguardo a *The Island of Dr. Moreau*, 1896)³⁰ e della prima SF, partono dalla condizione personale dell'autore: la malattia fisica (invalidità permanente, stress doloroso). Beljaev ne sogna un superamento attraverso scienza e tecnica che, al pari dell'opera comune di Fëdorov, appare non evento mistico o miracoloso, commemorazione passiva dell'intervento divino, ma risultato dell'azione tecnico-scientifica dell'umanità. In *Golova professora Douëlja*, per esempio, la scienza realizza la sopravvivenza di un cervello (capacità cognitiva) indipendente dal corpo defunto, con impliciti riferimenti alle condizioni di paralisi fisica e fervida attività intellettuale dello scrittore. Si tratta pertanto, in una prospettiva fëdoroviana, di una risurrezione parziale.

Prendendo in analisi *Čelovek-amfibija*³¹, si consideri un'affermazione del medico-scientziato Sal'vator nei riguardi di una paziente in fin di vita: «L'hai portata in tempo. Ancora qualche ora, e persino io non sarei stato in grado di ridarle la vita [вернуть ей жизнь]» (Beljaev 2009: 461). L'espressione “вернуть [кому] жизнь” è parte di un'implicita che include “из мёртвых”, nel senso di “ridare la, restituire alla vita”, “rianimare”, “risuscitare” un morto; dunque, non “salvare la vita”, come nell'ultima traduzione italiana (Beljaev 2018: 42), ma operare attivamente e compiere il “miracolo” della resurrezione dei morti, la vita eterna, nel pieno spirito dell'opera comune di Fëdorov. Pertanto, “вернуть жизнь” sottintende l'impossibilità persino per un medico-scientziato, operante veri e propri “miracoli” dall'umano al transumano, di risuscitare un paziente defunto. Quest'affermazione è in linea con quanto espresso da una delle fonti di Beljaev, S. Voronoff (Voronov)³², prototipo reale del

³⁰ Sullo scienziato-Frankenstein vs. scienziato ragionevole in Wells, si veda: Guardamagna 1980: 65-67. Sul rapporto tra Beljaev e *The Island of Dr. Moreau* di Wells, cfr.: Chernysheva 1977: 38-40.

³¹ Beljaev prende spunto da *L'Homme qui peut vivre dans l'eau* di J. de la Hire, pubblicato nel 1909 a puntate su *Le matin*, e dalla rielaborazione *Čelovek-ryba* dello stesso anno su *Zemščina* (cfr. Zolotonosov 2003 e 2021).

³² Scrive Voronoff (1928-a: 71) che «Nous ne pouvons pas éviter la mort, nous pouvons néanmoins la reculer aux limites extrêmes des possibilités». Su Voronoff si veda Caratozzolo 2024.

medico-scienziato³³.

Nel MP di *Čelovek-amfibija* si assiste alla compresenza di divinità e scienza: da una parte c'è il Beljaev ex seminarista figlio d'un sacerdote, che conosce i testi sacri da cui attinge figure e immagini, dall'altra c'è il Beljaev ateo, materialista e bolscevico. Dunque, un connubio perfetto per il sincretismo cristomarxista di Gorskij e Setnickij. Nel MP di *Čelovek-amfibija* la religione cristiana si contrappone a una visione evolucionistica e materialista dell'esistenza umana in una prospettiva cristomarxista. Immagini religiose sono presenti, oltre che in citazioni e rimandi intertestuali biblici, anche nei nomi dei personaggi che a prima vista sembrerebbero spagnoli (argentini).

Il protagonista principale, definito «primo pesce fra gli uomini e primo uomo fra i pesci» (Beljaev 2009: 577), ha un nome parlante, "Ichtiandr", composto da due radici: la radice-acrostico greca paleocristiana ΙΧΘΥΣ (Ichthys), omografo del greco ἰχθῦς (pesce), qui a indicare Ἰησοῦς Χριστός, Θεοῦ Υἱός, Σωτήρ, in riferimento a Gesù Cristo, figlio di Dio, Salvatore, con la coesistenza dei nomi Cristo (Χριστός) e Salvator (Σωτήρ); la radice-formante di composti, dal greco -άνδρός (-andro), uomo. Dunque, in Ichtiandr è celata la figura di Cristo (Salvatore) fattosi uomo. Anzi, nel caso del MP di *Čelovek-amfibija*, uomo-anfibio, in grado di assorbire ossigeno dai polmoni (sulla terra è uomo) e filtrare acqua dalle branchie (in acqua diventa ἰχθῦς): «Quando le branchie prendono ritmicamente a muoversi, l'uomo si è già tramutato in pesce [человек превратился в рыбу]» (477). La trasformazione avviene però non per opera divina, ma umana: l'intervento chirurgico del medico-scienziato Sal'vator, il Σωτήρ dell'acrostico paleocristiano.

Se in acqua a diventare divinità è Ichtiandr, sulla terra dagli indios argentini è divinizzato Sal'vator/Σωτήρ: «Adesso curava e accoglieva gli indios che lo chiamavano Dio disceso in terra [называли его богом, сошедшим на землю]» (457). Sal'vator/Σωτήρ è Dio onnipotente che si è fatto uomo, Cristo Salvatore, con in mano il destino dell'umanità. Pertanto, gli indios «chiamano Sal'vator una divinità, il salvatore [называют Сальватора божеством, спасителем]», perché «li salva [...] dalla morte», e per questo è da loro considerato «onnipotente [всесилен]», «può compiere miracoli [может творить чудеса]», «tiene tra le dita la vita e la morte [держит в своих пальцах жизнь и смерть]» (456).

³³ Proprio *La conquête de la vie* (Voronoff 1928-a) è citata in postfazione da Beljaev (1928-a, 13: 202).

Sal'vator è la trascrizione in cirillico del primo pezzo dell'espressione latina *Salvator Mundi* (= Cristo): Sal'vator è Cristo, venuto a sconfiggere la morte per salvare l'umanità. In russo Sal'vator corrisponde a Спаситель, "Salvatore". Beljaev si rifà alla tipologia iconografica della cultura ortodossa slavo-orientale: l'icona Спас Нерукотворный, da Спаситель, accostato al calco russo dal greco "Αχειροποίητος", "Acheropita", non fatto da mani d'uomo. È un'immagine divina con un potere taumaturgico diametralmente opposta a quella umana del medico-scienziato Sal'vator che compie "miracoli" scientifici e, nella scia dell'opera comune di Fëdorov, precursore del moderno transumanesimo, modifica il corpo degli esseri viventi prolungandone la vita³⁴. Le traduzioni italiane ignorano l'intera questione onomastico-cristologica nell'originale della pura trascrizione russa secondo pronuncia del nome dal latino – e non spagnolo – *Salvator*, oscurando il sottotesto cristomarxista cosmista con l'ispanizzato *Salvador* (Beljaev 1982; 2018) o l'italianizzato *Salvatore* (Beljaev 1948).

Immagini cosmiste e pensiero cristiano

La semantica delle immagini del romanzo che dalla cristologia paleocristiana attraversano la cultura russa ortodossa fino a una loro rielaborazione cosmista/cristomarxista dell'opera comune dell'umanità è diametralmente opposta all'onomastica cristiana classica e alla teologia dell'"eresia" cattolica. Nel contesto del MP di *Čelovek-amfibija* la voce del vescovo, rappresentante del "divino" nel cattolicesimo, si oppone alla scienza "umana" di Sal'vator e all'esperimento-creazione *Ichtiandr*. Il vescovo contrappone la religione cristiana alla scienza di Sal'vator, che con il prodotto vivente dell'esperimento-creazione mette in discussione la perfezione del Creato, ossia la convinzione laica che attraverso l'intervento chirurgico «gli animali e l'uomo che lui ha storpiato [изуродованные им животные и человек] abbiano ottenuto anche certe qualità superiori che [prima] non

³⁴ Oltre al già citato Voronov, celebri prototipi di medico-scienziato dediti alla realizzazione dell'"elisir di lunga vita" sono: I. Mečnikov, che studia il sistema immunitario e i batteri intestinali e riceve il Nobel per la medicina nel 1908; A. Bogdanov, noto più come filosofo e scrittore che come medico, il quale formula la teoria della *жизнеспособность организмов* ("vitalità degli organismi"), in sostituzione della nozione di *омоложение* ("ringiovanimento"), applicata alle trasfusioni di sangue (praticate all'istituto di Mosca da lui diretto) tra giovani e anziani in previsione di mutui benefici – salute e anticorpi da un lato, prolungamento della vita dall'altro.

possedevano». Pertanto, si domanda: «Possibile che il Creatore abbia creato gli uomini imperfetti [несовершенно]? C'è bisogno forse d'uno specifico intervento del professor Sal'vator per dare al corpo umano una forma perfetta [совершенный вид]?» (Beljaev 2009: 567). Secondo una visione cristiana nella variante "eretica" cattolica l'azione di Sal'vator non è "спасать", "salvare", ma "изуродовать", "mutilare", "storpiare", "deturpare" il corpo umano "divinamente" perfetto; il vescovo, infatti, cita l'uomo creatura a immagine e somiglianza di Dio creatore (Gen. 1, 26), e conclude che «Sal'vator ardisce alterare [исказить] l'immagine e somiglianza [di Dio]» (567).

Nella visione cristiano-cattolica {divinità del sacerdote-vescovo vs. scienza del medico-scientziato} l'opera scientifico-chirurgica di Sal'vator vs. opera perfetta di Dio è ritenuta sovversione della natura umana dell'uomo sulla sua natura divina. Il concetto, che viene esplicitato ulteriormente in un dibattito tra vescovo e procuratore – «Sal'vator ritiene che ci sia necessariamente qualcosa da correggere, alterare, storpiare [что-то исправлять, переделывать, уродовать], che gli uomini debbano essere creature adatte alla terra e all'acqua» (567) –, è ritenuto «empietà [богохульство]», «sacrilegio [святотатство]», «blasfemia [кощунство]». Il vescovo teme l'effetto che le azioni di Sal'vator possono avere sul popolo, ossia la sostituzione di Dio creatore di un essere imperfetto con Sal'vator stesso, in grado, attraverso la fede nella scienza e nella tecnica, di volgere l'essere umano alla perfezione: «Che succederebbe se [...] tutti cominciassero a ripetere "è vero, l'essere umano è stato creato male da Dio [человек плохо сотворён богом]. Si deve mandare l'essere umano al dottor Sal'vator perché sia alterato [отдать человека в переделку]»? Non è forse minare mostruosamente [l'autorità del]la religione?» (567-568). La percezione del vescovo, che ritiene Sal'vator (ma anche Ichtandr) un pericolo per la religione, è certamente un riferimento intertestuale al discorso del Grande Inquisitore e in generale alla concezione di Dostoevskij, in rapporto a Fëdorov, della trasformazione della vita per il tramite pratico dell'intervento umano³⁵. A differenza del Cristo di Do-

³⁵ «It is only in *Brat'ja Karamazovy*, under the impact of Fyodorov that the dream becomes actuality. At this stage Fyodorov's influence makes its appearance, and it seems possible to analyse and outline its precise extent. [...] even before their acquaintance, the ideas of Dostoyevsky and Fyodorov had much in common. Both favoured a 'practical' approach. Neither sought miracles, believing that any transformation of human life would have to result from man's initiative» (Lord 1962: 421-422). Oltre a Lord, sull'impatto delle idee di Fëdorov nell'ultimo Dostoevskij e in *Brat'ja Karamazovy* si vedano: Gačeva 2004; Young 2012: 60-68.

stoevskij, sempre muto, il Sal'vator di Beljaev, sul banco degli imputati ha diritto di parola e controbatte apertamente l'accusa, avanzata dall'inquisitore-vescovo, non solo di eseguire vivisezioni e procurare menomazioni, ma di compiere un «sacrilegio [святотатство]» minando l'autorità divina con l'intromissione nel dominio di Dio. Nel processo allestito dallo stesso inquisitore-vescovo «sono presenti, invisibili, dalla parte dell'accusa, in qualità di parte lesa, il Signore Iddio, mentre sul banco degli imputati, in qualità d'accusato, assieme a me [Sal'vator] c'è Charles Darwin» (574). Sal'vator, dunque, nella dichiarazione al processo, esplicita lo scontro tra visione darwiniana e pensiero cristiano. La chiave tematica dell'intero romanzo è la condizione bestiale dell'umanità prerivoluzionaria: assenza di una reale evoluzione, mancato uso della ragione in favore dell'elemento irrazionale, stato brado, richiami dell'istinto, rozza superstizione e religione, tutti elementi che rimandano a una visione tradizionale dell'uomo. Di conseguenza, l'umanità prerivoluzionaria della tradizione, nell'analizzare i fatti in modo primitivo, conferisce all'attività scientifica un aspetto mistico, ultraterreno, superstizioso (implicito rimando al Wells di *The Lord of the Dynamos*, 1894): «La disgrazia non è che l'uomo abbia avuto origine da un animale, ma che non abbia mai cessato di esserlo, un animale... bestiale, feroce, irrazionale» (575). Al contrario gli eventi, in particolare la trasformazione in laboratorio (opera umana) di Ichtandr, rimandano alla teoria della ricapitolazione o legge della biogenesi di Haeckel (fervente sostenitore dell'evoluzionismo di Darwin e suo divulgatore) applicata al progresso (l'opera comune di Fëdorov, la legge dell'evoluzione superomistica di Ciolkovskij, il cristomarxismo di Gorskij e Setnickij): osservando le fasi dello sviluppo embrionale è possibile ricostruire l'evoluzione dell'umanità secondo la gerarchia delle specie viventi, fino a sancire la superiorità umana sulle altre specie.

Pertanto, il riferimento a Haeckel e Darwin, che si ricollega a un argomento sempre attuale – l'incompatibilità tra teoria dell'evoluzione e religione – rappresenta la contrapposizione ideologica tra divinità e scienza e serve come base scientifica dell'azione "cosmista" di Sal'vator, rappresentante dell'opera comune superomistica e "cristomarxista" nel MP di *Čelovek-amfibija*.

Tra realismo e fantascienza: conclusioni

Il 1928, in cui viene pubblicato *Čelovek-amfibija*, è un anno particolare. In un clima di cambiamento in negativo gli artisti della parola devono aderire a impostazioni e tematiche dettate dagli scrittori proletari. Si assiste

a uno scontro tra critica e visione fantastica di MP. Nel caso di Beljaev è presente un'aporia tra posizioni della critica ufficiale e riscontro positivo di un pubblico eterogeneo. Riflettendo a posteriori sul destino della SF sovietica (con particolare riguardo alla propria opera), Beljaev (1938-c) usa la metafora amara del destino di Cenerentola: «la brillante uscita per andare al ballo e l'esistenza noiosa della figliastra non amata, che indossa un vestito squallido, seduta nell'angolo buio della cucina».

Nella postfazione al romanzo, Beljaev (1928-a, 13: 200) è costretto a giustificare l'elemento fantastico rimarcando l'aderenza della trama a fatti reali, non finzionali, e accennare a un'ipotetica funzione epistemologica, e dunque per nulla controfattuale, del romanzo fantascientifico: la raffigurazione del cronotopo del medico-scienziato e del suo processo, affermando 'a novorum ad realiora' che «la maggior parte degli interventi descritti nel romanzo furono effettivamente eseguiti da Sal'vator»³⁶. Lo scrittore però ammette la presenza di un novum, Ictiandr, risultato di un esperimento di estensione artificiale della vita e 'what if' di un presente alternativo in quel MP:

Elemento puramente fantascientifico, ritenendo la fantascienza ciò che ancora non esiste al momento presente [считая фантастики то, чего еще нет в настоящий момент], è introdotto dall'autore solamente in relazione alla figura centrale, Ictiandr l'"uomo-amfibio". Ma anche in questo caso la fantascienza è non priva di una determinata base scientifica o, se non altro, avviluppata a una base di questo tipo. (Beljaev 1928-a, 13: 202)

Beljaev tenta di confermare l'esistenza del medico-scienziato nell'opposizione {Sal'vator reale vs. Sal'vator finzionale} per associare al MP una visione realista. Il Sal'vator della finzione è, infatti, uno scienziato geniale che attraverso la fantachirurgia crea un essere vivente superiore – su ispirazione di Ciolkovskij –, appartenente a un MP che condivide elementi con il cosmismo di Fëdorov e la variante cristomarxista di Gorskij e Setnickij³⁷.

³⁶ Sulla questione dei trapianti chirurgici si veda il saggio di M. Caratozzolo (2024), nel presente fascicolo.

³⁷ Durante il I Congresso degli scrittori sovietici (1934), in cui si definisce in via ufficiale il realismo socialista, Beljaev (1934) esprime il disagio per la condizione della SF sovietica, da un lato ritenuta inferiore rispetto agli altri generi, dall'altro chiamata a contribuire all'edificazione della società socialista. Nella formazione di un autore di SF Beljaev pone la filosofia e la medicina in primo piano.

A differenza del MP di *Čelovek-amfibija*, in cui il Sal'vator finzionale «ha reso Ichtandr una creatura anfibia per mezzo della chirurgia, ossia cucendogli branchie di squalo», il mondo reale, in cui il «Sal'vator in carne e ossa (non del romanzo) non ha mai eseguito un intervento del genere», non ha raggiunto capacità tecnico-scientifiche – «se non altro tenendo presente lo stato attuale della scienza» (Beljaev 1928-a, 13: 202) – tali da potere realizzare la risurrezione di Ichtandr.

Attraverso l'immaginazione di un MP lo scrittore di SF, «che suggerisce nuove idee allo scienziato», ha tutte le opportunità di «scendere in campo per una scienza all'avanguardia, lottando contro l'isolamento scientifico, la ristrettezza d'idee, il conservatorismo [в борьбу с научной замкнутостью, косностью, консерватизмом]» (Beljaev 1938-b: 4). Secondo Beljaev (1938-b: 5-6) non è importante che le idee innovative alla base della trama di SF siano originali e appartengano all'autore, ma è fondamentale che lo scrittore sia capace di trovare, sostenere e promuovere nelle sue opere «idee veramente nuove, originali e fruttuose [...], che [...] siano del tutto di buona qualità nel senso della loro convenienza e fattibilità pratica». Pertanto, Beljaev ricodifica nel sottotesto del romanzo l'anastasi cosmista, con la contrapposizione divinità vs. scienza e tutto il materiale intertestuale ritenuto utile per la costituzione di un MP. Nell'alternatività del MP di Beljaev l'umanità transita verso una società senza più classi e contraddizioni e allo stesso tempo sperimenta l'elisir di lunga vita del medico-scienziato. Questo elisir di lunga vita, rappresentato dal tentativo antropocosmista di trasformare la natura e superare la morte, «the last relic of unconquered nature that prevented mortals from becoming godlike» (Hagemester 1997: 188), si concretizza nella risurrezione tecnico-scientifica (l'opera comune dell'umanità), in opposizione alla salvezza divina del cristianesimo. La risurrezione tecnico-scientifica costituisce l'elemento principale dell'uomo nuovo e immortale, *богочеловек* (diofisismo) cristomarxista, del radioso avvenire del socialismo del futuro.

Bibliografia

- Andrews, James T., *Red Cosmos. K.E. Tsiolkovskii, Grandfather of Soviet Rocketry*, College Station, Texas A&M University Press, 2009.
- Bachtin, Michail, "Krasnorečie v romane", *Voprosy literatury i estetiki. Issledovania raznykh let*, Moskva, "Chudožestvennaja literatura", 1975: 113-144.
- Baffo, Giancarlo, "Odium fati: tragedia e arte in N.F. Fëdorov", *La polifonia estetica. Specificità e ricordi*, c. M. Venturi Ferriolo, Milano, Guerini, 1996: 157-169.
- Baffo, Giancarlo, "'Unghe e capelli': la 'filosofia della resurrezione' del *Mysterium iniquitatis*", Sergio Quinzio. *Profezie di un'esistenza*, c. M. Irritano, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000: 59-76.
- Balabucha, Andrej, Britikov, Anatolij, "Tri žizni Aleksandra Beljaeva (Kritiko-biografičeskij očerk)", *Sobranie sočinenij*, 5 voll., avt. A. Beljaev, Leningrad, Detskaja literatura, 1983, vol. I: 7-32.
- Bar-Sella, Zeev, *Aleksandr Beljaev*, Moskva, Maladaja Gvardija, 2013.
- Barthes, Roland, (1973) "Théorie Du Texte", *Encyclopaedia Universalis*: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/> (ultimo accesso: 20 aprile 2023).
- Beljaev, Aleksandr, "Izobretateli", *Priazovskij kraj*, 22 (24/I/1916): 2.
- Beljaev, Aleksandr, "Golova professora Douëlja. Naučno-fantastičeskij rasskaz", *Vsemirnyj sledopyt*, 3 (1925): 16-27; 4 (1925): 24-31.
- Beljaev, Aleksandr, "Golova professora Douëlja", *Golova professora Douëlja*, Moskva, Zemlja i Fabrika, 1926: 5-76.
- Beljaev, Aleksandr, "Čelovek-amfibija", *Vokrug sveta (Zemlja i Fabrika)*, 1928-a: 1 (1928): 1-5; 2 (1928): 17-22; 3 (1928): 33-38; 4 (1928): 49-52; 5 (1928): 65-69; 6 (1928): 81-85; 7 (1928): 97-101; 8 (1928): 113-117; 9 (1928): 129-134; 10 (1928): 145-150; 11 (1928): 161-166; 12 (1928): 180-186; 13 (1928): 196-202.
- Beljaev, Aleksandr, *Čelovek-amfibija: Naučno-fantastičeskij roman*, Moskva-Leningrad, Zemlja i Fabrika, 1928-b.
- Beljaev, Aleksandr, "Graždanin Ėfirnogo Ostrova", *Vsemirnyj sledopyt*, 10-11 (1930): 796-800.
- Beljaev, Aleksandr, "K. Ė. Ciolkovskij", *Poljarnaja pravda*, 233 (15/IX/1932): 3.
- Beljaev, Aleksandr, *Pryžok v ničto*, Moskva, Molodaja gvardija, 1933.
- Beljaev, Aleksandr, "Sozdamim sovetskuju naučnuju fantastiku", *Literaturnyj Leningrad*, 40 (14/VIII/1934): 4.
- Beljaev, Aleksandr, "Pamjati velikogo učenogo izobretatelja", *Junyj proletarij*, 23 (1935): 43-44.

- Beljaev, Aleksandr, "Zvezda KĚC", *Vokrug sveta (Pravda)*, 2 (1936): 10-15; 3 (1936): 13-19; 4 (1936): 12-16; 5 (1936): 1-5; 6 (1936): 14-19; 7 (1936): 11-17; 8 (1936): 11-16; 9 (1936): 7-11; 10 (1936): 6-11; 11 (1936): 13-16.
- Beljaev, Aleksandr, "Golova professora Douëlja", *Vokrug sveta (Pravda)*, 6 (1937): 1-6; 7 (1937): 17-21; 8 (1937): 24-30; 9 (1937): 22-26; 10 (1937): 16-20; 11 (1937): 25-30.
- Beljaev, Aleksandr, *Golova professora Douëlja*, Moskva-Leningrad, Sovetskij pisatel', 1938-a.
- Beljaev, Aleksandr, "Sozdamim sovetskuju naučnuju fantastiku", *Detskaja literatura*, 15-16 (1938-b): 1-8.
- Beljaev, Aleksandr, "Zoluška. O naučnoj fantastike v našej literature", *Literaturnaja gazeta*, 27 (15/VI/1938-c): 3.
- Beljaev, Aleksandr, "K. Ė. Ciolkovskij. K trëchletiju so dnja smerti", *Bol'shevistskoe slovo*, 82 (18/IX/1938-d): 3.
- Beljaev, Aleksandr, "Velikij transportnik", *Bol'shevistskoe slovo*, 113 (28/IX/1939): 3.
- Beljaev, Aleksandr, *Zvezda KĚC*, Moskva, Detizdat CK VLKSM, 1940-a.
- Beljaev, Aleksandr, "On žil sredi zvëzd", *Bol'shevistskoe slovo*, 106 (19/IX/1940-b): 3.
- Beljaev, Aleksandr, *Il diavolo del mare*, tr. it. E. Cadei, Milano, Genio, 1948¹. (*L'oceano e gli uomini*, 1954²).
- Beljaev, Aleksandr, "L'uomo anfibio", tr. it. P. Serbandini, *Noi della Galassia*, aut. A. Tolstoj *et al.*, Roma, Editori Riuniti, 1982: 365-522.
- Beljaev, Aleksandr, "Čelovek-amfibija", *Čelovek-amfibija: Ostrov pogibšich korablej ; Vlastelin mira ; Poslednij čelovek iz Atlantidy ; Čelovek-amfibija : fantastičeskie romany*, Moskva, Ėksmo, 2009: 433-596.
- Beljaev, Aleksandr, *L'uomo anfibio*, tr. it. Kollektiv Ulyanov, Milano, Agenzia Alcatraz, 2018.
- Caratozzolo, Marco, "Introduzione", *Lenin, un uomo*, di M. Gor'kij, ed. e tr. it. M. Caratozzolo, Palermo, Sellerio, 2018: 7-49.
- Caratozzolo, Marco, "Alcuni trapianti avveniristici nella fantascienza russa del primo Novecento: Bulgakov, Tolstoj, Beljaev", *Between*, XIV.27 (2024): 31-51 doi: 10.13125/2039-6597/5786
- Chernysheva, Tatyana, "The Folktale, Wells, and Modern Science Fiction", *H. G. Wells and modern science fiction*, eds. D. Suvin, R. M. Philmus, Cranbury-London, Associated University Presses, 1977: 35-47.
- Cifariello, Alessandro, "Vita e tormento: Noi di E. Zamjatin", *Noi*, di Evgenij Zamjatin, ed. e tr. it. A. Cifariello, Roma, Fanucci, 2021: 7-35.
- Ciolkovskij, Konstantin, *Issledovanie mirovych prostranstv priborami*, Kaluga, Gublīt, 1926.

- Ciolkovskij, Konstantin, (1895¹) "Naučnaja ètika", *Kosmičeskaja filosofija*, Moskva, "Sfera", 2004-a: 307-344.
- Ciolkovskij, Konstantin, (1916¹) "Gore i genij", *Kosmičeskaja filosofija*, Moskva, "Sfera", 2004-b: 245-261.
- Demin, Valerij, *Ciolkovskij*, Moskva, Maladaja Gvardija, 2005.
- D. S. (Dinamov, Sergej, Oglodkov, Sergej), "A. BELJAEV. Golova professora Douëlja. ZIF. M.-L-, 1926. Str. 199. C. 1 r. 20 k.", *Knigonoša*, 39 (1926): 28.
- De Michelis, Cesare G., *I nomi dell'avversario: il 'papa-anticristo' nella cultura russa*, Torino, Albert Meynier, 1989.
- De Michelis, Cesare G., "Rivoluzione inglese e Rivoluzione russa: Lunačarskij e Cromwell", *Oliver Cromwell*, aut. A. Lunačarskij, ed. e tr. it. C. G. De Michelis, Bari, Stilo Edizioni, 2018: 7-32.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Eco, Umberto, "I mondi della fantascienza", *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985: 173-179.
- Fëdorov, Nikolaj, *Filosofija obščego dela. Stat'i, mysli i pis'ma* (vol. I), Vernyj, Semirečen. obl. pravl., 1906.
- Fëdorov, Nikolaj, *Filosofija obščego dela. Stat'i, mysli i pis'ma* (vol. II), Moskva, peč. A. Snegirevoj, 1913.
- Fëdorov, Nikolaj, "V čem naša zadača?", *Sobranie sočinenij*, 4 voll., avt. N. Fëdorov, sost. A. Gačeva, S. Semënova, Moskva, Progress, 1995-a, vol. I: 228-308.
- Fëdorov, Nikolaj, "Mirovaja tragedija", *Sobranie sočinenij*, 4 voll., avt. N. Fëdorov, sost. A. Gačeva, S. Semënova, Moskva, Progress, 1995-b, vol. II: 162-164.
- Fëdorov, Nikolaj, "Religija – kul't predkov i voskrešenie", *Sobranie sočinenij*, 4 voll., avt. N. Fëdorov, sost. A. Gačeva, S. Semënova, Moskva, Progress, 1995-c, vol. II: 42-44.
- Fëdorov, Nikolaj, "Konec sirotstva; bezgraničnoe rodstvo", *Sobranie sočinenij*, 4 voll., avt. N. Fëdorov, sost. A. Gačeva, S. Semënova, Moskva, Progress, 1995-d, vol. II: 202-203.
- Gačeva, Anastasija, "Novye materialy istorii znakomstva Dostoevskogo s idejami Fëdorova", *N.F. Fëdorov: PRO ET CONTRA*, 2 voll., red. S. Semënova, A. Gačeva, Sankt-Peterburg, Izd. Russkogo Christ. gumanit. inst., 2004: 814-843.
- Gor'kij, Maksim, *Lenin, un uomo*, ed. e tr. it. M. Caratozzolo, Palermo, Sellerio, 2018.

- Gorskij, Aleksandr, Setnickij Nikolaj, (1926¹) "Smertobožničestvo. Koren' eresei, razdelenii i izvraščeni istinnogo učeniia cerkvi. Dogmatičeskie očerki. Čast' I. Bor'ba slovom", *Sočinenija*, avt. A. Gorskij, N. Setnickij, red. E. Berkovskaja, A. Gačeva, Moskva, Raritet, 1995: 19-97.
- Guardamagna, Daniela, *Analisi dell'incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Hagemester, Michael, "Russian Cosmism in the 1920s and Today", *The Occult in Russian and Soviet Culture*, ed. B. Glatzer Rosenthal, Ithaca, Cornell University Press, 1997: 185-202.
- Hagemester, Michael, "Konstantin Tsiolkovskij and the Occult Roots of Soviet Space Travel", *The New Age of Russia Occult and Esoteric Dimensions*, ed. B. Menzel, M. Hagemester, Bernice Glatzer Rosenthal, München-Berlin, 2012: 135-150.
- Karpov, V.A., "Aleksandr Romanovič Beljaev", *Russkie pisateli XX veka. Biografičeskij slovar'*, red. P. A. Nikolaev, Moskva, BRĖ: 85-86.
- Kudrjavcev, Ėduard, "Perepiska pisatelja-fantasta A.R. Beljaeva s K.Ė. Ciolkovskim", *Neva*, 4 (2005): 260-267.
- Kristeva, Julia, (1967¹) "Le mot, le dialogue et le roman", *Sēmeiōtikē. Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969: 143-173.
- Lavocat, Françoise, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Bracciano, Del Vecchio, 2021.
- Lord, Robert, "Dostoyevsky and N. F. Fyodorov", *The Slavonic and East European Review*, XL, 95 (1962): 409-430.
- Madej-Cetnarowska, Monika, "Fėdorovskie motivy v tvorčeskom mire Aleksandra Beljaeva", *Naučnoe nasledie i razvitie idej K.Ė. Ciolkovskogo*, Red. M. Ja. Marov, 2 voll., Kaluga, Politop, 2019, vol. I: 138-141.
- Masing-Delic, Irene, *Abolishing Death. A Salvation Myth of Russian Twentieth-Century Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1992.
- Pavel, Thomas, *Fictional worlds*, Cambridge-London, Harvard University Press, 1986.
- Piretto, Giampiero, *Quando c'era l'URSS. 70 anni di storia culturale sovietica*, Milano, Raffaello Cortina, 2018.
- Scherrer, Jutta, "La 'construction de Dieu' marxiste ou la 'recherche de Dieu' chrétienne", *Rossija/Russia*, 4 (1980): 173-198.
- Setnickij, Nikolaj, (1934¹) "O smerti i pogrebenii", *N. F. Fedorov: PRO ET CONTRA*, red. A. Gačeva, S. Semėnova, Sankt-Peterburg, Izd. Russkoj Christ. gumanit. akad., vol. II, 2008: 392-397.
- Steila, Daniela, "Death and Anti-Death In Russian Marxism At The Beginning Of The 20th Century", *Death And Anti-Death, vol. 1: One Hundred*

- Years After N.F. Fedorov (1829-1903)*, c. C. Tandy, Palo Alto, Ria University Press: 101-130.
- Suvin, Darko, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Suvin, Darko, "The SF Novel as Epic Narration: For a Fusion of 'Formal' and 'Sociological' Analysis (1982)", *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Houndmills-London, The Macmillan Press, 1988: 74-85.
- Voronoff, Serge, *La conquête de la vie*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1928-a.
- Voronov, Sergej, *Zavoevanie žizni. Problemy biologii*, Moskva, Gos. medic. izd., 1928-b.
- Young, George M., *The Russian Cosmists. The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, New York, Oxford University Press, 2012.
- Zamjatin, Evgenij, (1988¹) "Psichologija tvorčestva", *Sobranie sočinenij*, 5 voll., Moskva, Respublika-Dmitrij Sečin, 2011, vol. V: 315-321.
- Zolotonosov, Michail, "Priključenija človeka-amfibii", *Moskovskie novosti*, 6 (2003), <https://web.archive.org/web/20050104101819/http://www.mn.ru/issue.php?2003-6-69> (ultimo accesso: 20 aprile 2023).
- Zolotonosov, Michail, "Ihtiandr navsegda. Otkuda Aleksandr Beljaev vzjal človeka-amfibiju", *Gorod 812* (3/1/2021): <https://gorod-812.ru/ihitiandr-navsegda-otkuda-aleksandr-belyaev-vzjal-cheloveka-amfibiuyu/> (ultimo accesso: 20 aprile 2023).

The Author

Alessandro Cifariello

Alessandro Cifariello is associate professor in Russian language and literature at the Department of Linguistic, Literary, Philosophico-Historical and Juridical Studies (DISTU) of the Tuscia University (Viterbo, Italy). He was awarded national and international doctoral and postdoctoral grants to research Jewish-Russian relations and the evolution of Anti-Semitism in the Russian Empire, and to study the history of Russian grammar textbooks published in Italian. He has published a book-length essay entitled *L'ombra del kahal* (Roma 2013), several translations of Russian literature, including a new translation of *We* by E. Zamjatin, and over 40 articles on historical, literary and linguistic topics.

Email: a.cifariello@unitus.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Cifariello, Alessandro, "Divinità e scienza in *Čelovek-amfibija* di Aleksandr Beljaev: altri mondi possibili, tra pensiero cosmista e fantascienza sovietica", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. A. Cifariello - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso - E. De Blasio, *Between*, XV.27 (maggio 2024) 53-76, <http://www.between-journal.it/>

Early Russian Science-fiction: Fedorov, Ciolkovskij, Brjusov

Michela Venditti

Abstract

The essay examines the relations between Russian modernism, in particular the work of Valerij Brjusov, and the philosophy of Nikolaj Fedorov and his follower and popularizer K. Ciolkovskij. The analysis of Brjusov's cosmist view, as it expressed in poetry and prose, is preceded by an excursus on the origin of Russian science fiction. In an unpublished article entitled "The Boundaries of Fantasy", Brjusov offers one of the first science fiction's theory.

In the post-revolutionary period Russian cosmism is expressed by the notion of the conquest of space, which lays the foundations of Soviet science fiction. The symbolist poet Brjusov, one of the few to welcome the October revolution, follows this evolution in his sci-fi prose.

Keywords

Valerij Brjusov, Nikolaj Fedorov, Science fiction, Immortality, Konstantin Ciolkovskij, Symbolism.

La prima fantascienza russa: Fedorov, Ciolkovskij, Brjusov

Michela Venditti

Lo scrittore e poeta Aleksandr Radiščev nei versi dedicati al XVIII secolo (*Os'mnadcatoe stoletie*, 1801) raffigura ed enumera le scoperte e i progressi scientifici che hanno ampliato e nutrito la fantasia della sua epoca: un secolo indimenticabile, creatore di pensieri, che ha visto sorgere dall'oceano nuovi popoli e terre, ha estratto nuovi metalli dalle viscere della terra, conta gli astri celesti, tiene le comete legate a un filo, scopre nuovi soli e nuove lune, fa esperimenti con gli animali, domina il vapore, cattura il fulmine e «su ali eteree ha portato in cielo i mortali», con le mongolfiere (Radiščev 1975: 180-182)¹.

Gli avanzamenti della scienza segnano sempre uno slittamento nell'immaginario, rendono concreta la fantasia e si materializzano nella letteratura. Il termine che indica il genere 'fantascienza' è in russo la locuzione *naučnaja fantastika*, la raffigurazione di un mondo possibile secondo ipotesi scientifiche. Con *fantastika*, invece, si intende sia il racconto fantastico sia ciò che oggi si definisce *fantasy*. Traduciamo quindi in italiano *naučnaja fantastika* con 'fantascienza' e *fantastika* con 'fantastico'.

La fantascienza russa, muove i suoi primi passi nel XVIII secolo, per fiorire nella prima metà del secolo successivo col Romanticismo². Leonid Heller sostiene che il genere fantascientifico si sviluppa nei momenti in cui ha luogo un intenso scambio con le culture altre, non per *aemulatio*, ma per bisogno di confronto, poiché «soffoca nell'isolamento» (Heller 1985: 48). Il Settecento è il secolo in cui la Russia si apre all'Europa, in cui ha luogo

¹ Da qui in poi, tutte le traduzioni dal russo, salvo diversa indicazione, sono di chi scrive.

² Ricordiamo a questo proposito il pioneristico e fondamentale lavoro di Suvin sulle forme della fantascienza, che include anche una ricognizione in ambito russo (1979); tra i numerosi lavori più attuali, oltre al citato Heller (1985), menzioniamo il volume collettaneo sulla fantascienza russa e il cinema, che offre un ampio sguardo sugli sviluppi del genere fino agli anni 2000 (Banerjee ed. 2018).

una rapidissima ricezione della letteratura straniera che porta a considerare come contemporanei Ovidio e Voltaire, Esopo e Rousseau. L'utopia classica suggerisce *Son. Ščastivoje obščestvo* [Sogno. Una società felice] di A. Sumarokov (1759) e *Putešestvie v zemlju Ofirskuju* [Viaggio nella terra di Ofir] di M. Ščerbatov (1785). Nell'ambito della raffigurazione di una società ideale, la prima descrizione di un viaggio sulla Luna appartiene a Vasilij Lëvšin e si intitola *Novejšee putešestvie, sočinennoe v gorode Belëve* [Nuovissimo viaggio, composto nella città di Belëv] (1784), con un chiaro rimando alla *Storia vera* di Luciano. Nel periodo romantico, tra il 1820 e il 1840, i racconti fantastici e fantascientifici proliferano, a cominciare dal 1824 con *Zemlja bezglavcev* [La terra degli acefali] di V. Kjučel'beker. Il primo viaggio nel tempo di L. S. Mercier *L'an deux mille quatre cent quarante* (1771), seguito dal tedesco J. Von Voss *Ini. Ein Roman aus dem ein und zwanzigsten Jahrhundert* (1810) e *The last man* di Mary Schelley (1826) ispirano la prima metacronia russa di V. Odoevskij dal titolo *4338-j god: Peterburgskie pis'ma* [L'anno 4338: lettere pietroburghesi], scritto nel 1835 ma pubblicato nel 1926, un primo passo del fantastico scientifico russo [naučnaja fantastika]³.

Altra caratteristica del genere fantascientifico individuata da Heller è la sua comparsa in contrasto al razionalismo, al positivismo, poiché si tratta di un genere che ha bisogno di tematizzare la complessità del mondo (Heller 1985: 47). Se alla fine del '700 e col Romanticismo russo le utopie fantastiche nascono in seguito al classicismo razionalista, nella seconda metà dell'800 si oppongono al naturalismo e al positivismo imperanti. In particolare, nel passaggio tra il XIX e il XX secolo, il modernismo sarà il terreno su cui germoglierà e si svilupperà la fantascienza russa e poi sovietica.

Tra l'ultimo decennio dell'800 e il primo ventennio del '900 in Russia, e non solo, ha luogo un significativo mutamento di paradigma culturale e scientifico: il crollo delle certezze razionali e la consapevolezza della fluidità e della relatività del reale (F. Nietzsche; A. Einstein; H. Bergson), lo sviluppo di correnti mistiche (teosofia, spiritismo, saggezza orientale), mutamenti sociali. Tutto ciò costituisce l'atmosfera ideale per la letteratura fantastica e fantascientifica: le opere di J. Verne e di H.G. Wells sono popolarissime e subito tradotte anche in Russia. Nascono e si moltiplicano le riviste di divulgazione scientifica, tra le più importanti *Niva* (Campo;

³ Crf. Venditti 2014. Il romanzo di F. Bulgarin *Pravdopodobnye nebylicy ili stranstvovanie po svetu v XXIX veke* [Fiabe verosimili o viaggio per il mondo nel XXIX secolo] del 1824 è precedente, ma rimanda piuttosto alla tradizione dell'utopia classica, e ha un carattere molto didascalico.

1870-1917), *Vokrug sveta* (Attorno al mondo; 1861-), *Priroda i ljudi* (La natura e gli uomini; 1889-1918). Le sfide della scienza e del progresso tecnologico ispirano gli scrittori, e nel 1892, ad esempio, K. Slučevskij scrive un racconto dal titolo *Professor Bessmertija* [Il professore dell'Immortalità], in cui dimostra l'immortalità dell'anima attraverso dati scientifici. Nel 1898 scriverà una parodia satirica dal titolo *Kapitan Nemo v Rossii* [Il capitano Nemo in Russia], una sorta di seguito del romanzo di Verne, che dimostra la diffusione dei romanzi dello scrittore francese.

È in questo periodo che si costruisce l'immagine di Marte pianeta rosso, anche dal punto di vista politico. L'astronomo Giovanni Schiaparelli scopre dei segni che definisce canali sul pianeta Marte e lo comunica all'amico Camille Flammarion. Tra il 1893 e il 1909 lo studioso italiano pubblica tre libri, tra cui *La vita sul pianeta Marte*. Tale definizione suscita una serie di supposizioni e di speculazioni sulla possibilità che il pianeta sia stato abitato. Camille Flammarion, astronomo, divulgatore scientifico, scrittore e fondatore dell'omonimo gruppo editoriale, scrive nel 1892 *La Planète Mars et ses condition d'habitabilité*. L'opera sviluppa la scoperta di Schiaparelli e l'idea che su Marte abiti una razza superiore, perché si tratta di un pianeta più antico della Terra. Secondo la rappresentazione di Flammarion gli abitanti del pianeta rosso hanno le ali (così infatti vengono raffigurati nella letteratura francese). Oltreoceano, l'astronomo americano Percival Lowell conferma che su Marte c'è vita intelligente in tre opere: *Mars* (1895), *Mars and Its Canals* (1906) e *Mars As the Abode of Life* (1908). Tali teorie hanno grande risonanza nell'ultimo decennio del XIX secolo e ispirano numerose opere in prosa e in versi, tra le più famose, oltre alla *Guerra dei mondi* di H.G. Wells (1898), la saga di Le Faure e de Graffigny *Les Aventures extraordinaires d'un savant russe* (1888-1896).

In ambito russo, seguendo questa tendenza, le prime narrazioni su Marte sono oggetto di severa censura. Ananij G. Ljakidè, scrittore per l'infanzia e divulgatore scientifico, scrive il primo viaggio interplanetario *V okeane zvezd. Astronomičeskaja odisseja* [Nell'oceano delle stelle. Odissea astronomica] nel 1892, censurato perché considerato propaganda darwiniana. L'opera successiva di P.P. Infant'ev *Na drugoj planete. Povesti iz žizni obitatelej Marsa* [Su un altro pianeta. Racconti di vita degli abitanti di Marte], benché scritta nel 1896 viene pubblicata solo nel 1901 a causa del lungo vaglio della censura, perché l'autore era un rivoluzionario. Le parti espunte, infatti, contengono la descrizione di una ideale società marziana socialista. Tra questi primi romanzi fantascientifici e il noto *Krasnaja zvezda. Utopija* [Stella rossa. Utopia] di A. Bogdanov pubblicato nel 1908 (1918², 1929³) si inserisce la rivoluzione del 1905, che allenta le maglie della

censura. È proprio questo il punto di partenza dell'utopia di Bogdanov, la delusione di quella esperienza e la domanda se esista o meno una società perfetta. La narrazione si apre col capitolo *Razryv* [Frattura], che rimanda subito a quell'evento: «È avvenuto allora, quando era appena iniziata quella grande rottura nel nostro paese, che continua finora, e adesso penso si avvicini alla sua inevitabile fine minacciosa» (Bogdanov 1908: 7). Le storie su Marte in Russia sono legate, perciò, al movimento rivoluzionario e ai profondi mutamenti che avranno luogo nel 1917. Bogdanov riprende tutti i suoi predecessori (Ljakidè , Wells, Infant'ev) e crea il topos del pianeta rosso comunista, secondo il sillogismo: Marte è abitato da una razza superiore; per il marxismo la forma suprema della civiltà è il comunismo; ergo, i marziani sono comunisti. Da qui all'idea sovietica della conquista del cosmo il passaggio, come vedremo, è immediato.

La filosofia di Nikolaj Fedorov (1829-1903), in seguito definita cosmismo russo (*russkij kosmizm*), si inserisce in tale contesto in modo del tutto naturale. Considerato un genio da Dostoevskij, Tolstoj e Solov'ev, Fedorov è una singolare figura di pensatore religioso, futurologo, museologo. Uno dei suoi interpreti, il filosofo Sergej Bulgakov, lo definisce il «Socrate moscovita» (Fedorov 1995: I, 6), con cui ha diverse affinità, tra le quali quella di non lasciare alcuno scritto. Fedorov conduce una vita rigidamente ascetica, è contro ogni tipo di proprietà, anche quella intellettuale, e lavora venticinque anni come bibliotecario al Museo Rumjancev di Mosca. Non voleva né farsi fotografare né ritrarre e la sua unica immagine è quella carpita a sua insaputa da L. Pasternak.⁴ Il pensiero di Fedorov è definito dai suoi allievi N. Peterson e V. Koževnikov *Filosofija obščego dela* [filosofia dell'opera comune], titolo con cui pubblicano postumi i suoi lavori (1906-1913). Importante fonte di informazione è l'opera successiva di Koževnikov *N.F. Fedorov. Opyt izloženiija ego učenija po izdannym i neizdannym proizvedenijam, perepiske i ličnym besedam* [N.F. Fedorov. Saggio di esposizione della sua teoria secondo le opere edite e inedite, corrispondenza e conversazioni personali](1908).

Il principio su cui si basa il pensiero fedoroviano è l'idea di un cosmo vivo, vitale, e della possibilità di guidare la natura da parte dell'uomo. Considerandosi un cristiano militante Fedorov afferma la possibilità della resurrezione su base sia scientifica, che religiosa. «Fedorov accoglie

⁴ Altre immagini di Fedorov sono contenute nei primi numeri della rivista simbolista *Vesy*: № 2, disegno tratto dal ritratto di L. Pasternak (p. 20); № 6, maschera mortuaria del filosofo (p. 6) e un disegno di Fedorov sul balcone del Museo Rumjancev opera di M.I. Šesterkin (p. 7), tutti del 1904.

l'Apocalisse in senso convenzionale e il Dio dei vivi, e non dei morti, in senso letterale», sostiene Heller, per creare una tra le utopie più fantastiche (1985: 37, 38). Uno degli obiettivi principali dell'uomo è sconfiggere la morte. Con l'aiuto della scienza è possibile realizzare l'opera comune, ossia far risorgere i padri. La buona novella di Cristo viene interpretata da Fedorov nel suo significato cosmico, come appello all'attiva trasformazione del mondo naturale e morto, in un altro tipo di essere non naturale, divino e immortale. Il «far risorgere [voskrešenie],⁵ come atto che si compie» unisce tutte le religioni, le confessioni, in una sola azione «nell'ancestrale amore universale della specie» (Fedorov 1995: I, 228). Fedorov connette alla propria concezione la percezione spaziale del proprio territorio, su cui basa la deduzione che avrà un'importanza essenziale nel periodo sovietico: «L'ampiezza della terra russa facilita la formazione di tali caratteri; la nostra vastità serve come passaggio alla vastità dello spazio celeste, di questa nuova arena per la grande impresa» (Fedorov 1995: I, 254). Il filosofo N. Berdjaev nella sua riflessione sull'idea russa lo ripeterà: «esiste una corrispondenza fra l'incommensurabilità, l'immensità, l'infinità della terra russa e dell'anima russa, fra la geografia fisica e la geografia dell'anima. Nell'anima del popolo russo vi è la stessa incommensurabilità, immensità, tensione all'infinito della pianura russa» (Berdjaev 1971: 6). L'espansione nel cosmo è perciò connaturata alla stessa anima russa, scrive Fedorov:

Al giorno d'oggi, quando gli aerostati servono al divertimento e all'allegria [...] non sarebbe un desiderio eccessivo [...] se ogni distretto avesse una tale flotta aerea per la ricerca e per nuove esperienze. [...] sarebbe per così dire un invito di tutte le menti a scoprire strade nello spazio celeste. Il dovere dell'opera comune [voskrešenie] esige tale scoperta, giacché senza possedere lo spazio celeste è impossibile l'esistenza simultanea di generazioni, sebbene, d'altro canto, senza l'opera comune [voskrešenie] sarebbe impossibile raggiungere il pieno possesso dello spazio celeste. (Fedorov 1995: I, 255)

La terra viene considerata una sorta di astronave nello spazio, di cui l'umanità è l'equipaggio. Fedorov combina senza alcun timore la scienza e la fede, come assolutamente compatibili e giustificazione l'una dell'altra. Ciò è evidente nella sua spiegazione della modalità "pratica" della resurrezione:

⁵ Sulla distinzione tra "voskresenie", resurrezione, e "voskrešenie", il far risorgere, come opera comune cfr. Cifariello 2024.

La morte si potrebbe dire che è come un'anestesia, in cui avviene la più totale cadaverizzazione, dissoluzione e dispersione della materia. La raccolta delle particelle disperse è una questione che riguarda la scienza cosmotellurica e l'arte, quindi, è opera maschile, mentre l'unione delle particelle già raccolte è una questione fisiologica, istologica, una questione per così dire di cucitura dei tessuti del corpo umano, del corpo dei propri padri e madri, è opera femminile; certo sarebbe strano se la scienza fisiologica e istologica si limitasse solo alla vivisezione e non potesse passare alla rigenerazione. (Fedorov 1995: I, 290)

Le odierne interpretazioni del cosmismo si devono soprattutto a tre specialisti della materia, che la ritengono una concezione dell'evoluzione attiva, autodiretta, della razza umana (S. G. Semenova); una visione positiva delle potenzialità umane, di una inevitabile evoluzione (G. M. Young); una tesi in cui gli uomini sono un fattore decisivo nella evoluzione cosmica, conquisteranno l'universo e sconfiggeranno la morte per generare una razza umana immortale (M. Hagemeister).

Il cosmismo si sviluppa in due direzioni, quella delle scienze naturali (K. Ciolkovskij, V. Vernadskij) e quella religiosa (N. Berdiaev, P. Florenskij). L'impatto in ambito letterario è enorme (non solo Brjusov, anche Majakovskij, Chlebnikov, Gor'kij, Platonov, Pasternak) soprattutto grazie ai divulgatori e promotori del pensiero di Fedorov, tra i quali ha un ruolo decisivo Konstantin Ciolkovskij (1857-1935). Personaggio bizzarro, asociale, dalla vita tragica e con una complessa visione del mondo, è uno scienziato autodidatta, inventore, maestro di scuola, diventa quasi sordo da piccolo in seguito alla scarlattina, vive la seconda parte della sua vita a Kaluga (per questo definito *kalužskij čudak*, l'eccentrico di Kaluga), progetta aereoplani, dirigibili e razzi per i viaggi interplanetari. È considerato il padre della *kosmonavtika* sovietica perché molte delle sue invenzioni anticipano realizzazioni del futuro ed è autore dell'equazione alla base del motore a propulsione. Scrive i racconti fantascientifici *Na lune* [Sulla luna] (1893) e *Vne zemli* [Al di fuori della terra] (1918; 1920), che perseguono un fine divulgativo e scientifico, piuttosto che letterario. Uno dei primi film sulla conquista dello spazio, *Kosmičeskij rejs* [Viaggio cosmico] del 1936, si basa su una sceneggiatura cui aveva collaborato proprio Ciolkovskij prima di morire, ed è ispirato a *Vne zemli*. A proposito della divulgazione scientifica lo studioso scrive in un articolo del 1935:

I racconti fantastici sul tema dei viaggi interplanetari portano un nuovo pensiero nelle masse. Chi se ne occupa fa una cosa utile: suscita

interesse, stimola l'attività del cervello, genera futuri e compartecipi operai di grandi intenzioni. [...] L'effetto del cinema è più ampio di quella della letteratura. È più evidente e più vicino alla natura di una descrizione. È il grado supremo dell'artisticità, in particolare da quando il cinema ha adottato il suono. (Ciolkovskij 1960: 350, 351)

In quest'articolo dal titolo *Tol'ko li fantazii?* [Sono solo fantasie?], pubblicato sulla *Komsomol'skaja Pravda*, Ciolkovskij conclude confidando nello sviluppo tecnologico sovietico che sicuramente porterà a grandi risultati futuri. Lo studioso lascerà i suoi studi, progetti e lavori al governo sovietico, avanguardia del progresso umano, costituendo l'anello che lega fantascienza e Unione Sovietica. In particolare, le teorie relative alla trasformazione della natura da parte dell'uomo, secondo le sue esigenze, sono il fondamento della industrializzazione sovietica e della letteratura.

Sulla scia di Fedorov, Ciolkovskij ritiene che l'universo sia vivo e abbia una propria volontà. La conquista dello spazio non solo è possibile, ma inevitabile, e l'umanità andrà a popolare le stazioni orbitali e altri pianeti. Nella sua concezione pansichica non esiste distinzione tra materia viva e non viva; c'è solo materia e il cosmo è un meccanismo complesso dotato di sensibilità, in ogni sua parte, in ogni "atomo-spirito" (concetto simile al pulviscolo degli antenati che fluttua nello spazio secondo Fedorov). Ciolkovskij definisce la propria una filosofia cosmica e nel 1933 anticipando il paradosso di E. Fermi ("se la galassia è piena di civiltà sviluppate come mai non ne abbiamo notizia?"), sostiene che abitanti di altri pianeti forse ci visiteranno ma non è ancora giunto il momento; se anche ci hanno mandato dei segni, i nostri mezzi sono troppo deboli per coglierli; i nostri vicini celesti sono esseri perfetti ed evoluti, mentre la terra è abitata da "animali inferiori".

Nel saggio del 1928, dal titolo *Volja vselelnoj* [Volontà dell'universo], aveva affermato che l'universo è come se fosse guidato da una sorta di *ratio*, in cui vige la legge di Lavoisier sulla conservazione della massa: nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma (in senso, però, letterale).

La morte è una delle illusioni della debole ragione umana. Essa non esiste, perché l'esistenza dell'atomo nella materia inorganica non è osservabile dalla memoria e dal tempo – l'ultimo è come se non esistesse. [...] L'universo è costruito in modo tale che non solo esso stesso è immortale ma sono immortali anche le sue parti nella forma dei beati esseri viventi. Non esiste un inizio e una fine dell'universo, non esiste neanche un inizio e una fine della vita e della sua beatitudine. (Ciolkovskij 2004: 110, 111)

Lo scienziato promuove un ottimismo cosmico: l'universo è popolato e contiene solo gioia, beatitudine e perfezione. Quest'ultima lo porterà a teorizzare l'eugenetica, al fine di formare un'umanità invulnerabile.

Quasi l'unico letterato che apprezza la filosofia di Ciolkovskij è proprio Brjusov.

Poeta, narratore, traduttore e critico, Valerij Brjusov (1873-1924), è tra i fondatori e teorici della corrente simbolista ed ha un rapporto molto stretto col cosmismo. Conosce e stima prima Fedorov, e poi Ciolkovskij. Nei suoi versi e nella prosa, in gran parte nei racconti inediti, la dimensione cosmica simbolista, sogno o desiderio, e la concezione di un universo abitato e vivo, connota le sue opere da *Bespoščadnoju orbitoju* [Con un'orbita implacabile] (1893), *S komety* [Dalla cometa](1895), *Iskušenie* [Tentazione](1903), *Chvala človeku* [Lode all'uomo](1906), *Syn zemli* [Figlio della terra], *Zemle* [Alla Terra](1912), a *Mašiny* [Macchine] (1924). La lirica *Žizn'* [Vita] (1907), ad esempio, si chiude con questi versi:

O fratelli: uomo! bacillo! tigre! chiodo! / E abitanti di altri pianeti sconosciuti! / E spiriti misteriosi, che non mostrano il volto! / Noi tutti siamo solo un fugace bagliore nell'eterno mare degli anni! (Brjusov 1973: I, 497)

Oppure, la lirica *Mašiny* dell'ultima raccolta, che ha una strofa fedoroviana, in modo quasi didascalico: «Aspettiamo il giorno – / per gettare la nave nello spazio planetario, / Collegando i mondi col mondo!» (Brjusov 1973: III, 170).

Il 21 aprile 1900 Brjusov aveva conosciuto Fedorov personalmente a casa dell'amico, critico e collezionista N. Černogubov, e annotava nel suo diario:

grande maestro di vita, un vecchio saggio irrefrenabile, la cui lingua è stata subita sia da Solov'ev (Vl.) sia da Tolstoj (L.N.). Mi ha colpito fin dall'inizio della conversazione.

– In modo o nell'altro ci tocca proprio morire, – dissi.

– Ma voi vi siete sforzati di pensarci, non è così? – chiese Nikolaj Fedorovič. (Brjusov 1927: 85)

La rivista organo del simbolismo russo *Vesy* (1904-1909), diretta sostanzialmente da Brjusov, contiene nel primo numero il necrologio di Fedorov, nel secondo il suo articolo "Astronomija i arhitektura" [Astronomia e architettura]; nel sesto il saggio inedito "O pis'menach" [Sulle

lettere], preceduto dalla maschera mortuaria di Fedorov disegnata da L. Pasternak.

L'arte per Brjusov è una forma di conoscenza come la scienza, la differenza è nel metodo, analitico per la seconda, sintetico per la prima, che condensa in un'immagine quanto esperito dal poeta. A differenza degli altri simbolisti, tuttavia, l'approccio di Brjusov non è religioso, né mistico, e nella seconda metà degli anni '10 si concentrerà sempre di più sui progressi scientifici.

Brjusov mostra un profondo interesse per la fantascienza e il fantastico. L'opera più ampia di questo genere è il romanzo dal titolo *Gora Zvezdy* [La montagna della Stella], a cui lavora dal 1895 al 1899, ma pubblicato per la prima volta solo nel 1975. Molte delle sue opere fantascientifiche, infatti, usciranno postume, poiché la critica ha sempre privilegiato il Brjusov poeta e la prosa (soprattutto i racconti) è oggetto di attenzione solo di recente (*Literaturnoe nasledstvo* 1976: 72). Il romanzo narra le memorie di un europeo che si trova in Africa e che dieci anni prima aveva avuto una fantastica avventura. Egli si trovava in Africa centrale e si era imbattuto in un moribondo che gli aveva parlato della Montagna della Stella, alta fino al cielo, nel deserto Maledetto, abitata da demoni che mangiano i bambini. Il protagonista decide di recarsi in quel luogo misterioso e scoprirà che in essa vive una colonia di marziani giunti nel XIII secolo su un'astronave. L'originalità del romanzo di Brjusov risiede nell'approccio contrario a quello coevo: se negli stessi anni Ljakidè e Infant'ev immaginano viaggi su Marte, nel caso del poeta simbolista sono i marziani che si trovano già da tempo sulla terra.

Sulla rivista *Vesy* Brjusov pubblica nel 1905 il racconto *Respublika Južnogo Kresta* [La Repubblica della Croce del Sud], uno dei più noti. In forma di articolo su un gazzettino serale si narra la storia della capitale della Repubblica, chiamata Stellare, in cui la numerosissima popolazione si ammalava di "mania di contraddizione", che la porta al suicidio e all'estinzione. Le ultime scene ritraggono i sopravvissuti intenti a ripulire e sanificare la città, per ripopolarla. Lo stesso pessimismo caratterizza il dramma *Zemlja* [Terra; 1903], dal sottotitolo "scene dai tempi futuri", che si conclude con la tragica fine del genere umano. Il crudo pessimismo è legato alla dura sconfitta della Russia nella guerra contro il Giappone (1904-1905), e alla Rivoluzione del 1905, che sembrano indicare un futuro apocalittico.

Nel 1908, lo stesso anno in cui esce *Krasnaja zvezda* [Stella rossa] di Bogdanov, Brjusov scrive *Vosstanie mašin* [L'insurrezione delle macchine], che, insieme al successivo *Mjatež mašin* [La rivolta delle macchine], è dedicato al progresso tecnologico. I due racconti hanno le stesse caratteristiche:

sono inediti, mostrano il lato assolutamente negativo del progresso, sono volutamente incompiuti e frammentari. Nel primo, viene presentata la cronaca di un indefinito secolo del futuro sotto forma di lettere. Il presupposto scientifico della narrazione è l'analogia tra la materia organica e inorganica (Ciolkovskij). Nella prima parte il narratore descrive il proprio mondo in cui si è abituati ad usare le macchine ma non se ne conosce il funzionamento, finché queste si organizzano per occupare la terra. Nella seconda, si narra l'inizio della rivolta che si interrompe quando il pericolo giunge a sfiorare il protagonista.

Mjatež mašin, scritto nel 1915, è legato invece alla prima guerra mondiale, ha come sottotitolo "racconto fantastico", e nella nota esplicativa Brjusov ne indica l'intento didattico:

mi sia concesso dunque fare un'allusione. Oggi, nei giorni della "grande guerra", quando i nostri nemici fondano la parte più significativa delle loro speranze sulla superiorità tecnica della Germania, forse non è così inopportuna una fantasia [fantastika], che cerca di personificare la tecnica. L'abisso a cui conducono le estreme conseguenze del simbolo germanico della fede, – ecco la visione oscura e minacciosa, che si è presentata all'immaginazione dell'autore, mentre pensava all'inverosimile storia qui esposta. (Literaturnoe nasledstvo 1976: 100)

Diviso in due parti, il racconto descrive la vita nel futuro in cui si sono sviluppate le scoperte del XIX secolo, quando l'umanità è divenuta preda della «follia dell'assoluto desiderio di decuplicare e moltiplicare le proprie forze attraverso le macchine. L'assoggettamento degli elementi, questo era il primo compito» (*Ibid.*). Le macchine sostituiscono l'uomo sempre di più, diventando superiori di numero e occupando l'intero spazio terrestre. La prima parte si conclude indicando l'inizio dell'epoca della «unificazione tecnologica» e della «organizzazione tecnologica del globo terrestre». La seconda, presenta la società futura in cui esistono solo città, la vita è ovunque la stessa, e gli uomini soffrono di atrofia muscolare perché sostituiti dalle macchine.

L'interesse per la fantascienza è anche teorico, come dimostra un articolo, anch'esso inedito, di Brjusov, databile a prima del 1911, dal titolo "Predely fantazii" [I confini della fantasia], che offre una delle prime definizioni del genere. Egli delinea una tipologia della 'fantastika', individuando

tre procedimenti, che lo scrittore può utilizzare nel raffigurare i fenomeni fantastici: 1. raffigurare un mondo altro, non quello in cui

- viviamo; 2. Introdurre nel nostro mondo un essere di un mondo altro;
3. cambiare le condizioni del nostro mondo. (*Literaturnoe nasledstvo* 1976: 70)

In questo schema rientra tutta la varietà del fantastico da quello mistico a quello scientifico. La tipologia di Brjusov non è così lontana dalla definizione di fantascienza che più tardi fornirà U. Eco (1985): un gioco con il fondamento razionale delle varianti immaginarie della realtà. Una narrativa dell'ipotesi, gioco scientifico per eccellenza in cui si incontrano scienza e fantasia. La narrazione si costruisce sulla domanda "cosa succederebbe se?", ossia sui controfattuali, come li definisce Eco. L'intreccio fantascientifico si basa perciò sulla razionalizzazione del fantastico, la cui funzione pragmatica consiste nel costruire modelli alternativi di realtà.

La vena fantascientifica russa produce nel 1912 due opere: il seguito del romanzo di Bogdanov dal titolo *Inžener Menni* [L'ingegner Menni] e l'anno successivo *Židkoe solnce* [Sole liquido] di A. Kuprin. Quest'ultimo ha un intento didattico, poiché tratta della scoperta di una nuova fonte di energia, che viene utilizzata in modo malvagio e porta alla distruzione, nello stesso spirito dei racconti di Brjusov esaminati.

Nel 1913 esce il secondo volume delle opere di Fedorov, curato dai suoi allievi, e Brjusov scrive una lettera dal titolo "O smerti, voskresenii i voskrešenii" [Sulla morte, la resurrezione e l'opera comune]. La produzione più matura del poeta si orienta sempre di più sull'aspetto scientifico del cosmismo. L'approccio alla questione della morte è prettamente laico ed egli ritiene che sebbene si tratti di questioni affrontate dalla filosofia, dall'arte, dalla religione e dalla scienza, siano pertinenti solo di quest'ultima. Se la morte e la resurrezione sono fenomeni naturali, il far risorgere (voskrešenie) è un compito possibile che la «scienza applicata è in diritto di porsi» (Brjusov 2008: 287).

Brjusov è uno dei pochi modernisti che aderisce alla rivoluzione di Ottobre, e questa nuova tappa della sua vita si riflette naturalmente nella produzione artistica. L'interesse per il cosmismo è sempre più forte e il testo che lo esprime maggiormente è il racconto *Pervaja mežplanetnaja ekspedicija* [La prima spedizione interplanetaria] (1920-1921). A differenza dei racconti degli anni dieci del Novecento, qui il progresso tecnologico viene descritto in modo positivo. Una storia del volo con illustrazioni dei diversi apparati, immaginari e non, era contenuta nel № 5, della rivista *Vesy* (1906: 38-40). L'interesse per i voli interplanetari è perciò presente in Brjusov già nel periodo prerivoluzionario, ma è soprattutto con la rivoluzione e con lo slancio entusiasta della vittoria che ci si rivolge alla espansione nel cosmo.

La conoscenza dei lavori di Ciolkovskij avviene tramite il suo seguace A.L. Čiževskij, poeta e importantissimo biologo. Egli descriverà gli incontri con Brjusov nelle sue memorie, e testimonia dell'intenzione da parte del poeta simbolista di voler scrivere una biografia sull'eccentrico di Kaluga. Brjusov dice a Čiževskij:

Io mi interessò [...] non solo di poesia, ma anche di scienza, fino alla quarta dimensione, alle idee di Einstein, alle scoperte di Rutherford e Bohr. La materia nasconde in sé meraviglie inesplorate... Che cos'è l'anima, se non un substrato materiale ad uno stadio particolare? Ma Ciolkovskij si occupa dei problemi del cosmo, della possibilità di un volo non solo verso i pianeti, ma anche verso le stelle. Ciò è incredibilmente affascinante ed evidentemente si realizzerà... Mi interessa la persona di Ciolkovskij. È solo maestro di una scuola cittadina, ma quanto lontano ha portato le sue idee! [...] lui è espressione dell'idea fantastica di un possibile volo verso altri mondi su navi a razzo. Queste idee mi hanno spinto a creare alcune poesie... (Čiževskij 1976: 75)

Secondo Brjusov, Ciolkovskij è la persona più interessante del secolo e diventerà un personaggio legendario. L'interesse specifico per il volo nello spazio è determinato proprio dalla coeva stesura del racconto nel 1920. La caratteristica della fantascienza sovietica risiede in questa singolare circostanza: la Rivoluzione è un'utopia che si è realizzata, consente di riplasmare il mondo in modo nuovo. Dal punto di vista dell'immaginario, se ci si astrae dalla realtà della sconfitta nella guerra mondiale e della cruenta guerra civile, l'entusiasmo legato alla costruzione dell'uomo nuovo in una nuova società, porta a immaginare progressi sempre più audaci. Non tutti gli scrittori hanno questa percezione, se da un lato nel 1920 Zamjatin scrive la distopia *My [Noi]* (1925; 1988), paventando i terribili rischi della spersonalizzazione e della dittatura, dall'altro, Ciolkovskij pubblica il racconto *Vne zemli*, esaltazione del progresso e descrizione scientifica del primo viaggio interplanetario. Il racconto di Brjusov sulla prima spedizione nel cosmo, infatti, risente dell'opera dello scienziato, in cui prevale piuttosto l'intento divulgativo, che la fantasia letteraria. Si narra della prima spedizione attraverso la pubblicazione dei frammenti del diario del defunto "compagno Willian James Morley" (che indica la diffusione della rivoluzione mondiale, come si riteneva al principio), avvenuta nel 2017. Il viaggio su Marte ha successo, la spedizione vi resta dieci giorni, ma il ritorno sulla Terra è drammatico, la navicella spaziale viene distrutta. Il valore dei documenti recuperati risiede nelle

informazioni che possono aiutare a correggere gli errori e riprovarci senza timore di insuccesso.

La prosa fantascientifica di Brjusov non è oggetto di grande attenzione, ma aiuterebbe a comprendere il percorso peculiare della fantascienza russa e sovietica, in cui gradualmente, in sostanza, le fantasie e le immagini poetiche vengono realizzate. I versi cui rimandava Brjusov nel suo incontro con Čiževskij, relativi ai viaggi interplanetari, appartengono al 1906 e si intitolano *Chvala človeka*. Si tratta di un'ode, quindi un panegirico, in cui l'essere umano è definito «car' nesytnyj j uprjamyj» [re mai sazio e caparbio] e si enumerano le sue conquiste per concludere:

Credo, intrepido, che metterai
Sulla Terra una serie di vele,
Tu con la tua mano guiderai
La corsa nello spazio, tra gli astri, –

E gli abitanti dell'Universo,
Quelli, il cui cammino tu hai attraversato,
Ripeteranno il saluto sacro:
che tu sia lodato, Uomo!
(Brjusov 1973: I, 519)

Works Cited

- Banerjee, Anindita, (ed.): *Russian science fiction literature and cinema: a critical reader*, Boston, Academic Studies Press, 2018.
- Berdjaev, Nikolaj, *Russkaja ideija*, Parigi, YMCA Press, 1971.
- Bogdanov, Aleksandr, *Krasnaja Zvezda. Utopija*, Sankt-Peterburg, T.vo Chudožestvennoj pečati, 1908.
- Brjusov, Valerij, *Sobranie sočinenij: v 7 tomach*, Moskva, Chudožestvennaja literature, 1973
- Brjusov, Valerij, *Dnevnik. 1891-1910*, Moskva, Izd. M. i S. Sabašnikovych, 1927.
- Brjusov, Valerij, *Sredi stichov. 1894-1924. Manifesty. Stat'i. Recenzii*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990.
- Brjusov, Valerij, (1914 [1913]) "O smerti, voskresenii i voskrešenii (Pis'mo v otvet na vopros)", *N.F. Fedorov: Pro et Contra*, kn. 1, Sankt-Peterburg, RChGA, 2008: 287-289.
- Cifariello, Alessandro, "Divinità e scienza in *Čelovek-amfibija* di Aleksandr Beljaev: altri mondi possibili, tra pensiero cosmista e fantascienza sovietica", *Between*, XIV.27 (2024): 53-76. doi: 10.13125/2039-6597/5851
- Ciolkovskij, Konstantin, *Kosmičeskaja filosofija*, Moskva, IDLi, 2004.
- Ciolkovskij, Konstantin, *Put' k zvezdam. Sbornik naučno-fantastičeskich proizvedenij*, Moskva, Izdatel'stvo Akademij Nauk SSSR, 1960.
- Čiževskij, Aleksandr, *Vsja žizn'*, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1974.
- Eco, Umberto, "I mondi della fantascienza", *Sugli specchi ed altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985: 173-179.
- Fedorov, Nikolaj, *Sobranie sočinenij: v 4-ch tt.*, Progress, Moskva, 1995.
- Fedorov, Nikolaj, *Filosofija obščego dela*, sost. A.G. Gačevoj, vst. S.G. Semenovoj, Moskva, Akademičeskij proekt, 2020.
- Heigemeister, Michael, "Konstantin Tsiolkovskij and the Occult Roots of Soviet Space Travel", in *The New Age of Russia Occult and Esoteric Dimensions*, eds. B. Menzel, M. Hagemester, Bernice Glatzer Rosenthal, München-Berlin, 2021: 135-150.
- Geller, Leonid, *Vselennaja za predelom dogmy. Razmyšlenija o sovetskoj fantastike*, Overseas Publications Interchange, London, 1985.
- Literaturnoe nasledstvo, 1976 – *Literaturnoe nasledstvo. Valerij Brjusov*, № 85, Moskva, Izd. "Nauka".
- Radiščev, Aleksandr, *Stichotvorenija*, Leningradskoe otdelenie, Sovetskij pisatel', 1975.
- Semenova, Svetlana, *Nikolaj Fedorov. Tvorčestvo žizni*, Moskva, Sovetskij pisatel', 1990.

Michela Venditti, *La prima fantascienza russa*

Semenova, Svetlana, *Filosof budućeg veka: Nikolaj Fedorov*, Moskva, Paškov dom, 2004.

Suvin, Darko, *Metamorphoses of science fiction*, Boston, New Haven and London Yale University Press, 1979.

Venditti, Michela, "Fantastico scientifico in V.F. Odoevskij (1804-1869)", *La Torre di Babele*, 10 (2014): 73-96.

Young, George, *The Russian Cosmists. The Esoteric Futurism of Nikolai Fedorov and His Followers*, New York, Oxford University Press, 2012.

The Author

Michela Venditti

Michela Venditti is professor of Russian Literature at University of Naples L'Orientale. She has published extensively, both in Italian and in international journals, on eighteenth-century Russian literature and on the theory and practice of translation. Her scholarly work also embraces early Russian sci-fi (Odoevskij), Russian philosophy of the early twentieth century (Špet), and the first wave of Russian emigration (Gazdanov). Her last book is *Tolstoj: guida ad Anna Karenina* (Carocci 2023).

Email: mvenditti@unior.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Venditti, Michela, "La prima fantascienza russa: Fedorov, Ciolkovskij, Brjusov", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 77-92, <http://www.between-journal.it/>

“Renewed in health”: Meeting Giordano Bruno on Planet Mars

Alessandra Calanchi

Abstract

Journeys to the Planet Mars (1903) and *Decimon Huydas: A Romance of Mars* (1906) by American writer Sara Weiss (1834?-1904) can be placed between the great utopias of the late 19th century and the Golden Age of Science Fiction. Written in the same years when astronomer Percival Lowell published his volumes dedicated to planet Mars, these romances reflect an era which was torn between spiritism and rationality, patriarchal world and female emancipation. The journey to the Red Planet is carried out through psychic energy, and the place of arrival reveals surprising affinities with the Earth. Next to religion, sciences play a fundamental role. All the spirits encountered on Mars used to be either scientists or philosophers, and among them Giordano Bruno stands out as a great thinker and the defender of liberty of thought and speech. By implicitly expressing her concerns about the betrayal of the American Dream in the end-of-Frontier age, Weiss seems to remind today's readers of their own responsibilities as regards civil rights and migratory policies in the age of Mars frontier.

Keywords

Utopia, Science fiction, Planet Mars, American literature

“Renewed in health”: Meeting Giordano Bruno on Planet Mars

Alessandra Calanchi

1. Mars Utopias

Among all the possible worlds ever imagined or described throughout the history of Anglo-American literature, a corpus of long-neglected novels stands out, which for some years I have set out to recover from oblivion and bring to critical attention (among the very few critics who show some knowledge of such novels, see Morton 2002, Markley 2005, Crossley 2011, and May 2017). They may not be considered masterpieces as regards their literary quality, yet I believe they are important cultural testimonies of an era that was experiencing both the end of the Frontier (and therefore the fear that the Dream of an advance without limits could be interrupted) and a notable development in technology and communications. It was also an era of deep changes in the field of civil rights and ecological awareness.

Unlike other novels which we can generally label “utopian”, what these novels (or romances) have in common is planet Mars. This should come as no surprise, since the fin-de-siècle saw the spread of what has been called a veritable “Mars mania” (Crossley 2011: ix) spread, prompted on the one hand by the creation of more powerful telescopes that allowed a better observation of the planet, and, on the other, by the very end of the Frontier – something that required the search for other Frontiers, that is, other territories that might allow the Americans to continue their march of expansion. At the first such expansion found fertile ground in the science fiction genre; it then moved to the space race during the cold war; and finally, after generations of cinema and television docudramas, it began to encourage real projects of exploration and terraforming (just a new variant of Crèvecoeur’s “transplantation”, see Calanchi 2021) of other planets. In 1998 the Mars Society was founded by Robert Zubrin with the precise aim to spread a culture of exoplanetary expansion and to make Mars a habitable

planet. Now that Mars is often defined as the new Frontier¹, what seemed impossible until some years ago is becoming likely to happen in the next decade, as can be gleaned from in the NASA daily reports. While the rush to outer space is growing more and more global and industry-oriented, it has become 'normal' to hear talks about space tourism, mineral extraction from asteroids, and greenhouses on the Red Planet.

However, going back to the end of the 19th century, my research led me to select some of the many titles available (thanks to the Project Gutenberg and the universities' digital archives, as most of these texts are out-of-print) which are all linked to the planet Mars, though described in different ways and from different perspectives – including wireless communication, séances, religion, sustainable urban planning, proto-feminist claims, and even veganism. This is a partial but already considerable list: *The Man from Mars* by William Simpson (1891), *Messages from Mars, By the Aid of the Telescope Plant* by Robert D. Braine (1892), *Unveiling a Parallel: A Romance by Two Women of the West* by Alice Ilgenfritz Jones and Ella Merchant (1893), *A Cityless and Countryless World* by Henry Olerich (1893), *Daybreak: The Story of an Old World* by James Cowan (1896), *Edison's Conquest of Mars* by Garrett P. Serviss (1898), *To Mars With Tesla; or, the Mystery of the Hidden World* by J. Weldon Cobb (1901), *The Certainty of a Future Life in Mars. Being the Posthumous Papers of Bradford Torrey Todd* by Louis Pope Gratacap (1903), *Journeys to the Planet Mars* by Sarah Weiss (1903), *Lieut. Gullivar Jones: His Vacation* by Edwin Lester Linden Arnold (1905), *Decimon Huydas: A Romance of Mars* by Sara Weiss (1906), *The Lunarian Professor and His Remarkable Revelations Concerning the Earth, the Moon and Mars* by James B. Alexander (1909), *The Man from Mars, Or Service for Service's Sake* by Henry Wallace Dowding (1910), *Through Space to Mars, or The Longest Journey on Record* by Roy Rockwood (1910), *Ralph 124C 41+ A Romance of the Year 2660* by Hugo Gernsback (1911), *To Mars via the Moon. An Astronomical Story* by Mark Wicks (1911).

To these novels, I wish to add three remarkable essays written by astronomer Percival Lowell: *Mars* (1895), *Mars and Its Canals* (1906), and *Mars as the Abode of Life* (1908), the third of which describes the possibility that terrestrials could rebuild human civilization on Mars after they will have destroyed their own planet with increasingly invasive activities linked to «deforestation, channeling and communication» (Lowell 1908: 109). Lowell was unknowingly referring to what we now call the Anthropocene in

¹ This neocolonial approach is particularly common in the economic field. See for example Weinzierl 2018; Zubrin 2018; Williams 2019.

showing the risks that would actually lead to the accumulation of non-biodegradable materials, climate change, and other catastrophic events such as tsunamis, fires, and melting ice.

All of these works were in fact the last great utopian narratives and we can date them to before the advent of the typical dystopias of the 20th century and before the rise of science fiction. By problematizing hot topics such as ecology, ethics, social justice, and gender equality, these utopias reveal what could have been a way out of the rush towards the abyss of inequality, war, and final self-destruction. Unfortunately, these works were literally erased by decades of literary and filmic Martian invasions, which in the course of time have built a totally different (literary and visual) imagery based on the lexicon and syntax of colonization, violence, and oppression – a series of works ranging from *War of the Worlds* to *Invasion of the Body Snatchers*, *Independence Day* and *Mars Attacks!* (to name just a few), and whose scenarios are completely different from those we find in the works here analyzed. This utopian literature, moreover, dialogues not only with human imagination, but with science and technology, showing us how deeply utopian thinking, when matched with a scientific approach, has played a fundamental role in the construction of a better world. The socio-cultural imaginary they created, together with the economic and political reforms they systematically alluded to, could have radically influenced the path that, instead, led us to fear for human survival on our planet – and to worry about the possibility that we may repeat the same errors in the Outer Space (York 2005; Barbanti et al. 2017).

2. Travelling to Mars

The works I have chosen to focus on are respectively entitled *Journeys to the Planet Mars* (1903) and *Decimon Huydas: A Romance of Mars* (1906 posthumous). Their author was a certain Sara Weiss (1834 or 1850? -1904), who wrote them approximately in the same years Percival Lowell published his essays dedicated to Mars. Both novels (or romances) could be approached as projections of the desires and fears of Americans in an era which wavered between religion and science, spiritualism and rationality, world patriarchy and women's emancipation. There is very little information about the author's life. We know that she was the daughter of an Ohio farmer and that she grew up in a very religious family in which any education other than church instruction was discouraged. She married an Adolph M. Weiss, who worked for the United States Express Company of St. Louis, Missouri, and died in 1904 (ISFDP 2012).

Journeys to the Planet Mars was published in 1903. It could well have been influenced by a Swiss book dealing with psychic experiences and alleged reincarnations on the Red Planet – *From India to the Planet Mars* by professor of Psychology Théodore Flournoy (1900) – which was immediately translated and reviewed in the *North American Review* by James H. Hyslop, professor of Logic and Ethics at Columbia University. In his review, Hyslop acknowledged the remarkable quality of the work, though openly declaring his own dislike of Flournoy's tolerance of telepathy, telekinesis and clairvoyance (Hyslop 1900: 745). Some years later he went back to the subject in his review of Weiss's romance, where he claimed that «for a variety of reasons alleged communications from the planet Mars must have considerable interest» (Hyslop 1913: 273). He added that he was not interested at all in the question of whether the planet was inhabited or not: on the contrary, he was attracted by the subconscious creation of the phenomenon in the minds of those who believed it, together with the issue of survival after death. Hyslop's review quotes a private letter from Weiss's husband who explains that, though Sara was not a professional medium, «her book was a thing given or inspired or dictated» (*ibid.*: 275).

Journeys to the Planet Mars is a romance of more than 500 pages that includes thirteen illustrations of the alleged Martian flora. These beautiful flowers are an integral part of the book, which revolves around a series of mediumistic journeys to Mars (whose name is Ento, which means “chosen” or “set apart”, Weiss 1903: iv). In her other text, *Decimon Huydas: A Romance of Mars*, we find more or less the same elements. The narrative voice, which here belongs to a spirit from Ento (Genessano Allis Immo), is particularly fascinating. The idea behind both volumes is that technological progress will increase the possibilities of communicating with Mars through radio waves, magnetism, and developments in physics, and in this way will improve the already existing relationships between the spirits who inhabit Mars and the Earthlings. At the same time, the séance that triggers the departure to other worlds dispenses us from descriptions of improbable rockets and spaceships, while anticipating the most recent modes of interplanetary travel in science fiction (teleportation, hibernation, black-holes crossing, etc.).

In a perfect balance of picturesque and sublime, the two romances offer visions of an alternative world on the Red Planet, a place where the living and the dead can converse with each other. But there is more to this: going to Mars is a journey of health, since whoever goes to that planet will return to Earth «renewed in health» (Weiss 1903: 164), and on Mars «Right living engenders health» (*ibid.*: 324). That the concept of health strongly

emerges in both novels is partly explained by the existence, at the time, of a movement called Social Hygiene, «which emphasized improving health and moral control» (Kolmerten 1991: xi). Its main purpose was to keep venereal diseases under control, also through a firm opposition to prostitution, and this helps us understand how the health discourse was inextricably linked to a moralizing intent. Today, after a pandemic crisis has swept planet Earth, it feels a bit weird to come across a point in the story where a group of Martian students are said to be engaged in studying viruses:

In the adjoining class room other students are engaged in Microscopic examination of Cryptogamic growths. For a short time we will observe them. We perceive that the specimens are of various species found in moist localities, or in ponds or other sluggish waters. That their sporules, wafted by winds or through the agency of aquatic fowls, are borne from one locality to another. That some are known to be inimical to health, even to life, but that science has found means to oppose and render ineffectual their virulence. (Weiss 1903: 212)

In addition to biology, chemistry also plays an important role, being described as the very engine of life, so much so that health appears to depend precisely on a chemical balance: «I may say that chemical affinities are qualities inherent in all substances and in all organisms. Equilibrium of chemical affinities means health; the reverse means disease» (*ibid.*: 221).

Even though the journeys are of a paranormal nature, scientific thought is frequently highlighted through chemistry, botany, or geology: in fact, Ento reveals surprising affinities with the Earth in terms of geological formations and atmosphere. Furthermore, the psychic journeys made to Mars at the request of «friends from the both sides of life» (*ibid.*: IV) are properly defined as a «mission» (*ibid.*: V) and have the objective of providing terrestrial information of a scientific nature («scientific inquiry», *ibid.*; «investigation», *ibid.*; «investigations», *ibid.*: 2, 4, 5, etc.) aimed at obtaining «truth» and «knowledge» (*passim*). However, the latter are accessible only through a disembodied condition («only through the mediation of disembodied spirits can be obtained», *ibid.*: V; «there is a limit beyond which the physically embodied man cannot penetrate», *ibid.*).

The protagonist is a female Medium who encounters the spirit of Mr. Carl De L'Ester, who had been passionate about astronomy ever since he was a child. He is accompanied by a group of friends he defines as his «Band» (*passim*). Among them, we are introduced to the famous German geographer, naturalist and explorer Alexander von Humboldt (1769-1859);

Louis Agassiz, a Swiss biologist and naturalist who emigrated to the USA (1807-1873) and a member of the editorial board of the prestigious *American Journal of Science*; and even «Darwin, [...] Bulwer Lytton, Giordano Bruno» (Weiss 1903: 66). We all know who Darwin is (*The Origin of the Species* had been published in 1859), while Edward Bulwer Lytton is less known: he was a conservative politician, viceroy in India from 1876 to 1880; a poet, a Rosicrucian esoteric, and the author of *The Coming Race* (1871), a controversial book which probably gave H.G. Wells the idea of underground shelters for his *The War of the Worlds*. As regard Giordano Bruno, we shall come back to him soon.

Except for the Medium, all characters are spirits, that is to say they are already dead at the time when the events begin to unfold, on October 6, 1892. This is important to note, since we enter a utopian dimension in which the bond of friendship transcends the limits imposed by the duration of life; and in fact, we learn almost immediately that through these journeys the boundaries between life and death are canceled, since «humans are as links of an unbreakable chain» (*ibid.*: 5). The characters often debate the difference between body and spirit, which is resolved in a way that seems to dialogue with contemporary physics rather than with theology: as the Medium explains, in fact, the spiritual body has as much «substance» as the physical body, even if more «fine»:

[...] the spirit body is as substantial as is the physical body, but of a finer expression of substance. You now are apart from your physical body, yet you are conscious that your spirit body is substantial, and where there is consciousness there is being, which is but another name for spirit. I may add that there is not an atom of the universe that is not, in a certain sense, conscious, hence, in a certain sense, individualized and intelligent. (*Ibid.*: 70)

This resonates with *The Tao of Physics* by Fritjof Capra (1975), but Weiss also anticipates the studies of Einstein, Heisenberg and the Copenhagen school, as well as Schrödinger. Today we know that – starting from the proof of the well-known formula $E = mc^2$ (Einstein 1905) – an equivalence between mass and energy was established, in the sense that the two can be converted into each other: the energy is transformed into mass (energy disappears and you find yourself with a particle that wasn't there before) and, vice versa, mass becomes energy (mass is lost, as in the splitting of atoms or in the merger of black holes, and you find energy) in the form of electromagnetic waves, heat, or gravitational waves. Therefore, the former

distinction between body (made of mass) and spirit (made of energy?) no longer exists, as the two are fundamentally convertible into one another. Similarly, it is no longer tenable to assume that a body is something tangible, while energy is impalpable: they can be said to be two aspects of the same thing, like water and steam. Leaving aside their different density, matter and energy are ultimately two faces of the same coin.

3. Close encounters

On planet Mars, the protagonists of the novel find themselves at the same latitude and longitude as St Louis, Missouri (Weiss 1903: 17, chapter II), but the flora and fauna are of gigantic proportions («luxuriant verdure and a wealth of grains and other vegetation», *ibid.*: 18). The Medium's astonishment at the similarity between us and other planets' life forms (chapter III) leads De L'Ester to affirm that we are a single universal family, as he refers to a «universal relationship», a «universal relationship of substance» [...], observing that «on Ento you will find the same humans [...] as you find on any planet» (*ibid.*: 40). Further on, von Humboldt recounts that, after passing away on Earth and travelling in spirit to various planets, he has been able to see that life is similar everywhere: «life germs of fauna and flora ever are the same» (*ibid.*: 56). He also adds that «the universe is indeed a unit [...]. I do assure you that in limitless space there are myriads of worlds» (*ibid.*: 57).

At the same time, the novel reiterates that the Martians are more "civilized": «the Entoans, as a whole, are more highly civilized than are the peoples of our planet» (*ibid.*: 45). For example, far fewer of them fall victim to superstition in comparison with Earthlings: «at this time among Earth's peoples [...] multitudes are held in the bonds of ecclesiastical legends and dogmas which ever obscure the truth, and superstition ever is where truth is not» (*ibid.*: 46). Also, «the Entoans as a whole are more highly evolved spiritually, hence more highly civilized, than are the peoples of Earth. In the arts, their attainments are productive of most excellent results. As much may be said of the sciences» (*ibid.*: 47). In a mix of Christian theology and ancient Greece paganism, Ento's Genesis revolves around an (ungendered) universal principle that underlies everything and created «Gods and Goddesses» (*ibid.*: 47-8). Gender equality seems to be implicit in Creation, and beauty is so overwhelming that De L'Ester jokingly says that «had the mythical garden been as beautiful as this the commendably inquisitive Eve would have been content with the prescribed diet and the amiable Adam would, to this day, be promenading under the Edenic trees» (*ibid.*: 63).

In chapter 5 we finally meet Giordano Bruno. To enjoy Weiss's story, it is not necessary to know every detail of the life of this famous Dominican friar, philosopher and astronomer, who lived from 1548 to 1600 and fell victim to the Inquisition; however, it is certainly useful to briefly retrace his biography to better appreciate the author's choice, which fell precisely on this champion of independent thinking and intolerance of dogmas. Giordano Bruno was a great traveler, a curious and devoted scholar, a cosmopolitan, and the author of a number of books such as the *Sigillus Sigillorum*, in which he argues for the unity of cognitive processes including magic, and *De Magia*, where he postulates that magic is nothing more than the study of the infinite multidimensional texture that exists in the universe. Alone against almost everyone else, he believed in the Copernican theory as well as in the infinity of the universe, an idea that failed to convince even Kepler and Galileo. Bruno always declared that instruments would never guarantee exact measurements, since the flow of things does not maintain an identical rhythm, one entity never keeping the same distance from the other, and he also endorsed the view of the non-generation of substances. For these arguments and for his convictions about the Sacred Scripture, the Trinity, and Christianity, Giordano Bruno was first excommunicated, then imprisoned, judged a heretic, and finally condemned to the stake by the Inquisition of the Catholic Church. He was burned alive in Piazza Campo de' Fiori on 17 February 1600, during the pontificate of Clement VIII.

In Weiss's novel, De L'Ester prepares for the arrival of Giordano Bruno by talking about energy and underlining the close link existing between atoms and the universe, which sounds close to the theory of entanglement:

[...] the Infinite Intelligent Energy compels each and every atom to assume its orderly relation to all other atoms. Further, that indeed, atoms are embryotic universes, each atom containing within itself all the properties which anywhere exist, and any one atom may form the nucleus about which other atoms may congregate, until a world is in process of formation. (Weiss 1903: 80-1)

Then Bruno is introduced to the Medium:

De Lester – [...] We have not yet informed you that a dear friend, a member of our Band, is to meet us here, and at any moment he may arrive. No, you have not yet met him, but Ah, here he comes! Hail! hail! and a welcome from all. Madame, this is Giordano Bruno, of whom I doubt not you have some knowledge. We are delighted that you are to

have the pleasure of a mutual acquaintance.

Bruno – Madame, I kiss your hand and shall be honored if I may place you among my closest friends. (*Ibid.*: 86)

At this point we find a long, passionate speech in which Bruno recalls the tortures he suffered in his native land and concludes by expressing the hope that freedom of expression will always be maintained in the land of America. However, anyone expecting to find a treatise on cosmology or philosophy, will experience a certain disappointment:

Bruno – I am charmed, madame, that henceforth I shall have a place in the Band of which you are the valued instrument. Since my entrance into our spirit world, I have experienced much pleasure in visiting this and other Planets, but seldom have I desired to return to our own sorrowful Star. Memories of the terrible, woeful torture that freed me from my physical body have disinclined me to look upon the land of my birth. Ah, how often recollections of that sorrowful time force themselves upon my consciousness. Never have I been able to forget the hour when, rather than renounce what I knew to be a truth, I yielded up my mortal existence. But Giordano Bruno lives. [...] Despite Papal excommunication and condemnation to eternal torment, Giordano Bruno lives in a realm so surpassingly fair that even tongue of archangel cannot declare the glory thereof. (*Ibid.*: 87)

Bruno does not indulge in recalling the pains he went through, which are mentioned to be soon superseded by his conviction that life does not end with death and that there is actually an infinite number of lives and worlds. Rather, Bruno chooses to concentrate on the real theme of his plea, that is, freedom of thought and speech. This is a kind of freedom well known to Americans, as testified to by his admiration for the young republic and its turning into a "refuge" for the persecuted:

Madame, will you bear from me a message to the peoples of your native land? [...] Children of earth's most favored land, children of America, I, Giordano² Bruno, once a citizen of sun-kissed Italy, greet you. Rejoice unceasingly that freedom of thought and speech are yours. Guard jealously this priceless blessing which through centuries of bloodshed, torturing flames and agony unspeakable has become your heritage. Glorious indeed are your United States of America,

² Sara Weiss occasionally misspells the name "Giordano".

blest beyond expression in being as a “City of refuge” to the oppressed of other nations. [...]

I greet you, child Republic. Thou, indeed, art the brightest jewel in earth’s diadem of nations. Freedom is thy most precious possession; lest selfish greed and love of power may seek to wrest it from thee, wear it next thy heart. Swear by all that to you is sacred, that neither political nor religious intolerance shall find foothold upon your soil. Let your unalterable declaration be: Liberty of conscience, liberty of speech for all; license for no one. Cherish in your heart of hearts a love of justice, of forbearance, of toleration, of that charity which neither thinketh nor doeth evil, but permit no faction or Religion to interfere with your liberty of righteous action. (*Ibid.*: 87-8)

In the last part of his talk, Bruno hints that freedom is at risk. By alluding to “aristocracy”, he wants to warn his terrestrial listener about the fragility of democracy, not only in the United States but in the “entire continent” and for “all the peoples of our planet”:

Insidiously, aristocratic ideas are striving to cross the threshold of your Temple of Equality. Guard well its doorways. Sacrilegious hands are seeking to smirch the records of your courts of justice; let your vengeance fall swiftly upon the offenders. On the fair face of your Goddess of Liberty there is a troubled frown; beware lest die turn from you in anger. Spotless is her snowy robe, children of earth’s greatest Republic. See to it. See to it that in the coming years you shall not stain it with your heart’s best blood. [...] Madame, our spirit realms are deeply interested, not only in the progress of the United States of North America, but of the entire continent. It is a matter for regret that your people do not more fully realize that they are an object lesson for all the other nations of Earth. The heart-beats of your Republic send a vitalizing current through all the peoples of our planet. How all-important then, that this life current shall flow’ unpolluted to the hearts and brains of all nations. (*Ibid.*: 88)

Quite interestingly, at the end of the meeting Bruno gives the Medium a Martian name, “Gentola”, which – as specified some pages before – means in Ento «lady, friend, gentle, loving, kind, beloved and the like» (*Ibid.*: 84):

Madame, through your kindly attention to my words you have made me your debtor, but I feel assured that if these friends can

bear with me, I may ask as much of your courtesy. Now, with your permission, we propose conferring on you a new name. In madame there is no comradeship. Medium you do not fancy. Sara is somewhat familiar. Gentola, an Ento name, we consider very appropriate. Will you allow us to know you by this name, whose significance you understand? Yes? Then with Love and Truth as sponsors, you shall be to us Gentola. (*Ibid.*: 89)

This is an unprecedented, secular, even heretical baptism – since it is carried out by a character who was excommunicated and then executed in his human life. Furthermore, the fact of giving a new name to a woman is not a simple act of male gallantry (as in the previous hand-kiss), but an official welcome into a special brotherhood no longer made up of men only.

4. An agenda for the future

At this point we are faced with a kind of bifurcation: the 'other possible world', that of utopia, is no longer Mars but America, provided it will not abjure the principles on which it was founded. The image of the United States as a place of welcome, justice, tolerance, and charity is, in fact, put at risk by certain "aristocratic ideas" which are not made explicit in the text, but which can easily be traced back to American politics in the years when Weiss wrote the novel.

Between the 19th and 20th centuries, the United States was becoming the greatest industrial power in the world. Finance capitalism was also at its peak, thanks to the constant acquisition of labor from Europe and the establishment of monopolies. Starting from the 1880s, socialist ideas and worker protests spread, but the first signs of a change in migration policies were also noticed: in a nation of immigrants, immigrants began to be less welcome. After decades of unreserved acceptance, in 1882 the Chinese Exclusion Law was passed, followed by a first Immigration Act which restricted access to Europeans by excluding criminals, the sick, "convicts", "lunatics", "those likely to become a public charge" (LPC, a label that applied above all to women traveling alone), and in general «any person unable to take care of him or herself» (Immigration History website).

In 1891 a second Immigration Act increased the controls and also the list of excludable or deportable immigrants. In 1894 the Immigration Restriction League was founded; inspired by social Darwinism and the principles of eugenics, this league made various requests including a literacy test to keep the so-called "nonassimilating and undeserving" out of the

United States, i.e. mainly people from Southern Europe. In 1903, the year Weiss's novel was published, the third Immigration Act was passed, which «identified anarchists as targets for exclusion and made provision for their removal if detained after entry». Quite clearly, the attitude towards other possible worlds was linked to instances of social justice that seem very familiar to us today (see Immigration History website).

How would Weiss have reacted to the expansion of the Mexican – USA barrier under the Trump administration in 2017? What would she have thought about the anti-immigrant movement that, «once relegated to more extreme quarters, increasingly mainstreamed over the last ten years» (ADL 2022)? How would she feel about what Matthew Stewart calls “the 9.9%”, that is the “New Aristocracy” who owns the majority of wealth and is responsible for most inequalities on the planet (2021)? Though some further research would be helpful, it seems to me that a preliminary consideration can be made as regards this important chapter of a book which, I believe, ought not to be set aside and forgotten.

Firstly, the Earth-Mars journey takes place thanks to mediumistic powers: therefore, it is a psychic experience that requires neither physical movement (as Charlotte Perkins Gilman's *Herland*, 1915), nor hypnosis (as in Edward Bellamy's *Looking Backward*, 1888), but involves the intervention of a Medium, in her double role as a woman and a cultural mediator.

Secondly, in this utopia there is not just one single possible world outside our own, but there are many of them: the first is the *cosmic world*, made up of many planets all inhabited, including the planet Mars, similar to the Earth but distinguished by a more evolved civilization from the point of view of health, gender equality and religious freedom; another one consists in the *dimension* in which living and dead terrestrials can coexist and meet beyond the nationalities, languages, and periods in which they lived; a third one regards the *political sphere*, or more precisely the United States, not as it is but as it should be or should continue to be.

Lastly, I find it quite remarkable that the author, an American woman who had had access only to religious books in her life, should focus her attention on Giordano Bruno – an Italian friar who lived in the 1500s and was burned alive as heretic – to defend freedom of expression in *her own* country. We must not forget that the right to vote was acquired by women only in 1920 in the USA, and that, last but not least, the copyright of her novel was her husband's, not hers. I wish to link these considerations to the last pages of the book (451 ff.), which include a glossary, a list of translations of numbers, and even a grammar of the 'Ento' language. In my opinion, these pages, if we relate them to the floral tables, actually reflect two

clear aims: 1, to indicate to readers the similarities between the two worlds – Earth and Mars – and 2, to approach the inevitable differences through the creation of a dictionary that is very reminiscent of Roger Williams's *Key into the Language of America* (1643), the first attempt to linguistically interact with the Native Americans of New England and envisage intercultural communication (mediation?).

I might be wrong, but I believe that Weiss, in introducing her readers to other possible worlds, had the main objective of opening their minds so as to welcome science but also parapsychology, religion but also politics. She wished to help them become citizens capable of acting, on interlinguistic and intercultural levels, for the maintenance and protection of freedom and civil rights. Hyslop concluded his review by saying that it was impossible at that time «to pronounce any final judgment on such works. The time has not yet come to estimate their meaning» (Hyslop 1913: 283). Today we have moved even further from spiritism, and the rovers we sent to Mars are sending no proofs of dead souls walking on its surface. However, we have learnt to interpret utopia as a powerful means to keep human hopes alive. We have learnt to appreciate the works of the past without condemning their errors, but rather by giving value to their visions. And, from such literary 'possible worlds' as Weiss's Mars, we should also have learnt to honor and preserve justice, freedom, and equity more than profit and greed.

Works Cited

- Barbanti, Roberto - Calanchi, Alessandra - Farina, Almo, "An Eco-Critical Cultural Approach to Mars Colonization", *Forum for World Literatures Studies*, 58. 2 (June 2017): 205-16 and in *Interdisciplinary Studies of Literature*, 1.2 (2017): 67-79.
- Calanchi, Alessandra, "An Interplanetary Transplantation, Or, Reloading the Anthropocene on the Red Planet", *Green Letters. Studies in Ecocriticism*, 25.1 (2021): 285-298.
- Crossley, Robert, *Imagining Mars. A Literary History*, Middletown (CT), Wesleyan UP, 2011.
- Flournoy, Théodore, *Des Indes à La Planète Mars. Etude Sur Un Cas De Somnambulisme Avec Glossolalie* (circa 1900), Engl. tr. Daniel Vermilye, *From India to the Planet Mars. A study of a case of somnambulism with glossolalia*, New York & London, Harper & Brothers Publishers, 1900.
- Hyslop, James H., "From India to the Planet Mars", *The North American Review*, 171.528 (Nov 1900): 734-747.
- Hyslop, James H., "Journeys to the Planet Mars", *The Journal of the American Society for Psychical Research*, 8.5 (May 1913).
- Kolmerten, Carol A., "Introduction", in Alice Ilgenfritz Jones & Ella Merchant, *Unveiling a Parallel: A Romance by Two Women of the West*, Ed. Carol A. Kolmerten, New York, Syracuse UP, 1991: ix-xlv.
- Lowell, Percival, *Mars as the Abode of Life*, New York, MacMillan Company, 1908.
- Markley, Robert, *Dying Planet. Mars in Science and Imagination*, Durham (NC), Duke UP, 2005.
- May, Andrew, *Destination Mars. The story of our quest to conquer the red planet*, London, Icon Books, 2017.
- Morton, Oliver, *Mapping Mars. Science, Imagination and the Birth of a World*, London and New York, Fourth Estate, 2002.
- Stewart, Matthew, *The 9.9%: The New Aristocracy That Is Entrenching Inequality and Warping Our Culture*, New York, Simon & Schuster, 2021.
- Weinzierl, Matthew C., "Space, the Final Economic Frontier", *Journal of Economic Perspectives*, 32.2 (Spring 2018): 173-179.
- Weiss, Sara, *Journeys to the Planet Mars or Our Mission to Ento (Mars), Being a Record of Visits made to Ento (Mars) by Sara Weiss, psychic, under the guidance of a Spirit Band, for the purpose of conveying to the Entoans, a knowledge of the continuity of Life, Transcribed Automatically by Sara Weiss under the Editorial Direction of (Spirit) Carl De L'Ester*, Washington DC, The Library of Congress, 1903.

- Weiss, Sara, *Decimon Huydas. A Romance of Mars*, Rochester (NY), The Austin Publishing Company, 1906.
- York, Richard "Toward a Martian Land Ethic", *Human Ecology Review*, 12.1 (2005): 72-73.
- Zubrin, Robert, "The Economic Viability of Mars Colonization", *Deep Space Commodities. Exploration, Production, and Trading*, Ed. Tom James, London, Palgrave MacMillan, 2018.

Sitography

- ADL, "Mainstreaming Hate: The Anti-Immigrant Movement in the U.S.", 5/03/2022, <https://www.adl.org/resources/report/mainstreaming-hate-anti-immigrant-movement-us> (last accessed 29/12/2022).
- Immigration History – Timeline, <https://immigrationhistory.org/timeline/> (last accessed 29/12/2022).
- Immigration History – Immigration Act, <https://immigrationhistory.org/item/1882-immigration-act/> (last accessed 29/12/2022).
- ISFDB, Bio: Sara Weiss, 11/03/2012 http://www.isfdb.org/wiki/index.php/Bio:Sara_Weiss (last accessed 29/12/2022).
- Lowell, Percival, *Mars as the Abode of Life*, https://www.census.gov/history/pdf/mars_as_the_abode_of_life.pdf (last accessed 29/12/2022).
- Weiss, Sara, *Journeys to Planet Mars*, <https://ia600701.us.archive.org/34/items/journeystoplane00weis/journeystoplane00weis.pdf> (last accessed 29/12/2022).
- Weiss, Sara, *Decimon Huydas. A Romance of Mars*, <https://ia902608.us.archive.org/23/items/DecimonHuydasARomanceOfMars/DecimonHuydas1906.pdf> (last accessed 29/12/2022).
- Williams, Matthew S., "Making Green on the Red Planet: How might we build an economy on Mars?", 2/12/2019, <https://interestingengineering.com/making-green-on-the-red-planet-how-might-we-build-an-economy-on-mars> (last accessed 29/12/2022).

The Author

Alessandra Calanchi

A former professor of Anglo-American Literature and Culture at the University of Urbino, Italy, Alessandra Calanchi is currently an independent scholar, a translator, and a youtuber (<https://www.youtube.com/@donnechevengonodamarte>). She has researched on the literary representations of planet Mars, publishing books and essays which include “An Interplanetary Transplantation, or Reloading the Anthropocene on the Red Planet” (2020) and “*Fin de Siècle, Fin du Globe: Mars Invaders and the End of Beauty as a Transatlantic Phenomenon*” (2023). She participated as a speaker in several Mars Society Conventions.

Email: alessandra.calanchi@uniurb.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Calanchi, Alessandra, “‘Renewed in health’: Meeting Giordano Bruno on planet Mars”, *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 93-109, <http://www.between-journal.it/>

“Suspension of disbelief” vs. “Secondary Belief”: Fictional Worlds in Coleridge e Tolkien

Paolo Pizzimento

Abstract

This article aims to analyse S.T. Coleridge’s theory of suspension of disbelief and poetic faith, which seems to overshadow a conception of the literary work as displaying a “separate universe” capable of reconfiguring the experience of everyday reality. This theory, particularly through the mediation of Owen Barfield, exerts a considerable influence on J.R.R. Tolkien’s essay *On Fairy-stories*, which enters subtle controversy with Coleridge and opposes and opposes the suspension of disbelief with his “Secondary Belief”. The difference between the two authors can shed light on dissimilar conceptions of the ontological status of the fictional worlds.

Keywords

Fictional worlds, Suspension of disbelief, Poetic faith, Secondary Worlds, Secondary belief

"Suspension of disbelief" vs. "Secondary Belief": Fictional Worlds in Coleridge e Tolkien

Paolo Pizzimento

Introduction

In the last decades, literary studies have developed the idea of literature as a creation of fictional worlds, to the point that much of the attention has shifted from the concept, hitherto considered fundamental, of "story" to that of "narrative world" endowed with the potential generate stories¹. Fictional worlds – a particular typology of the possible worlds already theorized by modal logic, philosophy, historiography, and natural sciences – are «aesthetic artifacts constructed, preserved, and circulating in the medium of fictional texts» (Doležel 1998: 16). They are untied from the categories of verisimilitude or plausibility and open to the perspective of different orders of reality endowed with distinct ontological, logical, and semantic statutes that act on each other.

From this point of view, it seems useful to compare the new theoretical acquisitions of literary studies with S.T. Coleridge's theory of suspension of disbelief, which has been defined «the single most famous critical formulation in all of English literature» (McFarland 1987: 118). This theoretical construction suggests a conception of the literary work as displaying a "separate universe". Furthermore, it exerts considerable influence on J.R.R. Tolkien, who however criticizes it in the essay *On Fairy-Stories* and opposes it with his own theory of "Secondary Belief".

¹ See Doležel 1998, Pavel 1986.

Coleridge: from suspension of disbelief to poetic faith

Suspension of disbelief and the critics

The concept of suspension of disbelief has achieved a success even disproportionate if compared to the concision of its enunciation. However, transiting «from high intellectual discourse to pop culture» (Tomko 2016: 1), it has suffered an inevitable trivialization. Even in the academia, it has been taken up mostly by neglecting the underlying literary and philosophical thought of the author which, according to some scholars, would constitute an irrelevant subject and even an obstacle to its comprehension². Thus, it is necessary to return to Coleridge's formulation in *Biographia Literaria* (1817). First, it should be noted that this text, although offering many glimpses on the author's mature thought, does not present a comprehensive illustration of his literary theory. In fact, its most speculative chapters (XII and XIII) are interrupted with a «letter from a friend» who advises Coleridge to reserve this matter «for [his] announced treatises on the Logos or communicative intellect in Man and Deity» (Coleridge 1983 I: 302) which has never been written. After this interruption, the author (XIV) delves into the genesis of the *Lyrical Ballads*:

it was agreed [with William Wordsworth], that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic; yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith. (Coleridge 1983 II: 6)

Valid attempts have been made to reconstruct the background of Coleridge's formulation. For example, Chandler (1996) has hypothesized a model in Cicero's *Academica*³, where an «adsensionis retentio» (II, xviii, 59) is mentioned. However, this expression refers to the practice of the sceptical philosophers to suspend their judgments on non-evident matters about physical phenomena, while Coleridge talks about the readers' attitude towards the literary work.

² Cfr. Richards 1960: 10.

³ This text was certainly known to Coleridge through the English translation of J.J. Brucker's *Historia critica philosophiæ* (1747-1756). See Whalley 1949.

Among twentieth-century scholars, Griggs explains the suspension of disbelief in these terms:

The "willing suspension of disbelief" or "dramatic illusion" describes a state of mind in which the reader or spectator voluntarily relinquishes his usual propensity to judge in terms of possibility and reality. Whatever is presented to him must seem, therefore, to be probable while it is before him. Such a suspension of the will and comparative power, however, presupposes a state of excitement induced by the poet and must be won gradually and sustained by his art and craftsmanship. (1945: 279)

This interpretation does not add much, but it hits the mark by pinpointing the object of the suspension in the reader's aptitude to evaluate the literary work in terms of *probability*. Unfortunately, much of the subsequent criticism has focused on the concept more in an ideological than theoretical sense. For example, Richards asserts that the modern scientific knowledge has weakened the «pseudo-statements» of pre-modern poetry «about God, about the universe, about human nature, the relations of mind to mind, about the soul, its rank and destiny» (1926: 60) and prescribes a version of the suspension of disbelief in which «we cut our pseudo-statements free from belief, and yet retain them, in this released state, as the main instruments by which we order our attitudes to one another and to the world» (*Ibid.*: 61). On the other hand, Abrams claims that the readers «suspend [their] disbelief so as to go along in imagination with express judgments and doctrines from which [they] would ordinarily dissent» (1958: viii). In these cases, however, the suspension of disbelief appears only as a quite patronising compliance of the modern, "shrewd" readers towards the outdated, "naïve" author. Even clearer objections come from the New Historicism, whose exponents maintain that Coleridge's formulation would prevent the readers from relating to the literary work with a "vigilant" approach. However, the idea that the readers should assume a «critical vantage» (McGann 1983: 12) to unmask the author's ideology or an «ironic credulity» (Gallagher – Greenblatt 2000: 346) to enter a «passive mode without risk» (*Ibid.*: 348) seems to propose a postmodern version of the suspension of disbelief as a sort of "defensive scepticism".

The analysis of Monta is more oriented on theory: focusing on *disbelief* as the negation of *belief*, she points out the lack of a positive quality in Coleridge's formulation, which would therefore indicate the readers'

«temporary willingness *not* to disbelief», that is, a suspension of everyone's normal condition of «quotidian skepticism» (2011: 115). Coleridge's formulation would therefore be less comprehensive than the «imaginary commitment» elicited, for example, by Shakespearean theatre, which appeals to the spectators' imaginative capacity to fill the intrinsic deficiencies of the representation (just think of *Henry V*, Prol., 23: «Piece out our imperfections with your thoughts», or *The Winter's Tale*, V, 5,3 in which Paulina tells the bystanders «It is requir'd / You do awake your faith»). Therefore, the limit of the suspension of disbelief should be seen in the fact that it constitutes a «*via media*» (McCoy 2013: 16) between the full aesthetic participation and the scepticism. In conclusion, Coleridge would be incapable of granting literature a status that does not depend on a double negation: “*not to disbelieve*”.

Suspension of disbelief in the light of Coleridge's thought

Upon closer inspection, an essential contribution to understanding the suspension of disbelief comes from Coleridge himself. In a letter from 1816, in fact, the author illustrates a *Theory of Stage Illusion* that is

equally distant from the absurd notion of the French Critics, who ground their principles on the presumption of an absolute *Delusion*, and of Dr [Samuel] Johnson who would persuade us that our Judgements are as broad awake during the most masterly representation of the deepest scenes of Othello, as a philosopher would be during the exhibition of a Magic Lanthorn. (Coleridge 1956-71 IV: 642)

According to Coleridge, the «French Critics» (such as Boileau and Corneille) presuppose the need for the theatre to achieve a complete *delusion* of the spectator; on the contrary, Johnson maintains that the spectators are always aware that what happens in front of them is just a fiction. Coleridge credits Johnson with having dismantled the rigid theories of French neoclassicism but complains that he left no room for an «intermediate state» between deception and scepticism: *illusion* (1987 II: 265 ff.). Thus, on the one hand, the *mere belief* in the theatrical delusion ensures that the spectators are captivated by the representation but, giving excessive power to the work, remain unable to look through it and reach its deeper meaning («*It only means so and so!*», Coleridge 1972: 44); on the other hand, the *anti-belief* denies the dramatic work any power in the name of an excessive critical detachment and compromises the aesthetic participation of the

spectators themselves («nothing but words», 1969b I: 142)⁴. First and foremost, Coleridge intends to preserve human free will in front of the artistic artifice; therefore, theatre must produce in the spectators «a sort of temporary Half-Faith» that they must support through «a voluntary contribution on [their] own part» (1987 I: 134). The point is the spectators' awareness of being faced with a fiction. This awareness would cause a *delusion* to fail but is necessary for an *illusion* to work: in this case, the spectators choose «to be deceived» (*Ibid.* II: 266).

Not only theatrical representations, however, can achieve such effects. Coleridge also investigates the manifestations of the natural sublime (1956-71 II: 257) and the visions in dreams, which can suspend the «power of comparison» of the mind (i.e., its ability to judge between real and unreal) and absorb the consciousness. The literary impact of these experiences is of particular interest:

Our state while we are dreaming differs from that in which we are in the perusal of a deeply interesting novel in the degree rather than in the Kind. (Coleridge 1980-2001 IV: 781)

The picture is becoming clearer, but so far only the suspension of disbelief has been analysed, leaving aside the poetic faith alluded to in *Biographia Literaria*. It must be noted that critics have mostly considered the two concepts as equivalent. McCoy, for example, prefers to deal with poetic faith but does not distinguish it from suspension of disbelief and states that it is «conditional, tentative, and skeptical» (2013: 4) in opposition to religious faith. It goes without saying that confusing the two concepts and delivering a "secularized" version of Coleridge⁵ gives no reward. Not to mention that McCoy is unable to elude the double negation: his version of the poetic faith results in a "not faithlessness" which brings the question back at the start.

It is necessary to follow Coleridge's formulation more precisely. In fact, when he states that the willing suspension of disbelief «constitutes poetic faith», he does not seem to imply that it *is* but rather that it *gives shape* to poetic faith. Therefore, the difference between the two concepts can only be understood by reflecting on some fundamental notions of Coleridge's thought. The author counters the empiricist associationism that the mind

⁴ On *mere belief* and *anti-belief* see Tomko 2016: 91.

⁵ On Coleridge's theology see Muirhead 1930, Abrams 1971, Hedley 2000.

is not a passive recorder of the data provided by the senses («a lazy Looker-on on an external World», 1956-71 II: 709). He rather follows Christian Platonism (Cudworth) and Idealism (Kant, Schelling) in differentiating the *empirical knowledge*, in which «we think of ourselves as separated beings, and place nature in antithesis to the mind, as object to subject, thing to thought, death to life», and the *intuition of things*, «which arises when we possess ourselves, as one with the whole» (1969b I: 520). Therefore, the deepest form of knowledge «rests on the coincidence of an object with a subject» (1983 I: 252). As Hill notes,

The germinal potency of Coleridge's theory of Imagination lies in his rejection of passive perception, his recognition of perception as integrative, poetic, and necessarily correlative with feeling, and his understanding that the poetic Imagination grows out of a seamless bond between perception, memory, association, feeling, intellect, and a sense of language as being in some way autonomous. (1978: 3)

From this assumption, Coleridge makes a further distinction between two forms of imagination. *Primary Imagination* is «the living power and prime agent of all human perception, and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM» (1983 I: 304). Being present in all men, it connects sensitivity and intellect and orders, modifies, and unites perceptions, images, feelings, and ideas, allowing the mind to penetrate the identity between object and subject and to grasp the symbolic signs of divinity in Nature. *Secondary Imagination* is «an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the kind of its agency, and differing only in degree, and in the mode of its operation» (*Ibid.*). Being voluntary and conscious, it is not equally distributed among men and appears particularly developed in poets. In fact, it «dissolves, diffuses, dissipates» the reality «in order to recreate» (*Ibid.*) it in a way radically different from common experience⁶. As Jonathan Wordsworth notes,

⁶ Primary and Secondary Imagination differ from *Fancy*, which is «no other than a mode of memory emancipated from the order of time and space while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word Choice» (Coleridge 1983 I: 305). The author criticizes the 18th century theories – expressed for example in Johnson's *Dictionary of the English Language* (1755) – which tended to identify Imagination and Fantasy.

The primary imagination at its highest is the supreme human achievement of oneness with God; the secondary, though limited by comparison, contains the hope that *in the act of writing* the poet may attain to a similar power. (1985: 50)

Then, Coleridge examines the activities of *Reason* and *Intellect*, both connected to Imagination. His reprise of Kant's categories of *Vernunft* and *Verstand* implies their rereading *sub specie theologiae*⁷. As in the German philosopher, Intellect is the faculty that discursively organizes the sense-data and then judges, compares, and classifies them; but Reason is raised by Coleridge to a spiritual principle through which man can reach the intellection of Ideas in the divine mind. In this sense, it tends to coincide with faith, which the author considers «the Synthesis of the Reason and the Individual Will» (1969a II: 844). As Tomko notes,

By aligning "Faith" with the "form of reason itself", Coleridge's system continues to accrue attributes to this faculty, which should be seen as holistic, active, illuminating, intuitive, and elevated. [...] Coleridge asserts that this is an animating faculty, which gives life or spirit to the raw material of existence. As such, it mirrors the divine on the human level. (Tomko 2016: 82)⁸

It finally seems possible to make a clearer distinction between the suspension of disbelief and poetic faith. Coleridge opposes *faith* to *unbelief* and *disbelief* to *belief*, the latter consisting in an «absent of the fancy and understanding to certain words and propositions» completely distinct from an «act of Faith» (1980-2001 II: 300). It follows that the suspension of disbelief and poetic faith, far from being equivalent, instead constitute a dyad that

⁷ Cfr. Carlyle 1904: 59 e Wellek 1931: 88. As Tomko (2016: 80) notes: «Apart from their dismissiveness, however, both these critiques are not incorrect in their account of Coleridge's thought. Kant's distinction, theologically remodeled, is both ubiquitous and panacean in Coleridge's philosophy».

⁸ This does not imply that Coleridge nullifies reason in faith: «whatever is against right reason, that no faith can oblige us to believe» (1993: 339). For the author, faith is «a total, not partial, a continuous, not a desultory, or occasional, Energy» (1969a II: 844). It is therefore impossible to conclude that with poetic faith he alludes to a "secularized" version of religious faith: «"poetic faith" needs to be more like, perhaps even congruent with, its religious analogue in order to be fully realized» (Tomko 2016: 89).

designates two different modalities of the relationship between the readers and the literary work. The suspension of disbelief, connected exclusively with the Intellect (whose domain is the materiality of the work of art), consists in the momentary and voluntary relaxation of the «power of comparison» and, therefore, in an attitude of «doubting delight» (Tomko 2016: 89) which allows the readers a first and limited access to the fictional world. Only in these terms is it possible to understand it as the «temporary Half-Faith» that Coleridge spoke of regarding theatrical representation and to affirm that it «constitutes» (i.e., *gives shape to*) poetic faith, which is a subsequent and higher way of adhering to the fictional world. Just like religious faith, in fact, poetic faith

entails a robust commitment that engages the whole person. This engagement is not just a confessional belonging or even a doctrinal assent, but an entry into a way of being that illumines and animates. (Tomko 2016: 87)

It becomes clear that poetic faith is much more than any «temporary Half-Faith». To arouse it, however, the literary work must appeal to the readers' imagination. Hence, it must not produce a mere copy of reality, since a total abolition of the difference between the real and the fictional world would break any possibility of illusion («the fiction will appear, and unfortunately not as fictitious but as false», Coleridge 1983 II: 133). Rather, it must re-create reality through symbolic images and, in any case, maintain a certain degree of improbability that keeps the fictional world distinct from reality itself. Herder's idea of the literary work as a «separated universe [*einzelnes Weltall*]»⁹ seems to recur here. In this regard, it must be kept in mind that *Biographia Literaria* explicitly ascribes both suspension of disbelief and poetic faith to literary works such as *The Ancient Mariner*, *The Dark Ladie* and *Christabel*, where the «supernatural, or at least romantic» elements separate the real and fictional world by delegating the latter to an oneiric and alogical dimension, where surprise and estrangement count more than anything else¹⁰. With respect to this, only through an «act of Faith» will the readers be able to start a hermeneutic process based on participation in the emotions (*Sympathy*) of the author, who is indeed the «Deus minor in his work» (1957-2002 II : 2326) but requires a «friend»

⁹ Cfr. Herder 1984: 540.

¹⁰ Cfr. Simonelli 2015: 136.

(*Ibid.* III: 3325) or a «fellow labourer» (1969b I: 21) who collaborates with him in artistic creation.

In this way, the readers should follow *in reverse* the pathway of the author: the latter perceives the multiplicity of the world (Intellect), intuits its unity and through this comes to the contemplation of the Ideas in the divine mind (Reason), then returns these Ideas in the symbolic form of the re-created fictional world (Secondary Imagination); on their hand, thanks to the poetic faith, the readers can move from the literary work to the Ideas and the perception of the unity of the world, reconfiguring their own way of seeing reality.

A trait d'union between Coleridge and Tolkien: Owen Barfield

Barfield's theory on thought, language, and myth

Before discussing Tolkien's criticism of Coleridge's theory, it is necessary to briefly deal with Owen Barfield, who in more than one way constitutes the *trait d'union* between the two authors. In fact, Barfield was a close friend of Tolkien and participated for several years in the meetings of the literary discussion group known as the Inklings¹¹: there he expounded his theories on thought, language, and myth and influenced many of its members with them, above all Tolkien himself and C.S. Lewis.

Barfield's theory is strongly linked to Coleridge's thought and, by summarizing it with the results of German Comparative Philology, draws the idea that the phenomena of the world are essentially brought into being by the subject through consciousness and language. Starting from these assumptions, Barfield resolutely rejects the theory of Friedrich Max Müller, the founder of Comparative Mythology¹², who maintained that language was originally made up of etymological "roots" purely perceptive and endowed with simple and effective references, whose meanings would then be extended metaphorically to designate abstract concepts. While not denying the existence of the "roots" or their ancient correlation with the phenomena of the physical world, Barfield disputes that these "roots" were born with exclusively concrete meanings and then took on metaphorical

¹¹ See Carpenter 1979.

¹² On Müller and the philology of his time see Davis - Nicholls 2018.

ones. If anything, they contained *ab origine* «a potential rather than an actual meaning» (Barfield 1984: 124) and must be considered as “semantic potentialities”, since «the poetic, and apparently ‘metaphorical’ values were latent in meaning from the beginning» (2010: 77 ff.).

This brings to the question of myths. While Müller disqualified them as the result of a misunderstanding of the metaphorical meanings that the “roots” have assumed over time («Mythology [...] is in truth a disease of language», 2013: 11), Barfield refers to Coleridge’s thought and to the theories of the *mytische Schule* of Göttingen and maintains that myths were “tools” used by ancient humanity – still incapable of abstract thought but endowed with imagination – to interpret reality and symbolically express elevated truths. Barfield counters Müller that myth is intimately linked to the ancient unity between perception of the world and language:

Mythology is the ghost of concrete meaning. Connections between discrete phenomena, connections which are now apprehended as metaphor, were once perceived as immediate realities. As such the poet strives, by his own efforts, to see them, and to make others see them, again. (Barfield 2010: 84 ff.)

According to Barfield, therefore, ancient humanity crystallized in myth its intuition of a world with which it felt in unity; a world that included elements that the modern man would define as both natural and supernatural¹³. The early language did not make distinctions between concrete and abstract, between “literal” and “metaphorical” sense: «all diction was literal, giving direct voice to the perception of phenomena and humanity’s intuitive mythic participation in them» (Flieger 2002: 38). However, the development of human consciousness led to a fragmentation of the perception of the world which, in turn, broke the original semantic unity of the “roots” into a multiplicity of separate concepts, with a firm distinction between “literal” and “metaphorical” meanings. In this process Barfield identifies the operation of two opposing principles: the *λογίζεiv*, the intellect which splits unitary meanings into separate concepts (and which, in a diachronic sense, has become predominant) and the *ποιεiv*, the principle of living unity:

Considered subjectively, [this principle] observes the resemblances between things, whereas the first principle marks the differences,

¹³ Cfr. Donald 1991: 267.

is interested in knowing what things *are*, whereas the first discerns what they are not. Accordingly, at a later stage in the evolution of consciousness, we find it operative in individual poets, enabling them (τὸ ποιεῖν) to intuit relationships which their fellows have forgotten – relationships which they must *now* express as metaphor. Reality, once self-evident, and therefore not conceptually experienced, but which can *now* only be reached by an effort of the individual mind – this is what is contained in a true poetic metaphor; and every metaphor is 'true' only in so far as it contains such a reality, or hints at it. (Barfield 2010: 80)

Originally, therefore, the relationship between λόγος and μύθος was not of opposition but of correlation while, over time, it became unbalanced in favour of λόγος. However, ποιεῖν remains virtually accessible to poets of all times who, in creating new metaphors, recover at least in part the radically primordial instance of language.

Barfield's thought in Tolkien

An echo of Barfield's theories can be heard in Tolkien's early poem *Mythopoeia* (1931), where the author ("Philomythus", myth-lover) counters his friend C.S. Lewis ("Misomythus", myth-hater) that in myths truths can be found even beyond the reach of the intellect:

You look at trees and label them just so,
(for trees are 'trees', and growing is 'to grow');
you walk the earth and tread with solemn pace
one of the many minor globes of Space:
5 a star's a star, some matter in a ball
compelled to courses mathematical
amid the regimented, cold, Inane,
where destined atoms are each moment slain.

The object of Tolkien's critic is an intellect that (just like Barfield's λογίζεῖν) considers the phenomena of the world as «a set of simple and separate – but easily generalisable – entities distinguished by clear and distinct attributes» (Medcalf 1999: 36). As for Barfield, also for Tolkien man is condemned to not be able to know the actual reality if he does not participate in it *creatively* through poetry and myth:

Yet trees are not 'trees', until so named and seen –
30 and never were so named, till those had been

who speech's involuted breath unfurled,
faint echo and dim picture of the world,
[...]

45 He sees no stars who does not see them first
of living silver made that sudden burst
to flame like flowers beneath an ancient song,
whose very echo after-music long
has since pursued. There is no firmament,
50 only a void, unless a jewelled tent
myth-woven and elf-patterned; and no earth,
unless the mother's womb whence all have birth.

What emerges, therefore, is the role towards the world that man assumed in remote times (and that could also assume today):

Tolkien's thought is both Barfieldian and, like Barfield's, Coleridgean. All objects, says Coleridge in his *Biographia Literaria*, as objects are essentially dull and dead, and only achieve full existence because there is an echo, in human consciousness, of the creativity of God, Who sees and creates in one act. (Medcalf 1999: 37)

Here, however, Tolkien's thought appears even more radical than Barfield's and very different from Coleridge's. In fact, he states that true Art is not a *re-creation* that aims to imitate God's act of Creation in the separate world of literary fiction, but rather a *sub-creation* that intends to integrate and complete the Creation in the secondary domain of myths and stories. From this point of view, man, although "decayed", has not lost the *power* and the *right* to sub-create:

The heart of man is not compound of lies,
but draws some wisdom from the only Wise,
55 and still recalls him. Though now long estranged,
man is not wholly lost nor wholly changed.
Dis-graced he may be, yet is not dethroned,
and keeps the rags of lordship once he owned,
his world-dominion by creative act:
60 not his to worship the great Artefact,
man, sub-creator, the refracted light
through whom is splintered from a single White
to many hues, and endlessly combined
in living shapes that move from mind to mind.
65 Though all the crannies of the world we filled

with elves and goblins, though we dared to build
gods and their houses out of dark and light,
and sow the seed of dragons, 'twas our right
(used or misused). The right has not decayed.

⁷⁰ We make still by the law in which we're made.¹⁴ (vv. 53-70)

Tolkien: myth, fairy-stories, and Secondary Worlds

Fairy-stories and their fictional world

Tolkien's most extensive reflection on these issues is developed in *On Fairy-Stories*: this essay, originally a lecture given by Tolkien at the University of St. Andrews in March 1939, constitutes the «defining study of and the centre-point in his thinking about the genre, as well as being the theoretical basis for his fiction» (Flieger - Anderson 2008: 9). The essay starts from Müller's philological and Andrew Lang's anthropological theories on myths and folklore¹⁵ but appears as distant from one as from the other. Tolkien's approach, although based on Comparative Philology, is primarily aesthetic and moves from the idea that fairy-stories are not «stories about fairies or elves» but rather stories about a fictional world «that is *Faërie*, the realm or state in which fairies have their being» (Tolkien 2008: 32). It follows that a fairy-story does not depend «on any definition or historical account of elf or fairy», but only «upon the nature of *Faërie*» (*Ibid.*). Then, Tolkien explains,

Faërie contains many things besides elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the sun,

¹⁴ As Flieger (2002: 43) notes, «Tolkien emphasizes the *right* to sub-create—not just to make, but to make by “the law in which we're made.” The preposition is important; we are not made *by* a law but *in* that law. We are part of it not just products of it. That law is the word, the Logos, the highest expression of Barfield's ancient semantic unity, the whole vision shattered as we have fallen and as our perceptions have fragmented».

¹⁵ In fact, Lang himself disagreed with Müller (see Lang 1884) but «he was not averse to his methods» (Flieger 2005: 22). Furthermore, just as Müller traced the origin of myths in the above-mentioned «disease of language», Lang related them (and fairy-stories too) to rituals and taboo of the “primitive” humanity.

the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted. (*Ibid.*)

The deliberate ambiguity of the conclusion alludes to the full aesthetic participation in the fictional world experienced both by the ancient humanity with myths as well as (at least virtually) by today's readers with a literary work. According to Tolkien, "enchantment" is the only possible approach to fairy-stories (and, of course, to fictional worlds in general). On the contrary, philologists and folklorists use fairy-stories «as a quarry from which to dig evidence, or information, about matters in which they are interested» (*Ibid.*: 38) and make themselves incapable of understanding their *effect*, which, for Tolkien, is more important than their *origins*. In fact, the author states that questioning the origin of stories «is to ask what is the origin of language and of the mind» (*Ibid.*)¹⁶. Interestingly, the relationship between thought, language, and stories is presented as simultaneous and recursive: «the incarnate mind, the tongue, and the tale are in our world coeval» (*Ibid.*: 41). Under this point of view, Tolkien refers to the linguistic theory of Sapir and Whorf, also treated by Barfield¹⁷, but reinterprets it in an original way: in fact, to explain the relationships between environment, perception, language, and mythmaking, he repropose his own version of G.W. Dasent's¹⁸ allegory of the "Cauldron of Story" and the "Pot of Soup". History, folktale, legend, and myths are all thrown, albeit at different times, into the "Cauldron" and what is served at a given time is a single portion, a *story*. Through this allegory, on the one hand, Tolkien shows the tradition (both oral and literary) of the stories as a living repertoire of disparate sources that change over time: they do not remain "raw" but are transformed by the "cooking", each taking on the taste of the other and giving the "Soup" its "flavour"¹⁹. On the

¹⁶ This is one of Tolkien's most long-standing beliefs, as he himself states: «It was just as the 1914 War burst on me that I made the discovery that 'legends' depend on the language to which they belong; but a living language depends equally on the 'legends' which it conveys by tradition. [...] Volapük, Esperanto, Ido, Novial, &c &c are dead, far deader than ancient unused languages, because their authors never invented any Esperanto legends». (Tolkien 1981: 192)

¹⁷ See Whorf 1956 and Sapir 1921, 1983.

¹⁸ Cfr. Dasent 1888: XVIII.

¹⁹ As Seppilli (2011: 314) notes: «Il mito è sollecitato dunque, per la su stessa natura, ad attrarre a sé qualunque episodio che noi diremmo storico, personale o

other hand, he maintains the active role of the story-makers, the "cooks", who «do not dip in the ladle quite blindly» (*Ibid.*: 47). Their selection of the "ingredients" is fundamental and ultimately depends on the pure literary value of the stories themselves:

The ancient elements can be knocked out, or forgotten and dropped out, or replaced by other ingredients with the greatest ease: as any comparison of a story with closely related variants will show. The things that are there must often have been retained (or inserted) because the oral narrators, instinctively or consciously, felt their literary 'significance'. (*Ibid.*: 49)

Hence, even if one wanted to agree with Lang's anthropological approach and trace the invention of myths and fairy-stories to a narrative explanation of ancient rituals or taboo, things would not change, as myths and fairy-stories acquire their form and eventually survive in time only because of their narrative values²⁰.

It seems that, after an initial dependence on Barfield's theories, Tolkien's reflection on language and stories becomes clarified in the light of G.K. Chesterton's thought: in *On Fairy-Stories* an echo can be heard of the introduction, written by Maisie Ward, to *The Coloured Lands* (1938), in which the idea is expressed that «in storytelling we co-operate with God in the enrichment of creation» (Edwards 2014: 225)²¹. The stories and their fictional worlds, therefore, do not re-create reality (as Coleridge would like) but rather fill the gaps, the "blank spaces" in reality itself, giving it meaning.

Tolkien's controversy with Coleridge

On fairy-stories progressively shifts the focus from Barfield to Coleridge to enter a subtle controversy with his literary theory. Contrary

sociale che sia, e che in qualche modo vi corrisponda. Ne segue che ogni episodio storico tenderà a definirsi secondo i motivi del mito, trasformandosi in tal guisa, ma, naturalmente, a sua volta esercitando una qualche azione trasformatrice sulle forme del mito stesso».

²⁰ Cfr. Seppilli 1962: 266 ff. and 302.

²¹ Strangely, in the essay Tolkien does not mention Chesterton's *Orthodoxy*, where the idea is expressed that fairy-stories exist «to echo an almost pre-natal leap of interest and amazement. These tales say that apples were golden only to refresh the forgotten moment when we found that they were green» (1986, p. 257).

to him, in fact, Tolkien maintains that a story dealing with marvels must present itself as “true”: therefore, «it cannot tolerate any frame or machinery suggesting that the whole story in which they occur is a figment or illusion» (*Ibid.*: 35). In the case of the *Ancient Mariner*, for example, the «frame» is “the story-within-the-story” structure of the poem, which presents the supernatural element *de relato*: this leaves the readers uncertain whether the «ghastly tale» is “real” or just a hallucination of the protagonist or, to put it better, it “frees” them from the need to choose between one possibility and the other. On the contrary, Tolkien maintains that Art must not differentiate the fictional worlds from the real one only by introducing a certain degree of improbability in them. The story-maker is not a «Deus minor in his work» but, as said, a sub-creator; hence, his power is more demiurgic than purely creative and does not directly affect what Tolkien calls the *Primary World* (i.e., actual reality); rather, it gives life to a *Secondary World* capable of inducing in the reader neither Coleridge’s suspension of disbelief nor poetic faith but rather a *Secondary* or *Literary Belief* similar in the modality of its operation, but not in the degree nor in the object, to the *Primary Belief* addressed to the Primary World, the Creation of God. Inside the Secondary World, what the sub-creator relates is “true” because «it accords with the laws of that world» (*Ibid.*: 52). Therefore, the reader must not be asked to suspend his disbelief or even to make an «act of Faith»: the moment the disbelief arises, even if only to be suspended, «the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside» (*Ibid.*). In conclusion, the reader must not choose «to be deceived», as Coleridge would like, but rather be “enchanted” by the story and, therefore, believe it to be “true”.

Nonetheless, the Secondary World must possess «the inner consistency of reality» (*Ibid.*: 59). This means, on the one hand, that it must have laws established and made – unlike in Coleridge – “credible” by its author and, on the other, that it must not produce images that are too dissimilar from those of the Primary World:

To make a Secondary World inside which the green sun will be credible, commanding Secondary Belief, will probably require labour and thought, and will certainly demand a special skill, a kind of elvish craft. (*Ibid.*: 61)²²

²² Cfr. Pavel 1986: 49: «The image of Sherlock Holmes drawing square circles

The secondary world, therefore, *derives* from but does not *depend* on the Primary World and, above all, cannot "encroach" on it without suffering a fatal degradation:

In *Macbeth*, when it is read, I find the witches tolerable: they have a narrative function and some hint of dark significance; though they are vulgarised, poor things of their kind. They are almost intolerable in the play. They would be quite intolerable, if I were not fortified by some memory of them as they are in the story as read. I am told that I should feel differently if I had the mind of the period, with its witch-hunts and witch-trials. But that is to say: if I regarded the witches as possible, indeed likely, in the Primary World; in other words, if they ceased to be 'Fantasy'. That argument concedes the point. To be dissolved, or to be degraded, is the likely fate of Fantasy when a dramatist tries to use it, even such a dramatist as Shakespeare. *Macbeth* is indeed a work by a playwright who ought, at least on this occasion, to have written a story, if he had the skill or patience for that art. (*Ibid.*: 62)

Now it is possible to understand how and why Tolkien considers Coleridge's suspension of disbelief as an insufficient formulation. As for Monta, even for Tolkien it can only arise *because of the disbelief* and rely on the readers' effort "*not to disbelieve*"; but, unlike Monta, Tolkien assumes that disbelief does not depend solely on everyone's «quotidian skepticism» but on the inability of the literary work to allow the readers full aesthetic participation. Therefore, suspension of disbelief appears as «a substitute for the genuine thing» (i.e., a full aesthetic experience) and «a subterfuge we use when condescending to games or make-believe, or when trying (more or less willingly) to find what virtue we can in the work of an art that has for us failed» (*Ibid.*: 52). It follows that suspension of disbelief can *only* be exercised when the literary work has already failed its objective,

undisturbed by geometric constraints is [...] worrisome, since contradictory objects indeed occur in fiction, sometimes only marginally but sometimes centrally, as in Borges' metaphysical stories or in contemporary science fiction. The presence of contradiction effectively prevents us from considering fictional worlds as genuine possible worlds and from reducing the theory of fiction to a Kripkean theory of modality. Contradictory objects nevertheless provide insufficient evidence against the notion of *world*, since nothing prevents the theory of fiction from speaking, as some philosophers do, about impossible or erratic worlds. Contradictory worlds are not so remote as one might expect».

the “enchantment” of the reader. Therefore, it is «somewhat tired, shabby, or sentimental state of mind, and so lean to the ‘adult’» (*Ibid.*: 53). As has been said, Tolkien’s point of view is essentially aesthetic: eventually, what determines the “success” of sub-creation is not some intrinsic criterion of credibility of the literary work but only the degree of aesthetic participation that it is able to arouse in readers: «if they really liked it, for itself, they would not have to suspend disbelief: they would believe» (*Ibid.*). This is particularly consonant with Doležel’s later theorization, according to which «fictional fact is a possible entity authenticated by a felicitous literary speech act» (1998: 146).

If Tolkien considers the suspension of disbelief insufficient, Coleridge’s poetic faith must appear to him even too pretentious. As said, the author cannot be considered a creator in the full sense but a sub-creator who cooperates in Creation. Therefore, the readers cannot be neither forced nor invited to make an «act of Faith», to profess a *credo quia absurdum* sufficient to make them feel “estranged” from the Primary World but not to fully introduce them to the Secondary World. Rather, they must experience through the aesthetic participation an authentic reality in the literary work. This will allow them, moreover, to grasp those truths of which myths and fairy-stories, as sub-creations, «are largely made of», and that «can only be received in this mode» (Tolkien 1981: 125)²³. Art can (and must) not go further: to accord more than Secondary Belief to the Secondary World, to confuse it with Primary Worlds leads only to delusion.

This does not mean that the power of Art is limited: in fact, stories have an impact, albeit indirect, on the Primary World, their aim being the Recovery or the «regaining of a clear view»: this does not mean «‘seeing things as they are’» but rather «‘seeing things as we are (or were) meant to see them’ – as things apart from ourselves» (Tolkien 2008: 67). With this expression, Tolkien intends to emphasize once for all the ontological difference between the Primary and Secondary World: what belongs to the Primary World exists independently of human consciousness, but stories create Secondary Worlds that complete and imbue the Primary World itself with meaning. Therefore, it seems that between *Mythopoeia* and *On Fairy-Stories* Tolkien has ceased to follow Barfield – and, of course,

²³ Cfr. *Ibid.*: 193: «I think that fairy story has its own mode of reflecting ‘truth’, different from allegory, or (sustained) satire, or ‘realism’, and in some ways more powerful. But first of all it must succeed just as a tale, excite, please, and even on occasion move, and within its own imagined world be accorded (literary) belief».

Coleridge – in considering that «objects are partly constituted by our awareness of them» (Medcalf 1999: 42). Thanks to the power of Recovery man can be freed «from the drab blur of triteness or familiarity – from possessiveness» (Tolkien 2008: 67) and look at the world with new eyes. In this way, something like Barfield's recovery of semantic unity happens, «but it is not importantly a felt change of consciousness to a more archaic state, rather a recovery of the true "potency of the words and the wonder of the things"» (Medcalf 1999: 44).

Conclusions

In these pages, an attempt has been made to delve into the literary theories of Coleridge and Tolkien, highlighting their similarities and divergences. The characteristics of Coleridge's re-creation and Tolkien's sub-creation do not only concern a different consideration of the literary work *per se* but, most importantly, also a different conception of the relationships between the literary work and the readers, as well as between the fictional and the real world.

As has been said, Coleridge's aim is to preserve the readers' free will in front of the artistic artifice: this not only implies that they are perfectly aware that the world of the literary work is «fictitious» (nonetheless, Coleridge warns, not «false»), but that they actively and voluntarily collaborate with the author in creating the illusion. In this respect, Coleridge's formulation seems to anticipate many contemporary theories which underline the importance of the readers' contribution not only to the act of reading, but also to the very meaning of the work. Tolkien, differently, speaks of the artistic artifice in terms of an "enchantment" even capable of «commanding Secondary Belief»: this peremptory expression seems to bring out a cogent conception of the literary work, in front of which the readers are apparently granted less freedom and a lesser degree of participation than in Coleridge. It is fundamental, however, to note that the interest that emerges from *On fairy-stories* is essentially aimed at the fictional world and the definition of its ontological status – as Doležal points out, outside formal logic the possible worlds «cannot preserve ontological innocence» (1998: 13) –. Because of this, Tolkien cannot be satisfied with a fiction that re-creates (and partially overlaps, if not confuses, with) the actual reality and, therefore, in a dependence of the fictional world on the real world, at most attenuated by an alienating "frame" or by the presence of «supernatural, or at least romantic» elements. In fact,

in the *Ancient Mariner*, the alethic contrast between natural and supernatural is subordinated to the interpretation of the protagonist's tale: if it is judged "true", one can speak of a separate, fictional world (in which supernatural is possible), if it is judged as the result of a hallucination, one can rather speak of an "intermediate world", that of delirium, which belongs to actual reality.

What Tolkien objects to Coleridge is precisely the lack of a clearcut boundary between the Primary and Secondary World: a boundary which, obviously, does not prevent the presence of "immigrant" or "surrogate" elements of actual reality in the fictional world²⁴ but, separating one world from the other, guarantees that they are both real in different ontological domains. Tolkien suggests that, due to the lack of this boundary, a confusion arises between the two worlds that risks invalidating both and requires to be "resolved" by the intervention of the readers, who must judge the fictional world in terms of *probability* (i.e. referentiality towards actual reality). This causes, according to Tolkien, the failure of the literary work *per se*. The author maintains that the Secondary World, sub-created by the artist, cannot depend directly on the Primary World, created by God: it should, instead, be distinct from it, possess some sort of reality on his own as well as «a special truth-conditional status» (Doležel 1998: 28), and maintain an intimate internal coherence that allows readers to enter it without effort. Above all, it must not be judged in terms of probability but rather in terms of *reality* and *possibility*: that is, it is "real" in the context of a *non-actualized possibility*. In this respect, Tolkien proposes an intermediate way between *possibilism* (i.e. the actual world *does not have* a different status among possible worlds) and *actualism* (i.e. the actual world *is outside* the system of possible worlds). The Secondary World theorized by the author, on the one hand, holds its own degree of existence but, on the other, does not hold the same ontological status as the Primary World. So much so that Tolkien states, as has been said, that only a Secondary or Literary Belief can be granted to the Secondary World.

Having clearly delineated the boundaries between the two ontological domains, Tolkien can finally focus on the effects that the fruition of the Secondary World has on the Primary World. He, therefore, like Coleridge, intends to preserve the freedom of readers, with the fundamental difference that, in his theory, this freedom is not exercised, so to speak, "upstream", in relation to the literary work and its fictional world, but rather

²⁴ Cfr. Pavel 1986: 29 ff.

"downstream", in relation to the Primary World of which a «clear view» has been "recovered".

It follows, in conclusion, that the contrast between the two authors is not only useful for a better understanding of their respective works but can appropriately shed light on the ontological status of the fictional worlds in literature.

Works Cited

- Abrams, Meyer H. (Ed.), *Literature and Belief*, New York, Columbia University Press, 1958.
- Abrams, Meyer H., *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*, New York, Norton, 1971.
- Barfield, Owen, *Poetic Diction. A Study in Meaning* (1928), Oxford, Barfield Press, 2010.
- Barfield, Owen, *Saving the Appearances: A Study in Idolatry* (1967), Middletown, Wesleyan University Press, 1984.
- Canuel, Mark, *Religion, Toleration, and British Writing 1790-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Carlyle, Thomas, *The Life of John Sterling*, London, Chapman and Hall, 1904.
- Carpenter, Humphrey, *The Inklings: C. S. Lewis, J. R. R. Tolkien, Charles Williams and Their Friends*, London, Allen & Unwin, 1978.
- Chandler, David, "Coleridge's 'suspension of disbelief' and Jacob Brucker's 'assensus suspensione'", *Notes and Queries*, 43, 1, 1996: 39-41.
- Chesterton, Gilbert K., *Orthodoxy* (1909), Ed. David Dooley, San Francisco, Ignatius, 1986.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Collected Letters*, Ed. Earl Leslie Griggs, 6 voll., Oxford, Clarendon Press, 1956-1971.
- Coleridge, Samuel Taylor, *The Notebooks of Samuel Taylor Coleridge*, Ed. Kathleen Coburn et al., 5 voll., New York, Pantheon, 1957-2002.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Shorter Works and Fragments*, Ed. H.J. Jackson and J.R. de J. Jackson, 2 voll., Princeton, Princeton University Press, 1969a.
- Coleridge, Samuel Taylor, *The Friend*, Ed. Barbara E. Rooke, 2 voll., Princeton, Princeton University Press, 1969b.
- Coleridge, Samuel Taylor, *The Stateman's Manual. Lay Sermons*, Ed. R.J. White, Princeton, Princeton University Press, 1972.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Marginalia*, Ed. George Whalley and H.J. Jackson, 6 voll., Princeton, Princeton University Press, 1980-2001.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria*, Ed. James Engell and W.J. Bate, 2 voll., Princeton, Princeton University Press, 1983.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Lectures 1808-1819: On Literature*, Ed. R.A. Foakes, 2 voll., Princeton, Princeton University Press, 1987.
- Coleridge, Samuel Taylor, *Aids to Reflection*, Ed. John Beer, Princeton, Princeton University Press, 1993.

- Dasent, George W., *Popular Tales from the Norse*, third edition, Edinburgh-New York, Edinburgh University Press-G.P. Putnam's Sons, 1888.
- Davis, John R. - Nicholls, Angus (eds.), *Friedrich Max Müller and the Role of Philology in Victorian Thought*, New York, Routledge, 2018.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Donald, Merlin, *Origins of the Modern Mind. Three Stages in Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- Eagleton, Terry, *The Ideology of Aesthetic*, Oxford, Blackwell, 1990.
- Edwards, Raymond, *Tolkien*, London, Robert Hale, 2014.
- Flieger, Verlyn, *Splintered Light. Logos and Language in Tolkien's World*, Kent, The Kent State University Press, 2002.
- Flieger, Verlyn, *Interrupted Music. The Making of Tolkien's Myth*, Kent, The Kent State University Press, 2005.
- Gallagher, Catherine - Greenblatt, Stephen, *Practicing New Historicism*, Chicago, University of Chicago Press, 2000.
- Griggs, Earl Leslie, "The Willing Suspension of Disbelief", *Elizabethan Studies and Other Essays in Honour of George F. Reynolds*, Eds. Edward J. West - Robert L. Stearns, Boulder, University of Colorado Press, 1945: 272-285.
- Hedley, Douglas, *Coleridge, Philosophy and religion: Aids to reflection and the Mirror of Spirit*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- Herder, Johann Gottfried, *Werke*, vol. I, Ed. Wolfgang Pross, München, C. Hanser, 1984.
- Hill, John S., *Imagination in Coleridge*, London and Basingstoke, Macmillan Press, 1978.
- Lang, Andrew, *Custom and Myth*, London, Longmans, Green and Co., 1884.
- McCoy, Richard C., *Faith in Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- McFarland, Thomas, *Shapes of Culture*, Iowa City, University of Iowa Press, 1987.
- McGann, Jerome, *The Romantic Ideology: A Critical Investigation*, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- Medcalf, Steven, "'The Language Learned of Elves': Owen Barfield, *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*", VII: *Journal of the Marion E. Wade Center*, 16, 1999: 31-53.
- Mee, Jon, *Romanticism, Enthusiasm, and Regulation: Poetics and the Policing of Culture in the Romantic Period*, Oxford, Oxford University Press, 2003.

- Monta, Susannah B., "‘It is requir’d you do awake your faith’: Belief in Shakespeare’s Theater", *Religion and Drama in Early Modern England: The Performance of Religion on the Renaissance Stage*, Ed. Jane Hwang Degenhardt and Elizabeth Williamson, Burlington, Ashgate, 2011: 115-137.
- Muirhead, John H., *Coleridge as philosopher*, New York, McMillan, 1930.
- Müller, Friedrich Max, *Lectures on the Science of Language: Delivered at the Royal Institution of Great Britain in 1861 and in 1863* (1863), Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- Pavel, Tomas, *Fictional Worlds*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1986.
- Richards, Ivor A., *Science and Poetry*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., 1926.
- Richards, Ivor A., *Coleridge on Imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1960.
- Sapir, Edward, *Language: An Introduction to the Study of Speech*, Harcourt, Brace, 1921.
- Seppilli, Anita, *Poesia e magia*, Palermo, Sellerio 1962 [2011].
- Simonelli, Saverio, 'Tolkien e Coleridge. I raddomanti della fantasia', *Tolkien e i classici*, Ed. Robert Arduini et al. 2015, Cantalupa (TO), Effatà, 2015: 119-130.
- Smith, Ross, *Inside Language. Linguistic and Aesthetic Theory in Tolkien*, Zollikofen, Walking Tree Publishers, 2007.
- Tolkien, J.R.R., *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Ed. Humphrey Carpenter, London, Allen & Unwin, 1981.
- Tolkien, J.R.R., *Tree and Leaf: Including Mythopoeia and The Homecoming of Beorhtnoth*, London, Allen & Unwin, 1988.
- Tolkien, J.R.R., *On Fairy-Stories. Expanded Edition, with Commentary and Notes*, Ed. Verlyn Flieger and Douglas A. Anderson, London, HarperCollins, 2008.
- Tomko, Michael, *British Romanticism and the Catholic Question: Religion, History and National Identity 1778-1829*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- Tomko, Michael, *Beyond the Willing Suspension of Disbelief. Poetic Faith from Coleridge to Tolkien*, London-New York, Bloomsbury, 2016.
- Wellek, René, *Immanuel Kant in England 1793-1838*, Princeton, Princeton University Press, 1931.
- Whalley, George, "The Bristol Library Borrowings of Southey and Coleridge", *The Library*, 4, 1949: 114-132.

Paolo Pizzimento, "Suspension of disbelief" vs. "Secondary Belief"

White, Daniel E., *Early Romanticism and Religious Dissent*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

Whorf, Benjamin L. *Language, thought, and reality: Selected Writings of Benjamin Lee Whorf*, Ed. John B. Carroll, Stephen C. Levinson, and Penny Lee, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1956.

Wordsworth, Jonathan, "'The infinite I AM': Coleridge and the Ascent of Being", *Coleridge's Imagination*, Ed. Richard Gravil – Lucy Newlyn – Nicholas Roe, Cambridge, Cambridge University Press, 1985: 22-52.

The Author

Paolo Pizzimento

Paolo Pizzimento is contract professor of Cultures of Contemporary Italy at the Department of Cognitive Sciences of the University of Messina. He is a member of the editorial board of *Mantichora* and *Magisterium*. His fields of research are Comparative Literature, Literary Theory, Narratology, and Performance Studies, with a focus on the Middle Ages and Dante Studies. He also deals with performativity of literature, theory of metaphor, fantasy literature, and comics.

Email: paolo.pizzimento@unime.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Pizzimento, Paolo, "'Suspension of disbelief" vs. "Secondary Belief": fictional worlds in Coleridge e Tolkien", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 111-136, <http://www.between-journal.it/>

Utopias and Dystopia in Andrey Bely's Novel *Moscow* (1926-1932)

Giuseppina Giuliano

Abstract

The essay analyzes *Moscow*, the cycle of novels published between 1926 and 1932 in the USSR by the symbolist writer Andrei Bely. The cycle retrospectively recounts the transformations that would lead to the birth of the new Soviet socialist state.

Three different utopias in the struggle against the capitalist and bourgeois order identifiable in the cycle of novels are examined: that of the young Lizasha, daughter of the Western businessman and spy Mandro, who dreams of the existence of a "world beyond", that of the socialist Kierko and that of professor Korobkin, i.e. the utopia of free science and universal order, as well as the inner transfiguration of humanity.

The essay intends to show how the first two utopias, which in the course of the narration merge into a single one, are overcome in Bielian narration by the third: spiritual regeneration, and not the achievement of socialism, whose flaws Bely covertly highlights, is the only true evolutionary condition of the spiral of history.

Keywords

Andrey Bely, Moscow, First World War, Russian Revolution, Soviet Russia

Utopie e distopia in *Mosca* (1926-1932) di Andrej Belyj

Giuseppina Giuliano

Vennero gli anni venti con la loro falsità per molti e con la degenerazione di vive originalità spirituali in pratiche e schemi meccanici, [...] un periodo durante il quale Andrej Belyj poteva avere l'impressione che sarebbe rimasto un artista e avrebbe salvato la propria arte, se avesse scritto il contrario di ciò che pensava, conservando le particolarità della propria tecnica [...]¹

1. *Mosca* di Belyj

Poeta, critico e prosatore del Simbolismo russo, Andrej Belyj (1880-1934) viene solitamente ricordato come autore del romanzo *Pietroburgo* (1912-1913), ispirato alla rivoluzione russa del 1905, seconda parte di una trilogia di romanzi intitolata *Oriente o Occidente*, di cui il primo, *Il colombo d'argento* (1909), rappresenta il principio orientale, arcaico e distruttivo della provincia russa e *Pietroburgo* il principio occidentale, moderno ed europeo, ma altrettanto distruttivo, della capitale petrina.

Il terzo volume della trilogia non è mai stato scritto, o meglio: *Il colombo d'argento* e *Pietroburgo* fanno parte di una lunga spirale di cicli incompleti di romanzi basati sul dissidio tra Oriente e Occidente, tesi e antitesi di cui Belyj non riesce mai, nel corso della sua esistenza, a scrivere la sintesi. Ogni volta che si mette all'opera, lo scrittore rielabora infatti il tema in modo tale che, pur non volendo, la terza parte si rivela l'inizio di un nuovo ciclo di romanzi. Così anche *Mosca*, che per titolo e ambientazione avrebbe dovuto rappresentare la risoluzione del dissidio tra Russia asiatica e Russia europea, diventa invece l'inizio di un nuovo giro di

¹ Lettera di Boris Pasternak a Varlam Šalamov del 9 luglio 1952, in Šalamov-Pasternak 1993: 33.

“spirale”, un nuovo ciclo, stavolta di quattro romanzi anziché tre, anche questo rimasto incompleto².

In termini danteschi, lungo tutta la carriera di Belyj-prosatore la parte che dovrebbe corrispondere alla terza cantica diventa sempre, nel corso stesso della scrittura, un nuovo Inferno.

Attualmente per ‘Mosca di Belyj’ si intendono i romanzi *Il bislacco moscovita* e *Mosca sotto attacco*, pubblicati in Unione Sovietica nel 1926 sotto il comune titolo di *Mosca* come primo volume della tetralogia, e *Le maschere*, pubblicato come Secondo volume nel 1932³; il terzo e il quarto non verranno mai neanche iniziati.

Contemporaneamente alla stesura del secondo volume, tra il 1926 e il 1929, Belyj realizza, inoltre, un testo teatrale basato sull’azione del *Bislacco moscovita* e di *Mosca sotto attacco* per il teatro di Vsevolod Mejerchol’d (1874-1940), che tuttavia non andrà mai in scena⁴.

La vicenda narrata nel primo volume della tetralogia ruota intorno a Korobkin, professore di Matematica dell’Università di Mosca, nato in una fortezza del Caucaso in cui il padre, un medico militare, era stato mandato a servire contro i ceceni. Nell’agosto del 1913 Korobkin porta a termine la scoperta di una formula matematica grazie alla quale sarebbe possibile creare una nuova energia esplosiva. Di questa formula cerca di impossessarsi un affarista straniero, Eduard Mandro; l’ordine di far seguire il professore da una rete di spie e rubargli l’invenzione è partito da Berlino: le ricerche scientifiche di Korobkin sono infatti divenute così famose in tutto il mondo che i matematici tedeschi hanno tentato senza successo di svilupparle autonomamente.

I mandanti del furto non sono personaggi inventati ma reali⁵: vengono nominati un membro della famiglia Krupp (probabilmente Gustav, 1879-1950), industriali tedeschi produttori di artiglieria, e Walther Rathe-

² Cfr. Spivak 2020: 168-190.

³ Sul ciclo romanzesco, oltre a una vasta bibliografia in lingua russa (citiamo qui in particolare Gasparov 1999 e Spivak 2020), si vedano in italiano: Nicolescu 1984; Giuliano 2022.

⁴ Sono state pubblicate negli anni Novanta la prima e seconda redazione del testo teatrale (Belyj 1990; Belyj 1997). Anche di *Pietroburgo* Belyj aveva realizzato un dramma andato in scena con scarso successo allo MChAT-2 dal 1925 al 1928 con Michail Čechov (1891-1955) nel ruolo di Apollon Apollonovič Ableuchov e per la regia di Serafima Birman (1890-1976), Aleksandr Čeban (1886-1954), Vladimir Tatarinov (1879-1966), cfr. Belyj 2010 e Belyj 2015.

⁵ Cfr. Spivak 2020: 232-236.

nau (1867-1922), ingegnere meccanico e industriale di una società di elettromeccanica che aveva creato, all'inizio della Prima guerra mondiale, il Dipartimento per l'approvvigionamento delle materie prime per uso bellico, ed era stato, nell'aprile 1922, negoziatore e firmatario del Trattato di Rapallo insieme alla Repubblica Socialista Federativa Sovietica (l'URSS nascerà solo a dicembre del 1922).

Mandro si intrufola in casa di Korobkin e tenta un'ultima volta di corromperlo facendosi consegnare la formula in cambio di un milione di rubli, ma il professore si rifiuta anche sotto tortura; siamo ormai nel luglio del 1914 (è stato annunciato l'ultimatum dell'Austria alla Serbia) e Korobkin ha intuito che Mandro è al servizio dei tedeschi. Nel corso dell'efferata scena della tortura in casa del professore, durante la quale Mandro gli brucia un occhio con una candela, i due antagonisti escono di senno: Mandro viene quindi catturato e rinchiuso in un manicomio criminale dove muore dopo tre giorni, mentre Korobkin, divenuto una "cosa" orba, finisce nella stanza n. 7 di una clinica psichiatrica:

Ma dalla stanza del manicomio, dalla stanza con le pareti ricoperte di sacchi in cui si era assisa la "cosa" in camice grigio con le maniche annodate, la "cosa" diverrà un fulmine che andrà da oriente a occidente: tornerà indietro come una fiamma divorante; nessuno potrà sottrarsi a quello sguardo selvaggio; e nessuno potrà stare lontano dagli occhi: *le mura delle prigioni, degli universi, cadranno!*

*E tutto sarà nuovo.*⁶ (Belyj 1989: 362)

Nelle ultime righe di *Mosca sotto attacco* la mobilitazione militare e l'inizio della guerra, «l'incendio mondiale», vengono annunciati appunto da un fulmine (Belyj 1989: 363-364). Il professor Korobkin, che saetterà da oriente a occidente per poi rimbalzare di nuovo a oriente, è dunque coinvolto in prima persona nello scoppio del conflitto e nelle vicende (la rivoluzione del 1917 e la fine dell'impero russo) che in quegli anni determinano l'inizio di una nuova era.

Nelle *Maschere* l'azione inizia invece nell'autunno 1916 – si accenna a vari avvenimenti di quel periodo, tra cui l'uccisione di Rasputin, avvenuta a fine dicembre – e termina con lo scoppio della Rivoluzione di Febbraio del 1917. Korobkin si trova in clinica ormai da due anni e ne uscirà più o meno a metà romanzo grazie all'aiuto di Terentij Títelev, che

⁶ La traduzione degli stralci dei romanzi è mia. Il corsivo è mio.

si scoprirà poi essere un suo vecchio amico di nome Kierko che compariva già nel Primo volume. Da lui veniamo a sapere che l'invenzione del professore era ricercata in precedenza anche dal generale inglese Lord Kitchner (1850-1916), e dal generale francese Ferdinand Foch (1851-1929), ma che a inviare Mandro a rubare la formula era stata Washington.

A differenza del primo volume, quindi, in cui Mandro sembrava essere al servizio esclusivo dei tedeschi, nel secondo viene messa in evidenza la partecipazione degli Stati Uniti agli eventi bellici. Apprendiamo così che prima della guerra era attiva in Russia un'organizzazione che si serviva di una rete di spie tedesche inconsapevoli di lavorare per gli americani (Belyj 1989: 404).

Títelev è uno dei personaggi che, già presenti nel primo volume e riapparso nelle *Maschere* sotto pseudonimi, hanno aderito al movimento rivoluzionario e sono ricercati dalla polizia zarista. Anche loro, tuttavia, pur cercando di aiutare Korobkin, vogliono in realtà impadronirsi della formula e della nuova energia che se ne ricaverebbe, allo scopo però non di inasprire il conflitto portato avanti dal regime autocratico zarista, ma di farlo terminare sconfiggendo definitivamente l'ordinamento borghese e capitalista di Russia, Germania, Francia e Inghilterra, e portando così una volta per tutte al potere il proletariato (Belyj 1989: 406).

Nelle *Maschere* appaiono anche moltissimi personaggi nuovi dai nomi bizzarri, ufficiali e diplomatici russi rientrati dal fronte per organizzare una congiura che rovesci lo zar e che quindi coprono le attività dei rivoluzionari. Tra questi congiurati compare un pubblicista francese di nome Drua-Domarden, anagramma del nome di Eduard Mandro, creduto morto in ospedale, che si trova ora, almeno apparentemente, al servizio dei paesi della Triplice Intesa (Francia, Inghilterra e Russia) e verrà ucciso alla fine del libro dalle forze del controspionaggio.

Nel primo volume Mandro si presenta come un affarista, titolare di un ufficio di banca e/o compagnia per azioni che ha rapporti con tutto il mondo: nel suo ufficio lavorano francesi, inglesi, cechi, che allacciano rapporti d'affari con Constantinopoli, Riga e molte altre città (Belyj 1989: 180). Nelle *Maschere* Mandro sarà poi definito come un «artista della speculazione» che «potrebbe diventare una forza industriale russa, un capitalista russo» paragonabile a Rockefeller (Belyj 1989: 702).

Le informazioni sulla biografia di Mandro si ricavano in vari punti dei tre romanzi e sono spesso in contraddizione tra di loro⁷. Se ne deduce che

⁷ Nel *Bislacco moscovita* qualcuno dice che Mandro sia danese, qualcun altro

abbia origini assolutamente ignote, non abbia nazionalità e sia posseduto da una forza oscura incarnata nel dottor Donner, un buddologo che a Monaco di Baviera, nel 1898, gli aveva preannunciato lo scoppio della guerra in Europa (Belyj 1989: 295)⁸.

Questo fantomatico personaggio incarna anche nel nome le sembianze del dio della guerra: *Donner* in tedesco indica infatti il 'tuono' (Spivak 2020: 249-252), in contrapposizione al 'fulmine' rappresentato da Korobkin e dal suo nuovo raggio laser.

2. Il Tallone di ferro

Nella breve introduzione al *Bislacco moscovita* Belyj dichiara:

nella figura del professor Korobkin, scienziato di fama mondiale, delinea l'impotenza della scienza nell'ordinamento borghese. Nella figura di Mandro si esaurisce il tema del Tallone di ferro (degli oppressori dell'umanità); il primo volume del mio romanzo delinea la lotta della scienza, libera nella sostanza, contro l'ordinamento capitalistico. (Belyj 1989: 755; trad. it. in Giuliano 2022: 129)

Belyj fa riferimento esplicito, dunque, al romanzo di Jack London del 1908, introducendo così fin da subito nella tetralogia il tema del capitalismo americano.

Altrettanto esplicitamente l'autore rievoca gli eventi del 1905 e la

che sia stato adottato da un greco odessita, Malakaki; lui sostiene invece di essere russo, che un suo avo abbia vissuto a Edimburgo e sia stato legato alla massoneria scozzese (Belyj 1989: 65-66). In *Mosca sotto attacco* si racconta che Mandro fosse originario della Polesia, territorio tra le attuali Bielorussia e Ucraina, che avesse poi incontrato a Kivercy (oggi in Ucraina) un tale Fon Mandro, che lo aveva adottato dopo averlo tenuto al suo servizio per loschi affari; aveva quindi girato l'Europa comportandosi "come Satana". Secondo il narratore, nel XII sec. sarebbe potuto benissimo essere un crociato, nel XVI un inquisitore, ed ecco che nel XX non poteva che diventare uno speculatore. Il peggio di sé lo aveva dato in Italia, dove aveva vissuto due anni alla fine dell'Ottocento; ad Agrigento aveva conosciuto il gesuita Lakrimanti ed era diventato massone, proprio negli ambienti massonici aveva conosciuto Benito Mussolini. Si era quindi spostato in Germania e di lì in Russia, dove si era sposato e aveva avuto una figlia. Nel 1898 aveva lasciato la bambina, dell'età di due anni, a un'istitutrice, Madame Vulevu, ed era tornato a Monaco di Baviera (Belyj 1989: 293-296).

⁸ Verrà in seguito spiegata la vera identità di Donner (Belyj 1989: 302-303).

guerra persa contro il Giappone, facendo ricordare a Korobkin che c'è stato un momento in Russia in cui «la nostra vita si era formulata», ma poi dalle “utopie” si era passati «alla rivoluzione e alle catastrofi» (Belyj 1989: 37).

È possibile ipotizzare che Belyj avesse riconosciuto nel *Tallone di ferro* dei riferimenti alla rivoluzione russa del 1905 esattamente come farà nel 1937 Lev Trockij. Quest'ultimo, infatti, letto il libro dello scrittore americano, scriverà a sua figlia Joan London:

Il *Tallone di ferro* porta d'altra parte il marchio inequivocabile dell'anno 1905. La vittoria della controrivoluzione si affermava già in Russia quando apparve questo libro notevole. (London 1977: 5)⁹

Nel romanzo americano si racconta del sistema dittatoriale profascista sotto cui viene schiacciata la democrazia americana tra il 1912 e il 1917 – nonché del fallimento della Prima Rivolta del 1917 e della Seconda del 1932 –, guardando agli eventi dall'anno utopico 419 della Fratellanza dell'Uomo, in cui si è invece realizzata, secoli dopo dunque, l'utopia socialista.

Nel ciclo *Mosca* Belyj tra il 1926 e 1930 (anno in cui termina *Le maschere*) descrive gli eventi accaduti tra il 1913 e il 1917 in Europa con lo sguardo di chi viveva davvero nella realtà scaturita dalla guerra, dalla rivoluzione e dalla realizzazione del socialismo.

Il romanzo di London, già tradotto in russo prima della Rivoluzione d'Ottobre, diventa subito dopo un vero e proprio cult. Tra il 1917 e il 1925, proprio mentre Belyj finisce di scrivere il primo volume di *Mosca*, le traduzioni si moltiplicano. Inoltre, il 7 novembre del 1919, in occasione del secondo anniversario della Rivoluzione, la Scuola di cinematografia di Mosca¹⁰ organizza un film/spettacolo sperimentale tratto dal romanzo americano, in cui le parti dialogate tra i protagonisti erano recitate dal vivo e le scene di massa, girate in precedenza, venivano proiettate sullo schermo (Kinematograf 1919).

Belyj, trovandosi nel novembre 1919 nella neocapitale russa, potrebbe addirittura aver assistito a questo film/spettacolo o poteva comunque esserne a conoscenza. Tra l'altro in quegli stessi giorni, come lui stesso scrive

⁹ La *Lettera di Lev Trozkij a Joan London* nell'originale inglese era stata pubblicata per la prima volta in Joan London 1939.

¹⁰ La Gosudarstvennaja škola kinematografii viene inaugurata l'1 settembre 1919 e, dopo varie trasformazioni, è tutt'ora attiva come Vserossijskij gosudarstvennyj universitet kinematografii imeni S. A. Gerasimova.

a Ivanov-Razumnik, lavora presso il Museo di storia su materiali relativi alla Rivoluzione francese (Belyj - Ivanov-Razumnik 1998: 191).

Il Tallone di ferro è dunque uno dei prototesti che bisogna avere particolarmente presenti per un'analisi del tema utopico-distopico nel ciclo romanzesco di Belyj, in cui vediamo diverse utopie in lotta contro l'ordinamento capitalistico: quella della giovane Lizaša, figlia di Mandro, che vagheggia l'esistenza di un astratto "mondo di là"; quella del socialista Kierko; quella del professor Korobkin, ossia della scienza libera, dell'ordine matematico dell'universo, della «chiarezza razionale del progresso» (Belyj 1989: 268), finalizzata alla rinascita spirituale di tutta l'umanità.

Nelle *Maschere* si scoprirà che Lizaša ha sposato Kierko ed entrambi, sotto le mentite spoglie dei coniugi Títelev, hanno aderito al socialismo e alla rivoluzione, unendo così le loro due utopie; contemporaneamente, Korobkin sperimenta le sue teorie utopico-matematiche in qualità di paziente della clinica psichiatrica.

3. L'utopia di Lizaša

Nel *Bislacco moscovita* la giovane figlia di Mandro, dell'età di 17-18 anni, minuta e fumatrice, fa spesso un gioco con l'amico e coetaneo Mitja, studente universitario figlio del professor Korobkin:

[Mitja] – No, non sono capace.

[Lizaša] – Prova a fare come me, Mitja: ci sediamo, chiudiamo gli occhi; e andiamo "di là". (Belyj 1989: 175)

Lizaša divide quindi le persone in due categorie, quelle che sono state "di là", come Mitja, e quelle che non ci sono state, come la sua governante Madame Vulevu.

Un giorno un idraulico venuto a riparare dei tubi in casa le mostra una brochure socialista, dalla quale lei deduce che:

la sua vita nel "qui" è borghese; nel "di là" c'è la vita dell'ordine futuro; quello è "il regno della libertà"; il salto di Lizaša dal "di qua nel di là" era stato raccontato: il salto è la rivoluzione; strano: lei si percepiva come una rivoluzionaria in momenti come questo, in cui le sembrava che il tempo, un cammello divenuto cavallo, avrebbe distrutto le zolle dei palazzi: Mosca diverrà un cumulo di macerie: quando accadrà, quando? Il prima possibile! (Belyj 1989: 177)

Lizaša si convince dunque che l'esperienza da lei vissuta chiudendo gli occhi e saltando corrispondeva a quell'ordinamento sociale nuovo propagandato dalla brochure e spera che la rivoluzione, che determinerà la realizzazione del mondo "di là" nel mondo "di qua", si avvii il prima possibile. Così inizia a interessarsi al problema sociale e a guardare con sospetto il padre e le sue attività finanziarie.

In seguito ad alcune affermazioni e strani comportamenti della ragazza Mandro fa chiamare un medico che le diagnostica una malattia nervosa. Lei ha infatti paura di uscire in strada, le sembra che le vie di Mosca siano fatte di vetro e che mettendoci il piede sopra possano andare in pezzi. Inizia a portare col pensiero "di là" anche il padre, ma questo assume dentro di lei sembianze spaventose, animalesche e demoniache (Belyj 1989: 177). Di qui parte il declino psichico di Lizaša che inizia a camminare come una sonnambula, finché le sue fobie non prendono forma reale: la giovane subisce infatti violenza dal padre. Nel racconto della biografia di Mandro, nella scena con Lizaša e in quella delle torture inflitte a Korobkin, viene mostrata tutta l'abiezione di questo speculatore finanziario, simbolo del capitalismo occidentale, a cui si contrappongono i personaggi portatori di utopie, anche se, come si vedrà in seguito, anche loro non hanno tutti tratti esclusivamente positivi.

Compiuto l'orribile delitto nei confronti della figlia e scoperto dalla polizia come spia tedesca, Mandro sparisce; la sua società per azioni dichiara bancarotta sostenendo che lui stesso abbia rubato i soldi della compagnia, e i suoi ex collaboratori prendono il suo posto. All'indirizzo del suo ufficio nel 1921 aprirà la sede del Commissariato popolare per l'Agricoltura (Belyj 1989: 306). Mandro riapparirà dopo qualche paragrafo sotto le spoglie di un vecchio mendicante che riesce a convincere Korobkin ad ospitarlo di notte in casa sua.

Scomparso Mandro, in seguito al trauma subito sparisce anche Lizaša; la ritroviamo in seguito ormai inserita nella cerchia dei rivoluzionari insieme a tale Madame Evichkajten¹¹ e a Kierko. I rivoluzionari le danno da leggere un'opera intitolata *La storia del capitalismo* di Werner Sombart (1863-1941), probabilmente *Il capitalismo moderno* (1902), nonché gli scritti di Thomas Carlyle (1795-1881) (Belyj 1989: 307). La ragazza si interessa a Marx e a figure storiche come Marat, fantastica di mettere in atto la rivo-

¹¹ Come tutti i nomi di *Mosca* anche questo ha un risvolto comico, essendo la traslitterazione russa della parola tedesca *Ewigkeiten*, che significa Eternità al plurale (Koževnikova 1992: 223).

luzione, uccidere generali e perfino lo zar; Kierko giudica eccessivamente anarchici i suoi ragionamenti e cerca di indirizzarla invece verso un'azione organizzata e combinata delle masse (Belyj 1989: 319-320), cerca cioè di convertire la sua utopia del mondo "di là", dai tratti mistici e decadenti, in atti rivoluzionari concreti.

Nel *Tallone di ferro* l'operaio Everhard indottrina la futura moglie Avis, appartenente alla classe borghese e figlia di un professore universitario (come Belyj). Anche Lizaša, esattamente come Avis, si convince sempre di più di essere il prodotto di una classe di oppressori e che quel suo desiderio di andare nel mondo "di là" non era altro che il desiderio ancora inconsapevole di voler andare verso il "sole", che per lei è «la vita aclassista» (Belyj 1989: 321). Durante una conversazione con Kierko, quest'ultimo le spiega che quel "sole" non è quello di Campanella – che la ragazza non aveva comunque mai nominato –, ma il sole del socialismo (Belyj 1989: 321)¹².

Il nome del filosofo italiano viene citato esplicitamente negli scritti di Belyj solo a partire dal 1918, ma fin dalle sue prime opere letterarie – la raccolta di poesie *Oro in azzurro* (1904) e le *Sinfonie* (1902-1908), ossia nel periodo del suo 'argonautismo' – è presente il motivo della Città del Sole, che avrebbe però con lo scritto di Campanella solo un legame che potremmo definire 'suggestivo', e comunque filtrato dai primi studi critici russi sul filosofo italiano¹³. Il giovanissimo Belyj, ai suoi esordi come poeta e prosatore, «sognava una trasformazione teurgica del mondo e non ricette per il raggiungimento del bene sociale» (Spivak 2023: 81).

L'indottrinamento di Lizaša da parte del socialista Kierko è così descritto da Belyj nell'*Introduzione alle Maschere*:

In Lizaša, nel caos dei suoi tormenti morbosi, puramente decadenti, c'è anche qualcosa di prossimo alle utopie della città del Sole socialista. Compenetrato nell'infelicità di Lizaša, Kierko le diventa amico e cerca di indirizzare verso il marxismo le sue idee utopistiche. (Belyj 1989: 761; trad. it. Giuliano 2022: 133)

Se si pensa alle parole di Šalamov in epigrafe al presente articolo, que-

¹² Si confronti il brano citato con le accuse che Everhard rivolge ad Avis all'inizio del romanzo (London 2021: 57).

¹³ Sul tema della Città del Sole e del rapporto tra Belyj e Campanella cfr. Gluchova 2015, Gluchova - Toršilov 2016, Spivak 2023.

sta descrizione suona come una dichiarazione, rivolta al governo sovietico, della conversione dalle fantasie mistico-decadenti del giovane Belyj argonauta all'ideologia socialista del Belyj maturo, rientrato in patria dall'emigrazione berlinese.

Nelle *Maschere* Kierko/Títelev e Lizaša/Madame Títeleva gestiscono una tipografia dove si stampano volantini socialisti e nel sottoscala della loro casa si fanno esperimenti col gas. Anche in questo passaggio della trama del romanzo è possibile intravedere una similitudine con *Il Tallone di ferro*: dopo il fallimento della Prima rivolta, Avis, uscita dal carcere, sceglie di travestirsi da moglie o figlia di un oligarca e assume un altro nome; quando Everhard fugge dalla prigione e si ricongiunge alla moglie tramite l'organizzazione rivoluzionaria, Avis appare talmente trasformata nell'aspetto, nel modo di parlare e di muoversi, che nemmeno il marito inizialmente è in grado di riconoscerla¹⁴. La 'trasformazione' è definita da Avis un "repertorio", "una parte del curriculum della scuola della Rivoluzione" (London 2021: 188). È così, evidentemente, che anche Belyj interpreta la trasformazione: come un passaggio obbligato della carriera di un rivoluzionario. Per questo motivo fa ricomparire i rivoluzionari del primo volume sotto delle *Maschere*, tanto che Korobkin non riconoscerà né il vecchio amico Kierko né Lizaša.

4. L'utopia di Kierko

Come nota Monika Spivak «esteriormente *Mosca* risponde completamente ai canoni della letteratura sovietica»; tutto nel ciclo di romanzi appare fedele al regime: «il bolscevico buono, i borghesi cattivi, i democratici costituzionali che si oppongono al potere, le spie delle potenze occidentali, l'intellettuale al bivio» (Spivak 2020: 230). Ed è proprio questo aspetto che Belyj cerca di mettere in evidenza già a partire dall'introduzione al *Bislacco moscovita*, citando l'acclamato *Tallone di ferro*, pochi anni prima utilizzato per festeggiare l'anniversario della Rivoluzione.

Il poeta ed editore Petr Zajcev¹⁵, amico e segretario di Belyj, racconterà che, dopo aver ricevuto l'approvazione della censura per la pubblicazione

¹⁴ Si vedano i capitoli "Trasformazione" e "Un oligarca mancato" in London 2021: 188-200.

¹⁵ Si veda la corrispondenza (1918-1932) tra Belyj e Petr Nikanorovič Zajcev pubblicata in Belyj - Zajcev 1993a, Belyj - Zajcev 1993b, Belyj - Zajcev 1994 e per lo più incentrata sulla pubblicazione di *Mosca*.

delle *Maschere*, Belyj avrebbe esclamato di «aver giocato con il Partito Comunista una partita difficile», ma che quella partita «l'aveva vinta» (citato in Spivak 2020: 231). Belyj era quindi riuscito ad eludere la censura, intessendo all'interno di un romanzo che apparentemente esaltava l'utopia socialista elementi distopici che, se decifrati, avrebbero potuto rivelare invece la realtà che la rivoluzione aveva prodotto.

Svetlana Timina, autrice dell'introduzione al volume unico in cui raccoglie, nel 1989, i tre libri caduti nell'oblio dopo il 1932, sostiene che il personaggio meno riuscito sia proprio Kierko/Títelev (Belyj 1989: 13). Quando Korobkin, uscito dalla clinica, finalmente lo riconosce e gli chiede se è un socialista che nega la guerra, quello risponde che lui nega qualunque cosa, mostrando nei suoi discorsi sfumature di nichilismo e anarchia (Belyj 1989: 650).

Per convincere il professore a consegnargli la formula con le buone maniere, Kierko/Títelev tiene a Korobkin una sorta di lezione di socialismo, parlando del contrasto tra dialettica e meccanica e dicendo che la borghesia sfrutta il proletariato per mezzo degli ingegneri. Kierko/Títelev lo prega di consegnargli la formula in nome del partito, come risarcimento alla classe operaia che ha creato la tecnica, per il futuro dell'umanità intera e in nome della giustizia (Belyj 1989: 664). Ma nel mondo ideale di Korobkin la giustizia si può calcolare matematicamente: «la giustizia è la 'media matematica' dei soli amori concreti», spiega il professore (Belyj 1989: 666). Rimane pertanto irremovibile nel negare l'esistenza della formula, tanto che Kierko/Títelev inizia a mostrare forti segni di ira e rompe un bicchiere tagliandosi una mano.

La trasformazione appena accennata di Kierko/Títelev in persona violenta, come era stato Mandro nel primo volume, induce Korobkin a confessargli di aver bruciato l'invenzione perché farla finire in mani altrui, non importa quali, significherebbe infischiarne delle morti che ne deriverebbero (Belyj 1989: 665). Kierko/Títelev tuttavia ribatte che Korobkin se ne è già infischiato quando ha firmato in favore della guerra e che quindi non ha diritto di giudicare; il professore gli ricorda allora di non averlo fatto, poiché negli ultimi due anni era stato rinchiuso in clinica (Belyj 1989: 665)¹⁶.

¹⁶ È interessante osservare che uno dei pazienti della clinica in cui era stato ricoverato Korobkin, Pertopatkin, era stato portato lì dai suoi parenti proprio perché non appoggiava la guerra ed era stato pertanto dichiarato pazzo (Belyj 1989: 408).

In questa scena, dunque, il vecchio amico di Korobkin non appare affatto come “il socialista totalmente buono” che ci si sarebbe aspettati, e l’utopia socialista mostra evidenti crepe. Durante il colloquio tra i due, inoltre, il fratello di Korobkin, Nikanor, afferma che i governi degli stati sono tutti marci, passati e presenti, con velato (o neanche tanto velato) riferimento a quello sovietico (Belyj 1989: 651).

Questo aspetto non sfugge alla critica coeva, tanto che, in una recensione all’opera, Leonid Timofeev (1903-1984) nota che nelle *Maschere* il gioco messo in atto da Belyj inizia a prendere una «tinta ambigua»; non si capisce cosa faccia e per cosa lotti Kierko¹⁷. Il critico sembra tuttavia considerare questo aspetto un semplice difetto stilistico del Secondo volume della tetralogia, nel quale Belyj non sarebbe riuscito, come nel Primo, a ricostruire l’ambientazione storica¹⁸. Timofeev non ipotizza quindi che l’imperfezione del personaggio possa essere voluta, come faranno altri critici in tempi più recenti.

Può aver influito, nel tratteggio del personaggio di Kierko/Titelev nelle *Maschere*, la contemporanea stesura del dramma *Mosca* per il teatro di Mejerchol’d. L’organo centrale di censura sovietica per il controllo dei repertori teatrali e cinematografici (Glavnyj repertuarnyj komitet), dopo aver esaminato la prima versione del testo teatrale terminata nel dicembre del 1926, comunicava, nell’agosto del 1927, che per essere messo in scena il dramma doveva cambiare titolo ed «eliminare la somiglianza esteriore che la figura di Kierko aveva con Lenin»¹⁹, nonché il riferimento esplicito al fatto che il personaggio fosse un bolscevico (citato da Tat’jana Nikolesku in Belyj 1997: 14). Il termine ‘bolscevico’ viene utilizzato nel *Bislacco moscovita* in riferimento a un tale Pereulkin²⁰ a cui Kierko faceva spesso visita (Belyj 1989: 168) ma non a Kierko stesso (come avviene invece nelle didascalie del dramma teatrale, cfr. Belyj 1997: 43), mentre non compare né in *Mosca sotto attacco* né nelle *Maschere*.

¹⁷ Cfr. Timofeev 2004: 848-849.

¹⁸ Timofeev nota alcune incongruenze storiche, come i carri armati sul fronte russo nel 1916 (Timofeev 2004: 849).

¹⁹ La descrizione fisica nel dramma è tratta quasi testualmente dal *Bislacco moscovita*: Kierko «era un uomo tarchiato e pelato, di media statura e con la barba castano chiaro, il naso dritto, storce la bocca» (Belyj 1989: 41), a cui aggiunge poi nel dramma: «stringe le spalle, fa un ‘tic’ con gli occhi, è tutto vestito di grigio» (Belyj 1997: 43).

²⁰ Nome parlante che vuol dire ‘vicoletto’.

5. L'utopia di Korobkin

All'ambigua utopia di Kierko, in cui si era incanalata quella di Lizaša, sull'esempio di Everhard e Avis del *Tallone di ferro*, si contrappone quella del professor Korobkin, unico personaggio davvero totalmente positivo. Il professore, naturalmente, non cambia identità e non abbraccia la rivoluzione, ma l'utopia scientifica di cui si fa portavoce si evolve anch'essa partendo dal problema sociale delle masse popolari.

Già nel *Bislacco moscovita*, discutendo della problematica del progresso con l'amico e professore di letteratura Zadopjatov²¹, Korobkin sostiene che le idee degli scienziati emergono solo nel solco del progresso e dal presupposto che «l'umanità si sta avviando verso la misura – misurò con il braccio –, verso il numero – e mostrò il numero» (Belyj 1989: 268)²². Si intuisce che Korobkin ipotizzi una formula, una misura e un numero precisi a cui l'umanità starebbe, prima dello scoppio della guerra, tendendo. Tuttavia, continua il professore, «giacché così non è, allora mi permetto di notare: il progresso conduce alla distruzione» (Belyj 1989: 268).

Pur non mettendo Zadopjatov a parte del segreto della propria invenzione, Korobkin afferma che «alle masse non si può dare l'elettricità; perfino un diploma di primo livello non garantisce, in sostanza, che non ci saranno conseguenze terribili...» (Belyj 1989: 270); e spiega all'amico – «operante nel campo delle scienze non speciali», ossia le scienze umanistiche – che le idee delle classi dirigenti su come contrastare «le conseguenze delle conquiste della scienza» sono così misere che loro, gli scienziati, si trovano stretti «tra il caos di sopra e il caos di sotto» (Belyj 1989: 270), ossia tra l'ignoranza del popolo e l'incompetenza del governo.

Questo pensiero riaffiora quando in *Mosca sotto attacco* Mandro segue Korobkin in casa sua travestito da anziano straccione e gli dice che il "progetto" del professore di "elevare le masse" al suo stesso livello intellettuale verrà distrutto dal progetto di Mandro di «rendere l'intera massa un piedistallo per una persona sola» (Belyj 1989: 347). Korobkin risponde di essersi

²¹ Il nome parlante Zadopjatov, formato dai prefissi *za-* (dietro) e *do-* (fino a) uniti al sostantivo *pjata*, ossia 'tallone', fa parte di quel gruppo di nomi metonimici che rimandano alle parti del corpo umano di cui il libro abbonda (cfr. Koževnikova 192: 220-221).

²² Belyj, oltre ad essere figlio dell'illustre professore di Matematica dell'Università di Mosca Nikolaj Bugaev (1837-1903), era lui stesso laureato in Matematica e Fisica, per cui tutti i discorsi 'numerici' dei personaggi del libro hanno basi scientifiche reali.

illuso che mettersi al servizio della scienza significasse mettersi al servizio della verità, garantendo “la vita privata” delle persone, ma si era reso conto che in quell’epoca storica si trovavano invece ancora «nell’era glaciale, in cui la cultura si poteva solo sognare» (Belyj 1989: 349).

Sembra che Belyj ritenga «era glaciale» il 1914, in cui stava per essere annunciata la mobilitazione militare. Anche le ragioni e le modalità di azione del movimento rivoluzionario, però, come si è visto, non convincono il professore. L’umanità, anche all’inizio del 1917, è ben lontana da quella misura e quel numero indicati a gesti da Korobkin a Zadopjatov.

Nelle *Maschere* la problematica sociale viene però trasfigurata nell’utopia della rinascita spirituale dell’umanità. Nella clinica psichiatrica Korobkin viene sottoposto dai medici a un vero e proprio esame, in accordo con Kierko/Títelev, per capire se è capace di intendere e di volere e se può essere quindi dimesso. Il professore è tuttavia perfettamente consapevole dell’interrogatorio che sta subendo, in cui quesiti di carattere scientifico sono intervallati da subdole domande sulla sua invenzione; ancora una volta Korobkin nega di esserne in possesso.

Il professore fa mostra della propria sanità mentale raccontando dettagliatamente la teoria e la storia dei numeri²³; cita Eraclito, Joseph-Louis Lagrange (1736-1813), Johann Gauss (1777-1855), Eulero (1707-1783), Niels Henrik Abel (1802-1829) e altri. Parlando di Évariste Galois (1811-1832) menziona la sua teoria dei gruppi di numeri, corrispondente «alla geometria di un corpo che ruota in uno spazio multidimensionale» (Belyj 1989: 515); subito dopo nomina Felix Klein (1849-1925), il quale aveva collegato la teoria dei gruppi di Galois alla geometria, permettendo così di «passare dalla soluzione di un’equazione algebrica a quella di una geometria nello studio delle proprietà dei poliedri, in ‘n’ dimensioni, in ‘n’ mondi» (Belyj 1989: 516). Secondo Korobkin «il mondo immaginario è la rotazione di corpi pluridimensionali difficilmente misurabili» (Belyj 1989: 516); ne consegue che «tutti i numeri sono complessi, sono figure o composizioni geometriche: in eterno movimento»: all’interno dello spazio un tetraedro «nella proiezione della superficie è un cubo, una piramide quadrata, un quadrato; e ancora molto altro; il tre è dato nel “quattro”, e il quattro è dato nel “cinque” ...» (Belyj 1989: 518).

Korobkin disegna così un numero su un foglio inscrivendolo in volute e, rispondendo alla domanda su quale legame ci sia tra le sue teorie e la vita reale, afferma che «il numero è una composizione, è un insieme»

²³ Si veda tutta la sequenza dell’esame in Belyj 1989: 507-522.

(Belyj 1989: 519). Lui stesso appare inscritto in una figura geometrica: «il professore se ne stava: con la testa argentata nel quadrato della finestra» e dalla sua testa si irradiano due fasci di luce che lo fanno somigliare al *Mosè* di Michelangelo.

Nonostante questa scena sia contenuta in un paragrafo intitolato appunto *Michel-Angelo*²⁴, l'immagine del professore inscritto in un quadrato sembra rimandare piuttosto all'*Uomo Vitruviano* di Leonardo²⁵, lo studio sulle proporzioni del corpo umano. Pochi paragrafi prima, infatti, Korobkin aveva dichiarato che «l'uomo è la misura delle cose» (Belyj 1989: 412). Secondo la sua utopia matematica l'uomo è il centro dell'universo e ogni individuo è una componente del suo ordine numerico e geometrico; l'uomo, innanzitutto Korobkin, è pertanto parte attiva del progresso e dell'evoluzione dell'umanità.

Il corpo umano inscritto nel quadrato e nel cerchio del disegno di Leonardo rimanda, tuttavia, nel romanzo di Belyj anche all'immagine di Cristo crocifisso. Nel paragrafo *Come Michel-Angelo* (Belyj 1989: 472-474) l'infermiera Serafima Sergevna cerca di far recuperare la memoria al professore mostrandogli un album con riproduzioni di artisti del Rinascimento italiano: Carpaccio, Masaccio, Raffaello. Sfogliando le pagine dedicate a Michelangelo Korobkin inizia a piangere e pronuncia il motto evangelico "Ecce Homo"; l'interrogatorio che subirà poco dopo è paragonato a «una crocifissione» (Belyj 1989: 517)²⁶.

Korobkin inscritto nel quadrato, quest'uomo 'misura di tutte le cose', sovrapposto al Cristo crocifisso, diventa attraverso il dolore l'utopico realizzatore della futura rinascita di tutta l'umanità. L'utopia scientifica si trasforma dunque in utopia spirituale²⁷.

La semplice elencazione di artisti del passato non è una rarità nelle opere di Belyj, sia nella prosa artistica che memorialistica. Le fasi della storia dell'arte corrispondono per lui alle fasi dell'evoluzione spirituale dell'uma-

²⁴ Sull'uso da parte di Belyj di scrivere il nome dello scultore col trattino cfr. Nasedkina 2020.

²⁵ Leonardo viene citato nel romanzo una sola volta esplicitamente, ma implicitamente è presente nel nome della rivoluzionaria Leokadija (Leocadia) Leonardovna.

²⁶ Si vedano a questo proposito anche tutti i disegni realizzati da Belyj per il poema *Glossolalia* (1922), e in particolare quello in cui la figura del filosofo Zarathustra è iscritta in un cerchio (Belyj 2006: 54).

²⁷ Sui motivi evangelici nel ciclo narrativo cfr. Koževnikova 1995; Šarapenkova 2012a.

nità. Michelangelo ha come gli altri un posto specifico in questa evoluzione. Belyj scrive ad esempio nei suoi ricordi sul viaggio in Italia del 1910: «non mi ero ancora destato al Rinascimento, a quell'epoca; Raffaello, Michelangelo, la Notte, la Pietà, non mi si erano ancora rivelati», li maturerà in se stesso «solo anni dopo» (Belyj 2016: 29). Anche la stesura dei suoi romanzi più corposi, scriverà nel 1925, mentre è a lavoro sul Primo volume della tetralogia, afferiscono a due diverse fasi dello spirito: «nella stesura di *Pietroburgo* Leonardo sarebbe stato colui che avrebbe potuto aiutarmi; scrivendo *Mosca* pensavo più a *Michel-Angelo*» (Belyj-Ivanov-Razumnik 1998: 332).

Consapevole che l'utopia del progresso non potrà realizzarsi, almeno nell'immediato, Korobkin intraprende una sorta di calvario personale per la salvezza dell'umanità: la tortura, la pazzia e il manicomio sono la *via crucis* che permette al professore di salvare non solo la Russia ma l'umanità tutta dalla minaccia della distruzione, per questo motivo non permette che l'invenzione cada né nelle mani dei capitalisti occidentali né in quelle dei bolscevichi.

L'ultimo atto del calvario di Korobkin sarà, come per Cristo, il perdono.

6. Mosca utopica

Nell'introduzione alle *Maschere* Belyj spiega che il futuro terzo volume della tetralogia, «nell'intenzione dell'autore», dovrebbe «dipingere l'epoca della rivoluzione e parte dell'epoca del comunismo di guerra», il quarto volume, invece, «la fine della Nep e l'inizio del nuovo periodo della ricostruzione» (Giuliano 2022: 130). Dalle memorie della moglie sappiamo, invece, che nel terzo volume Korobkin sarebbe andato a vivere nel Caucaso negli anni della rivoluzione²⁸.

Secondo Monika Spivak (2020: 190), se il terzo volume fosse stato invece ambientato di nuovo a Mosca, Belyj l'avrebbe pensata forse come una Mosca celeste, non concreta. Questa immagine di città eterea, di vetro, appare alla fine delle *Maschere* quando Korobkin perdona Mandro e i due camminano per le strade di Mosca come «fratelli nella città del sole»: i muri, i palazzi e le strade della città diventano trasparenti e luminosi (Belyj 1989: 720-722), ma non si frantumano sotto il piede del passante, come sembrava a Lizaša nel Primo volume.

La Mosca descritta da Belyj, futuro «centro mondiale» (Giuliano 2022: 130), appare come un luogo/non luogo. Le strade principali nomina-

²⁸ Cfr. Bugaeva 2001: 139-226; Gluchova-Toršilov 2016

te con i loro nomi reali sono separate da quartieri interamente inventati, composti di viuzze inesistenti sulla mappa²⁹. Spesso le abitazioni dei protagonisti si trovano in vicoli i cui nomi hanno una semantica particolare, ad oggi decifrata solo in parte³⁰. A volte uno stesso posto, uno stesso edificio è descritto due volte ma in modo diverso, una volta dando un effetto realistico, e un'altra usando particolari che danno un effetto irrealistico, fantastico (Koževnikova 1999: 110). Sono inventati anche i nomi di vicoli e strade in cui sono state costruite le barricate quando scoppia la bomba che segna l'inizio della Rivoluzione di Febbraio del 1917.

C'è una Mosca inesistente all'interno di quella esistente; i personaggi entrano ed escono dalla città reale per entrare in una immaginaria e viceversa, e anche le strade vere, già in *Mosca sotto attacco*, sono porte aperte su altri mondi e dimensioni. Il palazzo su via Petrovka in cui abita Mandro

nel 1914 divenne il riflesso della condizione dell'Europa; sì, sì: nel pieno centro di Mosca non c'era Mosca; c'erano Parigi, Berlino, Londra; addirittura: c'era già New York; e sotto tutte, sotto tutte loro si alzavano tentacoli di lava, dal centro sotterraneo alla periferia: fino alla Petrovka di Mosca.

Mosca, come anche Londra, era solo l'arena dello scontro della più nera Internazionale con quella che la dilaniava, quella rossa.

– “Mosca” non c'era!

C'era solo un romanzo intitolato “Mosca”; si leggeva pagina dopo pagina; se ne sfogliavano le pagine; e si pensava di abitare a Mosca; in questi anni la “Mosca” della rivoluzione, sì!, abitava a Losanna, a Montreux, a Les Avants, a Zimmerwald, forse a Ginevra, a Narym, tra i ghiacci, dove abitava ancora?

La Jugoslavia, Praga, Berlino abitavano a Mosca; sulla Petrovka, nei quartieri dell'Arbat e di via Prečistenka.

²⁹ Il testo urbano è presente fin dalla prima opera pubblicata da Belyj nel 1902, la *Sinfonia (2-a, drammatica)*; si veda in proposito la mia introduzione in Belyj 2022: 23-24. In epoca post-sovietica gli studi critici sul ‘testo moscovita’ bieliano si sono moltiplicati; relativamente al ciclo romanzesco *Mosca* segnaliamo, oltre a Gasparov 1999, anche Gratchev 2004, Šarapenkova 2012b, Akopova 2019, Šarapenkova 2020, Džuliano Dž. - Kriveller K. - Spivak M. - Frison A. 2020, e in generale la bibliografia disponibile in Šarapenkova 2013.

³⁰ Tra i nomi più facilmente decifrabili spiccano i sette vicoli *Gnilozubye*, ossia “dai denti carciati”, “marci”, che rimandano alla decomposizione e al disfacciamento.

La pagina si girò: “Fine”! Anno di edizione, indirizzo dell’editore: e basta. (Belyj 1989: 314)

La città di Mosca dunque non esiste, esiste solo il romanzo fuoriuscito dalla fantasia del suo autore, come la Pietroburgo prodotta dal ‘gioco cerebrale’ del senatore Ableuchov³¹.

È probabile che, saltata la messa in scena del dramma *Mosca* e terminate *Le Maschere*, Belyj già sapesse che non avrebbe mai portato a termine la tetralogia: lo scrittore abbozza infatti nel 1931 un nuovo progetto letterario mai neanche iniziato intitolato *La Germania*, un romanzo antifascista sul processo di distruzione della Germania postbellica³² con cui sperava forse di vincere ancora un’ultima partita con la censura sovietica.

Bibliografia

- Akopova, Julija, “Ot simvola k simuljakru (na materiale ‘Moskovskogo teksta’ Andreja Belogo)”, *Filologičeskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*, Tambov, Gramota, 2019, t. 12, vyp. 10: 92-95.
- Belyj, Andrej, *Moskva. V 2-ch častjach. Č. 1. Moskovskij čudak – Č. 2. Moskva pod udarom*, Moskva, Krug, 1926 (ried.: Moskva, Nikitskie subbotniki, 1927).
- Belyj, Andrej, *Maski*, Moskva, GICHK, 1932.
- Belyj, Andrej, *Moskva*, Moskva, Sovetskaja Rossija, 1989.
- Belyj, Andrej, “Moskva. Drama v pjati aktach, semnadcat’i kartinach”, Ed. Dmitrij Toršilov, *Teatr*, 1990, n. 1: 160-192.
- Belyj, Andrej, *Moskva. Drama v pjati dejstvijach*, Ed. Tat’jana Nikolesku, Moskva, Nasledie, 1997.
- Belyj, Andrej, *Glossolalia. Poema sul suono*, Ed. G. Giuliano, Milano, Medusa, 2006.

³¹ Questo stesso concetto di città ‘sintetica’ composta da spazi simultanei, sarà alla base della messa in scena mai realizzata del dramma *Mosca*, per il quale Mejerchol’d aveva realizzato un bozzetto, che aveva entusiasmato Belyj, in cui le case dei diversi personaggi erano presenti contemporaneamente sul palco in una costruzione “a spirale” che non prevedeva dunque intervalli e cambi di scena (cfr. l’introduzione di Tatiana Nicolescu in Belyj 1997) e che fa pensare, tra gli altri, ai quadri astratti e cubo-futuristi di Vasilij Kandinskij (1866-1944), Aristarch Lentulov (1882-1943), e Aleksandra Ekster (1882-1949) dedicati alla città.

³² Cfr. Grečiškin - Lavrov 2004 e Spivak 2020: 358-369.

- Belyj, Andrej, *Peterburg. Istoričeskaja drama*, Ed. A. Lavrov - J. Malmstad, Moskva, Progress-Plejada, 2010.
- Belyj, Andrej, "*Peterburg*" na scene MChAT 2-go. *Novye materialy*, Ed. A. E. Kesler, Moskva, Moskovskij Chudožestvennyj teatr, 2015.
- Belyj, Andrej, *Sinfonia (2-a, drammatica)*, Ed. Giuseppina Giuliano, Università degli Studi di Torino, 2022, <https://collane.unito.it/oa/files/original/9f916189adc1ec458f9264c2b74e013c.pdf>.
- Belyj, Andrej - Ivanov-Razumnik, *Perepiska 1880-1934*, Sankt-Peterburg, Atheneum-Feniks, 1998.
- Belyj, Andrej - Zajcev, Petr, "*Perepiska*", *Minuščee. Istoričeskij al'manach*, t. 13, Moskva-Sankt-Peterburg, Atheneum-Feniks, 1993a: 215-292.
- Belyj, Andrej - Zajcev, Petr, "*Perepiska*", *Minuščee. Istoričeskij al'manach*, t. 14, Moskva-Sankt-Peterburg, Atheneum-Feniks, 1993b: 439-498.
- Belyj, Andrej - Zajcev, Petr, "*Perepiska*", *Minuščee. Istoričeskij al'manach*, t. 15, Moskva-Sankt-Peterburg, Atheneum-Feniks, 1994: 283-368.
- Bugaeva, Klavdija, *Vospominanija ob Andree Belom*, Sankt-Peterburg, Izd. Ivana Limbacha, 2001.
- Džuliano Dž. - Kriveller K. - Spivak M. - Frison A., *Simvolika i poetika prostranstva v tvorčestve Andreja Belogo*, Sankt-Peterburg, Nestor-Istorija, 2020.
- Gasparov, Michail (ed.), *Moskva i Moskva Andreja Belogo*, Moskva, Izd. centr Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 1999.
- Giuliano, Giuseppina, "*Andrej Belyj da Pietroburgo a Mosca: dalla prosa ornamentale alla lingua oscura*", *20/Venti. Ricerche sulla cultura russa e sovietica degli anni '20 del XX secolo*, ds. A. Accattoli e L. Piccolo, Roma, RomeTre-Press, 2022: 113-138.
- Giuliano, Giuseppina, "*Andrej Belyj. Sinfonia. Seconda. Drammatica*", in *Belyj 2022*: 5-79.
- Gluchova, Elena, "*Mifologija 'Solnečnogo grada' v rabotach Andreja Belogo poslerevolucionnogo perioda*", *Večnye' sjužety i obrazy v literature i iskusstve russkogo modernizma*, Moskva, Indrik, 2015: 146-169.
- Gluchova, Elena - Toršilov, Dmitrij, "*Social'naja i jazykovaja utopija v tvorčestve Andreja Belogo revoljucionnyh let*", *Utopija i eschatologija v kul'ture russkogo modernizma*, Moskva, Indrik, 2016: 518-537.
- Gratchev, Denis, "*Roman A. Belogo 'Moskva'*", in Id., *Problematika termina abstraktnyj avtor i charakternye čerty abstraktnych avtorov v russkikh bol'sich narrativach 20-30-ch godov XX veka*, Proefschrift, Rijksuniversiteit Groningen, 2004: 22-62.

- Grečiškin, Sergej - Lavrov, Aleksandr, "Neosušestvlenyj zamysel Andreja Belogo ('Plan romana *Germanija*')", *Simvolisty vblizi. Stat'i i publikacii*, Sankt-Peterburg, Izd. Skifija – ID "TALAS", 2004: 376-382.
- "Kinematograf. 'Železnaja pjata' na ekrane. Zanjatija v škole", *Vestnik teatraizdanie teatral'nogo otdela narodnogo komissariata po prozveščeniju*, 4-7-9.11.1919, n. 40, p. 7.
- Koževnikova, Natalija, *Jazyk Andreja Belogo*, Nauka, Moskva 1992.
- Koževnikova, Natalija, "Evangel'skie motivy v romane Andreja Belogo 'Moskva'", *Evangel'skij tekst v russkoj literature XVIII-XX vv.*, Petrozavodsk, Izd-vo PetrGU, 1995: 493-504.
- Koževnikova, Natalija, "Ulicy, pereulki, krivuli, doma v romane A. Belogo *Moskva*", in Gasparov 1999: 90-112.
- London, Jack, *Il Tallone di ferro*, con uno scritto di Lev Trozskij, prefazione di Goffredo Fofi, Milano, Feltrinelli, 1977.
- London, Jack, *Il Tallone di ferro*, Roma, Newton Compton editori, 2021.
- London, Joan, *Jack London and his Time*, New York, Doubleday, Doran & company, inc., 1939.
- Nasedkina, Elena, "Mikelandželo v tvorčeskom soznanii Andreja Belogo", *Svjaz vremen: istorija iskusstvo v kontekste simvolizma. Kollektivnaja monografija v 3-ch knigach. Kniga pervaja: Čast' I. Vnevremennye konteksty simvolizma*, Moskva, BuksMArt, 2020: 433-449.
- Nicolescu, Tat'jana, "Da Peterburg a Moskva", *Andrej Belyj: tra mito e realtà. Teoria e pratica letteraria*, Milano, Edizioni Unicopoli, 1984: 63-91.
- Nikolesku, Tat'jana, "Predislovie", in Belyj 1997: 3-35.
- Šalamov, Varlam - Pasternak, Boris, *Parole salvate dalle fiamme. Ricordi e lettere*, a cura di Luciana Montagnani, Milano, Rosellina Archinto, 1993.
- Šarapenkova, Natal'ja, "Krestnyj put' geroja. Vetchozavetnye i evangel'skie motivy v romane 'Moskva' Andreja Belogo", *Evangel'skij tekst v russkoj literature XVIII-XX vv.: citata, reminiscencija, motiv sjužet, žanr*, Petrozavodsk, Izd-vo PetrGU, 2012a: 301-314.
- Šarapenkova, Natal'ja, "Mifopoetičeskoe prostranstvo romana Andreja Belogo 'Moskva'", *Izvestija RGPU im. A. I. Gercena*, 2012b, n. 146: 93-100.
- Šarapenkova, Natal'ja, *Roman 'Moskva' v poetičeskov sisteme Andreja Belogo*, Dissertacija, Archangel'sk, 2013.
- Šarapenkova, Natal'ja, "'Ornament ottenok': o simvolike cveta v romane Andreja belogo 'Moskva', *Učenyje zapiski Petrozovodskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2020, t. 42, n. 3: 25-33.
- Spivak, Monika, *Andrej Belyj – mistik i sovetskij pisatel'*, 2-e izdanie, dopolnennoe, Moskva, RGGU, 2020.

- Spivak, Monika, “Solnečnyj grad’ Andreja Belogo: s Kampanelloj i bez Kampanelly”, *Utopija i eschatologija v kul’ture ruskogo modernizma*, Moskva, Indrik, 2016: 496-517. In versione aggiornata in Ead., *Andrej Belyj. Meždu mifom i sud’boj*, Moskva, Novoe literaturnoe obozrenie, 2023: 76-97.
- Timina, Svetlana, “Poslednij roman Andreja Belogo”, in Belyj 1989: 3-16.
- Timofeev, Leonid, “O Maskach A. Belogo”, *Andrej Belyj: Pro et contra*, San-kt-Peterburg, RCHGI, 2004: 842-850.

The Author

Giuseppina Giuliano

Associate professor of Russian Language and Literature at the Department of Humanities, University of Salerno. Her main research fields include the work of the Symbolist poet Andrei Belyj, whose *Symphony (2-a, dramatic)* she recently translated into Italian. She has also devoted a number of essays to Dmitry Merežkovsky’s book on Dante (1938) and participated in the writing of the dictionary *La presenza russa in Italia nella prima metà del XX secolo*. She is the author of a monograph on Russian dramatic and musical theater of the 19th century, and its relationship to 18th-century Italian metamelodrama.

Email: ggiuliano@unisa.it

The Article

Date submitted: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Giuliano, Giuseppina, “Utopie e distopia in Mosca (1926-1932) di Andrej Belyi”, *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 137-158, <http://www.between-journal.it/>

The Estranging Perspective of Science in Eduardo Holmberg's *Utopia Olimpio Pitango de Monalia* (1915)

Federica Scopsi

Abstract

It is customary to think of utopia as a genre that deals mostly with socio-political issues and that takes a revolutionary approach to a status quo. This paper reflects on the impossibility of identifying a common and original aim behind the utopian genre, especially that of cognitive estrangement, if understood as a critical-dialectical, liberating and dubitative epistemological approach. The analysis of a utopian novel by Argentinian writer Eduardo Holmberg shows that the presence of estranging procedures does not necessarily lead to scepticism about the 'normality' of social facts. On the contrary, it can serve the purpose of persuading about the existence of a more valid and normal social order compared to the existing one. The paper proposes then a key to interpret utopian texts in relation to the problem of evil and suggests expanding the meaning of the word 'estrangement' to take into account the different aims which can coexist within the same literary procedure.

Keywords

Utopia, Estrangement, Eduardo Holmberg, Positivist materialism, Argentinian literature

La prospettiva straniante della scienza in un'utopia di Eduardo Holmberg: *Olimpio Pitango de Monalia* (1915)

Federica Scopsi

Introduzione: l'utopia e il problema del male

Nel suo studio sulle utopie dell'Illuminismo francese, Bronisław Baczko ha messo in luce l'intima connessione di questi testi con il problema filosofico e morale dell'origine del male: «Di regola, l'utopia non si accontenta [...] di diminuire i *mali*: essa immagina di sopprimere il *male*, di colpirlo nel suo stesso fondamento. In questo modo, volendo ridurre tutti i mali denunciati a un solo principio, si fabbrica l'immagine globale di una società ideale che dovrebbe essere semplice quanto il principio su cui essa si fonda» (Baczko 1979: 449). Questa chiave di lettura può essere estesa anche oltre il Seicento e Settecento francese. Fredric Jameson ha individuato in questa capacità di circoscrivere un unico grande male una «precondizione oggettiva» di base per la nascita delle utopie più in generale: «Lo sguardo che si apre sulla storia a partire da un determinato frangente sociale deve incoraggiare le semplificazioni in cui le miserie e le ingiustizie attualmente visibili danno l'impressione di plasmarsi e organizzarsi attorno a un singolo problema o a un errore specifico» (Jameson 2007: 11). La prima fase del rimedio utopico consisterebbe allora nell'«estirpare questa specifica radice di tutti i mali, dalla quale scaturiscono tutte le altre» (*ibid.*).

Nel senso comune, tuttavia, le utopie non si limiterebbero ad avere una funzione diagnostica dei mali che affliggono la società: il loro obiettivo principale sarebbe piuttosto quello di fornire dei piani di azione per un suo cambiamento, spesso inteso come uno stravolgimento radicale a livello politico e sociale. Per questo – per l'assimilazione, cioè, di un genere letterario ai trattati di filosofia o teoria politica – le utopie sono state per lo più valutate non con il metro della letteratura (per una loro efficacia o coerenza interna) ma con quello della realtà (per le possibilità di realizzazione effettiva delle società immaginarie che descrivono o per la loro capacità di

anticipazione del futuro). Da qui, l'associazione nel linguaggio comune del termine 'utopico' con i significati di 'chimerico' e 'impossibile'¹. A partire dagli anni Sessanta del secolo scorso, invece, nel campo degli studi letterari viene messa in questione una presunta volontà di perfezione intrinseca al genere utopico².

In *L'avenir du passé. Utopie et littérature* (1972), Alexandre Cioranescu ha ripercorso le tappe che nei secoli avrebbero portato alla costruzione del mito dell'utopista rivoluzionario e dell'utopia come rappresentazione di uno stato di cose che l'autore vorrebbe vedere realizzato in ogni suo dettaglio. Questo mito – con la progressiva secolarizzazione della società e in particolare in seno al contesto socialista di fine Ottocento – sarebbe derivato in parte da una lettura fuorviante delle prime utopie, che avrebbe fatto di pensatori come Moro o Campanella degli apologeti della ragione naturale o dei proto-comunisti. Diversamente, Cioranescu individua il nodo centrale di alcune utopie cinquecentesche e seicentesche nel problema, già di Tommaso d'Aquino, di come conciliare fede e ragione, legge divina e legge naturale. Non sempre, insomma, il fondamento del male e il relativo rimedio dell'utopista sarebbero immediatamente individuabili in ciò che dice il testo, e dove è presente la componente letteraria non bisognerebbe ignorarla affrettando il giudizio.

Nella sua rilettura di Moro, per esempio, Cioranescu recupera al di sotto dei toni seri dell'esposizione una serie di elementi comici difficilmente accessibili per un lettore di oggi, distante dalla cultura umanistica cinquecentesca³. L'*Utopia* appare così come un testo con intenti scherzosi, che impediscono di prendere alla lettera ogni suo elemento⁴. Il fatto che gli utopiensi vivano secondo la legge naturale, che sull'isola viga una religione naturale e il cristianesimo sia del tutto assente, non fa di loro un modello da imitare in tutto e per tutto: «l'exemple des Utopiens est une

¹ Cfr. Cioranescu 1972: 20 e 38-42.

² Cfr. Sargent 1994: 6 e Frye 1965: 329.

³ Per esempio il contrasto tra la solennità del greco usato per la composizione dei nomi e il loro significato: Itlodeo, il cognome del viaggiatore che racconta di Utopia, significa pressappoco 'raccontatore di frottole'. Per l'analisi completa del testo si veda tutto il capitolo III dello studio di Cioranescu, "Découverte d'un royaume".

⁴ Anche Ginzburg (2002) mette in discussione il filone di studi che ascrive interamente l'opera di Moro al genere della teoria politica rinascimentale, volta a definire la forma migliore dello stato. La sua analisi mette invece in risalto il carattere serio-scherzoso dell'*Utopia*, legato alla tradizione lucianesca.

fable, et il est conçu comme un reproche plutôt que comme un modèle» (Cioranescu 1972: 115). Rispetto a un'Inghilterra che si professa cristiana e in cui dilagano le peggiori ingiustizie, la ragione abbandonata a se stessa ha condotto su Utopia a alcuni risultati esemplari e quanto meno logici. Nonostante ciò, i suoi abitanti non commetterebbero gli errori così grossolani che il narratore Itlodeo nota qua e là – la loro concezione della guerra, la tolleranza del divorzio, certe pratiche rituali selvagge – se moderassero gli eccessi della ragione con la religione cristiana. L'intento di Moro non sarebbe stato quindi quello di immaginare un modello di società perfettamente funzionante, ma piuttosto di persuadere del fatto che la ragione naturale, se applicata correttamente, poteva risolvere molti dei mali che affliggevano la società, ma presentava dei limiti che potevano essere corretti e compensati soltanto con la fede.

Mi pare allora che la lettura di Moro fatta da Cioranescu approdi a risultati diversi rispetto a quelle di Jameson (2007) o Suvin (1985). Senza necessariamente sottrarre importanza al rimedio organizzativo dell'abolizione della proprietà privata e della moneta, il cuore pulsante dell'*Utopia* sarebbe di carattere più morale che socio-politico: la speranza sottilmente contenuta nell'opera sarebbe quella di una riforma morale di fronte al male, anch'esso morale, dell'avidità dei proprietari che recintavano le loro terre e ne cacciavano i contadini⁵. Molto più esplicita, più di tre secoli dopo, è la posizione di Étienne Cabet nel suo *Voyage en Icarie*, dove pure l'educazione morale conserva un ruolo molto importante. Per Cabet vizi e miserie non sono opera della natura, «le mal n'est que la conséquence d'une mauvaise organisation sociale» e, indipendentemente dal tipo di governo, la sola organizzazione sociale basata sulla comunanza dei beni avrebbe potuto «prévenir la cupidité et l'ambition, supprimer les rivalités et l'antagonisme, détruire les jalousies et les haines, rendre le vice et le crime presque impossible, assurer la concorde et la paix, donner enfin le bonheur à l'Humanité régénérée» (Cabet 1848: III).

Del tutto lontana da queste posizioni si rivela invece un'altra utopia tradizionalmente citata come prototipo di tale genere letterario, *La Nuova Atlantide* di Bacone. Amante del lusso, il Lord cancelliere aveva dichiarato

⁵ Cfr. Quarta 2013: 334. Sul tipo di antropologia che soggiace all'opera di Moro e la sua concezione della politica si veda sempre Quarta 2013. Cfr. anche Einaudi 1943 a proposito dell'*Utopia*: «La miseria, il vagabondaggio, il dilagare del vizio e del furto, che son fatti morali, sono collegati ad altro fatto morale, la volontà di lusso e di potere dei grandi» (49-50). Si vedano anche alcuni passaggi significativi del testo di Moro in questo senso (Moro 2009: 26 e 133).

di non avere nessun interesse a scrivere favole su altri mondi possibili, né a utilizzare il sillogismo ipotetico come metodo di conoscenza. L'autore dice ben poco sulla costituzione di questa repubblica, sui suoi usi e costumi, sulle sue leggi o sulla sua organizzazione economica. La questione religiosa è liquidata velocemente dal momento che gli abitanti dell'isola sono cristiani. Il nucleo innovativo è costituito dalla Casa di Salomone, una sorta di accademia delle scienze il cui fine ultimo è «the knowledge of causes, and secret motions of things; and the enlarging of the bounds of human empire, to the effecting of all things possible» (Bacon 1955: 574). A Bacone non interessa nessuna riforma morale, nessuna trasformazione dell'individuo, nemmeno attraverso la conoscenza: la scienza e la tecnica hanno come unico fine un benessere materiale, traendo il massimo profitto dalle risorse della natura. Si tratta forse, secondo Cioranescu, del primo programma che pretende di migliorare la vita dell'essere umano sulla terra senza però preoccuparsi di specificare a cosa dovrebbe servire un tale miglioramento⁶. Se dovessimo individuare il male che più preoccupa Bacone, sarebbe probabilmente la miseria intesa in un senso strettamente materiale.

Prendendo spunto dallo studio di Cioranescu, potremmo allora dire che l'utopista di volta in volta può individuare il fondamento di tutti i mali (e dunque alludere più o meno esplicitamente a una loro soluzione) in una questione morale (a cui rimediare con l'educazione, laica o religiosa), politica (sarà allora la scienza del buon governo a individuare le leggi e istituzioni migliori per raggiungere maggiori felicità e benessere), di organizzazione sociale, o di sapere e conoscenza. In quest'ultimo caso, il male può essere visto tanto nella miseria materiale, a cui porre rimedio con la scienza in quanto tecnica, oppure in quella spirituale, e lo studio dei meccanismi che regolano la natura avrà allora un fine di elevazione morale. Nel caso di alcune 'utopie negative', poi, il male sarebbe irrimediabilmente intrinseco alla natura umana, senza possibilità di rimedio⁷. Queste diverse posizioni non si presentano necessariamente in maniera monolitica e isolata, così come non costituiscono una precisa progressione cronologica⁸.

Mostrando come le utopie riflettano lo spostamento dell'attenzione su diversi mali e problemi della vita umana – pur recuperando delle stesse

⁶ Cfr. Cioranescu 1972: 145-151.

⁷ Cfr. *ibid.*: 240.

⁸ Per quanto, per quel che riguarda ad esempio il XVIII secolo, secondo Baczko si può parlare di un cammino dello spirito filosofico «dalla scienza alla "politica" attraverso la morale» (Baczko 1979: 190).

strutture formali che delineano la tradizione di un genere letterario – Cioranescu palesa quindi l'impossibilità di individuare un unico interesse socio-politico a loro intrinseco o un'essenza originaria e definitoria, ancor meno se questa viene argomentata con il supposto spirito rivoluzionario dei padri fondatori dell'utopia⁹. Piuttosto che individuare una definizione esatta che permetta di distinguere tra 'vere' e 'false' utopie, Cioranescu mostra che l'utopia è il suo stesso divenire nel tempo. Certo, si possono individuare delle strutture formali ricorrenti, dei *topoi* che ritornano, ma le intenzioni di un testo, o la visione del mondo e dell'uomo che vi soggiacciono, dovrebbero necessariamente essere valutate di volta in volta. Diversamente, Suvin ha individuato come fondativa della fantascienza (e con essa dell'utopia) una specifica tradizione di pensiero: la «tradizione liberatoria che afferma che il mondo non è necessariamente uguale alla nostra valle empirica e che è cieco colui che pensa che la sua valle sia il mondo» (Suvin 1985: 51). La definizione della fantascienza come 'letteratura dello straniamento cognitivo' – che punta, cioè, a de-automatizzare la percezione quotidiana e mostrare i fatti 'naturali' come problematici – si basa sulla convinzione di un suo particolare approccio epistemologico, una «*epistémé* [sic] cognitiva sofisticata e dialettica» (*ibid.*: 37) in comune con certa letteratura e filosofia¹⁰. La componente liberatoria, intesa come «uno stimolo a pensare in modo indipendente» (*ibid.*: 47), verrebbe da questo approccio critico-dialettico che, anche secondo Freedman (1987), sarebbe in grado di restituire una visione complessa e sfaccettata della

⁹ Mi riferisco in particolare a Suvin, alla sua definizione della fantascienza come letteratura dello straniamento cognitivo e dell'utopia come suo sottogenere 'socio-politico': «storicamente parlando, per lo meno l'impulso di origine viene alla fantascienza dai desideri di un gruppo sociale represso, e testimoniano possibilità di vite radicalmente diverse» (Suvin 1985: 113). Per quel che riguarda Moro, mi riferisco ad affermazioni come la seguente: «Nella seconda parte dell'Utopia si rifiuta ogni soluzione parziale e riformista a mali così radicali e si presenta perciò un modello di vita sociopolitico radicalmente diverso: un paese che si governa come una grande famiglia senza classi» (*ibid.*: 116).

¹⁰ «Tale metodologia tipica della fantascienza (da Luciano, Moro, Rabelais, Cyrano e Swift, a Wells, London, Zamjatin e fino agli autori degli ultimi decenni) è una metodologia "critica", spesso satirica, in cui si combinano, nei casi più significativi, la fiducia nella potenzialità della ragione e il dubbio metodico. È evidente la parentela tra questa critica cognitiva e i fondamenti filosofici della scienza moderna» (*ibid.*: 26).

cultura o della società¹¹.

La categoria dello straniamento cognitivo potrebbe però essere intesa in un senso più ampio, distinguendo il procedimento descrittivo dagli scopi per cui viene utilizzato. In un saggio del 2019, "Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario", Carlo Ginzburg ha mostrato proprio come lo stesso procedimento descrittivo straniante sia stato utilizzato in diverse tradizioni di pensiero come mezzo per raggiungere obiettivi diversi tra loro, talvolta opposti. Il saggio di Ginzburg, su cui torneremo nelle riflessioni conclusive, non si confronta con testi utopici, né potrebbe essere ascritto agli studi teorici sull'utopia, ma credo che le sue osservazioni potrebbero risultare interessanti in questo ambito, in particolar modo se si tiene conto della specificità con cui Suvin ha concepito la categoria dello straniamento.

Accogliendo la proposta di inserire la nozione di straniamento «in una prospettiva diversa e più complicata di quella corrente» (Ginzburg 2019: 18), propongo un'analisi del romanzo utopico *Olimpio Pitango de Monalia* (1912-15) dello scrittore argentino Eduardo Holmberg (1852-1937), rimasto inedito fino al recupero del suo manoscritto nel 1994. Pur contenendo una percezione straniante rispetto a certi valori del suo tempo, il romanzo si inserisce in una tradizione di pensiero opposta a quella che Suvin ha indicato come fondativa della fantascienza. L'opera, infatti, mi pare riconducibile a un approccio, maturato in seno al materialismo positivista ottocentesco, che si avvale proprio del termine 'naturale' per argomentare le proprie ragioni, invece di rifuggerlo o problematizzarlo.

Un caso di studio

A differenza delle società utopiche classiche solitamente congelate nel tempo, quella di Monalia, che Holmberg immagina situata su un'isola al largo della costa sudamericana, è fotografata in un momento di rivolgimenti politici che tra il 1912 e il 1913 mettono momentaneamente in crisi la sua tradizionale organizzazione. Chi descrive la società monalita non è un viaggiatore giunto sull'isola inaspettatamente, ma un narratore in terza

¹¹ Nei tre romanzi di Lem, Le Guin e Russ analizzati da Freedman, prototipici dell'approccio fantascientifico, non ci sarebbero risposte definitive agli interrogativi sociali e culturali o ai dilemmi morali sollevati: «a major conceptual topic – the structure of theoretical knowledge; the contradictions of capitalism and of anarchistic socialism; the variety of gender oppression – is subjected to critical, dialectical interrogation» (Freedman 1987: 195).

persona con un punto di vista interno, affiancato dalle voci dei principali protagonisti delle vicende. Difficilmente accessibile per la sua conformazione naturale, l'isola tuttavia non è emarginata dal mondo e dalla storia: le altre nazioni sono al corrente della sua esistenza, e vedono nei suoi abitanti dei primitivi incolti. Non così il narratore, che prende le difese di Monalia, rivelando le ragioni per cui può essere considerata a tutti gli effetti un Eden in Terra, in cui la guerra è ancora sconosciuta e che da sempre gode di pace, benessere e prosperità. I suoi abitanti non sono pastori rozzi e ignoranti, ma «cittadini perfettamente istruiti in tutto ciò che riguarda l'esercizio discreto delle più ampie libertà» (Holmberg 1994: 76)¹², guidati da un governo patriarcale. Certo, su Monalia non esistono partiti politici, e nessuna Costituzione garantisce per iscritto l'organizzazione del governo o i diritti e i doveri dei cittadini. Da secoli, tuttavia, i monaliti seguono spontaneamente i principi guida della nazione e hanno realizzato una democrazia perfetta, sulla quale torneremo più avanti.

Un giorno, un articolo dello scrittore Olimpio Pitango incita la popolazione a intraprendere un processo di modernizzazione sull'esempio di altre nazioni sudamericane e ad attuare riforme per far sì che Monalia possa finalmente entrare a far parte del concerto delle nazioni civilizzate: inventare dei padri della patria, creare partiti politici, eleggere un presidente e indire un'assemblea costituente per redigere una Costituzione. Inizialmente considerato un pazzo dai membri del governo, Olimpio viene inviato come ministro plenipotenziario in Argentina e Uruguay, con la speranza che il soggiorno all'estero possa farlo rinsavire. La sua arte oratoria riesce però a convincere le potenze sudamericane a stabilire un'alleanza militare con Monalia, e finisce per persuadere lo stesso governo dell'isola della necessità di attuare le riforme richieste.

Un certo umorismo che attraversa tutta l'opera, l'ambiguità con cui è tratteggiato il personaggio di Olimpio – che va dalla sua rappresentazione caricaturale come un agitatore di folle allo svelamento di un suo lato saggio e previdente –, l'accettazione da parte del governo di abbandonare l'iniziale situazione paradisiaca per cedere alla chiamata della modernizzazione, e l'alternanza tra toni seri e sarcastici, rendono piuttosto difficile assumere una posizione univoca rispetto all'isola di Monalia e alle vicende che la coinvolgono. Siamo di fronte a una proposta utopica o a una semplice satira dei processi che avevano portato l'Argentina all'indipendenza? E di quale proposta si tratta, eventualmente? È possibile individuare qui, come

¹² Tutte le traduzioni dei testi di Holmberg sono mie.

in altre utopie, un'unica radice dei mali sociali che preoccupano l'autore? Credo che per rispondere a queste domande si possa partire da alcuni termini chiave dell'organizzazione monalita – in particolare quelli di 'libertad' e di 'aptitudes' – che, se inseriti nel contesto del pensiero positivista in cui Holmberg si è formato, acquisiscono un significato ben specifico.

Inizialmente, le ragioni esposte da Olimpio a sostegno del suo progetto di riforme risultano volutamente inconsistenti, e sembrano ridursi a un puro capriccio¹³. L'entusiasmo che risveglia nella popolazione con i suoi discorsi è descritto come 'fittizio' e la sua è definita un'eloquenza «de barricada»¹⁴ (*ibid.*: 86). Questo termine è una delle formule ricorrenti di Holmberg per riferirsi con intento dispregiativo a retoriche magniloquenti e piene di belle parole, apprezzate dalla maggioranza per il poco sforzo intellettuale che richiedono¹⁵. La ponderatezza, tanto nel parlare come nello scrivere, l'assenza di enfasi e sentimentalismo erano caratteristici invece di chi parlava alla Ragione, e sapendo di possedere la verità sulle cose non aveva bisogno di fare leva sulle passioni. Di Domingo Sarmiento, per esempio, Holmberg affermava che «non trascina le folle perché non è un oratore 'de barricadas'; non mette enfasi nella voce, né romanticismo nelle parole, [...] perché tutta la sua enfasi, il suo romanticismo, i suoi furori e il suo gesticolare stanno nel suo pensiero» (Holmberg 1900: 56)¹⁶.

I monaliti, in effetti, sono descritti come persone semplici, «senza moine», sono riusciti a realizzare una piena libertà e un sincero patriottismo senza bisogno di esternarli o decantarli. Di fronte alla retorica di Olimpio, la voce della Ragione è incarnata dal gruppo prescelto di cittadini che compongono il governo patriarcale, i quali oppongono al suo fervore «lo spirito pratico, discreto e tranquillo, impermeabile alle metafore abbaglianti, conservatore della felicità e della pace» (Holmberg 1994: 86). Nei passaggi dell'opera in cui la voce del narratore spiega a cosa si debbano tanta pace e felicità, ogni traccia di umorismo o sarcasmo scompare, e i toni si fanno seri. Del tipo di governo, dell'organizzazione economica o delle abitudini quoti-

¹³ «È necessario ottenere tutto questo, fosse anche solo per variare gli argomenti delle nostre conversazioni» (*ibid.*: 83)

¹⁴ Con 'prensa de barricada' si intende solitamente una stampa faziosa e di propaganda politica particolarmente diffusa in Argentina verso la metà del XIX secolo.

¹⁵ Cfr. Holmberg 1882: 81.

¹⁶ Non mi sembra quindi valido l'accostamento tra la figura di Olimpio e quella di Sarmiento che propone Marún nell'introduzione alla prima edizione del romanzo (cfr. Holmberg 1994: 49).

diane di Monalia non viene detto quasi nulla, e di religione non c'è traccia. Sappiamo soltanto che l'isola sfrutta saggiamente le sue materie prime, che i membri del governo sono persone giudiziose, elette regolarmente per più mandati, e che non sono pagate per svolgere il loro compito. I monaliti, come si è detto, non hanno una Costituzione: poche leggi, giuste e semplici, permettono loro di dedicare energie intellettuali a questioni più rilevanti.

Come ha notato Bruno (2011), della classica opposizione operata da Tönnies tra 'comunità' e 'società', l'organizzazione di Monalia sembra avvicinarsi piuttosto alla prima tipologia: senza necessità di stabilire delle norme in forma contrattualistica, i principi cardine che la reggono si tramandano come le tradizioni secolari di generazione in generazione. Per questo, la libertà, il lavoro e il patriottismo non hanno bisogno di essere proclamati: sono semplicemente diventati abitudini, attività spontanee, 'organiche', nei suoi abitanti: «Lì la libertà era spontanea, perché le generazioni successive si erano abituate ad essa; era una funzione dell'organismo individuale e collettivo, come respirare», e «anche la funzione del lavoro era organica» (Holmberg 1994: 77). Non a caso, infatti, il capitolo V, in cui il narratore si sofferma in maniera più estesa sul funzionamento della società monalita, si intitola "Carácter del pueblo", rimandando a qualcosa di 'innato' e 'naturale' come il carattere piuttosto che a leggi o istituzioni. Come si spiega questa insistenza del narratore su un «concetto chiarissimo» di libertà rispetto a quello che vige, per esempio, in Argentina? Per comprendere il significato implicitamente attribuito a questo concetto bisogna fare riferimento al principio di base dell'organizzazione monalita, l'unico su cui il narratore si sofferma più a lungo: lasciare che gli individui assecondino le loro inclinazioni ('aptitudes') naturali.

L'acquisizione 'piena' e 'spontanea' della libertà si deve innanzitutto all'istruzione dei monaliti che inizia nelle case, e continua poi nei diversi istituti pubblici deputati all'educazione. Questo sistema «facilitava estremamente lo sviluppo delle inclinazioni, prima elementari e poi complesse, cosa che aveva dato origine a numerosi e diversi istituti il cui obiettivo era vegliare sulla crescita *naturale e spontanea dei più adatti*» (*ibid.* Corsivo mio). Fin dalla nascita viene individuata l'inclinazione 'naturale' di ogni individuo, che sarà poi incoraggiata durante la sua educazione. Ognuno, insomma, svolge nella società il ruolo a cui era destinato fin dalla nascita, a cui è più naturalmente adatto: il bambino che preferisce i fiori rispetto alle caramelle desiderate dai suoi coetanei è chiaramente destinato a essere botanico, e in vista di tale lavoro deve essere educato e sollecitato. La grandezza di uomini come Cuvier e Humboldt si deve al loro talento innato e all'educazione materna che lo ha intuito e incoraggiato.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe aspettare, inoltre, lo svolgimento di un lavoro che coincide con un'attitudine naturale non genera nessuna gerarchia sociale. I monaliti sono riusciti a realizzare una democrazia perfetta non perché abbiano tutti gli stessi diritti (per esempio quello di accedere a un qualunque impiego indipendentemente dall'inclinazione naturale) ma perché nessuno si crede migliore o superiore agli altri: ognuno svolge semplicemente il lavoro per cui è naturalmente portato, e in questo non c'è niente di speciale. Su Monalia «non insegnava chi voleva ma chi poteva» (*ibid.*: 102), e il governo non si sarebbe mai sognato di affidare a qualcuno un compito per cui non era stato formato. E nessuno, del resto, si sarebbe sognato di desiderare un ruolo che non fosse quello per cui era portato, così come nessuno si lamenta del 'destino' che la natura gli ha assegnato: «nella prospera Monalia, nessuno si lamentava della sua sorte» (*ibid.*: 171). Perfino i matrimoni, sull'isola, sono combinati sulla base delle 'aptitudes', ragion per cui non esistono i divorzi.

Dell'esistenza di inclinazioni innate e del loro peso nel determinare le sorti di ognuno, Holmberg ha parlato in maniera più esplicita in altri contesti al di fuori della sua produzione letteraria. Nel capitolo "Evolución" del suo manuale di botanica, sostenne un sistema educativo basato sull'incoraggiamento delle inclinazioni naturali nei bambini: «Dal momento che i genitori sanno che le inclinazioni dell'uomo si innestano nel bambino fra i tre e i quattro anni, individuano le sue passioni del futuro [...] facendo sì che in ogni sua azione si sviluppi, per quanto infantilmente, con verità e giustizia» (Holmberg 1918: 52-53). Anche aneddoti resi pubblici in diverse occasioni riflettono la sua convinzione di un destino sociale biologicamente determinato. Del suo allievo Cristóbal Hicken, Holmberg raccontò che nonostante i tentativi della famiglia di indirizzarlo verso studi di 'imaginación' (probabilmente una carriera di studi umanistici), aveva infine prevalso il suo talento innato per le scienze naturali. Holmberg commentava il tentativo inutile di indirizzare l'individuo su un cammino non 'naturale' con questo aforisma significativo: «quod natura non dat Salamanca non praestat» (Holmberg 1922: 5).

Nel caso di Monalia, il narratore insiste sul fatto che tale educazione non produce gerarchie conflittuali. Propriamente parlando, però, non è che sull'isola non viga nessuna gerarchia. Semplicemente, si tratta di una gerarchia 'naturale', originaria, e non falsa come quelle basate sulla ricchezza o la nobiltà di sangue. Come osserva il narratore, «nel paese non esistevano gerarchie ufficiali tra le inclinazioni; ma una cosa è la gerarchia che dà diritti, e un'altra la gerarchia che li contiene già» (*ibid.*: 86). Non una gerarchia che 'dà' i diritti, dunque, sulla base di principi artificiali e arbitrari, ma una 'naturale' che li ha già insiti.

Del resto, Holmberg non fu mai un sostenitore della democrazia nel senso radicale impostosi idealmente a partire dalla Rivoluzione Francese, e in Argentina con l'Indipendenza del 1810: «Sono sinceramente repubblicano, ma non democratico» (Holmberg 1900: 66). Quello che a livello discorsivo era ormai divenuto senso comune riguardo il concetto di 'uguaglianza', per lui era uno dei grandi 'errori universali'¹⁷. Al senso comune, Holmberg opponeva la visione della scienza, in particolare quello della fisiologia ottocentesca e dell'evoluzionismo. Medico di formazione, naturalista e entomologo per passione, insegnò per anni storia naturale, chimica e fisica nelle scuole di magistero e si dedicò anima e corpo alla divulgazione scientifica, di cui la letteratura fu soltanto una delle tante forme. Durante una conferenza tenuta nel 1882 presso il Teatro Nacional di Buenos Aires, in occasione della morte di Darwin, fece appello agli argomenti degli anatomisti e fisiologi che in quegli anni cercavano nella costituzione del cervello, considerato l'organo del pensiero, le ragioni di quelli che ritenevano essere diversi stadi di intelligenza¹⁸:

Gli uomini non sono uguali.

Dal complicatissimo cervello del matematico Gaus [sic.], fino alla forma rudimentale di quello di un idiota di nascita, esiste una catena di anelli, appena differenziati, la cui eliminazione genera un abisso. Dalla forma divina della Venere di Milo fino al corpo da scimmia dell'Ottentotto o dell'Akka dell'Africa Centrale, chi oserebbe negare l'immensa serie di anelli conosciuti? Sarebbe un errore di razza.

Si confonde l'uguaglianza cristiana, sentimento sublime, con l'uguaglianza anatomica, che non ha niente a che vedere con la prima. L'uguaglianza cristiana viene estesa a tutte le creature; ma non c'è cristianesimo che tenga, quando la Natura indifferente ci mette di fronte alla Legge di Malthus. (Holmberg 1882: 22)

Non è contemplata, insomma, l'idea che fossero le società stesse e i valori che dividevano a determinare diversi destini per gli individui e i popoli, miserie e ingiustizie. Le differenze anatomiche dovevano pur significare qualcosa, e il concetto di uguaglianza dei rivoluzionari francesi o dell'etica cristiana – giusta o ingiusta che fosse – tentava di annullare con le parole un 'fatto' reale, 'naturale', che finiva per imporsi ugualmente. La prospettiva straniante di queste affermazioni va quindi intesa rispetto a un insieme di valori etici in circolazione all'epoca che si riteneva falsassero la realtà.

¹⁷ Cfr. Holmberg 1882: 22.

¹⁸ Cfr. Gould 1985: 71-101.

Lo straniamento, nel senso più vicino alla definizione di de-automatizzazione della percezione quotidiana che ne dà Šklovskij in *Teoria della prosa*, può essere tale solo in riferimento a quella che in un dato periodo o all'interno di una data collettività viene assunta come 'normalità', come senso comune. Il meccanismo dello straniamento si basa sull'eliminazione degli strati di significato condivisi e accumulatisi sulle cose. Se l'arte permette di vedere un bicchiere come per la prima volta, è perché per l'artista, come per il bambino, il bicchiere può essere un cappello: non è più legato al suo significato condiviso e che riguarda il fine per cui viene usato. Šklovskij fa riferimento unicamente all'arte, ma anche il linguaggio della scienza talvolta può opporsi a quello del senso comune e mostrare le cose sotto un aspetto insolito rispetto alla quotidianità in cui sono inserite (può, per esempio, farci vedere la superficie statica di un tavolo come un brulichio di atomi in movimento). Nel caso di Holmberg, la visione scientifica della realtà è straniante rispetto a quella del senso comune perché la spoglia dai sentimenti e dai significati etici con cui è stata ricoperta. Il fisiologo è agli antipodi del poeta, che con le sue metafore trasforma gli alberi in cuori che pulsano, o del politico 'de barricada', che con i suoi discorsi pieni di sentimentalismo infiamma le folle¹⁹. Le 'metafore abbaglianti' usate da Olimpio, così come quelle dei poeti, per quanto piene di bei sentimenti o giusti propositi, coprono di veli la verità, che la scienza permette invece di vedere.

Parallelamente allo straniamento del concetto di 'uguaglianza', lo sguardo della scienza mostrava sotto una nuova luce anche quello di 'libertà'. La natura e l'universo, di cui l'essere umano fa parte, erano concepiti come un grande Tutto correlato: «Nella Natura non esistono fatti isolati. Tutto si incatena in un modo meraviglioso, e cioè naturale. Così, nell'incatenarsi di tutte le cose, non stareste leggendo questo libro, se Cristoforo Colombo non avesse scoperto l'America» (Holmberg 1918: 38). Il modo in cui le componenti dell'universo sono legate fra loro può apparire 'meraviglioso' al profano di scienza, ma in realtà è 'naturale', e cioè risponde a delle leggi naturali di cui si possono scoprire i principi di funzionamento. Niente avviene per caso, niente nasce dal nulla: tutto, comprese storia, cultura e società, sono il risultato di una combinazione di fattori, di stimoli esterni, tenuti insieme in un'infinita catena di causa-effetto. Tutto, quindi, è sottoposto a leggi naturali: l'essere umano, le sue azioni, la sua volontà, la sua intelligenza, i suoi sentimenti sono fatalmente sottomessi alle leggi che reggono l'universo. Certo la natura non era intesa come un ente razionale,

¹⁹ Cfr. Holmberg 1882: 23.

non aveva un'intelligenza, non seguiva nessun fine. E proprio questo, dal momento che veniva negata anche una qualunque forma di trascendenza immateriale, aveva attirato sui materialisti l'accusa di voler minare le basi di una qualunque morale umanitaria²⁰. In questa immensa concatenazione necessaria di causa-effetto, in cui l'uomo era ridotto a una serie di impulsi e stimoli materiali, sembrava scomparire ogni forma di volontà e libero arbitrio. I materialisti si prodigarono invece per mostrare che la nuova visione della realtà offerta dalle scienze non si apriva su un mondo caotico e anarchico, ma su un universo unitario, armonico e ordinato. E proprio perché le leggi che lo reggevano non erano più frutto di una volontà divina arbitraria e volubile, avevano il pregio di mostrarsi come inevitabili, ma allo stesso tempo meno dispotiche, più facilmente accettabili.

Nasce, dunque, in seno al materialismo positivista, una nuova concezione di 'libertà ordinata': così come un corpo che non ostacolato cade 'liberamente' seguendo la legge di gravità, allo stesso modo 'libertà' significava, tanto a livello organico come inorganico, seguire il corso 'naturale' delle cose, il percorso naturalmente stabilito dalla legge²¹. In quest'ordine di idee proliferavano gli studi sulla morale nel tentativo di farne una scienza, e la sociologia incipiente cercava delle leggi universali che regolassero anche i gruppi umani e i loro mutamenti. La società, insomma, divenne per alcuni filosofi e uomini di scienza «un esatto riflesso della biologia» (Gould 1985: 12). Dal momento che lo studio della natura e delle sue leggi permetteva all'uomo di vedere finalmente la sua vera posizione ridimensionata nell'universo, di capire che la sua libertà di azione non era assoluta, e che la sua esistenza era un anello inserito in un'enorme catena, lo studio delle scienze naturali, secondo Holmberg, portava a maggiori umiltà e solidarietà. Aveva, insomma, una funzione moralizzante:

Le scienze naturali, le scienze di osservazione, devono essere considerate come il fondamento del progresso moderno [...]. Nessuno studio moralizza tanto le società come quello della Natura. La lotta costante e tranquilla, l'osservazione paziente, i piaceri ineffabili del possesso della verità, e tanti altri motivi, producono, come risultato immediato, la coscienza individuale del ruolo che l'uomo è destinato a

²⁰ «Come il moralista rimprovera al fisiologo, rinnegatore del libero arbitrio, di scalzargli sotto le basi della morale – scriveva Jakob Moleschott nel 1867 nelle sue *Lettere fisiologiche* – così il giurista lo accusa di fargli venir meno la imputabilità, la responsabilità criminale» (350).

²¹ Cfr. Zea 1984: 110.

svolgere nel mondo, e da qui la sua elevazione. Una proposizione che sintetizza tutto questo: *nessuna statistica del mondo ha mai segnalato un naturalista criminale*. (Holmberg - Lynch Arribálzaga 1878: 1-2)

La concezione della scienza come una marcia progressiva verso la verità²², inoltre, faceva sì che avesse nella società anche una funzione agglutinante, omologante. La versione della scienza, supportata dai fatti, dall'osservazione e dalla sperimentazione, non poteva essere discussa come un'opinione, e garantiva quindi un fondo comune di verità oggettive e universali e uno spazio sociale da cui le divergenze di pensiero – e dunque ogni forma di violenza – risultavano finalmente bandite.

Tornando alla nostra utopia, dunque, se nessuno su Monalia si lamenta del suo destino, è perché accetta remissivamente le leggi inevitabili della natura che hanno determinato la sua inclinazione per una particolare attività, e perché, dal momento che tali leggi sono vere e provate dai fatti in senso scientifico, nessuno può negarle. Da qui, prima ancora che da un sistema di leggi efficace o da un'equa ripartizione dei beni, derivano l'ordine, l'unità politica e la tranquillità interna che caratterizzano la società monalita. Se, seguendo la chiave di lettura di Baczko citata in apertura, volessimo individuare il Male da cui secondo Holmberg scaturirebbero tutti gli altri, potremmo dire allora che questo consiste nel voler oltrepassare, ignorandoli, quei limiti che la natura ha stabilito²³. In un articolo autobiografico del 1913, Holmberg, ripercorrendo alcune tappe della sua vita, sosteneva di non essere mai stato un 'sognatore' e definiva 'ragionevoli' soltanto i desideri che si muovono all'interno dei binari previamente determinati dall'ambiente, dalla razza, dalla famiglia, dall'educazione²⁴.

²² Diversa la posizione di chi, come Stephen Gould, ha voluto sfatare proprio questo mito: «La scienza, dal momento che viene praticata dall'uomo, è un'attività socialmente inserita. Essa progredisce per impressioni, immaginazione ed intuizione. La maggioranza dei suoi cambiamenti nel tempo non registra un avvicinamento alla verità assoluta, ma il mutamento dei contesti culturali che la influenzano così fortemente. I fatti non sono dei frammenti puri e incontaminati d'informazione; anche la cultura influenza che cosa vediamo e come la vediamo» (Gould 1975: 13).

²³ Questo tema ritorna in particolare nello scritto "Política callejera" (1881), in cui viene messo in discussione il senso assoluto e trascendentale dell'idea di libertà (Cfr. Holmberg 2000: 133).

²⁴ Cfr. Holmberg 2002: 304. Rodríguez Pérsico (2002) propone una lettura opposta del romanzo di Holmberg e più in generale del pensiero dell'autore. Secondo Pérsico, l'opera celebrerebbe il potere dell'immaginazione e della finzione

In maniera significativa, infatti, uno dei problemi principali della società bonaerense che Olimpio riscontra durante il suo soggiorno in Argentina, è che questa appare in qualche modo 'falsata' rispetto alla sua 'vera' natura, dominata dalle apparenze e da elevate possibilità di ascesa sociale:

La facile assimilazione ultra-democratica del proletariato arricchito alle famiglie nobili è un fenomeno complesso [...] interessante dal punto di vista sociologico, anche se, per fortuna, non esiste su Monalia, dove, nonostante vincano i più adatti, non è mai successo che si facesse fortuna senza possedere attitudini superiori per natura. (Holmberg 1994: 152)

Bruno (2011) ha notato che se durante la gioventù e la maturità le preoccupazioni di Holmberg riguardo l'eterogeneità della popolazione argentina si erano concentrate principalmente sulle componenti creole – neri, indigeni e *gauchos* – nelle ultime fasi della sua vita l'apprensione gli venne piuttosto dal proletariato e dalle spinte ultrademocratiche di alcune fazioni politiche. Uno dei maggiori sintomi di questi sommovimenti fu visto nella legge Sáenz-Peña del 1912 sul voto segreto, universale e obbligatorio, che permise a radicali e socialisti di ottenere per la prima volta dei seggi in parlamento. Le riforme a cui porta, infine, il processo innescato da Olimpio sono considerate necessarie per sopravvivere alla «legge naturale dell'uomo, la lotta per la vita, e il trionfo del più adatto» (Holmberg 1994: 169) tra nazioni, ma nei fatti non fanno altro che consacrare per iscritto le tradizioni secolari a cui Monalia rimarrà fedele.

È possibile quindi vedere nell'isoletta il riflesso di un ideale sociale di concordia e omogeneità che non doveva essere raggiunto attraverso rivoluzioni violente o con riforme politico-economiche radicali: era sufficiente assecondare la natura. Non che questa fosse garanzia di perfezione e giustizia se osservata dalla prospettiva dell'etica 'umana'. In più momenti dell'opera si fa allusione al fatto che individui potenzialmente pericolosi per la pace della nazione in passato erano scomparsi o 'misteriosamente caduti' da una

di sviare il corso della storia collettiva e di costruire la realtà. Pérsico non si sofferma però sul significato limitato e specifico che Holmberg attribuisce al concetto di 'immaginazione', dando per scontato che attribuendo importanza alla capacità immaginativa per i progressi della scienza, Holmberg le conferisca la stessa validità nei processi di costruzione sociale. Page (2017) riconosce invece che dal romanzo emerge una posizione ambivalente nei confronti dell'immaginazione e della fantasia, considerate come strumenti tanto validi per la divulgazione e l'educazione delle masse quanto pericolosi per la manipolazione delle stesse.

rupe scoscesa²⁵. Ma assumendo la prospettiva della natura, una natura ordinata che tende alla sopravvivenza, la stoica sottomissione all'inevitabilità delle sue leggi su cui non si ha potere d'azione finisce quasi per rendere superflui i concetti di etica e felicità. La divulgazione delle scienze era quindi un antidoto omologante al male dell'individualismo inteso sia nei termini dei folli tentativi di superare i limiti che la natura ci impone, sia delle opinioni personali senza fondamento scientifico che creavano discordia²⁶.

Per concludere, se la ragione su Monalia non ha più bisogno di essere compensata da nessuna fede, è perché, come abbiamo visto, seguire il cammino della scienza è garanzia di moralità. L'implicito di questa posizione era una fiducia tipicamente illuminista nel sapere, di cui si vedeva soltanto il lato positivo. Era del tutto assente, in questo ordine di idee, la consapevolezza che il sapere può anche essere un filtro, una lente che determina in parte la nostra visione del mondo, e che anche i dati biologici assumono certi valori e non altri a seconda del contesto in cui vengono letti e analizzati. Per questo, Holmberg, e con lui altri scienziati dell'epoca, rivendicavano la scienza come l'espressione più vera del 'senso comune', e non come una disciplina per pochi iniziati. La spiegazione scientifica dei fenomeni era ai loro occhi quella più intuitiva e immediata per chiunque fosse stato minimamente in grado di osservare la realtà intorno a sé²⁷. Citando parole di Thomas Huxley, Holmberg ribadiva che «non esiste nessuna solida ragione per separare il dominio della scienza dal senso comune; [...] Quando la scienza osserva i fatti senza preoccupazioni, e cioè, per come sono realmente [...] non è altro che più alta espressione del senso comune» (Holmberg 1882: 20).

²⁵ Cfr. Holmberg 1994: 101, 111 e 112.

²⁶ Alludendo all'assassinio di Alessandro II da parte di un gruppo di anarchici, Holmberg sostenne che l'insegnamento della dottrina evoluzionista di Darwin nelle scuole russe avrebbe costituito un rimedio a manifestazioni di violenza e malcontento sociale: «Il giorno in cui la dottrina di Darwin si insegnerà nelle scuole russe, gli imperatori si saranno messi al sicuro dalle bombe del nichilismo» (Holmberg 1882: 8).

²⁷ Raramente gli studi introduttivi che dalla seconda metà del Novecento hanno accompagnato la riedizione delle opere di Holmberg approfondiscono questa sovrapposizione perentoria tra verità scientifica e senso comune. Là dove la questione è stata affrontata, gli autori parlano talvolta di un'adesione solamente parziale di Holmberg ai postulati del materialismo scientifico ottocentesco, considerando la sua produzione letteraria fantastica come una manifestazione di apertura verso altre forme, anche irrazionali, di conoscenza e spiegazione dei fenomeni naturali (cfr. es. Guzmán Conejeros 2000 e Pagés Larraya 1994).

Alcune riflessioni sul concetto di straniamento

Il filone teorico inaugurato da Suvin ha definito la fantascienza (e con essa l'utopia) sulla base dello straniamento, intendendo questa nozione non soltanto come procedimento descrittivo, ma come procedimento che veicola un preciso punto di vista sul mondo, un approccio epistemologico dubitativo e liberatorio. Come accennato in apertura, al di fuori dell'ambito degli studi utopici Carlo Ginzburg ha invece messo in luce diversi effetti che possono derivare dalla tecnica dello straniamento, concependola quindi come un mezzo per raggiungere scopi potenzialmente diversi tra loro.

Ripartendo dalla teoria di Šklovskij, ma ampliando il campo di indagine rispetto all'autore russo, Ginzburg individua diverse tipologie di straniamento nel metodo di descrizione fisica della filosofia stoica, negli scritti dei moralisti francesi del Seicento, e nella narrativa di Proust. In tutti questi casi si ritrovano procedimenti descrittivi che mirano sì a farci percepire le cose come se le vedessimo per la prima volta, ma con scopi di volta in volta diversi: auto-educativo e di contenimento delle passioni nel caso degli stoici, di critica morale e sociale nel caso dei moralisti, e di difesa del valore delle impressioni soggettive nei processi conoscitivi nel caso di Proust. Distinzioni analoghe, mi pare, potrebbero essere fatte anche per quel che riguarda i testi utopici.

Già Frye aveva messo in luce la capacità delle utopie di portare alla coscienza la componente automatica e inconscia che soggiace a rituali e convenzioni sociali (la stessa capacità de-automatizzante, dunque, che Šklovskij attribuisce alle descrizioni stranianti). Presentando la componente innovativa e apparentemente irrazionale della società immaginaria come razionalmente fondata, l'utopista criticerebbe implicitamente l'assurdità di un altro comportamento proprio della società da cui scrive: «the contrast in value between the two societies implies a satire on the writer's own society, and the basis for the satire is the unconsciousness or inconsistency in the social behavior he observes around him» (Frye 1965: 325).

Tuttavia, come è emerso dalla lettura del romanzo di Holmberg, il fatto di palesare il carattere convenzionale di ciò che è socialmente e comunemente ritenuto 'naturale' non coincide necessariamente con l'approccio dubitativo, critico-dialettico e liberatorio che Suvin ha attribuito alla tradizione utopico-fantascientifica. La prospettiva straniante che la società di Monalia offre dei concetti di libertà e uguaglianza che nell'Argentina del 1912-13 erano alla base delle rivendicazioni democratiche di alcune fazioni politiche, ha come obiettivo ultimo quello di denunciare un intero sistema di valori e rituali come falso e assurdo soltanto per affermare la validità universale di un altro sistema ritenuto più 'vero' e 'naturale' (in questo caso quello offerto

dalla visione materialista e determinato dalle leggi naturali). Non c'è una volontà di problematizzare dei fatti ritenuti naturali, né uno stimolo a riflettere in maniera indipendente su certi rituali e convenzioni: semplicemente si denuncia l'artificialità del vecchio 'naturale', e si riempie questo contenitore-significante di un nuovo significato ritenuto più adeguato.

Diverso ancora sarebbe, invece, il caso di una delle utopie analizzate da Cioranescu: *Erewhon* (1872) di Samuel Butler, in cui si assiste a un totale rovesciamento di alcuni valori sociali dell'Inghilterra dell'epoca. Nel paese di Erewhon tutte le macchine, dai treni agli orologi, sono state rinchiusi in un museo; la malattia è vista come un crimine e il crimine come una malattia; nelle scuole si insegna e si premia l'ambiguità piuttosto che la chiarezza. Anche in questo caso, però, non bisogna prendere il testo alla lettera e leggere nelle soluzioni della società immaginata la proposta di un modello. L'attitudine del narratore di fronte alle assurdità di cui è testimone è piuttosto quella di chi pensa che, osservandole da vicino, anche le cose apparentemente più assurde abbiano la loro ragionevolezza: trattare un ladro come un delinquente o come un malato è ugualmente ragionevole, «la raison plaide pour chacune de ces deux attitudes» (Cioranescu 1972: 237). Il romanzo di Butler, in cui prevale una forte componente di scetticismo, sostiene in fondo la tesi del 'tutto, volendo, è ragionevole'. Vivremo insomma come gli abitanti di Erewhon in un mondo di convenzioni che, come formule vuote, potrebbero essere «modifiées, supprimées ou remplacées par leur contraire. [...] [S]upprimer la propriété est donc une solution aussi arbitraire que sa conservation : ce sont les hommes qu'il faudrait changer et cela n'est pas possible» (*ibid.*: 239-240).

Se lo straniamento è un procedimento invariabilmente presente nei testi della tipologia utopica, che ci mostra come se li vedessimo per la prima volta aspetti dati per scontati della nostra società, questo procedimento può servire per persuadere di tesi molto diverse tra loro. Per usare la metafora di Suvin, potremmo dire che se anche esiste una tradizione letteraria per cui «è cieco colui che pensa che la sua valle sia il mondo», questa convinzione può sfociare in quella che un'altra valle, migliore e universalmente valida, lo possa diventare (come nel caso di Holmberg); può approdare a quella per cui ogni valle ha potenzialmente il diritto di sovrapporsi con il mondo intero (come nello scetticismo di Butler); oppure, può portare alla conclusione che in ogni valle vige una logica, e che più conosciamo le logiche di valli diverse dalla nostra più si amplierà la nostra coscienza del mondo, e la convivenza sarà, forse, meno dolorosa²⁸.

²⁸ Quest'ultimo sarebbe il caso, per esempio, dei tre romanzi fantascientifici

Bibliografia

- Bacon, Francis, "The New Atlantis", in *Selected writings of Francis Bacon*, Ed. Hugh G. Dick, New York, Modern Library, 1955: 543-584.
- Baczko, Bronisław, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Bruno, Paula, *Pioneros culturales de la Argentina. Biografías de una época 1860-1910*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.
- Cabet, Étienne, *Voyage en Icarie*, Paris, Félix Malteste, 1848.
- Cioranescu, Alexandre, *L'avenir du passé. Utopie et littérature*, Parigi, Gallimard, 1972.
- Einaudi, Luigi, "Tommaso Moro e la rivoluzione agraria del tempo suo", *Rivista di storia economica*, 1-2 (1943): 46-50.
- Freedman, Carl, "Science Fiction and critical theory", *Science Fiction Studies*, 14.2 (1987): 180-200.
- Frye, Northrop, "Varieties of Literary Utopias", *Daedalus*, 94.2 (1965): 323-347.
- Ginzburg, Carlo, "Il vecchio e il nuovo mondo visti da Utopia", *Nessuna isola è un'isola. Quattro sguardi sulla letteratura inglese*, Id., Milano, Feltrinelli, 2002: 17-44.
- Ginzburg, Carlo, "Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario", *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Id., Macerata, Quodlibet, 2019: 15-40.
- Gould, Stephen Jay, *Intelligenza e pregiudizio. Le pretese scientifiche del razzismo*, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- Guzmán Conejeros, Rodrigo, "Eduardo Ladislao Holmberg: entre la ciencia y la ficción", *Filigranas de cera y otros textos*, Eduardo L. Holmberg, Buenos Aires, Simurg, 2000: 37-62.
- Holmberg, Eduardo Ladislao, *Carlos Roberto Darwin*, Buenos Aires, El Nacional, 1882.
- Holmberg, Eduardo Ladislao, *Sarmiento*, Buenos Aires, El Tiempo, 1900.
- Holmberg, Eduardo Ladislao, *Evolución*, Buenos Aires, Sociedad Luz, 1918.
- Holmberg, Eduardo Ladislao, "A título de presentación", *Darwiniana*, 1.1 (1922): 5-6.
- Holmberg, Eduardo Ladislao, *Olimpio Pitango de Monalia*, Buenos Aires, Ediciones Solar, 1994.
- Holmberg, Eduardo Ladislao, *Filigranas de cera y otros textos*, Buenos Aires, Simurg, 2000.

analizzati da Freedman (1987). Si veda la nota 11.

- Holmberg, Eduardo Ladislao, *Cuarenta y tres años de obras manuscritas e inéditas (1872-1915)*. *Sociedad y cultura de la Argentina moderna*, Madrid, Iberoamericana, 2002.
- Holmberg, Eduardo Ladislao–Lynch Arribáizaga, Enrique, “Advertencia”, *El Naturalista Argentino*, 1.1 (1878): 1-2.
- Jameson, Fredric, *Il desiderio chiamato utopia*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Moleschott, Jakob, *La circolazione della vita. Lettere fisiologiche*, Milano, Gaetano Brignola, 1867.
- Moro, Tommaso, *L’Utopia*, Bari, Laterza, 2009.
- Page, Joanna, “Reflexividad en la obra de Eduardo Holmberg: el rol de la ciencia ficción y la fantasía en la modernización y el control de las masas”, *Revista Iberoamericana*, 259-260 (2017): 431-447.
- Pagés Larraya, Antonio, “Estudio preliminar”, *Cuentos fantásticos*, Eduardo L. Holmberg, Buenos Aires, Edicial, 1994: 7-98.
- Quarta, Cosimo, “Utopia e distopia agli inizi dell’evo moderno. Due realismi a confronto: Machiavelli e More”, *Utopia and utopianism. Rivista di studi utopici*, 4 (2013): 323-361.
- Rodríguez Pérsico, Adriana, “La imaginación literaria: Una salida para la encrucijada de la modernidad”, *Hispanamérica*, 91 (2002): 15-28.
- Sargent, Lyman Tower, “The three faces of utopianism revisited”, *Utopian Studies*, 5.1 (1994): 1-37.
- Šklovskij, Viktor, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.
- Suvin, Darko, *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Zea, Leopoldo, *El positivismo en México: nacimiento, apogeo y decadencia*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1984.

The Author

Federica Scopsi

Federica Scopsi earned her PhD degree in Hispanic-American literature at the Department of Philology, Literature and Linguistics, Pisa University (2023). Her thesis focuses on the first examples of utopian and science fiction literature in the late 19th-century South America. Previously she earned a master’s degree in Spanish and Latin American literature at the Universitat de Barcelona (2019). Her current research interest focuses on the representation of rituals in Julio Cortázar’s narrative and on the concept of estrangement.

Federica Scopsi, *La prospettiva straniante della scienza*

Email: federica.scopsi@phd.unipi.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Scopsi, Federica, "La prospettiva straniante della scienza in un'utopia di Eduardo Holmberg: *Other possible worlds (theory, narration, thought)*", Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 159-180, <http://www.between-journal.it/>

Rural Utopia and Social Dystopia in Miguel Delibes' *Los santos inocentes*: From Novel to Film (1981-1984)

Renata Londero

Abstract

Taking advantage of the principles maintained by Thomas More in *Utopia* (1516) and by Erasmus of Rotterdam in *In Praise of Folly* (1511), the present essay analyzes some topics and stylistic features of one of the hardest and most pessimistic novels by the great Castilian writer Miguel Delibes (Valladolid, 1920-2010), that is to say, *Los santos inocentes* (1981). The text is set in the isolated and underdeveloped countryside of Extremadura during the middle 1960s, and deals with a harsh contrast: on the one hand, the positive protagonist, the madman, and animal-like Azarías, who lives in close contact with pristine nature (symbolized by birds), while on the other hand his masters, represented by the cynical «señorito Iván», exert a tyrannical, dystopic power on Azarías and his family, based on a medieval idea of property. The final part of the essay studies the significant influence that the novel's topics and structure have over the excellent film adaptation produced by Mario Camus in 1984.

Keywords

Utopia, Dystopia, Nature, Novel, Film, Spanish contemporary literature

Utopia agreste e distopia sociale in *Los santos inocentes* di Miguel Delibes: dal romanzo al film (1981-1984)

Renata Londero

Nel suo capolavoro, *Utopia* (1516), Tommaso Moro sottolinea i fondamenti etici e politici su cui poggia la società ideale che egli immagina, in equilibrio perfetto tra probabilità e inattuabilità. Essi sono la libertà, la giustizia, l'uguaglianza, la solidarietà, l'alto valore conferito alla ragione e al benessere di tutti. Così li illustra il grande umanista inglese:

i principi di questa repubblica han di mira anzitutto l'ideale di richiamar tutti i cittadini [...] dalla servitù del corpo alla libertà dello spirito [...]. In ciò infatti consiste [...] la felicità della vita. [...] lo Stato è regolato così bene e da così poche leggi, che non solo vi è onorato e ricompensato il merito, ma anche l'uguaglianza è stabilita in modo che ognuno ha in abbondanza di ogni cosa. [...] Tra i piaceri che accorda il corpo [gli utopiani] danno la palma alla salute (Moro 1993: 68, 50, 91).

Invece – asserisce Moro –, iniquità, egoismo e disaccordo regnano nell'Inghilterra del suo tempo, dove vige la proprietà privata, che oppone il duro lavoro dei braccianti all'«ozio dell'aristocrazia», relegando il popolo a una grave «condizione d'ingiustizia», in cui a quest'ultimo è «negato» perfino il diritto di appartenere al genere umano (Colombo 1993b: 142). Sulla scia del negativo modello inglese additato da Moro, e per contrasto con l'assoluta felicità collettiva imperante in *Utopia*, come sappiamo, nasceranno poi i romanzi distopici scritti a partire dal secondo Ottocento, pervasi dalle oscure logiche di un potere malvagio e prepotente, detenuto da una «minoranza oppressiva» (Colombo 1993a: 12), totalitaria, ai danni di una massa di sudditi, ignari o consenzienti, spesso diseredati (Trousson 1993). Ciò nonostante, nei cupi mondi distopici via via delineati da H. G. Wells, Evgeny Zamjatin, Aldous Huxley, George Orwell, Pierre Boulle o Anthony

Burgess, «si leva d'un tratto una sparuta pattuglia di ribelli, di 'diversi'» (Manferlotti 1993: 45): a loro, paladini dell'alterità e della disubbidienza, è assegnato il compito quantomeno di intaccare, se non di scardinare, i perversi meccanismi del sistema. Soccombono, ma in qualcosa lo scalfiscono.

Dunque, quegli anti-eroi delle distopie, tanto più arditi e pervicaci quanto più condannati alla sconfitta, nel più puro spirito utopico, non vogliono «arrendersi alle cose così come sono», poiché lottano «per le cose così come dovrebbero essere», sapendo che «il mondo» – come sostiene Claudio Magris, parafrasando Brecht – «ha bisogno di essere cambiato e riscattato». In tal modo, prosegue Magris, essi divengono gli alfieri delle «anonime vittime» sottomesse e silenti, dei «milioni periti [...] nell'oblio», di quelle «esistenze» schiacciate e «naufragate», cioè, che la scrittura stessa provvede a «ripescare» dall'immenso «fiume della Storia», nel tentativo, forse utopico ma lodevole e salvifico, di custodirne la memoria «su una precaria Arca di Noè di carta» (Magris 1999: 11).

Tutto ciò, e altro, palpita in *Los santos inocentes* (1981) di Miguel Delibes, uno dei suoi romanzi più belli e più forti, carico di pessimismo e, nel contempo, di quell'intenso afflato etico che anima la letteratura migliore, come rimarca Pier Vincenzo Mengaldo (1999: II). I più attenti lettori del romanziere castigliano, infatti, ricordano la dichiarazione che egli rende al riguardo, nell'importante testo metapoetico *Confidencia*: «come romanziere ho puntato alla moralità [...] perché le mie aspirazioni estetiche sono sempre andate di pari passo con un proposito etico: quello di perseguire il perfezionamento della società»¹. Come molte altre sue narrazioni, infatti, da *La hoja roja* (1959) a *Cinco horas con Mario* (1966), da *Las ratas* (1962) a *Las guerras de nuestros antepasados* (1975), *Los santos inocentes* – composto nel 1981, ma già contenuto *in nuce* nel racconto “La milana”, pubblicato nel 1963 sulla rivista *Mundo hispánico* – ruota attorno al difficile rapporto fra uomo e società, denunciando con toni amari i soprusi dei potenti che i piccoli subiscono, rassegnati alla miseria, alla fatica, alla sudditanza. Nel 1984 al romanzo succedette l'omonimo, eccellente adattamento cinematografico², diretto da uno dei massimi registi spagnoli del secondo Novecento,

¹ «yo, como novelista, he adoptado una actitud moral, [...] puesto que a mi aspiración estética [...] ha ido siempre enlazada una actitud ética: procurar un perfeccionamiento social» (Delibes 2004: 166). La traduzione italiana è mia. In proposito, cfr. Medina-Bocos 2014.

² Cfr. González Herrán 2023: 194.

Mario Camus³. Alla pellicola, a varie riprese elogiata dallo stesso Delibes come la più riuscita fra le numerose rese filmiche delle proprie opere (García Domínguez 2010: 635), arrise una notevole fortuna di critica e pubblico, che culminò con la Palma d'oro assegnata per la migliore interpretazione maschile ai due attori protagonisti, Francisco Rabal e Alfredo Landa (nei panni, rispettivamente, di Azarías e Paco el Bajo), durante il 37° Festival di Cannes.

Ma partiamo dal romanzo. Com'è noto, la vicenda è ambientata a metà anni Sessanta nella campagna della zona più povera e arretrata della Spagna, l'Extremadura, ed è presentata attraverso un discorso diegetico e descrittivo dalle colorite tinte colloquiali e regionali, che senza soluzione di continuità alterna la voce del narratore onnisciente a quelle dei personaggi. A parere unanime degli studiosi che se ne sono occupati, *Los santos inocentes* scaglia un dolente grido di denuncia sulla condizione di semi-schiavitù in cui ancora durante il franchismo versavano i contadini del meridione spagnolo, asserviti a un'oligarchia terriera retriva e prepotente. Inoltre, come evidenzia Gregorio Torres Nebrera, qui Delibes sviluppa un altro suo tema prediletto, da *El camino* (1950) in avanti, ovvero «la violenta rottura della comunicazione fra l'uomo e la terra, l'individuo e l'ambiente»⁴, poiché entro l'«Arcadia impossibile» (Torres Nebrera 1992: 59, 32) delle terre della Marchesa e del suo figlio cinico e violento, il «signorino Iván»⁵, ogni armonia tra lo spazio e le persone (sia i ricchi della «Casa Grande» sia i poveri del «podere»⁶) diviene pura utopia. Se i padroni e la loro famiglia, infatti, provengono dalla città, come la Marchesa «assenteista» («absentista»), secondo l'efficace definizione di Ramón Buckley (2012: 239), e quindi ignorano con disprezzo tanto la campagna quanto i loro abitanti, i contadini – rappresentati soprattutto da Paco el Bajo, sua moglie Régula, e i loro quattro figli, Quirce, Rogelio, Nieves e Charito – patiscono un'esistenza piegata dalla stanchezza e dall'indigenza, al totale servizio dei proprietari, in un contesto rurale tutt'altro che idilliaco (Faro Forteza – Martín Espinosa 2011: 41).

Eppure, in un mondo così desolante e soggetto alla prevaricazione, insomma distopico, i minori e i perdenti, sovente al centro delle finzio-

³ La proiezione inaugurale si svolse a Madrid il 24 aprile 1984.

⁴ «la ruptura agresiva de la comunicación hombre-tierra, individuo y medio». La traduzione italiana è mia.

⁵ In spagnolo è il «señorito Iván».

⁶ L'originale «cortijo» è reso con «podere» dal traduttore italiano de *Los santos inocentes*, Giuliano Soria (Delibes 1994).

ni delibiane, godono (benché parzialmente) di due realtà, riconducibili al concetto di utopia, che li aiutano a risollevarsi dalle angherie e dalle pene quotidiane. Sono la solidarietà e il contatto rasserenante con la natura. Come dicevo in partenza, Tommaso Moro dipinge la sua isola come una società solidale e fiduciosa nell'avvenire. E ancora, cinque secoli dopo, nel saggio che Edgar Morin e Stéphane Hessel scrivono a quattro mani, *Le chemin de l'espérance* (2011), non troppo diversamente da Moro dichiarano che per assicurarsi il buon vivere l'umanità ha bisogno di rinverdire lo spirito di solidarietà (Hessel - Morin 2012: 39). Così, prima la spoglia capanna nella «Raya di Abendújar» (Delibes 1994: 29), e poi l'umile casa in cui si trasferiscono Paco el Bajo e i suoi, assurgono a emblema del nido confortante e protettivo. Fra quelle quattro mura, per esempio, Paco e Régula parlano liberamente dei sogni di emancipazione dei figli e trascorrono i loro pochi momenti di intimità (nel secondo capitolo, "Paco, il Basso"); accolgono il fratello di lei, Azarías, dopo che questi è stato licenziato dal padrone, perché ormai vecchio e inutile (nel terzo capitolo, "La milana"); e Régula si prende cura amorevolmente del marito dopo la sua rovinosa caduta dalla quercia (nel quinto capitolo, "L'incidente"). Nella modestissima dimora di Paco e Régula, in effetti, si ravvisa quel «luogo antropologico», che secondo Marc Augé costituisce un «principio di senso per coloro che l'abitano», poiché in essa si crea «un sociale organico» (Augé 2009: 59, 87-88), al contrario di quanto accade nei non-luoghi solitari, anonimi, alienanti, e pertanto anti-utopici, della contemporaneità (*ibid.*: 99)⁷.

Quanto alla relazione privilegiata, consolante e vivificante, con la sfera naturale, avulsa dall'abbrutente lavoro campestre, essa è appannaggio di una figura fondamentale del romanzo, quella di Azarías, fratello di Régula e cognato di Paco el Bajo, a cui si affianca un personaggio di assai inferiore presenza diegetica, ma parimenti rilevante dal punto di vista simbolico. È la figlia maggiore della coppia protagonista: la Charito, ribattezzata la «Niña Chica» dai congiunti per il suo ritardo psicofisico. Entrambi sono i "santi innocenti" del titolo, laddove la santità e l'innocenza rinviano a uno stato fisico e mentale primitivo, edenico, rousseauiano, contiguo all'elementarità degli animali e delle piante (Buckley, 2012: 247)⁸. Da un lato

⁷ «Il nonluogo è il contrario dell'utopia: esso esiste e non accoglie alcuna società organica» (Augé 2009: 99).

⁸ «[...] la inocencia la poseen sólo los hombres que no han dejado de ser animales» (Buckley 2012: 247). Traduzione mia: «[...] l'innocenza è appannaggio solo degli uomini che conservano la natura animale».

sta Azarías, minorato, anziano e noncurante del decoro e delle più basilari norme di convivenza, e dall'altro, la Niña Chica, una creatura cerebrolesa, la cui unica forma di espressione consiste in lamenti e in urla bestiali e disarticolate.

Ecco in quali termini il narratore ritrae Azarías nel corso dell'opera, mettendone in risalto l'indole selvatica e la corporalità, spesso ripugnante agli occhi dei suoi simili: «il suo tono di voce [era] brumoso, lievemente nasale»⁹; «girovagava di qua e di là, coi pantaloni di velluto rattoppati sopra il ginocchio, la chiusura senza bottoni, ruttando e scalzo»¹⁰ (capitolo primo, "Azarías"; Delibes 1994: 7); «in un angolo, si orinava sulle mani perché non gli si screpolassero»¹¹, «masticando saliva o ruttando soavemente, come un cucciolo ansioso di poppare»¹² (Delibes 1994: 12) o «bofonchiando parole incomprensibili»¹³ (Delibes 1994: 13). Dal canto suo, la Niña Chica ha la «testa reclinata»¹⁴, i suoi occhi «persi [...] si incrociavano, e fissavano il vuoto»¹⁵ (capitolo primo, Delibes 1994: 21), le sue grida inconsulte vengono paragonate a un «bramito» che «rompeva il silenzio della notte»¹⁶ (capitolo secondo, Delibes 1994: 29), e il suo «corpicino non era più grande di quello di una lepre», mentre le «gambine si piegavano inermi come quelle di una bambola di pezza»¹⁷ (capitolo terzo, Delibes 1994: 46).

Orbene: in *Elogio della pazzia* (1511), dedicato al caro amico Tommaso Moro, Erasmo da Rotterdam mette in bocca alla Follia queste cruciali riflessioni: «la prima età dell'uomo è di gran lunga la più lieta» e «quanto più ci si avvicina alla vecchiaia, tanto più si torna simili a bambini» (Erasmo da Rotterdam 1984, XIII: 21, 24). Più avanti, parlando del regno animale, il pensa-

⁹ «su tono de voz [era] brumoso, levemente nasal» (Delibes 2018: 63). Tutte le citazioni dal romanzo, in nota, provengono dall'edizione a cura di Javier Pérez Escohotado (Delibes 2018).

¹⁰ «vagaba de un lado a otro, los remendados pantalones de pana por las corvas, la bragueta sin botones, rutando y con los pies descalzos» (Delibes 2018: 63).

¹¹ «en un rincón se orinaba las manos para que no se le agrietasen» (Delibes 2018: 69).

¹² «mascando salivilla o rutando suavemente, como un cachorro ávido de mamar» (Delibes 2018: 69).

¹³ «mascullando palabras ininteligibles» (Delibes 2018: 71).

¹⁴ «cabeza [...] desarticulada» (Delibes 2018: 80).

¹⁵ «desleídos se entrecruzaban y miraban al vacío» (Delibes 2018: 80).

¹⁶ «rasgaba el silencio de la noche» (Delibes 2018: 94).

¹⁷ «cuerpo no abultaba lo que una liebre»; «piernecitas se doblaban como las de una muñeca de trapo» (Delibes 2018: 118).

tore olandese osserva che «fra tutte le [loro] specie [...] passano un'esistenza molto più felice quelli [gli animali] che si allontanano di più da ogni disciplina» (*ibid.*, XXXIV: 55), e infine, prorompe in una significativa domanda, cui segue una risposta altrettanto illuminante: «c'è nulla di più felice [...] di quella categoria di uomini che chiamano volgarmente scimuniti, deficienti, matti, zucconi? [...] sono liberi da tormenti della coscienza [...]. Insomma, non sono straziati dai mille affanni cui è esposta la vita» (*ibid.*, XXXV: 57). Non a caso, nel romanzo di Delibes, il vecchio-fanciullo Azarías¹⁸ e la Charito stabiliscono una straordinaria forma di comunicazione reciproca – a-verbale, animalesca –, come dimostrano i due frammenti che seguono:

[Azarías] la prese tra le braccia, si sedette ai piedi della scarpata, [...] la strinse contro di sé e mormorò, *milana bonita*, e con l'indice della mano destra iniziò a grattarle insistentemente i capelli della nuca, mentre la Niña Chica, indifferente, lo lasciava fare. (capitolo primo, Delibes 1994: 21)¹⁹

[...] Azarías prendeva amorevolmente la Niña Chica e, seduto sulla panca vicino alla porta, la cullava e ad ogni movimento le diceva, con voce rauca, addolcita dalla mancanza dei denti, *milana bonita, milana bonita*, finché entrambi, quasi contemporaneamente, si addormentavano all'ombra del pergolato, sorridendo come due angeli. (capitolo terzo; Delibes 1994: 52)²⁰

La piena consonanza dei due personaggi “alieni” con la natura incontaminata che li circonda si evince dal modo in cui Azarías culla e accudisce la piccola, e dall'epiteto che lui le assegna. «Milana bonita» è, infatti, l'affettuoso soprannome (che ha reso celebre *Los santos inocentes* di carta e di cel-

¹⁸ «Azarías es un niño encerrado en un cuerpo de hombre» (Ródenas de Moya 2011: 21). Traduzione mia: «Azarías è un bambino rinchiuso nel corpo di un uomo».

¹⁹ «[Azarías] la tomó en sus brazos, se sentó al borde del talud, [...] la oprimió contra sí y musitó, *milana bonita*, y empezó a rascarla insistentemente con el índice de la mano derecha los pelos del colodrillo, mientras la Niña Chica, indifferente, se dejaba hacer» (Delibes 2018: 80).

²⁰ «[...] el Azarías recogía amorosamente a la Niña Chica y, sentado en el poyo de la puerta, la arrullaba y le decía a cada paso, con voz brumosa, ablandada por la falta de dientes, *milana bonita, milana bonita*, hasta que los dos, casi simultáneamente, se quedaban dormidos a la solisombra del emparrado, sonriendo como dos ángeles» (capitolo terzo, Delibes 2018: 125).

luloide) con cui Azarías si rivolge agli uccelli, gli esseri che più ama, e che più lo amano, mentre li chiama imitandone il gracchiare, oppure quando dà loro il mangime e li accarezza con delicatezza fra le orecchie e gli occhi. Dal momento che in quest'opera le persone si animalizzano e gli animali si personificano, in un costante interscambio panteista²¹, il grande gufo dapprima e la cornacchietta (la «grajilla») in seguito, instaurano con il vecchio un rapporto silenzioso, simbiotico, fatto di voli dalle ampie volute che si concludono con dolci planate sulla spalla e leggeri becchettii sulla nuca di lui, come si racconta in questo passo: «il corvo [...] si lanciò nel vuoto, le ali aperte, planando, descrisse due cerchi intorno all'auto, si posò sulla spalla di Azarías, e si mise a frugare nella sua nuca»²² (capitolo quinto, Delibes 1994: 95). Attraverso gli adorati volatili, inoltre, Azarías entra in sintonia con la foresta e gli altri animali che la popolano:

il gufo [...] immobile, dritto sul suo avambraccio, scrutava il circondario e [...] si librava in un volo dolce e silenzioso [...] egli lo grattava tra gli orecchi, e ascoltava i palpiti della *sierra*, il latrato duro e triste della volpe in calore o il bramito dei cervi. (capitolo primo; Delibes 1994: 15)²³

Tale contatto ancestrale suscita nell'uomo reazioni talvolta intenerite, talaltra appassionante ed euforiche, come quando egli si lancia in una corsa sfrenata tra gli alberi, alla ricerca del gufo, non appena ne sente il bubolare:

all'udirlo Azarías perdeva la nozione del tempo, la coscienza di sé, e iniziava a correre come un pazzo, grugnendo, calpestando le citisi, graffiandosi il viso con i rami più bassi dei corbezzoli e dei sugheri. (Delibes 1994: 16)²⁴

²¹ Cfr. Prado Aragonés - Arriaga Flórez - Navarro Domínguez 2001.

²² «la grajeta [...] se lanzó al vacío, las alas abiertas, planeando, describió dos círculos en torno al automóvil, se posó sobre el hombro del Azarías, y se puso a escarbar en su cogote» (Delibes 2018: 185).

²³ «el búho [...] inmóvil, erguido sobre su antebrazo, oteaba los alrededores y [...] levantaba un vuelo blando y silencioso [...] él le rascaba entre las orejas, y escuchaba los latidos de la sierra, el ladrido áspero y triste de la zorra en celo o el bramido de los venados» (Delibes 2018: 73).

²⁴ «al oírlo, el Azarías perdía la noción del tiempo, la conciencia de sí mismo, y rompía a correr enloquecido, arruando, hollando los piornos, arañándose el rostro con las ramas más bajas de los madroños y los alcornoques» (Delibes 2018: 74).

Non a caso, con il galoppare sbrigliato e gioioso di Azarías nella quiete crepuscolare del bosco, rotta soltanto dalla sua risata fragorosa e dai versi degli uccelli in risposta a lui, esordisce pure la pellicola di Camus, che riprende sia la critica sociale sia le tonalità poetiche insite nel modello narrativo (Ródenas de Moya 2011: 45), come vedremo più avanti.

Con il rispetto e l'amore profondi che l'eroe ecologico Azarías (Buckley 2012: 252) – in linea con l'autore empirico²⁵ – prova per la natura, sfruttata dai possidenti terrieri e minacciata da un progresso industriale e tecnologico scriteriato, contrasta, in primo luogo, la supina obbedienza di Paco el Bajo, spesso paragonato a un segugio, per la sua eccessiva fedeltà ai signori, ma soprattutto per il suo fiuto prodigioso, utilissimo durante le battute di caccia che ne allietano le indolenti giornate: «lui, a quattro zampe ne seguiva le tracce con il suo naso schiacciato appiccicato al terreno senza esitare, come un bracco»²⁶ (capitolo quarto, "Il segretario"; Delibes 1994: 63).

Sul fronte opposto, si levano la volgare tracotanza e la crudeltà indifferente di Iván, padre-padrone di Paco, figlio della superba Marchesa, solo in apparenza magnanima con i suoi dipendenti, e amante di Purita, moglie avvenente e insoddisfatta del mezzadro Pedro el Périto. Nel regno animale, Iván e i suoi parenti trovano il proprio correlativo oggettivo nel «cáрабо», l'alocco: alle risate sarcastiche e sprezzanti dei primi il rapace replica con suoni simili a sghignazzi, che inquietano Azarías: «dietro di lui, inesorabile, [...] l'alocco, ululando e sghignazzando e, ogni volta che rideva, ad Azarías si dilatavano le pupille e gli veniva la pelle d'oca»²⁷ (Delibes 1994: 16). Illuminante in tal senso, infine, è l'avverbio – «ferozmente» –, che il narratore impiega per tratteggiare i baci furtivi, famelici e quasi ferini che

²⁵ Nota e consistente nella produzione romanzesca e saggistica delibiana è la preoccupazione per la difesa della natura, che dal discorso di ingresso dello scrittore nella Real Academia de la Lengua spagnola (25 maggio 1975), *El sentido del progreso desde mi obra*, fino alla fine dei suoi giorni, si trasforma in aperto ecologismo. Al riguardo, si pensi almeno alla rielaborazione del discorso stesso che trova posto in *Un mundo que agoniza* (1979) e alle allarmate riflessioni raccolte in *La tierra herida. ¿Qué mundo heredarán nuestros hijos?*, redatto assieme a suo figlio Miguel Delibes de Castro (Delibes – Delibes de Castro 2005). Cfr. infine l'intervista che Delibes concesse nel 1980 a Pilar Concejo (Concejo 1980).

²⁶ «él se ponía a cuatro patas y seguía el rastro con su chata nariz pegada al suelo sin una vacilación, como un braco» (Delibes 2018: 144).

²⁷ «tras él, implacable, [...] el cáрабо, aullando y carcajeándose y, cada vez que reía, al Azarías se le dilataban las pupilas y se le erizaba la piel» (Delibes 2018: 74-75).

Iván e Purita si scambiano sotto la pergola della casa di lui, scorti per caso da Nieves, e quasi colti in flagrante dal chiarore lunare (capitolo quinto, Delibes 2018: 198)²⁸.

Se, dunque, l'utopia aspira all'armonia e alla pace, mentre la distopia inneggia al dissidio e alla guerra, le simmetrie manicheiste di *Los santos inocentes* contrappongono la bontà e l'operosità domestica di Régula, la dedizione alla famiglia e alle fatiche agresti del mite Paco, l'assiduo concimare di Azarías, a un passatempo, che fu carissimo a Delibes²⁹, ma che qui assume decise connotazioni disforiche, distopiche, direi. Mi riferisco alla caccia, che fin dall'antichità ha preparato gli uomini allo scontro bellico (Buckley 2012: 239 e sgg.), ed è sempre stata un'occupazione tradizionale della nobiltà. Essa è coltivata con ossessiva perseveranza proprio da Iván, che incarna al meglio la gerarchia feudale di cui è a capo, tanto da trascinare in continue avventure venatorie il suo assistente, Paco, fino al punto da spingerlo a pericolose arrampicate di vedetta su querce e alberi da sughero. Così avviene nel quinto e penultimo capitolo del romanzo, "L'incidente": mentre avvista gli spostamenti degli uccelli dall'alto di una quercia gigantesca (Delibes 2018: 175), Paco cade rovinosamente, fratturandosi una gamba e indispettendo l'insensibile signorino, che, sordo alle suppliche del pover'uomo, lo fa, sì, ingessare dal medico Manuel, ma nei giorni successivi lo costringe ad accompagnarlo di nuovo a caccia, finché Paco inciampa un'ultima volta, compromettendo la propria mobilità in via definitiva. Entra, allora, in azione Azarías, il quale, su proposta stessa di Iván, sostituisce il cognato. Durante l'ennesima battuta, si consuma il «crimine» che dà il titolo all'ultima parte dell'opera: il termine rimanda, secondo il consueto gusto delibiano per l'ambiguità ironica, a un duplice assassinio, commesso, prima da Iván e poi da Azarías.

Nella sequenza che narra come Iván uccide la cornacchia di Azarías, un po' per capriccio, un po' per sfida, un po' per dispetto, la purezza primitiva e infantile dell'anziano folle collide con la proterva freddezza del

²⁸ Sulla presenza, reale e metaforica, della fauna nel romanzo, cfr. Barajas Salas 1990.

²⁹ La passione che Delibes sentiva per la caccia, attività che gli permetteva un diretto contatto con l'amatissima natura, è conosciuta e importante, ed emerge nel versante sia finzionale sia memorialistico della sua vasta produzione: nei romanzi, come, oltre a *Los santos inocentes*, *Diario de un cazador* (1955) e *Las ratas* (1962), e in una lunga serie di scritti autobiografici, dai titoli inequivocabili, quali *La caza de la perdiz roja* (1963), *El libro de la caza menor* (1964), *La caza en España* (1972), *Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo* (1977), *Las perdices del domingo* (1981).

signorotto, che dopo aver sparato e abbattuto l'uccellino, «rideva», per poi esclamare: «non preoccuparti Azarías, te ne regalerò un altro!»³⁰ (Delibes 1994: 121). Si legga, invece, con quanta dolente *pietas* viene descritta la reazione di Azarías alla morte della piccola creatura prediletta:

reggeva tra le grandi mani l'uccello agonizzante, il sangue caldo e spesso gli scorreva tra le dita e sentiva, nel fondo di quel corpicino spezzato, gli ultimi, rarefatti, battiti del cuore, e, piegato su di lui, singhiozzava sommessamente, *milana bonita, milana bonita* [...], ad Azarías grossi lacrimoni scivolavano lungo le guance. (Delibes 1994: 121-122)³¹

Tuttavia, come in ogni romanzo distopico che si rispetti – *1984 doctet*³² –, di fronte al disumano regime totalitario si staglia l'*outsider*, in una pretesa di giustizia tanto genuina quanto velleitaria. Sostenuto e sospinto dalla sua assoluta libertà nel dire e nell'agire, prerogativa precipua del pazzo erasmiano (Pérez Escohotado 2018: 49), al pari di Winston Smith e di John the Savage, Azarías si solleva contro il tiranno e la sua *hybris*. E gli infligge un castigo esemplare, coerente con un'implacabile legge del taglione. La scena della repentina impiccagione di Iván, vista dalla prospettiva di Azarías, da una parte mette a nudo la forza brutta e l'esultanza vindice di quest'ultimo, e dall'altra si focalizza su impressionanti dettagli meccanici e anatomici, che riducono il corpo moribondo del carnefice punito a un manichino ciondolante:

[...] intanto Azarías fece passare l'estremità della corda intorno al ramo che sporgeva sulla sua testa e tirò con tutte le sue forze, grugnendo e sbavando, al signorino Iván slittò il piede [...], si percepì chiaramente l'acuto rantolo che seguì, come un russare prolungato e

³⁰ «¡no te preocupes, Azarías, yo te regalaré otra milana!» (Delibes 2018: 220).

³¹ «sostenía el pájaro agonizante entre sus chatas manos, la sangre caliente y espesa escurriéndole entre los dedos, sintiendo, al fondo de aquel cuerpecillo roto, los postreros, espaciados latidos de su corazón, e, inclinado sobre él, sollozaba mansamente, milana bonita, milana bonita [...], le resbalaban los lagrimones por las mejillas» (Delibes 2018: 220, 222).

³² Per inciso, ne *El sentido del progreso desde mi obra*, Delibes sostiene: «los mundos de pesadilla imaginados por Huxley y Orwell han sido prácticamente alcanzados» (Delibes 2013: 48). Traduzione mia: «i mondi da incubo immaginati da Huxley e Orwell sono ormai alla nostra portata».

[...] tirò fuori la lingua, una lingua lunga, spessa e violacea, [...] le gambe [...] sperimentavano ancora strane convulsioni, una sorta di spasmi elettrici, [...] e il suo corpo oscillò un attimo nel vuoto finché s'immobilizzò, il mento contro la parte superiore del petto, gli occhi fuori dalle orbite, le braccia abbandonate lungo il corpo, mentre Azarías, in alto, masticava saliva e sorrideva tontamente verso il cielo, al nulla. (Delibes 1994: 124-125)³³

Con questo epilogo truculento termina il romanzo. Non è così nella trasposizione filmica, che certamente pone in rilievo i temi e gli stilemi salienti di *Los santos inocentes*, ma ne modifica gli equilibri narrativi, oscillando fra il presente e il passato con la tecnica del *flashback* e proiettando l'azione verso un futuro più positivo³⁴ rappresentato dai giovani Quirce e Nieves, che nell'originale delibiano interpretano un ruolo secondario. Attraverso quell'abile gioco di tagli, riduzioni ed espansioni cui di norma ricorre il libero adattamento filmico tratto da un testo romanzesco, Mario Camus porta da sei a quattro le sezioni dell'opera, che ora passano a intitolarsi "Quirce", "Nieves", "Paco, el Bajo" e "Azarías", con i nomi, cioè, dei quattro protagonisti della finzione cinematografica. La *fabula* originaria si mantiene, però il regista santanderino immagina una prosecuzione della trama che coinvolge i due figli di Paco e Régula, affrancati dall'ardua vita rurale dei genitori, poiché si sono trasferiti lontano dal podere, in città: lei lavora in fabbrica, lui è in procinto di impiegarsi in un'officina meccanica di Madrid.

Di conseguenza, se l'attenzione della telecamera si è spostata sui due ragazzi e sulle loro storie in speranzoso divenire, qui i "santi innocenti", Azarías e la Niña Chica, pur serbando la propria centralità semantica, sono vittime della loro stessa diversità e fragilità, soverchiati da un contesto osti-

³³«[...] y así que el Azarías pasó el cabo de la sogá por el camal de encima de su cabeza y tiró de él con todas sus fuerzas, gruñendo y babeando, el señorito Iván perdió pie [...], fue claramente perceptible el áspero estertor que le siguió, como un prolongado ronquido y [...] sacó la lengua, una lengua larga, gruesa y cárdena, [...] las piernas [...] experimentaron unas convulsiones extrañas, unos espasmos electrizados, [...] y su cuerpo penduló un rato en el vacío hasta que, al cabo, quedó inmóvil, la barbilla en lo alto del pecho, los ojos desorbitados, los brazos desmayados a lo largo del cuerpo, mientras el Azarías, arriba, mascaba salivilla y reía bobamente al cielo, a la nada» (Delibes 2018: 224-225).

³⁴ Cfr. Montes-Huidobro 1994: 299. Sulle modalità del passaggio dal romanzo al film, cfr. Santoro 1996: 129-188, Sánchez de la Calle 1997, Gutiérrez Carbajo 2000.

le. Infatti, quando nella seconda parte del film Quirce torna in campagna a trovare i genitori, apprende da loro che la Charito è morta nel sonno. Poi, congedatosi dal padre e della madre, prima di ripartire Quirce passa a salutare lo zio Azarías, e lo spettatore scopre che questi è internato in manicomio, dove trascorre i suoi giorni in uno stato di inebetita prostrazione, quasi vegetativo.

Comunque, al di là di questa audace scelta del regista riguardo al destino dei personaggi, la pellicola non trascura il valore psicologico della vicenda, servendosi con maestria degli strumenti tipici del linguaggio filmico. Si pensi, in particolare, alle inquadrature, alle luci e al sottofondo sonoro e musicale (Manzoli 2003: *passim*). Per esempio, di grande efficacia risultano i primi piani che indugiano sulle espressioni dei volti, specialmente di Azarías, quando si prende cura dei suoi uccelli e della Niña Chica, o quando urina e defeca nella proprietà degli odiati padroni. Oppure quello di Iván, penzolante senza vita dall'albero, o, infine, quello che mostra la spenta tristezza di Paco e Régula alla partenza definitiva di Quirce. Risalta soprattutto l'uso sapiente della luce e del colore: la bicromia bianco/nero nella fotografia della famiglia di Paco, all'inizio e a metà del film; la penombra dominante negli interni della loro casupola; i toni sfumati dei paesaggi, spesso immersi nella nebbia.

L'effetto visivo è ulteriormente evidenziato dai rumori e dalla musica: spiccano, ad esempio, taluni *fortissimo* sonori, quali le ripetute grida della Niña Chica, e l'insistere degli spari, assordanti, che punteggiano le varie battute di caccia. Il suono e il silenzio, raffrontati, contribuiscono a rafforzare il netto contrasto fra le due classi sociali, i contadini e i nobili, nella sequenza del banchetto per la comunione di un nipote della Marchesa. Tutta la scena manca nel romanzo ed è inserita volutamente da Camus come un elemento di distinzione in più fra i due gruppi. Mentre i poveri cucinano, mangiano, danzano, parlano, ridono e cantano all'aperto, all'interno della Casa Grande, in un salone, i invitati siedono al tavolo, seri e silenziosi, e l'unico rumore che si percepisce è il tintinnio delle posate. Per quanto attiene alla colonna sonora, due sono gli strumenti musicali prevalenti: il violino e il tamburello. Il primo, con le sue note monotone e lamentose, accompagna i passaggi più intimi o sofferti, come i lamenti di Paco dopo la caduta, la morte del gufo e della cornacchia, l'incontro di Quirce con Azarías nell'ospedale psichiatrico. I tamburelli, invece, imprimono il ritmo alle scene di movimento, come quando Azarías corre dietro ai suoi uccelli, li coccola o li richiama.

Torniamo adesso al romanzo: nella pagina conclusiva, Delibes offre al lettore un finale aperto che riconduce al motivo ispiratore dell'opera, cioè

la natura vista come materializzazione dell'utopia. Eliminato l'oppressore, in vetta alla quercia, Azarías contempla il volo di uno stormo di tortore che ricopre il cielo: «*milana bonita, milana bonita*, ripeteva meccanicamente, e, in quel momento, un folto stormo di tortore attraversò il cielo rasentando la chioma della quercia nella quale si nascondeva» (Delibes 1994: 125)³⁵. Con la medesima immagine si chiude il film, a ribadire il senso della sequenza precedente, in cui Quirce si avvia verso la stazione, segno di una nuova vita, di una nuova speranza.

A commento della gravidanza filosofica de *Los santos inocentes*, fondato, come molti altri scritti di Delibes, sul rapporto, utopico o distopico, dell'uomo con la natura, vorrei citare ancora una volta Claudio Magris. Nel suo saggio "Utopia e disincanto", lo scrittore triestino si esprime così:

nel disincanto [...] c'è la malinconica consapevolezza che [...] l'uomo non è innocente. [...] Ma c'è anche la consapevolezza che il mondo ogni tanto è incantevole come l'Eden. [...] Il disincanto, che corregge l'utopia, rafforza il suo elemento fondamentale, la Speranza. (Magris 1999: 13-15)

E Delibes, che ben potremmo chiamare "scrittore del disincanto", pur consapevole della sostanza dolorosa che intride il mondo, non rinuncia mai ad abbandonarsi alla «seduzione di vivere» (*ibid.*).

³⁵ «*milana bonita, milana bonita, repetía mecánicamente, y, en ese instante, un apretado bando de zuritas batió el aire rasando la copa de la encina en que se ocultaba*» (Delibes 2018: 225).

Bibliografia

- Augé, Marc, *Non-lieux*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, it. tr. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità con una nuova prefazione dell'autore*, Ed. Dominique Rolland, Milano, elèuthera, 2009.
- Barajas Salas, Eduardo, "El mundo animal en *Los santos inocentes*. Contribución al bestiario de Miguel Delibes", *Revista de estudios extremeños*, 46.3 (1990): 711-731.
- Buckley, Ramón, *Miguel Delibes, una conciencia para el nuevo siglo. La biografía intelectual del gran clásico popular*, Barcelona, Destino, 2012.
- Colombo, Arrigo, "Utopia e distopia. La riprova di questi anni difficili", *Utopia e distopia*, Ed. Arrigo Colombo, Bari, Dedalo, 1993a: 5-10.
- Colombo, Arrigo, "L'utopia, il suo senso, la sua genesi come progetto storico", *Utopia e distopia*, Ed. Arrigo Colombo, Bari, Dedalo, 1993b: 129-162.
- Concejo, Pilar, "Realismo y utopía", *Hispanic Journal*, 2.1 (1980): 101-107.
- Delibes, Miguel, *Los santos inocentes*, Barcelona, Destino, 1981, it. tr. *I santi innocenti*, Ed. Giuliano Soria, Casale Monferrato, Piemme, 1994.
- Delibes, Miguel, "Confidencia", ora in Id, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, 2004: 157-166.
- Delibes, Miguel, *El sentido del progreso desde mi obra*, Madrid, Real Academia Española-Biblioteca Nueva, 2013.
- Delibes, Miguel, *Los santos inocentes* (1981), Ed. Javier Pérez Escohotado, Barcelona, Destino, 2018.
- Delibes, Miguel - Delibes de Castro, Miguel, *La tierra herida. ¿Qué mundo heredarán nuestros hijos?*, Barcelona, Destino, 2005.
- Erasmus da Rotterdam, *Moriae encomium* (1511), it. tr. *Elogio della pazzia*, Ed. Tommaso Fiore, Pref. Delio Cantimori, Torino, Einaudi, 1984.
- Faro Forteza, Agustín - Martín Espinosa, Francisco, *Estudio crítico de Los santos inocentes*, Zaragoza, Mira, 2011.
- García Domínguez, Ramón, *Miguel Delibes de cerca. La biografía*, Barcelona, Destino, 2010.
- González Herrán, José Manuel, "Miguel Delibes y el guion de la película *Los santos inocentes* (1984), de Mario Camus", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCIX.1 (2023): 193-230.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco, "Ritmo novelístico y ritmo fílmico: *Los santos inocentes*", *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Madrid, 1998), Eds. Florencio Sevilla – Carlos Alvar, vol. IV, *Historia y sociedad comparada y otros estudios*, Madrid, Castalia, 2000: 357-365.

- Hessel, Stéphane - Morin, Edgar, *Le chemin de l'espérance*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2011, sp. tr. *El camino de la esperanza. Una llamada a la movilización cívica*, Ed. Rosa Alapont, Barcelona, Destino, 2012.
- Magris, Claudio, "Utopia e disincanto" (1996), in Id., *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Pref. Pier Vincenzo Mengaldo, Milano, Garzanti, 1999: 7-16.
- Manferlotti, Stefano, "Distopie contemporanee: Zamjatin, Huxley, Orwell", *Utopia e distopia*, Ed. Arrigo Colombo, Bari, Dedalo, 1993: 35-48.
- Manzoli, Giacomo, *Cinema e letteratura*, Roma, Carocci, 2003.
- Medina-Bocos, Amparo, "Teoría y práctica de la novela en Miguel Delibes", *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura*, Eds. Renata Londero - Maria-Teresa de Pieri, Valladolid-New York, Cátedra Miguel Delibes, 2014: 31-46.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, "Saggi contro i demoni", Claudio Magris, *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Milano, Garzanti, 1999: I-V.
- Montes-Huidobro, Matías, "Análisis fílmico-literario de *Los santos inocentes*", *Letras peninsulares*, VII.1 (1994): 293-311.
- Moro, Tommaso, *Utopia* (1516), it. tr. *L'Utopia o la migliore forma di repubblica*, Ed. Tommaso Fiore, Pref. Margherita Isnardi Parente, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Pérez Escohotado, Javier, "Justicia ecológica y revuelta humanística en *Los santos inocentes* de Miguel Delibes", Miguel Delibes, *Los santos inocentes*, Ed. Javier Pérez Escohotado, Barcelona, Destino, 2018: 11-56.
- Prado Aragonés, Josefina - Arriaga Flórez, Mercedes - Navarro Domínguez, Eloy, "Procesos simbólicos de humanización y animalización en *Los santos inocentes* de Miguel Delibes", *Más allá de un milenio. Globalización, identidades y universos simbólicos. Actas del VIII Simposio de la Asociación Andaluza de Semiótica celebrado en La Rábida en 1999*, Sevilla, Alfar, 2001: 391-400.
- Ródenas de Moya, Domingo, "Solidaridad y justicia poética: *Los santos inocentes*", M. Delibes, *Los santos inocentes*, Ed. Domingo Ródenas de Moya, Barcelona, Crítica, 2011: 7-61.
- Sánchez de la Calle, Eufemia, "*Los santos inocentes* ¿Reivindicación social o ecológica?", *De texto a contexto: prácticas discursivas en la literatura española e hispanoamericana*, Ed. Silvia Nagy-Zekmi, Barcelona, Puvill Libros, 1997: 111-119.
- Santoro, Patricia J., *Novel into Film. The Case of La familia de Pascual Duarte and Los santos inocentes*, Newark-London, University of Delaware Press-Associated University Presses, 1996.

Torres Nebrera, Gregorio, "Arcadia amenazada: modulaciones sobre un tema en la narrativa de Miguel Delibes", *Miguel Delibes. El escritor, la obra y el lector*, Coord. Enrique Baena, Ed. Cristóbal Cuevas García, Barcelona, Anthropos, 1992: 31-60.

Trousseau, Raymond, "La distopia e la sua storia", *Utopia e distopia*, Ed. Arrigo Colombo, Bari, Dedalo, 1993: 19-34.

Filmografia

Los santos inocentes, Dir. Mario Camus, Spagna, 1984, 105'.

The Author

Renata Londero

Renata Londero is Full Professor of Spanish Literature at the University of Udine. She has published bilingual editions of works by Azorín (2006), L. Cernuda (2008), M. Delibes (2017), J. Sanchis Sinisterra (2018). In 2024 she has edited the seventeenth-century comedy *La corona del agravio* by Á. Cubillo de Aragón (Reichenberger). She participates in national and international research projects and in advisory boards of academic reviews and editorial series on Hispanic literary topics. Since 1st January 2022 she has been editor-in-chief of "Cuadernos AISPI", the review (category "A") of AISPI (Associazione ispanisti italiani).

Email: renata.londero@uniud.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Londero, Renata, "Utopia agreste e distopia sociale in *Los santos inocentes* di Miguel Delibes: dal romanzo al film (1981-1984)", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 181-198, <http://www.between-journal.it/>

“The magic potion that made
Germany sleep”.
Stimmen der Nacht by Thomas Ziegler

Alessandro Fambrini

Abstract

The novel *Stimmen der Nacht* by Thomas Ziegler, with its two versions of 1984 and 1993, constitutes an important chapter in the discussion on German reunification, read through the key of uchronia. Indeed, in the first version, *Stimmen der Nacht* represents the victory of the Third Reich in the Second World War as a speculative hypothesis, an absolute nightmare averted once and for all in the real history; in the second version, however, after the Wende, the reawakening of German nationalism re-proposes that danger which seemed definitively relegated to the past. Our article retraces the themes of the novel and discusses its topicality.

Keywords

Uchronie, Third Reich, Wende, German science fiction, Thomas Ziegler

"La pozione magica che ha fatto dormire la Germania". *Stimmen der Nacht* di Thomas Ziegler

Alessandro Fambrini

1. Voci della notte

In Germania la massima onorificenza in ambito fantascientifico è rappresentata dal "Kurd Laßwitz Preis", un premio intitolato al "Jules Verne tedesco", uno dei grandi precursori della moderna *science fiction*, l'autore che, tra fine Ottocento e inizio Novecento, ha posto le basi per una nuova letteratura che unisse le tensioni conoscitive della filosofia e le spinte all'innovazione della scienza. Istituito nel 1981, il Premio Laßwitz viene conferito annualmente alle opere giudicate più meritevoli da una giuria popolare nelle categorie di romanzo, romanzo breve, racconto e così via. L'opera di cui ci occuperemo in questo intervento costituisce un caso speciale nella storia di questo premio: è l'unica, infatti, ad esserselo aggiudicato due volte, a distanza di dieci anni, la prima nel 1984, come miglior racconto uscito l'anno precedente, nel 1983, con il titolo "Die Stimmen der Nacht" ("Le voci della notte"). L'autore, Thomas Ziegler, (pseudonimo di Rainer F. Zubeil) nei primi anni Ottanta era un giovane (nato nel 1956; Zubeil sarebbe poi precocemente scomparso nel 2004), ma già prolifico e popolare scrittore di fantascienza, con alle spalle numerosi romanzi e racconti, scritti soprattutto per serie popolari come quelle di *Perry Rhodan* (in cui esordisce nel 1983 con *Das Armadafloß*) e *Die Terranauten*, per la quale firmò (con un ulteriore pseudonimo: Robert Quint) non meno di una trentina di fascicoli, a partire dal primo numero, *Der Erbe der Macht*, nel 1979. Ziegler aveva poi esteso "Die Stimmen der Nacht" in un romanzo dall'identico titolo, che uscì nel 1984 e l'anno seguente si piazzò secondo nella stessa competizione per una manciata di voti (155 a 127) dietro *Die Kälte des Weltraums* di Herbert W. Franke. Alcuni anni dopo Ziegler riprese la sua opera, la rielaborò e la pubblicò in una nuova edizione nel 1993 con un titolo leggermente modificato, *Stimmen der Nacht* ("Voci della notte"): in questa versione il

romanzo si aggiudicò nuovamente il “Kurd Laßwitz Preis” nel 1994.

Nei dieci anni trascorsi tra la prima versione breve e il secondo romanzo, intanto, la Germania era profondamente cambiata: nel 1989 era caduto il Muro di Berlino e, da una situazione di frattura tra est e ovest del paese, si era passati quasi all'improvviso alla Riunificazione nel 1990, una condizione nuova, che aveva avuto pochissimo tempo per un'elaborazione autentica e profonda. La definitiva edizione di *Stimmen der Nacht* differisce in pochissimo dalla precedente: qualche scena viene ritoccata, qualche particolare aggiunto o modificato, qualche parola cambiata; ma è soprattutto il finale a essere diverso e a trascinare la storia in una direzione nuova, che fa i conti con il recentissimo passato e con le avvisaglie di un ritorno dell'antico nazionalismo in forma mutata, nel quale Ziegler sente riecheggiare voci lontane, quelle del Terzo Reich: le voci della notte, appunto.

2. Biforcazioni nella storia

Ma di che cosa si tratta? *Stimmen der Nacht* si inserisce nel filone delle ucronie, ed è uno dei pochi romanzi in Germania che – almeno fino agli anni Novanta – si misuri da questo punto di vista con il nodo storico cruciale del nazionalsocialismo e della Seconda guerra mondiale. A differenza di altri esempi del genere, tuttavia (a partire dal romanzo *Wenn das der Führer wüßte* [“Se il Führer lo sapesse”, 1966] di Otto Basil, attraverso il racconto di Helmut Heißenbüttel “Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte” [“Se Adolf Hitler non avesse vinto la guerra”, 1979] e fino all'altro romanzo *Schwiebus* [1981] di Arno Lubos), qui l'ipotesi non è quella di un Terzo Reich vittorioso, ma piuttosto quella di una Germania “diversamente sconfitta”. Il punto di divergenza rispetto alla nostra linea temporale è la realizzazione anticipata dei primi ordigni atomici da parte degli Stati Uniti e il loro impiego contro la Germania nazista. Con il bombardamento e la distruzione di Berlino nel febbraio 1945 la guerra si conclude con la capitolazione totale del Reich, e la storia successiva si biforca in una duplice direzione: da una parte in Germania viene realizzato il “piano Morgenthau”, che prevede la completa smilitarizzazione e deindustrializzazione del paese; parallelamente gli esuli nazisti sopravvissuti all'ecatombe – tra essi Martin Bormann, Josef Mengele e Klaus Barbie – fondano un nuovo Reich in America del Sud, con una capitale che sorge dal nulla nelle giungle amazzoniche: una sorta di Brasilia, che viene battezzata “Germania” e dotata delle architetture grandiose di Albert Speer, i giochi di luce di Leni Riefenstahl, le statue di Arno Breker, e con un gigantesco

mausoleo consacrato a Adolf Hitler, intorno al quale si aggirano sciami di cimici elettroniche, minuscoli insetti volanti programmati a ripetere incessantemente i discorsi più famosi del defunto *Führer*. Con il sostegno economico di industriali come Thyssen, Flick e Krupp e il supporto di scienziati come Wernher von Braun, capaci di installare intorno al pianeta una fitta rete di satelliti artificiali che intersecano le loro orbite nell'alta atmosfera, il "Deutsch-Südamerika" – lo stato che riunisce sotto l'ombrello di un vasto "patto andino" i diversi paesi latinoamericani – inizia ben presto la corsa al riarmo e negli anni Ottanta nei quali il romanzo è ambientato costituisce ormai una grave minaccia per il mondo.

Ma se lo stato pantedesco in America del Sud sembra rispondere più che altro a una necessità narrativa e pone più di un dubbio riguardo alla sua plausibilità (anche se alle organizzazioni parafasciste sudamericane viene conferito un ruolo attivo nel nuovo Reich, le popolazioni locali si lascerebbero davvero sostituire tanto docilmente dai tedeschi nei ruoli di potere, nel corso di così pochi anni?), nella realizzazione del Piano Morgenthau, così come viene rappresentata nel romanzo, vibra una corda di forte verosimiglianza con ciò che avrebbe potuto accadere realmente nella storia. Con il cosiddetto (cfr. Greiner 1995) Piano Morgenthau i suoi sostenitori puntavano a un controllo permanente della Germania da parte delle potenze vincitrici attraverso una decentralizzazione delle forze produttive tedesche: gli elementi di forza del progetto, tuttavia, ne rappresentavano anche il limite, e alla fine il programma fu scartato in previsione degli effetti deprimenti che esso avrebbe potuto esercitare sull'economia dell'Europa intera, e non solo su quella tedesca. Del resto, il segretario di stato statunitense Cordell Hull lo aveva definito «a plan for blind vengeance» (Hull 1948: 1605), sostenendo che non sarebbe stato semplice «trasformare la Ruhr in un territorio morto nel mezzo di uno dei continenti industriali più importanti del mondo» (Gelber 1965: 388) e che «la distruzione dell'industria tedesca avrebbe seriamente danneggiato l'economia dell'intera Europa occidentale, che dopo la guerra avrebbe avuto urgente bisogno dei prodotti industriali tedeschi» (Gelber 1995: 388; N.B.: qui e in avanti le traduzioni, ove non diversamente indicato, sono a carico di chi scrive). Oltretutto, il rischio sarebbe stato quello di «oscurare la colpa dei nazisti e suscitare in tutto il mondo simpatie pro-tedesche» (Gelber 1965: 388).

Tutto ciò si riflette puntualmente nel romanzo di Ziegler, e segna la differenza con altre opere che avevano utilizzato il piano Morgenthau come ipotesi metaforica tesa a indicare la possibilità di una Germania diversa, come quella più bucolica e in definitiva idillica del romanzo (non ucronico) di Günter Herburger *Die Augen der Kämpfer* (1980), seconda parte

della cosiddetta “Thuja-Trilogie”, in cui “Morgenthau” è un luogo fittizio tra Wuppertal, Paderborn e Minden, una “libera anarchia anacronisticamente depotenziata” dalla quale il protagonista si muove nella sua inquietta oscillazione tra Repubblica Federale e Repubblica Democratica Tedesca. Qui il cambiamento, invece, ha investito l’intera realtà: Roosevelt, morto nel 1947, è rimasto presidente fino alla fine della guerra e Truman, che avrebbe potuto essere «il più grande avversario del piano Morgenthau» (Ziegler 1993: 39), non ha potuto opporsi alla sua realizzazione. «Tutta colpa di Morgenthau», esclama uno dei personaggi di *Stimmen der Nacht*, riassumendo il corso degli avvenimenti storici:

Morgenthau ha preparato la pozione magica che ha fatto dormire la Germania. Quel pazzo di un ebreo al ministero delle finanze l’ha distrutta e trasformata in un paese agricolo, in modo che dormisse per migliaia di anni, perché non marciasse mai più a travolgere il mondo con una nuova guerra. Non sapeva che cosa faceva. Pensava ai suoi figli, ai campi di concentramento, alle docce e alle pile di cadaveri. Voleva impedire una volta per sempre che quella Germania combattesse, e ci è riuscito. Ma a quale prezzo? I tedeschi non sono diventati teneri e pacifici, non si sono spezzati, si sono solo piegati. E l’Europa... [...] Era impossibile scavare una tomba nel cuore dell’Europa, senza che il continente intero si trasformasse in un cimitero. (Ziegler 1993: 38)

E così, mentre la Germania è ridotta a uno stato agricolo economicamente arretrato, dal Deutsch-Südamerika viene fomentata la ribellione in madrepatria a opera dell’organizzazione segreta ODESSA (una vera e propria chimera, com’è noto, della nostra storia), guidata da Klaus Barbie. Sembra che il sogno di unità di Bolivar si sia trasformato in un incubo: mentre le *favelas* delle città ridotte a «ghetti di lamiera e rifiuti» (Ziegler 1993: 12) accolgono i *latinos* e sono teatro, di notte, di pogrom feroci, nei quartieri ricchi vive “un esercito di scienziati, ingegneri e specialisti che dopo la guerra hanno lasciato con un grande esodo il Reich sconfitto, sfuggendo alla fame, alla povertà e alla disoccupazione per ricostruirlo in Sudamerica» (Ziegler 1993: 11). Il sogno di ridare vita a una Germania tramontata è ulteriormente potenziato, e non fiaccato come era nelle intenzioni delle potenze vincitrici, dalla decisione di non ricostruire Berlino, la città simbolo della nazione, trasformata dopo il bombardamento nucleare in un ammasso di macerie:

Berlino era più di una semplice città. Berlino era la Germania, e

ancora di più: una visione, secoli di antichi sogni, e adesso i rampicanti crescono sui muri inabitati, in rovina. (Ziegler 1993: 21)

Un'operazione non solo nostalgica, ma profondamente politica, come Ziegler sottolinea fin dalle prime battute del romanzo:

Gente che lavora, instancabile, un giorno dopo l'altro, che sgobba nonostante il sole tropicale e l'aria umida, lontana dalla patria, lontana dai ricordi di mille anni di falso splendore e di omicidi di massa. Natali tedeschi a quaranta gradi all'ombra, odore di dolci natalizi allo zenzero e marzapane di Lubecca nell'aria di Bogotà e di San Paolo, il *Faust* di Goethe al ritmo della samba e *Deutschland, Deutschland über alles* sulle languide onde fangose del Rio delle Amazzoni. Un intero oceano e mezzo secolo tra loro e il Reich, eppure ognuno di loro aveva portato in salvo un minuscolo lembo di terra tedesca nel Nuovo Mondo: una manciata di Auschwitz e Majdanek, un soffio di *Kraft durch Freude* e qualche pagina ingiallita del *Mein Kampf*... (Ziegler 1993: 11-2)

3. Il mondo dei vivi e quello dei morti

Su questo scenario si innesta la vicenda del protagonista, Jakob Gulf, un giornalista televisivo americano segnato dalla vita dopo che sua moglie Elizabeth si è suicidata in diretta quattro anni prima e proprio durante il suo show. Da allora, Gulf è perseguitato dalle "cimici", che hanno anche un uso militare e politico e sono destinate allo spionaggio, oltre che alla pubblicità più invasiva («Una tipica invenzione nazista», li definisce il protagonista, «paranoia cristallizzata nella tecnica», Ziegler 1993: 12), ma che la moglie ha programmato prima di morire per assillarlo, rivolgendogli suppliche d'amore e ricordandogli continuamente la sua inadeguatezza e le sue colpe. Incalzato da questi congegni, Gulf sviluppa una sorta di ossessione che lo spinge a convincersi dell'esistenza reale di un mondo fantasma, dal quale Elizabeth gli parla con quelle voci meccaniche: una terra ctonia, che Ziegler simboleggia attraverso i versi di Philippe Élébé Lisembé, *Die Toten sind nicht tot*, "I morti non sono morti". Le continue invocazioni di Elizabeth sono come i richiami di Euridice a un Orfeo riluttante, quasi voci del coro di una tragedia greca, contrappunti lirici – con toni novalisiani come nel brano che segue o anche, altrove, celaniani o rilkiani – al prosaico e serrato dipanarsi dell'azione, che invitano Gulf alla desistenza, all'abbandono a uno stato passivo dell'essere in cui si placheranno le tensioni dell'e-

sistenza terrena:

«Lo senti?», gli domandò. «Lo senti come le pareti si fanno inconsistenti e gli antichi confini vengono meno, come tutto converge e si unisce, come tutto ciò che era diviso per sempre torna a essere uno? Senti che la notte e il giorno non sono più in contraddizione e che la vita diventa morte, la morte diventa vita? Tu vuoi evitarmi, Jakob, non vuoi unirti a me, ma sei già qui, un pezzo di te è qui con me, e lo sarai sempre di più. Lo senti, Jakob, dimmi: lo senti?» (Ziegler 1993: 61-2)

Proprio a causa di questa familiarità con l'ambiguo oltremondo che sembra spalancarsi attraverso la tecnologia miniaturizzata degli insetti elettronici, Gulf acquista il diritto del testimone, entra in una sfera mitica che attinge a un sostrato profondo: quello che Carlo Ginzburg riassume nella formula «andare nell'aldilà, tornare dall'aldilà» (Ginzburg 2008: 288). Raccontare tale esperienza «significa parlare qui e ora con un'autorità che deriva dall'essere stati (letteralmente o metaforicamente) là e allora» (Ginzburg 2008: 289). Per questo Gulf entra al centro di un intrigo di interessi internazionali e viene inviato in Europa, a Colonia, il cui duomo da un po' di tempo è infestato da cimici che lanciano deliranti proclami con le voci (con le voci e con le parole: Ziegler usa materiali autentici tratti da pubblicazioni, diari, discorsi; un breve elenco di riferimenti bibliografici è posto in appendice al romanzo) di gerarchi nazisti scomparsi, da Hitler a Goebbels a Himmler, mentre alla Casa Bianca rimbomba la voce di Morgenthau.

Sbarcato in una Francia militarizzata, dove la contestazione giovanile è stata repressa nel sangue e marciano «i veterani del 1968, il maggio bollente della Quinta Repubblica, quando l'esercito aveva abbattuto seimila persone sugli Champs Elysée e in Place de la Concorde» (Ziegler 1993: 33), Gulf si ritrova proiettato al centro di una serie di intrighi, e viene rapito mentre sta attraversando il Saarland dai membri dell'organizzazione "Werwolf", anch'essa molto chiacchierata e semi-mitica, per quanto, a differenza di ODESSA, di reale e comprovata esistenza: fu fondata da Himmler nel settembre del 1944 per compiere azioni di sabotaggio e terrorismo di fronte all'avanzata sempre più incalzante delle forze nemiche dell'Asse; ma i "Werwölfe" del romanzo di Ziegler appaiono più come una banda di disperati "guerrieri della strada", lontani anni luce dagli ideali di ordine e purezza razziale che dovrebbero incarnare. Caricature dei naziskin che iniziano a infestare la vita pubblica negli anni Ottanta, la loro presenza serve all'autore per mostrare le contraddizioni profonde a monte del na-

zionalsocialismo: da una parte coerenti con l'opportunismo e l'approssimazione dei loro modelli («hanno farneticato della purezza della razza, della superiorità della natura nordica, della grandezza del popolo e della nobiltà ariana, dura come l'acciaio temperato, tenace come il cuoio, agile come i levrieri, ma i loro capi erano tutti caricature della loro ideologia», Ziegler 1993: 48), dall'altra inquadrati nel solco del contesto regressivo di un'ideologia reazionaria che sprofonda nella superstizione dell'occulto e dell'arcano:

I *Werwölfe* portavano pistole mitragliatrici e fucili a tiro rapido delle officine Krupp di Buenos Aires. E a tutti i loro colli pendevano collane e amuleti: denti di pescecane e malachiti verdiazurre, corna di camoscio, canini di cervo e corni di stambecco, barbe di caprone e denti di lupo, cervi volanti e zampe di talpa mummificate in cornici di argento, medaglie di San Benedetto e, ovviamente, croci uncinata e teste di morto... amuleti protettivi, catene contro le tentazioni e gli attacchi diabolici, la febbre, i calcoli e gli spiriti malvagi, simboli magici di ottusa superstizione contadina accanto alle insegne del movimento nazionalsocialista. (Ziegler 1993: 48)

In seguito Gulf viene liberato dagli alleati – anch'essi alle prese con le loro voci dall'oltretomba: in particolare, oltre a quella di Morgenthau, quella di John F. Kennedy che sembra aleggiare nell'aria di Dallas, dove il presidente americano è stato assassinato (a differenza del fratello Robert, che è sopravvissuto all'attentato subito ed è, seppur gravemente minato nel corpo e nello spirito, il presidente degli Stati Uniti al momento dello svolgimento dei fatti narrati nel romanzo), in uno dei numerosi incroci tra la nostra linea temporale e quella del romanzo – e trasportato a Colonia dove, tra le navate spettrali del duomo in rovina, assiste al manifestarsi di un fenomeno al di là di ogni controllo, con le frasi deliranti dei nazisti che echeggiano all'infinito e si riattualizzano, in un tempo nullo: autentiche "voci della notte" che condannano chi le ascolta alla dannazione.

4. Interfacce

Al centro del Duomo di Colonia: tale è la tossicità della religione della morte (che poi, come argomenta Furio Jesi, è espressione di una altrettanto micidiale religione del potere; cfr. Jesi 2002: 23 segg.) da contaminare per sempre la vita, e la realtà – la nostra realtà – che è entrata in contatto con essa. La forza di contagio del male finisce per attaccare la natura stessa

dell'universo, diviene una dimensione assoluta e totalizzante: le voci, rivela Elizabeth a Gulf in una delle sue ultime apparizioni, annunciano «che il mondo dei vivi sta per finire, che presto esisterà soltanto la morte, dieci o venti miliardi di anni di morte, finché l'universo precipiterà su se stesso e perfino la morte avrà fine» (Ziegler 1993: 161).

Le vicende che seguono il passaggio di Gulf dal Duomo di Colonia, episodio con il quale si concludeva la versione breve di *Stimmen der Nacht*, approfondiscono il solco tracciato nei primi capitoli. Il proliferare delle voci invade l'intera realtà, sospendendola su quel «salto quantistico» (Ziegler 1993: 76) che costituisce il presupposto scientifico-metafisico sul quale si regge l'interfaccia tra mondo dei morti e mondo dei vivi: principio di indeterminazione quantica che mette in discussione la natura stessa della realtà e il nostro statuto in essa. La dilatazione del racconto in romanzo non cancella tale indeterminazione, ma la spinge fino alle conseguenze estreme e tenta di chiarirne la portata: Elizabeth è araldo dell'oltretomba in quanto già in vita è stata attratta irresistibilmente da quella religione della morte in cui il nazismo si identifica. Nell'unico flashback che la ritrae all'epoca del matrimonio con Gulf, il suo aspetto pallido, la sua freddezza, la cadenza quasi ipnotica della sua voce lasciano pochi dubbi in tal senso, e ancor meno le sue parole, tese a esaltare i macabri riti con cui il nazismo celebra l'oscurità, contaminando il sacro e il profano e svuotando entrambi di ogni senso che non sia quello puramente esteriore del *Kitsch*:

Nel rituale della *Götterdämmerung* i tedeschi ritrovano se stessi. È un rituale, appunto, un'azione sacra come l'Ultima Cena. Per un tempo limitato i tedeschi riacquistano la loro anima perduta. In un ricordo collettivo vengono trasportati negli anni Trenta ed è come se non fossero mai esistiti la guerra, il Piano Morgenthau, il Grande Esodo, come se alcune parti di mondo fossero scivolte sulla superficie terrestre e avessero mutato posizione nel globo, come se la Deutsch-Amerika e la Germania si fossero scambiate di posto. È affascinante, Jakob. (Ziegler 1993: 94)

Un *Kitsch* che assume connotati teatrali (come scrive Margaret Atwood, «il totalitarismo in qualche maniera è sempre teatrale e, come il teatro, si basa grandemente sull'illusione: quinte spettacolari dietro a cui si nascondono squallori e un gran trafficare di macchine di scena», Atwood 2002: 125) e di cui Richard Wagner è il prototipo e al tempo stesso il massimo sacerdote:

Si deve avere trascorso un po' di tempo in un quartiere tedesco di Rio o di Santiago, per poter comprendere *L'anello del nibelungo*. Solo allora ci si può fare un'idea dell'autentico significato che ha Wagner per i tedeschi. Non è tanto l'opera di per sé; è il sentimento che essa trasmette. Quando a Germania inizia il festival del *Thing*, con le celebrazioni del solstizio e le fiaccolate, ci si sente trasportati a Bayreuth. [...] Il monumento di Wagner a Germania, nella piazza del Popolo Tedesco, è alto quasi quanto la statua di bronzo di Hitler. Ciò dimostra quanto è importante Wagner per i tedeschi. (Ziegler 1993: 94-95)

Dopo Colonia, comunque, la traccia avventurosa del romanzo si fa più frenetica. Inseguito dalle voci, delle quali sembra essere un involontario sacerdote, Gulf viene imbarcato in una chiatte sul Reno e, attraverso una Germania infiammata dalla rivolta, tradotto a Rotterdam, per essere poi rimpatriato sotto falso nome negli Stati Uniti. Tradito da una componente della spedizione – Laureen, una sorta di doppio di Elizabeth, della quale condivide l'attrazione per il *cupio dissolvi* raggelante e mortale del Südamerika-Reich, che la spersonalizza e rende «il suo sorriso freddo, meccanico» (Ziegler 1993: 129) – viene rapito di nuovo dai nazisti sudamericani, che sono interessati a interagire con i loro vecchi leader defunti, e trasportato in America Latina. Qui, in un continente ormai tedeschizzato e in cui i nazisti hanno preso il sopravvento sulle organizzazioni parafasciste locali con le quali in un primo tempo si erano alleati, Gulf viene preso in carico da Mengele e accompagnato al bunker andino di Bormann, dove gli antichi capi nazisti scomparsi si scatenano in un sabba sfrenato che mescola brani autentici di Hitler, Goebbels, Himmler, Rosenberg, e li monta in un caos organico che incita la cricca superstite alla guerra e alla vendetta. È così che le autorità della confederazione sudamericana, in un delirio di onnipotenza e sobillati dai suggerimenti delle voci, decidono di dichiarare guerra alle potenze vincitrici e attaccano Londra con i loro arsenali atomici, provocando la ritorsione alleata che scatena l'inferno nucleare sulla Nuova Germania e sul mondo, in un'apocalisse nella quale il principio negatore della vita alla base del nazionalsocialismo trova il suo esito più logico: «la guerra nucleare come prosecuzione di Auschwitz con altri mezzi». (Ziegler 1993: 180)

5. Philip K. Dick, la paranoia e l'orrore

Abbiamo accennato alle cimici: e quello delle cimici è solo uno degli

elementi di derivazione dickiana che costellano il romanzo, al di là dell'impianto ucronico postbellico: la loro stessa presenza, insieme a quella degli androidi dall'aspetto umano che lo stato sudamericano-tedesco impiega come spie, ricorda gli innumerevoli, assillanti gadget pubblicitari che costellano le pagine dei romanzi dell'autore americano, le voci dei morti rivolte ai viventi richiamano il racconto *What the Dead Men Say* (1964) da cui poi sarà sviluppato il romanzo *Ubik* (1969), mentre l'idea di un loro ritorno anche in carne e ossa – la stessa che si radicalizza in *Counter-Clock World* (1967) – viene ugualmente ad affacciarsi nel romanzo di Ziegler:

E mentre pensava a queste cose, lo colse un altro, spaventoso pensiero: e se Elizabeth si sbagliasse? Se non fossi io ad andare da lei, ma lei a venire da me? Se le voci dei morti fossero solo il primo passo di un lungo cammino al termine del quale si trova la loro resurrezione nella carne? Presto le voci risuoneranno ovunque, in tutti i villaggi e nelle città, nei boschi e sui campi, sulle cime dei monti e nelle valli, perfino sui mari? Le voci dei nostri padri e dei padri dei nostri padri, le voci delle nostre madri e delle nostre nonne e delle nostre bisnonne, di tutti i nostri antenati, fino a quelle epoche dimenticate in cui la scimmia nuda raddrizzò la schiena curva e, come ridestata da un lungo sonno, guardò il mondo con occhi nuovi? (Ziegler 1993: 63-4)

Ma dickiano è soprattutto lo stretto intreccio tra componente avventurosa, ricca di colpi di scena, e densità di sottotrame che rimandano alla costruzione di un quadro globale, di un'idea di realtà che riflette come uno specchio distorto il potenziale degenerativo della *nostra* realtà. Il nazismo, finito nella storia, in realtà non è mai finito e rischia di trascinare dal passato nel presente, perché si annida nelle profondità del nostro essere, celato sotto l'illusione dell'oblio che è, in realtà, solo debolezza di una memoria sfuggente.

Del resto la devozione di Ziegler a Dick è confermata da un racconto come "Eine Kleinigkeit für uns Reinkarnauten" (1990), con il suo titolo che richiama esplicitamente una delle ultime storie di Dick, "A Little Something for Us Tempunauts" (1974): e dickiano (in questo caso il modello è *The Man in the High Castle*) è il finale di *Die Stimmen der Nacht* nella sua prima versione lunga del 1984, in quella che, al di là dei numerosi ritocchi stilistici e dell'aggiunta o sottrazione di particolari secondari, costituisce la differenza più grande tra le due stesure del romanzo. Nel finale originale, mentre sta per perire nell'olocausto nucleare, Gulf cede finalmente alle voci e raggiunge Elizabeth nella morte, o meglio nel mondo oltre la morte

in cui si dischiude la visione di un'altra vita, e qui si ritrova insieme a lei, in procinto di incontrare il colonnello von Stauffenberg dopo il successo della "Operation Walküre" che il 20 luglio 1944 ha portato all'eliminazione di Hitler. Una storia parallela, quindi, che scorre al fianco di quella vissuta dai protagonisti del romanzo, ma che, come quella di *The Grasshopper Lies Heavy*, il romanzo nel romanzo in *The Man in the High Castle*, pur contemplando un esito diverso della Seconda guerra mondiale e la sconfitta del nazionalsocialismo, non coincide esattamente con la nostra, ma apre nuovi scenari all'intreccio di situazioni possibili:

L'automobile proseguì, il suo motore scoppiettava seguendo il corso della strada silenziosa, e Gulf si appoggiò all'indietro, chiuse gli occhi e pensò all'inverno tedesco e al vecchio presidente del Reich a Berlino, e alle domande che avrebbe voluto porgli, a lui, al generale Claus Schenk conte von Stauffenberg, riguardo la sua grande avventura, l'attentato del 20 luglio 1944, la bomba che aveva spedito all'inferno quel pazzo del Führer.

L'automobile proseguiva la sua corsa e Gulf ascoltava il rumore ipnotico del motore, e a un certo punto si addormentò, si addormentò e sognò, sognò strani sogni di uomini tra i ghiacci e rovine ricoperte di vegetazione che un tempo erano state città, e voci che sussurravano nell'ombra, e soli che sorgevano su montagne gelate e poi cedevano il passo alla notte...

Alla notte eterna. (Ziegler 1984: 175)

Diverso, più ampio e meno conciliante è il finale nella versione del 1993. La riunificazione tedesca ha aperto evidentemente spazi di inquietudine nella percezione dell'autore, che coglie gli avvenimenti del presente come una riattualizzazione del passato. Ecco così che il romanzo si chiude come il precedente con una visione di Gulf mentre si sta scatenando sul mondo l'olocausto nucleare, ma questa volta essa corrisponde a una descrizione realistica di qualcosa davvero avvenuto nella nostra linea temporale: a Berlino si sta celebrando il nuovo corso della storia tedesca, la caduta del Muro e il risorgere di una Germania unita, ma nell'esaltazione sfrenata che percorre la città in festa, nelle manifestazioni di giubilo, nell'inconsapevolezza delle giovani generazioni, aleggia un'eco sinistra dell'antico nazionalismo, ciò che ha portato agli orrori del Terzo Reich:

La vaga, diffusa sensazione di disagio rimase.

Forse aveva a che fare con le migliaia di bandiere, con il riconquistato sentimento nazionale dei tedeschi, che dopo la follia nazionalistica

del Terzo Reich non poteva non colpire profondamente gli stranieri. Forse non riusciva a dimenticare ciò che aveva visto prima, quella sera, alla Porta di Brandeburgo: i giovani uomini vestiti di nero con i volti solenni e le fiaccole in mano che marciavano attraverso la Porta e cantavano l'inno tedesco, la prima strofa, quella proibita, *Deutschland, Deutschland über alles...* Spettri del passato, eppure così giovani...
...Rabbrividì. (Ziegler 1993: 189)

E mentre lo spettacolo si consuma dinanzi agli occhi del protagonista, da una cimice invisibile la voce di Hitler riprecipita Gulf nell'incubo:

Alzò il capo e guardò gli scintillanti giochi di luce dei fuochi d'artificio, li vide affievolirsi, vide per un istante il cielo oscurarsi, e qualcosa di gelido lo sfiorò, una corrente o una mano ghiacciata, e sopra le esplosioni dei mortaretti e i rintocchi echeggianti delle campane a festa, sentì una voce.

Era molto vicina, quella voce.

Parlava direttamente alle sue orecchie.

Parlava roca, ruvida e aspra, dalle lunghe, profonde ombre del passato: «Voi venite dal minuscolo mondo della vostra quotidiana lotta per l'esistenza e della vostra lotta per la Germania per ricevere una volta per tutte un senso: adesso siamo qui insieme, noi siamo con lui e lui è con noi, e ora siamo la Germania! Per me è una cosa meravigliosa essere il vostro *Führer*, e tutto ciò che io sono lo sono soltanto grazie a voi...» (Ziegler 1993: 189-90)

Vacilla in questo finale del 1993 la convinzione, implicita nella versione precedente, che la storia reale sia migliore di quella ipotetica, poiché ha permesso una rielaborazione delle responsabilità e delle colpe, mentre la realizzazione del piano Morgenthau, concepito per spingere i tedeschi, circondati dalle loro rovine, a ricordare ogni giorno l'orrore commesso con l'Olocausto, non avrebbe fatto altro che cristallizzare il passato, conservandolo intatto, e inducendo i tedeschi a covare rancore e desiderio di vendetta. «I nazisti in esilio non hanno mai rinunciato alla Germania», dice Gulf a un certo punto, e continua:

Una volta, in Brasile, Wachsmann mi ha portato nei locali tedeschi, quelli in cui si fa politica, come un tempo nello Hofbräuhaus. Me li ha mostrati tutti, perché voleva darmi la prova che il Reich non è ancora morto. Sono stato alla locanda "zum Spessart" a Rio, alla "Reichskanzlei" a Germania e alla "Lieb Vaterland" a Santos. I latino-

tedeschi se ne stanno lì con piatti di crauti e stinco di maiale, quaranta gradi all'ombra, e raccontano dei tempi grandiosi del Reich. Vecchi SS con i capelli bianchi, con le mani che grondano ancora del sangue di Treblinka e Bergen-Belsen, brindano con boccali colmi di birra bavarese prodotta a Caracas, e gli occhi gli si riempiono di lacrime quando parlano della Foresta Nera e dell'Eifel, del Kyffhäuser e delle acque azzurre del Reno, dei vigneti e dei castelli, in rovina come le loro città. *Il Führer, dicono, il Führer aveva ragione. L'ebreo, era lui che voleva annientarci, e ci è quasi riuscito. Quasi. Al diavolo Morgenthau, noi ritorneremo, dicono. Ricostruiremo Berlino e issereemo la bandiera sul palazzo del Reichstag, la bandiera con la croce uncinata.* (Ziegler 1993: 23)

6. Fascismo eterno?

Se *Die Stimmen der Nacht* poteva esporsi all'interpretazione di essere stato scritto negli anni Ottanta, come sottolinea Rosenfeld, con la sia pur involontaria intenzione di relativizzare il passato nazista «attraverso l'esibizione delle terribili conseguenze di una memoria imposta» (Rosenfeld 2005: 351), la versione definitiva del romanzo cancella quasi del tutto questo sospetto, che qua e là si accende, ad esempio nella rappresentazione dello sciovinismo francese oppure quando le forze di occupazione in Germania agiscono comportamenti analoghi a quelli dei loro antagonisti. Ciò avviene in modo esemplare nell'episodio della liberazione di Gulf, rapito dai "Werwölfe", a opera dell'esercito americano. Alle parole del generale, tese a giustificare il proprio operato dopo il raid che ha portato a uno sterminio di civili innocenti – parole simili a quelle degli imputati di Norimberga («Ho i miei ordini, ed io eseguo sempre i miei ordini», Ziegler 1993: 69) – Gulf rivolge un pensiero di esplicita condanna: «Ma che cosa, si domandò Gulf, che cosa ti rende diverso dai tedeschi, generale? Che cosa?» (Ziegler 1993: 69)

Ma è una condanna che colpisce allo stesso modo il "fascismo eterno", per usare la categoria coniata da Umberto Eco, identificato nella miscela di razzismo, nazionalismo e militarismo che genera logiche di sopraffazione, quanto quello storico ipostatizzato nel nazionalsocialismo. Il sopracitato finale cancella ogni dubbio in tal senso, amplificando il disagio dal quale Ziegler, per sua stessa ammissione, aveva tratto ispirazione per la sua opera: «*Die Stimmen der Nacht* è il prodotto del mio interesse, coltivato per tutta la vita, per i vecchi e per i nuovi nazisti. I naziskin erano presenti in Germania nei primi anni Ottanta, e mi sconcertavano e mi irritavano

profondamente» (Rosenfeld 2005: 480n), spiega l'autore tedesco a Gavriel D. Rosenfeld in una corrispondenza privata. I naziskin sono evidentemente un segnale di qualcosa che cambia, ma con la riunificazione tornano a incombere i fantasmi del passato che erano stati soltanto rimossi. Come scrive Ziegler, il tempo che rischia di fermarsi (che in *Stimmen der Nacht* si è fermato) è un pericolo che incombe e che il romanzo tenta di scongiurare:

Il tempo, pensò Gulf, il tempo in questa terra di crucchi si è fermato. Non perché Hitler infesta le rovine di Colonia o perché Göring e Goebbels non tacciono nemmeno da morti, ma continuano a vomitare le loro menzogne, le loro farneticazioni e le loro tremende minacce... Tutto ciò non c'entra. Perché non è che Hitler sia appena ritornato dal regno dei morti – è che qui non è mai morto. Dal tempo della guerra ha continuato a vivere in queste persone, le ha possedute con l'ostinazione della follia [...] I tedeschi [...] sono vivi e al tempo stesso sono morti, ripetono per l'eternità i pensieri e le parole del passato. Il Terzo Reich non è tramontato nel 1945 con lo sganciamento della prima atomica su Berlino; i nazisti sono emigrati in America del Sud, ma le loro barbare idee sono sopravvissute alla catastrofe e al loro grande esodo. Continuano ad agire nei centomila villaggi di questo paese, nelle persone, come metastasi dopo un'operazione andata male. (Ziegler 1993: 55)

In questo senso, allora, *Stimmen der Nacht* rappresenta una riflessione profonda sulla direzione e le forme che assume un processo epocale come quello della nuova unità tedesca, che rischia di trasformare il processo di elaborazione del passato, costitutivo degli anni del dopoguerra e della ricostruzione, in una semplice parentesi, e di riallacciarsi al passato più cupo della storia. Il presente che si profila all'orizzonte appare privo di consapevolezza e memoria, e finisce per pescare nel serbatoio più torbido di un'ideologia che sembrava tramontata. In questo senso il romanzo di Ziegler non asseconda affatto l'onda normalizzante che in effetti monta, e non solo in Germania, dopo la *Wende*, ma cerca di opporsi a essa con pagine di vibrante intensità.

Anche se poi, alla fine, la sua critica congela il nazionalsocialismo in una dimensione definitiva che toglie mordente alla sua presa. È l'inverarsi nella storia del Piano Morgenthau, con le sue "tre grosse D", come scrive Ziegler («Denazifizierung, Demilitarisierung, Demontage», Ziegler 1993: 165: denazificazione, smilitarizzazione, smantellamento), a provocare la cristallizzazione della storia e a rendere il nazismo un assoluto immoto e immutabile. Come afferma Mengele nel corso del romanzo, «il Piano

Morgenthau ha fuso insieme nazionalsocialismo e germanesimo» (Ziegler 1993: 165). Questo è anche il limite di visione di *Stimmen der Nacht*. Ziegler è efficace nel mettere a fuoco le ragioni dell'orrore nazionalsocialista: un orrore che è tale perché ha prodotto Auschwitz, perché non ha rispetto della vita, perché celebra falsi miti, perché adora la morte. Il nazionalsocialismo è radiografato nella sua congenita dimensione statica, di non divenire, immobile anche nel suo linguaggio, nelle sue parole, e il suo orrore si perpetua producendo altre Auschwitz in Patagonia, continuando a celebrare gli stessi falsi miti e ad adorare la morte. Restando uguale a se stesso. Nessun adattamento, nessuna evoluzione: è facile riconoscerlo, è facile esecrarlo. Molto più spaventoso, perché subdolo, è il pericolo che si configura nel divenire e nell'evolvere dei principî che stanno alla base di quell'orrore: ma quello di Ziegler, come i mausolei dei suoi nazisti, è un – sia pur nobile, e narrativamente riuscito – monumento al passato.

Bibliografia

- Atwood, Margaret, "Prospero, il Mago di Oz, Mephisto & Co" ., *Negoziando con le ombre*, trad. it. di Massimo Birattari - Riccardo Cravero, Firenze, Ponte alle Grazie, 2002: 105-30.
- Basil, Otto, *Wenn das der Führer wüsste*, Ed. Nachwort von Hans Joachim Alpers, Rastatt, Moewig, 1981.
- Gelber, H.G, "Der Morgenthau-Plan", *Vierteljahrhefte für Zeitgeschichte*, 13.4 (1965): 372-402.
- Ginzburg, Carlo, *Storia notturna. Una decifrazione del sabba* (1995), Torino, Einaudi, 2008.
- Greiner, Bernd, *Die Morgenthau-Legende, Zur Geschichte eines umstrittenen Plans*, Hamburg, Hamburger Edition, 1995.
- Heißenbüttel, Helmut, "Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte", *Wenn Adolf Hitler den Krieg nicht gewonnen hätte: historische Novellen und wahre Begebenheiten*, Stuttgart, Klett-Cotta, 1979: 7-17.
- Herburger, Günter, *Die Augen der Kämpfer*, München, Luchterhand, 1980.
- Hull, Cordell, *The Memoirs of Cordell Hull*, vol. 2, London, Hodder & Stoughton, 1948.
- Jesi, Furio, (1976), *Esoterismo e linguaggio mitologico. Studi su Rainer Maria Rilke*, Macerata, Quodlibet, 2002.
- Lubos, Arno, *Schwiebus. Ein deutscher Roman*, München-Wien, Langen Müller, 1980.

- Rosenfeld, Gavriel D., *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- Schweikert, Rudi, *Kurd Laßwitz. Eine illustrierte Bibliografie seiner Werke*, Kollektion Laßwitz – Neuausgaben der Schriften von Kurd Laßwitz in der Fassung der Texte letzter Hand, Ed. Dieter von Reeken, Abt. III – *Selbstzeugnisse und Sekundärliteratur*, Bd. I, Lüneburg 2010.
- Wenzel, Dietmar (Ed.), *Kurd Laßwitz: Lehrer, Philosoph, Zukunftsträumer. Die ethische Kraft des Technischen*, Meitingen, Corian-Verlag Wimmer, 1987.
- Ziegler, Thomas, "Die Stimmen der Nacht", *Phantastische Literatur* 83, Ed. Michael Görden, Bastei Lübbe, Bergisch Gladbach 1983: 215-85.
- Ziegler, Thomas, *Die Stimmen der Nacht*, Frankfurt a. M.-Berlin-Wien, Ullstein, 1984.
- Ziegler, Thomas, "Eine Kleinigkeit für uns Reinkarnanten", *Willkommen in der Wirklichkeit. Die Alpträume des Philip K. Dick*, Ed. Uwe Anton, München, Heyne, 1990: 355-439.
- Ziegler, Thomas, *Stimmen der Nacht*, München, Heyne, 1993.

Sitografia

<http://www.kurd-lasswitz-preis.de> (ultimo accesso 2/06/2023)

The Author

Alessandro Fambrini

Born in Seravezza (LU) on 8 September 1960, he graduated in Modern Languages and Literatures at the University of Pisa, then specializing in German language and literature at the University of Pavia. From 1995 to 2015 he worked at the University of Trento. He currently teaches German literature at the University of Pisa.

He dealt with nineteenth-century German literature, and in particular with the literary constellations that flourished around the Fin de siècle period, with essays and articles on Tieck, Heine, Hebbel, Stifter, Wagner, Nietzsche, and with the monographs *The Age of Realism* (Rome, Carocci 2006) and *Nietzsche. The first reception* (Rome, Studi Germanici 2014). His research also turned to twentieth-century literature with essays on Wedekind, Ril-

Alessandro Fambrini, “La pozione magica che ha fatto dormire la Germania”

ke, Thomas Mann, Trakl, Friedell, Kafka, Mühsam and Hugo Ball, and with the volume *Life is a rollercoaster. The circus in German literature between the nineteenth and twentieth centuries* (Campanotto, Udine 1998). Among his latest publications is the volume *Guide to German Literature. Paths and protagonists 1945-2017* (Odoja, Bologna 2018), written together with Simone Costagli, Matteo Galli and Stefania Sbarra, and the translation and editing of the volume of short stories by Karl Hans *Strobl Bimbus* (Hypnos, Milan 2024).

Email: alessandro.fambrini@unipi.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Fambrini, Alessandro, “La pozione magica che ha fatto dormire la Germania’. *Stimmen der Nacht* di Thomas Ziegler”, *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 199-216, <http://www.between-journal.it/>

Language and Representation of Reality in Marica Bodrožić: *Sterne erben, Sterne färben* and *Das Wasser unserer Träume* as Case Studies

Eriberto Russo

Abstract

This essay delves into the intricate interplay between language and identity in selected works by the German-language intercultural author Marica Bodrožić. Focusing on metaphor usage and embedded layers of meaning, the study examines identity representation in *Sterne erben, Sterne färben*, *Meine Ankunft in Wörtern* and *Das Wasser unserer Träume*. The study strives to uncover the author's use of language as a tool for identity construction while generating metaphoric alternatives to reality.

Keywords

Concepts of reality, Metaphor, Linguistic representation, Identity construction, Reality representation

Sprache und Wirklichkeitsentwürfe bei Marica Bodrožić. *Sterne erben, Sterne färben* und *Das Wasser unserer Träume* als Fallbeispiele

Eriberto Russo

1. Einleitende und theoretische Bemerkungen

Literarische Texte entfalten eine reiche Vielgestaltigkeit, die über das Erzählen von Geschichten hinausgeht, denn sie erschaffen komplexe Realitäten, die mit unseren eigenen Erfahrungen verschmelzen und unsere Vorstellungskraft herausfordern (vgl. Bareis 2019: 90-114). Eine herausragende Meisterin dieser Kunst der Realitätsumgestaltung ist die deutschsprachige interkulturelle Autorin Marica Bodrožić (vgl. Kegelmann 2012: 39-44): Ihre Werke zeichnen sich nicht nur durch ihre kunstvolle Sprachverwendung aus, sondern auch durch eine tiefgehende Reflexion über die Beschaffenheit der Wirklichkeit selbst, die sich auch als ein großes Thema innerhalb der Sprach- und Literaturwissenschaft herausstellt (vgl. Hammer 2017: 139-156).

Dieser Aufsatz widmet sich der Erkundung der verschiedenen Wirklichkeitsentwürfe in zwei literarischen Werken von Marica Bodrožić. Von ihren frühesten Schriften bis zu den neuesten Veröffentlichungen entführt Bodrožić ihre Leserinnen und Leser in eine Welt, die durch eine Bandbreite von identitätsstiftenden Perspektiven gekennzeichnet ist. Doch wie gelingt es der Autorin, solch facettenreiche Realitäten zu gestalten? Welche Strategien und Stilmittel setzt sie ein, um eine derart beeindruckende Palette von Wirklichkeitsentwürfen zu präsentieren?

Im Verlauf dieses Aufsatzes beabsichtigt man, sich mit den vielschichtigen Elementen zu beschäftigen, die Bodrožićs Werke durchdringen. Es wird dabei erforscht, wie die Autorin Metaphern bzw. eine metaphorische Sprache nutzt, um komplexe Realitäten greifbar zu machen und den Lesenden tiefgehende Einblicke in die Gedankenwelt ihrer Figuren zu er-

möglichen. Es wird das komplexe Zusammenspiel von Metaphern und deren Rolle bei der Schaffung von Wirklichkeitsentwürfen in ihren Werken eingehend erforscht. Metaphern fungieren in diesem Rahmen als bedeutungstragende sprachliche Elemente (vgl. Kohl 2007: 19), die es der Autorin ermöglichen, abstrakte Konzepte und komplexe emotionale Zustände (vgl. Schwarz-Friesel 2017: 360 – 361) in bildhafter Weise darzustellen. Durch die Anwendung von Metaphern können literarische Autorinnen und Autoren die Vorstellungskraft der Lesenden ansprechen und sie dazu anregen, über die wörtliche Bedeutung hinauszudenken und eine tiefere Verbindung zur dargestellten Realität herzustellen (vgl. Leonardi 2017: 164).

Im Fall von *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern* betont man das Verhältnis der Autorin zur Sprache und wie diese ihr Verständnis von Realität formt. In diesem Sinne trägt die Sprache dazu bei, die Realität darzustellen und zu definieren, indem die Ich-Erzählerin einen Prozess der Metaphorisierung der eigenen sprachlichen Identität durchläuft und sie in der Interaktion zwischen den beiden Sprachen sowie der beiden Kulturen verortet (vgl. Gutjahr 2006: 94-122). Thüne (2017: 531-540) weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die Grenzziehungen zwischen Sprachen und Kulturen in den Texten der deutschsprachigen interkulturellen Literatur in der Tat ein heuristisches Problem darstellen.

Mit *Das Wasser unserer Träume* wird die Verwendung von Metaphern als Werkzeug zur Neudefinition der Beziehung zwischen dem Ich-Erzähler, der sich im Koma in einem Krankenhausbett befindet, und dem Raum bzw. der Realität um ihn herum analysiert. Durch die Untersuchung dieser beiden Texte soll gezeigt werden, wie Bodrožić es schafft, durch den Einsatz einer metaphorischen Sprache Alternativen zur Realität sowie Wirklichkeitsentwürfe vorzuschlagen.

2. Metaphern in *Sterne erben, Sterne färben.* *Meine Ankunft in Wörtern*

Im Kontext deutschsprachiger interkultureller Literatur nimmt Bodrožić einen besonders wichtigen Platz ein. 1973 in Dalmatien geboren, lebt sie seit 1983 in Deutschland, wo sie arbeitet und als Schriftstellerin tätig ist. Ihr literarisches Schaffen besteht aus insgesamt 15 Werken, deren literarische Genres von Sachbüchern und Poesie über den Roman bis hin zur Autobiographie reichen. Ihre Autobiographie, gespickt mit Transiten und Erinnerungen an die frühe Kindheit im ehemaligen Jugoslawien und die Beziehung zum Heimatland (Kroatien) und damit zur Sprache (Kroa-

tisch), die sie kaum mehr als ein Kind aufzog, steht im Mittelpunkt des Bandes *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*. Das Werk stellt sich als eine literarische Sprachautobiographie heraus, in der individuelle und kollektive Erfahrungen aufeinandertreffen. Unter Bezugnahme auf den Spracherwerb der Autorin trifft das Genre der Autobiographie auf die Dimension der Sprachbiographie. Bodrožić öffnet die Räume ihres Gedächtnisses und beginnt einen langen Monolog, der einerseits die Erfahrung des Spracherwerbs in den Mittelpunkt stellt und sich andererseits auf eine transtemporale und translokale Erfahrung konzentriert, die von der Annahme der Sprache als totales Erlebnis ausgeht. Bodrožićs Sprachautobiographie verzichtet im Namen eines sprachlichen Experiments, das in Subjektivität und Emotionalität kohärente Ausdrucksfiguren findet, auf narrative Objektivität bei der Erzählung ihres Abenteuers zwischen Sprachen und Ländern. *Sterne erben, Sterne färben* erweist sich demzufolge als eine sprachliche Autobiographie, die, ohne auf die Anekdoten über persönliche Erfahrungen vor und nach der Ankunft in Deutschland zu verzichten, das Erlernen der Fremdsprache und die Beziehung zu ihr als eine Möglichkeit wiedergibt, poetologisch zu reflektieren. Die poetologische autobiographische Untersuchung der Sprache, die sich im Text entwickelt, kombiniert sich auch mit einer intimen und persönlichen Ebene, die zu dem zurückbringt, was Rădulescu definiert als einen „Versuch, durch eine Hin- und Her-Reise, die sowohl zurück in die Vergangenheit als auch weiter bis in die Gegenwart führt, eine seelische Biographie zu erkunden“ (Rădulescu 2012: 64).

Zu ihrer eigenen Auffassung der Autobiographie hat die Autorin erklärt: „[...] diesen Aspekt möchte ich gerne betonen, weil die Autobiographie überhaupt kein Terrain ist, auf dem man sich so sicher fühlt. Vielleicht ist das Schreiben eine Möglichkeit, sich darin zurechtzufinden. Manchmal habe ich das Gefühl, für mich ist es so, als müsste ich oder als könnte ich das dadurch aushalten“ (Bodrožić; 2009: 198). In diesem Sinne trifft dies zu und erfüllt der Text auch die Kriterien dessen, was von Lejeune als „autobiografischer Pakt“ identifiziert wird (vgl. Lejeune 2012): Die Stimmen der Autorin, der Erzählerin und der Hauptfigur des dargestellten Textes stimmen überein. Der Titel suggeriert eine private Geschichte, unterstrichen durch die Anwesenheit des Possessivartikels „meine“ und die Erzählung entwickelt sich hauptsächlich autodiegetisch in der ersten Person (vgl. Genette 1972: 253-254).

2.1. Metaphorisierung der sprachlichen Identität

- (1) Das Erzählen aus der Geschichte des menschlichen Herzens ist eine Befreiung aus der Umzäunung der Biographie. Die deutsche Sprache baut in mir an einem Gerüst, an einem Lobgesang, an der Erinnerung der Seele. Der Bildteppich bekommt in meinem Inneren ganz eigene Ohren. Europa wird der Kopf, in dem das Gedächtnis sich ankleiden kann wie ein Mensch. In den Bildern wohne ich, als eine mit allem Inneren und Äußeren verwandte Haut (Bodrožić 2007: 11).

Die sechs Subjekte (das Erzählen, die deutsche Sprache, der Bildteppich, Europa, das Gedächtnis, und das erzählerische Ich), aus denen sich der Anfang des Bandes zusammensetzt, bilden das erste große poetologische Bild einer sprachlichen und innerlichen Identitätsauffassung. Die Erzählerin taucht erst am Ende des kurzen Absatzes durch das Personalpronomen „ich“ auf und wird von einer Reihe von Wörtern angekündigt, die dazu dienen, das semantische Universum ihrer Autobiographie darzubieten. Bodrožićs Sprache beruht hier auf Metaphern, die geschickt gewählt werden, um ihre erzählerische Stimme mit einer tieferen Bedeutung zu durchdringen und somit eine Verbindung zwischen Worten und der Welt herzustellen. Durch die Verwendung von metaphorischen Elementen formt Bodrožić ihre Sprache zu einem lebendigen Gewebe, das nicht nur aus Worten besteht, sondern auch aus den vielschichtigen Facetten ihrer persönlichen Erfahrungen und Reflexionen. Die erzählerische Stimme wird somit zu einem Vermittler zwischen der individuellen Innenwelt der Autorin und der äußeren Welt, die von den Worten in ihrer Autobiographie erschaffen wird. Diese Verbindung zwischen erzählerischer Stimme, Worten und Welt wird durch die künstlerische Verwendung von Metaphern verstärkt, die nicht nur sprachliche Schönheit verleihen, sondern auch dazu dienen, komplexe Emotionen und Gedanken in fesselnde Bilder zu verwandeln. In dieser poetologischen Gestaltung zeigt sich Bodrožić als Geschichtenerzählerin, die nicht nur die Struktur der Sprache beherrscht, sondern auch die Fähigkeit besitzt, durch Metaphern eine tiefere Verbindung zwischen ihrem individuellen Selbst und dem kollektiven Verständnis der Welt herzustellen (vgl. Lakoff/Johnson 1980: 20ff.). Im oben genannten Textauszug legt die Autorin nicht nur den Grundstein für ihre Argumentation, sondern stärkt diese vor allem durch die geschickte Verwendung einer zentralen Metapher – der „Geschichte des menschlichen Herzens“. Diese Metapher dient als Schlüssel, um den Zugang zu einem

tiefgehenden Verständnis des Umgangs mit dem Fremden zu öffnen. Die Beziehung zwischen Geschichte und Biografie wird weiter vertieft, indem die Autorin ihr Verhältnis zur deutschen Sprache beleuchtet. Die Darstellung der deutschen Sprache als dynamisch wird durch die Verwendung von bildhaften Elementen, wie dem Gerüst des Körpers, dem Klang als Lobgesang und schließlich der Seele, veranschaulicht. Diese aufgezählten Parallelen schaffen eine facettenreiche Dimension, die die Vielschichtigkeit der Sprache verdeutlicht. Durch dieses Bild einer lebendigen Sprache bereitet die Autorin den Boden für das nächste Erzählscenario, das die Menschengeschichte, die Biografie und die deutsche Sprache in einen Dialog mit der Innerlichkeit der Autorin treten lässt. Die Verwendung der lokalen Metapher von Europa sowie die textile und künstlerische Metapher des Bildteppichs erweitert die Gesprächsebene zwischen den verschiedenen Elementen. Diese Metaphern fungieren als kreative Schnittstellen, die es ermöglichen, die Identität der Autorin in Bezug auf die Menschengeschichte, die Biografie und die deutsche Sprache tiefer zu durchdringen. Der Identitätsentwurf, den Bodrožić präsentiert, findet seinen eindrucksvollen Ausdruck im letzten Satz, in dem die Ich-Erzählerin behauptet, in den Bildern zu wohnen und sich dabei mit einer Haut vergleicht. Diese subtile Parallelität bietet eine Möglichkeit, den sprachlichen Identitätsbegriff zu delokalisieren, indem sie das Individuum in einen komplexen Dialog zwischen Innenwelt und äußerer Welt einbindet (vgl. Nowicz 2018: 222-224). Durch die Gleichsetzung des Wohnens in Bildern mit der Haut schafft die Ich-Erzählerin eine metaphorische Verbindung zwischen der persönlichen Identität und der Schutzhülle, die die äußere Welt umgibt. Hier wird die Identität nicht als statisches Konzept verstanden, sondern als etwas, was ständig in Wechselwirkung mit der Umgebung steht. Die delokalisierte Identität wird somit zu einem Gewebe von Erfahrungen, Erinnerungen und kulturellen Einflüssen, das ständig in Bewegung ist. Die Ich-Erzählerin öffnet eine Tür zu einem Verständnis von Identität, das nicht auf geografischen Grenzen oder festen Strukturen beruht, sondern vielmehr auf der dynamischen Interaktion zwischen dem Selbst und der Welt. In diesem komplexen Dialog zwischen Innenwelt und äußerer Welt entfaltet sich eine reiche Palette von Bedeutungen, die die individuelle Identität als fluide und formbare Realität erscheinen lassen. Der ständige Informationsaustausch zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit setzt folgendermaßen einen Dialog in Gang, der sich – aufgrund der Identität der Autorin – auch mit der Mehrsprachigkeit konfrontiert, in diesem Fall dem Deutschen und dem Kroatischen, das sie schließlich selbst als ihre „erste Muttersprache“ (Bodrožić 2009: 14) betrachtet. Schließlich erweist sich der Konflikt zwi-

schen den beiden Sprachen oft als ungelöst, außer als z.B. Bodrožić vom Vorteil der „zweiten Muttersprache“, dem Deutschen, spricht. Auch wegen der Unmöglichkeit, in das ehemalige Jugoslawien, zurückzukehren, und wegen der stillschweigenden Verurteilung eines Nomadentums zwischen Identitäten und Sprachen bringt die Autorin mehrmals ihr Staunen gegenüber der deutschen Sprache zum Ausdruck, indem sie zum Beispiel Folgendes erklärt: „Aber erst in der deutschen Sprache wird mein eigenes Zuhause für mich selbst hörbar“ (Bodrožić 2009: 11). Damit erklärt sie ihre Liebe für die Sprache (Hübner 2009).

2.1.2. Zum Verhältnis von Bodrožić zu ihrer sprachlichen Identität

Die Beschreibung der Beziehung der Autorin zum Deutschen wird von Anfang an sprachlich durch die wiederkehrende Verwendung von Zeitdeixis („erst“, „jetzt“, „nie“, „beginnen“) und durch Ausschließlichkeit– erkennbar anhand von adversativen Konjunktionen („aber“) und Adverbien („nur“) – unterbrochen, die die Beziehung zwischen Sprache und Affektivität zum Ausdruck bringen. Dies erfolgt zum Beispiel in vielen anfänglichen Textpassagen:

- (2) Aber erst in der deutschen Sprache wird mein eigenes Zuhause für mich selbst hörbar“ (Bodrožić 2009: 11).
- (3) „Dieses Bild der unsterblichen Wangen und der in meiner Herzerinnerung fortlebenden blauen Augen habe ich nie in meiner ersten Sprache erinnert (Bodrožić 2009: 12).
- (4) Dieses Fließen erlebe ich nur in der deutschen Sprache, in der die Wurzeln der Buchstaben ganz mit mir und meinem Nabel verbunden sind (Bodrožić 2009: 13).
- (5) „In der deutschen Sprache habe ich begonnen, diese Grenzen zu verstehen und an das Leben zu glauben.“ (Bodrožić 2009: 18).
- (6) Nur im Deutschen ließ es sich präzise träumen (Bodrožić 2009: 19).

Die literarische Sprachautobiographie zeigt bei Bodrožić auch die Bereitschaft, die eigene „erste Muttersprache“, das Kroatische, und folglich auch die „zweite Muttersprache“, das Deutsche, in einer anderen und fragwürdigeren Form wahrzunehmen.

- (7) Das Doppelbödige der ersten Sprache, es zeigte sich erst beim Bestehen in der zweiten. Das Deutsche wurde immer mehr zu einem wärmenden Kleidungsstück. Was war das Doppelbödige der ersten

Sprache? Warum erwischte es mich manchmal unvorbereitet, als wohne in ihr jemand mit einer langen Liste all meiner Vergehen gegen die Menschen und rechne mich wortweise aus. Eine ganze Zeit lang machte mich jedes Wort in dieser Sprache zum Feigling, eine Sprache, die nun auch noch ganz anders hieß, das Serbische und das Kroatische wurden per Verordnung autonom (was für eine Autonomie!). Alles mußte doppelt bewältigt werden, die eigene Wahrheit im Deutschen, die eigene Wahrheit in der Sprache der Mutter (Bodrožić 2009: 96).

Die Komplexität der Erstsprache wird hier in ihrer doppelbödigen Natur enthüllt, und diese Facette manifestiert sich besonders deutlich durch die Herausforderungen, die bei der Auseinandersetzung mit der zweiten Sprache, dem Deutschen, auftreten (vgl. Heredia/ Brown 2004/2006: 225 – 249). Diese Zweitsprache wird von der Autorin nicht nur als Kommunikationsmittel betrachtet, sondern auch metaphorisch als ein „wärmendes Kleidungsstück“ dargestellt, das im Laufe der Zeit eine zunehmende Bedeutung annimmt. Dieser metaphorische Sprachgebrauch schafft eine bildliche Oberfläche, auf der die beiden Sprachen nicht nur koexistieren, sondern auch physische und komplexe Eigenschaften entfalten. Die Autorin gibt einen Einblick in die zerrissene Beziehung zur Erstsprache, in der sich, als wohne in ihr jemand mit einer „langen Liste all [ihrer] Vergehen gegen die Menschen“, eine gewisse Ambivalenz und selbstkritische Reflexion manifestiert. Die fragile Natur der Erstsprache, sei es Serbisch oder Kroatisch, wird durch die verordnete Autonomie beider Sprachen zusätzlich betont. Diese Autonomie stellt eine Herausforderung dar, die darin besteht, die eigene Stimme sowohl im Deutschen als auch in der Sprache der Mutter hörbar zu machen. Die Worte in der Erstsprache werden zu einer Quelle innerer Konflikte und Unsicherheiten, was die Autorin als eine Art doppelte Bewältigung beschreibt. Die metaphorische Darstellung der Sprachen als Oberflächen weist auf einen tiefgreifenden kulturellen und emotionalen Dialog hin. In diesem Zusammenhang wird die Metapher nicht nur als stilistisches Element betrachtet, sondern als eine Brücke, die die emotionalen, kulturellen und inneren Prozesse miteinander verbindet (vgl. Behravesh 2019: 180). Die mehrsprachige Identitätskonstruktion, die in der textuellen Gestaltung verwoben ist, unterstreicht dabei auch die Rolle der Affektivität und betont, wie die emotionale Beziehung zu den Sprachen den Schreibprozess und das künstlerische Schaffen beeinflusst. Weiterhin verdeutlicht die Autorin, dass die Zweitsprache eine emotionale Flexibilität ermöglicht und dabei die Möglichkeit bietet, sich von den erzählten Objekten zu distanzieren, ohne dabei den Dialog mit der eigenen

Innerlichkeit und Gefühlswelt zu verlieren (Bodrožić 2009: 193). Doch in Bezug auf den Prozess des Schreibens im Deutschen im Vergleich zur Erstsprache erklärt die Autorin: „Ich habe dann immer ein Gefühl von Nacktheit, das Gefühl, es ist vielleicht ein Stück von der Literatur weg, während ich im Deutschen immer das Gefühl habe, ich schreibe Bücher. Ich bin dann wirklich eine Spracharbeiterin“ (Bodrožić 2009: 193).

Das exophonische Vorgehen bzw. das Schreiben und das Sprechen in und aus einer Sprache, die nicht die eigene ist (Arndt/Naguschewski/Stockhammer 2007), wird bei Bodrožić mit der Metapher des Durchschreitens beider Sprachen untermauert. Die Autorin entwickelt auf diese Weise ihre eigene Reflexion nicht in Richtung der Schaffung eines Zwischenraums, sondern sie unterscheidet zwischen den Körpern von beiden Sprachen, die es nur im kreativen Prozess schaffen, eine Einheit zu bilden (vgl. Benteler 2019: 142ff.). Gegen Ende der poetologischen Autobiographie wird die Art des Miteinanderlebens der beiden Sprachen sogar restriktiver, wenn die Erzählerin den doppelten Tod bzw. Verlust ihrer Muttersprache verkündet: „Mit Büchern hatte ich das Deutsche erlernt, mit der Vorstellungskraft, die mir zu einem Wissen verhalf, das nirgendwo nachzuprüfen war. Die Muttersprache starb gleich zweimal. Ging dennoch ein in eine neue Zeit; so wie wohl Menschen eingehen in etwas, wenn der Tod sie holen kommt.“ (Bodrožić 2009: 153).

3. Das Streben nach Polyphonie in *Das Wasser unserer Träume*

Das Wasser unserer Träume (2016) bildet zusammen mit zwei anderen Romanen, *Das Gedächtnis der Libellen* (2010) und *Kirschholz und alte Gefühle* (2012), eine Prosa-Trilogie um drei Figuren, zwei Frauen und einen Mann, deren Leben zyklisch aufeinandertreffen und kollidieren: Nadeshda, die Ich-Erzählerin des ersten Romans, Arjeta, die Ich-Erzählerin des zweiten Romans und Ilja, der Ich-Erzähler des dritten und letzten Romans der Trilogie. In *Das Wasser unserer Träume* verdichten sich die Geschichten und die Leben dieser drei Figuren durch die stille Stimme des Erzählers, dessen Identität für einen Großteil des Romans, der sich im Krankenhaus abspielt, in dem der Mann im Koma liegt, unbekannt bleibt.

Der Roman durchstreift die vier Jahreszeiten (Winter, Frühling, Sommer und Herbst) und folgt den inneren Entwicklungen des Ich-Erzählers. Die diegetische Form ist der innere Monolog und entwickelt sich hauptsächlich im Kopf des Ich-Erzählers, der das Erwachen aus dem Koma übt.

Die Thematisierung der Leitmotive des Komas und des Erwachens aus der Krankheit ist bereits im Epigراف angekündigt, der Zitate aus den Werken *Die Göttliche Komödie* von Dante Alighieri und *Die Lehrlinge zu Sais* von Novalis aufweist.

Die monologische Erzählung in der ersten Person wird durch den Einsatz temporaler und lokaler Metaphern realisiert, die die Flucht des Ich-Erzählers aus dem eigenen Zustand des Stillstands ermöglichen. Der Dialog zwischen der Innerlichkeit, dem inneren Raum des Krankenhauses und der Außenwelt wird durch die Auferlegung einer erzählerischen Stimme verwirklicht, die alles hört und wahrnimmt, über Stille und die körperliche Unbeweglichkeit hinausgeht und die Dimensionen der Räumlichkeit und der Zeitlichkeit reflektiert. Die Leserinnen und Leser treten in den Kopf des regungslosen Erzählers ein und verlassen sich, wie in einem autobiografischen Erzählraum, auf seine Worte, indem man die Wahrscheinlichkeit des Erzählten in Frage stellt (vgl. Scheffler 2016).

Der Roman fängt im Winter mit einer erzählerischen Stimme an, die das Wort ergreift und beginnt, das Geräusch der Maschinen zu kommentieren, die Gegenstände zu bezeichnen, die die Ausstattung des Ortes bilden, an dem sie sich befindet, und dabei den Raum des Zimmers mit dem Himmel vergleicht: „Der Zimmerhimmel weiß, dass ich alles hören kann, vor allem das, was nicht gesagt wird und auch jenseits der Wände“ (Bodrožić 2016: 7). Der Erzähler und sein Handlungsraum teilen eine wahrnehmbare Allwissenheit, die es schafft, sie mit der Außenwelt zu verbinden und gleichzeitig der Außenwelt den Kontakt mit ihnen ermöglicht: „Oben am Plafond magnetisieren sich die lauten, die leisen und die noch ungeborene Wörter. Sie suchen mich, und ich, ein Mann, der stumm und bewegungslos in einem Bett liegt, bin ihr lebendiges Radio, aus dem noch nichts in die Außenwelt dringt“ (Bodrožić 2016: 7). Das Bewusstsein, „ein zurückberufener Mensch, der wieder in den Raum eingeschleust worden ist“ (Bodrožić 2016: 8) zu sein, öffnet den Weg zu einer ungewöhnlichen narrativen Landschaft: Der Ich-Erzähler wird in den Raum integriert, in dem er sich befindet, und wird zu einer Metapher des Raums selbst. In diesem Sinne entsteht ein Paradoxon: Der stimmlose Raum spricht durch den unbeweglichen Erzähler. Der unbewegliche Erzähler absorbiert seinerseits und nimmt alles wahr, was im Raum geschieht. Der narrative Raum wird im Anschluss daran also durch eine Umkehrung der Raum-Zeitauffassungen entsemantisiert und neu semantisiert und verwandelt sich in einen polyphonen Raum, in dem die Wahrnehmungen und die Gefühle der erzählenden Figur in Dialog treten und dabei versprachlicht werden (vgl. Riccioni - Zuckzkowski 2012: 268-278). Der Austausch wird daher nicht

nur aus rein räumlicher Sicht in seinem physischen Sinne verwirklicht, sondern auch aus konzeptioneller Sicht: Auch dieser Aspekt des Raumes ist eine Metapher, durch die die Begegnung zwischen dem Sich selbst und dem Fremden dargestellt wird.

Das erzählerische Ich im Roman wird zu einem lebendigen Vermittler seiner Gedanken, indem es die Worte mit Dialogen und Interaktionen sowohl mit sich selbst als auch mit der Umgebung in Verbindung setzt (vgl. Raggatt 2012: 24-40). Diese narrative Technik hebt die Bedeutung der Worte hervor, indem sie durch Dialoge und die Beziehung zur räumlichen Umgebung veranschaulicht wird. Das dialogische Ich, das im Text mit dem Anderen in Kontakt tritt, eröffnet eine vielgestaltige Perspektive auf die Welt, in der der Ich-Erzähler und der Raum gemeinsame Wahrnehmungen teilen (vgl. Wiley 2016). Die Interaktion zwischen dem Ich und dem Raum gewinnt an Bedeutung, wenn der Ich-Erzähler behauptet: „Der Raum ist der allwissende Erzähler“ (Bodrožić 2016: 15). Diese Aussage ebnet den Weg für die Betrachtung eines Chronotopos, eines Raum-Zeit-Gefüges, das die Dynamik der Beziehung zwischen dem erzählenden Ich und den Dimensionen von Raum und Zeit organisiert, in denen sein innerer Monolog sich entfaltet. Der Raum wird nicht nur als physische Kulisse verstanden, sondern als ein allwissender Erzähler, der die Geschichte und die Gedanken des Ichs mitschreibt (vgl. Müller 2017). Diese Perspektive ermöglicht auch eine tiefere Untersuchung der Verflechtungen zwischen dem individuellen Bewusstsein und dem umgebenden Raum, wodurch die Umgebung selbst zu einem aktiven Akteur in der Erzählung wird. In dieser organischen Verbindung zwischen dem Ich-Erzähler und dem Raum entsteht ein Chronotopos, der die Existenz des Ichs in der Zeit und im Raum prägt (vgl. Bachtin 2008). Dieser einzigartige Raum-Zeit-Kontext strukturiert nicht nur die Gedanken und Reflexionen des Ichs, sondern formt auch die narrative Struktur des Romans. Die Erzählung entfaltet sich somit nicht nur als ein innerer Monolog, sondern als ein komplexes Zusammenspiel zwischen dem erzählenden Subjekt und den vielschichtigen Dimensionen seiner Umgebung.

3.1. Im schwarzen Quadrat

Der Chronotopos, der gleichzeitig als Falle und als äußerer Impuls auftaucht, ist im ikonisch-metaphorischen Bild des „schwarzen Quadrats“ (Bodrožić 2016: 13) verkörpert. *Das Schwarze Quadrat* ist der Titel eines künstlerischen Projekts des russischen Malers Kasimir Sewerinowitsch Malewitsch, dessen Gemälde quadratische und schwarze geometrische

Formen darstellen, die von einem weißen Rahmen umgeben sind. Das erzählende Ich repräsentiert seine Gefangenschaft durch Metaphern, die sich auf das Licht, die Dunkelheit, die Dimension des Traums und schließlich auf den Tod beziehen: Alles hallt innerhalb des schwarzen Quadrats wider, in dem alle Sinne geschärft werden, und durch die sensorische Verbindung mit dem Zimmer/Raum/ Himmel nähert sich der unbewegliche Körper derer, die wach sind (Krankenschwestern, Ärzten). Die Fähigkeit, trotz körperlicher Behinderung, alles zu hören, zu sehen, wahrzunehmen und zu verstehen, führt den Erzähler zu wichtigen Schlussfolgerungen. Die Krankheit, die später als „der Anfang einer Veränderung“ (Bodrožić 2016: 2) definiert wird, ermöglicht es ihm tatsächlich, in einem Zwischenraum zu leben, der nach einer metaphorischen Ganzheit strebt (vgl. Sontag 1978). Um diesen andersartigen Raum herum, der von außerhalb des eigenen Ichs unzugänglich ist, gibt es sinnliche Koordinaten, die vom Ich-Erzähler entschlüsselt und versprachlicht werden müssen (vgl. Walburg 2017: 27ff.). Der interdimensionale Umgang mit den Formen der eigenen Identität und der Identität derer, die sich jenseits seines Körpers befinden (vgl. Rink 2017: 147ff.), sowie mit der Krankheit selbst, bildet auch den Kern der nachfolgenden Überlegung:

- (8) [...] Um mich abzulenken, tauche ich in die schwarzen Quadrate ein, die ich vor meinem inneren Auge sehe. Die Schmerzen sind jetzt in den Quadraten eingesperrt. Endlich verstehe ich ihren Sinn und ihr Wesen. Wenn ich mir die schwarzen Quadrate ganz klein denke und sie in meiner Vorstellungskraft auf kariertes Papier schreibe, ergibt ihre Summe in jeder Richtung die gleiche Zahl. Hammer, Zange, Nägel, Säge, Hobel, Richtscheit plus Zirkel im Schoß, plus geschlossenes Buch. Und ein schön geheimnisvoller Silberblick. Mein Kopf ist nicht mehr eingezäunt. Deswegen sehe ich überall Harmonien und Verbindungen (Bodrožić 2016: 27).

Die narrative Rückkehr zum metaphorischen Bild des schwarzen Quadrats entspricht auch einer Besinnung der Hauptfigur auf seinen eigenen Zustand. Während die Schmerzen und damit auch die Krankheit in ihren schwarzen Quadraten eingeschlossen sind, behauptet der Ich-Erzähler, Harmonien und Zusammenhänge sichtbar machen zu können: Die unbewegliche Raumzeit innerhalb des schwarzen Quadrats beginnt damit ihren Übergang nach außen. In diesem Auszug werden verschiedene metaphorische Elemente verwendet, um die komplexen Erfahrungen und Gefühle des Ich-Erzählers zu veranschaulichen. Die Metapher der schwarzen Quadrate

dient dazu, die Schmerzen und das Leiden des Protagonisten zu symbolisieren. Diese Quadrate werden als Behälter betrachtet, in denen die Schmerzen eingesperrt sind, und vermitteln die Vorstellung von Begrenzung und Enge, die auf die Krankheit und das Leid zurückführen. Die Vorstellung, diese schwarzen Quadrate auf kariertem Papier zu zeichnen, bringt eine Suche nach Ordnung und Struktur zum Ausdruck. Das karierte Papier steht dabei für eine geordnete Umgebung im Kontrast zur Unordnung der Schmerzen. Die Werkzeuge wie Hammer, Zange, Nägel, Säge, Hobel, Richtscheit und Zirkel, die der Protagonist im Schoß trägt, stehen metaphorisch für die Instrumente der Selbstreflexion und des Verstehens. Sie symbolisieren die Fähigkeit des Ich-Erzählers, seine Umgebung zu formen und zu verstehen, während er sich mit seinen Schmerzen auseinandersetzt. Das geschlossene Buch kann als Metapher für das unerforschte Wissen oder die unentdeckten Weisheiten stehen, die der Protagonist noch nicht erlangt hat. Der mysteriöse Silberblick beschreibt einen Blick, der als geheimnisvoll und unergründlich erscheint, während der silberne Glanz auf Hoffnung oder Erkenntnis hinweist, die die Hauptfigur trotz seiner Leiden findet.

Die Betrachtungen des Ich-Erzählers beschränken sich jedoch nicht nur auf die Beobachtung des Raumes und der Zeit, in die er eingebettet ist. Auch innerhalb dieses Romans, wie in *Sterne erben*, *Sterne färben*, gibt es einen ständigen Erzählwechsel von Reflexionen poetologischer und sprachlicher Natur zu Momenten innigerer und tieferer Bekenntnisse.

- (9) [...] Was sehen wir von den anderen Menschen, bevor uns das Sehen selbst sieht? In mir sind innere Stufen. So wie wir Glocken hören können, kann ich die Stufen in mir sehen. Ich bin noch mitten im Leben. Gerade jetzt sehe ich, wie der Anfang im Anfang entsteht und mich zu seinem selbstlosen Komplizen macht. Unvermörtelt soll meine Sprache sein. Die Worte wachsen heran, und ich spüre, wie in den letzten paar Stunden alles in mir davon abgerückt ist, mich an der Zeit festhalten zu wollen [...] (Bodrožić 2016: 11).

Die metasprachliche Reflexion beginnt mit der Einbeziehung des Seh- und Hörsinns. Das erzählende Ich behauptet, „innere Stufen“ visualisieren zu können: Durch diese Metapher verweist es auf den inneren Weg, übersät mit Wahrnehmungen und Wirklichkeitsentwürfen, die die Hauptfigur beim Erwachen aus dem Koma begleiten. In der daraus entstehenden Zwischenrealität erscheint die Sprache „unvermörtelt“. Das heißt, dass sie keine richtige und unmittelbar erkennbare Bindung zur Welt hat. Das Sprechen wird als die ultimative und wichtigste Stufe des Ausdrucks der Sinne dargestellt

und wird sogar personifiziert: Sätze und Worte können ohne den Sprecher heranwachsen und Schmerzen ertragen. Die abschließende Aussage: „Ich bin. Hier“ (40), die nicht unbeabsichtigt durch einen Punkt getrennt wird, definiert einen Willen, in der Welt im Hier und Jetzt zu sein, das sowohl als der Raum des schwarzen Quadrats als auch als die Weite oder als das Ganze gelesen werden kann, worauf Bezug genommen wird.

Der Wunsch, sein Dasein in der Welt zu behaupten und sich auch mit der Sprache wahrnehmungsmäßig zu verbinden, zeigt sich in der folgenden Textpassage besonders deutlich:

- (10) Ich möchte ein Gespräch mit den Vögeln sein, ein Gespräch mit meinem kleinen Raben, der noch Liebeskummer hat und, das sah ich neulich genau, Augen so braun, so hell und vollkommen wie Mandelkerne. Ich möchte ein Gespräch sein mit dem Licht der hellen Visitingewänder, auch mit jenen, die den Raub meiner Nieren planen. Ich möchte ein Gespräch sein mit dem Mond. Mit dem Wetter. Mit den geheimnisumwitterten Fluren dieses Gebäudes. Noch ist nicht die Zeit dafür, noch hält mein Körper sich zurück und verweigert mir seinen Dienst. Die Worte helfen mir, selbst dann, wenn sie mich belasten (Bodrožić 2016: 41).

In dieser Passage, die strukturell an ein Gedicht erinnert, betont die anaphorische Wiederholung des Satzes „Ich möchte ein Gespräch sein“ den Kontakt zwischen dem erzählenden Ich und den repräsentativen Formen der dialogischen Realität, in die es selbst eingefügt ist. Der Wunsch, ein Gespräch mit Vögeln, mit dem Mond, mit dem Wetter und mit Räumen zu sein, erweitert den Aktionsraum der Erzählung, während sich eine Befreiung von der Unbeweglichkeit und der Krankheit schrittweise abzeichnet. Auch hier kommt dem Erzähler die Sprache zu Hilfe. Sie erfüllt nämlich eine Doppelfunktion: Sie ist sowohl rettend als auch erschwerend, schafft es aber dennoch, das für das innerliche Überleben des Erzählers notwendige Streben nach Dialogizität aufrechtzuerhalten.

4. Schlussbemerkungen

Die vorliegende Untersuchung hat gezeigt, wie der Einsatz von Metaphern im Werk der deutsch-kroatischen Autorin Marica Bodrožić fruchtbaren Boden für narrative Eingriffe in die Gebiete der sprachlichen Identitätskonstruktion sowie der Wirklichkeitsentwürfe darstellt.

Die erforschten Texte, *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern* und *Das Wasser unserer Träume*, zeigen die tiefgreifende Auseinandersetzung der Autorin mit Sprache und Identität. Die literarische Arbeit von Bodrožić offenbart nämlich eine vielfältige Erkundung der Verbindung zwischen Sprache, Innerlichkeit und kultureller Identität. Dabei treten Metaphern als zentrale Elemente hervor, die nicht nur die sprachliche Vielfalt reflektieren, sondern auch eine emotionale Dimension des Erzählens eröffnen.

In *Sterne erben, Sterne färben* präsentiert Bodrožić eine tiefgehende Auseinandersetzung mit dem Erwerb einer neuen Sprache, ihrer Bedeutung für die Identitätsbildung sowie ihre sprachlichen Implikationen. Die Metaphorisierung ihrer sprachlichen Identität ermöglicht es der Autorin, die Komplexität des Mehrsprachigkeitsprozesses zu erfassen und ihre Beziehung zur deutschen und kroatischen Sprache darzustellen. Darüber hinaus werden die Dynamik und Veränderlichkeit von Identität und Wirklichkeit in Betracht gezogen.

In *Das Wasser unserer Träume* untersucht man, wie Bodrožić eine polyphonische Struktur von Wirklichkeitsebenen schafft. Durch die Auseinandersetzung mit der Metapher des schwarzen Quadrats wird nicht nur die Enge und Begrenzung des Koma-Zustands dargestellt, sondern auch die Möglichkeit zur inneren Entfaltung und Selbstreflexion des Ich-Erzählers. In dieser Zwischenrealität findet eine Verschmelzung von innerem Erleben und äußerer Welt statt, wodurch neue Einsichten und Erkenntnisse entstehen.

Literaturverzeichnis

- Arndt, Susan - Naguschewski, Dirk - Stockhammer, Robert (Hg.), *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*, Berlin, Kadmos, 2007.
- Bachtin, Michail M., *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Aus dem Russischen von Adelheid Schramm, München, Hanser Verlag, 1971.
- Bachtin, Michail M., *Chronotopos*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.
- Bareis, J. Alexander, "Faktual und fiktional erzählte Welten", *Welt(en) erzählen: Paradigmen und Perspektiven*, Hg. Christoph Bartsch - Frauke Bode, Berlin u.a., de Gruyter, 2019: 89-114.
- Behravesch, Monika L., "„Wortebeben“ im Echoraum der Erstsprache. Spracherleben in Marica Bodrožićs *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*", *Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Hg. Marion Acker - Anne Fleig, - Matthias Lüthjohann, Tübingen, Francke Attempto Verlag, 2019: 179-198.
- Benteler, Anne, *Sprache im Exil. Mehrsprachigkeit und Übersetzung als literarische Verfahren bei Hilde Domin, Mascha Kaléko und Werner Lansburgh*, Berli, Metzler, 2019.
- Bodrožić, Marica, *Das Wasser unserer Träume*. Luchterhand, München, 2016.
- Bodrožić; Marica, *Sterne erben, Sterne färben. Meine Ankunft in Wörtern*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2007.
- Bodrožić; Marica, "Interview", *Literatur ohne Grenzen. Interkulturelle Gegenwartsliteratur in Deutschland. Porträts und Positionen*, Hg. Immacolata Amodeo - Heidrun Hörner - Christiane Kiemle, Sulzbach/Taurus, U. Helmer, 2009: 177-232.
- Ducrot, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.
- Gutjahr, Ortrud, "Von der Nationalkultur zur Interkulturalität. Zur literarischen Semantisierung und Differenzbestimmung kollektiver Identitätskonstrukte", *Interkulturalität und Nationalkultur in der deutschsprachigen Literatur* (Bd. 2003/4.), Hg. Maja Razbojnikova-Frateva - Hans-Gerd Winter, Germanica, Dresden, Neue Folge, 2006: 91-122.
- Hammer, Espen, "Literatur, Fiktionalität und Wirklichkeit", *Perspektive und Fiktion*, Hg. Gertrud Koch und Thomas Hilgers, Leiden, Brill, 2017: 139-156.
- Heredia, Roberto - Brown, Jeffrey M., "Bilingual memory", *The Handbook of bilingualism*, Ed. Tej K Bhatia - William C. Ritchie, New Jersey, Blackwell, 2004/2006: 225 - 249.

- Hübner, Klaus, „„Der Plural ist mein tägliches Brot“. Marica Bodrožić – eine deutsche Dichterin aus Dalmatien“, *literaturkritik.de*, Nr. 1, Januar 2009, <https://literaturkritik.de/id/12587>.
- Kegelman, René, „Sprache als imaginärer Raum. Anmerkungen zur Poetik der deutsch-kroatischen Autorin Marica Bodrožić“, *Akten des XII. Internationalen Germanistenkongresses Warschau 2010. Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit. Bd. 6: Nationale und transnationale Identitäten in der Literatur. Ich, Individualität, Individuum. Kulturelle Selbst-Vergewisserung in der Literatur*, Hg. Franciszek Grucza, Frankfurt/M.-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 2012: 39-44.
- Kohl, Kathrin, *Metapher*, Stuttgart, Springer Verlag, 2007.
- Lakoff, George - Johnson, Mark (ed.), *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980.
- Lejeune, Philippe, *Le pacte auctobiographique*. Éditions du Seuil, Paris 2012.
- Leonardi, Simona, „Metaphern in literarischen Texten“, *Hanbuch Sprache in der Literatur*, Hg. Anne Betten - Ulla Fix - Berbeli Wanning, Berlin-Boston, de Gruyter, 2017: 160-181.
- Müller, Matthias C., *Selbst und Raum. Eine raumtheoretische Grundlegung der Subjektivität*, Berlin, Transcript Verlag, 2017.
- Nowicz, Iga: „ich verstand, dass ich [...] in jeder Sprache dieser Welt eine Stimme hatte“ – Stimme, Körper und Sprache bei Marica Bodrožić“, *Slavische Literaturen der Gegenwart als Weltliteratur – Hybride Konstellationen*, Hg. Diana Hitzke - Miriam Finkelstein, Innsbruck, Innsbruck university press, 2018: 215-236.
- Rădulescu, Raluca, „Hybride Identitäten zwischen Wortlandschaften. Marica Bodrožićs Prosaband Sterne erben, Sterne färben“ *Germanica* 51 (2012): 63-74.
- Raggatt, Peter F., „Positioning in the dialogical self: recent advances in theory construction“, *Handbook of dialogical self-theory*, Eds. Hubert J. Hermans - Thorsten Gieser, Cambridge MA, Cambridge University Press, 2012: 24-45.
- Riccioni, Ilaria - Zuckzkowski, Andrzej, „Polyphony in interior monologues“, *Spaces of polyphony*, Eds. Clara-Ubaldina Lorda - Patrick Zabalbeascoa, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing, 2012: 265-278.
- Rink, Christian, „Das Fremde und das Eigene in der deutschsprachigen Literatur - Marica Bodrožićs Roman *Das Wasser unserer Träume*“, *Migration in Deutschland und Europa im Spiegel der Literatur: Interkulturalität - Multikulturalität – Transkulturalität*, Hg. Hans W. Giessen - Christian Rink, Berlin, Frank & Timme, 2017: 145-158.

- Scheffler, Sandy, "Zeit zu erwachen. Marica Bodrožić taucht in das sonderbare „Wasser unserer Träume“ und entschlüsselt seine Botschaften", *literaturkritik.de*, Nr. 11, November 2016, https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=22642.
- Schwarz-Friesel, Monika, „Das Emotionspotenzial literarischer Texte“, *Handbuch Sprache in der Literatur*, Hg. Anne Betten - Ulla Fix - Berbeli Wanning, Berlin, Boston, De Gruyter, 2017: 351-370
- Sontag, Susan, *Illness as Metaphor*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1978.
- Thüne, Eva Maria, "Der Umgang mit Sprache in der Migrationsliteratur", *Handbuch Sprache in der Literatur*, Hg. Anne Betten - Ulla Fix - Berbeli Wanning, Berlin-Boston: de Gruyter 2017: 531-549.
- Walburg, Myriam-Noemi, *Zeit der Mehrsprachigkeit: literarische Strukturen des Transtemporalen bei Marica Bodrožić, Nina Bouraoui, SudabehMohafez und Yoko Tawada*, Würzburg, Ergon Verlag, 2017.
- Weinrich, Harald, *Sprache in Texten*, Klett Cotta Verlag, Stuttgart, 1976
- Wiley, Norbert, *Inner Speech and Dialogical Self*, Philadelphia, Temple University Press, 2016.

The Author

Eriberto Russo

Eriberto Russo is Assistant Professor in German Language and Linguistics at the University of Messina. After completing his PhD at the University of Salerno, he worked as an Adjunct professor at the University Suor Orsola Benincasa in Naples. His research interests focus on the use of language in literary texts by German intercultural authors, language for special purposes (with a particular focus on environmental sustainability), and German as a foreign language for students with learning disabilities.

Email: eriberto.russo@unime.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Russo, Eriberto, "Sprache und Wirklichkeitsentwürfe bei Marica Bodožić. *Sterne erben, Sterne färben* und *Das Wasser unserer Träume* als Fallbeispiele", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 217-235, <http://www.between-journal.it/>

On Possible Worlds Threshold. Lavagetto and the Theory of Literature

Simone Carati

Abstract

The aim of the paper is to underline the links between fictional worlds theory and Mario Lavagetto's critical work. Retracing Lavagetto's literary theory through some of his essays, the analysis focuses on some key aspects such as thresholds, lies, borders, and blanks, that allow drawing several connections with fictional worlds theory. A specific attention is given to the patterns Lavagetto, as a literary critic, explores in his books with the reader's help, interpreted as openings towards other possible worlds.

Keywords

Mario Lavagetto, Thresholds, Possible Worlds, Lies, Fiction

Sulla soglia dei mondi possibili. Lavagetto e la teoria della letteratura

Simone Carati

1. Tracce

Forse Jerry Levov aveva ragione. Nathan Zuckerman, ex compagno di classe al liceo e scrittore di professione, ha commesso una serie di errori clamorosi. Non solo ha mancato il bersaglio nel tentativo di dare voce, attraverso lo strumento della scrittura, a un'esistenza apparentemente piatta e senza faglie, priva di qualunque «substrato» (Roth 2013: 24), a un'«inespressiva maschera vichinga» (*ibid.*: 5) che risponde al nome di Seymour Levov. Anche gli altri personaggi – la moglie, la figlia, Levov padre – hanno subito, secondo il punto di vista di Jerry, la medesima, arbitraria distorsione. Dunque, se ci atteniamo a questo giudizio, dobbiamo riconoscere che non è stato sufficiente, come suggerisce Zuckerman, «pensare allo Svedese per sei, otto, a volte dieci ore di fila, scambiare la mia solitudine con la sua, abitare questa persona tanto diversa da me, sparire dentro di lui» (*ibid.*: 80-1), e che queste e altre precauzioni attentamente predisposte per immunizzarsi dal rischio di un clamoroso fallimento non sono risultate efficaci. E dovremmo anche, a rigor di logica, concordare con Jerry e in fondo con lo stesso narratore di *Pastorale americana*: «Scrivere ti trasforma in una persona che sbaglia sempre» (*ibid.*: 68).

Quello che è certo, in ogni caso, è il fatto che proprio grazie a una serie di errori di valutazione tanto evidenti quanto geniali, grazie al progressivo abbandono di quello che Calvino avrebbe chiamato il «mondo non scritto» per approdare nel regno altrettanto ambiguo e sfuggente dell'immaginazione e della scrittura, nel «mondo scritto» (1995: 1865) formato da una sfilza di righe nere che si accumulano su una pagina bianca, Zuckerman (e Roth alle sue spalle) è riuscito nell'impresa di trasformare la sua «cronaca realistica» (Roth 2013: 97) in una travolgente macchina narrativa, in una sorta di finzione al quadrato o in un'autobiografia del possibile, per usare un'espressione di Albert Thibaudet, di straordinaria efficacia. Si è servito

in modo esplicito della finzione per aprirsi una strada, per trovare un appiglio narrativo il cui esito è iscritto nel destino del romanzo stesso.

Ma c'è un'altra, forse più sottile implicazione nella strategia adottata da Zuckerman, che sfugge alla sentenza lapidaria di Jerry e che apre itinerari impreveduti. L'accanimento di cui Nathan dà prova nel ricostruire la storia dello Svedese, lavorando «sulle tracce» (*ibid.*: 83) e ricercando senza tregua i punti di frattura, gli sbilanciamenti e le violazioni della norma che, come insegnano tra gli altri Todorov (1995: 56) e Brooks (2004: 26-39), innescano l'irresistibile energia del racconto, lo avrebbe reso idoneo a una professione contigua eppure, allo stesso tempo, irriducibilmente diversa da quella dello scrittore: il critico letterario. Senza dubbio, avrebbe accomunato il suo destino a quello di chi, per mestiere, veste i panni di un «sommesso risolutore di enigmi», che esplora la superficie dei testi per identificarne, nel migliore dei casi, almeno «i punti oscuri». «Perché un critico letterario», ha scritto Mario Lavagetto tra le pagine di una suggestiva e preziosa *Autoricognizione*,

è per scelta, e quasi per vocazione, un perdente. Si siede al tavolo da gioco, si impegna allo spasimo, non bada a spese e alla fine viene sconfitto: in quella partita i pochi successi congiunturali che ottiene gli appaiono dovuti in buona parte all'*alea* e sa benissimo, senza bisogno di avere letto Poincaré, che «il caso non ha cuore né memoria». (2003a: 48)

Naturalmente, scrittura narrativa e critica letteraria appartengono a diverse giurisdizioni, dotate di un particolare statuto. Eppure, per quanto nel territorio vastissimo e polimorfo del romanzo siano ammesse le opzioni formali e le soluzioni retoriche più disparate, è altrettanto vero che la critica «non è (né può essere) una semplice constatazione, non può limitarsi a descrivere e catalogare: deve cercare qualcosa che c'è, che è nel testo e che ne determina – invisibile – il funzionamento. Bisogna partire da una traccia» (*ibid.*: 49), da un segno che, come nel caso di Zuckerman e auspicabilmente con maggiore fortuna, consenta di varcare una soglia e aprire lo sguardo su un panorama diverso, già presente in filigrana ma in qualche modo occultato. E nulla vieta, riconosce sempre Lavagetto ripercorrendo il suo itinerario critico, di ricorrere ad armi apparentemente improprie. Così, ricostruendo le tappe che avevano portato alla realizzazione del suo primo libro, *La gallina di Saba*, scrive:

In quel modo, e quasi senza accorgermene, avevo fissato una strategia (non un metodo) a cui avrei ripetutamente fatto ricorso negli

anni successivi e che [...] ha finito per consolidare un'idea di testo letterario. [...] Con un po' di pratica di montaggio, acquisita con gli anni, potevo mettere in scena non tanto delle conclusioni, ma dei *dénouements* che spesso finivano per coincidere con quello che, nei fatti, era stato il mio punto di partenza. Finzioni, dunque, ma sostenute dal convincimento che la pura e semplice accumulazione non costituisce un modo adeguato per presentare i risultati di un lavoro di ricerca e che la finzione, in quanto tale, può rivelarsi in determinate circostanze come un irrinunciabile strumento ermeneutico. (*Ibid.*: 51)

Sono parole sintomatiche, che condensano a loro modo il percorso di uno dei maggiori critici letterari italiani del secondo Novecento e che offrono un primo, forse labile – ma non per questo meno promettente – punto di contatto con alcuni assunti riconducibili alle teorie dei mondi possibili¹. Proviamo a vedere dove conducono.

2. Confini

Per qualunque scrittore, diceva Calvino in un testo del 1985, poi confluito nelle *Lezioni americane*, esiste un «momento decisivo»: è un momento traumatico, che segna «il distacco dalla potenzialità illimitata e multiforme per incontrare qualcosa che ancora non esiste ma che potrà esistere solo accettando dei limiti e delle regole»:

Fino al momento precedente a quello in cui cominciamo a scrivere, abbiamo a nostra disposizione il mondo – quello che per ognuno di noi costituisce il mondo, una somma di informazioni, di esperienze, di valori – il mondo dato in blocco, senza un prima né un poi, il mondo come memoria individuale e come potenzialità implicita; e noi vogliamo estrarre da questo mondo un discorso, un racconto, un sentimento: o forse più esattamente vogliamo compiere un'operazione che ci permetta di situarci in questo mondo. [...]

Ogni volta l'inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità dei possibili: per il narratore l'allontanare da sé la molteplicità delle storie possibili, in modo da isolare e rendere raccontabile la singola storia che ha deciso di raccontare questa sera; per il poeta l'allontanare da sé un sentimento del mondo indifferenziato per isolare e connettere

¹ Per una sintesi dei vari approcci teorici ai mondi possibili, e in generale per una ricognizione puntuale di un dibattito molto sfaccettato, impossibile da ripercorrere qui, cfr. Ryan 2012.

un accordo di parole in coincidenza con una sensazione o un pensiero.
(1995: 734-735)

Chi scrive si trova, a tutti gli effetti, su una soglia, in bilico tra due mondi. Da una parte si apre un'opportunità: quella di sfuggire al magma dell'indistinto, che, nella visione di Calvino, simboleggia la stasi, l'impossibilità di azione, la sconfitta dell'intelletto e della *agency*; dall'altra, la consapevolezza che qualunque atto di scrittura implica un punto di non ritorno, «l'ingresso in un mondo completamente diverso: un mondo verbale [...], che può intrattenere col primo rapporti decisi volta per volta, o nessun rapporto» (*ibid.*: 735). È un momento delicato e in fondo ambivalente, che solo l'azione di un vero scrittore, «colui per il quale – diceva Barthes – il linguaggio costituisce un problema» (2002: 42), può dirigere nella giusta direzione.

Non c'è dubbio che una delle qualità più salienti dei saggi di Lavagetto sia proprio la capacità di sollecitare i confini tra mondi diversi, di lavorare sulle soglie e sui punti di frattura per aprire davanti agli occhi di chi legge scenari altrimenti invisibili. D'altra parte, come ha ricordato lui stesso in uno dei suoi scritti più marcatamente teorici, la letteratura è – prima di tutto e inderogabilmente – una «provincia dell'immaginario» (2003b: 69), «retta da leggi specifiche con frontiere non rigide e che possono essere sfondate dalle province limitrofe» (*ibid.*). Se l'inizio, allora, è «il luogo letterario per eccellenza» (Calvino 1995: 735), è proprio negli incipit che vanno ricercati i materiali da costruzione di quell'«asse stretta» (Woolf 1992: 73) che, secondo Virginia Woolf, gli scrittori sono chiamati a percorrere ostinatamente per tenersi aperta la possibilità di raccontare, a dispetto di qualunque interdizione, e magari al prezzo, come nel caso di Zuckerman, di una clamorosa sconfitta. Proviamo ad aprire uno dei testi di Lavagetto che più si prestano al rischio preventivato dello sconfinamento. È l'"autoritratto incompiuto" che inaugura l'introduzione al *Rosso e il nero* di Stendhal:

«Piove a rovescio», scrive Stendhal il 30 aprile del 1837, fra le 4 e le 6 del pomeriggio, in una stanza dell'Hôtel Favart, a Parigi. «Ricordo che Jules Janin mi diceva: "Ah! che bell'articolo faremmo su di voi, se foste morto!"».

Per sottrarmi alle frasi di circostanza, mi è venuto il capriccio di scrivere io stesso quell'articolo. (2005: vii)

È chiaro che da qui in poi il testo, direbbe John Searle, «finge di fare un'asserzione», e chi scrive istituisce, attraverso l'espedito retorico del *come se*, un particolare patto comunicativo con il lettore, invitato a compiere quella che Eco ha chiamato «cooperazione interpretativa» (1979: 27 sgg.). Ed è altrettanto chiaro che Lavagetto ricorre consapevolmente a questa strategia come strumento di argomentazione, moltiplicando i livelli del testo e lavorando, appunto, sul confine tra mondi diversi: quello di Henry Beyle, il personaggio storico di cui si è incaricato di scrivere, seguendo un itinerario non convenzionale, la notizia autobiografica; quello di Stendhal romanziere, che nel suo diario evoca un articolo potenziale, destinato – nella realtà empirica – a esistere solo al condizionale; e infine il mondo possibile del testo di Lavagetto, in bilico tra funzione referenziale e *pseudo-referenziale*, quel particolare uso del linguaggio per cui, secondo Karlheinz Stierle, «le condizioni di referenza non si trovano al di fuori del testo, ma sono prodotte dal testo stesso» (1980: 89).

Naturalmente, questa azione di sconfinamento è amplificata dal tipo di testo che il lettore si trova di fronte, una nota biografica dal taglio saggistico e dal tono narrativo, che ripercorre la vita di un personaggio realmente esistito ricorrendo alle strategie retoriche e agli espedienti formali della *fiction*². C'è sicuramente un altro libro di Lavagetto in cui questo modo di procedere funziona in modo esemplare, sfruttando uno di quegli ingressi laterali che il critico letterario – come lo scrittore – deve sempre tenere aperti, per smarcarsi dalle strettoie che possono imporsi inaspettatamente sul suo percorso. Così, nel suo ultimo libro su Proust, l'attacco del primo capitolo sfugge di nuovo a qualunque rischio di circostanza:

Marcel Proust è il primo a sinistra in seconda fila: tiene il capo reclinato e guarda con intensità l'obiettivo. Ha il viso ovale; i capelli scuri pettinati in avanti; la frangia sulla fronte; la bocca socchiusa; le palpebre abbassate sugli occhi sensuali e ostinati. (Lavagetto 2011: 7)

Anche in questo caso, la tipologia testuale davanti a cui ci troviamo gioca a favore di un programmatico sconfinamento. I frammenti che emergono dalla vita di Proust e che si trovano disseminati nella *Recherche*

² Il termine *fiction* viene usato qui in senso lato, nel senso di narrazione. È chiaro che Lavagetto, più che “finzionalizzare”, “narrativizza”, anche se, come sottolinea nell'*Autoricognizione* citata nel primo paragrafo, considera la finzione non solo una strategia legittima per il critico letterario, ma anche un importante strumento ermeneutico.

permettono a Lavagetto di sfruttare l'impianto biografico del saggio per imprimere alla scrittura un andamento narrativo, introducendo Marcel (e con lui una serie di questioni cruciali affrontate nel saggio) come un personaggio. In altre parole, gioca con quella distanza tra mondo attuale e corrispettivi immaginari illustrata da Doležel (1999: 56), e la usa come strumento teorico in senso etimologico, come un supporto ottico grazie al quale può mostrare a chi legge qualcosa che altrimenti sfuggirebbe, e guidarlo negli anfratti della letteratura seguendo una rotta in parte analoga a quella percorsa da un altro dei suoi autori, Saba. Perché il critico e il poeta, al di là dei diversi ambiti di pertinenza, possono condividere un territorio comune. Entrambi, infatti, hanno ricevuto

in sorte uno spazio, ma questo spazio è, in origine, buio: è abitato da una vita imprecisabile, vi pullulano contraddizioni, possibilità, eventi [...]. Il suo lavoro deve svolgersi qui, in questo ambito determinato, a illuminare le pieghe e i risvolti, gli angoli più segreti: ogni parola, ogni verso, ogni immagine deve muoversi come un occhio cauto e fosforescente alla ricerca di un mondo sommerso e che pian piano si lascia riconoscere e denominare. (Lavagetto 1974: 18-9)

3. Bugie

A questo punto potrebbe nascere una legittima obiezione. Qualunque testo, in fondo, segna dei confini, una frontiera tra la realtà empirica e il mondo che disegna attraverso la sequenza delle frasi. Possono variare la tipologia, lo statuto, i codici di riferimento, il particolare tipo di patto che viene sottoscritto con il lettore, ma in ogni caso il mondo scritto è, per definizione, diverso da quello non scritto, se non altro perché le parole non assomigliano, di per sé, alle cose. A maggior ragione nel campo della letteratura, da cui nascono idee che, come ricordava Northrop Frye, «non sono proposizioni reali, ma formule verbali che imitano le proposizioni reali» (1969: 112).

Eppure, esiste un territorio, esplorato magistralmente da Lavagetto, in cui il rapporto tra il suo itinerario critico e la teoria dei mondi possibili diventa più specifico e stringente, legittimando il parallelo finora abbozzato. D'altra parte, qualunque lettore di Lavagetto sa bene quante energie abbia dedicato, nelle sue indagini minuziose, ai lapsus, ai frammenti, alle cicatrici, e in generale a quel repertorio di *piccoli indizi* grazie ai quali è possibile scorgere ciò che si nasconde «nell'ombra dei testi» (Lavagetto 2002: 247).

La bugia, in particolare, costituisce un viatico, un ingresso privilegiato nei mondi possibili della letteratura a partire da questioni che sono, prima di tutto e inderogabilmente, di tipo formale. Infatti, la bugia pone anzitutto

un problema strettamente «tecnico»: perché [...] sia circoscritta e riconosciuta in un testo letterario, è indispensabile che il mentitore si contraddica o venga contraddetto; che inciampi nelle proprie parole o nelle parole del narratore che gli sta alle spalle o, ancora, in quelle di un testimone oculare che ha il compito di dire la «verità». (*Ibid.*: 8)

Il problema tecnico, in fondo, sta tutto nella natura della bugia, che è «la più povera, la più quotidiana, la meno protetta, la più circostanziale forma della *fiction*», ma al tempo stesso costituisce «il banco di prova di ogni possibile narrazione, perché anche il più “veritiero”, il più fedele dei racconti nasce da una deformazione preliminare, è costruito e articolato in base a parametri di coerenza interna, alle norme di una retorica territoriale» (*ibid.*: IX). Su questo terreno accidentato e ingannevole si gioca la sfida di qualunque narratore, una sorta di comune denominatore, secondo John Fowles, di tutto il genere umano:

Una sola ragione è comune a tutti noi: *vogliamo creare mondi reali quanto quello che esiste, ma diversi*. [...] L'invenzione, come disse un greco circa duemilacinquecento anni fa, è intrecciata in tutte le cose. Io ritengo che questa nuova realtà (o irrealtà) sia più valida, e vorrei che voi pure condivideste la mia convinzione di non poter controllare del tutto queste creature della mia mente [...].

Dite che questo è assurdo? Che un personaggio o è “reale” o “immaginario”? Se tu la pensi così, *hypocrite lecteur*, posso soltanto ridere. Tu non consideri del tutto reale neanche il tuo passato; lo agghindi, lo indori, lo diffami, lo censuri, lo rattoppi... in una parola lo romanzi [*fictionalize it*] e lo metti su uno scaffale, è il tuo libro, la tua autobiografia romanzata. Tutti noi non facciamo che sfuggire alla realtà reale. È questa una definizione fondamentale dell'*homo sapiens*. (2021: 97-9)

Il rischio del cortocircuito, allora, è sempre in agguato. Perché se è vero – ce lo siamo fatti dire da Fowles – che il mondo finzionale è un mondo diverso da quello delle tre dimensioni e dei cinque sensi in cui si svolge l'esperienza quotidiana, è altrettanto vero che, dati due o più racconti, fittizi o fattuali che siano, per ricorrere alla terminologia di Genette, non c'è «alcuna possibilità di distinguere un enunciato falso da un enunciato vero

sulla base di elementi soltanto linguistici o formali», e che «non c'è limite alle possibilità mimetiche del racconto fittizio, che può assumere in tutto e per tutto l'aspetto di un racconto fattuale» (Lavagetto 2003b: 77). Con una conseguenza ancora più problematica e imbarazzante, cioè che «un racconto, vero ma mal costruito, può apparire falso e, viceversa, un racconto falso, ma ben costruito, coerente e senza smagliature, può apparire vero» (*ibid.*). Proprio in questo paradosso, in questo potenziale vicolo cieco va situato il contributo più esplicito e illuminante di Lavagetto alla teoria dei mondi possibili. Se «tra la scrittura e la vita resta uno scarto ontologico incolmabile», dal momento che «un enunciato verbale non può *imitare* né *assomigliare* a nessun oggetto empirico» (Bertoni 2022: 261); e se di conseguenza, come intuiva già Aristotele, la letteratura opera in un regime di verità diverso, dotato di una sua particolare giurisdizione e non sottoposto alle stesse leggi che regolano il mondo empirico, allora l'unico modo per determinare la falsità di un enunciato è osservare e catalogare scrupolosamente le incrinature, i punti di frattura, le faglie che possono aprirsi all'improvviso sulla superficie compatta di un testo. Solo in questo modo il critico può trasformarsi in un «archeologo che riporta alla luce città sepolte e che integra con congetture scrupolosamente segnalate i vuoti e le lacune» (Lavagetto 2003b: 87-88).

Proprio in questa paziente e potenzialmente infinita operazione ermeneutica risiede il senso ultimo, secondo Lavagetto, della teoria letteraria. Una consapevolezza che lo ha spinto a vestire ripetutamente i panni di quell'archeologo e a intuire, da vero critico, che nel particolare regime logico dei mondi di invenzione l'unico criterio per distinguere la verità dalla menzogna è un criterio *interno* al testo, che risiede nella sua costruzione formale e nell'«insieme di pertinenze» (*ibid.*: 79) che lo costituiscono. Un'esplorazione che restituisce a chi legge quelli che Pavel ha chiamato i «piaceri del viaggio» (1992: 110), in un'azione di (ri)orientamento continuo tra mondi dal diverso statuto, una vera e propria avventura intellettuale fatta di svelamenti e scoperte progressive. Può accadere, allora, che da una minuscola cicatrice, una distorsione tanto piccola quanto determinante rintracciata su un testo (ad esempio le *Lezioni americane*), possa nascere un percorso del tutto imprevisto, che porta alla ricostruzione di un mondo sommerso: un lapsus, un pertugio che può funzionare come una specie di serratura dalla quale spiare, e cogliere «qualcosa di fondamentale sull'universo di Calvino» (Lavagetto 2001: 93). D'altro canto, suggerisce lo stesso Calvino, per poter scrivere, per tenersi costantemente aperta la possibilità di dare corpo a un mondo e a una storia, «è indispensabile pensare a un libro che si vorrebbe leggere e che non esiste» (*ibid.*: 112), trasformarsi clan-

destinamente in una controfigura del narratore e, come Edmond Dantès, provare a immaginare una prigione perfetta, diversa da quella reale, e da lì cercare uno scarto, una possibile via d'uscita. Con il rischio, come insegna la vicenda di un mentitore del calibro di Odisseo, di doversi limitare a riconoscere le interferenze o le cicatrici, senza mai essere in grado di stabilire con certezza quali ferite nascondano:

I confini del mondo reale si dissolvono nell'universo tortuoso della bugia, che si presenta come un labirinto costruito con pareti aeree e incessantemente mobili. Riconoscerne l'essenza illusoria non significa in alcun modo avere trovato la via d'uscita. (Lavagetto 2002: 24)

4. Ellissi

Se le cose stanno così, allora davvero il lavoro del critico è destinato allo scacco: «la preda non viene mai raggiunta, è solo un'ombra che viene inseguita e che tuttavia è parte integrante di un gioco senza esito e senza possibile vittoria» (Lavagetto 2003a: 49). Il teorico della letteratura può raccogliere indizi, catalogare i materiali da costruzione, riconoscere «punti critici» e vie «d'attacco» (*ibid.*: 51), ma il rischio di mancare il bersaglio è sempre in agguato. A meno che la questione non venga spostata su un altro piano, con conseguenze apparentemente paradossali, arrivando addirittura ad affermare, con Nelson Goodman, che nel mondo possibile creato da un manufatto verbale come il testo letterario «la verità è irrilevante» (1975: 69). Perché chi si muove nel territorio molteplice e sfuggente dei mondi di invenzione gode di libertà impensabili in qualunque altro campo del sapere: può «dividere e combinare, enfatizzare, ordinare, cancellare, riempire e svuotare, persino distorcere» (*ibid.*: 68) i materiali con cui viene a contatto. La verità in quanto tale non è un criterio indicativo in questo ambito, e il giuramento solenne del testimone che assicura di dire «"la verità, tutta la verità, nient'altro che la verità"» risulterebbe di conseguenza un'abitudine perversa e paralizzante per un creatore di mondi» (*ibid.*: 70).

L'alternativa che si profila, dunque, sembra essere un potenziale nichilismo, una sorta di relativismo estremo che, più che un salutare esercizio di resistenza a ogni assolutizzazione, rischia di trasformarsi nella totale mancanza di appigli e di riferimenti. Per sfuggire alle strettoie delle opzioni disgiuntive, si può tuttavia ipotizzare che la posta in gioco sia un'altra, e che il fallimento non risulti, in ultima analisi, un criterio invalidante ma una clausola inscritta fin dall'inizio nel patto che il critico suggella con il

lettore. In altre parole, sottolinea Lavagetto, l'«epistemologia» della critica letteraria, al di là dei miraggi e delle utopie che ne hanno guidato una delle stagioni più vitali e feconde, rimane diversa da quella delle «scienze naturali», e «il fatto che nei due campi ci si debba misurare con oggetti radicalmente inassimilabili rende illusorio ogni tentativo di adottare statuti e controlli identici»; in nessun modo, di conseguenza, si potrà «attribuire carattere di leggi alle generalizzazioni a cui il critico deve fare ricorso per estendere [...] l'applicabilità dei propri enunciati»:

La critica appare così da un lato depauperata di certezze e di paradigmi, dall'altro restituita alle modalità e ai limiti di una scienza eminentemente *dialogica*: con i rischi, i dubbi, le avventure, le approssimazioni che le sono proprie. Se accettiamo un suggerimento di Henry James in uno dei suoi splendidi racconti, *The Figure in the Carpet*, possiamo pensare a una partita a scacchi: dove non si gioca se non si conoscono i pezzi e i movimenti che ad essi sono consentiti, ma nemmeno se si ignorano le aperture, se non si dispone di un'adeguata enciclopedia di partite e se non si hanno prontezza e flessibilità per adattare le proprie strategie alla contingenza di ogni singola situazione. (2004: XII)

L'immagine, che Lavagetto costruisce a partire dal racconto di James, è contenuta nell'introduzione a un libro cruciale per comprendere alcuni presupposti e punti fermi della teoria e della sua idea di letteratura: *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*. Nella stessa introduzione, vengono fissati alcuni cardini, «tre assunti [...] di cui il curatore – dice Lavagetto – si assume la piena responsabilità» (2004: VII). Nella prima di queste prese di posizione è iscritto un possibile antidoto al relativismo sfrenato e alla deriva delle interpretazioni a cui una lettura distorta o superficiale delle parole di Godman, lo abbiamo visto, rischiano di condurci. È l'affermazione del testo come «*datità* originaria», qualcosa che «esiste *prima* di ogni lettura e che continua a esserci anche *dopo*: che rappresenta una cornice di riferimento e insieme un termine di paragone» (*ibid.*: VIII). Qualcosa che *c'è*, in altre parole, costituito da segni verbali che si accumulano sulla pagina e che funzionano come dispositivi di controllo su cui mettere alla prova le proprie ipotesi e congetture. Ogni mondo possibile tracciato dal critico letterario deve, di conseguenza, rendere conto a quanto esiste sul testo, deve essere giustificato e legittimato da ciò che è lì, visibile davanti ai suoi occhi, e in nome del quale è possibile praticare «una ragionevole e controllata eterodossia» (Lavagetto 2019: 8).

Ma, anche fissato una volta per tutte un simile assunto, rimangono lo stesso, ammette Lavagetto, una serie di spazi bianchi, di scuciture, di domande senza risposta. Può accadere, ad esempio, che un paziente e instancabile lettore, mettiamo, di un racconto di Balzac, disposto a percorrerlo e ripercorrerlo con infaticabile attenzione, dopo avere scrupolosamente vagliato le fonti, allineato le ipotesi e confrontato le diverse congetture si ritrovi davanti agli stessi punti interrogativi formulati in partenza. «Alla fine il montaggio e l' "assimilazione" dei diversi materiali mettono il lettore davanti a un ibrido fantastico, a qualcosa che sfugge e che, più leggero del pallone di Idner, sventa ogni tentativo di ancorarlo con piccole zavorre»; allora, «ad assumere decisiva importanza, sono proprio le caselle vuote» (Lavagetto 1996: 79). C'è un'immagine, ricorrente nelle teorie dei mondi possibili, impiegata tra gli altri da Thomas Pavel per illustrare la propria definizione di mondo di invenzione: un universo, ci viene detto, «è composto da una base – un mondo reale – circondato da una costellazione di mondi alternativi», e a partire da questi mondi è possibile ipotizzare una serie di linee immaginarie, di corrispondenze non problematiche, secondo Plantinga, che collegano ciascuno a «un libro nel quale si suppone siano contenute tutte le frasi relative a esso» (Pavel 1992: 95). Lavagetto, nell'introduzione a *Il testo letterario*, chiama in causa una metafora che presenta un'analogia sintomatica con questa ipotesi:

Nella premessa a *Il testo moltiplicato* mi è accaduto di ricorrere a una metafora, che continua ad apparirmi dotata di valore esemplificativo. Alla tradizionale immagine del circolo ermeneutico [...] suggerivo di sostituire quella di un'ellisse, dove uno dei due fuochi sarebbe stato occupato dalla «seconda coscienza» di cui parla Bachtin. Forse, tenendo conto delle diverse moltiplicazioni a cui un testo può essere sottoposto, si potrebbe pensare non a una sola, ma a numerose ellissi, intersecantesi le une con le altre e il cui asse minore – un po' come nella rappresentazione del modello atomico di Rutherford – coincidesse con il diametro di un cerchio in esse inscritto. (Lavagetto 2004: x)

In questo modo, prosegue Lavagetto, «si potrebbe rappresentare da un lato il rifiuto di ogni anacronistica ipotesi del testo; dall'altro conservargli – in quanto "dato primario" e area comune a tutte le possibili ellissi – il valore, a cui si accennava, di dispositivo di verifica» (*ibid.*). È un'immagine che può offrire, ancora una volta, un ancoraggio tra la teoria della letteratura proposta da Lavagetto e quella dei mondi possibili; a ogni incrocio e intersezione che le ellissi producono corrisponde una strada che si apre

davanti al critico e che, come un cartello segnaletico, indica una direzione possibile – non l'unica, non la “verità assoluta” del testo, ma un itinerario legittimato proprio da quest'ultimo. Poco importa, poi, se, arrivato a questo punto, il critico si troverà la strada sbarrata e sarà costretto, come il lettore della *Grande Bretèche* immaginato nella *Macchina dell'errore*, a tornare sui propri passi e imboccare un sentiero alternativo. La vera e irrinunciabile qualità di un saggista letterario, infatti – ricorda sempre Lavagetto in un'intervista con Dorian Fasoli – non è quella di trovare a colpo sicuro la strada corretta, ma proprio quella di riconoscere e antivedere l'esistenza di una varietà di percorsi possibili, di fiutare «le molteplici piste che si aprono all'interno di un testo e lo solcano in tutte le direzioni» (Fasoli 2006). Un po' come lo schiavo acquistato dall'Ateniese recatosi a Gerusalemme per raggiungere la salvezza, nel brano che apre il saggio introduttivo di *Lavorare con piccoli indizi*, che è capace di «ricostruire», a partire da alcune tracce, «uno scenario assente, invisibile [...] a chi si serve soltanto dei propri occhi» (Lavagetto 2003b: 17).

«Percepire il movimento», ha ribadito Nelson Goodman nello stesso articolo in cui ci siamo già imbattuti sulla teoria dei mondi possibili, «spesso consiste nel produrlo. Scoprire leggi implica il redigerle. Riconoscere modelli è in gran parte una questione di inventarli e imporli. Comprensione e creazione procedono insieme» (1975: 72). Poco importa, allora, se il critico sarà costretto a fare retromarcia e a ritornare, come in un labirinto, all'incrocio o intersezione precedente. Nell'individuazione e nell'apertura di una molteplicità di strade possibili si gioca già la ragion d'essere di un'autentica teoria, e tornare sui propri passi potrà significare, in alcuni casi, metterla alla prova e rafforzarla. A testimoniare, tra le altre cose, è la parabola del protagonista di uno splendido apologo ripreso in *Eutanasia della critica*. Abû Nuwâs, recatosi dal suo maestro per chiedergli l'autorizzazione a scrivere versi, ottiene una risposta singolare:

«Te lo permetterò soltanto quando avrai imparato a memoria mille poemi antichi». Abû Nuwâs allora si eclissa per qualche tempo fino a quando non è in grado di tornare dal maestro e di annunciargli che ha imparato a memoria quanto gli era stato richiesto. A dimostrazione comincia a recitarglieli e continua a farlo per diversi giorni. Dopo di che, reitero al maestro la sua prima domanda. Khalaf fece allora comprendere al suo allievo che non l'avrebbe autorizzato a scrivere versi finché non avesse dimenticato completamente i poemi che aveva imparato. «È molto difficile, disse Abû Nuwâs: ho fatto tanta fatica ad impararli». Ma il maestro restò della sua opinione. Abû Nuwâs si vide

allora costretto a ritirarsi per un certo tempo in un convento dove si occupò di tutto tranne che di poesia. Quando ebbe dimenticato i poemi, venne a farne certo il maestro che infine l'autorizzò a cominciare la sua carriera di poeta. (Lavagetto 2005: 76-77)

In questo movimento paziente e vitale, nella continua disponibilità a verificare l'itinerario seguito, su cui si sono accumulate, una dopo l'altra, le tracce passate in rassegna dal critico, ed eventualmente a fare uno o più passi indietro e a cambiare strada, risiede il senso stesso, secondo Lavagetto, della teoria letteraria. È una scommessa rischiosa, che forse davvero, come ricordava nella sua *Autoricognizione*, può condurre a un traguardo diverso da quello che ci si era prefissati inizialmente, o addirittura a mancare il bersaglio. Ma in questo modo lo stesso critico avrà scoperto forse qualcosa di più prezioso e, in fin dei conti, più fecondo di qualunque risultato finale: avrà costruito una serie di itinerari possibili, legittimati dal testo e dai segni che avrà pazientemente interrogato, e si troverà forse nella stessa situazione che accomuna, secondo un'intuizione di Jacques Rivière, due degli autori a cui Lavagetto ha dedicato più tempo ed energie in assoluto. Come Freud e Proust, avrà compreso che «la verità deve essere cercata partendo da una posizione di confine tra il mondo esterno che funge da necessario detonatore e il mondo interno dove qualcosa, a grande profondità, sembra "trasalire"» (Lavagetto 2011: 363). La soluzione allora non si troverà «nel sapore del tè e del dolce che vi è stato immerso, ma solo quel sapore», in fin dei conti, «è capace di evocarla, di determinare l'indispensabile *choc*, l'urto che potrà disancorarla e portarla alla luce» (*ibid.*). Rimarranno, allora, delle ellissi, intese in questo caso come spazi vuoti o ancora sconosciuti, aperture verso altri mondi possibili che il critico letterario ha individuato e segnalato e che un nuovo lettore, se è disposto a sobbarcarsi i rischi – ma anche ad assicurarsi i piaceri – di una simile impresa, potrà cercare di esplorare.

Bibliografia

- Barthes, Roland, *Critique et vérité* (1966), trad. it. *Critica e verità*, Eds. Clara Lusignoli - Andrea Bonomi, Torino, Einaudi, 2002.
- Bertoni, Federico, "Il problema del realismo", *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Eds. Laura Neri e Giuseppe Carrara, Roma, Carocci, 2022: 255-75.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot* (1984), trad. it. *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Ed. Daniela Fink, Torino, Einaudi, 2004.
- Calvino, Italo, "Mondo scritto e mondo non scritto", *Saggi*, vol. II, Ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995: 1865-75.
- Calvino, Italo, "Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio", *Saggi*, vol. I, Ed. Mario Barenghi, Milano, Mondadori («I Meridiani»), 1995: 627-754.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1998), trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Ed. Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979.
- Fasoli, Dorianò, "Eutanasia della critica. Conversazione con Mario Lavagetto", *Riflessioni.it*, gennaio 2006, https://www.riflessioni.it/conversazioni_fasoli/mario_lavagetto_2.htm, web (ultimo accesso 1/03/2024).
- Fowles, John, *The French Lieutenant's Woman* (1969), trad. it. *La donna del tenente francese*, Ed. Ettore Capriolo, Milano, Mondadori, 2021.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism* (1957), trad. it. *Anatomia della critica*, Eds. Paola Rosa-Clot - Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969.
- Goodman, Nelson, "Words, Works, Worlds", *Erkenntnis*, 9.1 (1975): 57-73.
- Lavagetto, Mario, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974.
- Lavagetto, Mario, *La macchina dell'errore. Storia di una lettura*, Torino, Einaudi, 1996.
- Lavagetto, Mario, Introduzione a Stendhal, *Le Rouge et le Noir* (1830), trad. it. *Il rosso e il nero. Cronaca del XIX secolo*, Ed. Mario Lavagetto, Milano, Garzanti, 1998: VII-XII.
- Lavagetto, Mario, *Dovuto a Calvino*, Torino, Bollati Boringhieri, 2001.
- Lavagetto, Mario, *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura* (1992), Torino, Einaudi, 2002. Nuova edizione riveduta e ampliata.
- Lavagetto, Mario, "Autoricognizione 2000", *Immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Ed. Ugo M. Olivieri, Torino, Bollati Boringhieri, 2003a: 47-69.

- Lavagetto, Mario, *Lavorare con piccoli indizi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003b.
- Lavagetto, Mario, "Introduzione. Il testo e le sue moltiplicazioni", *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso* (1996), Ed. Mario Lavagetto, Roma-Bari, Laterza, 2004: VII-XII.
- Lavagetto, Mario, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.
- Lavagetto, Mario, *Quel Marcel! Frammenti dalla biografia di Proust*, Torino, Einaudi, 2011
- Lavagetto, Mario, *Oltre le usate leggi. Una lettura del Decameron*, Torino, Einaudi, 2019.
- Pavel, Thomas, *Fictional Worlds* (1986), trad. it. *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Ed. Andrea Carosso, Torino, Einaudi, 1992.
- Roth, Philip, *American Pastoral* (1997), trad. it. *Pastorale americana*, Ed. Vincenzo Mantovani, Torino, Einaudi, 2013.
- Ryan, Marie-Laure, "Possible Worlds", *The Living Handbook of Narratology*, 2 marzo 2012, <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/54.html>, web (ultimo accesso 1/03/2024).
- Searle, John, "The Logical Status of Fictional Discourse", *On Narrative and Narratives*, 6.2 (1975): 319-32.
- Stierle, Kerlhein, "The Reading of Fictional Texts", *The Reader in the Text*, Eds. Susan Robin Suleiman - Inge Crosman, Princeton, Princeton University Press, 1980: 83-105.
- Todorov, Tzvetan, *Poétique de la prose* (1971), trad. it. *Poetica della prosa*, Ed. Elisabetta Ceciarelli, Milano, Bompiani, 1995.
- Woolf, Virginia, *To the Lighthouse* (1927), trad. it. *Al faro*, Ed. Nadia Fusini, Milano, Feltrinelli, 1992.

The Author

Simone Carati

Simone Carati is PhD in Modern languages, literatures and cultures at the Universities of Bologna and L'Aquila. Formerly contrast lecturer in Comparative literatures, he is currently research fellow at the University of Padua where he teaches History of critique. His research fields are comparative literature and the relationship between narration and experience. He published several works on these topics, among others the book *Il mondo là fuori. Narrazione, esperienza, scrittura* (Ledizioni 2023).

Email: simone.carati@unipd.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Carati, Simone, "Sulla soglia dei mondi possibili. Lavagetto e la teoria della letteratura", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 237-253, <http://www.between-journal.it/>

Against Humanity. Anti-Anthropocentric Trajectories in Italian Dystopian Literature

Stefano Pifferi

Abstract

This essay looks at a series of post-war texts, quite different in terms of purpose, origin, background of their authors, editorial events, and so on, but connected by a transversal interpretation in an anti-anthropocentric perspective. This reading ranges from 1970's works as Simonetta's *I viaggiatori della sera*, Volponi's *Il pianeta irritabile*, Morselli's *Dissipatio H.G.* or Cassola's "atomic trilogy" to contemporary works such as *Anna* by Ammaniti. I will try to draw the threads of those reflections, obviously in a dystopian key, on human beings and their presence on Earth.

Keywords

Dystopia, Italian contemporary literature, Non-anthropocentric position, Novel, Eco-criticism

Contro l'umanità. Traiettorie anti-antropocentriche nella letteratura distopica italiana

Stefano Pifferi

In quel breve ma denso “manifesto eco-critico” che è *La letteratura ci salverà dall'estinzione* (Benedetti 2021) – testo in cui si riannodano molte questioni e tensioni saggistico-narrative sulle tematiche emergenziali di più stretta attualità – il grido d'allarme lanciato da Carla Benedetti sulle controversie dell'Antropocene, in particolar modo sul versante strettamente climatico e ambientale, è finalizzato a un cambio di paradigma. Una «metamorfose», per usare le parole della studiosa, che consenta di «immaginare e di inventare qualcosa di diverso dall'esistente, di creare altre possibilità rispetto al corso odierno della vita e della storia» (*ibid.*: 13) partendo ineluttabilmente dalla parola, dalla parola letteraria, dalla letteratura del passato e dalla sua reimmissione nel circuito di quella attuale in una prospettiva sia di influenza che di riattivazione. Ciò al fine di giungere a una consapevolezza maggiore delle «diverse dimensioni del tempo: il passato che dà forma al nostro presente e il futuro planetario che sarà a sua volta modellato dalle nostre azioni individuali e collettive» (Mussnug 2021: 208) e di fatto risvegliare quelle «forze dormienti che sono state congelate dal sistema di pensiero della modernità occidentale [...] affinché possa riaprirsi la totalità dell'animo umano, rendendolo di nuovo capace di prefigurare e di rigenerare» (Benedetti 2021: 12). Facendo ricorso alle parole del filosofo tedesco Gunther Anders, Benedetti tira in ballo l'incapacità degli uomini contemporanei di farsi “acrobati del tempo”, ovvero di farsi ponte tra un presente che dev'essere giocoforza imperniato sul passato e un futuro sempre più imminente su cui allungare lo sguardo: «Oggi, a parte due o tre “acrobati del tempo”, non c'è nessuno che sia capace di mettersi nei panni di chi sarà domani (per non parlare di quelli che domani non ci saranno più), e di anticipare il loro sguardo verso il passato e quindi anche verso il nostro oggi» (Anders 2016: 57, 59).

Benedetti disfa e riannoda una ampia costellazione di riferimenti – *Illiade* come Moresco o Mark Fisher, i miti della creazione come Platone o

Leopardi – per dimostrare che esiste già un «cantiere umanistico dell’An-tropocene» ma che va in un certo qual senso riattivato e rifunzionalizzato verso una sorta di «umanesimo non antropocentrico» (Iovino 2015: 70) così da avere a disposizione «altri modi di leggere il mondo e altre vie possi-bili della civiltà umana» (Benedetti 2021: 20). In quella costellazione, una delle voci più lucide è quella di Amitav Ghosh. Lo scrittore e intellettuale indiano riflette sullo statuto narrativo del racconto della catastrofe, con-centrandosi soprattutto sul motivo per cui le emergenze “antropicamente indotte”, in primo luogo quella ambientale e climatica, sembrano essere ap-parentemente poco interessanti o appetibili per la letteratura di creazione. O meglio, perché la narrativa appaia così refrattaria a trattare un certo tipo di emergenze e problematiche, quasi che «la forma romanzo, in quanto espressione ed eredità di una moderna tradizione borghese che relega le catastrofi nella sfera dell’inaudito, *fatichi* [corsivo mio] a recepire la cri-si ecologica senza declinarla solo in chiave fantascientifica» (Scaffai 2022: VIII). Dopotutto, dalla condivisibile prospettiva dell’autore indiano, la fi-nalità del narrare «non è riprodurre il mondo com’è» quanto «far imma-ginare altre possibilità» (Ghosh 2017: 158-159); per questo Ghosh parla di «ironia del romanzo “realista”» quando sottolinea che «proprio le strategie mediante le quali evoca la realtà sono quelle che occultano il reale» (*ibid.*: 30-31). In sostanza, oltre a fondarsi su una restrizione dell’orizzonte tem-porale aliena alle scritture del passato, per esempio l’epica, e sull’esclusione delle «forze non umane dell’universo, [...] Dio, fato, sorte [...]» (Achebe 1998: 59-60) così come «l’agency di “attori” non umani» (Mengozzi 2019: 27) dall’orizzonte dell’intreccio narrativo, il romanzo moderno ha dimostrato di evocare «mondi che diventano reali proprio in virtù della propria finitu-dine e specificità» (Ghosh 2017: 71).

Eppure, o forse proprio a causa di questi presupposti, la letteratura continua a confinare «nel recinto dei sottogeneri le narrazioni che hanno per tema il cambiamento climatico e le sue attuali o potenziali conseguenze catastrofiche» (Scaffai 2017: 135) preferendo includere ancora i *riempitivi* morettiani più che le *svolte* (Moretti 2001: 689 *passim*; e, prima ancora, le *ca-talisi* e le *funzioni cardinali* barthesiane, Barthes 1969: 19-20) nell’«universo deliberatamente prosaico della narrativa seria» (Ghosh 2017: 34), perché spostando «l’inaudito verso lo sfondo» e portando «il quotidiano in primo piano» mantengono «il racconto all’interno dell’*ordinarietà* della vita» (Mo-retti 2001: 691, 698):

Prima della nascita del romanzo moderno, ovunque le storie venissero raccontate, la narrativa si compiaceva dell’inaudito e

dell'imprevedibile. *Le mille e una notte*, *Il viaggio in Occidente* o il *Decamerone* procedono balzando allegramente da un evento eccezionale all'altro. [...] La narrazione procede in sostanza legando insieme momenti e scene in qualche modo peculiari, che pertanto non possono non essere eccezionali. [...] Se i romanzi non fossero costruiti su un'impalcatura di momenti eccezionali, gli scrittori dovrebbero affrontare il compito borgesiano di riprodurre il mondo nella sua interezza. (Ghosh 2017: 23, 30)

Insomma, essendo il realismo moderno «sorto in contrapposizione al fantastico e al mitico» e avendo escluso dal proprio ambito «tutto ciò che non è dominabile dalla conoscenza razionale» (Benedetti 2021: 107), avendo cioè bandito l'impensabile o l'imprevedibile, la reintroduzione dell'inaudito nel romanzo moderno – le emergenze climatico-ambientali, per esempio – risulta strutturalmente destabilizzante al punto da far correre il rischio alle scritture che se ne servissero di «farsi sfrattare dalla dimora in cui da molto tempo risiede la narrativa seria» e venire esiliati «in una delle più umili abitazioni che circondano il castello: “fantasy”, “horror” e “fantascienza”» (Ghosh 2017: 31). Esattamente l'opposto della necessità «di richiamare nell'ordine storico del racconto le “narrative marginali”» finalizzata a «una nuova cultura che si confronti con le sfide del presente» (Iovino 2015: 65), come sembra evidente dalle riflessioni (non solo) letterarie che si stanno coagulando da un paio di decenni intorno all'eco-criticism (Iovino 2016; Turi 2016; Scaffai 2017).

Queste istanze messe a sistema da Benedetti e l'insistenza sulla “marginalità” dei luoghi letterari designati per questo tipo di riflessioni – in sostanza, o la saggistica, o il rifugio sicuro e “di nicchia” della letteratura di genere – sono collegabili a quelle che qualche anno addietro Muzzioli dedicò alle cosiddette “scritture della catastrofe”. Una riflessione ad ampio spettro su una materia, quella distopica, che come gran parte delle letterature cosiddette “di genere” o “di consumo” ha trovato sempre molte difficoltà ad affermarsi nel panorama letterario italiano, più dal punto di vista critico che per circolazione e apprezzamento del pubblico, e nonostante una evidente lungimiranza tematica socio-culturalmente rilevante (Brioni - Comberiati 2019). Muzzioli solleva una questione importante: se è vero che «la realtà si è avvicinata pericolosamente alla fantasia e comunque l'ha resa fatalmente suggestiva» (Muzzioli 2020: 10), è altrettanto vero che a questo “scivolamento” è seguita, in tempi molto recenti, una bulimia produttiva che di fatto ha inflazionato il mercato, letterario ma non soltanto (si pensi a graphic novel come *Orfani* o *La terra dei figli*, alle numerosissime serie tv o

anche a videogiochi come *The Last Of Us* da cui, guarda caso, è stata tratta una fortunata serie tv), avendo come conseguenza il depotenzionamento del portato da “cassandre” letterarie delle trattazioni genericamente distopiche del loro portato da “cassandre” letterarie.

Nonostante, però, questa «sfrenata riproducibilità che ha finito per banalizzarla» (Muzzioli 2021: 10) diluendo le istanze primigenie del genere in una messinscena tutto sommato mediaticamente affascinante quanto accondiscendente e inoffensiva, indagare e riflettere sulle modalità ricombinatorie che il genere può sfruttare e ha sfruttato consente alle distopie di «sfuggire ai modelli standardizzati e scarsamente dialettici» riuscendo nell'intento di avvertirci «che non basta rallentare la china della discesa, frenare la rovina e insomma cercar di salvare a tutti i costi il nostro sistema di vita» (*ibid.*). In sostanza, la “metamorfosi”, il cambio di paradigma che la letteratura può fornire alle società umane, può evidentemente far sì che la distopia – non tanto politica e/o dispotica quanto quella catastrofico-apocalittica, dato che la grossa differenza, ci ricorda Muzzioli, è che «nel primo caso il guaio è che tutto continui, nel secondo che tutto finisca» (*ibid.*) – divenga terreno ideale per quegli «esercizi dell'immaginazione in cui i disastri agivano come pretesto narrativo per l'emersione di modi di vivere nuovi e differenti» (Fisher 2018: 26). E che essa possa agire (abbia agito? o vada letta come «ispirazione per la creazione di un sistema di norme e regole alternativo a quello esistente»? Brioni - Comberinati 2019: 15) da “acrobata del tempo”: ovvero, come uno scrigno semi-nascosto di analisi e riflessioni e intuizioni su tematiche sociali prima ancora che culturali di primario interesse.

Così in questo contributo tenterò di allungare lo sguardo su alcune narrazioni italiane che a partire dalla fine degli anni Settanta – decennio-cerniera¹, problematico, denso e stretto tra strategie della tensione, anni di piombo e mutazioni antropologiche ormai acquisite² – e arrivando fino ai primi decenni del nuovo millennio, abbiano posto al centro delle proprie riflessioni l'aspetto genericamente apocalittico e/o catastrofico (nubi tossiche, pandemie, cataclismi vari più che grandi fratelli, pervasività da tecnoevo o psicopolizie, per intendersi) e in cui si riscontri un nemmeno troppo latente anti-anthropocentrismo: scritture che, nonostante le ovvie differenze e gli esiti altrettanto diversi, hanno dunque posto al centro «una catastrofe conclusiva ai danni dell'uomo e dell'ecosistema nel quale abi-

¹ Cfr. Bifo Berardi 2023 e Belpoliti 2010.

² Cfr. Pasolini 1993: 41.

ta» (Pischedda 2004: 7). A ben vedere, però, in quel «profetismo nero di ambito apocalittico» (*ibid.*) cominciano a intravedersi riflessioni proto-ambientaliste, genericamente antinucleariste, latamente anticapitaliste, dal taglio criticamente anti-antropocentrico che sembrano ricollegarsi ad altri testi cronologicamente precedenti, concepiti in quella fase di espansione e ottimismo che fu il boom economico. In essi era infatti già larvamente riscontrabile «una diffidenza, se non un vero e proprio rifiuto, nei confronti dell'ideologia consumistica dell'epoca» (Comberiati 2023: 12). E, in alcuni casi e coi dovuti distinguo, questa diffidenza si manifestava anche nei confronti di un progresso tecnologico che andava sì acquisendo una importanza sempre crescente – legata anche ovviamente al sopraggiunto benessere materiale post-bellico che cominciava a cambiare la fisionomia dell'intero paese col passaggio dalla dimensione rurale e agricola a quella industriale – ma che lasciava emergere, come un pericoloso rovescio della medaglia, zone d'ombra piuttosto preoccupanti, per esempio, «l'inquietante presenza della bomba» atomica (Lazzarin 2010: 101). Fattori che vedevano in certa letteratura, fantascientifica in senso lato (Iannuzzi 2014) o «d'autore» (Lazzarin 2010: 100), delle vere e proprie sacche di resistenza che con gli occhi di oggi possiamo considerare aver assolto appieno al proprio compito proponendosi «come una lente di ingrandimento di alcune problematiche del presente che molto spesso si sono rivelate ancora più importanti nel futuro» (Comberiati 2023: 13). In questo senso, ovvero per come le zone considerate marginali della letteratura possano a volte essere molto più avanguardistiche (o, volendo, profetiche) della letteratura “seria”, a venire in mente sono anche suggestioni legate a testi primonovecenteschi del Wells saggista come *Anticipazioni* o *La scoperta del futuro* (Wells 2021) in cui il noto autore di fantascienza «con un certo metodo e disponendo di un osservatorio privilegiato sui fatti sociali, politici, economici e scientifici, [...] prova a descrivere un mondo a venire» (Arcagni 2021: 30).

Le distopie, più o meno pure, che tratterò in questo lavoro e in cui identifico una trasversale linea rossa a far da collante, ne sono evidentemente una gemmazione nel loro essere riuscite a prevedere molte delle questioni emergenziali della nostra contemporaneità, ad aver lanciato un grido d'allarme per una «umanità che cammina sull'orlo dell'abisso e ha bisogno di qualcuno che la prenda per il braccio e la scuota» (Nucci 2021: 154). E questo nonostante le difficoltà incontrate, gli ostacoli frapposti, gli ostracismi anche piuttosto evidenti che hanno dovuto sopportare e che perdurano ancora oggi. D'accordo con Scaffai, «il racconto della crisi del pianeta deve [...] superare due ostacoli. Il primo è il pregiudizio che ne scredita il ruolo, confinandolo entro i recinti tematici dei sottogeneri, che

sono a loro volta costruzioni artificiali»; il secondo, che si ricollega direttamente alle questioni sollevate da Ghosh o da altri autori come Jonathan Safran Foer – che nello specifico si domanda che *appeal* può avere la narrazione della crisi del pianeta, «astratta ed eterogenea com'è, lenta com'è e priva di momenti emblematici e figure iconiche» (Safran Foer 2019: 20-21) – è, appunto «la difficoltà di costruire quel racconto come una “buona storia”» (Scaffai 2022: xii-xiii).

Di “buone storie” che possano gettare un occhio sul futuro dell'umanità ipotizzando differenti modalità dell'esistenza, invece, ve ne sono molte anche in un panorama letterario refrattario a certi ambiti come quello italiano. Seppur distinte come genere e diverse per concezione e finalità, muovendosi tra modalità espressive ondivaghe – la favola allegorica come il soliloquio, l'apologo come il post-apocalittico, il romanzo di formazione come la letteratura dell'ultimo uomo – e utilizzando «modi allotrii» («l'allegoria, lo straniamento, la parodia, l'umorismo, l'ironia». Muzzioli 2021: 11), dalla fine degli anni Settanta si sono succedute una serie di opere che hanno affrontato le suddette tematiche. Queste “buone storie”, pur risultando ancora oggi slegate le une dalle altre e generate quasi esclusivamente da una evidente comunanza ideologico-esistenziale dei propri autori, sono accomunate da un paio di questioni di primaria importanza: in primo luogo, portano *in nuce*, quasi inconsapevolmente direi, i prodromi di quel «distacco progressivo e irreversibile dalla tradizione del Novecento» che caratterizza la letteratura italiana al crinale tra secondo e terzo millennio (Simonetti 2018: 9) e, in seconda battuta, sono contrassegnate da uno dei tratti distintivi più evidenti della fantascienza italiana, ovvero quello di essere fortemente politiche: se l'attenzione della narrativa apocalittica italiana per la catastrofe futura è una «riflessione sulle ampie forze transnazionali che stanno trasformando sia la natura che la società», non stupisce che in romanzi del genere «l'ansia causata dal degrado ambientale si sia spesso intrecciata alle preoccupazioni per le conseguenze politiche e sociali della modernizzazione e globalizzazione» (Mussgnug 2021: 214, 212).

A trafficare con queste scritture anomale sono autori molto diversi. Tra loro figurano scrittori affermati anche al di fuori dell'ambito strettamente letterario come è nel caso del Volponi di *Il pianeta irritabile* (1977) che al tempo della pubblicazione aveva sì già in curriculum un premio Strega (nel 1965 con *La macchina mondiale*, nel '91 sarebbe arrivato quello per *La strada per Roma*) e due Viareggio (per la poesia nel 1960 con *Le porte dell'Appennino* e per la narrativa con *Il sipario ducale* nel '75) ma anche una illuminata collaborazione con Olivetti e le dimissioni da presidente della Fondazione Agnelli per la sua adesione al PCI. O autori celebrati post-mor-

tem dopo un ostracismo divenuto quasi leggendario, come accadde per il Morselli di *Dissipatio H.G.* (1977), ultimo romanzo composto e rifiutato da questo «scrittore postumo» (Ferroni 1991: 479) morto suicida³ prima che una inarrestabile messe di (ri)stampe lo consacrasse come scrittore tanto irregolare quanto lucido⁴. Oppure si tratta di autori “prestati” alla letteratura, come è per Umberto Simonetta, autore per la tv e paroliere per Gaber, giornalista, umorista, drammaturgo e co-creatore con Paolo Villaggio del personaggio di Fantozzi, il cui *I viaggiatori della sera* (1976) fu trasposto al cinema per la regia di Ugo Tognazzi. O, ancora, di letterati “cannibali” (Lucamante 2001; Mondello 2004) dal taglio molto cinematografico, visivo oltre che visionario, pronti a passare anche dietro la macchina da presa e la sceneggiatura come succede per il Niccolò Ammaniti di *Anna* (2015). Infine, si possono annoverare tra questi anche le vittime di un duro ostracismo dovuto all’impegno civile e anti-nuclearista ante litteram come fu per il Cassola della “trilogia atomica” (*Il superstite*, 1978; *Ferragosto di morte*, 1980; *Il mondo senza nessuno*, 1982; ora ripubblicate in volume unico: Casola 2023). Un progetto più ampio, socio-politico-ideologico (legato all’ambientalismo, all’animalismo e all’anti-militarismo) più che strettamente letterario e narrativo⁵, che costò all’autore il rifiuto da parte della Rizzoli di pubblicare i due restanti volumi della trilogia, poi affidati a una minuscola

³ «Lascia *Dissipatio H.G.*, il suo ultimo romanzo, l’ennesimo rifiuto editoriale, dentro la cassetta della posta. Le due copie del romanzo erano state rispedito al mittente. Riprende in mano il testamento, lo lascia in bella vista sul tavolo. Niente doveva lasciare adito all’ipotesi di un incidente o di un omicidio» (Terziroli 2019: 18=).

⁴ Nonostante la saldatura tra la tematica portante del romanzo e la contemporanea vicenda biografica dell’autore abbia contribuito ad aumentarne tristemente il fascino, la vicenda dimostra ancora la miopia di certe scelte culturali-editoriali, in generale, e la rilevanza, nello specifico, di un romanzo «riproposto dalla sola Adelphi per ben dodici volte in appena nove anni» (Visentin 2014: 98; Terziroli 2019: 128-140).

⁵ A dimostrarlo è la costellazione di opere saggistiche coeve dello scrittore romano (cito ad esempio *Il Gigante Cieco* o *Ultima frontiera*, ma si potrebbero aggiungere anche alcune prove letterarie tematicamente limitrofe alla trilogia come *L’uomo e il cane*, *Un uomo solo* e *La morale del branco*) e la centralità della riflessione sui «tremendi baratri» che si stavano aprendo sotto i piedi dell’umanità, ovvero «terza guerra mondiale atomica, catastrofe ecologica, spaventosa e incontrollata crescita della popolazione nel mondo, esaurimento delle risorse naturali», affrontati in una «battaglia pacifista e illuministica tuttora aperta, solitaria e personale» (Bertacchini 1979: 192, 194).

casa editrice emiliana chiamata Ciminiera. Insomma, se al tempo de *La ragazza di Bube* l'accusa diffamatoria con cui dovette convivere Cassola era quella di essere «romanziera rosa e "Liala '63"», sul finire dei Settanta il suo «*interventismo politico* [...] suscita dura meraviglia e non minore scandalo» (Bertacchini 1979: 191).

Questa miscela di eterogeneità autoriale e irregolarità espressiva (e, purtroppo, di scarsa considerazione) ci dice quindi della lungimiranza e della varietà di questi scritti che, vale ribadirlo, pescano "anche" dal margine della letteratura, da quella letteratura "di genere" che, si diceva ampiamente sopra, ha sofferto di una sorta di ghattizzazione che ha avuto come unica conseguenza non aver permesso di leggerne i legami, la vicinanza, le interdipendenze. Legami che dal mio punto di vista sono riassumibili genericamente in quella chiave anti-antropocentrica a cui faccio riferimento sin dal titolo di questo contributo e che si manifesta attraverso vari elementi che consentono una lettura insieme trasversale e sistemica.

In primo luogo, tra gli elementi comuni si nota l'attenzione e/o la centralità del paesaggio, della natura e del mondo animale in una evidente esclusione del mondo umano in senso stretto se non come originatore delle catastrofi trattate. Il leccio che inaugura e chiude la vicenda raccontata da Volponi, con la sua dimensione ipertrofica, il suo vivere un tempo alieno a quello umano e la sua imperturbabilità testimoniale diviene simbolo di un ambiente caratterizzato dalla «crescita illimitata e anomica di una natura tornata selvaggia» (Zublena 2015: 461) e, soprattutto, di una natura che resiste alla distruzione umana. Si tratta di una natura (apparentemente) indifferente alla auto-distruzione umana ma destinata essa stessa, a causa della scelleratezza dell'uomo, a una lenta "morte/trasformazione" come avviene in Cassola: «dappertutto la terra era una desolazione. [...] La copriava un fitto pulviscolo. [...] Era diventata come la luna» (Cassola 1982: 82). Nei testi appare quindi un mondo animale e vegetale che assiste indifferente alle vicende umane (dell'unico umano, nel caso di Morselli) e che riconquista spazi e possibilità in un deserto «mai stato così vivo, come oggi che una certa razza di bipedi ha smesso di frequentarlo» (Morselli 2012: 54). Questi non sono che accenni di una sensibilità eco-friendly strutturalmente diversa rispetto alle logiche manipolatorie legate al mero sfruttamento che le società umane hanno attuato almeno fino a tutto il XX secolo e che è finalizzata a esaltare l'ipotesi di una «conciliazione [...] tra le diverse componenti dell'individuo, umana e animale, o [...] umana e vegetale» (Scaffai 2017: 206) come l'unica possibilità se non di sopravvivenza inter-genere quanto meno di «redenzione» e/o «speranza» (Mussnug 2012: 339).

A volte, penso ad alcune pagine del romanzo di Volponi, la natura e i

suoi cambiamenti vengono descritti in maniera grottesca, a volte in forme addirittura caricaturali e/o fumettistiche, spesso con un «tenore allucinato e onirico» (Muzzioli 2021: 217): le tre lune che scorrono nei cieli, per esempio, o il paesaggio che sembra mutare, irritato, appunto, mano a mano che i protagonisti si avviano a compiere quell'avventura quasi picaresca che culminerà nella edificazione di una nuova "social catena" dalle evidenti reminiscenze leopardiane. Ma, sempre nell'ottica volponiana, quella natura vive di tempi fuori dall'umano, può prescindere dalla sua presenza, dimostra di essere indifferente prima ancora che inospitale o ostile a quella umanità che è stata l'origine di quelle trasformazioni, artefice di una apocalisse che è, in fin dei conti, esclusivamente umana: come origine e come percezione. Lo stesso principio, declinato sul versante animale e vegetale, si rintraccia nelle pagine di Morselli e di Cassola, con la vegetazione e gli animali – invero già centrali nel romanzo di Volponi – che finiscono con l'essere sì, altrettanto indifferenti alle sorti dell'umanità (facendo riecheggiare le famose pagine leopardiane delle *Operette morali*), ma anche finalmente liberi di muoversi e/o svilupparsi in un pianeta ormai de-umanizzato. In Cassola la vicenda del cane Lucky, protagonista di *Il superstite* e «portavoce di tutti gli inermi» (Pischedda 2004: 247), spinge sul versante dell'empatia animalista portando alla morte per solitudine, quasi per dissipamento affettivo e consunzione fisica, di un essere vivente non responsabile della catastrofe che lo ha colpito. In questo senso, con una sorta di inversione paradigmatica che prevede un processo di umanizzazione degli animali messo impietosamente a confronto con quella «idea silenziosa, deserta e assente di fine del mondo» (Bertacchini 1979: 210) che prescinde dall'armamentario catastrofista della letteratura "atomica" (Lazzarin 2010), Cassola non rappresenta la catastrofe, ma solo i suoi effetti più evidenti. Non tanto la devastazione, l'annichilimento, le macerie, quanto il silenzio, il vuoto, la solitudine estrema; non si pone tanto come profeta quanto come testimone o, meglio, immagina più testimoni, assumendo il punto di vista animale, prima, e del mondo vegetale e minerale, nel volume conclusivo. Significativa, a questo proposito, l'inversione della piramide sociale rappresentata nella trilogia, col primo volume (*Il superstite*, 1978), dedicato al mondo animale e il terzo (*Il mondo senza nessuno*, 1982) a quello della natura, mentre l'episodio con protagonista l'umano Ferruccio Fila (*Ferragosto di morte*, 1980), è soltanto il secondo, ovvero uno tra gli altri episodi.

Similmente, con una vicinanza "solitaria", una volta dissolta, nebulizzata, dissipata l'intera umanità in seguito all'"evento" e lasciato l'unico superstite, l'innominato «fobantropo» morselliano (Morselli 2012: 43), a congetturare, riflettere solipsisticamente, interrogarsi su ciò che è successo

mentre solitariamente distrugge criticamente ogni ambito umano – la finanza-divinità della Borsa, «tempio [in cui] si celebrano le funzioni solenni della chiusura dei corsi» e «si decide per l'indomani il destino finanziario dell'Europa e di mezzo Occidente»; la scienza che si fa profitto e diviene «mafia» (*ibid.*: 35; 19-20) –, a rimanere è «quello che è organico e vivente, ma non umano»: la «geometria dei tulipani», «le acacie che si piegano al peso dei loro fiori», «corvi [...], gatti che si inseguono [...], una gallina» (*ibid.*: 12) con una natura che «ha guadagnato in asprezza» e la cui «bellezza oggettiva è in netto incremento», consentendo di ovviare a quelle «menomazioni vitali» derivanti dalla «perdita del timore reverenziale che la natura vasta e incontaminata usava ispirare all'uomo» (*ibid.*: 97). Non casualmente, a chiudere il romanzo è una nota di labilissima speranza che si manifesta però, ovviamente, al di fuori dell'antropocentrismo: «Eppure qualche cosa verdeggia e cresce, e non la solita erbetta municipale; sono piantine selvatiche. Il Mercato dei Mercati si cambierà in campagna. Con i ranuncoli, la cicoria in fiore» (*ibid.*: 142).

L'altro grande aggregatore è la critica al capitalismo belligerante, identificato lapalissianamente da Volponi nel generale Moneta, *nomen omen* per una avidità e una bramosia di potere miope e priva di ogni tipo di scrupolo, esattamente come sottolineato da Mark Fisher quando ricorda la pervasività di un capitalismo che ormai «occupa tutto l'orizzonte del pensabile» rendendo impossibile «anche solo immaginarne una alternativa coerente» (dopotutto «è più facile immaginare la fine del mondo che la fine del capitalismo» Fisher 2018: 37, 26). Il generale Moneta, ma per certi versi anche la scimmia Epistola, il «babbuino amadriade dalla faccia scarlatta e dalla criniera folta» (Volponi 2014: 8) a capo dei quattro grotteschi cavalieri della post-apocalisse volponiana, diventa il perfetto rappresentante di una umanità «caratterizzata essenzialmente dalla volontà di dominio e dal desiderio d'immortalità» contrapposta agli animali che sono invece «alla ricerca di un regno dell'uguaglianza» (Toracca 2013: 147).

Il capitalismo, da intendersi come sistema di vita predominante nella nostra contemporaneità, nella trilogia cassoliana diviene apertamente auto-distruttivo nella insistenza miope «con cui promuove il progresso tecnologico e militare [...] che lo mette a rischio costante di autodistruzione» (Pischedda 2004: 266); o che assume apertamente, come in Morselli, le fattezze di un capitalismo finanziario aggressivo e indifferente, in un accumulo di ricchezze terrene a cui fa da contraltare la perdita dei valori sociali, del rapporto con la natura, della compartecipazione dell'uomo al mondo circostante e che trova nella città di Crisopoli (una travisata Zurigo) il suo tempio. Crisopoli, città «zavorrata d'oro monetato nelle sagristie

delle sue sessanta banche», le cui «radici attingono l'*æternum* del capitale, quintessenza della realtà» (Morselli 2012: 34-35) diviene *locus disamoenus*, concentrazione di assenze, spazio per la riflessione caustica contro la cieca e incontenibile avidità di potere del capitale in una chiara «condanna della frenetica attività degli affari e della circolazione dei capitali» (Muzzioli 2021: 112).

In forme più sottili, l'anticapitalismo riemerge visionariamente nel consumismo "umano" che, dietro le festose apparenze del villaggio-vacanza, cela una "soluzione finale" di hitleriana memoria, come accade in *I viaggiatori della sera* di Simonetta. Romanzo minore ma non per questo meno rilevante vista l'attualità della tematica trattata, l'opera dell'intellettuale milanese ruota intorno alla legiferata "rottamazione" dell'umanità al compimento del cinquantesimo anno di età e al conseguente *buen retiro* obbligato in villaggi vacanza in cui, in attesa di una "tombola" che dà diritto a una particolare crociera⁶, ci si abbandona a soddisfare i più bassi istinti libertini in una sorta di "ferinizzazione" (in negativo) dell'umano. Curioso e sintomatico dell'avanguardia di certi testi "di genere" che l'impianto generale del romanzo sia transitato cinematograficamente nel film *The Island* in cui all'architettura di base viene aggiunta la tematica post-umanista della clonazione come riparazione. L'umano e il suo doppio funzionale sono immessi in un ciclo (ri)produttivo a cui può attingere solo la fascia più alta della società in un perfetto esempio dell'estrema sclerotizzazione del classismo sperequativo da "realismo capitalista".

Infine, la creazione di una nuova società che, preferibilmente, prescindendo dalla presenza umana o la consideri sotto paradigmi nuovi, è il punto che più di tutti rimanda a quella chiave di lettura anti-anthropocentrica che, dal mio punto di vista, è il più forte collante tra le opere discusse. In realtà, si tratta soltanto dell'ipotesi di tale società dato che l'attuazione di questo proponimento, risultando spesso i finali dei romanzi aperti, non viene quasi mai indagata e, pertanto, avviene in varie gradazioni e modalità. Per quella ibrida umano-animale il rimando a Volponi è evidente perché ha una forza e una valenza simbolica di alto livello, con una umanità dimidiata rappresentata dal nano Mamerte, «l'eletto tra gli umani, il nano, uomo mancato, imperfetto, mostruoso» (Inglese 2008: 356), «un diverso, un deforme, un sotto-uomo» (Muzzioli 2021: 188) che proprio per questa sua condizione

⁶ «Prima d'imbarcarsi qualcuno s'è fermato al chiosco dove ci si può rapidamente confessare e ricevere l'estrema unzione [...]. Domani nel primo pomeriggio la nave rientrerà in porto vuota» (Simonetta 1976: 107).

non pienamente umana è colui che suggella il patto trans-genere grazie a una eucarestia simbolica, vero e proprio «atto di costruzione di una nuova “social catena”» (Zinato 2002a: xxi-xxii) che fagocita i rimasugli della cultura umana, ovvero la scrittura poetica, per metabolizzarla e defecarla come seme di una nuova nascita. Edificata intorno all’idea di «rompere i limiti dell’antropocentrismo», la visione volponiana riesce proprio grazie al coinvolgimento di «forze remote ed estranee, come lo sono ormai divenuti gli animali, quelli non domestici e non in cattività negli zoo e nelle riserve “ecologiche”» (Inglese 2008: 351).

Nell’ottica di Ammaniti (2015) e, in misura minore, di Simonetta, la nuova società non prescinde dalla presenza umana ma è giovane e, rispettivamente, anarchica e priva di scrupoli. Se per il secondo la società dei giovani non fa che replicare, in forme sempre più atroci, una sorta di “democrazia anagrafica” legata indissolubilmente alla utilità e alla produttività dell’individuo che diviene prescindibile e sacrificabile una volta perse queste caratteristiche, nel caso del romanziere romano si sviluppa come una sorta di rivisitazione delle tematiche à la Golding de *Il signore delle mosche* unite al macro-sottogenere della distopia epidemica, ovvero l’ampio range che da *L’ultimo uomo* di Mary Shelley, 1826, arriva a *I figli degli uomini* di P.D. James, 1992, passando per *La nube purpurea* di Matthew Shiel, 1901, e *Il morbo scarlatto* di Jack London, 1915.

Centrale in Ammaniti è la costituzione di una micro-comunità umano-animale che si smarca dalla autocostituita società dei bambini, ormai unici padroni del proprio destino dopo che un virus detto “la rossa”, attivandosi al momento della maturità sessuale, ha sterminato la popolazione adulta.

Quella del romanzo di Ammaniti è una società prepuberale libera e selvaggia aggregatasi coattamente intorno a due figure ambigue come Angelica e l’Orso e a un luogo che diviene una sorta di nuovo tempio o di luna-park post-apocalittico, il “Grand Hotel Terme Elise”, e che mette in risalto i tratti più duri e cinici dell’essere umano. I ragazzi, pur non conoscendole, ma per “natura propria”, replicano infatti le gerarchie del potere dell’uomo anche quando questi è in forme prodromiche, non finite biologicamente, quindi anche socialmente intermedie e lontane da eventuali costrutti sociali, dando vita a una società che, nella limitatezza esperienziale dei suoi componenti, dimostra come l’essere umano stesso paia quasi programmato per la sopraffazione, ricreando in sedicesimo ma con una violenza e un comportamento ovviamente privo di qualsivoglia filtro di coscienza o di sistema di valori, quelle dinamiche di controllo che caratterizzano la società dei grandi. In questo senso risalta la scelta dell’autore di

unire alle disavventure della protagonista Anna non solo il fratellino Astor e l'amico-amante Pietro ma anche il cane Coccolone, «simbolo di un futuro inter-specie che l'essere umano deve già iniziare a concepire» (Comberinati 2021: 105) e che ripropone, in forme se non tragiche quanto meno irrisolte (nel romanzo, per lo meno; nell'adattamento televisivo invece il finale è molto più speranzoso e positivo) quelle idee di "social catena" e di conciliazione tra uomo e mondo naturale più volte rimarcato come chiave di volta per la costituzione di una nuova società.

Nelle forme più estreme, rappresentate dai lavori di Cassola e Morselli, la società è addirittura de-umanizzata e semplicemente, per lo meno dalla prospettiva antropocentrica, non ha senso di esistere; quindi a prendere il sopravvento è la natura, o, paradossalmente e senza nessuna implicazione transumanistica, quelle macchine che, come nel caso di *Dissipatio H.G.*, rappresentano l'ultimo baluardo della presenza umana: «gli ordinatori elettronici continuano a funzionare, o quanto meno sono in grado di funzionare, ci siano o non ci siano gli operatori e gli utenti [...]. La loro memoria rimane in grado di registrare dati, di analizzarli, poi di elaborarli» (Morselli 2012: 71). Insomma, per avvalorare una chiave di lettura anti-anthropocentrica basterebbe concentrarsi su un dato preciso che emerge da questo ovviamente non esaustivo scandaglio sulle scritture della catastrofe: l'essere umano semplicemente non c'è e se c'è vi è in forme dimidiate (come accade in Volponi con il nano Mamerte), oppure è testimone e/o vittima (o entrambe, come per il Ferruccio Fila di *Ferragosto di morte*), oppure giace in lontananza, quasi sullo sfondo di una catastrofe che ha evidentemente provocato – direttamente, per esempio con un conflitto nucleare, o indirettamente, con la questione climatico-ambientale – ma di cui sembra ancora non essere consapevolmente responsabile, come una sorta di artefice inconsapevolmente tragicomico.

E se è vero, d'accordo con Morselli, che la fine dell'umanità non è la fine del mondo, ma soltanto la depurazione del pianeta dall'uomo, considerato null'altro che «uno degli scherzi dell'antropocentrismo» di cui «la Natura non si è accorta» (Morselli 2012: 83), presuntuosa testimonianza di quella centralità che l'uomo si è arrogato e per la quale, escatologicamente parlando, «si ammette che le cose possano cominciare *prima*, ma non che possano finire *dopo* di noi», l'uomo, prendendo in prestito le parole con cui Cassola ne apostrofa l'irresponsabilità, rimane l'«essere diabolico e meschino [che] aveva provocato la rovina del mondo senza pensare che il primo ad andarci di mezzo sarebbe stato proprio lui»; e questo non per «malvagità ma per stupidità» (Cassola 1978: 70, 145).

Bibliografia

- Achebe, Chinua, *Speranze e ostacoli: saggi scelti 1965-1987*, Milano, Jaca book, 1998.
- Ammaniti, Niccolò, *Anna*, Torino, Einaudi, 2015.
- Anders Gunther, *Nemmeno "soltanto che saremo stati"*, in Id., *Brevi scritti sulla fine dell'uomo*, D. Colombo (ed.), Trieste, Asterios, 2016.
- Arcagni, Simone, "Wells futurologo", in Wells, H.G., *La scoperta del futuro*, Roma, Luiss, 2021: 9-37.
- Barthes, Roland, *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969.
- Belpoliti, Marco, *Settanta*, Torino, Einaudi, 2010.
- Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.
- Berardi "Bifo", Franco, *Ultimi bagliori del moderno*, Verona, Ombre corte, 2023.
- Bertacchini, Renato, "L'ultimo Cassola e la morte atomica", *Otto/Novecento. Quadrimestrale di critica e storia letteraria*, III, 2 (1979): 191-223.
- Brioni, Simone - Comberiatì, Daniele, *Italian science fiction. The other in literature and film*, Cham, Palgrave Macmillan, 2019.
- Cassola, Carlo, *Il superstite*, Milano, Rizzoli, 1978.
- Cassola, Carlo, *Ferragosto di morte*, Reggio Emilia, Ciminiera, 1980.
- Cassola, Carlo, *Il mondo senza nessuno*, Reggio Emilia, Ciminiera, 1982.
- Cassola, Carlo, *Trilogia atomica*, Milano, Mondadori, 2023.
- Comberiatì, Daniele, *Il mondo che verrà*, Milano, Mimesis, 2021.
- Comberiatì, Daniele, *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta*, Firenze, Cesati, 2023.
- Ferroni, Giulio, *Uno scrittore postumo: Guido Morselli*, in Id., *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Novecento*, Torino, Einaudi, 1991: 457-459.
- Fisher, Mark, *Realismo capitalista*, Roma, Not, 2018.
- Ghosh, Amitav, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, 2017.
- Gipi, *La terra dei figli*, Roma, Coconino Press, 2016.
- Iannuzzi, Giulia, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Milano, Mimesis, 2014.
- Inglese, Andrea, "L'umano e l'animale in *Il pianeta irritabile* di Paolo Volponi", *Cahiers d'études italiennes*, 7, (2008): 347-357.
- Iovino, Serenella, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015 (prima edizione 2006).
- Iovino, Serenella, *Ecocriticism and Italy: Ecology, Resistance and Liberation*, London, Bloomsbury Academics, 2016.

- Lazzarin, Stefano, "Atomiche all'italiana. Il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)", *Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica*, XXXI, 59, (2010): 97-115.
- Lucamante, Stefania, (ed.), *Italian Pulp Fiction. The new narrative of the Giovanni Cannibali writers*, London, Associated University Press, 2001.
- Mengozi, Chiara, "La letteratura italiana all'epoca della crisi climatica", *Narrativa*, 41, (2019): 23-39.
- Mondello, Elisabetta, *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Roma, Meltemi, 2004..
- Moretti, Franco, *Il secolo serio*, in Id. (ed.), *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, *La cultura del romanzo*: 689-725.
- Morselli, Guido, *Dissipatio H.G.*, Milano, Adelphi, 2012 (prima edizione 1977).
- Mussgnug, Florian, "Naturalizing Apocalypse: Last Men and Other Animals", *Comparative Critical Studies*, IX, 3 (2012): 333-347.
- Mussgnug, Florian, "Speculazioni ecologiche: impegno e retrotopia nel romanzo italiano contemporaneo", *Narrativa*, 43, (2021): 207-218.
- Muzzioli, Francesco, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Roma, Meltemi, 2021 (prima edizione 2007).
- Nucci, Matteo, "Arte e utopia. La lungimiranza di una Liala", in Carlo Casola, *Il gigante cieco*, Roma, Minimum, Fax, 2021: 153-161.
- Pasolini, Pier Paolo, *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1993.
- Pischedda, Bruno, *La grande sera del mondo. Romanzi apocalittici nell'Italia del benessere*, Torino, Aragno, 2004.
- Recchioni, Roberto - Mammucari, Emiliano, *Orfani*, Milano, Bonelli, 2013..
- Safran Foer, Jonathan, *Possiamo salvare il mondo, prima di cena*, Milano, Guanda, 2019..
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e testi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Scaffai, Niccolò, (ed.), *Racconti del pianeta Terra*, Torino, Einaudi, 2022.
- Simonetta, Umberto, *I viaggiatori della sera*, Milano, Mondadori, 1976.
- Simonetti, Gianluigi, *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2018.
- Terziroli, Linda, *Un pacchetto di Gauloises. Una biografia di Guido Morselli*, Roma, Castelvecchi, 2019.
- Toracca, Tiziano, "La favola nella narrativa di Paolo Volponi. Una filigrana ideologica", *Italianistica. Rivista Di Letteratura Italiana*, 42, 1, (2013): 145-164.
- Turi, Nicola, (ed.), *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, Firenze, Firenze University Press 2016.

- Visentin, Daniele, "Il difetto della complessità. Una riflessione sul 'romanzo' di Guido Morselli", *Otto/Novecento. Quadrimestrale di critica e storia letteraria*, 3, (2014): 97-112.
- Volponi, Paolo, *Il pianeta irritabile*, Torino, Einaudi, 2014 (prima edizione 1977).
- Volponi, Paolo, *Romanzi e prose*, Emanuele Zinato (ed.), voll. I-III, Torino, Einaudi, 2002, 2002a, 2003.
- Wells, Herbert George, *La scoperta del futuro*, Simone Arcagni (ed.), Roma, Luiss, 2021.
- Zublena, Paolo, "Tra Marx e Leopardi. Lingua, animalità e utopia nel Pianeta irritabile di Volponi", *Volponi estremo*, S. Ritrovato, T. Toracca, E. Alessandrone (eds.), Pesaro, Metauro, 2015.

Filmografia

The Island, Dir. Michael Bay, USA, 2005.

The Author

Stefano Pifferi

Stefano Pifferi is a tenured researcher in Italianistics at Department of Humanities, Tourism and Communication Sciences (DISUCOM) of the University of Tuscia – Viterbo (UNITUS), where he teaches "Italian Literature" and "Italian Travel Literature". He mainly deals with late Modern Age odeporsics on both the theoretical-critical and literary-documentary fronts, not disdaining forays into late 20th century and into 20th century dystopian literature. He is president of Unitus Interdisciplinary Center for Research on Travel (CIRIV), he is a member of CIRVI (Interuniversity Research Center on Travel in Italy), of the research group RRR (Rivoluzione Restaurazione Risorgimento) of the Sapienza University of Rome.

Email: s_pifferi@unitus.it

The Article

Date submitted: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Pifferi, Stefano, "Contro l'umanità. Traiettorie anti-anthropocentriche nella letteratura distopica italiana", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 255-272, <http://www.between-journal.it/>

Fantastic Linkages and Transgression of Possible Worlds in *Nicolas Eymerich, inquisitore* by Valerio Evangelisti

Paolo Remorini

Abstract

The main purpose of this article is to identify the narrative devices of transgression of the different Possible Worlds (PWs) that constitute the science fiction novel *Nicolas Eymerich, inquisitore* by Valerio Evangelisti, applying the apperception theory on fantastic linkages.

In this work, the construction of the PW_1 of present space-time is founded on concrete theoretical and applicative developments of specific physical theories already drawn up our Actual World (AW), materializing in the PW_2 of future space-time, with narrative and ontological repercussions also on the PW_3 of past space-time.

Through the cognitive perspective of apperception theory and the text analytic schema, we can highlight the mechanisms of horizontal hyperlepsis of diegetic elements involving the distinct paradigmatic anomalies of PW_3 and the final transgressive alteration between PW_2 and PW_3 .

Keywords

Science fiction, Apperception theory, Possible Worlds, Fantastic linkages, Contemporary Italian literature.

Legami fantastici e trasgressione di mondi possibili in *Nicolas Eymerich, inquisitore* di Valerio Evangelisti

Paolo Remorini

Introduzione

Negli ultimi decenni è aumentata esponenzialmente la ricerca nell'ambito delle teorie narrative sulla semantica dei Mondi Possibili (MP, traduzione diretta dall'inglese 'Possible Worlds', PW). Se da un lato gli studiosi hanno costruito un solido quadro teorico sui meccanismi di creazione e derivazione dei MP (Albaladejo 1986; Ryan 1991; Doležel 1999), dall'altro hanno applicato questo stesso quadro a varie tipologie di testi finzionali e non finzionali per delimitarne le possibilità ontologiche e diegetiche (Ryan 2006; Massoni Campillo 2018; Ariza Trinidad 2021) e caratterizzarne le implicazioni narrative, per esempio nella rappresentazione dei personaggi letterari (Margolin 1990 o Schneider 2001), fino a debordarne i limiti stessi di riferimento verso nuove suggestioni e campi di indagine, come i Mondi Impossibili (IM, traduzione diretta dall'inglese 'Impossible Worlds', IW, Rodríguez Pequeño 1997; Martín-Jiménez 2015; Berto e Jago 2019).

Il presente articolo analizza il romanzo di fantascienza del 1994 *Nicolas Eymerich, inquisitore* di Valerio Evangelisti, primo volume del cosiddetto 'Ciclo di Eymerich', con due obiettivi principali: evidenziare le dinamiche narrative e ontologiche che permettono la costruzione dei MP del romanzo; determinare la funzione dei legami fantastici della narrazione, individuati secondo la teoria delle appercezioni (Remorini 2023) e responsabili della trasgressione dei MP.

Metodologia

Per l'analisi del romanzo applichiamo l'approccio cognitivo e lo schema analitico di ricerca dalla teoria delle appercezioni sui legami fantastici (Remorini 2023). Tale analisi ha lo scopo di chiarire la relazione tra il testo

e le connessioni appercettive in vigore in ogni momento e determinare così la tipologia di legami fantastici che si creano durante la lettura.

Il romanzo è costituito da 21 capitoli in cui si alternano 3 diversi MP su piani spaziotemporali distinti, tranne l'ultimo in cui si avvicinano due dei tre MP senza soluzione di continuità. Il MP₁ si situa in uno spaziotempo presente rispetto al lettore, il MP₂ in uno futuro e il MP₃ in uno passato.

La successione, seguendo l'ordine dei capitoli, è la seguente:

MP_{1'} MP_{2'} MP_{3'} MP_{1'} MP_{3'} MP_{2'} MP_{3'} MP_{1'} MP_{3'} MP_{2'} MP_{3'} MP_{1'} MP_{3'} MP_{2'} MP_{3'} MP_{1'} MP_{3'} MP_{2'} MP_{3'} MP_{1'} MP₂ + MP₃.

Il sequenziamento analitico rispecchia l'alternanza dei MP, per cui ogni capitolo corrisponde a un'unica sequenza narrativa, anche numericamente (capitolo 1 = Sn₁, capitolo 2 = Sn₂, ecc.), ad eccezione del capitolo 21 composto, come vedremo, da 8 sequenze distinte (Sn_{21.1-21.8}).

Risultati

L'epigrafe iniziale, allografa autentica (Genette, 1987: 140), è una citazione tratta da Ermete Trismegisto (*Corpus Hermeticum*, XI) che anticipa l'incredibile realtà fisica dei viaggi su astronavi psitroniche a velocità superluminali in seguito presentati nel MP₁ e vissuti in prima persona nel MP₂. Ciò che Genette chiama «l'effett-épigraphe» (1987: 148) risiede nel mettere in relazione tutta la storia dell'astrologia umana, da colui che dal Rinascimento ne viene ritenuto l'iniziatore (Ermete Trismegisto) ai futuribili viaggi psicotronici presentati nel libro.

Il MP₁, descritto nei capitoli 1, 4, 8, 12, 16 e 20, funziona come cornice narrativa pseudo-extradiegetica di uno spaziotempo presente costruito su riferimenti espliciti al Mondo Reale (MR, traduzione diretta dall'inglese 'Actual World' AW), che partecipano della costruzione del MP₁¹ e quindi sviluppato come modello di MP di tipo I, in quanto mimetico, non finzionale e verosimile, nel quale «la sua struttura di riferimento è governata dalle stesse regole del nostro mondo» (Martín Cerezo 2020: 276, trad. mia).

Nel primo capitolo del libro, infatti, attraverso il dialogo tra uno scettico professore di astrofisica, il professor Tripler, e un giovane ricercatore all'apparenza esaltato, Marcus Frullifer, si enunciano le basi scientifiche della teoria degli psitroni che anticipano tangenzialmente gli incredibili sviluppi pratici possibili: le astronavi psitroniche. Vi sarebbe perciò una Psiche che permea l'universo intero, composta dall'insieme degli psitro-

¹ Cfr. Ariza Trinidad 2021.

ni, i quali permettono connessioni neuronali verso l'immaginario a velocità superluminali. Sono numerosi gli elementi che ancorano il MP_1 al MR: studiosi rinomati (John Wheeler e Adrian Dodds), istituzioni universitarie (il Dipartimento di Astrofisica dell'Università del Texas), edifici concreti (il Robert Lee More Building), riviste scientifiche (*Speculations in Science and Technology*), esperimenti (quello di Michelson-Morley del 1904 e quello di Michelson-Gale del 1925) e teorie fisiche (come i paradossi quantistici, il *redshift* delle galassie, la radiazione cosmica di fondo o la materia oscura).

I capitoli successivi del MP_1 sono la trascrizione, a loro volta, di alcuni capitoli dell'opera teorica di Frullifer, «*Veloce come il pensiero*, versione divulgativa, quinta edizione», nella quale il ricercatore descrive le varie conseguenze e applicazioni pratiche della teoria degli psitroni. Così nel capitolo 4, per esempio, circostanzia la teoria sui viaggi superluminali, «non si tratta dunque di uno spostamento nel cosmo, bensì di un'istantanea dislocazione attuata sfruttando la dimensione materiale della fantasia» (Evangelisti 1994: 15), e la struttura compositiva di una nave psitronica, «la doterei anzitutto di imitazioni artificiali dei neuroni umani» (*ibid.*), – quelli che in MP_2 verranno chiamati, proprio in suo onore, 'rocchetti Frullifer'. Nel capitolo 8, sottolinea la fallacia dei fantasmi e di quant'altra attività paranormale: «teoricamente, ogni individuo è in grado di "creare" qualsiasi cosa, purché padroneggi i propri psitroni tanto da indirizzarli al fine voluto» (*ibid.*: 31). Gli oggetti così creati sono agglomerati di materia psitronica dalla vita effimera, che «durerà abbastanza da replicare, agli occhi di un osservatore, il modello materiale descritto nel corredo informativo degli psitroni reduci dal transito nell'immaginario» (*ibid.*: 32).

Nel capitolo 20, l'ultimo relativo al MP_1 , Frullifer ragiona infine sul rapporto tra la teoria degli psitroni e le religioni, affermando «l'assoluta verità di tutte le religioni» (*ibid.*: 75), in quanto qualsiasi divinità creduta si è tangibilmente incarnata: «Gli dei "costruiti" dai devoti prendono dunque effettivamente sembianze, ma in un'altra regione dello spazio e in un diverso tempo» (*ibid.*). La loro proiezione prende davvero vita in uno spaziotempo diverso, fintanto le divinità siano credute da un numero sufficiente di adepti: «Zeus, Baal, Mitra, Quetzalcoatl e chissà quanti altri numi sfolgoranti devono essere morti proprio così, in una solitudine resa orrenda dal silenzio dei loro fedeli. Un silenzio capace di corrodere poco a poco le loro carni presunte immortali» (*ibid.*).

Il MP_2 , narrato nei capitoli 2, 6, 10, 14, 18 e parte del 21, traccia invece uno spaziotempo futuro nel quale sono ormai realtà i viaggi psitronici ipotizzati da Frullifer nel MP_1 . Ne rappresenta la sua materializzazione,

conseguenza pratica del processo speculativo delineato nel MP₁,² caratterizzandosi a sua volta come un modello di MP di tipo III non mimetico, finzionale e verosimile, tipico del genere fantascientifico, nel quale «l'elemento o gli elementi non mimetici sono presentati come possibili attraverso una spiegazione scientifica» (Martín Cerezo, 2020: 277, trad. mia) proprio in base alla teoria degli psitroni illustrata nel MP₁.

I vari capitoli del MP₂ sono la trascrizione della «Deposizione anonima, come prescrivono le leggi internazionali, resa davanti alla Commissione Interspaziale di Cartagena il 14 novembre 2194, nella sessione dedicata all'inchiesta sul viaggio dell'astronave psitronica *Malpertuis*» (Evangelisti 1994: 7). Viaggio al termine del quale avviene l'omicidio del medium Sweetlady, responsabile della buona riuscita del viaggio attraverso l'immaginario.

Un anonimo operaio testimonia appunto la propria esperienza: l'imbarco sull'astronave (capitolo 2), con dirette e indirette conferme della teoria degli psitroni – per esempio la presenza dei 'rocchetti Frullifer': «pinnacoli, sopra e sotto il basamento, simili a grossi chiodi dalla capocchia stretta» (*ibid.*), e i neuroattrattori, «destinati a trasmettere ai rocchetti Frullifer l'immagine della nostra Psiche» (*ibid.*: 8) –; il viaggio psitronico vero e proprio (capitolo 6), durante il quale ha delle visioni – uno gnomo, una specie di Madonna, il Diavolo «con zoccoli di capra e lunghe corna sulla fronte» (*ibid.*: 24) –; l'arrivo, al termine dell'attraversamento dell'immaginario, sul pianeta Olympus (capitolo 10), nel sistema di Gamma Serpentis, «nell'anno terrestre 1352 dopo Cristo» (*ibid.*: 39); la ricognizione del pianeta dove prima uccidono un bambino bicefalo (capitolo 14), il cui cadavere si scioglie immantinente, poi si imbattono in un cane alto decine di metri (capitolo 18) e in una testa gigantesca «sorta come un sole scuro tra le cime dei monti» (*ibid.*: 69), riconosciuta infine come la dea Diana (capitolo 21) e seguita dalla mostruosa apparizione di Satana «come l'avevamo concepito da bambini, come io lo avevo visto nell'immaginario» (*ibid.*: 76). Il MP₂ si conclude con la Commissione Interspaziale di Cartagena che assolve l'anonimo operaio «dall'accusa di omicidio dell'abate Sweetlady, poiché la Corte concluse che il delitto era stato commesso dalla sua "proiezione fantastica"» (*ibid.*: 78).

Il modello di MP di tipo III vigente in questi capitoli permette di accogliere sia le strane visioni durante il viaggio psitronico sia le incredibili apparizioni che si susseguono sul pianeta Olympus all'interno delle connessioni appercettive di lettura e di interpretazione del MP₂. Non si instaura, perciò, nessun legame fantastico (Remorini 2023: 29).

² Cfr. Micali 2019.

Infine, i capitoli 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 17, 19 e parte del 21 delineano il MP_3 (spaziotempo nel passato) con il racconto dettagliato delle incombenze del frate domenicano Nicolas Eymerich. Ogni capitolo del MP_3 si alterna a uno del MP_1 e a uno del MP_2 , e si costituisce come modello di MP di tipo II, caratterizzato «per essere mimetico, finzionale e verosimile» (Albaladejo 1986: 59, trad. mia), con svariati elementi che lo relazionano al nostro MR (Ariza Trinidad 2021: 374),³ per esempio il *Canon episcopi* (un'istruzione medievale ai vescovi sull'atteggiamento da assumere nei riguardi della stregoneria), la bolla papale del 1520 *Exsurge Domine*, il re Pietro IV d'Aragona, detto il Cerimonioso, o la sua terza sposa Eleonora di Sicilia. Come si vedrà più avanti, è proprio su un modello di mondo di questo tipo, che tende al romanzo storico, che sorgeranno i legami fantastici, permettendone la trasgressione ontologica.

Siamo nel 1352, a Saragozza. Nel capitolo 3, Eymerich viene designato nuovo inquisitore generale del regno d'Aragona dal morente predecessore padre Agustín de Torrelles, colpito dalla peste che dall'epidemia del 1348 continua a fare stragi nel regno. Insieme alle disposizioni per far valere tale nomina, padre Agustín lo avvisa di misteriose scoperte nella cisterna del palazzo reale e lo mette in guardia dalle donne del lago: «Bruciatele, bruciatele! Prima che sia tardi» (Evangelisti 1994: 11). Al mattino seguente, Eymerich scorge in cielo «una gigantesca figura femminile. [...] Un volto nobile e severo, una figura slanciata avvolta in una tunica bianca, una mano protesa a reggere un attrezzo indistinguibile. Fu questione di un attimo, e la figura svanì nel pulviscolo solare» (*ibid.*: 13).

Seguendo la teoria delle appercezioni, la perturbante apparizione, per la quale Eymerich rifiuta spiegazioni sovranaturali – «non era né la Vergine Maria, né una creatura diabolica. [...] D'improvviso la città gli apparve strana, inquietante» (*ibid.*: 14) –, rappresenta un'anomalia paradigmatica⁴ $P_0 \rightarrow P_1$ con la presenza di un evanescente fenomeno in apparenza inspiegabile che crea il primo legame fantastico nucleare del romanzo. A differenza di quanto avviene con le sfolgoranti visioni presenti nel MP_2 dello spaziotempo futuro, le connessioni appercettive di lettura del MP_3 dello spaziotempo passato, costruito in base a un modello di MP di tipo II, non consentono la presenza di fenomeni extra-ordinari senza una conseguente modifica delle stesse. È questo che le rende anomale all'interno della storia.

³ Cfr. Ariza Trinidad 2021.

⁴ Cfr. Remorini 2023.

Nel capitolo 5, a seguito di un sopralluogo alla cisterna, viene scoperto il corpo di un bambino con due visi, «perfettamente formati, opposti l'uno all'altro» (Evangelisti 1994: 16). Padre Arnau, medico di corte e collaboratore di Eymerich che lo ha scelto come inquisitore vicario, rivela altri tre anteriori ritrovamenti di neonati bicefali, e anche di «lampade votive di terracotta» (*ibid.*: 19) e della confidenza fattagli da padre Agustín che aveva in passato affermato di aver visto «una gigantesca figura di donna stagliarsi sulla città» (*ibid.*). Anche per questi casi Eymerich si mostra scettico su possibili diavolerie. Rientrati quindi nello studio del predecessore (capitolo 7), dove Eymerich aveva fatto portare il corpo del bambino, sono stupiti dalla presenza di una lampada di terracotta. Inoltre, «in luogo del corpicino mostruoso, sul letto giaceva una sorta di bozzolo biancastro, fatto di una materia viscida, informe. [...] Una volta messo a nudo, il processo di liquefazione della cosa si accelerò bruscamente, e un torrentello di liquame putrido color latte debordò sul pavimento» (*ibid.*: 28). Stessa fine della lampada che subito si trasforma «in un grumo di sostanza bianchiccia. Nel giro di un istante rimase sul tavolino una semplice macchia, con una fiammella sospesa sopra. Poi la fiamma si spense, e il liquido evaporò senza lasciare traccia» (*ibid.*).

Queste nuove fugaci apparizioni costituiscono una nuova anomalia paradigmatica⁵ $P_0 \rightarrow P_1$, che si ripropone nel capitolo 9 quando all'improvviso, per la seconda volta, «una gigantesca figura femminile, dai lunghi capelli neri e dallo sguardo assente, si stagliò per qualche istante nel cielo azzurro» (Evangelisti 1994: 37), e ancora nel capitolo 13, quando Eymerich vede apparire sopra il lago Miroir «due occhi immensi e neri in un volto pallidissimo, sormontati da una capigliatura di un nero ancora più intenso» (*ibid.*: 50). Nel capitolo 13 troviamo altre due anomalie paradigmatiche, la prima quando una lingua umana trovata in un involto datogli da due contadini svanisce, liquefacendosi come in precedenza la lampada di terracotta e il cadavere del neonato bicefalo. La seconda ad Ariza, dove era giunto per arrestare Elisen Valbuena, la levatrice di corte implicata nei misteriosi ritrovamenti della cisterna, protetta dalle altre donne del paese che iniziano a correre, creando una «forza irresistibile» (*ibid.*: 52). Eymerich si sente trascinato e vede «l'ombra di un enorme cane nero passare rapidamente sulle facciate delle case» (*ibid.*). Poi il buio, una specie di lampo, e si ritrova di colpo «a poche miglia da Saragozza» (*ibid.*). Poi un secondo lampo, «e di nuovo fu ad Ariza, subito fuori del villaggio» (*ibid.*) da dove

⁵ Cfr. Remorini 2023.

si rimette in sella verso Saragozza: «Non sapeva che, in vista di Saragozza, la sua sagoma e quella del cavallo si stavano sciogliendo in una bianca materia porosa» (*ibid.*). Nel capitolo 19 riscontriamo un'ulteriore anomalia paradigmatica con la presenza di un nuovo fenomeno inspiegabile. Arrivato infatti al lago Miroir, dove l'adunata delle seguaci di Diana è già in corso, Eymerich e i soldati al suo seguito vedono «alcune donne materializzarsi come dal nulla, in un alone lucente, e planare verso terra. La folla accoglieva quelle apparizioni con straordinaria naturalezza, accogliendole con esclamazioni di giubilo» (*ibid.*: 70). Tutte queste anomalie costituiscono dei legami nucleari in quanto comportano soltanto una modifica momentanea delle connessioni appercettive di lettura, senza ripercussioni su altri livelli o su altre sequenze narrative.⁶

Fino ad arrivare al capitolo conclusivo, il 21, costruito per intero tramite un avvicendamento tra il MP_2 dello spaziotempo futuro del viaggio psitronico e il MP_3 dello spaziotempo passato della sventata invocazione rituale da parte di Eymerich alla dea Diana. Così, tra le montagne di Olympus nel MP_2 emerge chiaramente una testa femminile, riconosciuta come la dea della fertilità (sequenza $Sn_{21.1}$), che le donne stanno invocando nel MP_3 . A seguito dell'intervento di Eymerich, che riesce a sviare l'invocazione collettiva, avviene la sostituzione sia nel MP_3 ($Sn_{21.2}$) sia nel MP_2 ($Sn_{21.3}$) con l'immagine di Satana. Eymerich sa che è tutta un'illusione. Infatti, poco dopo, Satana subisce la stessa sorte toccata al neonato bicefalo, alla lampada di terracotta e alla lingua, tramutandosi «in una informe matassa di materia spugnosa prima di svanire nel nulla» (*ibid.*: 77). Svanisce così ogni immagine, prima dal MP_3 ($Sn_{21.4}$) e poi di conseguenza dal MP_2 ($Sn_{21.5}$), mentre Eymerich intona un *Salve Regina*, seguito prima dai soldati e poi dalle donne rimaste sulla scena delle apparizioni ($Sn_{21.6}$).

Queste continue e ripetute iperlessi tra MP_2 e MP_3 , in cui un elemento appartiene contemporaneamente a due livelli distinti, allo spaziotempo futuro e a quello passato, stabiliscono un'alterazione paradigmatica che produce legami trasformativi $P_0 \rightarrow P_1$,⁷ modificando le coordinate spaziotemporali diegetiche e le relative connessioni appercettive di lettura del romanzo. A dispetto di quanto avveniva in precedenza con le improvvise apparizioni che costituivano legami nucleari interni alla singola sequenza, qui si crea un legame che oltrepassa la sequenza e il MP stesso per penetrare la sequenza e il MP contiguo.

⁶ Cfr. Remorini 2023.

⁷ Cfr. Remorini 2023.

Le ultime due sequenze del romanzo presentano infine la conclusione delle due storie parallele dei due MP, ormai separati, con l'assoluzione dell'anonimo operaio dall'accusa di omicidio nel MP₂ (Sn_{21.7}), e il dialogo finale tra Eymerich e il re Pietro IV nel MP₃ (Sn_{21.8}).

Discussione

La costruzione dei diversi MP del romanzo si basa su precise relazioni tra i MP stessi. Così, i capitoli riguardanti il MP₁ dello spaziotempo presente espongono razionalmente le incredibili potenzialità scientifiche sviluppate nel MP₂ dello spaziotempo futuro, che a loro volta rappresentano la spiegazione degli avvenimenti sovranaturali del MP₃ dello spaziotempo passato. Il MP₁ crea il MP₂ che interagisce con il MP₃. Rappresentiamo quindi in figura 1 la struttura del romanzo, con i tre MP, la loro relazione e la successione narrativa dei capitoli (in rosso le sequenze dove avvengono le anomalie, in blu la sequenza con l'alterazione paradigmatica).

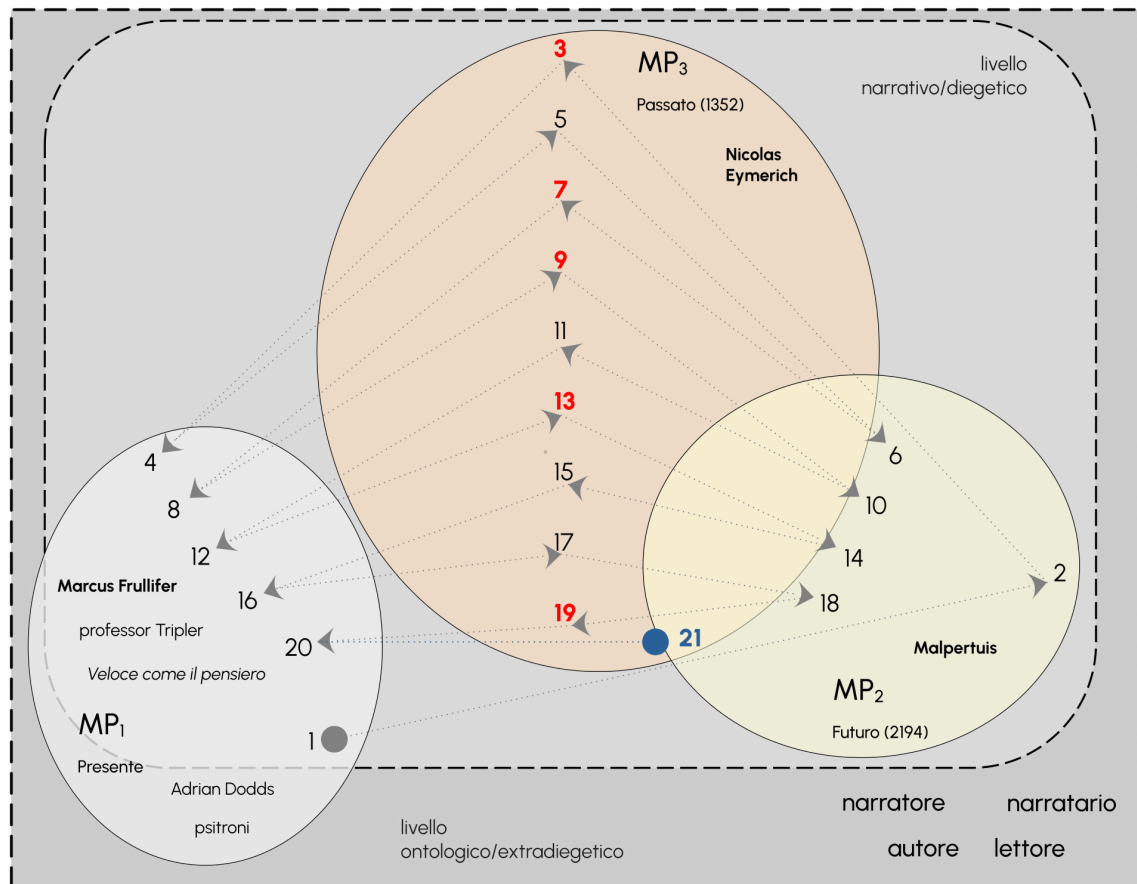


Figura 1 – Costruzione e relazione dei MP.

Si evidenziano in questo modo gli aspetti narrativi e ontologici di composizione dell'intero romanzo. Il MP_1 dello spaziotempo presente utilizza elementi del MR per espandere, in un modello di mondo di tipo I, la teoria fisica degli psitroni e la possibilità dei viaggi superluminali attraverso la Psiche che diventano la realtà del MP_2 dello spaziotempo futuro, in un modello di mondo di tipo III, e che causano sia le labili visioni fantastiche nel MP_3 dello spaziotempo passato, in un modello di mondo di tipo II, dei capitoli 3, 7, 9, 13 e 19 (segnalate in rosso), sia la collisione spaziotemporale tra MP_2 e MP_3 del capitolo conclusivo 21 (segnalato in blu).

Tutti gli effimeri fenomeni sovranaturali (sia le anomalie paradigmatiche interne al MP_3 sia l'alterazione che connette il MP_2 e il MP_3) sono spiegabili grazie alla teoria degli psitroni esposta da Frullifer nel MP_1 . Come l'impronta psichica di Eymerich e quella del cavallo, che nel capitolo 13 viene proiettata in uno spazio diverso (da Ariza a Saragozza) grazie all'eccitazione protonica della Psiche compiuta dall'insieme delle donne di Ariza, o i diversi *imprinting* nei cieli sopra il lago Miroir e sopra il pianeta Olympus del capitolo 21 che si succedono per lo stesso motivo.

In figura 2 illustriamo quindi tutti i legami fantastici riscontrati nella narrazione (in rosso i legami nucleari, in blu i legami finali trasformativi dell'ultimo capitolo):

Le apparizioni fantasmali (il bambino con due teste, la lampada di terracotta, la lingua, il cane, la dea Diana, Satana) sono veri e propri oggetti mediatori, uno dei meccanismi narrativi che più caratterizzano la modalità narrativa fantastica,⁸ che certificano con la loro presenza, pur effimera, la tangibilità dell'elemento extra-ordinario e il passaggio di soglia tra livelli spaziotemporali distinti. Sono l'attestazione dell'avvenuta trasgressione ontologica interna al MP_3 e tra MP_2 e MP_3 .

I legami fantastici determinano la sovrapposizione su piani diegetici diversi di medesimi oggetti (la lampada, il bambino a due teste) o fenomeni (l'apparizione della Madonna, di Diana, di Satana) che rappresentano ogni volta un'iperlessi orizzontale degli elementi del mondo narrato (Lang 2006: 43).

⁸ Cfr. Ceserani 1996.

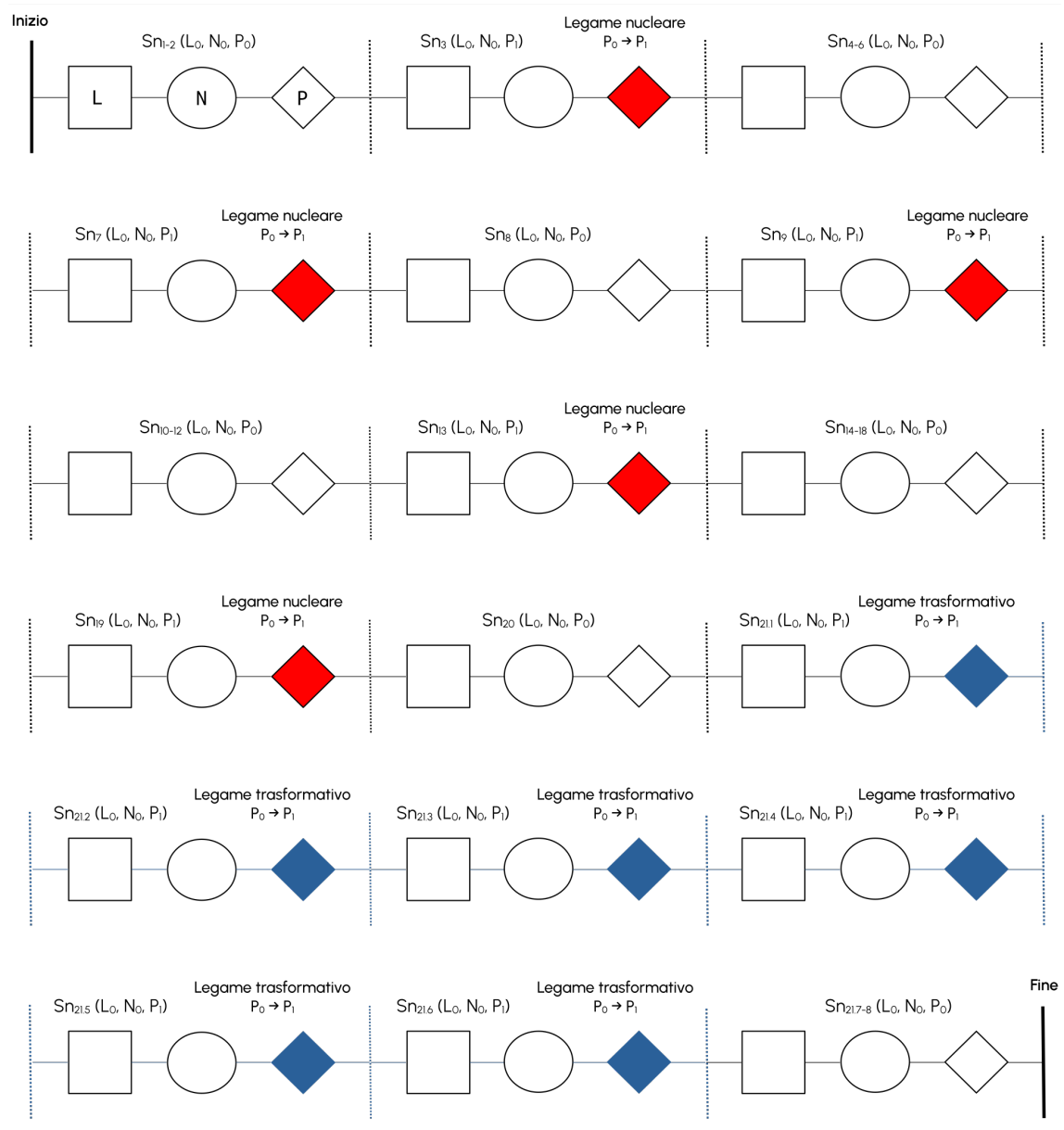


Figura 2 – Schema analitico dei legami fantastici.

Conclusioni

In consonanza con Zeppegno, la quale propone come «criterio di riconoscimento della “fantasticità” di un testo quello [...] della problematizzazione e messa in crisi del concetto di reale e della nozione, ad essa conseguente, di possibile» (2009: 4), possiamo apprezzare il modo in cui nel romanzo di Evangelisti la scienza viene utilizzata «per spiegare e dare

verosimiglianza agli eventi fantastici» (Martín Cerezo 2020: 278, trad. mia) e dove il nucleo cognitivo della trama determina lo straniamento narrativo.⁹ Grazie alla capacità di inglobare all'interno della sua cornice diegetica la natura del fatto eccezionale, costruendo mondi che lo narrativizzano per poi affrontare una critica alle restrizioni della nostra stessa realtà,¹⁰ *Nicolas Eymerich, inquisitore* partecipa di una delle caratteristiche fondanti della letteratura di fantascienza: il dialogo con il mondo reale «per criticare le restrizioni deontologiche del suo codice — le regole generali di una società che determinano quali azioni sono proibite, permesse o imposte —» (Ariza Trinidad 2021: 379, trad. mia).

Si rivela in questo senso uno strumento di esercizio cognitivo¹¹ ormai fondamentale nell'attuale epoca storica non ancora definibile — «Il tempo che viviamo ora non ha ancora un'etichetta, e ciò è bene. Abbiamo un margine di libertà» (Wu Ming 2009: 33) — in cui la rappresentazione diretta della realtà è di fatto inaccessibile.¹² I MP_2 e MP_3 disegnati da Evangelisti rappresentano a tutti gli effetti possibili e diversi livelli di realtà non-gerarchici ipotizzati dalle nuove ricerche fisiche sulla relatività quantistica, nella quale ogni livello di realtà è associabile a uno specifico spaziotempo e dove «un livello di realtà è ciò che è perché tutti gli altri livelli esistono contemporaneamente» (Nicolescu 2006: 7, trad. mia). Attraverso l'analisi del libro, abbiamo perciò verificato il modo in cui proprio i legami fantastici individuati secondo la teoria delle appercezioni costituiscano a tutti gli effetti i meccanismi di trasgressione interna dei MP e di connessione diretta tra gli stessi.

⁹ Cfr. Suvin 1984.

¹⁰ Cfr. Ariza Trinidad 2021.

¹¹ Cfr. Micali 2019.

¹² Cfr. Jameson 2005.

Bibliografía

- Albaladejo, Tomás, *Teoría de los Mundos Posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.
- Ariza Trinidad, Eva, "Mundos posibles de lo fantástico. Una aproximación a la estructura de mundo", *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 30 (2021): 363-390, <https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.26399>, online (ultimo acceso 21/05/2023).
- Berto, Francesco – Jago, Mark, "From Possible to Impossible Worlds", *Impossible Worlds*, Ed. Francesco Berto, Mark Jago, Oxford, Oxford Academic, 2019.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Doležel, Lubomír, *Heterocósmica: ficción y mundos posibles*, Madrid, Arco/Libros, 1999.
- Doležel, Lubomír, *Possible Worlds and Literary Fictions*, Ed. Allén Sture, London, De Gruyter, 1988.
- Evangelisti, Valerio, *Nicolas Eymerich, inquisitore*, Milano, Mondadori, 1994.
- Genette, Gérard, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Jameson, Fredric, *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London-New York, Verso, 2005.
- Lang, Sabine, "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica", *La narración paradójica. Normas narrativas y el principio de la transgresión*, Ed. Nina Grabe, Sabine Lang, Klaus Meyer-Minnermann, Madrid, Iberoamericana, 2006: 21-47, <https://doi.org/10.31819/9783964561626-002>, online (ultimo acceso 21/05/2023).
- Margolin, Uri, "The What, the When, and the How of Being a Character in Literary Narrative", *Style* 24 (1990): 453-468.
- Martín Cerezo, Iván, "Lo ominoso como categoría de la ciencia ficción", *Castilla. Estudios de literatura* 11 (2020): 275-300, <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.275-300>, online (ultimo acceso 21/05/2023).
- Martín-Jiménez, Alfonso, "A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)", *Castilla. Estudios de literatura* 6 (2015): 1-40, <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/262>, online (ultimo acceso 21/05/2023).
- Massoni Campillo, Alessandra, "Revisión de la semántica de Mundos Posibles de lo fantástico a través de la imposibilidad modal. El realismo de lo neofantástico", *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 6.2 (2018): 321-344, <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.489>, online (ultimo acceso 21/05/2023).

- Micali, Simona, "Sogni, illusioni, realtà virtuali: i mondi possibili della science fiction", *Between* 9.18 (2019): 1-28, <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3802>, online (ultimo accesso 22/05/2023).
- Nicolescu, Basarab, "Heisenberg and the Levels of Reality", *European Journal of Science and Theology* 2.1 (2006): 1-12. <https://doi.org/10.48550/arXiv.physics/0601156>.
- Remorini, Paolo, "Aproximación cognitiva a lo fantástico como vínculo: la teoría de las apercepciones. Definición y aplicaciones en relatos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Ángel Olgoso", *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 10.2 (2023): 15-45, <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.903>, online (ultimo accesso 21/05/2023).
- Roas, David, *Una realidad (aparentemente) estable y objetiva. Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- Rodríguez Pequeño, Javier, "Mundos imposibles: ficciones posmodernas", *Castilla. Estudios de literatura* 22 (1997): 179-87.
- Ryan, Marie-Laure, "From Parallel Universes to Possible Worlds. Ontological Pluralism in Physics, Narratology and Narrative", *Poetics Today* 27.4 (2006): 633-674, <https://doi.org/10.1215/03335372-2006-006>, online (ultimo accesso 21/05/2023).
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- Schneider, Ralf, "Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction", *Style* 35.4 (2001): 607-639.
- Suvin, Darko, *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- Wu Ming 1. *New Italian Epic 2.0*, Torino, Einaudi, 2009.
- Zeppegno, Giuliana, *La trasgressione fantastica. Infrazioni logiche e abissi di senso nella narrativa fantastica da Kafka a Cortázar*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2009.

The Author

Paolo Remorini

Professor of Italian Language and Culture and Spanish and Latin American Literature at the Center for Modern Languages of the University of Granada. PhD in the Languages, Texts and Contexts program at the

UGR, his main field of research has been Italian fantasy literature of the twentieth and twenty-first centuries from a cognitive approach. Literary translator and editor.

Email: premorini@ugr.es

The Article

Date submitted: 30/05/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Remorini, Paolo, "Legami fantastici e trasgressione di mondi possibili in *Nicolas Eymerich, inquisitore* di Valerio Evangelisti", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 273-287, <http://www.between-journal.it/>

Zenobia: the Invisible City. Paolo Zanotti, Italo Calvino and the Heterotopias

Michele Paolo

Abstract

Paolo Zanotti, an appreciated scholar of the romance tradition and a brilliant reader of Calvino, was also (and above all) a storyteller. This contribution focuses on first posthumous novel, *Il testamento Disney*, to show how he managed to unfold his erudition on the page, and to transfigure it by counting on an his imaginative ability and a refined technique. This paper will state accurate references to his contemporary essays, in order to identify the theoretical coordinates within which the novel should be framed: alongside the aforementioned Calvino, also Celati, Jameson, Auden, as well as his beloved Stevenson could be named. Just like his favourite writer Cortázar, Zanotti narrates the digressions of a gang of funny and unkempt *flâneurs* who try to enchant a city that pushed them to the fringe. To achieve it, they resort to any means, through continuous apparitions, nostalgia, ecstasy, rituals, coincidences and interference from other dimensions. Thus, this essay aims to emphasize Zanotti's visionary ability, worthy of the best fantastic tradition: like Ariosto invoked by Calvino in the face of the cold Machiavelli, Zanotti knows how to hover above the reality, and to glimpse a lively world in a desolate desert.

Keywords

Italian contemporary literature, Dystopian fiction, Romance, Antoine Volodine, Luther Blissett

Zenobia: la città invisibile. Zanotti, Calvino e le eterotopie

Michele Paolo

Il Cocolino

Fra le corsie di un supermercato, un ragazzo con un pompon sulla testa vaga stralunato, immerso in pensieri oziosi e marche colorate: a un certo punto scorge un vecchio pupazzo privo di etichette, incastrato fra un prodotto e l'altro. Anziché appoggiarlo nel carrello insieme al resto della spesa, in un raptus da cleptomane lo nasconde sotto la giacca di jeans, quindi si dirige alla cassa, dove prevedibilmente viene bloccato. Imbarazzato, balbetta qualche scusa mentre la cassiera, perplessa, si chiede come mai quell'orsetto, privo di prezzo, fosse esposto tra gli scaffali, misterioso superstite di una promozione vecchia di diversi anni. Il giovane frastornato si rianima e spiega che sì, in effetti quel pupazzo non viene dal supermercato, non da quello almeno, anzi in realtà è suo e si vergognava ad ammetterlo; in fretta chiede scusa per il fastidio e sgattaiola via lasciandole il resto. La ragione di questo gesto dipende dal significato simbolico del pupazzo, un vecchio regalo di una ragazza scomparsa da tempo che il giovane s'illude di poter ritrovare tra i luoghi e gli oggetti che hanno condiviso. Sconsolato, l'unico conforto che può concedersi è questo teatrino di un finto ritrovamento tra gli scaffali anonimi, al contempo rito propiziatorio e preghiera disperata.

Tolkien, in *On Fairy Stories*, distingue fra due tendenze opposte: la fuga vigliacca dalla realtà e l'evasione da una condizione di prigionia:

Perché un uomo dovrebbe essere disprezzato se, trovandosi in un carcere, cerca di uscirne e di tornare a casa? [...] Usando Evasione in questo senso, i critici hanno scelto la parola sbagliata e, ciò che più importa, confondono, non sempre in buona fede, l'Evasione del Prigioniero con la Fuga del Disertore. (Tolkien 1988: 81-82)

Il fine di Tolkien è di denunciare la vera natura della fiaba e così proteggerla dal rischio di edulcoramento. Nel distinguere la fuga dall'evasione però, Tolkien allude a un'ambiguità tipica in letteratura: non è così facile riconoscere in un rifugio regressivo una forma di ribellione.

Simone è il nome a cui risponderebbe il giovane sbadato al centro commerciale; quello che lo identifica veramente tuttavia è Paperoga. I casi di eteronimia possono nascondere una forma di regressione: come scrive Pessoa riflettendo sui propri numerosi eteronimi (2017: 93), «Nessuno si stanca di sognare, perché sognare è dimenticare e il dimenticare non pesa ed è un sonno senza sogni fatto in stato di veglia. In sogno ho raggiunto tutti gli scopi». Ma Paperoga non è un solitario: la sua è una fantasia di fuga condivisa, insieme a Roberto, pardon: Eta Beta, Gastone, Paperetta e Pluto – in ordine progressivo di regressione, come si vedrà. Anche la ragazza scomparsa (Anna) ha il suo personaggio: Zenobia. Addirittura lo spazio in cui si muovono, Genova, è in realtà una città di finzione, un teatro di apparizioni. L'unico nome di cui ci si possa fidare è quello dell'autore: Paolo Zanotti. Quando scrive *Il testamento Disney* Zanotti (1971-2012) ha appena trent'anni, come i suoi personaggi. L'alternativa evasione/fuga dalla realtà è un tema a lui molto familiare, avendo dedicato molti scritti, accademici e non, al romanzesco e alla letteratura per l'infanzia. A trent'anni è già un narratore ampiamente smalzato. Quando si parla di evasione dalla realtà, bisognerà perciò prima chiarire da quale realtà si fugge:

Se approfondissimo un po' la nostra comune nozione di realtà, forse scopriremmo che non consideriamo reale ciò che effettivamente accade, ma un certo modo, a noi familiare, in cui le cose accadono. In questo senso, quindi, il reale non è tutto ciò che è visto, quanto ciò che è previsto; non tanto ciò che vediamo quanto ciò che sappiamo. (Ortega y Gasset 2014: 99)

Quel che Paperoga e la sua banda sanno benissimo è quanto possa suonare inesorabile l'alternativa di Adorno: crescere conformandosi alla società, scendere a patti e allinearsi; oppure incrociare le braccia e restare bambini. Nel *Testamento Disney*, come in *Bambini bonsai*, l'ingresso nella maturità è vissuto sostanzialmente come pura perdita, e di conseguenza anche i passi più banali, quali per esempio scegliersi un mestiere e andare via di casa, vengono procrastinati all'inverosimile. L'abbandono di quel confortevole giardino segreto che è l'infanzia potrà configurarsi tutt'al più in un malinconico travestimento: «Mi laureai e trovai un lavoro di copertura per simulare l'età adulta», recita uno dei suoi racconti migliori, "Paesaggio

con manichini” (ora in Zanotti 2017: 67-103). Molto più rassicurante, quindi, chiudersi in cameretta a fantasticare su mondi lontanissimi e dimensioni parallele; o magari sprecare i pomeriggi a zonzare per la città vecchia in sella a un motorino scassato; o ancora dedicarsi ad esperimenti notturni con gli specchi per immortalare i fantasmi di passaggio. Attività degnissime insomma, «per combattere il pragmatismo e l’orribile tendenza al conseguimento di fini utili» (Cortázar 2017: 34): Cortázar era l’autore che Zanotti preferiva¹.

Il sottobosco metropolitano è l’habitat più adeguato: è proprio qui che si può radicare quella che, fin dalla scelta dei nomi, non è altro che una condizione gregaria – in questo romanzo non troveremo alcun Paperino né Topolino, dal momento che «Astérix è più neutro di Obélix, Topolino di Pippo, Little Nemo di Flip» (Zanotti 2001: 21). Sull’isola-che-non-c’è di questi inguaribili pelandroni prospera un ecosistema nerd di oggetti desueti² e paccottiglia pop, dal vecchio pupazzo della Coccolino al Commodore 64, dalle videocassette di *X-Files* alla collezione manga di *Alita*, fino a un «simulatore di naufragi» (*Ibid.*: 35) composto da calze di spugna lasciate a galleggiare in un catino insieme ad alcuni gusci di noce. Tutti residui di un tardo Novecento consumistico, indica Marchesini (2017). Come nei romanzi di Coupland, Zanotti mette in scena una generazione cresciuta con la televisione, sospesa tra la celebrazione di un mondo autosufficiente e l’angoscia per la mercificazione della realtà, tra l’inautenticità del linguaggio televisivo-pubblicitario e il riutilizzo creativo di quello stesso linguaggio. Lungo le pagine del *Testamento Disney* si susseguono risemantizzazioni bizzarre, stratagemmi tramite i quali i relitti della cultura pop possono tornare a scintillare, novelle forme simboliche di un’archeologia da discarica. È la passione per le rovine, per quegli “avanzi di un mondo di sogno” inutilizzabili e fuori moda che Benjamin amava scovare lungo i *passages*. Celati ha descritto minuziosamente la passione del *flâneur* per il collezionismo, contrapponendola all’attitudine dello storico: l’indole del collezionista non si allinea in un sistema, anzi confina col caotico. Quello del *flâneur* è «uno sguardo archeologico, che coglie l’essere non come unità originaria [...], ma come frammentarietà di rovine, continuo essere-stato» (Celati 2001: 201). La storia, nella duplice forma di storiografia e di adattamento letterario, «tende sempre a risolvere il senso di grandi insiemi di fatti attraverso l’artificio dell’agnizione: quel punto, scena madre o dichiarazione d’una verità,

¹ Cfr. Zanotti 2017: 255.

² Francesco Orlando, tra i ringraziamenti per il suo *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, saluta anche Zanotti: cfr. Orlando 1993.

in cui le discontinuità si annullano per mezzo dello svelamento della loro direzione» (*ibid.*: 209). Al contrario, il recupero di un oggetto perduto, «del frammento che non può condurre all'unità originaria del disegno, introduce nel presente l'effetto d'una apocalisse sotterranea e invisibile» (*ibid.*: 211). Secondo Celati però l'archeologia deve soltanto limitarsi a indicare i confini dell'ordine rituale o convenzionale senza valicarli: «più in là di tanto non può andare, senza volerci dire cos'è l'estraneità *in sé*, senza diventare un'altra razionalizzazione dell'ignoto e dei suoi confini» (*ibid.*: 217). L'itinerario archeologico non potrà avere la forma di una *quête* indirizzata a una verità, a una città utopica; bensì dovrà avere la forma di una *flânerie* a spasso per una città eterotopica dove galleggiano all'infinito residui di estraneità. La città del Club Pitagorico è uno spazio perfetto per scatenare la fantasia, a causa del suo particolare ruolo di stuntown, un ruolo per niente lusinghiero:

Per stuntown si intende una città controfigura, magari adatta per scene movimentate: stuntman, stuntown [...]. In breve il bello di una stuntown è che ci fai quello che vuoi, puoi rendere Toronto più New York di New York, o reinventarla in una città del tutto nuova, che sia insieme Zanzibar, Topolinia e Timbuctù, [...] Stuntown, città di apparizioni. Forse perché una stuntown, *in sé*, non significa assolutamente nulla. (Zanotti 2013; d'ora in poi TD: 18-19)

Genova, la città più anziana d'Europa, è lo spazio neutro in cui «ogni parte può essere sostituita da un'altra senza che nulla venga alterato» (Farinelli 2003: 11), è lo schermo candido su cui poter proiettare qualunque tipo di storia, a partire da quella che dà il titolo al romanzo: l'ibernazione di Walt Disney. Genova è la prigione da cui l'eroe della fiaba può cercare di evadere: così, illuminata dalla super-vista dei personaggi zanottiani, la città diventa un luogo magico che nasconde la chiave di un giardino inaccessibile, teatro di improbabili leggende metropolitane e realtà multi-dimensionali degne di Perec. Nella narrativa di Zanotti non è l'unico caso: "Trovate Ortensia!" trasfigura la città di Pisa in un set perfetto per una storia di vampiri; e una distorsione ancora maggiore viene raggiunta dallo scenario apocalittico di *Bambini bonsai*.

Utopie, eterotopie

Le vaghe avventure da vagabondi non rappresentano però solo delle forme regressive. Il mondo Disney di Paperoga e della sua banda è soprattutto una tattica di sopravvivenza, diligentemente appuntata sul "Quader-

no del futuro montaggio". Su questo diario vengono annotate osservazioni, ipotesi e discussioni tanto più strampalate quanto più scrupolose: le coordinate da seguire in vista di un prossimo, imminente riscatto, invocato a ritmo di massime tratte da Sun Tzu o von Clausewitz – rigorosamente in *comic sans*, il carattere dei fumetti. C'è spazio anche per accogliere nuovi adepti, dal momento che ogni membro del Club ha il diritto di battezzare chicchessia: «questo serve a espandere il Club, a sentirsi meno soli, a innervare la città di tanti membri del Club come noi», meglio ancora se a loro insaputa. Tutto quanto non per combattere l'alienazione moderna: «di più, è a un mondo ideale che miriamo, ribellandoci a ogni limite e confine, espandendo i membri del Club all'infinito» (TD: 47). Se l'utopia è consolatoria, un luogo che non ha nessun rapporto col mondo, l'eterotopia è al contrario il luogo dove i mondi si incontrano e che quindi funge da microcosmo, in cui la totalità del mondo si specchia. Il problema è proprio questo: riuscire a far sì che gli spazi si carichino di senso, diventando così dei luoghi. E quanto risulti difficile per gli eroi zanottiani riuscire a colorare il mondo lo si mette in chiaro fin dalla prima pagina del romanzo: «Ogni volta che i membri del Club sognano una città (palazzi rossi e alti, torri dell'orologio, slarghi su canali-Guadalquivir, il prato che si vedeva dalla finestra ma che adesso non c'è più) quando si svegliano sono esausti e disperati» (TD: 11). Il mondo del Club è esposto a continue apparizioni, nostalgie, estasi, rituali, coincidenze e interferenze da altre dimensioni: Zanotti ama ispirarsi agli autori canonici della tradizione fantastica come Dick, Ballard o Lem, senza trascurare i contemporanei come Pelevin. Ma tradizionalmente, la potenzialità di caricare di un significato estraneo un paesaggio comune è ciò che caratterizza i luoghi della letteratura romanzesca. Come spiega Jameson, la vocazione del *romance* moderno è

la sua capacità [...] di esprimere quell'ideologia della desacralizzazione attraverso la quale pensatori moderni, da Weber alla Scuola di Francoforte, hanno cercato di comunicare il loro senso del radicale impoverimento e della radicale costrizione della vita moderna. Così le grandi espressioni del fantastico moderno, le ultime manifestazioni riconoscibili del *romance* come modo, attingono la loro forza magica da una fedeltà, scevra da sentimentalismi, a quelle radure d'ora in poi abbandonate. (1990: 165-166)

Ecco dunque dispiegata la potenza evocatrice di quel semplice gesto pieno di luce, una luce malinconica, quel sacro rituale da finto ritrovamento al supermercato: un vecchio pupazzo – bambolina voodoo – al posto di

una ragazza scomparsa. E se alla fine il supermercato rimane quello che è sempre stato, anonimo capannone imbottito di persone stipate addosso alle merci, è soltanto perché il luogo che stava per farsi magico è tornato ad essere sterile spazio. Jameson, commentando il finale dell'*Eclisse* di Antonioni, scrive:

when the event fails to materialize and neither of the lovers appears at the rendezvous, place – now forgotten – slowly finds itself degraded back into space again, the reified space of the modern city, qualified and measurable, in which land and earth are parceled out into so many commodities and lots for sale. (1991: 92)

In Calvino troviamo un caso simile: *Le città invisibili*, che vede la luce alcuni mesi dopo l'abbandono del progetto di *Alì Babà*. Con quest'opera Calvino rielabora «molti temi archeologici da noi discussi», ricorda Celati (2001: 227). L'archeologia calviniana riunisce i relitti della letteratura, della cultura, dell'immaginazione e dell'ideologia: ognuno di questi strumenti intellettuali non è che un ricordo. Per Pasolini³ questo è un libro di un vecchio, in cui i desideri sono soltanto nostalgie; tuttavia, segnala Zanotti, accanto alle testimonianze malinconiche, nelle *Città Invisibili* «troviamo espressa – con un'intensità assolutamente inusitata in Calvino - anche la *Stimmung* delle abbandonate radure del *romance*» (2000: 196)⁴: fin dall'onomastica di sapore fiabesco-settecentesco (Diomira, Nerissa, Violetta), le città si possono leggere infatti come «fondali avventurosi senza l'avventura» (*ibid.*), radure disperse nell'Oriente eterotopico dell'impero di Kublai. Il problema però è che sono disabitate: ciò che manca è «la tematizzazione in primo piano della metropoli contemporanea (che pur è presente sullo sfondo)» (199). In questo modo, le città invisibili si rivelano essere nient'altro che figurine, immagini piatte e stereotipe. Per il libro archeologico di Calvino vale la stessa critica che Derrida muove all'*Archeologia del Sapere* di Foucault: l'ordinamento dei relitti è fin troppo consapevole. «L'*imagery* fiabesca (occidentale e orientale) e quella dell'«Italia stereotipa» valgono solo come cristallizzazioni e emblemi di qualcos'altro» (202). Già Pasolini (2016: 63) segnalava che «nella letteratura archeologica di Calvino è saltato fuori

³ Cfr. Pasolini 2016: 60.

⁴ Trattasi della tesi di perfezionamento dal titolo *Calvino, il romance, la letteratura inglese. Dalla 'filosofia pratica' stendhaliana a "Se una notte d'inverno un viaggiatore"* discussa il 20 aprile 2000 presso la Scuola Normale Superiore di Pisa (relatore: prof. Remo Ceserani), con la votazione di 70/70 e lode.

il platonismo, sotto il cui segno quella letteratura è nata»: da questo punto di vista le città sognate da Calvino nascono dallo scontro tra una città ideale e una reale. Per Zanotti invece non sono che l'oggetto letterario in cui va organizzandosi il *bricolage* calviniano, seguendo la forma non tanto di un'archeologia, quanto di una retorica. Le città invisibili «sommiglierebbero, più che a radure abbandonate e struggenti, a spazi che non evocano l'impossibile presenza dell'evento', ma vorrebbero renderlo pensabile evocandolo nel lettore» (Zanotti 2000: 197).

Diverso è il caso del *Barone rampante* in cui, al contrario, l'incantesimo riesce. Il luogo prescelto è proprio una radura; non ancora abbandonata però: nessuna ragione «potrebbe giustificare il fatto che il senso di sospensione della radura si scioglia in un'autentica apparizione: il ritorno di Viola, che Cosimo già conosce senza poterlo conoscere» (*ibid.*). Come Paperoga nella sua Genova, così Cosimo «tutti i giorni era sul frassino a guardare il prato come se in esso potesse leggere qualcosa che da tempo lo struggeva dentro: l'idea stessa della lontananza, dell'incolmabilità, dell'attesa che può prolungarsi oltre la vita» (Calvino 2001: 181). E finalmente un bel giorno «un raggio corse sul prato che da verde pisello diventò verde smeraldo. Laggiù nel nero del bosco di querce qualche fronda si mosse e ne balzò un cavallo» (*ibid.*: 188). Poi, se la radura romanzesca a un certo punto si è trasformata in un centro commerciale è soltanto perché «Una volta c'era la foresta, adesso c'è il supermercato, una volta c'era l'isola, adesso c'è la discarica, una volta c'era il castello, adesso c'è la discoteca» (TD: 39). Nel *Testamento Disney* è appunto in un supermercato che va a condensarsi l'immaginario romanzesco. Paperoga vive ancora a casa della madre, e «siccome le ho promesso che la spesa la facevo io, mia madre mi ha scritto la lista. Questo è certo un bene, primo perché sono smemorato, e poi soprattutto perché nei supermercati tendo a perdermi» (TD: 21). Aggrappato alla sua lista, Paperoga cerca di essere diligente, ma è più forte di lui: ipnotizzato dal numero di mattonelle sul pavimento e dalla capienza delle diverse pistole ad acqua, come in un vortice viene trascinato dentro un'allucinazione, o forse in un'altra dimensione, e finisce per ritrovarsi davanti al vecchio pupazzo di Cocolino che aveva regalato a Zenobia. I due si erano conosciuti in maniera fortuita all'uscita di un altro centro commerciale: lei lo aveva investito mentre fuggiva con una Fender di colore rosa in spalla, lui l'aveva aiutata caricandola sul motorino. La cleptomania è il primo degli indizi che faranno di Zenobia una zingara – coerentemente con la nota leggenda metropolitana - dopo la sua misteriosa scomparsa. Il rito del Cocolino, oggetto desueto smarrito sugli scaffali, è la rievocazione del furto che li aveva fatti incontrare, il disperato tentativo di farla ritor-

nare: qualora l'incanto dovesse riuscire, lo spazio si tramuterebbe in un luogo magico. E in effetti sembra funzionare: fuori nel parcheggio si aggira una ragazza, sembra proprio lei. Ma il tintinnio della cavigliera, il bambino sotto braccio, il macchinone lussuoso dentro cui scompare sgonfiano l'illusione, e l'allucinazione si rivela frutto di un'immaginazione pigra: è soltanto una zingara che rapisce i bambini. Il pupazzo voodoo di Paperoga tornerà ancora altre volte, fino a spuntare tra i rifiuti durante l'immersione finale nella discarica.

La «*Stimmung* delle abbandonate radure del *romance*» che avvolge il centro commerciale attraversa tutti gli spazi in cui si muove la banda Disney. Questa pagina del quaderno del futuro montaggio sembra tratta dalle *Città invisibili*:

Strade. Ci sono strade a doppio senso, vale a dire che possono condizionare l'umore di chi le percorre a seconda della direzione. Vie di questo tipo sono quelle in cui abitano Paperetta e Paperoga. Quando Paperoga esce di casa, la via gli promette lontananze; quando rientra, brutte sorprese. Quando Paperetta esce di casa, il colore dominante della via è il giallino; quando rientra, un azzurro che tende al verde. (TD: 69)

D'altronde la ricorrenza di *Solaris*, citato ben cinque volte nel corso del romanzo, non è certamente un caso: il capolavoro di Lem narra di un pianeta d'acqua che dona la vita ai ricordi. Ma è il nome di Zenobia ad essere rivelatore. I membri del Club, infatti, hanno scelto dei personaggi se non di primissimo piano molto spesso coprotagonisti – e con essi condividono alcune caratteristiche: Gastone è fortunato e pieno di sé, Eta Beta è un disordinato collezionista seriale di oggetti inutili, Paperetta è un tipo schietto e irrequieto. E Zenobia? Ad Anna è stato assegnato un personaggio molto minore, una levriera – che si dà al teatro e s'invaghisce di Pippo – creata da Romano Scarpa e usata pressoché soltanto da lui in una manciata di *Topolino* negli anni '80. Potrebbe darsi che questa scelta sia legata alla natura fondamentalmente assente di Zenobia, per tutta la trama oggetto di una *quête* senza lieto fine; il nome poi nella sua distorsione della forma dialettale 'Zèna' – Genova, la stuntown – è un degno emblema dei sogni di gloria del club; ma la ragione è un'altra. Zenobia è una delle *Città Invisibili*:

Ora dirò della città di Zenobia, che ha questo di mirabile: benché posta su terreno asciutto, essa sorge su altissime palafitte, e le case sono di bambù e di zinco, con molti ballatoi e balconi, poste a diversa

altezza, su trampoli che si scavalcano l'un l'altro, collegate da scale a pioli e marciapiedi pensili, sormontate da belvederi coperti da tettoie a cono, barili di serbatoi d'acqua, girandole marcavento, e ne sporgono carrucole, lenze e gru. (Calvino 2019: 34)

Gli abitanti di Zenobia non riescono ad immaginare una vita diversa da quella che si muove sulla sommità di palafitte e scale sospese. Che sia questione di abitudine, pigrizia o ristrettezza mentale, non importa: è inutile stabilire se Zenobia sia da classificare tra le città felici o tra quelle infelici. «Non è in queste due specie che ha senso dividere la città, ma in altre due: quelle che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati» (*ibid.*).

Il futuro montaggio

Auden, nella sua riflessione sul romanticismo e l'eroe romantico (Auden 2021), invita a sbarazzarsi della mitologia dell'eroe che parte per il mare o per il deserto perché la vita in città gli è insopportabile, l'eroe che non ha niente da insegnare a nessuno ed è indifferente all'interesse altrui; auspicando al contrario l'avvento di un eroe etico che sappia ricostruire le città. Auden (1966: 72) suggerisce di rinunciare alla «via delle isole»:

It is our sorrow. Shall it melt? Then water
Would glush, flush, green these mountains and these valleys,
And we rebuild our cities, not dream of islands.

I personaggi zanottiani riescono a illuminare la città perché mantengono una coerenza d'acciaio, restando fermi nelle loro ossessioni: sono monomaniaci – aggettivo caro anche al Zanotti saggista. Come suggerisce Giglioli (2018), la forma del desiderio nei romanzi di Zanotti è sempre assoluta, totale: non sono desideri negoziabili. Non solo: rispetto a quegli oggetti non c'è mai nessuna pretesa, ci si perde correndogli dietro senza provare risentimento alcuno. E soprattutto, gli eroi zanottiani sono pronti a pagare qualunque prezzo, anche più di quanto siano in grado di poter dare: così, Paperoga scappa di casa, s'improvvisa *clochard* e cade sotto i morsi della fame. Delirante, viene a ritrovarsi in un paradiso-Paperopoli vuoto e desolato dove le insegne dei negozi si limitano a recitare 'Gelati, Giornali, Banca, Frutta e verdura'. In questo non-luogo platonico, non può mancare – in Zanotti non manca mai – un piccolo giardino, un *hortus con-*

clusus sotto forma di aiuola sgangherata al centro della quale si erge una cabina telefonica. L'apparecchio squilla immediatamente e parte una telefonata «che se la raccontassi al Club non ci crederebbero nemmeno loro»: Qui, Quo, Qua – nientemeno – iniziano a redarguire Paperoga. Ma mentre quest'ultimo è solo l'eteronimo di un tenero bambinone, quelli spuntano direttamente dal manuale delle Giovani Marmotte – ovvero dalla sua testa.

«Paperoga! Sveglia! Se non siamo noi chi è» «che» «ti sta parlando?»

Non esistono non esistono non esistono, mormoro, è solo che non ci vedo più dalla fame, sto senza dubbio delirando, ok adesso torno razionale e loro spariscono, ci sono: anche Eta Beta doveva essere un'allucinazione, perché in Italia le cabine telefoniche non si possono chiamare, infatti non hanno un numero...

«Ehm, Paperoga? Dolenti di fartelo notare, ma guarda» «che» «tecnicamente qui non siamo in Italia».

«Zitti voi che non esistete!»

«Uh?» «Eh?» «Oh?»

Ridono di nuovo.

«Se prendi a pagina 1000» «il manuale» «delle Giovani Marmotte...»

«Zitti!»

«Vedi Paperoga, secondo noi dovresti cominciare a agire» «invece» «di continuare a blaterare in questi ridicoli panni». (TD: 273-274)

Questa è solo la prima di una lunga serie di allucinazioni, dettate dall'inedia, che copre una trentina di pagine: si scivola dal sogno all'immaginazione in un vortice che tira dentro Alice, il pianeta Tenebron e la Setta 83, ed è solo tramite questi miraggi che Paperoga può scendere a patti, infine, con la cruda realtà. Per ritrovarsi in una stanza d'ospedale:

Qual è la realtà? Cos'è la realtà?

La realtà per qualche giorno è un soffitto giallino, e un ago nel braccio, e la testa ingoiata dal cuscino. La realtà è un orologio da parete con le lancette che sembrano andare troppo lente, o troppo veloci chissà, e la febbre che mi smeriglia le ossa, e mia madre che mi fa la barba. (TD: 299)

Ogni fallimento, tuttavia, troverà riscatto nel futuro montaggio. Le coordinate dell'eterotopia Disney sono riportate minuziosamente sul prezioso quaderno, zibaldone di ricordi, intuizioni e riflessioni che contiene anche le istruzioni necessarie a rendere variopinta la stuntown di Genova. Custodito da Eta Beta ma compilato regolarmente da tutti i membri, il qua-

dero possiede due sole regole: è vietato riportare alcuna data e soprattutto è proibito inserire annotazioni soggettive. Anche nel finale, quando si trasformerà nel testamento del Club ed Eta Beta rimarrà il suo unico autore, l'oggettività del quaderno verrà rigorosamente rispettata:

Notturni di Eta Beta. Una volta ancora il coraggioso Eta Beta prende la penna e prova a non annotare nulla di soggettivo.

Per esempio Eta Beta si ricorda di quando Paperoga gli ha esposto la sua teoria dell'indirizzario, secondo la quale il numero di persone che un uomo civilizzato frequenta ammonta più o meno a una piccola tribù.

Eta Beta si sente in dovere di chiarire che questa non è un'annotazione soggettiva, perché si tratta evidentemente di una parabola sulla fedeltà tribale. Eta Beta si sente il capo di una tribù non più primitiva, non più metropolitana, ma dispersa. E scruta il cielo per cercare i segni del passaggio del gangarone. O di Paperoga. O di Paperetta. O di Gastone. (TD: 315)

L'oggettività è un requisito singolare, considerata la natura fondamentalmente diaristica del quaderno e il carattere bizzarro dei suoi scarmigliati autori; tuttavia questa è la condizione necessaria a rendere concreta la possibilità del futuro montaggio che aprirà finalmente le porte di Topolinia. Al tempo stesso, la repulsione per la soggettività è un particolare che ci permette di indovinare da che parte Zanotti deve aver guardato nel tratteggiare il club Disney: mi riferisco ai collettivi neo-situazionisti come quello di Luther Blissett, le cui incursioni hanno animato gli anni in cui il romanzo veniva scritto. Il «condividuo»⁵, la non-identità strenuamente difesa dai suoi membri, è lo scudo contro i 'Nomi Propri', l'antidoto all'individualismo del soggetto, la nemesi della proprietà capitalistica. Nei bizzarri progetti del club Disney riecheggia la lefebvriana rivoluzione del quotidiano, una liberazione della vita e un fiero rifiuto del lavoro e dei tempi morti, fino alla deriva psicogeografica (la guerra psichica dei Luther Blissett) ovvero la reinvenzione della città vicina alla *flânerie* surrealista. I motti di von Clausewitz e Sun Tzu che tornano come mantra nel Quaderno del futuro montaggio sono gli stessi che possiamo trovare nei comunicati del collettivo: il club Disney pare effettivamente una buffa caricatura di un progetto situazionista.

Ma lo scrupolo dell'oggettività ricorda un altro quaderno, quello che compone la *Trilogia della città di K.* di Ágota Kristóf, sul quale i due gemel-

⁵ Neologismo coniato da Luther Blissett: si veda Blissett 1995.

li riportano le loro gelide osservazioni e i loro esercizi spietati. La prima regola del quaderno è appunto quella di mettere al bando la metafora, e insieme ad essa qualunque forma di soggettività. I temi che i gemelli sviluppano sul loro quaderno sono da un lato esercizi di resistenza, in quanto resoconti degli allenamenti alla sopportazione del freddo e della fame o delle simulazioni di cecità e sordità; dall'altro sono esercizi di scrittura. Come nota Zanotti in *Dopo il primato*, «nella trilogia quasi tutti i personaggi scrivono, non solo i narratori, e lo fanno per sentirsi vivi» (2011: 207): una costante dei libri della *Trilogia* è in effetti la messa in scena dell'atto della scrittura. La scelta di affidarsi alla scrittura per sopravvivere e ribellarsi sancisce il patto fondativo del Club Pitagorico; e la medesima speranza costituisce il perno della trama di un'altra opera che Zanotti ha indagato in *Dopo il primato*: trattasi di *Lisbonne, dernière marge*, uno dei tasselli del polifonico progetto di letteratura di Antoine Volodine. Ambientato in un mondo alternativo, tetro e apocalittico, «in un futuro-presente-passato indefinito e opprimente in cui si muovono rivoluzionari ed ex rivoluzionari, vittime del capitalismo della globalizzazione e vittime del totalitarismo staliniano» (*ibid*: 319), il romanzo di Volodine è il capostipite del genere del post-esotismo, termine che designa allo stesso tempo «il nostro mondo post-rivoluzionario e postglobalizzato, la forma letteraria adatta a esprimerlo, la letteratura praticata dagli scrittori che abitano le opere di Volodine e che idealmente vanno considerati alla pari con lui» (*ibid*: 322). Attraverso l'invenzione di nuovi generi letterari, i ribelli trovano il modo di raccontare la loro lotta, e così insinuano la prospettiva di una futura rivalsa: quello di Volodine è «un mondo straniato in cui però la letteratura ha di nuovo un senso, è perseguitata e resiste proprio perché gli scrittori, come i rivoluzionari, hanno perso». Come in Volodine, anche i personaggi di Zanotti affidano alla pagina una vaga prospettiva di rinascita, senza però curarsi troppo della forma. Il quaderno contiene solo delle istruzioni, tanto precise quanto stravaganti. Di fronte a un mondo che li ignora completamente, la strategia principale è quella della risemantizzazione:

La casa e lo spazio profondo. A proposito del disagio comunemente avvertito da chi si aggira per le case borghesi, il Club ha trovato estremamente istruttiva una riflessione di Eta Beta. C'è un profondo legame tra elettrodomestici e immaginario fantascientifico, legame rivelatosi quando, negli anni '40 e '50, gli elettrodomestici hanno adottato le stesse forme bizantino-aerodinamiche della fantascienza del periodo. Gli ufo non sarebbero che proiezioni di aspirapolvere dal design particolarmente incomprensibile. C.V.D. (TD: 49-50)

Un simile atteggiamento di situazionismo innocuo assomiglia a una forma di ritirata, e in effetti la condizione più comune all'interno del Club Pitagorico è lo stato regressivo. Pluto ne è l'emblema: aderendo completamente allo status di escluso, quella di Pluto (Mario all'anagrafe) non è una farsa, bensì una vera e propria degenerazione fino a uno stato catatonico, in cui poter permettersi addirittura di abbaiare e scodinzolare – «"Wof!" abbaia al solito Pluto, e ipotizziamo che il suo desiderio sia quello di un mondo in cui lui sia incontestabilmente, definitivamente un cane» (TD: 87). Pluto è la figura del folle che ci toglie la parola di bocca di Foucault: «Il folle, come tutte le estraneità, non può farci da specchio, se non razionalizzando la nozione di follia e di estraneità» (Celati 2001: 215). Pluto è il simbolo del silenzio che non si può interrogare: «La disgrazia dei folli, la disgrazia interminabile del loro silenzio, è che i loro migliori portaparola sono quelli che li tradiscono meglio; il fatto è che quando si vuol dire il loro silenzio *in sé*, si è già passati al nemico e dalla parte dell'ordine» (Derrida 2002: 44). Così, quando la banda Disney si ritrova negli studi di *Chi l'ha visto?* in seguito alla scomparsa di Zenobia, la conduttrice che indaga sulle motivazioni del suo gesto si sente rivolgere un 'Bau!' che la disorienta non poco, e un momento di commozione viene smontato in una gag comica.

Ma quello di Pluto è solo il caso più evidente. Dal giorno della fondazione – celebrata all'interno di una sala giochi - il Club Pitagorico accoglie una serie variegata di devianze: «da quel giorno, io-Paperoga mi convinsi che mio padre fosse ancora vivo, Mario-Pluto trovò finalmente un suo posto nel mondo, Alessandra-Paperetta urlò tutto in faccia ai suoi (non che poi sia servito a molto)» (TD: 124). Roberto addirittura oltre ai panni di Eta Beta indossa quelli di un'ulteriore identità segreta, precisamente di un extraterrestre detective, sfruttando il suo posto di lavoro presso un'agenzia di investigazioni allo scopo di alimentare l'illusione di tenere sotto vigilante controllo l'intera città (col fine ultimo di svelarne la vera natura di stun-town). Già dalla nascita il Club mostrava chiaramente il proprio carattere regressivo. Tutto è partito da un'allucinazione di Eta Beta in seguito a un'overdose di sonniferi:

la mistura di sonniferi poco meno che mortale in cui aveva cercato scampo l'aveva preso per mano per condurlo oltre lo steccato del sonno, ma poi la spinta dei sonniferi era risultata insufficiente, così che Roberto si era trovato in bilico sul confine, né di qua né di là, ottuso e confuso, vittima inerme di qualsiasi allucinazione decidesse di punzecchiarlo. Tutto sommato gli era andata bene, e ancor meglio era andata se si considerano le cose dal punto di vista del Club. Sì

perché quella volta Roberto, stordito e boccheggiante, si era trascinato fino alla finestra, e da quella postazione aveva visto i passanti là in basso trasformati in paperi, becco giallo e tutto, e a un certo punto un rombo scalcagnato sulla sinistra aveva annunciato non un apecar, ma la tondeggiante 313 di Paperino [...]. (TD: 122)

La città illuminata

Il mondo del Club Disney ha il suo centro di gravità nell'unità di misura di giardino pubblico, un luogo magico, «un modello originale, un giardino pubblicoTM che una volta son venuti dalla Francia due tecnici col basco e i baffetti a farne la pianta 1:1 per poi ricostruirlo in quel museo a far compagnia all'unità campione del metro e del chilo» (TD: 76). L'emblema della stuntown di Genova ha la forma di un'aiuola di venti metri per venti, «dove la mano paffutella di un dio-bambino ha disposto per giocarci un vialetto di ghiaia che lo taglia su una diagonale, cinque alberi da un lato e cinque dall'altro, una panchina da un lato e una dall'altro, che ogni notte richiamano, se c'è luna abbastanza, un ubriaco un matto e un cane randagio» (TD: 77). È in questo giardino sintetico che Paperoga, ignaro della sua doppia vita da serial killer, porta a spasso i cani del suo vicino Ciccio; ed è proprio qui che incontrerà Zenobia. Ancora, è a partire da questo giardino-campione che il Club struttura il suo cosmo di fantasia, l'alternativa alla vita adulta. Genova diventa così un luogo magico, teatro di improbabili leggende metropolitane e realtà multidimensionali. In un tale paese di cuccagna, chiunque è il benvenuto – purché si presti al gioco: «in fondo ci frequentavamo solo tra di noi – e quindi conoscevamo meno persone della media – e contemporaneamente conoscevamo chiunque ci stesse simpatico o ci avesse colpito, perché automaticamente lo facevamo entrare nel Club» (TD: 182). Ma come può una piccola tribù imporre il suo linguaggio puntando a renderlo universale? Come può un sogno di regressione farsi concreto? Il peccato di *hybris* è stato illudersi che un sogno privato si potesse condividere. Le innocue tattiche situazioniste non sono state in grado di generare delle eterotopie, dei paesaggi misti in cui far coesistere allegoria e realtà. L'errore è stato quello di voler costruire un nuovo ordine per imporlo dall'alto: «Noi volevamo conoscere tutti, ma non come sono veramente, con le loro miserie caratteriali e familiari, sessuali ed economiche, ma come proiettati e trasfigurati in una città parallela – Paperopoli, Topolinia, Epcot, Timbuctù, Celebration, Port-au-Prince» (*ibid.*). Che la ribellione sarebbe fallita lo si intuiva dalle crepe

che si aprivano di tanto in tanto, ad esempio dalle osservazioni avvelenate di Paperetta: «Ammettilo, la solita scappatoia utodistopica per pararsi il culo» (TD: 85). Lo stesso Paperoga ammetteva che «non eravamo tanto importanti, e nemmeno tanto uniti, noi del Club Pitagorico» (TD: 17). Nel momento in cui oltrepassa la loro fragile fantasia, ecco che la realtà – banale, ripetitiva e soffocante – travolge tutti i dolci sogni del Club, che fatalmente crolla: Zenobia è stata ammazzata, Paperetta è in coma, Paperoga ha scelto di suicidarsi scivolando in una discarica.

Secondo me quello del finto supermercato è un ricordo istruttivo. Se esisterà ancora il *Quaderno per il futuro montaggio* ce lo trascriverò. Perché anche adesso cos'è che mi trovo davanti? La dura realtà, si dirà, nemica dei sogni e delle nuvole e delle speranze. Ma non solo. Questa famosa dura realtà altro non è infatti che una coincidenza, una storia sputtanata.

Il punto è che c'è anche una leggenda metropolitana che si chiama «Il killer del piano di sopra», e che racconta degli strani rumori che senti venire dalla casa del tuo vicino rispettabile, gli altri vicini che scompaiono a uno a uno, finché dopo tanti anni ecco che siete rimasti solo voi due e tu ti accorgi che beh, sì, tecnicamente il vicino simpatico era un serial killer. Bene, io ero uscito da un sogno (bello o brutto che fosse) solo per essere tuffato in questa leggenda. (TD: 304-305)

Le buffe illusioni raccolte nel quaderno del futuro montaggio assumono allora i contorni degli alibi:

Serialità. È stato un attimo, come un'illuminazione. Paperoga, inesorabilmente lagnoso, ha chiesto: «Perché non riusciamo ad andarcene da Genova?» «Perché le location costerebbero troppo», ha risposto pronto Eta Beta. A questo punto come non capire che il Club è un serial? È l'unico modo per spiegare tutto. Domanda: perché Zenobia è scomparsa? Risposta: perché l'attrice che la interpreta era scappata con Kabir Bedi. D.: perché Paperoga non ingrassa mai? R.: per contratto. D.: come fa Eta Beta a non dormire? R.: lo fa quando non lo riprendono. E così via: Paperetta l'hanno fatta andare a Milano perché l'attrice era incinta; Pluto lo recita un uomo perché con un cane era troppo difficile. Eureka! (TD: 132)

Nemmeno la migliore delle prospettive sembra più di una coperta sotto cui nascondersi:

È possibile immaginarsi il momento del Futuro Montaggio in modi molto diversi: paese di Cuccagna, Armageddon, musichetta trionfale dopo aver finito l'ultima schermata del videogioco (prego inserire un nome di tre lettere a fianco del punteggio). Dato però che il Futuro Montaggio è un evento prevedibilmente lontano, ci arriveremo con l'aspetto che avremo da vecchi, oppure con quello che abbiamo avuto nel momento di più intensa fioritura della nostra cultura? Questa domanda è in fondo un caso particolare della seguente situazione quotidiana: dopo lunghe esitazioni decido di buttar via un set di birilli della mia infanzia. Bene, risparmierò un sacco di spazio, ma poi mi viene un dubbio. Esito ad abbandonarli alla rumenta indifferenziata, vorrei scortarli personalmente alla discarica. Solo così potrei, dopo aver fatto una bella trivellazione, ricongiungerli con il loro strato cronologico originario. (TD: 297)

La discarica è la destinazione finale della regressione. Il luogo in cui vanno a finire gli scarti, *passage* postmoderno e isola sperduta nell'oceano del funzionale⁶: il *topos* dell'isola denota il desiderio di riparo e scatenano i sogni di evasione. In *Low Lands* di Pynchon, all'ombra di un cimitero di automobili si nasconde una vera e propria comunità di ribelli. Questa particolare isola rappresenta una seconda natura all'interno della città: se nella metropoli tutto è diventato cultura, e la natura non esiste più, «allora l'unico spazio naturale diventano i rifiuti, il non più funzionale» (Zanotti 2000: 168). In *Bambini bonsai* quest'isola sgangherata è la base da cui far nascere nuovi sogni di rivolta. Nell'isola-discarica di Paperoga è difficile intravedere la medesima prospettiva – o perlomeno, non nell'immediato. Ci vorrà un po' di tempo, lo stesso che impiegherebbe la barriera corallina a rinascere:

Morirà la barriera corallina? Dicono tutti che sicuramente morirà. Anzi, che le resta poco da vivere. Però questo vale solo per la barriera corallina come l'abbiamo conosciuta finora. Perché poi invece, proprio come il Club, rinascerà in qualche modo nuovo e impreveduto. In parte in mari improvvisamente più caldi, tipo il nostro. E poi non si deve sottovalutare il fatto che i coralli, sembra, possono sopravvivere anche senza una barriera. Resteranno, vagheranno, e alla fine, dopo una qualche decina di migliaia di anni (ci saremo ancora, noi?) un giorno di sole, acque tiepide e bassa acidità si ritroveranno e riprenderanno a

⁶ Nella letteratura contemporanea, è *Underworld* di DeLillo (1997) l'opera in cui i rifiuti acquisiscono la connotazione più ampia, fino ad assumere un valore religioso.

costruire le loro stupite meraviglie marine. (TD: 307)

È su di una barriera corallina che si era aperto il romanzo, con un pensiero alla sua secolare longevità e alla fragilità che ne mette in pericolo il futuro. La barriera corallina costituisce lo sbarramento naturale attorno alle isole tropicali, la cinta simbolica da oltrepassare per coronare la propria evasione. Nel caso di Paperoga, aldilà della cinta si estende la discarica – ovvero la morte; ma finché è rimasto tra i coralli insieme ai suoi compagni, qualunque ipotesi di futuro restava possibile. «Esiste un libro in cui il protagonista non riesce a raggiungere l'isola, ma si ferma sulla barriera» (Zanotti 2001: 80): nell'*Isola del giorno prima* di Umberto Eco la nave di Roberto de la Grive si è incagliata nella barriera corallina. In piedi su di essa, Roberto sta «come un ragazzino sventato che si arrampica sul muro di cinta e poi non riesce a scendere in giardino né a tornare indietro. Gli fanno compagnia le sue ossessioni» (*ibid.*). L'ossessione più grande di Roberto è quella per «l'Isola mai raggiunta, Isola che forse non c'è, l'Isola del giorno prima in cui cambia il calendario, l'Isola non soggetta al tempo [...]» (*ibid.*). L'ossessione di Paperoga e i suoi è stata quella di conquistare una squallida stuntown e farne una città invisibile tutta per loro. Parafrasando Stevenson⁷, una volta costruite le città il problema non era quello di cercarvi un nido adeguato; si trattava bensì di trovare un modo per illuminarle, risemantizzarle completamente e fare di una chimera un microcosmo, un luogo dove la totalità del mondo si potesse rispecchiare. Calvino ricorda che il personaggio del ragazzo era entrato nella letteratura fin dall'Ottocento «per il bisogno di continuare a proporre all'uomo un atteggiamento di scoperta e di prova, una possibilità di trasformare ogni esperienza in vittoria» (2017: 37-38): è in vista di questa aspirazione che «alcuni scrittori si danno a inventare storie di ragazzi facendo finta di scriverle per i ragazzi, in realtà per esprimere qualcosa che vorrebbero dire agli uomini» (*ibid.*). La narrativa di Zanotti si muove in questo orizzonte: come l'Ariosto invocato da Calvino di fronte al freddo Machiavelli, Zanotti volteggia sulla realtà, intravedendo in un deserto desolato un mondo variopinto e brulicante, nella convinzione che «anche oggi la letteratura

⁷ «Cities given, the problem was to light them», è l'incipit di *A plea for gas lamps*: cfr. Stevenson 2019: 121. La frase è citata da Zanotti in testa al *Testamento Disney*, ma si potrebbe forse porre come epigrafe all'intera sua opera narrativa. All'inizio di Zanotti 2000, leggiamo: «Questa ricerca, se devo essere sincero, è nata in seguito a uno speciale interesse privato (definiamolo un hobby) per Stevenson».

può servirsi delle stereotipie della cultura di massa e del consumo nell'ottica di un riuso collettivo, per costruire, a partire dai luoghi comuni seriali, un 'luogo' che sia di nuovo comune» (Zanotti 2005: 150-151).

Nel *Barone rampante* Cosimo si rifugia sugli alberi dove fonda il suo piccolo regno. Una tale prospettiva utopica potrebbe facilmente farsi reazione e clausura, un ritorno al recinto protetto dell'infanzia, al calore del grembo materno. Tuttavia Cosimo, nonostante la sua scelta di isolamento, non si taglia fuori dal resto del mondo. Forte della sua coerenza, quando un gruppo di spagnoli lo taccia di pusillanimità, lui non trema:

- Io sono salito quassù prima di voi, signori, e ci resterò anche dopo!
- Vuoi ritirarti! – gridò El Conde.
- No: resistere, – rispose il Barone. (Calvino 2011: 165)

Bibliografia

- Auden, Wystan Hugh, *The Enchafed Flood: or, The Romantic Iconography of the Sea* (1950), tr. it. *Gl'irati flutti o l'iconografia romantica del mare*, Macerata, Quodlibet, 2021.
- Auden, Wystan Hugh, *Collected Shorter Poems 1927-1957*, London, Faber and Faber, 1966.
- Barenghi, Mario - Belpoliti, Marco, *Riga 14: Alì Babà. Progetto di una rivista 1968-1972*, Roma, Marcos y Marcos, 1998.
- Blissett, Luther, *Blissett oltre Blissett. Per l'abolizione del nome proprio!*, maggio 1995 https://www.lutherblissett.net/index_it.html, online (ultimo accesso 29/06/2023)
- Calvino, Italo, *Il barone rampante* (1957), Milano, Mondadori, 2001.
- Calvino, Italo, *Le città invisibili* (1972), Torino, Einaudi, 2019.
- Calvino, Italo, "Natura e storia del romanzo", *Una pietra sopra* (1980), Milano, Mondadori, 2017: 24-47.
- Celati, Gianni, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2001.
- Cortázar, Julio, *Storie di Cronopios e di Famas* (1962), Torino, Einaudi, 2017.
- DeLillo, Donald, *Underworld*, New York, Scribner, 1997.
- Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence* (1967), tr. it. *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002.
- Farinelli, Franco, *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- Foucault Michel, *Des espaces autres* (1967), tr. it. *Utopie Eterotopie*, Napoli, Cronopio, 2016.
- Giglioli Daniele, "Un folle Paperoga al tempo di Eta Beta. «Il testamento Disney di Paolo Zanotti»", *Corriere della sera*, 11/9/2013.
- Giglioli, Daniele, "Il tempo della gloria. Su Paolo Zanotti", *Le parole e le cose*, 28/2/2018, <https://www.leparoleelecose.it/?p=31319>, online (ultimo accesso 29/6/2023).
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (1981), tr. it. *L'inconscio politico. Il testo narrativo come atto socialmente simbolico*, Milano, Garzanti, 1990.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Kristóf, Ágota, *Trilogia della città di K.*, Torino, Einaudi, 1998.
- Lem, Stanislaw, *Solaris* (1961), Palermo, Sellerio, 2013.

- Marchesini, Matteo, "I racconti di Paolo Zanotti", *Doppiozero*, 15/11/2017, <https://www.doppiozero.com/i-racconti-di-paolo-zanotti>, online (ultimo accesso 29/6/2023).
- Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993.
- Ortega y Gasset, Josè, *Meditaciones del Quijote* (1914), tr. it. *Meditazioni del Chisciotte*, Milano, Mimesis, 2014.
- Pasolini, Pier Paolo, "Italo Calvino, «Le Città invisibili»", *Descrizioni di descrizioni* (1979), Milano, Garzanti, 2016: 58-64.
- Pessoa, Fernando, *Livro do Desassossego* (1982), tr. it. *Il libro dell'inquietudine di Bernardo Soares*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Pynchon, Thomas, *Low Lands* (1960), in *Id.*, *Slow Learner*, London, Vintage, 1995.
- Volodine Antoine, *Lisbonne, dernière marge*, Paris, Minuit, 1990.
- Stevenson, Robert Louis, *A plea for gas lamps*, in *Id.* *Virginibus puerisque* (1881), London, Prince Classics, 2019: 121-124.
- Tolkien, John Ronald Reuel, *On fairy stories* (1947), tr. it. *Sulla fiaba*, in *Id.*, *Albero e foglia*, Milano, Rusconi, 1988.
- Zanotti, Paolo, *Il modo romanzesco*, Roma-Bari, Laterza, 1998.
- Zanotti, Paolo, *Calvino, il romance, la letteratura inglese. Dalla 'filosofia pratica' stendhaliana a Se una notte d'inverno un viaggiatore* (tesi di perfezionamento, Scuola Normale Superiore, 20 aprile 2000).
- Zanotti, Paolo, *Il giardino segreto e l'isola misteriosa. Luoghi della letteratura giovanile*, Firenze, Le Monnier, 2001.
- Zanotti, Paolo, "Vincenzo Bagnoli, «Lo spazio del testo. Paesaggio e conoscenza nella modernità letteraria»", *Italianistica: rivista di letteratura italiana*, XXXIV-3, (2005): 150-151.
- Zanotti, Paolo, *Dopo il primato. La letteratura francese dal 1968 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2011.
- Zanotti, Paolo, *Il testamento Disney*, Roma, Ponte alle Grazie, 2013.
- Zanotti, Paolo, *L'originale di Giorgia e altri racconti*, Bologna, Pendragon, 2017.

The Author

Michele Paolo

Michele Paolo teaches History and Philosophy in High Schools. He

trained at the Faculty of Philosophy of the University of Bologna and at the International School of Higher Studies of the Fondazione Collegio San Carlo in Modena. Later, he got a second Master in Modern Philology with a thesis focused on Paolo Zanolini. Currently, his areas of study deal with comparative studies and contemporary literature. He contributed with the Department of Modern Languages, Literatures and Cultures of the University of Bologna and with several international journals, such as *Finzioni*, *Dive-In*, *Bibliomanie*, and *Jahrbuch für Internationale Germanistik*.

Email: michelepaolo2@studio.unibo.it

The Article

Date submitted: 30/06/2023

Data accepted: 28/02/2024

Data published: 30/05/2024

How to cite this article

Paolo, Michele, "Zenobia: la città invisibile. Zanolini, Calvino e le eterotopie", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 289-310, <http://www.between-journal.it/>

Fable with Beast. An (Eco)Utopian Reading of *Alonso e i visionari*

Claudia Marsulli

Abstract

The article proposes a utopian reading of Anna Maria Ortese's novel *Alonso e i visionari* from an ecocritical perspective. This proposal stems from the idea that understanding a utopian quality in the novel can help better grasp its key points: a critique of the capitalist model, a call for respect for nature and non-human species, and the establishment of a new epistemology. The inherent porosity of utopian discourse, while encouraging openness, also requires a critical approach to utopia as a literary genre. Both the thematic and formal features of the utopian genre can be identified in the Ortesian novel. Hence, the juxtaposition of *Alonso e i visionari* with utopia is of twofold interest: on the one hand, it problematizes the accuses of abstractionism towards the utopian genre; on the other, it highlights the value of an ecological-philosophical reading of the Ortesian novel.

Keywords

Italian literature, Anna Maria Ortese, Ecocriticism, Utopia, Environmental humanities, Literary theory, Anthropocene

Fabula con bestia. Una lettura (eco)utopica di *Alonso e i visionari*

Claudia Marsulli

Introduzione

La vita – come le ombre televisive – non è mai nelle nostre stanze, ma altrove. Così, chi cercasse il Cucciolo, scruti la notte, nel silenzio del mondo; non lo chiami, se non sottovoce, ma sempre abbia cura di rinnovare l'acqua della sua ciotola triste.

Non visto, verrà (Ortese [1996] 2017: 246).

Con queste parole si chiude la parabola del leone americano data alle stampe da Anna Maria Ortese nel 1996. Oggi, per noi lettori e lettrici del “futuro” è vivida l'impressione di aver ricevuto una consegna: prenderci cura dello «Spirito del mondo» (*Ibid.*: 245). Questa storia a metà fra il sogno, l'incubo e la rivelazione acquisisce così un senso di urgenza che la proietta oltre la finzione e la cala pienamente nella nostra realtà. È questo uno dei motivi che mi hanno spinto a leggere *Alonso e i visionari* come un'utopia. Non solo il messaggio indirizzato alla posterità, ma anche l'evocazione di un mondo altro, lo sviluppo di un pensiero critico sulla contemporaneità, l'effetto di straniamento e diversi altri attributi individuano un *trait d'union* con il genere utopico.

Il tentativo di leggere in chiave utopica la prosa ortesiana non è certo cosa nuova¹. Ma, sebbene siano ormai numerosi gli studi che hanno battuto questa strada, non mi pare che sia stata posta l'attenzione su *Alonso*. Considerando il merito del lavoro già fatto, vorrei anche cogliere l'occasione per problematizzare il termine “utopia”.

L'analisi di *Alonso e i visionari*, dunque, procederà di pari passo con la discussione dei presupposti teorici del genere utopico. Un'operazione

¹ Si veda, per esempio, Della Coletta 2015.

non semplice, se si considera che la morfologia dell'utopia in quanto *genre* è soggetta a molte perturbazioni. Da More agli illuministi, ad Aldous Huxley, a Sally Miller Gearhart, i temi e le forme dell'utopia hanno conosciuto un'evoluzione costante, tanto che oggi non è più possibile limitarne le manifestazioni a testi che riproducono, più o meno fedelmente, il paradigma moreano. Al tempo stesso, è prudente evitare di stabilire facili identità tra il paradigma utopico e tutti quegli atteggiamenti mentali volti alla costruzione di un altrove ideale, poiché il requisito può essere soddisfatto anche da espressioni testuali che poco hanno a che fare con l'utopia letteraria. Come è stato suggerito da Vita Fortunati e Nadia Minerva, un mezzo per trovare il giusto equilibrio «potrebbe consistere nell'avere ben chiaro che si verifica un continuo adeguamento del termine [utopia] al contesto in cui lo scrittore opera e che la stessa riflessione critica suscita oscillazioni e aggiustamenti in rapporto col nuovo contesto in cui essa si esercita» (Fortunati e Minerva 1992: 11). Dovremmo quindi non solo diffidare delle «tendenze a congelare il termine in un'unica accezione» (*Ibid.*), ma anche rompere l'equivalenza tra utopico e impossibile, perché l'utopia più recente si fonda su «l'acquisizione del senso del divenire che la storia le ha insegnato e del senso del reale che gli eventi le hanno contestato». Ne deriva «un'utopia critica, cinetica, evenemenziale che si [pone] quindi come negazione di quella che si è lasciata alle spalle» (*Ibid.*: 11-12).

Credo che questa concezione dell'utopia come forma flessibile ma al contempo dotata di una certa coerenza interna possa rispondere all'esigenza della letteratura di intercettare nuove funzioni, temi, retoriche e strutture attraverso le quali gestire le inquietudini più pressanti. Mi riferisco all'angoscia dell'attuale collasso ecologico, che solo recentemente ha fatto il suo ingresso nel campo delle discipline come coscienza di una *crisi totale*, dell'essere umano in quanto specie e del suo ruolo all'interno del macro(e-co)sistema Terra. Carla Benedetti ha segnalato come alcune funzioni narrative possano incidere significativamente sui sistemi epistemologici e, di conseguenza, sugli approcci alla realtà. Se è a causa di una serie di calcificazioni culturali che l'umanità si trova a fronteggiare una crisi irreversibile, e se continuare a pensare al mondo così com'è equivale a «un suicidio collettivo» (Ghosh 2017: 159) allora «c'è bisogno di immaginare e di inventare qualcosa di diverso dall'esistente, di creare altre possibilità rispetto al corso odierno della vita e della storia» (Benedetti 2021: 13). Attraverso la funzione empatica o perlocutiva dell'affabulazione letteraria si può, dunque, dar luogo a una «parola suscitatrice» (*Ibid.*: 37) che installi nella Storia il senso dell'azione. Nulla di più vicino alla realizzazione del disegno utopico, così com'è auspicata da colui o colei che vi dà forma. L'obiettivo ultimo dell'u-

topia è inverare i principi che la sostengono, attivando una tensione fra *ciò che è già e ciò che ancora non è*. Nello spazio di questo desiderio si situano «both the strength and weakness of the genre: its strength in so much as utopia equals a tension towards the elsewhere, a capacity for imagining the other; its weakness because its paradigm is essentially but an abstraction of the real» (Fortunati 1992: 22). Quest'ultimo, in particolare, è uno dei maggiori punti di problematicità dell'utopia, spesso accusata di cullare lettori e lettrici in una bambagia di fantasie escapiste. E, se il desiderio del testo utopico è avere mordente sulla realtà, l'effetto alienante equivale o a una contraddizione in termini o al fallimento dell'opera. In definitiva, cosa possiamo aspettarci dalla letteratura utopica? Dovremmo privilegiare la sua qualità speculativa, generativa di mondi e visioni, oppure insistere sulle effettive e/o potenziali relazioni con la realtà storica?

Come spero di evidenziare, *Alonso e i visionari* permette di guardare la questione da un'altra prospettiva. Non solo nel romanzo possono essere individuati alcuni attributi del genere utopico, ma riconoscerli può avere un valore che eccede la ristretta dimensione della teoria letteraria. Se il problema dell'utopia è l'astrazione dalla Storia, allora ha senso evidenziare in *Alonso* la compresenza di un atteggiamento utopico e di attitudini che si pongono come trasformative della realtà. In questo modo si vedrà che, sebbene l'universo fittivo di *Alonso e i visionari* non rappresenti scenari armoniosi, il testo si presta comunque a una lettura utopica poiché traccia la cartografia di un desiderio politico, inscena una "fantasia processuale" che traghetta il lettore e la lettrice verso altri sguardi sul proprio mondo. Una tale lettura offre una duplice opportunità: da una parte correggere la tendenza astrattiva di cui l'utopia è rimproverata; dall'altra, aprire il romanzo stesso a nuove interpretazioni.

La Storia e i suoi rumori di fondo

Per il rapporto che finzione e realtà intrattengono all'interno del testo, *Alonso e i visionari* si direbbe senz'altro un'opera fantastica. Stando all'opinione di Todorov, il fantastico si produrrebbe nell'«esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale» e non durerebbe che il tempo dell'incertezza (Todorov 2022: 28). Nella prosa di Anna Maria Ortese, tale condizione di ambiguità è spesso mantenuta durante tutto l'arco della narrazione. Se la lettura di *Alonso e i visionari* come testo fantastico è formalmente coerente, tuttavia può mancare di mettere a fuoco alcuni snodi rilevanti.

Sia per Todorov sia per altri teorici, il fantastico non può prescindere

dal mistero, ma può ben risolversi in una narrazione d'intrattenimento, priva di ulteriori ambizioni. Al *genre* fantastico, in altre parole, non è richiesto di stimolare un pensiero sulla realtà storica in cui, di volta in volta, si colloca². Non si può dire lo stesso della prosa ortesiana, che chiama sempre in causa una riflessione sulla Storia, e dunque sulla realtà in cui lettori e lettrici si trovano immersi/e. Per quanto nell'opera ortesiana siano indubbiamente presenti elementi di fantastico, sembra di qualche interesse fare un passo ulteriore e provare a leggere *Alonso e i visionari* come un'(eco)utopia.

In virtù della relazione che l'utopia intrattiene con la Storia, e per la porosità connaturata al *genre* utopico (aperto alle intersezioni con il fantastico), la lettura utopica di *Alonso* avrebbe il merito di evidenziare la sua portata come operazione di critica epistemologica. A incoraggiare questa lettura concorre la presenza, nel testo di Ortese, di un insieme di dispositivi che incentivano l'empatizzazione di lettore/lettrice nei confronti della rappresentazione fittiva e che dunque chiamano in causa il mondo al di fuori della diegesi. Proprio come di fronte a uno specchio "performante", ciò che accade nella finzione produce (o ambisce a produrre) riflessi nella realtà. Questa ambizione è comune al romanzo ortesiano e all'utopia, che per sostenerla ricorre a vari dispositivi squisitamente performativi. Fra questi, sicuramente la funzione empatica del dialogo, ma anche lo straniamento, l'attivazione della facoltà immaginativa del lettore e della lettrice – dispositivi, in breve, che costituiscono la persuasività tipica dell'utopia letteraria. Prima di procedere, però, c'è bisogno di introdurre brevemente il romanzo di cui ci occupiamo.

In *Alonso e i visionari*, la narrazione si apre su un interno domestico: il salotto in cui il professore americano Jimmy Op e la sua ospite Stella Winter Grotz, voce narrante, siedono al calore di un camino. Siamo in ottobre, in una casupola al confine tra Liguria e Francia sferzata da una pioggia oppressiva, e i due vecchi amici intavolano una conversazione che fa calare un'ombra sulla calda domesticità dell'apertura. È Op a esordire: «Ha mai visto un puma, cioè un leone americano?», chiede a Winter, e subito aggiunge: «Credo di averne veduto uno in Arizona» (Ortese 2017: 11); dunque racconta un episodio risalente a un vecchio viaggio negli Stati Uniti con il collega e amico Antonio Decimo. Al nome di Decimo, Winter trasalisce. Comincia una storia che procederà sempre sul crinale fra illusione e real-

² Ciò non vuol dire che non possa farlo, come ha ribadito fra l'altro una serie di recenti contributi sul fantastico e sulla fantascienza con uno sguardo al panorama italiano; cfr. Malvestio 2021; Misserville 2020; Comberiat e Brioni 2020.

tà, menzogna, allucinazione e verità, dove giallo, romanzo epistolare, *new weird* e fantastico si mescolano in continuazione. Veniamo a conoscenza del tragico caso dei Decimo, storia di miserie familiari che si sovrappongono alle sciagure di un'intera nazione. Antonio Decimo è un noto cattedratico romano, più temuto che stimato³, e padre autoritario di due figli: Decio, che muore piccolo proprio durante il viaggio negli Stati Uniti; e Julio, il cui destino è ben peggiore. Il ragazzo, infatti, cresce coltivando una durezza di cuore che lo porta dapprima a unirsi alle file dei terroristi, poi a diventare un capobanda pluriomicida. Muore violemente in circostanze misteriose (si tratta di suicidio o di omicidio?), nella casa di Prato della famiglia Decimo.

La memoria dell'efferato delitto e della stessa figura di Julio Decimo riempie di cupezza il salotto di Stella Winter, quando nella famosa sera di ottobre il dialogo tra la donna e il professore americano dà il via all'intera vicenda. Il vero innesco, tuttavia, sembra perdersi indietro nel tempo... fino al misterioso incontro col puma. Il Cucciolo trovato sui monti dell'Arizona, battezzato Alonso dal piccolo Decio, si rivela subito una bestia mansueta, amorevole – tanto che i Decimo decidono di adottarlo. Ma il suo sguardo «paterno», l'empatia che è capace di provare, la meraviglia con la quale osserva il mondo lo rendono sinistramente *più che umano*.

L'entrata in scena di Alonso coincide, per Antonio Decimo, con il principio della sua rovina. Poco dopo l'adozione del puma, Decio muore e Decimo acconsente a portare comunque l'animale con sé in Italia: «Questa creatura mi fa un curioso effetto, come una macchia [...], un oggetto sbagliato di cui vorrei disfarmi» (*Ibid.*: 57), confessa il professore italiano, nel quale il puma agita sentimenti di indignazione, repulsione, ma soprattutto smarrimento... finché, effettivamente, non se ne disfa – il come resta un mistero⁴. Da questo punto in poi la vicenda è costellata di fatti inspiega-

³ Il ritratto di Decimo è quello di un uomo devoto a un «materialismo assoluto» che si concreta nel «disprezzo della vita comune». In un certo senso, Decimo rappresenta la quintessenza del genio occidentale: «c'era una vera feroce attività mentale nei confronti di quanto egli sentiva nemico o solo opposto alla mente: i figli piccoli della Natura», cioè le bestie (Ortese 2017: 39).

⁴ Nel carteggio fra Antonio Decimo e Op leggiamo che il puma è morto e Decimo ne ha ricavato una pelle. Più tardi, però, Op avanza l'ipotesi che la creatura non sia stata uccisa, ma peggio «degradata», «scacciata» o «gettata via» in un immondezzaio. Questa seconda possibilità è cruciale per almeno due motivi: da un lato apre alla dimensione del fantastico; dall'altro intercetta un ulteriore punto di contatto con la dimensione storica. Nell'economia del pensiero ortesiano, la

bili: Alonso è creduto morto perché Decimo manda la pelle in “dono” ai colleghi americani, ma tempo dopo sembra trovarsi a Roma e tenterebbe di *parlare* con Julio. Subisce poi numerose trasfigurazioni: oltre l’omonimia con l’inquietante cameriere a servizio dai Decimo, che crea sdoppiamenti e sovrapposizioni, Alonso appare come un Cane Bianco (o Stanco, o giallo).

Si delinea così un arco affabulatorio sempre più allucinato e incalzante: tragico per Decimo, rivelatorio per Op, che grazie a un effetto di parallasse acquisisce la visione di una realtà altra da quella comune e vede nell’eliminazione del puma il più aberrante dei gesti: l’indifferenza, *ossia* la malvagità.

Si danno colpe a cui nessuna giustizia terrena, tanto meno la politica, [...] può mettere mano. Sono le colpe di cui ci macchiamo davanti agli dèi. L’indifferenza, o la malvagità, verso gli dèi non è più intesa nella sua vera accezione di insubordinazione, di crimine, nelle società democratiche, altrimenti saremmo attraversati dall’orrore. Ma no... noi viviamo, seguitiamo a vivere. Eppure, sono questa indifferenza e questo sgarbo continuo che ci rendono disperati. (Ortese 2017: 12)

Le enigmatiche parole del professore americano parlano di una colpa inestinguibile e radicale. Si tratta, in verità, di uno svisamento, un errore prospettico che ha luogo sul piano ontologico e coinvolge anche la dimensione storica. Il discernimento dell’errore costituisce la base dell’ottica visionaria.

Come abbiamo detto, *Alonso e i visionari* è un testo il cui legame con la Storia resta ben saldo. Nato come racconto dai tratti fiabeschi, *Alonso* narra di una «creatura mutata interiormente in creatura *umana*», afferma la sua autrice, «in un tempo “storico” in cui da noi e in molta parte del mondo accadeva, per circostanze comprensibilissime e che io non discutevo, il contrario»⁵. Il riferimento è al clima di tensione e di violenza degli anni Ottanta e Novanta del Novecento italiano, ma non solo: oltre all’eco del terrorismo e del suprema-

riflessione sugli “scarti” (sociali, umani, animali, simbolici) ha un peso importante. Sarebbe interessante rileggere testi come *La morte del maiale* o lo stesso *Alonso* alla luce delle recenti osservazioni di Marco Armiero; cfr. Ortese 2016: 142-145; Armiero 2021.

⁵ Anna Maria Ortese, “Il puma dal cuore umano”, *La Stampa*, 2 giugno 1996. A Franz Haas, invece, l’autrice aveva confidato: «non penso di aver scritto un libro sul terrorismo, ma solo su una condizione umana, il dominio su altri esseri e l’indifferenza — o il mutismo — davanti al dolore» (Clerici 2002: 600).

tismo ostentato da una parte dell'*intelligencijs* italiana, nel romanzo suona anche il rimbombo di un lutto innominabile, un senso di perdita profondo. Gli interventi raccolti in *Le Piccole Persone* offrono un punto di vista privilegiato sul pensiero dell'autrice in merito a quelli che ancora oggi sono temi caldi: conflitti, depauperamento ambientale, crisi energetica, sfruttamento, specismo e allevamenti intensivi. Con grande chiarezza, Ortese riesce a vedere una radice comune nelle diverse forme di squilibrio, che procederebbero tutte dalla reificazione di un falso assunto: quello secondo cui la natura, gli ambienti e l'insieme della vita non umana sarebbero *altro* dall'uomo – un Altro ontologicamente mancante, inferiore⁶. In virtù di tale separazione, l'essere umano edificherebbe il proprio primato.

Tenendo conto di questi rumori di fondo, leggeremo in *Alonso e i visionari* una fabula incredibilmente eloquente. Come sostiene la stessa Ortese, è «un libro contro *l'uomo belva*»⁷, un'espressione la cui enigmaticità può essere dissipata ricorrendo ancora a *Le Piccole Persone*: «Da troppo tempo si parla dell'uomo come dell'unico; all'uomo, purché non tocchi l'altro uomo, è consentito ogni delitto. [...] La natura non c'è, non c'è mai stata» (Ortese, 2016: 127). La vera "belva", dunque, è l'uomo "superiore" abituato ad arrogarsi il diritto di «fare giustizia *sulla* vita» (Ortese 2017: 25), degradando l'alterità o invisibilizzandola.

Il mondo finzionale di *Alonso* è un mondo che in partenza assume la visione egemonica dell'uomo occidentale, ma solo per problematizzarla. Al cuore dell'intera vicenda sembra esserci un'ipotesi, una condizione⁸: cosa succederebbe se l'Altro fosse pienamente visibile, impossibile da eliminare? Dal quesito trae sviluppo un universo governato dalla fantasmagorica presenza del puma, che infesta il campo visivo dei vari personaggi come un rimosso o un eterno ritorno. Non la sua degradazione, bensì il suo trionfo porta al crollo dell'episteme tradizionale e del *mondo così com'è*. Lo spaziotempo utopico si origina da questa incrinatura.

⁶ La rilevanza di tale nodo concettuale è stata sottolineata da quegli studi che hanno felicemente applicato all'analisi della produzione ortesiana una prospettiva ecocritica (o affine). Si vedano, per esempio, Attanasio 2023 e Zamboni 2020.

⁷ Lo afferma in una lettera a Margherita Pieracci Harwell, datata 3 novembre 1996 (Clerici 2002: 617).

⁸ L'utopia è stata descritta come un gioco combinatorio, dato che «every utopian text begins its existence with an initial *If* from which each of its possible consequences proceeds. Utopia is a combinatorial game, a play on the possibilities that are offered us by experience» (Fortunati 1992: 21).

Metonimia, straniamento, tempo: verso la metamorfosi

Come anticipato nell'introduzione, l'intenzione di denuncia che soggiace a tutto lo sviluppo narrativo è confermata dalle parole che chiudono il romanzo: un messaggio che sfonda la temporalità fiabesca per risuonare, nel presente storico, come un avvertimento. Alla fine di questo paragrafo dovremmo avere chiaro che in un'utopia come è quella suggerita da *Alonso e i visionari* l'intersezione fra piani di realtà diversi e l'evocazione di un mondo altro s'inscrivono in un cerchio ampio, il cui fuoco è posto sulla revisione dell'epistemologia dominante: il *telos* narrativo punta a produrre una visione fuori asse. La vera scommessa di ogni discorso utopico, infatti, è strabordare varcando la soglia della finzione letteraria per riversarsi sulla realtà storica. A livello narrativo, esistono vari dispositivi che consentono il superamento della dimensione rappresentativa in favore di quella performativa. Come vedremo, sia nel testo utopico che nel romanzo ortesiano è possibile individuare modi e tecniche letterarie in grado di organizzare un apparato persuasivo che opera attraverso azioni riflettenti. Per capire meglio il loro funzionamento, sarà bene vederne subito un esempio.

In una utopia letteraria classica, per esempio quella di Thomas More, il coinvolgimento di chi legge si dà perlopiù per mezzo di descrizione e immaginazione. Nel caso di *Alonso* la componente immaginativa è evidente, mentre il linguaggio denota una scarsa tendenza alla descrittività. Tuttavia, se la persuasione prevede sempre l'azione di meccanismi di identificazione del lettore/lettrice con i personaggi, si potrà andare a cercare tali dinamiche identificative. In *Alonso*, a svolgere questo tipo di funzione è il dialogo fra Stella Winter e Jimmy Op, fatale per l'avvio della narrazione. Esso è paragonabile a una macchina metonimica attraverso cui la voce del visionario acquisisce senso e potenza, poiché nel farsi del tessuto dialogico appare sempre più chiaro che, tramite la figura di Stella, Op in realtà si sta rivolgendo a noi lettori e lettrici. Come funziona questo meccanismo? La prima condizione che deve essere soddisfatta è l'identificazione con il destinatario dell'enunciazione. In *Alonso* si dà, molto semplicemente, per mezzo della focalizzazione interna, cioè l'assunzione del punto di vista del narratore, che è proprio Stella. Dunque, nel dialogo fra Stella Winter e Jimmy Op, volto al coinvolgimento del lettore o della lettrice, noi aderiamo al ruolo di Stella. Siamo così catturati/e nella polarizzazione fra due estremi: il punto di vista di Op, visionario, e quello di Stella Winter, più aderente al pensiero comune. L'opposizione, naturalmente, corrisponde anche a due "versioni" della stessa realtà: due sistemi epistemologici che si vanno sempre più differenziando. Se la prima parte del romanzo ci spinge a

identificarci con Stella, progressivamente siamo sempre più incoraggiati/e a riconoscere nel punto di vista di Op uno sguardo più profondo e nitido sulla realtà⁹. A questo punto l'enunciazione visionaria rivela tutta la sua ampiezza e il meccanismo metonimico si esplicita. L'emancipazione dal filtraggio di un occhio interno (Stella) sancisce l'emersione del referente occulto della metonimia, e dunque del destinatario reale del dialogo, il lettore o la lettrice. La funzione metonimica del dialogo si trova pienamente realizzata: Jimmy Op sta parlando con noi che ora comprendiamo (meglio dei personaggi) il suo punto di vista.

Il salto a un livello ontologico superiore (dal diegetico all'extradiegetico) è continuamente evocato dall'utopia, che fa grande affidamento sull'effetto performativo della dimensione dialogica della narrazione: «unlike the political treatise the utopian text – due to its very ambiguity and polisemous nature – set up a dialogue with its reader that can be articulated at various levels» (Fortunati 1992: 18). E uno di questi livelli è proprio quello della rappresentazione diegetica del dialogo. Calcando questo terreno cedevole ci addentriamo in una dimensione altra, che tuttavia corre parallela alla "realtà" consueta. Si replica così uno schema duale, composto da iniziatore e iniziato, che nel discorso utopico incontriamo spesso. L'esempio classico è già in Thomas More, dove scopriamo Utopia grazie alla mediazione di Itlodeo. Il racconto del navigatore portoghese, una vera e propria relazione sul buon governo dell'isola, permette agli interlocutori di visualizzare ciò che egli stesso ha visto e toccato con mano. Itlodeo è colui che inizia alla visione utopica nell'opera moreana proprio come Jimmy Op lo è in *Alonso e i visionari*. L'esperienza diretta del professore americano ci persuade ad abbandonare l'ordinario per accedere ai territori dell'utopia.

Ma se in *Utopia* o in *Le città invisibili* gli iniziatori Itlodeo e Kublai Khan vengono presentati come uomini degni di fede, ciò non può dirsi del personaggio ortesiano. Jimmy Op è un iniziatore *sui generis* perché la sua parola manca della confortevole descrittività che è nel linguaggio di Itlodeo. Al contrario, essa ha un che di profetico e terribile, come la parola di Mosè o delle Weird Sisters shakespeariane. Tanto che è creduto pazzo dalla stessa Winter: «Alla fine di queste parole [di Op] non avevo capito molto, e sapevo ancor meno di prima. La mia mente pratica si gettò, come affamata,

⁹ L'abbandono del punto di vista di Winter (o almeno il suo ridimensionamento) è incoraggiato dall'espressione di una certa grettezza, che emerge quando la donna prorompe in osservazioni razziste malignamente rivolte alla compagna di Julio Decimo, Liliana Bay (Ortese 2017: 167).

sulla sola cosa concreta che avevamo davanti, sulla idea avanzata prima da Ingres: di un ricovero sollecito in un centro svizzero» (Ortese 2017: 118). Dal momento che ciò che egli dice suona inspiegabile, come dovremmo comportarci? Le possibilità sono due: vestire la “mente pratica” e considerarlo folle, o peggio un assassino; oppure abbandonare ogni tentativo di incorniciare i fatti narrati entro un quadro razionale e scegliere di abitare «the gap between the human rationality and the imponderable» (Crivelli Speciale 2015: 419).

Entra qui in gioco un altro dispositivo capace di produrre effetti sulla realtà della ricezione. Si tratta dello straniamento, che il genere utopico frequenta volentieri. Nell’utopia, lo straniamento si verifica ogniqualvolta a chi legge è chiesto di partecipare alla costruzione dell’universo finzionale, poiché «the utopian imagination presupposes a sense of estrangement in the face of reality» (Fortunati 1992: 21). Esso ha il compito di distanziare chi legge dal proprio presente, per instaurare «a better understanding of that present» (*Ibid.*: 19). Da Šklovskij a Brecht, agli usi più recenti, è stato considerato non solo un interessante strumento estetico e cognitivo, ma anche un efficace dispositivo per superare i limiti dell’approccio realistico-mimetico. Ecco perché, con riferimento ad *Alonso*, è il caso di ricorrere a un’idea di straniamento «basata non soltanto sull’invenzione di una prospettiva inedita (la “visione” di cui parla Šklovskij), ma sul ribaltamento di prospettive, che si attua tra umano e non umano [...], tra domestico ed estraneo» (Scaffai 2017: 28).

Ricordo come ad aprire il romanzo sia proprio una scena domestica: due vecchi amici che si ritrovano a intavolare una conversazione. Ma, come abbiamo visto, il clima di familiarità è subito rotto dallo spettro di un rimosso. Un invito ad abbandonare le categorie epistemologiche conosciute. Anche in questo caso, le azioni dei personaggi riflettono l’assoluta insufficienza di qualsiasi indagine razionalistica della realtà (quella poliziesca di *Camera*, medico-scientifica di *Ingres* e *Cerio*, pragmatica di *Winter*). L’unica soluzione, quindi, è adottare la prospettiva di parallasse che tutto l’impianto romanzesco ci suggerisce, ossia credere, insieme a Op, a ciò che riteniamo impossibile.

Come in ogni caso di straniamento, l’universo visionario di *Alonso* ha una propria semiotica interna. Essa si basa su uno sfaldamento dei confini fra naturale e soprannaturale che prelude al riconoscimento di un’intelligenza diffusa alla materia: una “potenza” il cui respiro si trova in ogni cosa. Questa coscienza fornisce la base su cui Ortese edifica l’apparato narrativo di *Alonso*, il romanzo che forse più esplicitamente ragiona sulla costruzione di una cosmologia alternativa. Per farlo, l’autrice rivede anche le categorie

in apparenza più stabili, come quelle dello spazio e del tempo. Prima di proseguire bisognerà tornare a fare qualche considerazione sull'utopia e sul suo modo d'intendere la temporalità.

Come sappiamo, l'utopia ha molto a che fare con l'immaginazione del futuro. Con meno immediatezza, vedremo che è anche uno straordinario dispositivo di mistificazione del passato. Osservando i testi utopici, è possibile cogliere atteggiamenti conservatori in molti utopisti: «More sogna di mantenere o ripristinare una struttura economica e sociale ormai superata», mentre «Platone e Aristotele intendevano perpetuare la Città alla vigilia degli imperi ellenistici» (Trousson 1992: 33). In Ortese, la fantasia intrinsecamente ciclica del modello utopico, la riattualizzazione di un'antica età dell'oro, si slabbra fino a comprendere la memoria di altre ere geologiche. Più volte, con riferimento alla natura impervia e ancestrale degli Stati Uniti, il professor Op ricorre a descrizioni dal colore quasi mistico: «Stavamo sempre in silenzio, con gli occhi sbarrati, a guardare il cielo azzurro, la terra rossa e azzurra [...]. A guardare anche qualche altra cosa. Il mondo, lassù, può essere pieno di apparizioni» (Ortese 2017: 18). E in effetti è fra le terre rosse dell'Arizona, somiglianti a «una creatura di prima della creazione, calcificata» (*Ibid.*), che Alonso appare. La visione materializza nel presente uno spaziotempo sconfinato. Portata alle estreme conseguenze, la ciclicità del tempo utopico assume i connotati di ciò che Carla Benedetti ha definito il «tempo profondo della Terra»: una scala temporale che eccede la dimensione dell'esistenza umana e «si fa smisuratamente più grande, fino a comprendere l'esterno della storia della civiltà» (Benedetti 2021: 38). Senza menzionare l'utopia, la studiosa ritiene che questo tipo di concezione sia strettamente connessa con l'immaginazione di nuove epistemologie.

Ogni parola suscitatrice [...] non può fare a meno di richiamare quel tempo profondo e di farlo irrompere come un'esplosione vulcanica dentro al recinto antropocentrico eretto in Occidente in questi ultimi secoli. L'evocazione dei tempi lunghissimi della storia della Terra e del cosmo è infatti spaesante per chi li abbia dimenticati, o per chi abbia preteso, come gran parte della cultura moderna, di lasciarli fuori dal quadro. (Benedetti 2021: 39)

La ragione del riferimento a Benedetti risiede nel fatto che le sue parole possono gettare una luce molto nitida sulla poetica ortesiana. Nella produzione dell'autrice, e in particolare in *Alonso*, il tempo presente è una rete a maglie larghe, continuamente esposta alle perturbazioni del passato. Vibra ancora, nel presente, la radiazione di fondo dell'antica separazione

tra l'umano e il resto della materia (organica e inorganica) – da cui ha inizio, come già accennato, un perversimento il cui esito più disastroso è la cosificazione dei viventi e degli ambienti. L'esercizio della scrittura, allora, secondo Anna Maria Ortese serve a richiamare la memoria di una ferita, ma anche a pensare la possibilità di un Altrove.

[...] il rapporto di uno scrittore adulto con la natura sembra configurarsi proprio come il rapporto di un uomo scettico, ormai stanco, con la vecchia cattedrale dove entrò bambino. Si viene qui senza molta speranza, anzi nessuna; ma questa Natura, con i suoi rituali eterni e la sua segreta tristezza, ci parla invariabilmente di un passato, di una partenza, di un Altrove raggiante, di pace, e del giorno in cui ne fummo allontanati. (Ortese 2016: 17).

Il pessimismo espresso in queste poche righe sembra mitigato, se non proprio contraddetto, da *Alonso e i visionari*. Nonostante il professore americano la definisca una storia di morti, il romanzo non è lugubre ma, anzi, pieno di speranza.

La cosmologia visionaria prevede la restituzione di un'aura di sacralità alla materia, nel desiderio di ricomporre le separazioni e riconoscere all'Altro la propria inviolabilità. Il rimorso che tormenta Op è averlo scoperto troppo tardi. Lo confessa in una lunga lettera che indirizza, poco prima di morire, al presidente Lincoln – e che chiarisce definitivamente il reale nocciolo del romanzo. Dopo aver indicato la persecuzione di Alonso come un delitto sacrilego e fatale, Op ammette la propria colpevolezza, insieme a «l'intero corpo della cultura occidentale, di ogni Occidente, che restò, inerte, nell'ombra, in tutti questi secoli o giorni mentre tale delitto si consumava» (Ortese, 2017: 203). Il suo compito, invece, sarebbe stato quello di «far comprendere la sua verità, di illuminare chi l'aveva ricevuto come ospite sulla sua regalità, e questo non lo feci» (*Ibid.*: 204). Ma, in realtà, tutta la parte finale del romanzo dimostra il contrario.

Se pure in ritardo, Op è riuscito a far comprendere la verità del Cucciolo. L'esempio di Winter è il più eclatante, anche se non l'unico. La pragmatica signora, inizialmente scettica se non proprio contrariata dai discorsi dell'amico, comincia a comprenderlo sempre meglio, fino a concludere che le sue visioni procedono dalla realtà, osservata solo «da un altro versante» (*Ibid.*: 197). E sebbene la parola degli uomini di legge e di scienza (Camera, Ingres, Cerio) sollevi ancora dubbi circa la natura del puma, ecco come Stella Winter si prepara a concludere la narrazione: «Cucciolo del Cielo, abbi comprensione e perdono per le nostre rozzezze [...], ammonisci i forti

di non voler disporre di anima alcuna, e soprattutto di dare acqua e riposo ai cuccioli disperati» (*Ibid.*: 245). Non possiamo non avvertire in queste righe un'eco delle parole di Op.

Pietà dunque della nostra Terra – la comune Madre che abbiamo ridotto a un immenso ghetto (o prigione, che è il simile) dei Deboli e dei Passati. Riportiamo luce ai Deboli e ai Passati. Riapriamo i loro ghetti, ma prima inondiamoli di luce. Diamo consolazione a tutti. Noi crediamo nella giustizia, ma, prima della Giustizia per l'uomo, venga la giustizia per il Puma, che è il Mutamento, è l'avvento della innocenza e la mansuetudine, la bontà e la pace, l'avvicinamento della patria lontana. (*Ibid.*: 209)

Se pure angosciata, la parola della visione-rivelazione suscita negli altri personaggi un senso di urgenza poiché li invita a cogliere come la coscienza della perdita possa innescare un movimento verso la liberazione. La patria lontana non è un luogo passato o irraggiungibile, ma piuttosto una disposizione all'esistere. In questa fantasia processuale, disegno di un altro avvenire, risiede la portata utopica del romanzo ortesiano: traghettare verso un Altrove possibile... chi accetta di vederlo.

Conclusioni

Definita da Vilma Degasperin l'«ultima lettera di Ortese al mondo», sul calco di Dickinson (De Gasperin 2014: 252), *Alonso e i visionari* è una parabola di redenzione collettiva. Dalla situazione iniziale fino all'epilogo della vicenda, la narrazione disegna un arco fedele allo sgretolamento non solo del comune senso di realtà, ma anche (e soprattutto) delle direttrici che lo orientano e che producono un'inevitabile riduzione della materia, viva e molteplice, a cosa. È significativo che il germe della una visione nuova, sorta di bagno catartico, abbia inizio fra le pieghe della coscienza del singolo per poi diffondersi con un raggio sempre più ampio, come un contagio empatico. In questa contaminazione, vitale, sembra racchiudersi il cuore del romanzo e della poetica di Anna Maria Ortese. I dispositivi narrativi che tendono a incentivare l'assunzione da parte del lettore e della lettrice di un ruolo attivo nel farsi e nel significarsi della narrazione sono indice di quanto la poetica ortesiana sia inscindibile da una profonda revisione dei presupposti epistemologici dell'attuale società occidentale; e, dunque, dalla presa in carico della necessità di una metamorfosi, urgente e collettiva.

Il panorama cupo – di sfruttamento scellerato di persone, animali e

risorse – che Ortese descriveva già negli anni Quaranta del secolo scorso, ha subito un’incredibile accelerazione in senso peggiorativo. Ora la letteratura si trova a dover fare i conti con un quadro del tutto inedito, che contempla, per la prima volta, anche l’estinzione della specie umana. Ha senso interpellare la letteratura fittiva, specialmente quelle forme che, come l’utopia e la distopia, hanno dato voce ai desideri e alle inquietudini umane ipotizzando altri mondi per parlare al proprio. Tuttavia, esiste sempre il rischio di «fare dell’emergenza ambientale un semplice contenuto o tema, lasciando inalterati gli schemi concettuali dominanti e le strutture più profonde» (Benedetti 2021: 18).

Ci si aspetta o storie di disastri ambientali e conseguenti collassi sociali, quali quelle a cui ci ha abituato la fantascienza apocalittica, postapocalittica o collassologica; oppure, al contrario, come auspicano alcuni psicologi del cambiamento climatico, «storie ambientali positive», che raccontino anche solo di piccoli risultati raggiunti con gioia e determinazione. (*Ibid.*: 18-19)

Credo che un testo come *Alonso e i visionari* sia in grado di suggerire un’altra strada, forse più impervia ma anche più luminosa.

La presa d’atto di una mobilità intrinseca alla nozione di utopia come genere letterario non vuole incentivarne o disincentivarne l’uso. Come spero di aver messo in luce, in un’opera come *Alonso* (apparentemente molto distante dal canone utopico) è possibile ritracciare con una certa sistematicità alcuni tratti propri dell’utopia letteraria. Al di là dei suoi motivi di fondo – la critica della contemporaneità, l’immaginazione di un mondo altro, l’esistenza di una realtà possibile coesistente alla realtà attualizzata¹⁰ – gli elementi che autorizzano una lettura utopica del testo ortesiano riguardano anche l’aspetto formale. La funzione performativa che è alla base del prodotto utopico si manifesta, in *Alonso*, in un preciso uso dell’istituzione dialogica: dal coinvolgimento del lettore o della lettrice (per effetto della sua funzione metonimica) alla riproduzione dello schema iniziatore-iniziatore, il dialogo permette l’edificazione di un nuovo punto di vista. Al centro del mondo visionario, il puma come “strumento epistemologico” di visualizzazione dell’irrapresentabile, che scuote una realtà appiattita sulle proprie aporie e «questions the validity of our cognitive distinctions» (Crivelli Speciale 2015: 416). Di fatto, la sfida che *Alonso* lancia alla contemporaneità

¹⁰ Cfr. Doležel 1999.

riguarda la revisione dei presupposti su cui si basa l'intera cultura occidentale: è un *j'accuse* al razionalismo, all'idea di progresso, all'antropocentrismo, all'economia capitalistica e, ancora più a fondo, all'eliminazione del sacro e dell'inviolabile dal nostro orizzonte epistemologico. Ecco perché *Alonso* può suggerire un percorso utopico senza correre il rischio di svicolare dalla Storia e/o dalle pressanti istanze della contemporaneità. Si può dire, anzi, che proprio su queste faccia leva la sua potenza immaginativa. In tal senso, la traiettoria delineata da *Alonso* promette di riuscire laddove la strada dell'utopia classica, mancando di collidere con la Storia (Fortunati 1992: 22), aveva incontrato una battuta d'arresto.

È vero anche, tuttavia, che sarebbe ingenuo cercare nell'utopia, in momenti storici diversi, sempre le stesse funzioni e forme. Al contrario, bisogna assumere che «the forms of utopia vary from one age to the next» (*Ibid.*: 20). Questo dà la misura di quanto sia un *genre* interrelato con la Storia e con i sistemi di pensiero che l'attraversano: «in short what must be recognised together with the literariness of the utopia text, is its status as historic artefact since it is obvious that all modification in the ideological premises of a genre cannot help but be accompanied by modification in its formal properties as well» (*Ibid.*: 21).

Posto in questi termini, l'accostamento di *Alonso e i visionari* con il genere utopico non sembra inopportuno, anzi. È proprio riconoscendogli una potenza aurorale e insieme generativa com'è quella del disegno utopico che possiamo dire, con De Gasperin: «Ortese's swansong is a song of hope» (De Gasperin 2014: 271).

Bibliografia

- Armiero, Marco, *Wasteocene: Stories from the Global Dump* (2021), trad. it. *L'era degli scarti: cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Ed. Maria Lorenza Chiesara, Torino, Einaudi, 2021.
- Attanasio, Elisa, *Divenire drago: esplorazioni nell'opera di Ortese*, Bologna, Pendragon 2023.
- Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.
- Clerici, Luca, *Apparizione e visione: vita e opere di Anna Maria Ortese*, Milano, Mondadori, 2002.
- Comberiat, Daniele - Brioni, Simone, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- Crivelli Speciale, Tatiana, "Alonso, the Poet and the Killer: Ortese's Ecological Reading of Modern Western History", *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Ed. Gian Maria Annovi, Flora Ghezzi, Toronto, Toronto U. Press, 2015: 409-431.
- De Gasperin, Vilma, *Loss and the Other in the Visionary Work of Anna Maria Ortese*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Della Coletta, Cristina, "Biographies of Displacement and the Utopian Imagination: Anna Maria Ortese, Hannah Arendt, and the Artist as a 'Conscious Pariah'", *Anna Maria Ortese: Celestial Geographies*, Ed. Gian Maria Annovi, Flora Ghezzi, Toronto, Toronto U. Press, 2015: 112-139.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (1997), trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Ed. Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999.
- Fortunati, Vita, "Fictional Strategies and Political Message in Utopias", *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto. Atti del Convegno Internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 Settembre 1990*, Ed. Nadia Minerva, Ravenna, Longo, 1992: 17-28.
- Fortunati, Vita - Minerva, Nadia, "Introduzione", *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto. Atti del Convegno Internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 Settembre 1990*, Ed. Nadia Minerva, Ravenna, Longo, 1992: 9-14.
- Ghosh, Amitav, *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable* (2016), trad. it. *La grande cecità: il cambiamento climatico e l'impensabile*, Ed. Anna Nadotti - Norman Gobetti, Vicenza, Neri Pozza, 2017.
- Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021.
- Misserville, Giuliana, *Donne e fantastico. Narrativa oltre i generi*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

- Ortese, Anna Maria, (1996) *Alonso e i visionari*, Milano, Adelphi, 2017.
- Ortese, Anna Maria, *Le Piccole Persone. In difesa degli animali e altri scritti*, Ed. Angela Borghesi, Milano, Adelphi, 2016.
- Ortese, Anna Maria, "Il puma dal cuore umano", *La Stampa*, 2 giugno 1996: 17.
- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), trad. it. *La letteratura fantastica*, Ed. Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 2022.
- Trousseau, Raymond, *Voyages aux pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique* (1975), trad. it. *Viaggi in nessun luogo. Storia letteraria del pensiero utopico*, Ed. Vita Fortunati, Ravenna, Longo, 1992.
- Zamboni, Chiara, *Sentire e scrivere la natura*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.

The Author

Claudia Marsulli

PhD candidate in Textual Studies: Palaeography, Medieval Philology, Romance Studies (Sapienza University of Rome). Her MA thesis won the Zanotti Prize in 2021 and the Paola Bora Prize in 2022. Her first monograph is *Mistica eccentrica. La scrittura di Teresa d'Avila attraverso una prospettiva di genere* (Nerbini, 2022). She has also published articles on women's writing in *Strumenti Critici* (2021), *altrelettere* (2022) and *Critica del Testo* (2023). Her research interests include ecocriticism, female mysticism, and gender studies.

Email: claudia.marsulli@uniroma1.it

The Article

Date submitted: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Marsulli, Claudia, "Fabula con bestia. Una lettura (eco)utopica di Alonso e i visionari", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 311-328, <http://www.between-journal.it/>

Science Fiction: World Creation and Diegetic Space Organization

Paolo Bertetti

Abstract

If every fictional text, as Eco wrote in *Lector in Fabula*, creates a fictional world, creating worlds is structurally intrinsic to Science Fiction and Fantasy genres. My contribution will focus on Science Fiction worldbuilding from a semiotic point of view, with particular reference to studies on possible narrative worlds (Eco, Ryan, Dolezel). Firstly, I will briefly summarize some key aspects of the theory of possible worlds with regard to the Science Fiction genre; on this basis, I will outline a definition of Science Fiction worlds before investigating their nature more thoroughly. Finally, an analysis of Arthur C. Clarke's classic sci-fi novel *The City and the Stars* will reveal the importance of spatial organization in the construction of science-fiction worlds, considered as bearer of the deep meaning that structures fantastic worlds.

Keywords

Science fiction, Worldbuilding, Semiotics of space, Possible Worlds, Narrative semiotics.

La costruzione del mondo e l'organizzazione dello spazio diegetico nella letteratura di fantascienza

Paolo Bertetti

La teoria dei mondi possibili

La nozione di mondo possibile deriva dalla logica modale, che a sua volta l'ha elaborata rifacendosi alla filosofia di Leibniz, e forse anche al concetto di universo parallelo ideato proprio dagli scrittori di fantascienza¹. Secondo la logica modale i mondi possibili sono entità indifferenziate, vuote e prive di qualsiasi struttura. Nell'utilizzo che si fa della nozione in semiotica e in narratologia, essi invece hanno una natura sostanziale: in *Lector in Fabula* Umberto Eco (1979: 128) parla di mondi "ammobiliati", all'interno dei quali si possono identificare degli individui e delle proprietà che li distinguono dal mondo reale.

Eco dà la seguente definizione di mondo possibile:

Definiamo come mondo possibile uno stato di cose espresso da un insieme di proposizioni dove per ogni proposizione o p o \sim p. Come tale un mondo consiste di un insieme di individui forniti di proprietà. Siccome alcune di queste proprietà o predicati sono azioni, un mondo possibile può essere visto anche come un corso di eventi. Siccome questo corso di eventi non è attuale, ma appunto possibile, esso deve dipendere dagli atteggiamenti proposizionali di qualcuno, che lo afferma, lo crede, lo sogna, lo desidera, lo prevede, eccetera. (*Ibid.*: 131)

Sono dunque mondi possibili sia quello immaginato dall'autore e descritto in un testo narrativo (la Terra di Mezzo di *The Lord of the Rings* di

¹ Cfr. Volli 1980. In genere gli storici della fantascienza considerano "Sideways in Time" di Murray Leinster (in *Astounding*, novembre 1934; trad. it. "Bivi nel Tempo", *Urania* 52, 1953) il primo racconto che parli di universi paralleli.

Tolkien, ma anche la New York dei film di Woody Allen), sia le previsioni e le anticipazioni che chi legge compie, sia ancora il risultato degli atteggiamenti proposizionali dei personaggi del racconto.

È importante sottolineare che per Eco quella di mondo possibile è una nozione semiotico-testuale e non ontologica: i mondi possibili sono *costrutti culturali* e non hanno alcuna esistenza propria (come accade, invece, per gli universi paralleli della fantascienza, che giacciono in piani di realtà diversi, ma altrettanto concreti del nostro); essi esistono soltanto in quanto sono creduti, immaginati, desiderati ecc., da esseri appartenenti al nostro mondo.

Un mondo possibile è un insieme composto da individui (da intendere come “enti” riconoscibili: personaggi, oggetti, luoghi ecc.); questi a loro volta non sono altro che insiemi di proprietà (qualità fisiche, psichiche, relazioni, azioni compiute ecc.) variamente combinate. Tali proprietà possono quindi considerarsi i primitivi costituenti il mondo possibile. Sarà dunque possibile costruire diversi mondi possibili non solo attraverso differenti combinazioni di uno stesso pacchetto di proprietà, ma anche partendo dal mondo reale (o meglio “attuale”, in contrapposizione ai mondi possibili) di riferimento, per differenza (cioè per attivazione o narcotizzazione) di proprietà. Per esempio, il mondo possibile delineato da *Dying Inside* di Robert Silverberg (1972) è diverso dal nostro perché abitato da un individuo di nome David Selig che ha la proprietà di leggere nel pensiero, proprietà come noto non attivata nel nostro Mondo Attuale; per il resto, il mondo del romanzo è ampiamente sovrapponibile al nostro. Il testo presenta in effetti al lettore solo un numero limitato di proposizioni: dello stesso David Selig vengono descritte solo le proprietà pertinenti all’identificazione del mondo possibile, mentre molte altre (ad esempio il fatto che abbia due piedi, che mangi, che parli inglese) vengono taciute e date per scontate.

Di fatto qualsiasi mondo possibile è in gran parte sovrapponibile al mondo reale del lettore, non solo per motivi di economicità discorsiva ma anche per motivazioni più profonde, legate alla natura dei mondi finzionali. Infatti «nessun mondo narrativo potrebbe essere totalmente autonomo dal mondo reale perché non potrebbe delineare uno stato di cose massimale e consistente, stipulandone ex nihilo l’intero ammobiliamento di individui e proprietà» (Eco 1979: 131)². Come osserva Lubomir Dolezel (1998) tutti

² Nell’approccio costruttivistico di Eco, quando si fa riferimento al Mondo Reale non ci si riferisce direttamente al mondo della nostra esperienza fenomenica ma a un altro costruito culturale, non diverso sotto questo aspetto dai mondi finzionali: infatti, non sarebbe possibile confrontare entità che non hanno la stessa natura.

i mondi narrativi sono inevitabilmente mondi incompleti, «piccoli mondi» come li ha definiti in maniera suggestiva Eco (1990): ogni testo, infatti, descrive il proprio mondo solo parzialmente, sotto una certa prospettiva, determinata dalla sua utilità nel realizzare le strategie testuali.

Eco (1979) sottolinea al riguardo il ruolo del lettore, che riempie i buchi del testo, compiendo inferenze sulla base delle proprie competenze enciclopediche. Nel fare ciò «chi legge immagina i mondi finzionali nel modo più simile possibile al Mondo Reale, cambiandovi solo ciò che il testo richiede» (Ryan 2013).

Per esempio, nella “Prefazione del curatore” che apre uno dei romanzi più classici della fantascienza, *City* di Clifford Simak (1952), vengono nominati i Cani:

Ci sono leggende che i Cani raccontano quando le fiamme ruggiano alte e il vento soffia dal nord. Allora ogni famiglia si raccoglie intorno alla pietra del focolare, e i cuccioli siedono muti ad ascoltare, e quando la storia è finita fanno molte domande:

'Che cos'è un Uomo?' domandano.

Oppure:

'Che cos'è una città?'

O anche:

'Che cos'è una guerra?' (Simak 1952: 3) ³

Leggendo questo testo, i lettori si raffigureranno mentalmente degli esseri simili ai cani del mondo reale sotto ogni aspetto (e in possesso di tutte le loro proprietà) tranne per il fatto che queste creature si siedono a parlare davanti a un focolare. Ryan (1991) chiama questa regola interpretativa «principio di scostamento minimo», Walton (1990) lo definisce invece «principio di realtà».

³ These are the stories that the Dogs tell when the fires burn high and the wind is from the north. Then each family circle gathers at the hearthstone and the pups sit silently and listen and when the story's done they ask many questions:
'What is Man?' they'll ask.
Or perhaps: 'What is a city?'
Or: 'What is a war?'

I mondi possibili della fantascienza

Secondo la teoria dei mondi possibili narrativi (Eco 1979; Pavel 1986; Dolezel 1998; Ryan 2005) ogni testo narrativo costruisce un mondo narrativo; questo è vero non soltanto per la fantascienza o la fantasy che descrivono mondi immaginari, ma per ogni opera finzionale. Come dice Eco,

ogni opera narrativa, anche la più realistica, delinea un mondo possibile in quanto esso presenta una popolazione di individui e una sequenza di stati di fatto che non corrispondono a quelli del mondo della nostra esperienza. (1985: 173)

Da questo punto di vista, non ci sarebbe quindi alcuna differenza tra l'Acì Trezza dei Malavoglia, il Mondo del Fiume di Philip J. Farmer e la Terra di Mezzo descritta da Tolkien. D'altro canto, appare chiaro, anche intuitivamente, che una qualche differenza tra questi mondi esiste; ma che cos'è che distingue il mondo di un romanzo realista dal mondo di un romanzo fantastico, e di uno di fantascienza in particolare? Quali sono, insomma, le caratteristiche (o, meglio, le proprietà) che definiscono un mondo possibile come "fantascientifico"?

Riprendendo la definizione data da Robert Scholes (1975) di letteratura fantastica come «fabulazione strutturale», Eco osserva che questo tipo di narrativa costruisce dei "mondi possibili strutturalmente diversi":

Ciò che distingue la narrativa fantastica da quella realistica è invece il fatto che il mondo possibile è strutturalmente diverso da quello reale. Uso il termine 'strutturale' in senso molto lato: esso può riferirsi alla struttura cosmologica come alla struttura sociale. (Eco 1985: 174)

Per Eco la fantascienza è un particolare tipo di letteratura fantastica:

Si ha science-fiction come genere autonomo quando la speculazione controfattuale su un mondo strutturalmente possibile è condotta estrapolando, da alcune linee di tendenza del mondo reale, la possibilità stessa del mondo futuribile. Ovvero, la fantascienza assume sempre la forma di una anticipazione e l'anticipazione assume sempre la forma di una congettura formulata a partire da linee di tendenza reali del mondo reale. (*Ibid.*: 176)

Eco, dunque, restringe la fantascienza alla sola narrativa d'anticipa-

zione. È quella che egli chiama *metacronia* o *metatopia* contrapponendola all'*allotopia* – dove troviamo mondi realmente diversi dal Mondo Attuale, come nel genere Fantasy, nei quali esistono streghe e maghi –, all'*utopia* – dove il mondo possibile, ideale, esiste da qualche parte, parallelamente al nostro ma normalmente a noi inaccessibile – e all'*ucronia*, dove il mondo parallelo si basa su una *what if clause*; per esempio: cosa sarebbe successo se le potenze dell'Asse avessero vinto la II guerra mondiale, come nel caso di *The Man in the High Castle* di Philip Dick (1962)?

La tipologia di Eco è certamente ingegnosa e teoricamente fondata, ma la sua definizione di Fantascienza è un po' limitativa e astratta e non riesce a rendere conto della varietà complessiva del fenomeno science fiction, tanto che lo stesso Eco si trova poi costretto ad ammettere che possiamo trovare opere di fantascienza anche tra le utopie, le ucronie o le allotopie (come nel caso della *space opera*)⁴. Da un punto di vista teorico, occorre poi osservare che per seguire il metodo formale proposto da Eco in *Lector in fabula* non basta parlare di "mondo strutturalmente possibile", ma bisognerà specificare in base a quali proprietà particolari il mondo di un romanzo di fantascienza si distingue da quello di un romanzo naturalista o di un romanzo fantasy, e fornirne le regole di costruzione. Occorre quindi individuare una classe di proprietà, la cui presenza o assenza definisca la natura del mondo fantascientifico. Eco non affronta il problema (che del resto non lo interessa, attento soprattutto alla fondamentale uguaglianza

⁴ Un altro tentativo di definire il genere basandosi su una tipologia dei mondi narrativi è quello di Bandirali e Terrone (2008). A differenza di Eco, i due studiosi di cinema hanno una concezione ontologica di mondo possibile: da un lato c'è il mondo reale (di cui una pellicola serba traccia), dall'altro il mondo creato dal film, ciò che è reale nella storia narrata; riprendendo Pavel (1986) essi parlano di *ontologia primaria* e *ontologia secondaria*. In ogni caso, l'ontologia secondaria è sempre il risultato di un atto di discorso (quello del film). All'interno di questo quadro, i due autori definiscono il genere fantascienza in base alla relazione di trasformazione tra ontologia primaria e ontologia secondaria, che nella fantascienza si dà nei termini di un'*estensione ontologica* (l'ontologia secondaria è più estesa di quella primaria, in quanto è più ampio il catalogo di entità accessibili) e di un'*intensificazione tecnologica* (tale estensione è dovuta a un'epistemologia e a una tecnica, cioè a "un sistema di conoscenze e procedure attraverso le quali il pensiero esercita il proprio controllo sul mondo" [Bandirali e Terrone 2008, 19]). Questo permette di distinguere la fantascienza da altri generi, come il thriller hi-tech (dove si ha un surplus tecnologico, ma non un'estensione ontologica) o il fantastico (dove l'estensione ontologica non è correlata a un'intensificazione tecnologica).

tra loro dei mondi possibili – fantastici o realistici che siano – in quanto stati di cose comunque non esistenti nel mondo attuale), ma rinuncia ad una definizione formale della fantascienza.

A tal proposito, alcuni spunti utili possono venirci da *Heterocosmica* di Lubomir Dolezel (1998). Pur non occupandosi esplicitamente di fantascienza – e anzi parlando pochissimo anche di letteratura fantastica in generale – il volume pone, tuttavia, una distinzione interessante tra *mondi logicamente possibili* e *mondi fisicamente (o naturalmente) possibili*: i primi sono mondi nei quali «non esiste nulla e non accade nulla che violi le condizioni aletiche del mondo attuale» (*ibid.*: 121). I mondi finzionali che invece violano le leggi del mondo attuale sono mondi soprannaturali, fisicamente impossibili. Ai mondi naturali apparterebbero anche i mondi della fantascienza e gli individui che li abitano, come gli extraterrestri, in quanto fisicamente possibili. Secondo Dolezel, l'uso di un criterio modale in tale distinzione evita l'impegno ontologico, le credenze soggettive e i mutamenti delle credenze e delle conoscenze scientifiche.

Un criterio simile è quello adottato da M.L. Ryan (1991; 2005), che propone una complessa tipologia dei mondi narrativi legati ai diversi generi, sulla base delle relazioni tra il Mondo Attuale e i Mondi Finzionali (le cosiddette “relazioni di accessibilità”):

In a broad sense, possibility depends not only on logical principles but also on physical laws and material causality. Following this interpretation, narrative worlds can be classified as realistic [...] or fantastic, depending on whether or not the events they relate could physically occur in the real world. (Ryan 2005: 449)⁵

Per Ryan i mondi fantastici (leggende, *fairy tales*, realismo fantastico) non hanno una comunanza di leggi fisiche con il nostro mondo, che è invece mantenuta nei mondi della fantascienza, dove la differenza si pone a livello di compatibilità tassonomica (ad esempio, sono presenti oggetti tecnologici, specie naturali e altri elementi del mondo diversi da quelli del Mondo Attuale) oppure cronologica.

Ora, incrociando i due parametri, la differenza strutturale o non strut-

⁵ In a broad sense, possibility depends not only on logical principles but also on physical laws and material causality. Following this interpretation, narrative worlds can be classified as realistic [...] or fantastic, depending on whether or not the events they relate could physically occur in the real world.

turale con il Mondo attuale (Eco) e la corrispondenza o meno delle leggi fisiche e naturali (Dolezel, Ryan), si può avere una descrizione più precisa dei mondi della fantascienza⁶: se ogni testo finzionale descrive un mondo possibile, diverso per certi aspetti da quello reale, le narrazioni fantastiche delineano *mondi possibili strutturalmente diversi*. La differenza strutturale può violare le condizioni aletiche del Mondo Reale (come nella fantasy o nelle fiabe, dove coinvolge le leggi fisiche dell'universo) oppure può non violare tali condizioni, come nel caso della fantascienza, che descrive mondi fisicamente (o naturalmente) possibili⁷.

La natura dei mondi fantascientifici

La definizione data dei mondi della fantascienza solleva, in forme e con fondamenti diversi, una serie di questioni affrontate da Suvin (1977) nella sua definizione di "*novum* cognitivo", concetto che potrebbe essere utile rileggere in vista di una descrizione più articolata della natura dei mondi fantascientifici. Per Suvin «la fantascienza si distingue attraverso il dominio o egemonia narrativa di un '*novum*' (novità, innovazione) funzionale convalidato dalla logica cognitiva» (1979: 85). Il *novum*, o innovazione cognitiva, è un fenomeno o relazione che devia dalla norma della realtà dell'autore e del lettore implicito. Esso è *totalizzante*, – nel senso che «im-

⁶ Quella che proponiamo qui è propriamente soltanto una tipologia dei diversi mondi possibili narrativi; non vuole essere una tipologia dei generi letterari. Riteniamo infatti che la diversa natura dei mondi finzionali non sia una condizione sufficiente per definire un genere letterario. Un genere è per noi un costrutto empirico, o meglio un'istituzione discorsiva (cfr. Altman 1999), riconosciuta come tale da chi produce e da chi consuma, e proprio per questo ha validità comunicativa, classificatoria e pragmatica (suscita, ad esempio, aspettative e indirizza l'attività interpretativa). Senza contare che non tutti i generi letterari sono distinguibili in base a caratteristiche ricorrenti dei loro mondi narrativi: se ciò è facile per la fantasy, la fantascienza o il romanzo storico, viceversa un romanzo rosa, un romanzo di formazione o un romanzo giallo possono condividere uno stesso mondo narrativo (o almeno uno stesso tipo di mondo, assimilabile ad esempio al Mondo Attuale), mentre ciò che li distingue e li definisce è essenzialmente una struttura di tipo tematico-narrativo.

⁷ O, quanto meno, se la differenza strutturale viola le condizioni aletiche del Mondo Reale, in un testo di fantascienza tale differenza è postulata sulla base di estrapolazioni (pseudo-)scientifiche, come nel caso di pianeti o porzioni di universo differenti che non obbediscono alle normali leggi fisiche, quali la singolarità anomala descritta nella *Kefahuchi Tract Trilogy* di M. John Harrison (2002-2012).

plica un cambiamento dell'intero universo del racconto» (*ibid.*: 86) (proprio come le differenze strutturali di Eco); è inoltre *egemonico*, poiché così centrale e significativo da determinare tutta la logica narrativa⁸.

Quanto alla differenza tra science fiction e fantasy, Suvin ci dice che nella fantasy il *novum* non è convalidato cognitivamente, mentre nella SF lo è; "convalidato cognitivamente" vuol dire che esso è «postulato sulla base del 'metodo' scientifico post-cartesiano e post-baconiano, deve seguire cioè una logica scientifica, accettata» (Suvin 1979: 87)⁹. I mondi della fantascienza si caratterizzano quindi per non violare i fondamenti epistemici comunemente accettati dalla nostra cultura, a differenza di quelli della fantasy che reinventano fondamenti diversi¹⁰.

In termini di logica dei mondi possibili potremmo definire il *novum* come l'insieme delle proprietà che distingue il mondo possibile W_1 del racconto dal mondo attuale di riferimento W_0 . Parliamo di insieme di proprietà e non di proprietà singola, perché riteniamo che si debba intendere il *novum* non come una singola variante al mondo reale, ma come l'insieme degli elementi di novità presenti nel racconto: come osservava già Csicsery-Ronay (2008), infatti, il modello a *novum unico* può valere per narrazioni relativamente semplici, ma non per la narrativa di fantascienza contemporanea, che presenta universi e archi narrativi sempre più complessi; di fatto nei romanzi di SF contemporanea, le varianti sulle quali sono costruiti i mondi sono sempre molteplici.

Per esempio, *Ubik* di Philip K. Dick (1972) è basato su almeno tre varianti: 1) la presenza di individui dotati di poteri PSI capaci persino di modificare il reale; 2) la possibilità per i civili di viaggiare normalmente verso la Luna; 3) l'idea dei «moratoria», nei quali i morti vivono uno stato

⁸ Il fatto che il *novum* sia totalizzante ed egemonico serve non solo a discriminare le storie di fantascienza da quelle in cui appaiono solo marginalmente dei *gadget* fantascientifici (per esempio l'invenzione di un nuovo tipo di arma nei film di James Bond), ma anche a distinguerle, come sottolinea Suvin, dalle metafore poetiche e da altre forme letterarie che esprimono nuove visioni del reale, come nel caso dello straniamento brechtiano.

⁹ Questo non significa che la fantascienza debba basarsi unicamente su postulati scientifico-tecnologici, ma piuttosto su conoscenze genericamente rispettose del metodo scientifico, e su una spiegazione esplicita, coerente ed immanente della realtà.

¹⁰ Parlo di "fondamenti epistemici comunemente accettati dalla nostra cultura" perché, ovviamente, ogni distinzione tra naturale o sovrannaturale avviene in base alle nostre credenze e alla nostra enciclopedia di riferimento (Eco, 1979).

di semi-vita, persi in una loro realtà interiore, ma capaci – se evocati – di comunicare col mondo dei vivi. È dall'intreccio di questi tre temi che nasce la differenza strutturale del mondo descritto dal romanzo.

Da questo punto di vista potremmo forse rileggere la storia della fantascienza come un progressivo accrescimento della completezza e della complessità strutturale dei suoi mondi immaginari. In effetti, come osserva Wolf (2012), la progressiva crescita delle dimensioni e dei dettagli dei mondi immaginari è una tendenza più generale della letteratura novecentesca, che vede nell'opera di J.R.R. Tolkien un momento di svolta centrale: per oltre cinquant'anni, a partire dal 1917 fino al 1973, anno della sua morte, il filologo inglese ha lavorato alla costruzione di un mondo fantastico che per vastità e ricchezza di dettagli non aveva precedenti.

Nel caso della letteratura di fantascienza, la costruzione organica, coerente, complessa e dettagliata dei mondi immaginari non è affatto un punto di partenza ma un traguardo, una realtà che sembra emergere pienamente soltanto a partire dagli anni '60 del Novecento: in questo senso *Dune* di Frank Herbert (1965) ha un'importanza storicamente centrale. Ancora negli anni '50 il mondo narrativo della cosiddetta "Social Science Fiction" – incentrata sulla descrizione delle società future in cui alcune tendenze del mondo odierno venivano portate all'exasperazione – soffriva di una semplificazione eccessiva: l'estrapolazione, infatti, era generalmente basata su uno o pochi elementi che diventavano totalizzanti, come il potere delle agenzie di pubblicità in *The Space Merchants* di F. Pohl e C.M. Kornbluth (1952) o l'egemonia delle grandi catene di distribuzione in *Hell's Pavement* (1955) di Damon Knight. È in *Dune* – romanzo già solo per la sua lunghezza alquanto insolito per i canoni della fantascienza dell'epoca – che si cerca per la prima volta di costruire in maniera dettagliata e multiprospettica un intero mondo, il pianeta Arrakis. Partendo da una elaborata ricostruzione della situazione ambientale ed ecologica, il romanzo e i suoi numerosi seguiti giungono a descrivere – attraverso estrapolazioni che coinvolgono svariate discipline, da quelle scientifico-tecnologiche alle scienze sociali (Kennedy 2021) – usi e costumi, così come il linguaggio e la religione del popolo che abita il pianeta, i Fremen, sullo sfondo un più ampio affresco di una civiltà galattica. Sebbene il worldbuilding di Herbert mostri dei limiti quando per descrivere i Fremen mutua senza troppe mediazioni elementi propri della cultura islamica e quando riutilizza elementi stereotipi tipici della space opera (primo tra tutti quello dell'impero galattico di stampo feudale), il risultato finale è indubbiamente affascinante.

Lo spazio

Lo studio dei mondi narrativi e della loro costruzione testuale pone ovviamente una miriade di questioni diversificate. Per esempio, quali sono gli elementi che strutturano il mondo narrativo? Come viene introdotto il lettore in un universo immaginario? E in che modo gli viene trasmessa l'informazione narrativa? E ancora: quali sono i rapporti tra costruzione del mondo, serialità e transmedialità? Ho affrontato alcuni di questi problemi in altre occasioni (Bertetti 2016, 2017, 2020). Qui vorrei soffermarmi sull'importanza, nella costruzione di un mondo narrativo, dell'organizzazione topologica dello spazio diegetico. Si tratta di quella componente dei testi che in semiotica viene detta "figurale", fatta di schemi spaziali astratti di natura essenzialmente oppositiva che regge l'organizzazione dei vari livelli di significazione e può farsi carico dei valori profondi di un testo. Di seguito, vedremo di illustrare meglio l'importanza di questa dimensione nello strutturare la dimensione spaziale dei mondi fantascientifici e la sua figurativizzazione, attraverso una serie – certo non esaustiva, ma puramente indicativa di esempi all'immaginario urbano.

L'importanza dello spazio e della sua organizzazione all'interno del racconto è stata sottolineata da molti studiosi che si sono occupati di mondi narrativi, dalle più diverse prospettive. Wolf (2012) pone lo spazio tra i tre elementi base necessari all'esistenza di un mondo immaginario, assieme alla durata temporale e ai personaggi. Klasttrup e Tosca (2004), forse le maggiori studiose di mondi transmediali, identificano tre componenti distintive dei mondi finzionali, che esse chiamano *Mythos*, *Topos* ed *Ethos*, riprendendo probabilmente una più ampia tipologia utilizzata da Carlo Tullio-Altan (1985) per lo studio dell'*ethnos*. In breve, il *Mythos*, in una certa misura, è la "storia passata" del mondo, l'*Ethos* si riferisce ai suoi valori fondanti, mentre il *Topos* si riferisce proprio allo spazio, alla geografia del mondo.

In questi autori, tuttavia, lo spazio è essenzialmente inteso come un luogo «nel quale le cose possono esistere e gli eventi svolgersi» (Wolf 2012: 154). Da un punto di vista semiotico, invece, lo spazio narrativo non è soltanto una questione di ambientazione, non è solo funzionale alla strutturazione e alla messa in scena dell'universo diegetico, ma si fa portatore del senso e dei sistemi di valori sottesi al testo stesso. Ogni narrazione, infatti, «oltre a fondarsi su un ordine degli eventi di tipo causale-temporale, articola i propri contenuti attraverso una precisa struttura spaziale» (Marrone 2001: 297-98). Lo spazio del racconto, ci dice Algirdas J. Greimas (1976), è sempre uno spazio strutturato (non casuale) organizzato secondo caratteristiche di volta in volta diverse ma precise; esso è sempre uno spazio

significante, in quanto l'organizzazione spaziale si fa carico di un senso. Ma c'è di più: secondo Juri M. Lotman,

una delle particolarità universali della cultura umana, connessa forse alle proprietà antropologiche della coscienza dell'uomo, sta nel fatto che il quadro del mondo assume tratti spaziali. La stessa costruzione dell'ordinamento del mondo è pensata immancabilmente sulla base di una struttura spaziale che ne organizza tutti gli altri livelli. (Lotman 1968: 151)

Si capisce dunque l'importanza dell'organizzazione spaziale per "mondi strutturalmente possibili" come quelli della fantascienza e della fantasy.

All'interno del testo narrativo, gli spazi diegetici sono organizzati in base a delle categorie *oppositive* di tipo binario, le cosiddette categorie *semi-simboliche* (Bertrand 1985): uno spazio, dice Greimas (1976), si definisce sempre in relazione a un altro spazio: il "qui" presuppone sempre un "altrove", uno spazio inglobante ne implica uno inglobato. Si crea così una prima disgiunzione fondamentale, un vero e proprio significante che può essere investito di significati variabili (natura/cultura; sacro/profano, umano/non umano), che potranno a loro volta esser soggetti a una valorizzazione positiva o negativa, in base a una categoria generica quale euforia/disforia.

Nella narrativa di anticipazione l'opposizione inglobante/inglobato (o, se vogliamo, interno/esterno) marca fortemente tutte le topografie urbane, dove troviamo in genere una forte contrapposizione tra un *qui* e un *altrove* che dà senso (sia in positivo che in negativo) all'esistenza della città. Un buon esempio di rappresentazione figurativa di questa opposizione è la città di Diaspar, al centro di uno dei grandi romanzi della *golden age* fantascientifica, *The City and The Stars* di Arthur C. Clarke (1956). Diaspar è l'ultima città della terra, in un lontano futuro nel quale l'umanità, dopo un traumatico cataclisma, ha abbandonato le conquiste spaziali e si è rifugiata sul pianeta natale: rinchiusa sotto una cupola geodetica per difenderla dal deserto che la circonda, è un'enclave limitata e circoscritta, completamente distaccata e autosufficiente da un mondo morente del quale è volutamente del tutto ignara. L'opposizione è delineata fin dall'incipit del romanzo:

Come un gioiello scintillante, la città giaceva nel cuore del deserto. Una volta aveva conosciuto sviluppi e trasformazioni, ma ora il Tempo scorreva senza alterarla. Il giorno e la notte si avvicendavano sul deserto; nelle strade di Diaspar l'oscurità non scendeva mai. Le lunghe notti d'inverno potevano ben gelare il deserto ricoprendolo di brina,

ma la città non conosceva né il freddo né il caldo. Diaspar non aveva contatti col mondo esterno; era un universo a sé. (Clarke 1956: 3)¹¹

Già in queste prime righe, la costruzione oppositiva non può essere più netta. Alla categoria topologica interno *vs* esterno corrisponde una serie diversificata di opposizioni figurative: città *vs* deserto; alternanza giorno-notte *vs* sempre pomeriggio; caldo-freddo *vs* non-caldo/non-freddo. Tali opposizioni rinviano a livello più astratto a una serie stratificata di categorie tematiche.

Possiamo innanzitutto individuare una dicotomia ambiente naturale/ambiente artificiale: in opposizione all'ambiente esterno degradato e desertico, Diaspar si presenta invece un habitat artificiale, frutto di una tecnologia avanzatissima in cui il clima, così come l'alternarsi del giorno e della notte, è controllato e uniformato. Si tratta di una variante, fortemente presente nell'immaginario urbano fantascientifico, della più generale opposizione tematica natura/cultura. Nella civiltà occidentale, fin dalla polis greca, la città rappresenta il luogo per eccellenza della cultura umana e la sua fondazione è vissuta come una separazione dall'ambiente naturale circostante: nel costruire la città, l'uomo, attraverso la tecnica, si emancipa dalla sua dipendenza dalla natura. Per Diaspar questo vuol dire affrancarsi anche dal trascorrere del tempo.

L'opposizione spaziale interno/esterno marca infatti – fin dall'incipit – anche un'altra opposizione, quella tra immutabilità e scorrere del tempo (o, se si vuole, tra un tempo continuo e uno discontinuo): all'esterno c'è l'alternanza giorno/notte, all'interno è un eterno pomeriggio; fuori si alternano i cicli delle stagioni, dentro c'è un clima costante. Diaspar è fuori dal tempo come lo è dal mondo che la circonda.

Tutte queste opposizioni rinviano a loro volta all'opposizione timica profonda euforia/disforia. Nell'iconografia fantascientifica classica le "città chiuse" – siano esse, come Despar, poste sotto una cupola a difesa dall'ambiente esterno oppure città sotterranee come in *Things to Come* di Cameron Menezies (1938) o in *The Caves of Steel* di Isaac Asimov (1953), solo per

¹¹ Like a glowing jewel, the city lay upon the breast of the desert. Once it had known change and alteration, but now Time passed it by. Night and Day fled across the desert's face but in the streets of Diaspar it was always afternoon, and darkness never came. The long winter nights might dust the desert with frost, as the last moisture left in the thin air of Earth congealed - but the city knew neither heat nor cold. It had no contact with the outer world; it was a universe itself (Clarke 1965: 9).

ricordare due raffigurazioni classiche – costituiscono una configurazione ricorrente, nella quale l'esterno ha in genere valenza disforica, mentre l'interno è spesso connesso all'euforia (Bertetti 2002). A partire da questa iniziale attribuzione valoriale, molte storie sono incentrate proprio sulla sua messa in discussione e sul suo rovesciamento attraverso l'azione narrativa.

È quanto succede anche in *The City and Stars*. Fin dall'inizio del romanzo, l'esterno è marcato in maniera decisamente disforica: «Per chiunque altro, a Diaspar, l'"esterno" era un incubo che nessuno aveva il coraggio di affrontare. Evitavano perfino di parlarne: era qualcosa di immondo, di mostruoso» (Clarke 1956: 7)¹². Tuttavia, se l'ambiente esterno è inospitale, la valorizzazione cui è soggetta Diaspar, seppur alquanto ambivalente, è in definitiva euforica.

Per certi versi, la descrizione che ne fa Clarke è tutt'altro che positiva; la società di Diaspar è infatti immobile e rinchiusa in sé stessa, i suoi abitanti, praticamente immortali, trascorrono delle vite vacue e superficiali: «i diaspariani sono dediti ad infinite attività ludiche e artistiche, secondo le mode, ma non creano, non combattono, non desiderano né aspirano ad alcunché» (Notte 2012: 145). Diaspar è un esempio paradigmatico di tante altre "metropoli degli ultimi giorni" – si pensi, per fare un altro esempio, a *The Last Castle* (1967) di Jack Vance – per lo più caratterizzate da un estremo immobilismo sociale e culturale, da una spiccata ritualità degli usi e dei costumi, e da una totale chiusura verso il mondo esterno (Bertetti 2002). Per certi versi può persino essere considerata una "città carcere"; ma se è così, è perché essa stessa si auto-reclude (Abbot 2016: 105).

Eppure, per altri versi, Diaspar è uno spazio euforico, almeno nel quadro del mondo che contraddistingue la sua cultura e i suoi abitanti; e non solo in quanto opposto allo spazio eminentemente disforico del deserto. In un certo senso essa è anzi la quintessenza dell'utopismo tecnologico proprio della fantascienza classica: una città macchina, risultato finale di una tecnologia avanzatissima, che anche dopo più di un miliardo di anni «continuava "a proteggere i figli dei suoi creatori, portandoli in salvo con i loro tesori lungo la corrente del Tempo» (Clarke 1956: 3-4)¹³. Si tratta però non soltanto di uno spazio protetto, ma di un vero e proprio spazio utopi-

¹² «To everyone in Diaspar, 'outside' was a nightmare that they could not face. They would never talk about it if it could be avoided; it was something unclean and evil» (Clarke 1965: 13).

¹³ «would still protect the children of its makers, bearing them and their treasures safely down the stream of time» (Clarke 1972: 9).

co, frutto di una programmazione sociale che ha assicurato il benessere dei suoi cittadini nel tempo. La città è un meccanismo talmente perfetto che la sua società ha raggiunto una stabilità assoluta, giungendo a perdurare per un miliardo di anni. La stessa nascita di Alvin, il protagonista, che nella sua ansia di conoscenza supererà i confini chiusi della città e rimetterà in moto la Storia, è in fondo già stata programmata fin dall'inizio dal mitico fondatore della città e novello Utopo, Yarlan Zei, come elemento correttivo alla possibile degenerazione della sua costruzione utopica.

Nell'oltrepassare la frontiera che circonda Diaspar, infrangendo insieme quella sorta di sospensione temporale in cui vivono i suoi abitanti, Alvin è un tipico esempio di quello che Lotman (1969) chiama un «personaggio mobile»: un eroe in «lotta contro l'organizzazione del mondo» (1969: 154), che nell'infrangere un limite determina una riorganizzazione degli spazi narrativi che sottende un cambiamento dell'intero quadro del mondo.

In *The City and The Stars* tale riorganizzazione sembra aver luogo, in un primo tempo, con la scoperta da parte di Alvin di Lys, l'unica altra società esistente su una terra per il resto ridotta a uno sterile deserto. Si tratta di un'utopia bucolica, lontana erede della pastorale secentesca¹⁴: i suoi abitanti vivono in piccoli villaggi, traendo sostentamento dai campi in un rapporto armonico con la natura, e hanno sviluppato poteri mentali.

La contrapposizione tra le due città non è però direttamente riconducibile alla classica contrapposizione cultura/natura. A ben vedere, Lys non è una società anti- o a-tecnologica; piuttosto la sua è una «tecnologia nascosta», come osserva Samuel Delany (2012: 101). In realtà Lys non è meno artificiale di Diaspar: nella sua esplorazione di Lys Alvin arriva in un punto in cui la savana che sta attraversando termina bruscamente, «come se ci fosse tracciato un confine oltre il quale l'erba non poteva più crescere» (Clarke 1956: 84)¹⁵. Ancora una volta una frontiera marca il limite tra naturale e artificiale, tra città e mondo esterno, ma anche tra stagnazione e cambiamento. Lys è una città chiusa, artificiale e fuori dal tempo non meno che Diaspar.

Una vera riorganizzazione del quadro del mondo si avrà soltanto nella seconda parte del romanzo, attraverso un ulteriore allargamento dello spazio narrativo: sarà infatti rompendo un'altra frontiera, vale a dire la-

¹⁴ Non a caso, secondo Suvin (1977), genere strutturalmente affine alla fantascienza.

¹⁵ «although a frontier had been drawn beyond which the grass was not permitted to grow» (Clarke 1965: 110)

sciando il pianeta sul quale l'umanità si era rifugiata e avventurandosi nello spazio (di nuovo, la categoria inglobato/inglobante), che Alvin riuscirà a scoprire la vera natura del trauma rimosso che aveva portato i terrestri ad autorecludersi nel proprio pianeta natale: la lotta contro una supermen- te disincarnata creata, con un atto di hybris ipertecnologica, dagli stessi umani. Si crea così un nuovo spazio culturale, che nega l'omologazione che investiva euforicamente lo spazio interno (in quanto spazio protetto) e disforicamente lo spazio esterno (in quanto pericoloso) e insieme ad essa anche la categoria immutabilità/scorrere del tempo: la riconciliazione dell'umanità con il proprio passato rimette in moto la storia e segna l'inizio di una nuova visione del futuro.

Conclusioni

Nella prima parte dell'articolo abbiamo cercato di individuare alcuni parametri atti a indentificare la natura specifica dei mondi della fantascienza, rispetto a quelli dei generi realistici o più strettamente fantastici. Sia la fantascienza che i generi fantastici generano *mondi possibili strutturalmente diversi* dal Mondo Reale (inteso come costruito culturale). Tuttavia, nella fantascienza (che descrive mondi fisicamente o naturalmente possibili) tale la differenza strutturale non viola le condizioni aletiche del Mondo Reale, a differenza di altri generi, come la fantasy o le fiabe, dove può coinvolge le stesse leggi fisiche.

È proprio perché i mondi della fantascienza (ma anche della fantasy) sono basati su una differenza strutturale che, nella loro costruzione, assume particolare importanza la dimensione spaziale, la quale all'interno di una cultura è, come afferma Lotman (1969), alla base dell'ordinamento stesso del mondo. Nella seconda parte abbiamo quindi approfondito, attraverso l'analisi di *The City and The Stars* di Arthur Clarke, l'importanza della dimensione topologica nella costruzione dei mondi di fantascienza, e in particolare della componente "figurale", vale a dire l'organizzazione oppositiva astratta che regge la costruzione del mondo narrativo e può farsi carico del significato profondo dei testi.

Perché se è vero, come diceva Louis Marin (1973), che l'utopia è un gioco di spazi, lo stesso si può dire della distopia. E anche della fantascienza.

Bibliografia

- Abbot, Carl, *Imagining Urban Futures: Cities in Science Fiction and What We Might Learn from Them*, Middleton, Wesleyan University Press, 2016.
- Altman, Rick, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999; trad. it *Film/Genere*, Milano, Vita e pensiero, 2004.
- Bandirali, Luca e Terrone, Enrico, *Nell'occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza*, Torino, Lindau, 2008.
- Bertetti, Paolo, "Da Los Angeles a Everytown e ritorno. Immagini della città futura", in *Lo sguardo degli Angeli. Intorno e oltre Blade Runner*, Ed. Paolo Bertetti e Carlos Scolari, Torino, Testo & Immagine, 2002: 173-205.
- Bertetti, Paolo, "Mondi narrativi e storie future. Modelli di espansione seriale tra *pulp magazines* e *franchise transmediali*", *Between*, VI.11 (2016): 1-25; <http://www.betweenjournal.it>, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/2122> (ultimo accesso 15/05/2023).
- Bertetti, Paolo, "Building Science Fiction Worlds", in *World Building, Transmedia, Fans, Industries*, ed. Marta Boni, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2017: 47-61.
- Bertetti, Paolo, *Che cos'è la transmedialità*, Roma, Carocci, 2020.
- Bertrand, Denis, *L'espace et le sens. Germinale d'Emile Zola*, Paris, Hades-Benamins, 1985.
- Clarke, Arthur C., *The City and the Stars*, New York, Harcourt, Brace & Co, 1956; trad. it. *La Città e le Stelle*, Milano, Mondadori, 1967.
- Csicsery-Ronay Jr., Istvan, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middleton, Wesleyan University Press, 2008.
- Delany, Samuel R., *Starboard Wine. More Notes on the Language of Science Fiction*, Rev. Ed., Middleton, Wesleyan University Press, 2012.
- Dolezel, Lubomir, *Heterocosmics. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1998; trad. it. *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- Eco, Umberto, "I mondi della fantascienza", in *Sugli Specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani 1985: 125-146.
- Eco, Umberto, "Piccoli mondi", in *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990: 193-209.
- Lotman, Juri M., "O metajazyke tipologiceskich opisaniy Kul'tury", *Trudy po znakovym sistemam*", IV, 1969: 460-477; trad. it. "Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche della cultura", in Juri M. Lotman J.M. e Boris A. Uspensky B.A., *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 1975: 135-141.

- Greimas, Algirdas J., *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976; trad. it. *Semiotica e scienze sociali*, Torino, Centro Scientifico Editore, 1991.
- Kennedy, Kara "The Softer Side of Dune: The Impact of the Social Sciences on World-Building", in *Exploring Imaginary Worlds: Essays on Media, Structure, and Subcreation*, Ed. Mark J.P. Wolfe, New York & London, Routledge, 2021.
- Klastrup, Lisbeth e Tosca, Susanna, "Transmedial Worlds: Rethinking Cyberworld Design", in *CW '04: Proceedings of the 2004 International Conference on Cyberworlds*, Ed. M. Nakajima, Y. Hatori, A. Sourin, Los Alamitos, IEEE Computer Society, 2004, pp. 409-16.
- Marin, Louis, *Utopiques: jeux d'espaces*, Paris, Editions de Minuit, 1973.
- Marrone, Gianfranco, *Corpi sociali*, Torino, Einaudi 2001.
- Notte, Riccardo, *Fenomenologia della fine del mondo. Science Fiction e Fantasy dall'Ottocento a oggi*, Roma, Bulzoni, 2012.
- Pavel, Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986; trad. it. *Mondi di invenzione*, Torino, Einaudi, 1990.
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.
- Ryan, Marie-Laure, "Possible-worlds Theory", in *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Ed. David Herman, Manfred Jahn & Marie-Laure Ryan, London, Routledge, 2005.
- Ryan, Marie-Laure, "Possible Worlds", in *The Living Handbook of Narratology*, Ed. Peter Hühn et al., Hamburg, Hamburg University, 2013. <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/54.html>, online (ultimo accesso: 15 Maggio 2023).
- Scholes Robert, *Structural Fabulation*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1975.
- Simak, Clifford D., *City*, Hicksville, Gnome Press, 1952; trad. it. *Anni senza fine*, Milano, Mondadori, 1957.
- Suvin, Darko, *Metamorphosis of Science-Fiction. On the Poetic and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press, 1979; trad. it. *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- Tullio-Altan, Carlo, *Ethnos e civiltà. Identità etniche e valori democratici*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- Volli, Ugo, "Gli universi paralleli della semiotica e della fantascienza", in *La fantascienza e la critica. Atti del Convegno internazionale di Palermo*, a cura di Luigi Russo, 113-124. Milano, Feltrinelli, 2008.
- Walton, Kendall, *Mimesis as make-believe: on the foundations of the representational arts*, Cambridge, Harvard University Press; trad. it. *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali*, Milano, Mimesis, 2015.

Wolf, Mark J.P., *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*, New York & London, Routledge, 2012.

The Author

Paolo Bertetti

Paolo Bertetti (University of Turin) is member of the ERC NeMoSancti project and scientific supervisor of Turin Mufant – Museo del fantastico e della fantascienza. He has taught at University of Siena, University of Pisa, and Politecnico of Turin. His research interests are in narratology, *transmedia studies*, semiotic theory, and *popular culture*. Among his works are *Il mito Conan* (2011), *Il discorso audiovisivo* (2012), *Lo schermo dell'apparire* (2013), *Transmedia Archaeology* (2014; with C. Scolari and M. Freeman), *Che cos'è la transmedialità* (2020).

Email: paolo.bertetti@unito.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Bertetti, Paolo, "La costruzione del mondo e l'organizzazione dello spazio diegetico nella letteratura di fantascienza", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 329-347, <http://www.between-journal.it/>

The Dystopian Imagination in Giovanna Rivero's Short Fiction

Edoardo Franchi

Abstract

This study aims to investigate contemporary Spanish-American science-fiction short stories, focusing on the emblematic case of the Bolivian author Giovanna Rivero. She is part of a national context that is very prolific in this literary genre, which has been stimulating new studies, symposiums and specialized journals. Her themes, style and language will be investigated through the study of the short stories "Regreso" and "Pasó como un espíritu", in order to explore the dystopian universe created by the author. Combining Andean cultural heritage and dystopic projection, she manages to outline the current political and sociological context in Bolivia.

Keywords

Spanish-American short fiction; Bolivian contemporary literature; Science-fiction; Dystopia; Giovanna Rivero.

Immaginario distopico nella narrativa breve di Giovanna Rivero

Edoardo Franchi

Quella di Giovanna Rivero è diventata nell'ultimo decennio una delle penne più conosciute e apprezzate a livello internazionale, grazie al successo editoriale e al riconoscimento della critica ottenuti non solo in Bolivia, ma anche in maniera diffusa nell'America di lingua castigliana, in Spagna e, di lì, nel resto d'Europa. Nata nel 1972 nei pressi di Santa Cruz de la Sierra, la nostra autrice rappresenta solo uno dei nomi 'nuovi' della regione andina che hanno contribuito alla diffusione e al successo di una letteratura, sì periferica, ma estremamente dinamica e prolifica. Con le sue raccolte di racconti¹, Rivero si inserisce all'interno di un contesto che, con l'inizio del Terzo Millennio, ha mostrato un importante sviluppo in quantità, ma soprattutto in qualità, della narrativa fantastica e di fantascienza. Oltre alla nostra autrice, infatti, gli altri due grandi nomi della prosa boliviana contemporanea, Edmundo Paz Soldán e Liliana Colanzi, hanno esplorato con successo le possibilità letterarie e di proiezione sociale insite nella 'ciencia ficción'. A tal proposito, valga come esempio il prestigioso riconoscimento letterario di narrativa breve Premio Ribera del Duero, assegnato nel 2022 proprio a Liliana Colanzi per il libro *Ustedes brillan en lo oscuro*, raccolta di racconti dove non mancano 'relatos' di fantascienza distopica. Come già si è accennato, tale significativo aumento di interesse nel genere da parte degli autori è accompagnato – e non è scontato – anche da un parallelo riconoscimento da parte della critica e dell'editoria. Ne è un esempio *Multi-verso*, rivista che si occupa del genere di fantasia e fantascienza in Bolivia e alla quale collaborano autori come lo stesso Paz Soldán e Iván Prado Sejas; questa è diretta da Supernova, una "Sociedad de Escritores de Narrativa Fantástica y de Ciencia-ficción". Sempre in Bolivia, e precisamente proprio fra le città di Cochabamba e di Santa Cruz de la Sierra, si tiene annualmen-

¹ Le sue principali raccolte di racconti sono *Contraluna* (2005), *Sangre dulce* (2006), *Niñas y detectives* (2009), *Para comerte mejor* (2015, da cui sono tratti i racconti che verranno analizzati) e *Tierra fresca de su tumba* (2021).

te dal 2015 un convegno intitolato “Encuentro de ciencia-ficción y literatura fantástica de Bolivia”, importante appuntamento di aggiornamento e discussione fra autori e studiosi del genere. Non di minore rilevanza è l’apertura, nel 2022, di un bando per la realizzazione della *Segunda antología internacional de ciencia-ficción y narrativa fantástica en un contexto neoindigenista* che segue, evidentemente, un primo volume pubblicato nel 2018 a cura di Prado Sejas e Oscar Muñoz.

Per concludere questa introduzione sullo stato attuale della narrativa fantascientifica e distopica in Bolivia, risultano significative le parole che aprono il blog *Ciencia-ficción y fantasía en Bolivia*. In tale risorsa digitale, gestita direttamente da autori come Paz Soldán e Prado Sejas, così viene definito il ruolo della fantascienza: «Crediamo che in Bolivia la fantascienza e la fantasia siano la forma migliore per avvicinarsi alla realtà, per capirla, interpretarla e cercare di scoprire lungo quali percorsi andrà la nostra nazione» (*Ciencia-ficción y fantasía en Bolivia*)²

Percorsi, strade, che in Bolivia, così come in proiezione più ampia in tutta l’America Latina, portano verso un futuro che quasi sempre viene tracciato con tinte negative, anti-utopiche, insomma, distopiche³. Infatti, la fantascienza latinoamericana è spesso caratterizzata da una visione spaventosa o comunque in generale disillusa del futuro. A conferma di ciò, Fredric Jameson, pur non riferendosi direttamente alla realtà boliviana, individua nella «fantascienza non nordamericana [...] affinità con la distopia più che con l’utopia, con fantasie di cicliche regressioni o futuri imperi totalitari (Jameson 2005: 289). È quanto evidenziato, invece, in ambito prettamente latinoamericano da Eduardo Becerra (2016: 272-274) che ravvisa negli scenari rappresentati dalla ‘ciencia-ficción’ un futuro non tanto ipotetico quanto piuttosto una proiezione di un presente tragico, quasi esclusivamente distopico e caratterizzato dalla ‘escasez’, che strizza volentieri l’occhio a un’America Latina di inizio millennio divisa tra la disillusione del sogno occidentale del progresso globalizzato e l’incubo della violenza, della povertà, della catastrofe climatica e del ricordo,

² Questa e le successive traduzioni, ove non sia indicata una traduzione italiana in bibliografia, sono mie.

³ Il distopico, così come – in senso più ampio – il ricorso all’insolito, al destabilizzante, al fantastico e al neofantastico, sono, infatti, generi ricorrenti nella narrativa, soprattutto breve, di diverse autrici contemporanee: vale la pena menzionare Samantha Schweblin, Mariana Enríquez, Valeria Correa Fiz e altre scrittrici di area rioplatense, con cui le “cuentistas” di Santa Cruz, Rivero e la già citata Liliana Colanzi, condividono tratti letterari e linguistici.

ancora presente e vivo, della lunga stagione dei totalitarismi della seconda metà del XX secolo. Inoltre, come ha evidenziato Francisca Noguerol (2022: 35), questa tendenza si è rafforzata in particolare nella narrativa breve degli ultimissimi anni, nella quale, a seguito delle difficoltà economiche globali cominciate con la crisi finanziaria del 2008 e aggravate dalla pandemia del 2020, è stata abbandonata una visione ottimistica della globalizzazione di fronte alle evidenti conseguenze del trionfo di un capitalismo sfrenato. Per tale ragione, nelle narrazioni ispanoamericane più recenti abbondano le raffigurazioni di ipotetiche società future, proiezioni più o meno amplificate delle preoccupazioni presenti, come il crollo dello stato del benessere, l'impoverimento e la ghettizzazione degli emarginati, l'eccessivo e sconsiderato sfruttamento dell'ambiente con il progressivo e inesorabile cambiamento climatico e la sempre maggiore ingerenza nel quotidiano di misteriose multinazionali votate esclusivamente al potere e all'arricchimento. In questo contesto, è proprio la fantascienza a rappresentare uno dei generi più praticati come strumento di denuncia del presente.

Da quanto esposto fin qui, possiamo comprendere per quale motivo, in ambito latinoamericano, il discorso della 'ci-fi' si collochi in stretta affinità con la distopia. Questa si impone come reazione controbilanciata al miraggio utopico dell'abbondanza, della libertà e del benessere, della fiducia cieca nel progresso tecnologico e nell'illusione globalizzata e capitalista che, da poco giunta e appena assaporata in America Latina negli ultimi anni del XX secolo, contemporaneamente veniva già messa in discussione e crollava nel mondo occidentale⁴. Con l'inizio del Terzo Millennio, l'abbondanza si trasforma inevitabilmente in una carenza che colpisce in toto ogni aspetto della società e dell'individuo: lo spazio (esterno e interiore) diventa desertico, mentre il comunitario e il sociale vengono corrotti dall'arbitrarietà dei poteri. Allora, la 'escasez' si manifesta non solo a livello economico, climatico e politico, ma anche (e soprattutto) sul piano individuale, con la perdita della libertà e del senso dell'umano. E le cause vengono ricercate – e distopicamente rappresentate – nelle politiche instabili (spesso populiste o capitaliste) e nel progresso tecnologico sempre più alienante e disuma-

⁴ La visione dell'Occidente come fonte di corruzione, disgregazione, falso benessere e disumanità – evidentemente insita nella cultura latinoamericana – la ritroveremo proprio nei racconti di Rivero, dove la collocazione futura a cinquecento anni dal presente della distopia tratteggiata richiama, rivolta al passato, la conquista europea dell'America del XVI secolo.

nizzante, proponendo, tuttavia, un forte spirito di resistenza e resilienza radicato in una profonda identità antropologica e culturale.

Per chiarire meglio di cosa si sta parlando, occorre fare un breve passo indietro ed esaminare come viene intesa, per lo meno in ambito ispanoamericano, la stretta relazione tra la fantascienza e la distopia. Presupposto ormai comunemente accettato è quello per cui la 'ciencia-ficción' non è un genere 'escapista' o di consumo, ma una forma letteraria sempre più utilizzata nella narrativa contemporanea per indagare il rapporto tra l'individuo e il suo intorno in ottica 'prospectiva', cioè rivolta al futuro⁵. Tutto ciò che viene sviluppato in una narrazione distopica di fantascienza ha a che vedere con la parte più cruda e profonda della realtà e con l'inconscio dell'uomo, il più grande universo ancora da scoprire. In questo senso, e prendendo a paradigma il pensiero di Agamben per cui «contemporaneo è colui che tiene fisso lo sguardo nel suo tempo, per percepirne non le luci, ma il buio» (2008: 14), la letteratura fantascientifica boliviana del XXI secolo può ben definirsi "pienamente contemporanea". Infatti, secondo Prado Sejas (Cfr. 2018), la fantascienza è caratterizzata da un tipo di narrazione che dà spazio a storie che emergono dalla realtà quotidiana contemporanea per proiettarsi verso mondi sconosciuti futuri dove si sono instaurate società rette su tecnologie singolari, futuristiche o futuribili, che hanno generato sistemi utopici o distopici. Collocandosi sulla stessa linea di pensiero, Moreno (2010: 120-121) inserisce la 'ciencia-ficción', all'interno della macrocategoria della 'ficción proyectiva' (che vuole proiettare, cioè, le contraddizioni del presente in mondi estranei e insoliti, con l'obiettivo di spiegarle o denunciarle). Qui si può individuare il sottogenere della narrativa 'prospectiva', ossia quella che rappresenta fatti marcati dall'impossibilità con i mezzi tecnologici attuali, ma accettati dal personaggio e dal lettore come possibili seppur improbabili⁶. Questi hanno come effetto una 'prospección' delle questioni socio-culturali, politiche e ambientali nel mondo futuro immaginato e, più spesso, paventato. È proprio all'interno di queste narrative che troviamo la distopia, che ne è, secondo Moreno, il sottogenere più conosciuto e praticato.

⁵ Cfr. Moreno 2010: 105; Noguerol 2019: 74; Paz Soldán 2016: 3.

⁶ "Prospectivo", secondo definizione del DLE, è ciò che si riferisce al futuro, ma anche una esplorazione di possibilità future che si basano su indizi presenti (DLE). Questo sarebbe il concetto di novum introdotto da Darko Suvin, ossia quella «innovazione cognitiva [...] fenomeno o relazione totalizzante che devia dalla norma della realtà dell'autore e del lettore implicito» e che costituisce «l'essenziale tensione della fantascienza» (Suvin 1979: 68).

Ora, se la distopia classica, marcata da una diffusa rassegnazione, denuncia problemi del presente, immaginando con pessimismo società future nelle quali l'applicazione di certe politiche ha causato povertà, disuguaglianza o mancanza di libertà⁷, le narrazioni ispanoamericane contemporanee praticano, piuttosto, alcuni sottogeneri più aperti, che si ribellano a tale rassegnazione, come la distopia critica, il 'ciberpunk', la 'ciencia ficción blanda' e, soprattutto, la 'ciencia ficción neoindigenista', con l'intrinseco valore salvifico della memoria che questa implica.

La distopia critica⁸ si propone come genere di finzione di anticipazione che vuole denunciare ciò che di nefasto c'è nel presente⁹, senza tuttavia cedere alla rassegnazione tipica della distopia classica. Se l'utopia propone mondi migliori, la distopia critica immagina tecniche di sopravvivenza in contesti oppressivi, prefigura, sì, un futuro terribile e concreto, ma lo usa come monito, indicandoci la necessità di un cambiamento per evitarlo e muoverci in un orizzonte di speranza.

Sulla stessa linea di critica e ammonimento circa l'insostenibilità del presente si colloca il cyberpunk, sottogenere della distopia di grande successo nella letteratura ispanica contemporanea. Questo riproduce «mondi dominati dalle grandi multinazionali e una forte interazione tra esseri umani e intelligenze artificiali (Moreno 2010: 461) e prevede la presenza di allarmanti riflessi della realtà attuale nella società distopica per mezzo dell'utilizzo di evidenti segnali evocativi di ciò che accade oggi e che, con le sue ombre, può portare allo stato delle cose presentato nella finzione. In questi testi l'elemento tecnologico è preponderante, ma, mentre nella fantascienza tradizionale la tecnologia è al servizio dell'essere umano, nel cyberpunk questa sfugge al suo controllo e, anzi, viene spesso subita, dando luogo a una visione negativa e amara di un futuro il più delle volte controllato da oscure élite politiche che sacrificano qualsiasi anelito democratico alla loro fame di ricchezza e potere. Ma il cyberpunk problematizza anche la fallacia di un progresso disumanizzante e disordinato, che accumula nuove e futuristiche tecnologie, affiancandole ad altre più obsolete o addirittura a elementi mitologici e di superstizione locale. Questi rappresentano la ragione che ci permette di 'ammorbire' la fantascienza nella

⁷ Cfr. Nogueroles 2019: 75-76.

⁸ Il termine, che Jameson (2015: 198) definisce come l'oscuro cugino dell'utopia classica, è stato coniato da Tom Moylan ed è caratterizzato dal «necessario pessimismo della distopia classica con una postura utopica aperta e militante» (Moylan 2000: 195).

⁹ Cfr. Nogueroles 2019: 47.

narrativa boliviana attuale nella quale emergono soprattutto i tratti degli ultimi due sottogeneri che abbiamo elencato.

La 'ciencia ficción blanda' sorge in contrapposizione alla 'hard science-fiction'. Quest'ultima fornisce un'attenta e plausibile documentazione tesa a giustificare scientificamente e tecnologicamente il complesso della speculazione tematica della finzione testuale. Usando le parole di Miquel Barceló, «quando la fantascienza riprende i temi più strettamente scientifici, basandosi principalmente sul mondo della scienza, si parla di fantascienza "dura"» (1990: 50). Spesso a questo genere viene imputato un eccessivo distacco¹⁰, una freddezza prettamente scientifica, poco critica, a-politica, a-sociale e disumanizzata. Esattamente il contrario di quanto, come già è stato evidenziato, avviene nelle narrazioni attuali di ambito ispanoamericano, nelle quali le tematiche risultano meno imbrigliate in uno sterile tecnicismo scientifico, per mostrarsi, invece, impregnate di motivi sociali più vicini alla realtà e di riflessi critici del presente che, ammorbidendo il contesto fantascientifico, lo rendono sempre più orientato a proporsi come un'allegoria e un'immagine di denuncia del presente. Privi di una «impostazione estremamente scientifica con uno studio previo delle possibilità reali di quanto presentato» (Moreno 2010: 266), i racconti di Rivero che verranno analizzati, pur ricchi di tecnologia futuristica, non sviluppano di certo una fantascienza dura; anzi, si verifica esattamente il contrario. Così, come avviene tipicamente anche in altri testi fantastici e fantascientifici della nostra autrice, questa si avvale della struttura ellittica e allusiva del racconto breve, lasciando numerosi vuoti e punti oscuri e irrisolti su come si sia concretizzata la distopia nella proiezione futura della società boliviana attuale. Ed è proprio il fatto di non fornire una spiegazione scientificamente e logicamente chiara che rende, fuori dal controllo umano, più concreta e paventabile la deriva distopica.

Tra i fattori che maggiormente contribuiscono ad ammorbidire il contesto fantascientifico ritroviamo sicuramente l'inserimento del mito, della ritualità, delle superstizioni e di tutto il simbolismo legato alle tradizioni indigene e a 'lo local', nel nostro caso andino e precolombiano. Si parla, quindi, di 'ciencia ficción neoindigenista', corrente diffusamente praticata negli ultimissimi anni all'interno della narrativa fantascientifica latinoamericana, in particolare di area andina¹¹. Questa è caratterizzata dall'uso di proiezioni (spesso distopiche) del progresso tecnologico affiancato da

¹⁰ Cfr. Moreno 2010: 267.

¹¹ Le antologie dedicate al tema, a cui già abbiamo accennato, ne rappresentano una testimonianza pratica dell'attuale effettiva diffusione.

elementi tipici del folclore e delle culture indigene¹². Su tutti risalta la figura dell'indio, non più visto come soggetto sottomesso o discriminato, ma come personaggio in grado di assumere un ruolo attivo e di primo piano, diventando, proprio grazie alla sua significativa carica culturale, parte integrante dell'ingranaggio sociale, economico e politico ricostruito. Inoltre, l'elemento indigeno si propone come strumento ideale per il recupero della memoria, fattore di primaria importanza all'interno di narrazioni che, come è stato evidenziato, non si arrendono a un pessimismo fatalista. Infatti, secondo Nogueroles (2019: 77), nelle distopie critiche contemporanee la memoria assume un valore essenziale, salvifico, che riscatta l'individuo e la società da un'esistenza falsa e disumanizzata, persa in un apocalittico labirinto tecnologico, temporale, climatico e sociopolitico. La conservazione di una memoria propria resta spesso come estremo sintomo di umanità e di contatto con il mondo: in questo senso, i continui rimandi a una tradizione, già oggi minacciata dall'imperante occidentalizzazione e profondamente legata alla salvaguardia della natura, rappresentano il più forte messaggio di speranza e sopravvivenza in un futuro distopico.

Delineato tale excursus sui quattro principali sottogeneri dell'attuale fantascienza distopica in Bolivia, possiamo finalmente passare all'analisi dei racconti. A emergere prepotentemente nei due testi sono i temi della distopia ecologica e climatica, politica e sociale e, infine, tecnologica. Il tutto, come detto, è attraversato dal neoindigenismo e dal ruolo che questo svolge nella conservazione della memoria.

I due racconti si intitolano "Pasó como un espíritu" e "Regreso". L'ambientazione è quella di una Bolivia retrofuturistica e distopica, devastata dalla catastrofe climatica rappresentata da un sole rovente e opprimente, che incancrenisce la pelle di chi, accidentalmente, ne affronti i raggi letali durante le ore più calde. Un nuovo impero, chiamato Era Planetaria, ha imposto da oltre cinquecento anni un controllo totale sulla popolazione, riducendola a mero strumento per i propri progetti tecnologici e di espansione interplanetaria. Fra questi vi è la ricerca insistente di dotare un millenario Evo¹³, ridotto ormai a un ologramma putrescente, di una serie di eredi, facendogli ingravidare le donne giovani e fertili della nazione attraverso amplessi nauseanti. Rese possibili da una non ben specificata tecnologia

¹² Cfr. Prado Sejas 2018.

¹³ Richiamo tutt'altro che celato all'ex presidente boliviano Evo Morales, il primo, dalla conquista spagnola, appartenente a una delle popolazioni indigene americane.

futuristica fallace, queste unioni innaturali, in realtà, non fanno che generare mostri, bambini con più braccia o, come li chiama la stessa narratrice, «niños cangrejos» (Rivero 2019: 119). La protagonista, di nome Ana, è una giovane donna che vuole mettere il proprio corpo al servizio dell'impero, facendosi fecondare dall'Evo. Questo desiderio, più che una lealtà verso Era Planetaria, rappresenta la ricerca di una propria posizione in un contesto distopico e alienante dove tutto ciò che non ricade all'interno dei progetti dell'élite governante sembra destinato a sparire, a marcire, a uscire da una temporalità solo apparentemente utopica e placida. Alla fine del primo racconto, la donna riesce a unirsi con l'Evo e a concepire.

Il secondo 'relato' ci proietta avanti di qualche anno e vede la protagonista ritornare in Bolivia alla ricerca del figlio che, come previsto, è stato trattenuto dall'impero al servizio dei propri progetti di espansione. Il bambino, sostanzialmente, verrà mandato su Marte, insieme a piante, animali e altri esperimenti di laboratorio, per espandere Era Planetaria lontano da una Terra che sembra morire lentamente per effetto dell'inquinamento e dei cambiamenti climatici. Ad aiutare la protagonista in questa ricerca sarà uno dei suoi fratelli, che, dopo aver voltato le spalle alla famiglia (in particolar modo al padre reazionario contro l'imposizione di un'ideologia comune) ha fatto carriera proprio all'interno dei quadri dirigenziali di Era Planetaria. Alla fine, pur pressata dall'imposizione di una distaccata e inumana fretta, la protagonista riesce a trovare, fra migliaia di incubatrici, quella del figlio, e, attraverso una ninna nanna e un ultimo, breve e finalmente umano contatto fisico, a trasmettere al bambino «la promesa incierta de una inmunidad propia» (Rivero 2019: 130); l'immunità dall'ideologia comune e disumanizzante. Ana riesce così a portare a termine il rituale della sua missione: trasmettere l'umano, facendolo insinuare surrettiziamente tra i progetti dell'impero.

Questi due racconti, anche se inseriti all'interno di una raccolta con altri testi, costituiscono evidentemente un miniciclo, essendo fra di loro «juntos pero no revueltos» (Noguerol 2008): si presentano cioè come frammenti che, pur leggibili autonomamente, assumono una dimensione di significatività congiunta che non può essere trascurata. In questo caso i due testi condividono un'unità spaziale, tematica e di personaggi, oltre, ovviamente, alla stessa ascrizione di genere.

L'attenzione degli autori contemporanei di fantascienza in Bolivia è rivolta all'umanità stessa e ai suoi problemi attuali, locali e universali, fissati in un divenire attraverso i secoli. E lo scenario postapocalittico (o comunque prossimo all'apocalissi) rappresentato da Rivero è senza dubbio legato alle inquietudini odierne sull'ecologia e sul clima. Queste si proiet-

tano in un'ambientazione frutto di un cambiamento climatico che ha segnato negativamente la vita sul pianeta. Ma la natura devastata si propone anche come spazio allegorico che concretizza la degradazione sociale e soprattutto il fallimento delle politiche e della tecnologia di cui la catastrofe ambientale sembra essere diretta conseguenza. Gli spazi sono desertici, caratterizzati dalla carenza di prodotti alimentari, dall'inquinamento e dal motivo ricorrente del sole che, da fonte di vita, si converte in elemento dannoso e opprimente da cui è necessario ripararsi e che scandisce le vite e le attività della popolazione:

Este sol maldito... Este puto sol. (Rivero 2019: 100)

El día es de una peligrosa nitidez y temo que se calcine. (101)

Llevo tres potes pequeños de protector solar. (101)

[...] un paisaje [...] asfixiante y concreto bajo el sol asesino. (103)¹⁴

Questo perché l'astro, a seguito di qualche disastro climatico, è diventato troppo caldo e diretto e causa tumori putrescenti sulla pelle. Ogni immagine rimanda, quindi, a un pervadente senso di marcescenza che, come vedremo, rappresenta l'ultima traccia di umano di fronte alla disumanizzazione tecnologica e ideologica dell'impero:

La mujer gruñe algo, pero no la entiendo debido al barbijo que le cubre la nariz necrósica. (Rivero 2019: 105)

El día transcurre con un sol idéntico, erosionando las células de los indios. (106)

El sol venciendo las células. Y luz, luz hasta vomitar. (99)

Las escoriaciones y oscuros cráteres que el cáncer les forma en las mejillas y el pecho. (101)¹⁵

¹⁴ Le traduzioni delle citazioni dei racconti che fornisco in nota sono da Rivero 2020.

Porto tre piccoli barattoli di protezione solare.

Questo sole... questo cazzo di sole.

Il cielo è di una pericolosa nitidezza e temo che si bruci.

[...] un paesaggio [...] asfissiante e concreto sotto il sole assassino.

¹⁵ La donna borbotta qualcosa, ma non capisco per via della mascherina che le copre il naso necrotico.

Il giorno trascorre con un sole identico, corrodendo le cellule degli indios.

Il sole che vince sulle cellule. E luce, luce fino a vomitare.

Le escoriazioni e gli oscuri crateri che il cancro forma nelle guance e nel petto.

Non ci troviamo solo di fronte a un futuro ipotetico, ma, come abbiamo già evidenziato per la letteratura distopica boliviana contemporanea, qui ritroviamo piuttosto delle proiezioni legate a un presente che desta preoccupazioni, nello specifico riguardo al riscaldamento globale, alla desertificazione e alla denuncia delle insufficienti politiche di limitazione dell'inquinamento:

Los nuevos bosques son masas pálidas, sin una sola mancha verde que manifieste clorofila, [...] que no terminan de morir bajo la luz lacerante de ese orto maldito de calor venenoso. [...] Programa Mar Total, Rehabilitación del Litoral [...] decide qué familias son aptas para instalarse en las costas; [...] no saben que también esas aguas están enfermas. (Rivero 2019: 119)¹⁶

Questo sole, elemento vincolato nella simbologia precolombiana incaica al potere divino ma anche temporale, contribuisce a creare un'atmosfera di oppressione totale, proponendosi come allegoria dell'ingerenza tiranneggiante, non solo di Era Planetaria, ma di tutti gli imperi, politici o economici, del passato e soprattutto del presente.

Che l'immaginario presentato sia pervaso dall'imminente catastrofe climatica è anche dovuto alla fallacia di una tecnologia che si presenta più come uno strumento di controllo nelle mani del potere che come un sostegno all'evoluzione dell'umanità. Ci troviamo, quindi, di fronte a una distopia tecnologica. L'innegabile progresso scientifico del mondo descritto da Rivero presenta una tecnologia avanzata e futuristica¹⁷, ma che spesso risulta fallibile, incompleta e, quindi, distopica. Di qui la generazione di mostri, incidenti di laboratorio che colpiscono la popolazione e che le politiche di controllo sono pronte ad accettare purché non intacchino il loro potere e la loro ricchezza. È l'incongruenza orwelliana della distopia politico-tecnologica, per la quale l'onnipresente controllo ideologico sulla popolazione dovrebbe, per la perdita di libertà di pensiero, anche bloccare (o comunque

¹⁶ I nuovi boschi sono ammassi pallidi, senza neanche una macchia verde che manifesti la presenza di clorofilla, [...] che continuano a morire sotto la luce lacerante di quel maledetto astro dal calore velenoso. [...] Programma Mare Totale, Riabilitazione del Litorale [...] decide quali famiglie sono idonee a stabilirsi lungo la costa; [...] non sanno che anche quelle acque sono malate.

¹⁷ Ma anche futuribile; attuabile, cioè, sulla base di un ipotetico progresso delle conoscenze attuali. E, proprio per questo, in grado di attivare un preoccupato sguardo critico sul presente.

limitare) le possibilità di ricerca e di sviluppo¹⁸.

Anche altre branche del sapere scientifico vengono investite da tale deriva distopica: in particolare quella medica e le sue applicazioni laboratoriali sul corpo degli esseri umani. Questa è una caratteristica della poetica di Rivero che unisce trasversalmente molti dei suoi racconti – anche quelli non di fantascienza – nei quali è riscontrabile un’insistente e a tratti morbosa attenzione per il corpo, per le sue deformità e le malattie che lo colpiscono, spesso descritte in modo crudo, diretto e disturbante¹⁹. Si può riscontrare, quindi, un diffuso ricorso a un linguaggio preso in prestito dalle scienze mediche e farmaceutiche che, descrivendo le discutibili attività tecnologiche di Era Planetaria, indica il deterioramento, la disgregazione e la decomposizione dei corpi:

Si se puede diluir la grasa de las liposucciones en las enormes calderas del subsuelo de los hospitales antes de enviarla a los laboratorios de cosmética o a las industrias de lámparas ecológicas, ¿por qué no se va a poder diluir también la sospecha? Volverla plasma, transparente, un suero suave, una cápsula sinovial, ya que estamos. (Rivero 2019: 96)

Los más dispuestos a probar la medicina son los que ya han perdido la punta nasal debido a la necrosis. (101)²⁰

Ma è proprio - lo abbiamo accennato - nella distopica immagine dei corpi in putrefazione e nel senso di marcescenza che sembra nascondersi l’ultima traccia di vera umanità, tanto che, come risulterà evidente alla fine del racconto, sarà proprio la corruzione delle carni a rappresentare l’ultimo aggancio possibile all’umano, con il figlio di Ana che troverà proprio nella suzione del dito incancrenito della madre un appiglio all’umanità vera e non controllata dall’impero.

¹⁸ Cfr. Jameson 2005: 292.

¹⁹ Cfr. Boccuti 2022. “El hombre de la pierna”, “De tu misma especie” e “Hermano ciervo” sono solo alcuni dei racconti dell’autrice ascrivibili a questo ambito. Tale insistenza tematica è riscontrabile trasversalmente tra le autrici contemporanee di area ispanoamericana, in particolare nelle già citate Samantha Schweblin e Mariana Enríquez.

²⁰ Se si può sciogliere il grasso delle liposuzioni nelle enormi caldere del sottosuolo degli ospedali prima di spedirlo ai laboratori di cosmetica o alle industrie di lampade ecologiche, perché non si può sciogliere anche il sospetto? Renderlo plasma, trasparente, un siero dolce, una membrana sinoviale, già che ci siamo.

Quelli maggiormente disposti a provare la medicina sono quelli che hanno perso la punta del naso a causa della necrosi.

Una bandada de suchas [...] adviene incontenible sobre nosotros. Es decir, sobre mí, sobre mi mano en su incipiente necrosis, hambrientos, buscando tal vez lo último verdadero. (Rivero 2019: 124)²¹

E, come abbiamo visto, la tecnologia distopica si esprime attraverso esperimenti segreti, creando corpi deformi, specialmente nei bambini, totalmente lontani dall'illusione utopica di un progresso capace di salvare l'essere umano e il pianeta o di risolvere gli annosi problemi della società latinoamericana attuale, come lo sfruttamento dei minori:

Un grupo de niños [...] el más pequeño, que agita un muñón donde antes quizás hubo una mano izquierda. Era Planetaria no ha conseguido regular completamente el trabajo infantil. (Rivero 2019: 102)

[...] en ese laboratorio subterráneo donde el imperio lleva adelante diversos proyectos. (126)

Incubadoras, cunas conectadas a complejos aparatos, tentáculos de metal que administran biberones y que apenas se distinguen de los bracitos supernumerarios de los bebés, tanques de oxígeno adulterado por el mercurio, supongo que con el objetivo de preparar a las criaturas para aquello a lo que están destinadas, ese viaje sin retorno a regiones lejanísimas. (128)²²

Non solo i bambini vengono creati per l'espansione dell'impero, ma queste creature laboratoriali sono anche mostruosità prodotte dall'imperfezione delle tecnologie usate da Era Planetaria che, disumanamente, li considera semplici effetti collaterali:

El niño tiene cuatro brazos. Los excedentes, en realidad, no llegan a

²¹ Uno stormo di avvoltoi [...] si abbatte incontenibile su di noi. O meglio su di me, sulla mia mano nella sua incipiente necrosi, su cui loro, affamati, cercano forse l'ultima traccia di umanità.

²² Un gruppo di bambini [...] il più piccolo, che agita un moncherino dove prima forse c'era una mano sinistra. Era Planetaria non è riuscita a regolamentare del tutto il lavoro infantile.

In questo laboratorio sotterraneo dove l'impero porta avanti diversi progetti.

Incubatrici, culle collegate ad apparati complessi, tentacoli di metallo che gestiscono i biberon e che si distinguono a malapena dalle braccine eccessivamente numerose dei neonati, bombole di ossigeno contaminate dal mercurio, suppongo con l'obiettivo di preparare le creature a quello a cui sono destinate, questo viaggio senza ritorno verso regioni lontanissime.

ser brazos, son apenas muñones con manos. (Rivero 2019: 111)

La guagua-cangrejo no me preocupa. Eso también está en la Doctrina: “Aparecerán muchos obstáculos [...]” (112)

Para este imperio, sin embargo, la palabra “extinción” y sus sinónimos son gajes del oficio. (126)²³

La tecnologia diventa allora uno strumento di controllo nelle mani di una élite oligarchica, che la usa ma non la padroneggia, creando i presupposti per una distopia politica nella quale Era Planetaria è riuscita ad annichilire ogni forma di pensiero discordante, individuale e libero, sacrificando ogni cosa ai suoi progetti di espansione e alla sua ideologia unica. La ciclica regressione a sistemi totalitari, riflesso sbiadito delle politiche presenti, porta Rivero a tratteggiare un mondo reso distopico da sistemi repressivi caratterizzati da un opprimente controllo della popolazione e mossi dal solo desiderio di potere e ricchezze. In questo contesto si perdono i vincoli comunitari e umani più elementari e soprattutto la capacità di discernimento, riducendo l'umanità a un omogeneo gruppo di automi al servizio di oscuri e non identificabili poteri:

No tenés una pizca de sentido crítico. Sos parte de la hipnosis colectiva. (100)

Si todos hubiéramos sabido que lo que tildábamos de exagerada paranoia era la advertencia sobre un modo, uno entre tantos, de separar al individuo de sí mismo, de partirlo. (125)²⁴

E come ogni sistema autocratico che si rispetti, anche l'impero Era Planetaria fonda e diffonde la sua ideologia attraverso un libro guida:

²³ Il bambino ha quattro braccia. Quelle in più, in realtà, non sono delle vere braccia, sono appena dei moncherini con le mani.

Il bambino-granchio non mi preoccupa. Anche questo è nella Doctrina: “Appariranno molti ostacoli [...]”.

Per questo impero, senza dubbio, la parola “estinzione” e i suoi sinonimi sono i rischi del mestiere.

²⁴ Non hai nemmeno un po' di senso critico. Sei parte dell'ipnosi collettiva.

Se tutti avessimo saputo che quello che definivamo come un'esagerata paranoia era un consiglio su un modo, uno tra tanti, di separare l'individuo da sé stesso, di dividerlo.

[...] hojeo el librito de la Doctrina. (110)²⁵

Fra i pochi ad aver mantenuto un pensiero critico, immuni all'ipnosi collettiva, ci sono il defunto padre e il fratello, Séptimo, della protagonista:

Papá había sido capaz de presentir esa hipnosis y prefirió ponerse él solito la soga en el pescuezo. (104)

Mi padre decía que de lo primero que te expropiaba un buen trabajo ideológico era del corazón. (125)

Séptimo había sido estafado con la idea de fundar la resistencia desde adentro. (104)²⁶

Di contro, assistiamo al processo di annichilimento delle capacità di discernimento e autodeterminazione dell'altro fratello, Octavio, che passa proprio dal cambio di nome imposto dall'impero (Emanuel) e che lo rende come un robot incapace di provare compassione o inclinazione verso i rapporti umani.

Me parece mentira que Emanuel, cuando era Octavio, admiraba a papá, era un discípulo mucho más apasionado que el propio Séptimo. Me parece mentira que haya sido Octavio quien, de algún modo, vendió a papá, lo arrinconó, anuló sistemáticamente las posibilidades de una interlocución inteligente, capaz de pensar por "afuera de la ideología". (119)²⁷

Le relazioni interpersonali e i rapporti di affetto e di parentela vengono sacrificati sull'altare dell'impero anche attraverso oscure pratiche farmaceutiche:

²⁵ [...] sfoglio il libretto della Doctrina.

²⁶ Papà era stato capace di prevedere una tale ipnosi e preferì essere lui da solo a mettersi il cappio al collo.

Mio padre diceva che la prima cosa di cui ti privava un buon lavoro ideologico era il cuore.

Séptimo era stato truffato con l'idea di fondare la resistenza dall'interno.

²⁷ Non posso credere che Emanuel, quando era Ottavio, ammirasse papà: era un allievo molto più appassionato dello stesso Settimo. Non posso credere che sia stato Ottavio colui che in qualche modo tradì mio padre, che lo mise in un angolo, che annullò sistematicamente ogni possibilità di intraprendere un dialogo intelligente, un pensiero "al di fuori dell'ideologia".

La única manera de proteger el vínculo afectivo con el niño era mantenerme libre de los antiagentes, preservar las terribles células donde duerme el "instinto maternal", [...] Sin esos secretos almacenes de amor salvaje, habría sucumbido en la anomia dócil tan propicia para el orden civil. Las vacunas habrían cancelado fatalmente esa pulsión. [...] El niño, mi hijo, le pertenece al imperio. [...] Fui una "ofrenda" leal, que parí, pero que la criatura no me pertenece. (121)

[...] a los guerreros de mayor rango los entrenan en laboratorios combinados de fotosíntesis y estadios moleculares, precisamente para encriptarlos. La legibilidad es un peligro total en estos tiempos. (123)²⁸

Insomma, non c'è spazio nell'impero per le emozioni o l'amore. La distopia politica si trasforma, o per meglio dire, è causa di una distopia dell'umano.

Questa élite governante che impone il proprio volere si presenta in maniera totalmente opposta rispetto alla cruda materialità con cui si manifesta ciò che è rimasto di umano. Essa è sfuggente, nascosta, non si riesce a individuarne i componenti, gli attori e i responsabili, che vengono descritti in maniera confusa e imprecisa, avvolti in un'atmosfera di incertezza generale che trasforma tutto l'immaginario distopico in un incubo. Lo stesso Evo viene più volte presentato come uno spirito, persino un ologramma. Per questo ogni possibile informazione utile a fornire una spiegazione relativa al sistema di Era Planetaria viene elisa, omessa, liquidata attraverso frasi brevi e allusive, che sfruttano la poetica compositiva della narrativa breve, in particolare i deittici, gli indefiniti e le frasi interrotte:

Lo que él sabe de este tema lo sabe el pueblo. Y nada es totalmente cierto. (95)

No es una puta y simple obsesión por el Evo. Es otra cosa, es... Pero qué sabés vos, qué. (96)

²⁸ L'unico modo di proteggere il vincolo affettivo con il bambino era tenermi libera dagli antiagenti, preservare le terribili cellule all'interno delle quali dorme l'"istinto materno", il più delirante di tutti? Senza questi segreti, riserve di amore sfrenato, avrei ceduto alla docile anomia così utile all'ordine civile. I vaccini avrebbero inevitabilmente cancellato questa pulsione. [...] Il bambino, mio figlio, appartiene all'impero [...] che sono stata una "offerta" leale, che ho partorito, ma che la creatura non mi appartiene.

[...] i guerrieri di rango superiore vengono addestrati in laboratori in cui combinano fotosintesi e stadi molecolari proprio al fine di criptarli. La leggibilità è un pericolo assoluto di questi tempi.

Pasó como un espíritu. (97)

A lo lejos, las figuras zen de las tres cholitas tiemblan por la luz de la lámpara. [...] Ellas también deben ser espíritus [...]

Y pensar que en todos estos años solo he visto al Evo en estampitas y sellos. Ah, y en los hologramas, claro [...]

[...] cuando la presencia toma el cuarto. (98)²⁹

La proposta di Era Planetaria si vuole imporre come un'utopia sulla base di una concezione del trascorrere del tempo tranquilla, lenta e tendente all'eterno. E questa stride fortemente con la fretta che, invece, investe tutto ciò che è al di fuori dei nuovi canoni voluti dall'impero. È quella che Jameson (2005: 188) chiama contraddizione fondamentale tra il senso di «timeless placidity», che caratterizza il mondo delle utopie, e l'urgenza che la gravità dei mali del mondo presente conferiscono all'utopia stessa, prima che questa si trasformi in distopia. In questo senso, dai due racconti emerge quella che possiamo definire come una sorta di distopia temporale, vale a dire uno scostamento che si viene a creare fra il tempo utopico dell'impero e la realtà distopica al di fuori di esso. Se da un lato la propaganda di Era Planetaria sembra voler trasmettere ai suoi sudditi un senso di placidità senza tempo, di assenza di fretta, di tempi dilatati, compassati, fatti di progetti a lungo termine, candidandosi quindi al ruolo di utopia, dall'altro notiamo come la protagonista sia in ogni momento mossa dalla urgenza, dall'impazienza di portare a termine i propri propositi e come l'umano, rappresentato dalla progressiva cancrena nel braccio di Ana, sia lì a ricordarci che stiamo assistendo a una distopia tecnologica che annichilisce e fa inesorabilmente marcire l'umanità. Infatti, a tutto ciò che è profondamente umano – come una madre che cerca tra migliaia di incubatrici gli occhi del figlio³⁰ – viene

²⁹ Quello che lui sa di questo argomento, lo sanno tutti. E non c'è niente di veramente certo.

Non è una cazzo di semplice ossessione per l'Evo. È un'altra cosa, è... Ma che ne vuoi sapere tu, che ne sai.

Passò come uno spirito.

Da lontano, le sagome zen delle tre cholitas tremano alla luce della lampada. [...] Anche loro devono essere spiriti. [...] E pensare che in tutti questi anni ho visto l'Evo solo in santini e francobolli. E negli ologrammi, ovviamente [...] quando la presenza sarà nella stanza.

³⁰ Riguardo al rapporto tra (fanta)scienza e maternità e sulle opposte visioni della tecnologia, intesa, in senso positivo, come occasione per liberare la donna

imposta una scadenza immediata e una limitata disponibilità temporale:

Podrás ver al niño por breves momentos. (Rivero 2019: 121)
Buscá a tu hijo. Te doy treinta minutos. Más que suficiente. [...]
Me concede un tiempo mínimo para encontrar al niño [...] Pero es cierto que no tengo demasiado tiempo. Cuando la putrefacción colonice lo que resta, me desplomaré. (126.)
Te quedan quince minutos, sonrío con maldad. (127)
No pueden haber pasado quince minutos. ¿Qué carajos es el tiempo en este lugar? (128)³¹

Se, per ciò che è umano, il tempo è un nemico che scorre rapidissimo, per gli interessi dell'impero è, invece, tanto rallentato da rasentare l'assurdo, come nel caso dell'attesa dell'Evo che assume tratti beckettiani:

Puede que pase a otra hora [...]
Han dicho que el Evo pasará por las carpas al amanecer. (96)
No saben a qué hora viene, mamitas? (97)
No va a pasar. (*Ibid.*)
¿Viste algo? [...] Nada. No ha pasado nada, y no creo que pase. (99)³²

dal ruolo socialmente vincolante di madre, o, negativamente, come strumento di controllo sul corpo femminile stesso, si rimanda agli studi di Haraway (1999) e Braidotti (2013). I racconti di Rivero si muovono evidentemente, per quanto visto, lungo il binario della diffidenza circa gli effetti sociali della scienza e della tecnologia sul ruolo della donna.

³¹ Potrai vedere il bambino per qualche istante.

Cerca tuo figlio. Ti do trenta minuti. Sono più che sufficienti. [...]

Mi concede un tempo minimo per trovare il bambino [...] Però è evidente che non ho abbastanza tempo. Quando la putrefazione colonizzerà quello che resta di me, crollerò in preda al delirio.

Ti restano quindici minuti, sorride con cattiveria.

Non possono essere passati quindici minuti. Cosa cazzo è il tempo in questo luogo?

³² Potrebbe passare in un altro momento. [...] Hanno detto che l'Evo passerà tra le tende al mattino

Non sapete a che ora viene, mamitas?

Non passerà.

Hai visto qualcosa? [...] Niente. Non è passato niente, e non credo che passerà.

Il tempo dilatato è protagonista persino nello slogan di Era Planetaria («Los quinientos años han valido la pena») e nelle età dei personaggi a essa legati:

¿Qué haces aquí?! – grita un guardián. Su edad es incalculable. (108)
[...] pregunta mecánicamente la mujer, también de edad incalculable,
como la mayor parte de la gente en este lugar. (109)³³
¿Pero qué amor aguanta quinientos años y tanto fanatismo? (122)³⁴

Non vi è spazio, quindi, nel tempo dell'impero, per un sentimento tanto umano come l'amore. Qui sta la profonda contraddizione di Era Planetaria che insiste nel proporsi come utopia quando, invece, è la causa primaria della distopia.

Il riferimento ai cinquecento anni trascorsi dalla nascita di Era Planetaria, ci permette di collocare i fatti narrati in un tempo relativamente preciso nel futuro. Secondo la catalogazione proposta da Moreno sulla temporalità del racconto distopico, i due testi appartengono alla tipologia T2, ovvero quella dei «racconti ambientati in un tempo di almeno quindici anni posteriore a quello di scrittura del testo (Moreno 2005: 265), nei quali viene presentata l'evoluzione di un problema sociale attuale all'interno di uno stato apocalittico. Tale collocazione temporale ci permette, inoltre, di passare alla fantascienza neoindigenista. Infatti, gli elementi del folclore andino, che come detto ha il ruolo di rimandare costantemente alle radici dell'umano e della terra, rappresentano la sopravvivenza tenace di una cultura che si mantiene ancora oggi, proprio a cinquecento anni dall'arrivo degli europei, e resiste, dopo altri cinque secoli, anche nella desolata e opprimente distopia della finzione.

La protagonista sembra concedere maggiore fiducia alle tradizioni e superstizioni indigene di quanta non ne riponga nella tecnologia fallace dell'impero. Per esempio, un elemento ricorrente nei due racconti (e in realtà in tutta la narrativa di Rivero) è quello del consumo delle foglie di coca, tradizione che, più di ogni altra cosa, si fa simbolo di una ritualistica locale, di un gioco di rapporti di potere e sottomissione³⁵ e di una memoria

³³ Che fai qui?, grida un guardiano. Ha un'età incalcolabile.

[...] chiede meccanicamente la donna, anche lei di età incalcolabile, come la maggior parte delle persone in questo posto.

³⁴ Ma quale amore resiste a cinquecento anni e a tanto fanatismo?

³⁵ Nella civiltà degli Incas la foglia di coca era considerata sacra, per cui il suo consumo era consentito solo all'imperatore e ai suoi discendenti; successi-

collettiva salvifica, dai poteri magici, che sopravvive alla distopia futuristica e fantascientifica:

Una de ellas tiene el cachete inflado por la bola de coca que de repente le envidio a morir. (Rivero 2019: 97)

La coca me palpita en el puño apretado. [...] La coca sudada pierde potencia. (*Ibid.*)

Ya no me escuecen como mil demonios las ronchas de los tobillos. Es la coca, su caricia. (98)³⁶

‘Lo local’, emerge come un riflesso continuo in tutte le attività portate avanti dai protagonisti. Così, ad esempio, la fecondazione dell’Evo si trasforma in un rituale magico dai toni crudi di un’offerta a qualche antica divinità, affidato nella sua preparazione a delle ‘cholas’³⁷:

Me imagino acostada a su lado, ¿cómo habrá de ser el ritual? (Rivero 2019: 125)

Vuelve la chola del fichaje, esta vez la acompaña un indiecito, no debe alcanzar los diez años. (126)³⁸

E la ‘Whipala’, bandiera simbolo della cultura tradizionale andina, fa da scudo avvolgente alle ‘offerte fallite’:

Llevan un bulto en una sucia Whipala. No sé si es sangre o agua

vamente alla caduta dell’impero precolombiano e alla colonizzazione divenne invece simbolo di sfruttamento perché fatta usare agli indigeni per una maggiore resa nei lavori di miniera. Oggi è di uso quotidiano soprattutto per far fronte alle difficoltà fisiche dovute alla rarefazione dell’ossigeno sulle alture andine.

³⁶ Una di loro ha la guancia gonfia per il grumo di coca che all’improvviso le invidio da morire.

La coca mi pulsa nel pugno chiuso. [...] La coca sudata perde efficacia.

Le vesciche alle caviglie non mi bruciano più come le fiamme dell’inferno. È la coca, la sua carezza.

³⁷ Definizione DLE: Mestizo de sangre europea e indígena. (DLE) Invece, secondo il *Diccionario de Americanismos*, al genere femminile assume nell’area boliviana l’accezione di donna che lavora come servitù domestica con la sfumatura popolare dispregiativa di adultera (DAMER).

³⁸ M’immagino sdraiata accanto a lui, chissà come sarà il rituale?

Torna la chola del reclutamento, questa volta l’accompagna un piccolo indio, non avrà nemmeno dieci anni.

lo que oscurece el fondo de ese extraño cargamento. Ramón me ha contado que muchas ofrendas resultan fallidas. (108)³⁹

Inoltre, la ‘ciencia ficción neindigenista’, come abbiamo visto, mette in contrasto le possibilità e potenzialità del mondo indigeno, votato a una vita in armonia e alla salvaguardia della Terra, con le colpe di una società occidentale schiava del progresso tecnologico e responsabile dello sfruttamento incontrollato del pianeta.

Per concludere, possiamo considerare “Pasó como un espíritu” e “Regreso” come una tappa importante nella produzione di Giovanna Rivero. La raccolta in cui appaiono i due racconti, infatti, designa l’approdo definitivo alla fantascienza e, più in generale, a una rappresentazione a tinte decisamente distopiche (più o meno proiettate nel futuro) della società moderna. È la stessa autrice a spiegare come il suo avvicinamento a questo genere abbia radici nella sua infanzia e risalga ai racconti e alle leggende orali tipiche della sua terra tramandatele dalla nonna⁴⁰. È, infatti, il mito andino che arriva a collidere con la supermodernità, dando luogo alla fantascienza distopica. Il ‘relato oral’, che sempre contiene elementi fantastici e mitologici della terra di appartenenza, si scontra con il progresso tecnologico presente, il quale a sua volta genera i propri ‘mostri’, come quello della trasformazione del corpo, della robotica, degli esperimenti medici e farmaceutici. Questo porta a una distopia della terra, una distopia delle origini e del futuro, che si concretizza nell’individuo stesso e nella sua distopia personale, cioè il destino della morte. Questi racconti, allora, rappresentano quella «promesa incierta de una inmunidad propia» (Rivero 2019: 130) con cui si conclude il miniciclo: un debole e insicuro, seppur presente, sguardo di speranza verso il futuro. Un futuro, sì, distopico e alienante, ma dove l’ultimo appiglio risiede proprio nell’essere umano. L’opera di Giovanna Rivero può essere, quindi, iscritta a pieno titolo all’interno di quella narrativa contemporanea di area ispanoamericana che vuole impegnarsi in una posizione di denuncia sull’oggi, mescolando i classici motivi fantascientifici del domani con le forti radici culturali dello ieri.

³⁹ Trasportano una sagoma in una sporca Whipala. Non so se sia sangue o acqua ciò che oscura la base di quello strano carico. Ramón mi ha raccontato che molte offerte si rivelano inutili.

⁴⁰ Rivero rivela questi dettagli in un’intervista rilasciata in occasione della presentazione della sua prima raccolta di racconti tradotta in italiano nel 2021 dalla casa editrice Gran Vía (Rivero 2020).

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008.
- Barceló, Miquel, *Ciencia ficción: guía de lectura*, Barcelona, Nova Ediciones B, 1990.
- Becerra, Eduardo, "De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI", *Cuadernos de Literatura*, 20.40 (2016): 262-275.
- Boccuti, Anna, "Una literatura que habla por la herida. Entrevista con Giovanna Rivero", *Orillas*, 11 (2022): 73-88.
- Braidotti, Rosi, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2013.
- Haraway, Donna, *Manifiesto Cyborg - Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1999.
- Jameson, Fredric, *Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London-New York, Verso, 2005.
- Moreno, Fernando Ángel, *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y Retórica de lo Prospectivo*, Vitoria, Portal Editions, 2010.
- Moylan, Tom, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder: Perseus, Westview Press Inc, 2000.
- Noguerol, Francisca, "Derroteros del cuento latinoamericano (2008-2022)", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 863 (2022): 34-37, <https://cuadernoshispanoamericanos.com/derroteros-del-cuento-latinoamericano-2008-2022/>, online (ultimo accesso 20/06/2023).
- Noguerol, Francisca, "Memorias que salvan: distopías críticas en español", *Alba de América*, 39.73-74 (2019): 73-88.
- Noguerol, Francisca, "Juntos, pero no revueltos: la colección de cuentos integrados en las literaturas hispánicas", *Alma América (in honorem Victorino Polo)*, Murcia, Universidad de Murcia, 2008: 162-172.
- Paz Soldán, Edmundo, "Tanto cine de superhéroes nos ha hecho ver la ciencia-ficción sólo como escapismo", *Diario de Sevilla*, (2016), https://www.diariodesevilla.es/ocio/superheroes-hecho-ciencia-ficcion-solo-escapismo_0_1024698043.html, online (ultimo accesso 17/06/2023).
- Prado Sejas, Iván, "Ciencia ficción neoindigenista en Bolivia", *Ciencia Ficción en Ecuador*, (2018), <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2018/12/18/ciencia-ficcion-neoindigenista-en-bolivia-ivan-prado-sejas/>, online (ultimo accesso 12/06/2023).
- Rivero, Giovanna, "Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera: una propuesta para un novum ontológico latinoamericano", *Revista Iberoamericana*, 83.259-260 (2017): 501-516.

Rivero, Giovanna, *Para comerte mejor*, Madrid, Aristas Martínez Ediciones, 2019.

Rivero, Giovanna, *Ricomporre amorevoli scheletri*, M. Lefèvre (a cura di), Narni, Gran Vía, 2020.

Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven, Yale University Press, 1979.

Sitografia

“Ciencia-ficción y fantasía en Bolivia”, blog online, <http://cffbolivia.blogspot.com/>, web (ultimo accesso 12/06/2023).

DAMER (Diccionario de Americanismos), <https://www.asale.org/damer>

DLE (Diccionario de la Lengua Española), <https://dle.rae.es/>.

Rivero, Giovanna, “Presentazione online di Ricomporre amorevoli scheletri” <https://www.facebook.com/trlibri/videos/381212122989021>, 2020 web (ultimo accesso 10/06/2023).

The Author

Edoardo Franchi

Edoardo Franchi is PhD in Comparative Studies at the University of Rome “Tor Vergata”. His area of study deals with Spanish-language fantastic short-stories. He has published essays and articles in academic literary journals and has translated some short stories by Latin-American writers Pedro Lemebel and Giovanna Rivero. He has also edited the Italian edition of some poetry collections by Spanish contemporary authors Ernesto Pérez Zúñiga, Carlos Pardo, and Álvaro Hernando Freile. He currently teaches at the University of Rome “Tor Vergata” and at the University of Calabria.

Email: edoardo.franchi@unical.it; franchi.edoardo@outlook.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Franchi, Edoardo, "Immaginario distopico nella narrativa breve di Giovanna Rivero" , *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 349-372, <http://www.between-journal.it/>

A New Region of the World. Édouard Glissant's Worldliness Utopia

Mattia Bonasia

Abstract

In this article we aim to study the discursive practices through which Édouard Glissant structures his own *chaos-monde's* utopia in the two essays *La Cohée du Lamentin* (2005) and *Une nouvelle région du monde* (2006), and in the novel *Sartorius* (1999). Unlike classical utopia's search for order and harmony, Glissant's model is characterized by the accumulation and the creolization of the elements. His goal is the statement of a worldliness imaginary as a totality of differences, opposed to the capitalistic standardized globalization. We will contextualize Glissant's analysis with Deleuze and Guattari's theories and with Michel Foucault's heterotopia.

Keywords

Globalization, Sartorius, Poetics of relation, Tout-monde, La Cohée du Lamentin, World Literature

Una nuova regione del mondo. L'utopia mondialista di Édouard Glissant

Mattia Bonasia

«Agis dans ton lieu, pense avec le monde»
(Glissant 2006: 150)

Utopie del *chaos-monde*

Nella loro introduzione al recente volume *Esthétiques du désordre*, Judith Cohen, Samy Lagrange e Aurore Turbiau contestualizzano l'utopia in quanto genere letterario stabilizzato e codificato principalmente durante il Rinascimento europeo. A partire dall'*Utopia* (1516) di Thomas More il genere si caratterizzerebbe per la ricerca dell'ordine e dell'armonia, attraverso gli immaginari preponderanti dell'idillio, dell'arcadia e del *locus amoenus* (Cohen – Lagrange – Turbiau 2022: 15). Lungo la storia della letteratura occidentale questa discorsività è stata prevalentemente messa in discussione attraverso la distopia, ma negli ultimi decenni, secondo le studiose, staremmo assistendo a nuove produzioni ibride, in cui l'immaginario creato non rispecchia né la tradizione utopica, né quella distopica. Si tratta di nuove *utopies du désordre* (16) che forniscono un'idea di felicità nell'esuberanza, nel ribaltamento, nel movimento e nell'instabilità: nuovi mondi che trovano il loro ordine nel disordine, ma che non si possono considerare distopie in ragione del proprio slancio utopistico. Così come l'utopia classica ha storicamente permesso una riflessione sui modi per riformare o rivoluzionare il mondo reale (essa è sempre un discorso su un mondo referenziale culturale e sociale), le utopie del disordine presentano un afflato esplicitamente rivoluzionario dinanzi al mondo globalizzato contemporaneo. La loro novità sta nella mancata risoluzione sintetica degli opposti, dell'eteroclitico e del molteplice:

L'utopie n'est pas ici considérée comme étant fondamentalement une structure binaire appelant *d'abord* une destruction (u-topos) puis une

reconstruction (eu-topos), mais comme un seul et même mouvement qui ferait de la déconstruction l'espace mouvant et toujours en acte de bonheur. Dès lors, l'utopie n'est plus pensée nécessairement comme un espace fixe, cernable et structuré, mais comme un mouvement, échappant à toute catégorisation rapide et normative par sa force de déplacement. (20-21)

Il romanziere, filosofo e poeta martinicano Édouard Glissant (1928-2011) è l'autore di una delle utopie del disordine più influenti degli ultimi anni. Se fino a *Le discours antillais* (1981) la sua opera poetica e politica è focalizzata sul contesto socioculturale delle Antille, attraverso la proposizione del paradigma dell'antillanità come risposta alla dominazione francese; a partire da *Poétique de la Relation* (1990) Glissant propone un modello di creolizzazione mondiale alternativo alla globalizzazione standardizzante di marca capitalistica. Tuttavia, solo negli ultimi anni della sua attività Glissant comincia a parlare esplicitamente di utopia, in particolare nelle due raccolte di interviste *L'imaginaire des langues* (2010, con Lise Gauvin) e *L'entretien du monde* (2018, con François Noudelmann); nel quinto e ultimo saggio di poetica, *La Cohée du Lamentin* (2005), e nel primo saggio di estetica *Pour une nouvelle région du monde* (2006). Ha inoltre pubblicato due romanzi ascrivibili al genere: *Sartorius* (1999) e *Ormerod* (2003).

Secondo Glissant l'utopia nella tradizione occidentale ha soprattutto avuto un carattere normativo:

Un objet à transformer (la Cité, la Société, les Humanités), une finalité de perfection, et une activité normative: la pensée de l'Utopie visait toujours à l'harmonie d'une Mesure. C'est par là que les pensées de système ont pu faire utopie ou peut-être en bâtir le lieu.

Dans la quête de cette Mesure, le projet utopique a fait l'économie de ce qu'il croit être l'inutile, l'accessoire, le contingent. Platon bannissait les poètes de la République. (Glissant 2005: 141)

Nella ricerca della perfezione e dell'eternità, la creazione utopica esclude gli elementi giudicati impuri nella società oggetto della critica, fondandosi sull'armonia di una misurazione del tempo e dello spazio. Se l'utopia classica si fonda su un pensiero sistematico, che gerarchizza i valori, Glissant propone una riattivazione contemporanea dell'utopia capace di strutturarsi a partire dalla percezione della dismisura del mondo contemporaneo. Si tratta di un ribaltamento tanto estetico quanto filosofico, in quanto la dismisura è classicamente definita come imprevedibile, e

di conseguenza sulla sua eventuale perfezione penderebbe perennemente la minaccia di una sparizione finale. Ma nella nostra contemporaneità, che per Glissant è fatta di diversità, di scarti, di opposizioni, l'utopia non può permettersi di eleggere un elemento particolare al fine di perfezionarlo, bensì si deve fondare sull'accumulazione dei popoli, delle lingue, e delle identità, facendo emergere la relazione che si intesse tra le differenze. Seguendo Mohamed Lamine Rhimi, qui risiede la rivoluzione glissantiana dell'utopia di More: da una parte isolamento e standardizzazione secondo un modello unico e una sola parte del mondo, dall'altro la retorica dell'imprevedibilità del *chaos-monde*, che si muove tra la totalità realizzata degli immaginari e delle identità (2022: 142). Come analizzato da Hugues Azérad, si tratta di un'utopia decoloniale, sovversiva, che cerca di immaginare forme radicalmente nuove con cui progettare una libertà politica fuori da norme universalizzanti (2020: 421). Un nuovo spirito utopico che si caratterizza, al contrario della gerarchia delle forme dell'utopia tradizionale, per lo sperimentalismo, il rifiuto di anteporre verità a *praxis* e l'assenza di qualsivoglia previsione nell'invenzione di una nuova educazione all'immaginario (422).

Come spiegato in *L'entretien du monde*, per ottenere questa accumulazione gli elementi si devono toccare e modificare, ma senza confondersi (devono «creolizzarsi»). Se ciascun elemento non possiede una sorta di sostenibilità («perennité», Glissant-Noudelmann 2018: 62), si rischia il *melting-pot* («un pot-pourri, une soupe indistincte»: 62). L'utopia dell'accumulazione si fonda dunque su un sottile equilibrio tra l'autodeterminazione della propria identità e l'incontro, l'apertura all'altro.

La dismisura, spiega infatti Glissant, è la vera energia del mondo: di conseguenza nella loro messa in contatto gli elementi possono armonizzare tra loro ma possono anche innescare delle contraddizioni insormontabili. Ogni desiderio di normatività risulta dunque inadatto e anacronistico: la grande problematica tanto poetica quanto politica, consiste nel capire se l'essere umano oggi è capace sia di vivere il senso della misura (dell'armonia delle culture), sia quello della dismisura («les moments où ces rencontres deviennent calamiteuses»: 63). Secondo Glissant viviamo infatti ormai in una nuova era geologica¹:

¹ Glissant non fa mai riferimento esplicito al termine "antropocene", ma la sua riflessione ne è evidentemente debitrice e andrebbe contestualizzata nel più vasto spettro dell'ecocritica.

Le lieu commun généralisé esquisse-t-il la théorie qu'il s'agit de la fin d'une ère, cette ère quaternaire, l'eau et la glace et les mers et la chaleur et les montagnes et le froid et les nuages et les côtes et les espèces, changeant, et que par-delà des éternités de tant de bouleversements mortels, les humanités habiteront un nouveau cycle géologique. (Glissant 2006: 78)

L'autore spiega che alla fine degli anni Settanta diverse personalità avevano già cominciato a sollevare la questione dei terremoti, degli tsunami, delle eruzioni vulcaniche, in quanto catastrofi naturali intimamente correlate, richiedendo misure internazionali di prevenzione al disastro climatico. Nonostante ciò, come ribadito ne *La Cohée du Lamentin*, è necessario resistere «à la pensée de l'Apocalypse» (Glissant 2005: 23).

Nel recente *Édouard Glissant: déchiffrer le monde* (2021) Aliocha Wald Lasowski approfondisce i contatti tra la filosofia di Gilles Deleuze e la poetica di Glissant, studiando in particolare il legame tra differenza, ripetizione e creolizzazione. Citando il Deleuze di *Différence et répétition*: «Le jeu de la différence et de la répétition a remplacé celui du Même et de la représentation» (1968: 316). L'accumulazione è dunque legata alla poetica della ripetizione, che Romuald Fonkoua individua quale principio della scrittura e del pensiero glissantiano. La ripetizione permette la realtà dell'esperienza e rafforza la legittimità della scrittura: «elle oppose à la généralité du particulier, l'universalité de la singularité. Elle est en somme transgression d'une loi dont elle dénonce le caractère annihilant ou sclérosant» (2002: 267). La ripetizione fonda la poetica di Glissant anche nella strutturazione del suo *corpus*: la ripresa di frammenti all'interno di opere saggistiche e narrative, la variazione del concetto di *tout-monde* (come vedremo) in *Une nouvelle région du monde*: se il mondo è un'accumulazione la ripetizione è forma di conoscenza del mondo.

Più intrinsecamente, la ripetizione è legata al pensiero del rizoma di Deleuze e Guattari, su cui Glissant a partire da *Poétique de la Relation* fonda la propria poetica, costruendo in particolare il concetto di identità-rizoma o identità-relazione (1990: 158)². Per comprendere l'utopia in Glissant è necessario passare dal rapporto tra scrittura e rappresentazione in Deleuze e Guattari. Se infatti in *Mille Plateaux* viene affermato che: «écrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de

² I tre pensatori si sono frequentati per gran parte della loro vita, i loro libri si prestano a essere letti come vasi inter-comunicanti.

fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite» (1980 : 19); in *Qu'est-ce qu'est la philosophie?* l'utopia diventa il più alto esempio di scrittura rizomatica, in quanto :

L'utopie ne se sépare pas du mouvement infini : elle désigne étymologiquement la déterritorialisation absolue [...]. Le mot d'utopie désigne donc cette conjonction de la philosophie ou du concept avec le milieu présent: philosophie politique. (1991: 100-101)

L'utopia è politica in quanto immagina un quadro sociale ed ecologico fondato su un'amplificazione creativa dell'immaginario, al servizio della collettività. Come spiegato da Azérard, e come vedremo più avanti, il sogno di un mondo migliore in Glissant nasce dopo una lunga attività militante, di lotte politiche e sociali per la liberazione della Martinica (ancora oggi D.O.M., dipartimento d'oltremare sotto la dominazione francese), e fa continuo riferimento al dramma della tratta degli schiavi, matrice di tutto il suo pensiero (2020: 421). Secondo Sam Coombes, Glissant è ben cosciente che la sua utopia è altamente irrealizzabile (per lo meno nel prossimo futuro), essa non è un concreto progetto politico ma un ideale regolativo per l'azione politica: «Glissant's utopianism, then, is neither synonymous with and abandonment of practical political commitments nor with political naivety. It coexists in relational interaction with those commitments» (2018: 12).

Une nouvelle région du monde

Les certitudes les plus fondées, quand il arrive que la plongée aux certitudes rencontre un fond, disent que nous entrons tous maintenant dans *une nouvelle région du monde*, qui désigne ses lieux sur toutes les étendues données et imaginables, et dont seuls quelques-uns avaient pu prévoir au loin les errances et les obscurités. (Glissant 2006: 21)

Come scritto in apertura, Glissant nel 2006 pubblica il suo primo saggio di estetica: *Une nouvelle région du monde*, dove lega la trattazione di una scrittura capace di ibridarsi con le arti e di «entrare nel mondo» alla teorizzazione di «una nuova regione del mondo» in cui tutti e tutte saremmo in procinto di entrare. Per quanto riguarda la sua dimensione spaziale, la nuova regione del mondo è una «totalità» (la prima che si realizza davvero nella storia dell'umanità) dalle caratteristiche particolari: «diffractée non totalitaire, la conjonction des différences tend à n'y laisser de côté aucune d'elles» (72). Glis-

sant describe lo spazio utilizzando un termine preso in prestito dalla fisica, la diffrazione («diffraction»), che definisce il fenomeno che si manifesta quando un'onda (di natura luminosa, elastica ecc.) incontra un ostacolo sulla propria traiettoria di propagazione in conseguenza del quale tutti i punti dell'ostacolo diventano sorgenti di altre onde sferiche coerenti elementari. In questo modo le onde raggiungono punti che resterebbero in ombra se la propagazione fosse unicamente rettilinea. Gli spazi vivono dunque in un principio di continua e mutevole variazione reticolare gli uni con gli altri:

Mais voilà, nos lieux sont ouverts désormais, et le temps s'est réouvert, une multiplicité d'espaces rayonnant dans l'organicité de géographies infinies, et jamais uniques, bien sûr distinctement découpées sous les lumières de toute lune, pourtant si passionnément mêlées à travers les variétés de leur étendue. (73)

Lo spazio è aperto e relazionale: «si je suis dans mon lieu, ce lieu pour moi est aussi totalement ouvert et il est en relation avec tous les lieux possibles du monde» (Glissant-Noudelmann 2018: 66). Per Glissant si tratta di un nuovo modo di concepire la spazialità, in quanto il luogo nella storia dell'umanità è stato sempre la riserva dell'intolleranza, della separazione, dell'isolamento e della pretesa alla dominazione, mentre nella nuova regione del mondo: «les lieux ne peuvent être qu'ouverts, c'est-à-dire des lieux-relations, des lieux-rhizomes qui, immédiatement, peuvent admettre la relation à l'autre» (66).

Questa concezione dello spazio si lega a un tempo imprevedibile e inaspettato («inattendu»), non più pensabile in maniera lineare:

Nous ne pouvons plus aujourd'hui penser le temps comme une finalité, nous ne pouvons le penser que comme une ouverture. Pour donner une image, je dirais que, par exemple, ce qui effraie dans les espaces infinis, ce n'est pas qu'ils soient infinis, c'est qu'ils s'ouvrent de plus en plus. L'image que la science nous donne, c'est l'image d'un univers en expansion continue, en extension continue. (64)

Dal punto di vista temporale la nuova regione del mondo è un tessuto di diversità, di tempi differenti ma simultanei, una giustapposizione di sistemi di durata culturali, storici, collettivi, particolari; non strutturati lunga una linea progressiva imperativa, una struttura gerarchica: «voilà que nous les dévalons en tous sens et que nous en devenons les intimes et tourmentés parcoureurs» (Glissant 2006: 75). In linea con Coombes non è

possibile non notare come il concetto di relazione glissantiano sembri assimilabile alla relatività generale di Albert Einstein, in cui ogni entità esiste in una relazione spazio-temporale che la rende costantemente soggetta a mutazione potenziale (2018: 8).

Glissant individua nel vortice, nella spirale («tourbillon») l'immagine più adatta a visualizzare il rapporto spazio-tempo: il vortice è ripetitivo, ma a ciascun cerchio (fase della ripetizione) vi è una minima variante che fa sì che la ripetizione non sia una clonazione, ma anche un avanzamento (Glissant-Noudelmann 2018: 72). La nuova regione del mondo non è una terra eletta, non appartiene a nessun essere umano: «*Comme vous le savez déjà, sans rien savoir encore, nous la crions et la dénommons Tout-monde*»³ (Glissant 2006: 76).

Secondo l'autore l'individuo mondiale si può comportare in due diversi modi di fronte a questa realtà. Da una parte ci sono i *timounes*, dal creolo caraibico *timoune*, ovvero persone giovani (dove *moune* è una persona adulta). Ma ciò, precisa Glissant, non è legato a un mito della giovinezza, per cui per una sorta di diritto genealogico alle nuove generazioni spetterebbe il rinnovamento delle teorie e delle pratiche dei popoli. Glissant si ricollega infatti alle origini etimologiche incerte del termine *moune* (riconducibile all'inglese *man*, uomo, ma anche al francese *monde*, mondo), considerando un *timoune* come un soggetto avente la piena volontà e intuizione della nuova realtà del *Tout-monde* (80). Dall'altra parte i *vié mounes* sarebbero coloro che si rifiutano di vivere questa nuova dimensione creolizzata del mondo, chiudendosi nel proprio luogo (81).

La totalità è dunque la quantità interamente realizzata delle differenze, nessuna viene respinta («écartée»: 96) o tenuta a parte. Il *Tout-monde* per Glissant ricopre la totalità del mondo, ma è allo stesso tempo un'altra regione del mondo, in cui la consapevolezza del *chaos-monde* e della differenza si legano a nuove categorie dell'immaginario utilizzate per la loro comprensione (96). Il *Tout-monde* è una parte del mondo che «dépasse le monde» (97: supera, sorpassa, eccede il mondo) e gli dà un significato⁴.

La condizione fondamentale per assurgere a una totalità non universale, uniformante, è lo statuto della frontiera. Se infatti Glissant evidente-

³ *Tout-monde* è il titolo del romanzo più celebre di Glissant (Gallimard, 1993), a cui seguirà il *Traité du tout-monde* (Gallimard, 1997).

⁴ «Le monde est le connu et le Tout-monde l'inconnu, mais le contraire est tout aussi vrai, et encore, le monde est le tout et le Tout-monde la partie, mais l'inverse nous parle autant» (Glissant 2006: 97).

mente riconosce che nella nuova regione del mondo non vi sono frontiere (né spaziali, né temporali) dall'altro riconosce anche la necessità di passaggi differenziali che tracciano i luoghi e le culture, sempre però in apertura verso il diverso: «c'est parce que la Relation est la frontière fondamentale, qui est le passage ouvert» (97). La frontiera, dunque, non è un limite, ma un invito a «gustare le differenze». Qui Glissant fa riferimento alla situazione attuale del mondo, alle deportazioni, alle diaspore, all'immigrazione irregolare, agli sbarchi, alle morti in mare: la frontiera deve vivere in ragione del proprio attraversamento (123). La funzione futura della frontiera è infatti «[de] s'effacer dans la géopoétique de l'étant» (181):

La Relation est la quantité réalisée de toutes les différences du monde, et s'oppose à l'universel qui était la référence à la qualité réalisable d'un absolu du monde. La Relation nous autorise le passage, le gué, entre tous les différents du monde, alors que l'universel, hier encore, essayait d'abstraire ces différents en une vérité qui aurait rejoint la vérité absolue de l'Être. (186)

Come scritto in precedenza circa il rapporto tra scrittura e utopia, il cambiamento del mondo necessita evidentemente un cambiamento nel nostro sistema di rappresentazione di esso: per Glissant non possiamo rinunciare alla rappresentazione in quanto costituisce il legame tra l'immaginario e il reale. Tuttavia, è necessario rivedere la certezza per cui la rappresentazione è tanto più vera quanto più riproduce fedelmente il reale (Glissant-Noudelmann 2018: 70): una rappresentazione caotica può fornire una più giusta misura del nostro mondo. Per concepire questo nuovo rapporto spazio-temporale è necessario abbandonare il pensiero del sistema ed abbracciare il «pensée du tremblement» (pensiero del tremore, della scossa, 2005: 12), che ci permette di non essere vittime della volontà di dominazione di un elemento del mondo su un altro.

Il nesso tra rappresentazione e realtà è decisivo, e va correlato alla differenza tra mondializzazione (o globalizzazione) e mondialità, esplicitata in particolare in un passo de *La Cohée du Lamentin*:

Ce que l'on appelle Mondialisation, qui est donc l'uniformisation par le bas, le règne des multinationales, la standardisation, l'ultralibéralisme sauvage sur les marchés mondiaux [...], et ainsi de suite, chacun peut s'en rendre compte, c'est la procession des lieux-communs rabâchés par tous, et que nous nous répétons infiniment, mais c'est aussi, tout cela, le revers négatif d'une réalité prodigieuse que j'appelle la Mondialité.

Elle projette, cette mondialité, dans l'aventure sans précédent qu'il nous est donné à tous aujourd'hui de vivre, et dans un monde qui pour la première fois, et si réellement et de manière tant immédiate, foudroyante, se conçoit à la fois multiple et un, et inextricable. Nécessité pour chacun de changer ses manières de concevoir, de vivre et de réagir, dans ce monde-là. (Glissant 2005: 15)

L'opposizione tra una globalizzazione standardizzante, legata alla dominazione capitalistica del mondo, e una mondialità in quanto creolizzazione e relazione perenne tra le culture del mondo, è una delle postulazioni glissantiane più studiate. Ai fini della nostra trattazione, quello che più ci interessa è che la mondializzazione non è descritta come la realtà che viviamo ogni giorno, ma in quanto serie di luoghi comuni, e dunque di stereotipi (di immaginari) ripetuti dalla comunità-mondo. Essa è il ribaltamento negativo della mondialità, che non viene dunque presentata come utopia oggetto dell'immaginario, bensì come realtà della nostra contemporaneità: tutti abbiamo dunque la necessità di vivere questa mondialità. Come spiegato in *Une nouvelle région du monde*, più ci confiniamo a quella che definiamo conoscenza oggettiva, scientifica del mondo, più mascheriamo una posizione di privilegio e superiorità sul resto del mondo a cui la colonizzazione ha imposto un solo (e unico) principio di universalità. Più ci chiudiamo in questo processo, più la mondialità si imporrà su di noi (2006: 157). Essa non è una «bella utopia generalizzante» al contrario della globalizzazione (150).

Bisogna dunque opporre alla narrazione dei luoghi comuni (senza trattino) che esprimono delle false evidenze uniformanti, la tessitura di nuovi *lieux-communs*: vocaboli, idee, sentimenti, luoghi, immaginari, informazioni, in cui «un pensiero del mondo incontra un altro pensiero del mondo», ovvero in cui le differenze si creolizzano (110-111).

Glissant è evidentemente ben cosciente che la realtà del mondo di oggi non è la libera creolizzazione dei popoli, ma la dominazione dell'uno sull'altro: l'autore basa dunque la propria utopia, il proprio modello di società, proprio sulle enormi disparità su cui oggi si poggia la globalizzazione, criticandole senza appello. La mondialità è eminentemente decoloniale, e lo scrittore critica duramente tanto in *La Cohée du Lamentin* quanto in *Une nouvelle région du monde* la politica migratoria e climatica dei paesi occidentali. Per decostruire la globalizzazione non bisogna però chiudersi nel proprio luogo, così come non bisogna difendere unicamente la propria lingua minacciata dalla standardizzazione dell'anglo-americano, bensì difendere il multilinguismo e «scrivere in presenza di tutte le lingue del mondo». Oggi bisogna ricomporre la trama ad arcipelago («archipélique») delle

memorie del mondo e mettere queste memorie in rizoma («rhizomer») tra di loro: «la première volonté de résistance aux effets des catastrophes, tellement profondément liés aux manœuvres des tyrannies, est une poétique avant d'être une politique» (162).

Come spiegato in *L'imaginaire des langues*:

L'utopie, pour nous, c'est ce qui manque, c'est-à-dire qui permet d'aller dans l'accumulation jusqu'au bout de la quantité d'éléments qui constituent le Tout-monde. De sorte qu'on essaie qu'il n'en manque aucun. Moi, je dis par exemple qu'en matière de langage, si une langue du monde meurt, c'est une part de l'imaginaire de l'homme qui meurt. (Glissant-Gauvin 2010: 76)

L'utopia è ciò che manca oggi al mondo, ovvero un pensiero che permetta di passare dalla sistematizzazione e standardizzazione delle diversità all'accumulazione. In questa citazione bisogna prestare la giusta attenzione alla relazione tra utopia, immaginario e linguaggio: se muore una lingua, muore un modo di immaginare il mondo. Questa riflessione riprende secondo un movimento a spirale quella del primo Glissant degli anni Sessanta e Settanta, che difende la lingua creola dalla dominazione del francese. La dialettica che lega mondialità a mondializzazione è la medesima che lega creolizzazione a colonizzazione. Citando Fonkoua, per non mal interpretare Glissant è sempre necessario ricordarsi che la sua poetica parte dalla situazione di mutismo, di negazione dell'identità del popolo delle Antille da parte del colonizzatore francese, di conseguenza è intimamente legata all'affermazione di un soggetto delle Antille e della sua relazione col mondo (2002: 255).

In *La Cohée du Lamentin* Glissant spiega come la creolizzazione non sia un semplice meccanismo di meticcio, bensì il meticcio «qui produit de l'inattendu» (2005: 84). Secondo Glissant la natura imprevedibile, inaspettata, delle lingue francofone delle Antille, è generata da due fenomeni: la presenza dei nativi americani, anche dove furono sterminati, resta viva nell'inconscio collettivo; d'altra parte, le popolazioni africane, «l'immigrato nudo» deportato e derubato della sua lingua e dei suoi dei, mantiene una «présence de l'ancien pays» (84). Per Glissant l'origine del popolo delle Antille non è l'Africa ma la barca della tratta; come spiegato da Azérad, la vena utopica di Glissant si iscrive nel progetto di rifondazione di una cultura e di un popolo fortemente traumatizzato. Per questo la vena utopica è innanzitutto negativa e critica, si fonda nella violenza della colonizzazione e non può offrire una speranza se non nel lavoro della memoria dell'abisso

(«gouffre»), del genocidio della tratta, che ha tranciato un'infinità di popoli e culture: «Loin d'être une évacion du réel, l'utopie est l'outil de mémoire qui demeure, la trace ineffaçable qui permet un acte de recomposition, de tissage et de métissage» (2020: 430).

Per fornire un'ulteriore contestualizzazione dell'utopia glissantiana può essere utile la riflessione di Michel Foucault, che in *Les Hétérotopies e Des espaces autres* individuava proprio nella casa chiusa dello schiavismo statunitense e nella barca della tratta le eterotopie per eccellenza (Foucault, 2009: 36). Per il filosofo la nostra epoca è caratterizzata dall'ossessione per lo spazio:

Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. (Foucault 1994: 752)

Foucault tenta di storicizzare lo spazio occidentale: se durante il Medioevo esso era un insieme gerarchico di luoghi (753), con la rivoluzione galileiana lo spazio diventa infinitamente aperto e in espansione: «autrement dit, à partir de Galilée, à partir du XVII^e siècle, l'étendue se substitue à la localisation» (753). Nei nostri giorni, a sua volta l'estensione sarebbe sostituita dalla collocazione («emplacement»: 753), definita dalla relazione di vicinanza tra punti o elementi: «nous sommes à une époque où l'espace se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements» (754). Per Foucault l'essere umano non vive in uno spazio neutro, ma «quadrillé, découpé, bariolé» (2009: 24): non viviamo in una sorta di vuoto, ma in un tessuto di relazioni tra le collocazioni spaziali.

Tuttavia vi sono spazi speciali che sono in relazione a tutti gli altri, e che allo stesso tempo li contraddicono. Da un lato ci sono proprio le utopie classiche, definite come:

Les emplacements sans lieu réel. Ce sont les emplacements qui entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée. C'est la société elle-même perfectionnée ou c'est l'envers de la société, mais, de toute façon, ces utopies sont des espaces qui sont fondamentalement essentiellement irréels. (1994: 755)

Ma non tutte le utopie sono caratterizzate dall'assenza di uno spazio

realistico, alcune utopie sono situabili su una mappa, hanno un tempo determinato e misurabile attraverso il nostro calendario quotidiano. Tra questi luoghi vi sono le eterotopie, ovvero dei contro-spazi, che si oppongono agli altri spazi comuni della società in cui viviamo: essi sono assolutamente diversi e assurgono funzioni neutralizzanti e purificanti (2009: 24). Le eterotopie hanno diversi principi: esse sono presenti trasversalmente in ogni società; possono essere assorbite, modificate ricreate liberamente nel corso del tempo; giustappongono diversi spazi normalmente incompatibili; sono legate all'eterocronia, ovvero a una modificazione della percezione temporale; sono isolate o perlomeno differenziate dallo spazio circostante. Nella nostra società l'esempio più evidente di eterotopia sarebbe il cimitero (luogo altro per antonomasia, presente nella città ma separato fisicamente), che per l'appunto non ha giocato sempre il medesimo ruolo. Fino al Settecento, infatti, in Francia era al centro della città, accanto alla chiesa, e non aveva alcun valore solenne. Per Foucault è solo nel momento in cui la nostra civiltà si laicizza che si iniziano a individualizzare le tombe (28).

Le eterotopie vivono quindi perennemente in funzione con gli altri spazi, attraverso due modi:

Ou bien, comme dans ces maison closes [...] en créant une illusion qui dénonce tout le reste de la réalité comme illusion, ou bien, au contraire, en créant réellement un autre espace réel aussi parfait, aussi méticuleux, aussi arrangé qui le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon: c'est ainsi qu'ont fonctionné [...] les colonies. (34)

La nuova regione del mondo di Glissant si muove quindi tra utopia ed eterotopia: è uno spazio dell'immaginario ma allo stesso tempo reclama la propria concretezza spaziale e temporale, in opposizione alla standardizzazione dello spazio perpetrata dalla globalizzazione.

Sartorius, o l'utopia dei Batoutos

L'Utopie n'est pas le rêve. Elle est ce qui nous manque dans le monde [...]. Nous sommes nombreux à nous être réjouis que le philosophe français Gilles Deleuze ait estimé que la fonction de la littérature comme de l'art est d'abord d'inventer un peuple qui manque. L'Utopie est le lieu même de ce peuple. (Glissant 2005: 16)

In *Sartorius*, il suo settimo romanzo, Glissant inventa un popolo, i Ba-

toutos, originari di un arcipelago immaginario nel cuore del continente africano «invisibile in quanto nazione» (15); essi sono partiti in un tempo lontano dal loro territorio per scoprire il mondo, alla ricerca di Élééné! («qui résume pour eux le lieu du Temps où les humanités se rencontreront enfin», 1999: 15), sono un modello ideale di creolizzazione, di una *errance enrancinée* (erranza con radici), che moltiplica il pensiero del territorio e neutralizza il pensiero del viaggio come conquista dell'altro. La narrazione delle differenti storie dei Batoutos è funzionale alla dimostrazione del principio di relazione che struttura il mondo.

Ne *La Cohée du Lamentin* l'invenzione dei Batoutos è legata alla teorizzazione dell'utopia fatta da Deleuze: «l'invention diffère de la création en ceci qu'elle ajoute au créé une intention manifeste» (2005: 135). Non si tratta di confortarsi con un'opera populista o nazionalista, in quanto il popolo dei Batoutos è sempre un «devenir-peuple» (136), un popolo che non manca solo al singolo o a una comunità precisa, bensì alla «totalité-monde» (136). La totalità-mondo è un mondo in cui si entra nelle «zones de voisinage» (136), ovvero in cui gli esseri umani, gli animali, i paesaggi, si contaminano mutualmente:

Le peuple qui manque [...] aujourd'hui c'est aussi le peuple du Tout-monde, celui qui nous manque depuis longtemps, et il diffracte en combien de peuples à la fois, et les poétiques, l'art et la philosophie sont différents moyens, parmi d'autres qui nous sont encore inconnus, désormais désentravés des idées de système, de nommer (d'inventer) ce peuple, sans fixité. (137)

I Batoutos non impongono la loro presenza agli altri, essi si ibridano all'altro, cercano il contatto e la relazione, così la trasparenza e l'opacità diventano dei valori "forti", costruttivi, non manifestano stereotipicamente uno stato di grigiore e di piattume, ma uno spazio di molteplicità. Essi vivono una vita fugace, fondata sul rapporto con la contingenza e la relazione con essa.

La realizzazione del popolo utopico dei Batoutos, la sua introduzione nel reale, avviene attraverso strategie intertestuali che rimandano continuamente la finzione del racconto alla concretezza del presente, attraverso la tessitura con fatti e persone realmente esistiti. Nel capitolo "Sartor", per esempio, viene messa in scena la creolizzazione attraverso i rapporti tra i due pittori Albrecht Dürer e Diego Velázquez con i loro collaboratori di origine africana Areko e Juan de Pareja:

Juan de Pareja, un nom si manifestement attribué, fut l'esclave du peintre Velázquez, qui certainement le représenta dans ses œuvres. Vous pouvez admettre qu'un peintre de cour tel que celui-là ait pu posséder un esclave, tout de même que vous vous demandez s'il est crédible qu'Arthur Rimbaud, après avoir abdiqué ses poèmes, en a fait trafic dans les déserts au large de Suez et d'Aden [...]. Pareja bénéficia de la bienveillance de son maître, et il est noté qu'il devint un peintre de talent, estimé comme tel. (1999: 183)

Il lettore inconsapevole, individuato in un *vous* oppositivo, non può che prendere atto del fatto che i più grandi artisti della storia occidentale hanno posseduto degli schiavi (e dell'attività da mercante di schiavi di Rimbaud dopo l'abbandono della pratica poetica). Secondo Christian Uwe, i Batoutos rappresentano sia la strage e lo schiavismo dei popoli passati quanto la speranza di un popolo futuro (2017: 243): il cambio di nome e il talento di Pareja difatti stanno a dimostrare le possibilità infinite della creolizzazione come incontro, interferenza, choc delle armonie e delle dissonanze tra le culture, all'interno della totalità del mondo-terra. Chiunque abbia avvertito il *chaos-monde* e la creolizzazione dei popoli può essere un Batouto: la narrazione assorbe dunque un lettore occidentale che è inizialmente altro, ma questa alterità viene pian piano risemantizzata: scopriamo dell'intreccio costante dei Batoutos e dunque capiamo che i Batoutos potremmo essere noi stessi. Scrive Glissant in un passo cruciale del romanzo:

Ce n'est point par le leurre atavique ni par le lien du sang que tu hérites du bienheureux stigmaté de la diversité. Tu nais batouto, mais je le deviens aussi. C'est à dire, au fur et à mesure que cette diversité se réalise. (1999: 65)

Il movimento libero della narrazione in tempi e luoghi diversissimi tra loro viene giustificato dall'erranza dello stesso popolo (e in particolare del personaggio di Oko). A tal proposito Jean Bessière vede in *Sartorius* un modello di romanzo-mondo contemporaneo, in quanto i Batoutos sono il modo di designare la molteplicità dei mondi senza unificarli: «le Batouto n'est ultimement que la figure du rapport temporel et spatial libre» (2012: 166).

Le transizioni tra le diverse scene seguono convergenze tematiche o temporali intessute dall'onnipresente *déparleur*, una nuova figura di narratore trasversale al testo⁵. Spesso le transizioni vengono effettuate senza

⁵ Circa la rizomatizzazione autoriale caratteristica dei romanzi di Glissant,

soluzione di continuità, altre volte lo scrittore parla direttamente al lettore per orientarlo:

Nous quittons cette famille invisible et menacée, qui disparaît dans les venelles de la ville, ou plutôt nous n'en suivons plus la trace qu'au long du grand chemin de cette lignée tenace, œuvre de Jacob Sartor. (Glissant 1999: 208)

Il *déparleur* intesse finzione utopica con esperienze vissute dall'autore o con avvenimenti contemporanei, alternando (in continuità con l'estetica espressa in *Une nouvelle région du monde*) narrazione, poesia, dialoghi e forme saggistiche.

Vanno citate le riflessioni sul popolo zulu dei KwaMashu dell'Africa del Sud, dove Glissant afferma di essere stato accolto non come «l'ethnologue féru d'informations que je ne suis pas mais comme un ami» (79); e il dialogo con la persona/personaggio di Marina su multilinguismo e migrazione presente in uno degli ultimi capitoli, "Buenos" (328-329). Il saggismo libero si esprime fundamentalmente in tre casi: la riflessione sul legame tra sterminio del popolo Herero e nazismo (287-298), lo studio sull'esilio di massa degli Zanj (256), e la guerra tra Hutu e Tutsi, che viene però intrecciata con la narrazione fittizia del personaggio di Imoko (337).

Sartorius è un rizoma che si espande verso il mondo e lo ingloba in sé, operando una rilettura e una rielaborazione libera della tradizione letteraria: le citazioni intessono la narrazione, in modo da creare relazioni e *lieux-communs* con la storia dei Batoutos. Come spiegato in *Poétique de la Relation*:

Ce qui, provenant d'une tradition, entre en Relation ; ce qui, défendant une tradition, autorise la Relation ; ce qui, ayant quitté ou réfuté toute tradition, fonde un autre plein-sens de la Relation ; ce qui, né de la Relation, la contredit et la contient. (1990: 107)

Il rizoma intessuto tramite l'intertestualità non ricerca una filiazione genealogica, ma esprime un'identità-relazione mondialista, che appartiene al *tout-monde* e che può decidere quali sono i propri riferimenti, in quanto la poetica della relazione «ne s'accomplit plus par approfondissement d'une tradition, mais par la disposition de toutes les traditions à entrer en relation» (107).

mi permetto di rimandare a Bonasia 2023a e 2023b.

La letteratura europea si intesse con quella delle Antille e con le arti visive, troviamo riferimenti a: Cervantes, Puskin, Alexandre Dumas, Aimé Césaire, Thomas Mofolo, Jacques Berque, le *Mémoires* di Marguerite Yourcenar, Delacroix, Baudelaire, Jeanne Duval, Jacques Charpier, Jean-Baptiste Carpeaux, Dante Gabriel Rossetti, Frank Buscher, Gauguin, Cesare Perelli, Michel Leiris e Patrick Waldberg, Matta.

Tra queste, tuttavia, spiccano citazioni molto più rilevanti ai fini della narrazione, che generano riflessioni e dialogo. Si riporta qui la principale, in cui l'Éléné! dei Batoutos è comparata a *L'Aleph* di Jorge Luis Borges, una citazione che ci serve anche da conclusione, in quanto riprende i temi principali trattati lungo il nostro contributo:

Éléné! n'est pas un absolu de lieu, comme l'Aleph de Jorge Luis Borges, le voyant aveugle d'Argentine. L'Aleph vous met en vertige par sa concentration inimaginable. Eléné! vous chavire parce qu'il rassemble aussi les lieux, mais la diversité, non pas l'absolu, le concerne. L'Aleph se suffit à soi-même, son atmosphère est de cristal. Eléné! a besoin de toutes les consciences des peuples, son atmosphère est striée de gori rouge et de kwamés qui s'obstinent les uns dans les autres. (1999: 301)

L'Éléné! di Sartorius è un'ulteriore variazione del *tout-monde* e della *nouvelle région du monde*: Glissant qui espone una dialettica tra due sistemi poetici. Secondo l'autore Borges nella sua opera combinatoria ed enciclopedica, *L'Aleph*, conduce alla vertigine il lettore ma non cerca la totalità-mondo, bensì l'assoluto. *L'Aleph* sarebbe dunque uno specchio del problema reiterato dell'arte mimetica occidentale, la versione portata al limite del libro-*radicelle* descritto da Deleuze e Guattari: un'opera che cerca di moltiplicarsi al suo interno per concepire la molteplicità del mondo, ma che afferma comunque un'unità finale (Deleuze-Guattari 1980: 12).

Il *tout-monde* afferma invece la relazione nelle differenze, concepisce la totalità, ma unicamente nel mantenimento e nella creolizzazione di ogni identità: Sartorius è un libro rizoma perché vive la molteplicità, non la riproduce mimeticamente ma prolifera con essa. Glissant sembra affermare questa differenza anche per chiarire e difendersi da facili comparazioni. La sua opera non appartiene alla matrice combinatoria post-strutturalista, la coscienza della complessità del mondo non deve portare alla riaffermazione dell'Uno-universale, bensì deve far «entrare l'opera nel reale», deve far percepire al lettore la trama delle differenze della relazione, facendolo entrare in essa: «Nous ne craignons pas l'Utopie, elle est notre seul Acte: notre seul Art» (Glissant 2005: 27).

Bibliografia

- Azérad, Hugues, "Poétiques de l'utopie chez Édouard Glissant", *French Studies*, LXXIV, 3 (2020): 420-437.
- Aurélia, Dominique - Leupin, Alexandre - Sainton, Jean-Pierre, Édouard Glissant, l'éclat et l'obscur, Pointe-à-Pitre, PUA, 2020.
- Bessière, Jean, *Le roman contemporain ou la problématique du monde*, Paris, PUF, 2012.
- Bonasia, Mattia, "L'auctorialité transculturelle en contexte francophone. *Texaco* de Patrick Chamoiseau et *Mahogany* de Édouard Glissant", *L'Europe transculturelle dans le monde global*, Eds. Alessandro Benucci - Silvia Contarini - Gonçalo Cordeiro - Graça Dos Santos - José Manuel Esteves, Paris, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2023a: 113-127.
- Bonasia, Mattia, "Prospettive transculturali nella letteratura comparata. Rapporti tra romanzo-mondo, identità-relazione e multilinguismo", *Transculturalità: un concetto operativo in Europa?*, Eds. Silvia Contarini - Franca Sinopoli, Roma, Lithos, 2023b: 139-164.
- Céry, Loïc, *Édouard Glissant, une traversée de l'esclavage*, Tome I, *Rassembler les mémoires*, Paris, Éditions du Tout-monde, 2020.
- Chancé, Dominique, *Édouard Glissant, un «traité du déparleur». Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*, Paris, Karthala, 2002.
- Chapon Rodríguez, Cécile, "«Inventer un peuple qui manque». Généalogie d'une autre mondialisation dans *Sartorius* de Édouard Glissant", *Storytelling et contre-narration en littérature au prisme du genre et du fait colonial (XXe – XXIe s.)*, Eds. Danielle Perrot-Corpet - Anne Tomiche, Bruxelles, Peter Lang, 2018: 185-200.
- Chevrier, Jacques (Ed.), *Poétiques d'Édouard Glissant*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 1998.
- Cohen, Judith - Lagrange, Samy - Turbiau, Aurore (Eds.), *Esthétiques du désordre. Vers une autre pensée de l'utopie*, Paris, Le Cavalier Bleu, 2022.
- Colin, Katell, *Le roman-monde d'Édouard Glissant. Totalisation et tautologie*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2008.
- Coombes, Sam, *Édouard Glissant. A Poetics of Resistance*, London, Bloomsbury, 2018.
- Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, Paris, PUF, 1968.
- Deleuze, Gilles - Félix Guattari, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles - Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Les Editions de Minuit, 1991.

- Fonkoua, Romuald, *Essai sur une mesure du monde au XX^e siècle*. Édouard Glissant, Paris, Honoré Champion, 2002.
- Foucault, Michel, *Dits et écrits. 1954-1988*, vol. IV (1980-1988), Eds. Daniel Defert - François Ewald - Jacques Lagrande, Paris, Gallimard, 1994.
- Foucault, Michel, *Le Corps Utopique. Les Hétérotopies*, Ed. Daniel Defert, Paris, Lignes, 2009.
- Glissant, Édouard, *Poétique de la Relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- Glissant, Édouard, *Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1993.
- Glissant, Édouard, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.
- Glissant, Édouard, *Sartorius. Le roman des Batoutos*, Paris, Gallimard, 1999.
- Glissant, Édouard, *La Cohée du Lamentin*, Paris, Gallimard, 2005.
- Glissant, Édouard, *Une nouvelle région du monde*, Paris, Gallimard, 2006.
- Glissant, Édouard - Lise Gauvin, *L'imaginaire des langues. Entretiens avec Lise Gauvin (1991-2009)*, Paris, Gallimard, 2010.
- Glissant, Édouard - François Noudelmann, *L'entretien du monde*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2018.
- Gurrieri, Antonio, «L'utopia del linguaggio in Edouard Glissant, in Santo Brugio - Salvo Torre (eds.), *Decolonizzare l'utopia. Cinque secoli di pensiero sovrano*, Lugano, Agora and Co., 2019:191-200.
- Leupin, Alexandre, *Édouard Glissant, philosophe. Héraclite et Hegel dans le Tout-Monde*, Paris, Hermann, 2016.
- Kassab-Charfi, Samia - Zlitni-Fitouri, Sonia (Eds.), *Autour d'Édouard Glissant : lectures, épreuves, extensions d'une poétique de la relation*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008.
- Malela, Buata B., *Édouard Glissant : du poète au penseur*, Paris, Hermann, 2020.
- Norvat, Manuel, *Le chant du divers: introduction à une philopoétique d'Édouard Glissant*, Paris, L'Harmattan, 2015.
- Rhimi, Mohamed Lamine, "L'utopie d'Édouard Glissant: une «pensée du tremblement» et une géopolitique de la mondialité", in Cohen - Lagrange - Samy 2022 : 135-150.
- Said, Edward, *The World, the Text, and the Critic*, Cambridge, Harvard University Press, 1983.
- Uwe, Christian, *Le discours choral : Essai sur l'œuvre romanesque d'Édouard Glissant*. Bruxelles, Peter Lang, 2017.
- Wald Lasowski, Aliocha, *Édouard Glissant: déchiffrer le monde*, Montrouge, Bayard, 2021.

The Author

Mattia Bonasia

Mattia Bonasia è dottorando in Italianistica presso Sapienza Università di Roma (37° ciclo), in cotutela con la Sorbonne Université, con un progetto di ricerca intitolato *Scritture della relazione. Comparazione tra Édouard Glissant, Luigi Meneghello e Salman Rushdie*. I suoi interessi di ricerca si muovono all'interno della teoria e comparatistica letteraria, con particolare attenzione a: World Literature, cultural studies, teoria del romanzo, transnazionalità letteraria, translation studies.

Email: mattia.bonasia@uniroma1.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Bonasia, Mattia, "Una nuova regione del mondo. L'utopia mondialista di Édouard Glissant", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 373-392, <http://www.between-journal.it/>

Arrabal's Cosmogony: *Pingüinas* or the Creation According to Pan

Paola Bellomi

Abstract

Co-founder of the "Panic Movement" Fernando Arrabal created in 2005 a new cosmogony of his theatrical universe in a text, *Pingüinas*, that merges and mixes space and time, in an alchemic experiment that combines extracts from the works of Miguel de Cervantes with references that go beyond postmodernity. Hybridity and plurality, fiction and fantasy are all essential elements in the artistic vision of this playwright; in this essay, we aim to probe the theatrical modalities with which Arrabal translates, more than forty years after the "Panic Manifesto", his universe, with the intention not only of studying the possible worlds he proposes through his art, but also trying to investigate the concept proposed by Bauman of "retrotopia".

Keywords

Panic Movement, Fernando Arrabal, *Pingüinas*, Retrotopia, Zygmunt Bauman, Postmodernity, Miguel de Cervantes

Cosmogonia arrabalesca: *Pingiinas* o la Creazione secondo Pan

Paola Bellomi

Nell'agosto del 1963, Fernando Arrabal presentava alla platea accorsa per ascoltarlo in un'aula dell'università di Sydney la sua definizione di "Uomo Panico"¹. Il drammaturgo, nato nel 1932 a Melilla (Marocco spagnolo), estrema periferia sud-europea nel continente africano, aveva fondato l'anno precedente, insieme al cileno Alejandro Jodorowsky e al francese Roland Topor, il "Panico", ossia, secondo le parole dello stesso Arrabal:

[non un gruppo] né un movimento artistico o letterario; sarebbe piuttosto uno stile di vita. O meglio, ignoro cosa sia. Preferirei chiamare il panico un antimovimento piuttosto che un movimento. Tutti possono dirsi panici, proclamarsi creatori del movimento, scrivere "la" teoria panica. Ognuno può affermare di essere stato il primo ad avere l'idea del panico, a inventarne il nome, a creare un'accademia panica o a nominarsi presidente del movimento. (In Bertoli 2008: 164)

Accogliendo l'eredità del Surrealismo, da cui i fondatori del Panico provenivano, la contraddizione e il paradosso segnano la cifra stilistica di Arrabal fin dalle sue prime opere teatrali. L'apparente *non-sense* permea anche l'idea che sta alla base della definizione di tempo e di spazio nell'universo panico; il drammaturgo, nella già citata conferenza australiana, affermava infatti che la riflessione sul processo creativo l'aveva portato alla seguente conclusione:

L'avvenire era determinato dal caso e supposti anche che la confusione (secondo me non distinguibile dal caso) reggesse il nostro avvenire e conseguentemente il nostro presente e il nostro passato

¹ Data l'ampia bibliografia esistente su Fernando Arrabal, in questa sede ci si limita ad indicare alcuni studi di riferimento, che possono servire come punto di partenza per approfondire il percorso artistico ed esistenziale di questo autore: Casanelli 1991, Trecca 2005, Torres Monreal 2009, Bellomi 2013, Santos Sánchez 2014.

(ex-avvenire). [...] Credo di ricordare che le mie riflessioni avessero questo svolgimento:

- il passato fu un giorno l'avvenire
- il futuro agisce per colpi di scena / rispettando la confusione o il caso,
- di conseguenza tutto ciò che è umano è confuso
- ogni tentativo di perfezione è un'attività tendente a creare una situazione artificiale (di non-confusione): è quindi un'impresa inumana. (*Ibid.*: 156-7)

Le parole espresse dal drammaturgo nel 1963 sono ancora la chiave per comprendere un'opera *sui generis* – anche per un autore come Arrabal – com'è *Pingüinas*, scritta nel 2015 e messa in scena quello stesso anno presso il Teatro Español di Madrid da Juan Carlos Pérez de la Fuente. Il testo nasceva dalla richiesta del regista, nonché allora direttore del teatro, rivolta al drammaturgo di ideare un'opera che omaggiasse la figura e l'eredità letteraria di Miguel de Cervantes, in occasione del quarto centenario della pubblicazione della seconda parte di *Don Quijote* (1615). Non era la prima volta che il drammaturgo si confrontava con Cervantes: oltre ai continui riferimenti che si ritrovano nell'intera produzione arrabaliana, nel 1996 aveva pubblicato una biografia dai tratti surrealisti sulla vita del mancego, intitolata appunto *Un esclavo llamado Cervantes*, dove in realtà il biografato era lo stesso biografo e la ricostruzione della vita di Cervantes era funzionale alla ricostruzione della vita di Arrabal. Nell'edizione della pseudo-biografia, il drammaturgo melillense aveva riprodotto anche il testo della conferenza con cui si era chiuso il I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, che si era celebrato ad Alcalá de Henares il 29 e 30 novembre e l'1 e il 2 dicembre del 1988; in quell'occasione Arrabal aveva presentato alla platea di specialisti alcune riflessioni, poi confluite nel saggio "La tercera mano de Cervantes" (Arrabal 1996: 15-19). Una parte dei ragionamenti lì esposti sono poi serviti per scrivere alcune delle battute di *Pingüinas*, in un gioco intertestuale frequente nella scrittura arrabaliana². Nel saggio, si legge infatti:

² In *Pingüinas*, Arrabal non manca di citare – in maniera piuttosto esplicita – la sua pseudo-biografia cervantina:

CONSTANZA: Así que tu nieto Miho es – más bien, era – para estos terroristas, de no sé qué mafia, «un esclavo llamado...»

TORREBLANCA: (*Interrumpiéndola*). «...un esclavo llamado Miho». (Arrabal 2015: 78)

*...el dicho miguel de çervantes,
por los dichos nuestros alcaldes, fue condenado a
que con berguença pública le fuese cortada
la mano derecha y en destierro de nuestros
Reynos por tiempo de diez años...*

LA TERCERA MANO DE CERVANTES

Acusado de «pecado nefando», el joven Miguel leyó esta sentencia, mirándose aterrado en la víctima que no quería ser. Dando el esquinazo, salió de estampía por la puerta de los carros. Al galope huyó, en volandas a sus veintiún años. Tierra puso por medio apresuradamente, para escapar a la pesadilla. Horrorizado, se vio subir a tablado de tortura de plaza madrileña. Imaginó a los alguaciles arrastrándose hasta el poyo del suplicio y al verdugo levantando el hacha sobre su muñeca. Tanto le traumatizó este pensamiento que, liándose la manta a la cabeza, y sin escuchar otra voz que la del pánico, volvió las espaldas a Madrid, amigos y familia y por pies se salvó... «para siempre». (*Ibid.*: 15-16)

In *Pingüinas*, la condanna al taglio della mano e la successiva fuga di Cervantes vengono ricostruite con le seguenti battute:

- Junto a Miho ahora se ilumina un gran hacha con un corte gigantesco.*
VOZ DE LUISA: El joven Miho oyó la sentencia, acusado de... (leyendo)
«por los dichos nuestros alcaldes, fue condenado a que con vergüenza pública le fuese cortada la mano derecha...».
- VOZ DE TORREBLANCA: Miho leyó esta sentencia, mirándose aterrado en la víctima que no quería ser.
- VOZ DE LUISA: Horrorizado se vio subir al tablado de tortura.
- VOZ DE TORREBLANCA: Imaginó a los alguaciles arrastrándose hasta el poyo del suplicio.
- VOZ DE LUISA: Y adivinó al verdugo levantando el hacha sobre su muñeca.
- VOZ DE TORREBLANCA: Inmediatamente, dando el esquinazo, Miho salió de estampía por la puerta de los carros.
- VOZ DE CONSTANZA: Huyó, poniendo tierra por medio, apresuradamente, para escapar de la pesadilla.
- VOZ DE TORREBLANCA: Traumatizado, liándose la manta a la cabeza y sin escuchar otra voz que la de su pánico, volvió las espaldas a su familia, amigos y país y por pies huyó a Destierrolandia. (Arrabal 2015: 27-28)

Pingüinas mostra gli sforzi di un gruppo di donne che, insieme, cercano di salvare il giovane Miho. Questi è una specie di messia di cui, all'inizio del dramma, ci viene detto essere fuggito alla giustizia in seguito alla condanna del taglio della mano destra; ci viene inoltre rivelato che il suo vero nome è Miguel. Miho, che non ha parola in tutto il dramma, riappare verso la fine dell'opera, rinchiuso in una gabbia; successivamente, vedremo di lui solo il volto riprodotto in un enorme schermo, da cui provengono dei suoni incomprensibili che solo Isabel, una delle Pinguine, riesce a comprendere e, quindi, a tradurre alle altre (e a noi). Da questi pochi elementi si può intuire che Miho è il nome con cui Arrabal battezza il protagonista maschile del suo dramma, ossia Miguel de Cervantes; in un'intervista, interrogato proprio su questa scelta, lo scrittore ha dichiarato:

Es el creador por antonomasia: siendo y no siendo. Es el *deus ex machina* acostado en las olas del mar. ¿Pan o Dios?: es Miho. Miguel ¿sería solo español? Miho es también un desterrado, emergiendo desde la parte más juvenil de la vida de Cervantes. (In Díez-Pérez 2015: 5).

In questa nuova nominazione, è Arrabal stesso a diventare demiurgo, attribuendo al suo personaggio un appellativo universale, Miho, meno collocabile geograficamente rispetto allo spagnolo Miguel, ma non sfuggirà l'assonanza con il possessivo "mío/mio", come a dire che quel Cervantes è una creatura arrabaliana e non un calco del personaggio storico. Ed è una creatura che si colloca addirittura in una posizione altra – né superiore né inferiore – rispetto a Dio e a Pan (ossia le due divinità con cui il drammaturgo si è da sempre confrontato).

Secondo le norme matematiche di Arrabal, se Miho è Cervantes, le Pinguine chi sono? Dai dialoghi che intercorrono in tutta l'opera, capiamo che le figure femminili che sono alla ricerca del giovane Miho sono legate a lui da vincoli di parentela. Sono, con le parole del loro creatore,

mujeres echadas para adelante; de armas tomar; excepcionales. Como la abuela, la madre, la hermana Luisa, etc. El tipo de mujer enamorada al llegar y espeluznante al reivindicar. Nos deslumbran tras iluminarnos. Como la gitanilla, como Marcela, como tantas imprescindibles de la[s] *Novelas ejemplares* y del *Quijote*. (*Ibid.*: 4)

In maniera più analitica, si tratta di dieci figure femminili, che nel testo vengono definite con i seguenti appellativi: *pingüinas* (pinguine), *moterAs* (motocicliste), *cervantAs* (femminile plurale di Cervantes), *quijotAs* (fem-

minile plurale di Quijote), *dervichAs* (dervisce). Sono divise in due gruppi così formati: 3 costituiscono il nucleo centrale, le altre 7 sono personaggi comprimari. Le prime tre impersonano:

- Torreblanca, nonna di Cervantes, che nell'opera ha 17 anni
- Luisa, la sorella monaca di Cervantes, di 41 anni
- Constanza, nipote dello scrittore, 21 anni

Completano il gruppo di motocicliste:

- Leonor, madre di Cervantes, 23 anni
- María, la zia paterna, 19 anni
- Andrea, sorella maggiore, 20 anni
- Magdalena, sorella minore, 35 anni
- Martina, cugina paterna, 38 anni
- Catalina, moglie di Cervantes, 20 anni
- Isabel, figlia naturale di Cervantes, 19 anni

Arrabal porta in scena il mondo femminile di Cervantes³, adeguandosi in apparenza e a suo modo alla richiesta del regista, il quale, nell'incaricargli la scrittura dell'opera, gli aveva proposto di creare un Chisciotte e un Sancio Panza donne. Il risultato è un testo ibrido, arrabaliano-cervantino, in cui l'elemento femminile emerge con prepotenza, coerentemente con l'importanza che quell'universo ha avuto nella vita di Cervantes, come dimostrano gli incredibili personaggi letterari che sono usciti dal genio di questo scrittore: Marcela, la Gitanilla, Leonarda, fianco le prostitute di *Rinconete y Cortadillo* e la Cañizares del *Coloquio de los perros* sono modelli femminili che si situano fuori dal canone letterario dei Secoli d'Oro. Il testo arrabaliano celebra la "cerimonia della confusione" panica, centrifugando la Storia (ossia le biografie reali delle donne cervantine) con le storie dei personaggi letterari che si muovono nei testi di Cervantes.

Il dialogo intertestuale che Arrabal instaura con il suo maestro emerge in maniera evidente in tutta l'opera: *Pingüinas*, se da una parte racconta la storia fantastica di un gruppo di eroine postmoderne, dall'altra, per la sua stessa natura di omaggio letterario, offre continui rimandi alle opere e alla

³ Nella lista dei personaggi riprodotta nella versione testuale di *Pingüinas*, oltre ai nomi delle protagoniste, vengono forniti i dati relativi al rapporto genealogico con Miho/Miguel (nonna, madre, sorella maggiore, ecc.), l'età che il personaggio ha in scena, nonché le date di nascita e morte delle donne cervantine (*ibid.*: 20). In *Un esclavo llamado Cervantes* venivano riprodotti gli alberi genealogici della famiglia Cervantes de Cortinas (Arrabal 1996: 279-81).

biografia di Cervantes. Il drammaturgo melillense, attraverso le voci delle protagoniste, evoca la rocambolesca vita del mancego, le sue fughe, la prigionia, la perdita della mano, il rapporto con le donne della sua famiglia, il tutto legato al contesto storico in cui Cervantes si era mosso (ed ecco quindi le battute in cui si ricostruisce la figura di Carlo V; Arrabal 2015: 32-33) e alle opere che l'hanno reso celebre. Arrabal affida ai personaggi femminili della famiglia Cervantes la ricostruzione della vasta e oramai canonica produzione creativa di Miho/Miguel: *Pingüinas* cita in maniera esplicita i protagonisti delle *Novelas ejemplares* (*ibid.*: 35, 69) e del *Quijote* (*ibid.*: 25, 27, 30, 35, 51, 56, 59-60, 66), ma non manca di ricordare anche il *Viaje del Parnaso* (*ibid.*: 49-59) e il teatro cervantino (*ibid.*: 50, 57, 63, 72). Il cavaliere dalla triste figura e i suoi compagni di avventure sono i più presenti nei dialoghi delle *Pinguine*, anche se lo sono ancor più i due destrieri, Rocinante e Clavileño. Quest'ultimo, in particolare, è motivo di uno scambio di battute che si basa sull'equivoco del nome, formato dall'apocope di *clavija*, unito al sostantivo *leño*; le motocicliste hanno intenzione di intraprendere il loro viaggio sulla Luna, alla ricerca di Miho, su un cavallo di nome Clavileño, che:

TORREBLANCA: [...] llevará a los "portantes" – nosotras las diez pingüinas – por los aires, sin tener alas... [...] Me lo ha jurado la Dolorida: las diez iremos en el caballo.

CONSTANZA: (*Sin creerlo*). ¿Toda en su grupa? ¿En sus cuadriles? ¿En sus ancas? ¿En su cuarto trasero?

TORREBLANCA: Unas en sillas y otras en la parte superior de las nalgas y el maslo de la cola. Maslo es una palabra que usa Miho a todo trapo.

CONSTANZA: Pero, ¿con qué puto freno, marcha atrás o máquina se gobierna a este jodido caballo?

TORREBLANCA: Con la clavija.

CONSTANZA: ¡¿La clavija de un caballo?!

TORREBLANCA: La clavija la lleva electrónicamente, o si prefieres internéticamente, en los muslos carnosos y proporcionados a la redondez de su grupa.

CONSTANZA: (*Sin creerlo*). ¿Y por qué, coño, lleva clavija un caballo que se llama Clavileño?

LUISA: (*Muy docta*). Su nombre de Clavileño le cuadra mucho. Su apodo conviene con el de ser de leño y con la clavija que trae en la frente o en el culo, perdón. (*Ibid.*: 59-60)

L'importanza che Arrabal attribuisce al Clavileño cervantino viene confermata dai ripetuti riferimenti all'animale fantastico che sono conte-

nuti nel testo, ma a ciò si aggiunga il significato che il drammaturgo attribuisce a questo personaggio-oggetto del *Quijote*; in *Pingüinas* Clavileño viene preferito a Rocinante perché è allo stesso tempo una “macchina meravigliosa”, dal punto di vista scenografico, e un simbolo della fantasia letteraria, che riesce a entrare nella realtà, modificandola. In questo senso crediamo si possano interpretare le parole delle motocicliste arrabaliane:

TORREBLANCA: Para deciros la verdad, muchachas, quiero decir Pingüinas, a mí en cuanto me lo contaron, inmediatamente estuve dispuesta a aceptar el viaje... Tal y como me lo explicaron en principio... en un caballo de madera: Clavileño.

CONSTANZA: Yo creí que se tendría que llamar Rocinante. Como el de Miho.

TORREBLANCA: ¿Por qué Rocinante? Tenemos que comprender que hay otros mundos, otros seres racionales, otras galaxias, otros cristianosronaldos...

LUISA: ...que vamos a descubrirlos, gracias a la tele, con medios de transmisión internético e instantáneo.

TORREBLANCA: Gracias a la tele, pero sobre todo al caballo Clavileño.
(*Ibid.*: 65)

Rocinante è l'animale che ancora la creazione al realismo, mentre Clavileño, per la sua natura ibrida, quasi cibernetica, è un essere che permette di esplorare mondi sconosciuti e fantastici, quindi di varcare i confini dell'immaginazione.

I caratteri delle protagoniste motocicliste dimostrano che si tratta di donne indipendenti e libere, che lottano in prima persona per salvare Miho, non temono il rischio, la morte, non temono la persecuzione né la punizione. Sono delle amazzoni futuriste, in sella a potenti motociclette che viaggiano nel cosmo, unite da un vincolo più di sorellanza che familiare in senso stretto. Questa raffigurazione della donna evidenzia il passaggio che Arrabal ha compiuto rispetto alla sua prima produzione teatrale, in cui le figure femminili erano spesso vittime di violenza, prigioniere di relazioni che oggi definiremmo tossiche con uomini aggressivi e succubi del sistema patriarcale (basti pensare a Lis di *Fando y Lis*; Arrabal 2009-b: 177-212); o erano tremende carnefici di altre donne, percepite come rivali (la madre-matrigna è una costante nelle opere del periodo pre-panico e panico).

Pingüinas mostra un modello femminile molto diverso, che porta avanti – dal nostro punto di vista – il percorso estetico che si era reso evidente in un precedente esperimento artistico di Arrabal, ossia il libretto

d'opera intitolato *Faustbal*⁴. In questo caso la protagonista è Faustbal⁵, una principessa a capo di un esercito di amazzoni, che si trova a combattere contro Margarito e la sua armata, che stanno distruggendo il mondo e minacciando l'umanità intera. Davanti a tanta violenza e crudeltà, Faustbal viene sopraffatta dal dolore e si suicida; Margarito, furiosamente innamorato di lei, riesce a farla resuscitare, sperando così di possederla; la ragazza però riesce a fuggire e, nel mentre, dà alla luce una bambina-clone, simbolo dell'amore tra Faustbal e la fedele compagna, Amazona. Margarito, accecato dalla volontà di possesso e incitato da Lucifero, riesce a catturare la sua preda-vittima e a violentarla, causando la nuova e definitiva morte di Faustbal. L'opera si chiude con l'apparizione di Dio (con cui si era aperto il dramma), che condanna le guerre e qualsiasi tipo di violenza, rivelando inoltre la sua natura muliebre (Bellomi 2014: 316).

Il modello femminile incarnato da Faustbal è riscontrabile nelle fiere e temerarie motocicliste di *Pingüinas* che, insieme, lottano per la libertà di Miho, che è anche la libertà di chi è perseguitato, ingiustamente imprigionato o vittima della violenza di Stato. Attraverso il legame che unisce le Cervantas, Arrabal offre un modello sociale che è utopico se lo pensiamo come una proposta di organizzazione in cui la famiglia, unità minima del tessuto umano, non è considerata in senso classico (madre, padre, figli), ma come un gruppo di persone che decidono di unirsi e darsi una forma che va oltre le norme convenzionali. La famiglia arrabaliana delle Cervantas è espansa, non solo perché è formata da diverse generazioni di donne legate in qualche modo a Miguel/Miho, ma perché la loro presenza simultanea sul palcoscenico interroga sulla natura del tempo e dello spazio.

Se l'isola di Utopia descritta da Tommaso Moro si reggeva sull'ordine, la ragione, la semplicità e sulla condanna degli istinti più bassi, il cosmo arrabaliano si fonda su presupposti opposti e contrari a questi, nonostante la finalità sia simile, ossia il raggiungimento di una società più progredita rispetto a quella in cui viviamo. Sono i valori che mettono Moro e Arrabal su due piattaforme divergenti: mentre il primo credeva che tutte le persone potessero essere uomini perché nessuno può essere un mostro, per Arrabal

⁴ Il testo è stato scritto nel 2008, pubblicato e messo in scena l'anno successivo da Joan Font nel Teatro Real di Madrid, con musiche di Leonardo Balada (Arrabal 2009a).

⁵ Il nome è una crasi tra Faust e il dio Baal – caro all'autore – e, per assonanza, ad Arrabal stesso, ma rimanda anche a Faustroll, il personaggio inventato da Alfred Jarry, padre della 'Patafisica.

anche il mostro, cioè la parte più istintiva e primitiva dell'essere umano, è parte della nostra realtà; la pretesa di un ordine razionale superiore al caos è il principio contro cui il drammaturgo si scaglia, fin dall'inizio della sua attività creativa. «Il mio è un teatro realista fino all'incubo – affermava già nel 1969 – ma incubo compreso» (in Schifres 1969: 97): la confusione, il caos, il disordine sono il motore del cambiamento e della creazione; solo attraverso il riconoscimento di una costruzione umana altra si può tentare di raggiungere una maggiore giustizia sociale, che è poi il senso della lotta delle Quijotas arrabaliane.

Questo nuovo (dis)ordine può essere raggiunto solo attraverso la rottura della consuetudine, della norma, di ciò che ci è familiare. O, citando le parole di Luisa, «la hiper-racionalidad nos trastorna. Nos vuelve locas como al licenciado Vidriera» (Arrabal 2015: 35); e aggiunge: «Dios ha creado cada cosa con un designio determinado, como ha demostrado Miho siete mil veces. No hay azar en el universo; únicamente, BIS, el rigor matemático de la confusión» (*ibid.*: 66).

Ecco, quindi, perché Arrabal propone un'organizzazione sociale fondata su un gruppo di donne, unite da un forte vincolo familiare, ma anche dalla sorellanza e dall'amore, dove però questi elementi non vengono vissuti in maniera tradizionale; anche nella banalità, se si vuole, di questa prospettiva, il drammaturgo scardina il nostro perbenismo e il nostro bisogno di certezze e di orizzonti chiari e logici. Étienne Cabet nel suo *Viaggio a Icaria* (1842) aveva pensato che il "giusto mezzo" potesse essere la chiave vincente per costruire una società utopica in cui lo Stato si faceva carico di soddisfare ogni necessità dei cittadini, arrivando a regolare anche la vita intima delle persone, con norme che stabilivano come si dovevano formare le coppie, quanto doveva durare il corteggiamento e quando il momento era maturo per celebrare il matrimonio (D'Assunção Barros 2017: 41). La cosmogonia arrabaliana si regge su un impianto che è diametralmente opposto a quello ipotizzato da Cabet. Solo così si può comprendere e accettare il progetto sociale incarnato e messo in pratica dalle Pinguine; più nello specifico, solo così è possibile accogliere, sospendendo il nostro giudizio morale, il sentimento d'amore espresso a più riprese da Torreblanca e Constanza nei confronti di Luisa. Torreblanca, ad esempio, si rivolge a Luisa con queste parole: «Torreblanca: Yo ya lo he dicho: me encantaría casarme con Luisa, MI AMOR. Incluso haciendo un "ménage à trois". En plan Gala, Dalí y Paul Eluard con Max Ernst» (Arrabal 2015: 47). A cui si aggiunge la replica di Constanza: «Constanza: Yo me apunto» (*ibid.*: 47).

Rispetto all'esempio di Gala, Dalí, Eluard e Ernst, le dichiarazioni d'amore di Torreblanca e Constanza risultano ai nostri occhi più scioccanti,

assurde o irragionevoli poiché sappiamo che si tratta, rispettivamente, della nonna e della cugina di Luisa. Come interpretare, quindi, la visione che Arrabal ci fornisce del “*loco amor*”, visto che la sua proposta rompe i tabù della nostra società? Crediamo che, anche in questo caso, siano le norme su cui si regge l’universo panico a venirci in aiuto per evitare di liquidare il testo come un *disparate*, un’assurdità, un *non-sense*, magari anche riuscito male. Arrabal, nella conferenza sull’Uomo Panico, aveva constatato:

- a) che la memoria è totalmente sottomessa al caso:
il passato fu il futuro: la memoria fu caso;
Memoria = ex-caso
Memoria = caso al quadrato
- b) che la memoria è presente tanto nell’avvenire quanto nel passato.
(In Bertoli 2008: 159).

E arrivava poi alla seguente conclusione: «Più l’opera dell’artista sarà retta dal caso, dalla confusione, dall’inatteso, più essa sarà ricca, stimolante e affascinante» (*ibid.*: 161). La forza centrifuga che provoca *Pingüinas* si sostiene su questo convincimento e risucchia nella sua spirale tanto le attrici e il regista quanto gli spettatori o i lettori dell’opera. La cosmogonia arrabaliana si fonda non sul tempo cronologico, bensì su una concezione temporale che prevede, simultaneamente, nel momento presente, il passato e il futuro proprio perché «il passato fu futuro». Se si comprendono queste premesse e si accetta la sfida alla razionalità e alla logica che Arrabal ci propone, allora diventano più chiari anche i ragionamenti che le Pinguine espongono in scena:

ISABEL: ¿Sería posible, al menos teóricamente, viajar hasta los orígenes... socavando al pasado?

CONSTANZA: Dicho de otro modo ¿influir en el pasado? Como las magdalenas de Proust o la gula de Sancho Panza, o el “pitisui” de Conchita Salchicha?

LUISA: Incluso si dos observadoras perciben un suceso, sus percepciones tiene semejanzas y diferencias como ha demostrado Miho ocho mil veces.

TORREBLANCA: Por ejemplo ¿las pingüinas cuando se refieren a sus propias bodas o a sus biografías presentes y pasadas?

[...]

ISABEL: La adecuación al automatismo de hoy, según tú, Luisa, ¿conduce a la desaparición del tiempo?

LUISA: ¡Al robo del tiempo! Que ha perpetrado la primera máquina

moderna: el reloj mecánico. Nueve mil veces Miho... (Arrabal 2015: 84-85)

Con le Pinguine, Arrabal ci mostra come sia possibile, all'interno dello spazio cerimoniale che è il teatro, sospendere le regole che sostengono il nostro mondo razionale. L'universo fluttuante arrabaliano va oltre il palcoscenico, visto che noi lettori e spettatori accettiamo per vero – per la durata della lettura o della messa in scena – che il tempo dell'azione sia un futuro atemporale, simile all'era in cui viviamo (ci viene detto che siamo nel XXI secolo, anzi nel 2015, anno di redazione del testo), ma che ci è anche estranea perché i mezzi su cui le Pinguine viaggiano sono delle moto volanti, dalla stratosfera cade una cosmonave da cui vengono emessi messaggi con voce con accento "giapponese e groenlandese" (*ibid.*: 56), Miho si esprime da uno schermo di 20 m² in un linguaggio incomprensibile e con un timbro di voce artificiale, simile a quella dei computer (*ibid.*: 86). Le stesse motocicliste sono la prova che il passato è stato futuro; dal cacofonico dialogo in cui le dieci donne si presentano al pubblico, quasi sovrapponendo una voce all'altra e parlando a grande velocità, Torreblanca – la nonna di Cervantes – esprime il legittimo dubbio che assale anche l'attonito lettore/spettatore:

TORREBLANCA: De 17 años... ¿Torreblanca? ¿Pero quién soy? (a Isabel).

Soy su... (no sabe qué decir).

ISABEL: ¿Eres o eras la abuela de Miho y mi bisabuela?

LUISA: La abuela de Miho desde luego.

CONSTANZA: (Anonadada por las siete). Os pido encarecidamente que por el bien de las pingüinas, de nosotras y por el bien de Europa...

ISABEL: (Descarada). ...eh... que "entonces" no existía Europa ni en cinemascopio...

CONSTANZA: Pero hoy existe, descarada, respondona e impertinente.

Pues si no existiera adónde cojones correríamos en nuestras motos... hoy... las pingüinas.

TORREBLANCA: Pero ¿estamos hablando de hoy, 2015, o del siglo XVII...? (*Ibid.*: 61)

Che senso può avere la confusione temporale e cognitiva a cui Arrabal ci espone? Si tratta di un gioco panico? A quale scopo? Tornando una volta di più alla teoria presentata nel 1963 dal drammaturgo, si può affermare che anche in *Pingüinas* il metodo compositivo sembra applicare la formula inventata da Arrabal per dare sfogo alla sua creatività. Lo scrittore aveva sperimentato in precedenza il metodo della scrittura automatica in uso tra

i surrealisti; con il Panico propone un “aggiornamento” del metodo, che lo stesso drammaturgo ha spiegato nei seguenti termini:

Scelgo una parola o un brano di una frase da una pagina presa a caso in un libro; poi apro lo stesso libro a un'altra pagina e ripeto l'operazione. Non si tratta di un gioco automatico, perché la seconda parte deve essere tale che l'insieme formi una frase coerente dal punto di vista grammaticale (e non solo da quello). (In Bertoli 2008: 156).

Applicando questo metodo, Arrabal inventa testi che sembrano degli *esperpentos* più che delle *greguerías*: la deformazione del significato attraverso la rottura dei nessi logici porta ad uno svelamento della realtà e forse anche della verità più profonda. L'efficacia del procedimento emerge anche da alcune dichiarazioni delle attrici che, per prime, si sono trovate a confrontarsi e a comprendere le parole che avrebbero poi dovuto interpretare; Ana Torrent, che impersonava Luisa, ha affermato che per prepararsi si è dovuta dimenticare «de la forma que he trabajado antes, del pensamiento lógico, del conducto emocional... porque se pasa de una emoción a otra en medio segundo» (in Díez-Pérez 2015: 18); mentre Lara Grube (Leonor) ha confessato che recitare in *Pinguinas* «exige una tremenda concentración, escucha y conciencia de grupo. Hay que estar absolutamente presente minuto a minuto» (*ibid.*: 19).

Ciò significa che anche il pubblico, ideale o reale che sia, deve partecipare alla cerimonia teatrale con un'estrema attenzione e con la concentrazione del fedele; solo così può accedere all'illuminazione, ossia ad una maggiore comprensione di sé, a patto che si lasci attraversare dall'esperienza mistica, che è irrazionale per sua stessa natura. Ed ecco quindi il senso dell'uso della danza derviscia all'interno dell'opera: si tratta di un elemento nient'affatto decorativo o estetico, serve per permettere alle attrici e agli spettatori di raggiungere un livello superiore di conoscenza e consapevolezza. Arrabal consegna alle stesse Pinguine dervisce la spiegazione della funzione che ha il ballo:

LUISA: Los brazos simbolizan la ascendencia espiritual hacia la libertad, el amor y la verdad de Miho.

TORREBLANCA: ¿Por eso giran imparables?

LUISA: Indican que es necesario amar y liberarse del ego. [...] Las derivichAs alcanzan el éxtasis bailando. Pero únicamente el éxtasis místico.

CONSTANZA: ¿Es el momento de las bodas?

TORREBLANCA: Son como planetas de la galaxia del universo.

LUISA: Para las pingüinas, la danza es el adorno del alma.

TORREBLANCA: Les ayuda a descubrir el amor. (Arrabal 2015: 91)

Secondo Layla Martínez, con il marxismo l'idea di costruire nel presente una società utopica tramonta e l'obiettivo si concentra sul futuro⁶. L'anarchico Arrabal sposta ulteriormente le coordinate temporali e scompagina il piano cartesiano: il presente è la superficie dentro cui si compenetrano il passato e il futuro; Cronos si tramuta in spazio e in questa combinazione alchemica le dimensioni non si reggono più sulle regole classiche, poiché il mondo arrabaliano è altro, spazio infinito e tempo pre-logico. Questo universo contempla il caos come motore della creazione e della creatività, l'inversione non è perversione, ma manifestazione di un bene che si estende simultaneamente in tutte le direzioni, avanti e indietro nel tempo, dove la libertà dell'essere umano è il valore da difendere e da conquistare. Le Cervantas non guardano indietro perché, nel loro essere creature del passato, vivono nel nostro presente (che è il loro futuro).

Zygmunt Bauman chiamava "retrotopie" le «visioni situate nel passato perduto / rubato / abbandonato ma non ancora morto, e non [...] legate al futuro non ancora nato, quindi inesistente» (2020: XV). Arrabal con *Pingüinas* guarda dietro di sé, alla biografia di Cervantes e delle donne che lo hanno accompagnato nella sua vita, ma, ancora una volta, guarda anche il suo stesso passato: la prigionia nelle carceri franchiste, seppur limitata nella durata, è un'esperienza che ha segnato Arrabal; così come il riferimento alla neve che cade, legata alla scomparsa di Miho, non può non ricordare la scomparsa del padre del drammaturgo, un militare repubblicano rinchiuso in un ospedale psichiatrico e da lì scomparso senza lasciare tracce, mentre nevicava, ecc.⁷. Ma in questa modalità espressiva, in questo continuo rinviare alla sua esistenza passata, anche attraverso le autocitazioni dirette e indirette, non intravediamo in Arrabal il pericolo di cadere nell'effetto di cui ci avverte Svetlana Boym quando afferma che, nel passaggio tra il XX e il XXI secolo, si è assistito ad «un'epidemia globale di nostalgia, un anelito

⁶ «La aparición del marxismo supone un cambio fundamental en la historia de la búsqueda de una sociedad ideal y en la concepción del futuro. [...] La sociedad ideal deja de ser algo que pueda construirse en el presente y pasa a estar situada en el futuro». (Martínez 2021: 58-9)

⁷ I rimandi alla biografia di Arrabal potrebbero continuare, così come i riferimenti intertestuali all'intera opera di questo autore, ma preferiamo lasciare a chi legge il divertimento della scoperta delle molteplici tracce disseminate nel testo.

sentimentale a far parte di una comunità dotata di memoria collettiva, un desiderio struggente di continuità in un mondo frammentato», che è poi la causa delle retrotopie di cui parla Bauman (in Bauman 2020: XII-XIII). Anche nella ricostruzione del passato (di Cervantes come della sua storia personale), Arrabal propone uno scarto secondo cui il mondo panico sottostà alle regole della 'Patafisica, intesa – con le parole di Enrico Baj⁸ – come:

[la] scienza che si aggiunge, che viene sopra alla metafisica sia in se stessa sia fuori di essa metafisica, estendendosi al di là della metafisica tanto quanto la metafisica si estende al di là della fisica. [...] La Patafisica studierà quindi le leggi che reggono le eccezioni e spiegherà l'universo supplementare alla metafisica quello cioè che si sovrappone alla metafisica. (Baj 1994: 30-1)

Il Trascendente Satrapo Fernando Arrabal usa l'immaginazione fiducioso che la creazione artistica possa rendere manifesto ciò che ci è occulto.

Crediamo sia importante notare che il Movimento Panico era sorto nella fase finale del capitalismo, quando il pensiero economico neoliberista iniziava a sostituire le categorie di pensiero nate con la rivoluzione industriale. In opere come *El cementerio de automóviles* (1957), Arrabal denunciava le storture della società occidentale: in quel testo, il drammaturgo affidava ai personaggi dei senzatetto e degli artisti di strada il compito di mettere a nudo l'oppressione attraverso cui il potere politico esercita il controllo e impone norme di condotta che si basano sullo sfruttamento del capitale economico e di quello umano fino allo sfinimento, per poi disfarsi

⁸ Secondo quanto affermato da De Rosa, «il 1962 fu un anno decisivo, segnato dal significativo incontro a Parigi con Breton: Baj si accostò ancor di più al mondo della poesia, che da tempo frequentava per i legami con personalità quali Jaguer, Jouffroy, Dal Fabbro, Sanguineti, Sanesi, Balestrini, a cui si aggiunsero, tra gli altri, André Pieyre de Mandiargues, Octavio Paz, Raymond Queneau, Jean-Clarence Lambert e, più tardi, Dino Buzzati. [...] I contatti con il mondo artistico parigino erano allora quanto mai intensi; mentre allestiva a Milano un nuovo studio in via Bonnet, dal 1963 al 1966 Baj lavorò per lunghi periodi a Parigi, presso lo studio, già di Max Ernst, in Rue Mathurin Régnier. In accordo con il Collège pataphysique di Francia, il 7 novembre 1963, fondò l'Istituto patafisico milanese, con l'intervento di Queneau e sotto la presidenza di Farfa. [...] Nello stesso anno [1982] pubblicò *Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie*, un ampio studio sulla scienza inventata da Alfred Jarry, sua passione da sempre, a cui seguì, l'anno successivo, una vasta esposizione al Palazzo Reale di Milano, "Jarry e la Patafisica", che curò con Vincenzo Accame e Brunella Eruli». (De Rosa 2017)

degli scarti in discariche come appunto il cimitero delle automobili, trasformato in *banlieu* in cui vivono i soggetti che la società capitalista rifiuta e tiene ai margini (Arrabal 2009b: 327-74).

Opere come *Pingüinas* risentono della pressione neoliberista. A questo proposito, condividiamo la posizione di Layla Martínez, quando afferma che:

el proyecto neoliberal no era una simple agudización del funcionamiento del capitalismo, sino un orden distinto, con una racionalidad diferente. [...] El rasgo clave era que promovía la economización de todos los aspectos de la vida humana, la extensión de valores y prácticas propias de la esfera económica a ámbitos que hasta entonces habían quedado fuera de las relaciones de mercado. [...] Ya no se trataba de conformar sujetos-trabajadores que cumplieren con una determinada tasa de productividad de forma disciplinada dentro del horario laboral y luego consumiesen durante su tiempo de ocio. El neoliberalismo quería sujetos-empresa, individuos que se comportasen como una corporación en todos los ámbitos de su vida. [...] Su horizonte es la sumisión completa a la economía de todos los aspectos de la vida, la mercantilización absoluta de todas las relaciones sociales, y siempre avanza en esa dirección. (Martínez 2021: 144-5; 148)

Le eroine motocicliste che cercano di liberare il prigioniero Miho sono l'eccezione di cui parlava Baj e grazie a questa loro natura creano un universo che è opposto a quello neoliberale in cui viviamo oggi. I rapporti sociali che intercorrono tra le dieci Cervantas frantumano la logica mercantile che vorrebbe codificare qualsiasi momento della vita umana, inducendo in noi bisogni che sono frutto del calcolo fatto dagli algoritmi che analizzano i nostri gusti, le nostre reazioni, i nostri spostamenti, le nostre relazioni, ecc., e ci "consigliano" prodotti che dovrebbero corrispondere ai nostri bisogni; l'utopia di Cabet si è trasformata in distopia (basti pensare al film *Her*, scritto e diretto da Spike Jonze nel 2013, o all'avvento di *chatgpt*).

L'arte, ci dimostra invece Arrabal, serve ancora per smascherare l'oppressione politica, ideologica, finanziaria a cui siamo ogni giorno esposti. Le dieci motocicliste intergalattiche, si scoprirà nell'avanzare dell'azione, sono delle recluse in un ospedale psichiatrico e tutto ciò a cui abbiamo assistito non è altro che il frutto della loro disragione; è significativo che la Guardia di Sicurezza giunta per riportare le donne nelle loro celle si autodefinisca «la responsable de "adultasilegales.net", "sinpapeles.com" y "tratamientopenitenciario.org"» (Arrabal 2015: 95). Nonostante la loro apparente incoerenza logica, i discorsi delle Pinguine evidenziano le distorsioni e i limiti del nostro mondo.

Di fronte alla cosmogonia chisciottesca-arrabaliana, il lettore/spettatore non può non porsi domande, non può non interrogarsi e cercare delle risposte ai cortocircuiti logico-verbali espressi dalle Pinguine. Ma l'opera del drammaturgo panico-patafisico riesce ad andare oltre anche alla portata simbolica che ha la sua proposta estetica. Crediamo infatti che *Pingüinas* riesca a sfidare anche l'oppressione culturale a cui l'arte e la letteratura contemporanea continuano ad essere assoggettate ed in questo agisce pienamente dentro i confini dell'universo patafisico. Infatti, citando ancora Baj,

[la 'Patafisica] è una forma di resistenza all'oppressione in quanto tale. Proprio perché vi è un'oppressione a livello di potere, vi è un'oppressione a livello anche culturale; è evidente che ormai l'industria e l'organizzazione culturale sono opprimenti ed è anche evidente che si svolgono solo secondo modelli che sono quelli che piacciono al Grande Fratello. (Baj 1994: 37)

Pingüinas doveva essere un'opera che doveva omaggiare la figura di Cervantes in occasione del quarto centenario dalla pubblicazione della seconda parte del *Quijote* e avrebbe dovuto avere come protagonisti le versioni femminili del famoso folle cavaliere e del suo rustico ma saggio scudiero. Arrabal inverte invece la rotta: sceglie di creare un testo basato sulle donne che hanno accompagnato Cervantes nella sua vita e le caratterizza con l'indole forte e indipendente delle eroine cervantine. L'omaggio c'è, è evidente l'ammirazione di Arrabal per l'autore mancego; ciononostante *Pingüinas* va controcorrente alla logica commerciale e lo fa in uno dei templi dell'industria teatrale iberica, com'è il Teatro Español di Madrid. Scacco matto. Non resta che condividere le ultime battute pronunciate da Isabel:

No vinimos al mundo
ni para ser más ricas
ni más influyentes,
ni más famosAs,
sino para confortarnos y confortar
con palabras
de poesía,
de libertad,
de tolerancia,
de ciencia
y de amor. (Arrabal 2015: 95)

Questa, in fondo, è l'utopia arrabaliana.

Bibliografía

- Arrabal, Fernando, *Un esclavo llamado Cervantes*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996.
- Arrabal, Fernando, *Faustbal. Libreto de Fernando Arrabal de la ópera con música de Leonardo Balada estrenada el 13 de febrero de 2009 en el Teatro de Madrid*, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2009a.
- Arrabal, Fernando, *Teatro completo*, vol. I, León, Editorial Everest / F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009b.
- Arrabal, Fernando, *Pingüinas*, Colección Estrenos del Español, Madrid, Teatro Español de Madrid, 2015.
- Baj, Enrico, *Che cos'è la 'Patafisica?*, Salorino, Edizioni l' "Affranchi", 1994.
- Bauman, Zygmunt, *Retrotopia*, Bari-Roma, Laterza, 2020.
- Bellomi, Paola, *Panico! La creazione secondo Fernando Arrabal: la vita e l'opera di una aploide libertario*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013.
- Bellomi, Paola, "La maestra y Margarito: la eterna lucha entre amor y muerte en Faustbal de Fernando Arrabal", *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, XVI (2014): 315-28.
- Bertoli, Antonio (ed.), *Panico! Arrabal, Jodorowsky, Topor*, Firenze, Giunti, 2008.
- Cassanelli, Rino, *El cosmos de Fernando Arrabal: lo cósmico-cíclico en "El Arquitecto y el Emperador Asiria"*, New York, Peter Lang, 1991.
- D'Assunção Barros, José, "La Icaria di Étienne Cabet: un'utopia letteraria del XIX secolo", *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 29.1 (2017): 1-24.
- De Rosa, Federica, "BAJ, Enrico", *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, 2017, https://www.treccani.it/enciclopedia/enrico-baj_%28Dizionario-Biografico%29/, online (ultimo accesso 27/06/2023).
- Díez-Pérez, Josema, "Pingüinas de Fernando Arrabal", *La Diabla. Revista pedagógica de teatro español*, 28 (2015), numero monografico.
- Martínez, Layla, *Utopía no es una isla. Catálogo de mundos mejores*, Madrid, Episkaia, 2021.
- Santos Sánchez, Diego, *El teatro pánico de Fernando Arrabal*, Woodbridge (Suffolk), Tamesis, 2014.
- Schifres, Alain, *Entretiens avec Arrabal*, Paris, Editions Pierre Belfond, 1969.
- Torres Monreal, Francisco, "Introducción", in Arrabal, *Teatro completo*, vol. I, León, Editorial Everest / F. Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2009: 1-118.
- Trecca, Simone, *La parola, il sogno, la memoria: "El laberinto" (1956) di Fernando Arrabal*, Pisa, ETS, 2005.

The Author

Paola Bellomi

Paola Bellomi teaches Spanish Literature at the University of Siena; her main areas of research include the study of Afrodescendant Spanish-language literature, Sephardic literature, LGBTQI+ literature, the literature of memory and the work of Fernando Arrabal. She collaborates with *Fenix. Network for Research on Women Exiles & Migrants* (Utrecht University) and is on the editorial board of the scholarly journal *NuBE. Nuova Biblioteca Europea*.

Email: paola.bellomi@unisi.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Bellomi, Paola, "Cosmogonia arrabalesca: *Pingüinas* o la Creazione secondo Pan", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 393-411, <http://www.between-journal.it/>

The Dystopian Worlds of Manuel Moyano: Between Microstory and Novel

Antonio Candeloro

Abstract

Prolific author of collections of short stories, microstories and novels, Manuel Moyano has developed over the years a narrative universe characterized by a disenchanted vision of reality and a clear writing in constant balance between a realist representation of facts and the creation of dystopian worlds.

This study aims to analyze how Moyano builds worlds parallel to ours starting from the three different literary genres mentioned above: in particular, some passages from the novel *El imperio de Yegorov* (2014) will be analysed as well as some stories from the collection *Los Reinos de Otrora* (2019) and some microstories from the *Teatro de ceniza* collection (2011). Through the creation of these dystopian worlds, Manuel Moyano also elaborates a constant philosophical reflection on time as an unsolvable enigma and as a supporting element of the chronotopes of these different fictitious universes.

Keywords

Manuel Moyano, Dystopian worlds, Possible Worlds, Time, Intertextuality

I mondi distopici di Manuel Moyano: tra microracconto e romanzo

Antonio Candeloro

Introduzione: la questione del tempo nei mondi distopici

Una delle caratteristiche principali del genere distopico è la capacità di inventare mondi che funzionano e si dispiegano attraverso cronotopi verosimili la cui esistenza il lettore non potrà sottoporre ai due principi fondamentali che regolano la nostra possibilità di conoscere il mondo reale: il principio di causalità e quello di non contraddizione¹. Se è vero che, come ci insegna Michail Bachtin (1979: 231), per “cronotopo” s’intende «l’interconnessione sostanziale di rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente», è anche vero che il genere letterario della distopia fonda la base del suo fascino presso il lettore proprio per la sua capacità di creare, simulare o immaginare interconnessioni spaziotemporali inedite (o che mai si siano date sul piano dell’esistenza empirica e conoscibile: pensiamo ai viaggi che consente la macchina del tempo di H. G. Wells in avanti e all’indietro lungo tutta la cronologia della Storia umana²). Partendo da uno dei due poli della definizione bachtiniana

¹ Su entrambi i principi Aristotele 1997: 144: «È impossibile che la stessa cosa, ad un tempo, appartenga e non appartenga a una medesima cosa» e *id.*: 145: «è impossibile, ad un tempo, che la stessa persona ammetta veramente che una stessa cosa esista e, anche, che non esista», oltre a Aristotele, 1997: 481-sgg. Per una messa a punto di tali nodi Couvalis 2009: 36-43.

² Non è casuale che Paul Ricoeur descriva *Mrs. Dalloway*, di Virginia Woolf, la *Recherche* proustiana e *La montagna magica* di Thomas Mann come «favole sul tempo» (Ricoeur 1988: 13). Il lessema “favola” evoca quel mondo di opere letterarie per l’infanzia in cui il piacere della lettura nasce (o si articola) proprio grazie alla possibilità di vivere tempi “altri” o un tempo “flessibile” e “malleabile” o che, in ogni caso, fuoriesce dalla percezione abituale del tempo umano: un esempio su tutti, l’attraversamento dello specchio da parte di Alice in Lewis Carroll, *Attraverso lo specchio*, oltre al già citato Herbert G. Wells).

di “cronotopo”: il tempo, ci prefiggiamo in questo studio di analizzare in che modo cambia il cronotopo all’interno degli universi fittizi che Manuel Moyano – scrittore spagnolo di riconosciuto prestigio letterario – ha creato nel corso di questi ultimi anni. Come sappiamo sin dall’antichità, il tempo è un enigma irrisolvibile. È ciò che Sant’Agostino, nel famoso Libro XI delle *Confessioni*, descrive nei termini di domande retoriche che, ancora oggi, ci fanno vibrare e ci lasciano, appunto, senza parole:

Che cos’è, allora, il tempo? Se nessuno me lo chiede, lo so; se dovessi spiegarlo a chi me ne chiede, non lo so; eppure posso affermare con sicurezza di sapere che se nulla passasse, non esisterebbe un passato; se nulla sopraggiungesse, non vi sarebbe un futuro: se nulla esistesse, non vi sarebbe un presente. (Sant’Agostino 1989: 320)

Di questa famosa citazione (divenuta, nei secoli di ricerca filosofica e scientifica sul tempo, quasi un *locus communis*) ci sembra opportuno sottolineare proprio ciò che segue alle domande retoriche del Santo di Ippona, ovvero, la triplice ripartizione su cui siamo soliti costruire la nostra percezione del tempo. Nel momento stesso in cui non riesce a offrire una definizione totalizzante e univoca del “tempo”, Sant’Agostino non può evitare di descrivere la correlazione vincolante dei tre assi temporali su cui si muove la nostra esistenza: passato, futuro e presente, essendo quest’ultimo l’asse forse più misterioso perché meno frammentabile e meno captabile³. Ciononostante, Sant’Agostino ci dice che tali parametri non solo esistono, ma

³ La fisica quantistica mette in crisi l’esistenza agostiniana dei tre assi temporali (Rovelli 2017: 35-43). Sul presente che sfugge perché meno captabile e più frammentabile si veda, di nuovo, Rovelli 2020: 167: «La vita [...] è costituita da individui che interagiscono con ciò che li circonda, formati da strutture e processi che si autoregolano, mantenendo equilibri dinamici che persistono *nel tempo*. Ma strutture e processi non sono lì *affinché* gli organismi sopravvivano e si riproducano. È il contrario: gli organismi viventi sopravvivono e si riproducono *perché* è accaduto che sono cresciute gradualmente queste strutture, a cui avviene di sopravvivere e di riprodursi. Si riproducono e popolano la Terra perché sono funzionali» (il primo corsivo è nostro). Si veda anche Bodei 2022, in particolare il cap. 2, “Attimo e tempo: a confronto con le filosofie tra Platone e Heidegger” (Bodei 2022: 61-126), in cui si analizzano in dettaglio i concetti di “attimo” e di “tempo discontinuo” anche attraverso ampi riferimenti letterari (da Marcel Proust a Thomas Mann, passando per Góngora e Ronsard). Vedremo come *El imperio de Yegorov* metta in scena un mondo distopico in cui gli esseri umani ambiscono a vivere oltre i limiti che impone la Natura, nel nome del mito dell’eterna giovinezza.

che noi li sperimentiamo nella nostra vita quotidiana: se non accadesse nulla, non avremmo passato; se non sopravvenisse nulla, non esisterebbe un orizzonte (del) futuro; se non esistesse nulla, non esisterebbe nemmeno il presente. Alla luce di queste riflessioni iniziali sull'enigma temporale, possiamo affermare che la letteratura è l'arte di giocare con i tre assi temporali accordandoli o disarticolandoli in sempre nuove combinazioni⁴.

Se ci spostassimo, ora, sul fronte della distopia, vedremo allora come la stessa possibilità di creare (e di poter "abitare") mondi possibili⁵ si trovi alla base del coinvolgimento emotivo, oltre che cognitivo, del lettore dei tre diversi testi che si prenderanno in esame: un romanzo (*El imperio de Yegorov*, finalista del "Premio Herralde de Novela" nel 2014); una raccolta di racconti (*Los Reinos de Otrora*, con illustrazioni di Jesús Montoia e apparso nel 2019); il microracconto (*Teatro de ceniza*, con prologo di Luis Alberto de Cuenca e pubblicato nel 2011). Vedremo, così, come il concetto di tempo (della narrazione, oltre che narrato) cambi sia in rapporto alle trame sviluppate all'interno di questi tre diversi universi fittizi sia in rapporto al genere letterario (e arriveremo a chiederci se non sia proprio il genere letterario ad influenzare il modo di costruire e scandagliare il concetto di tempo in senso letterario, oltre che filosofico e astratto).

Ma andiamo per ordine: inizieremo dal genere più esteso, il romanzo; ci avvicineremo al genere del racconto breve; termineremo con il genere più breve, ovvero, il microracconto.

La distopia di *El imperio de Yegorov* (2014): un futuro possibile tra luci e ombre

Diviso in tre parti, *El imperio de Yegorov* si presenta sotto forma di «treinta y dos documentos» frutto di cinque anni di «exhaustiva investigación» (Moyano 2014: 3) da parte dei misteriosi (e innominati) editori

⁴ Su questo nodo e in relazione all'arte del narrare Aristotele 1994: 147.

⁵ Sulla teoria dei mondi possibili la bibliografia è sterminata. Ci limiteremo, nell'ambito di questo studio, a tre classici: Doležel 1999a (abbiamo consultato la versione spagnola: Doležel 1999b); Albaladejo Mayordomo 1986; Eco 1985, oltre al monumentale e recente studio di Lavocat 2021. Sul concetto di romanzo in quanto "luogo abitabile" e "mondo possibile" si veda Marías 1969: 572: «La culminación de una novela, cuando es genial, es esa quasi-creación de un mundo *en el cual nos instalamos y podemos imaginariamente vivir*. Cuando la novela se logra y es de primer orden, *nos da un mundo*» (corsivi nostri).

che firmano la *Nota preliminar*. La ricerca è consistita nello scavo attento di documenti e testimonianze presso archivi pubblici e privati tra USA e Giappone poi raccolti presso la «sede itinerante de la Plataforma Ciudadana Contra Yegorov». Siamo ancora sulle soglie del testo, per dirlo nei termini di Genette (1989), eppure, sin da questo momento, il lettore inizia a elucubrare (o è invogliato a interrogarsi) attorno alla natura di questa Piattaforma, all'identità di Yegorov, il cui impero viene citato nel titolo stesso dell'opera e, soprattutto, attorno alla questione temporale. Di fatto, come specificano gli editori succitati, i trentadue documenti sono stati ordinati in modo cronologico per consentire al lettore una «mejor comprensión del conjunto». Dunque: se la prima parte, sottotitolata «Shigeru Igataki», occupa l'arco temporale che va dal 1967 al 1988, ed evoca, dunque, un passato storico che gli editori sembrano condividere con il lettore, la seconda, sottotitolata «Geoff Leshan» va dal 2021 al 2027, ovvero, si estende lungo un asse temporale di tredici anni posteriore al tempo della pubblicazione "reale" del testo (2014). La terza parte va ancora oltre: sottotitolata «Greg Soriano» si spinge verso il biennio futuribile (e possibile) degli anni 2040-2042. Appare evidente che, per la corretta comprensione degli stessi documenti, chi legge dovrà prestare attenzione a ogni minimo dettaglio, dato che alcuni testi "rimeranno" tra di loro, presentando gli stessi personaggi in contesti spaziotemporali distinti e distanti tra di loro e ripresentando gli stessi dubbi e gli stessi enigmi attraverso documenti tra i più disparati come possono essere il diario degli anni sessanta del Novecento di un antropologo giapponese, le interviste di due giornalisti a una stella del cinema hollywoodiano contemporaneo o le intercettazioni telefoniche di un detective privato che indaga sulla scomparsa dello stesso antropologo giapponese la cui identità conosceremo attraverso il suo diario di viaggio presso una tribù indigena della Papuasias Nuova Guinea.

Sempre restando sulle soglie del testo, non è affatto casuale che la citazione *in exergo* venga accompagnata non solo dal nome dell'autore (il presunto cantante americano Leonard Shuwarage), ma anche dalla sua data di nascita e morte: 1982-2041. Di nuovo, chi legge viene proiettato in un futuro prossimo i cui frammenti sarà chiamato a ricostruire nel corso dell'atto stesso della lettura. La citazione rappresenta essa stessa una prima riflessione sulla questione temporale: «El arte existe porque somos conscientes de que algún día vamos a morir. ¿Seguiría creando si dejase de tener la certeza de mi propia muerte?» (Moyano 2014: 3). La domanda ha sfumature agostiniane: è molto probabile che gli artisti smetterebbero di creare se sapessero di poter vivere eternamente perché, se accettiamo l'affermazione

che ci offre il cantante in termini aforistici, è evidente che l'arte esiste proprio perché siamo coscienti della nostra mortalità. Potremmo anche affermare che chi si dedica all'arte lo fa sperando che questa possa redimerlo dalla fine inevitabile che spetta ad ognuno di noi in quanto essere umani e, inevitabilmente, mortali.

La questione del tempo viene affrontata in modo diretto nel primo documento, il diario di viaggio dell'antropologo giapponese che dà il titolo alla prima parte del testo, Shigeru Igataki. Il diario occupa l'arco temporale che va dal 16 febbraio al 13 marzo del 1967. In due mesi di narrazione concitata, Igataki ci rende partecipi di due eventi fondamentali ai fini della comprensione globale degli altri documenti raccolti dagli editori della Piattaforma anti-Yegorov: a) la scoperta del popolo degli *hamulai*, un tribù indigena che vive isolata dal resto del mondo e che sembra non invecchiare mai; b) la scoperta di una pianta chiamata *eletu* e che sembra salvare dalla morte per intossicazione alimentare Izumi Fukada, compagna di viaggio di Igataki, vittima di un malore atroce in seguito all'ingestione di pesce crudo.

Una volta tornato in Giappone, Igataki continuerà a curare Izumi grazie alla pianta di *eletu* che un missionario spagnolo, padre Cuballó, gli invierà come segno di riconoscenza, fino a quando non s'interromperà la comunicazione tra i due e Igataki riuscirà a ricreare in laboratorio il batterio simbionte che sembra salvare la vita della sua compagna della quale s'innamora perdutamente. I restanti documenti di questa prima parte indurranno il lettore a interrogarsi circa la natura reale della *elatrina*, l'antidoto chimico "scoperto" da Igataki e che sembra contrastare l'invecchiamento e i processi degenerativi naturali negli esseri umani che decidono, in una prima fase, di farsi "inoculare" dallo stesso parassita che ha contratto Izumi presso gli *hamulai* e, in una seconda fase, di curarsi a tempo indefinito attraverso l'assunzione controllata dell'*elatrina*, unica sostanza che riesce a contrastare gli effetti nocivi del parassita se ingerita ogni dodici ore e nell'arco dell'intera vita.

Ovviamente, nella seconda parte, risulterà più chiaro, anche se non meno avvincente, scoprire chi siano i clienti di Igataki e Izumi: attori famosi, politici, cantanti, rappresentanti del *jet-set* del mondo soprattutto nordamericano e che nell'*elatrina* proiettano il sogno utopico dell'elisir di lunga vita. Diventa esplicito anche il tono satirico con cui vengono ritratti alcuni di questi personaggi famosi. Satira che assume i tratti della critica sociale e ideologica nel momento in cui il lettore intuisce che, dinanzi allo scarseggiare dei pesci che fanno da incubatori del batterio mortale, la coppia giapponese inizia a ricorrere a cavie umane. Nel mondo distopico

di *El imperio de Yegorov*, l'elisir di lunga vita che sembra concretizzare il sogno dell'eterna giovinezza diventa l'oggetto del desiderio del magnate (amico intimo di Vladimir Putin) che dà titolo al testo e motivo scatenante della divisione netta tra i due bandi: da una parte, coloro che accettano di diventare "schiavi" del potere e pazienti eternamente dipendenti dall'*elatrina*; dall'altra, coloro che, come gli editori che raccolgono i trentadue documenti che leggiamo, si oppongono sia all'uso aberrante e immorale di cavie umane sia all'uso dell'*elatrina*, sostanza chimica che permette di non invecchiare mai.

Se la lettura risulta avvincente, tuttavia, è anche a causa dei molteplici giochi sul tempo che i vari narratori, e in modo del tutto implicito, sembrano sviluppare nell'atto stesso di comunicare tra di loro o di lasciare traccia scritta delle loro indagini personali. Nel mondo distopico e inquietantemente apocalittico di *El imperio de Yegorov* Manuel Moyano si diverte a punteggiare la trama di elementi e notizie che, pur non corrispondendo a verità, potrebbero suonare verosimili e sembrerebbero addirittura lasciare spiragli di speranza verso il futuro. Analizziamo alcuni esempi concreti, lasciando al lettore il piacere di scovarne altri.

Nell'interrogatorio del commissario Walter C. Tyndall al poeta Geoff Leshan e risalente al 2024, il lettore scopre che «Está penado fumar en todo el estado de California» (Moyano 2014: 61). Se già oggi le leggi anti-tabacco sono state approvate e accettate dai paesi membri dell'Unione Europea, in un futuro prossimo potrebbero spingersi alla proibizione totale in alcuni degli stati del Nord America. Sempre all'interno dello stesso interrogatorio, scopriamo che il traffico d'organi è in calo o diventa obsoleto perché, come afferma il commissario, «la mayoría de órganos se pueden obtener de forma sintética» (65)⁶.

Se ci spostiamo verso il 2027 e leggiamo l'intervista che Kenneth Graff realizza presso l'abitazione della famosa attrice Lilian Sinclair, scopriremo che in una delle pareti appare una foto del primo viaggio spaziale intrapreso dalla stessa. Il commento dell'attrice è ironico (proprio perché auspica che tutti potranno sperimentare prima o poi le stesse sensazioni da lei provate nel suo primo volo al di fuori dell'atmosfera terrestre): «No hay nada comparable a flotar en el vacío; desde allí se puede ver lo pequeños

⁶ Il 15 giugno del 2023 *The Guardian* dà la notizia della creazione di embrioni umani sintetici a partire da cellule staminali nell'ambito delle ricerche della biologa polacca Magdalena Żernicka-Goetzche dell'Università di Cambridge e del California Institute of Technology (Devlin 2023).

e insignificantes que somos... [...] Es un viaje que recomiendo a todo el mundo» (89)⁷.

Sempre nel 2027 e attraverso lo scambio di email tra Geoff Leshan e Dwight Laguardia, un secondo investigatore privato che proverà a intrufolarsi all'interno della fabbrica in cui Izumi e Igataka producono il siero dell'eterna giovinezza, veniamo a scoprire che il petrolio diventa un bene ancora più prezioso «Desde que empezaron a agotarse las reservas mundiales [...]» (103).

Spostandoci verso il 2041, e, di nuovo, basandoci su una ricerca sul campo effettuata dallo stesso giornalista, Kenneth Graff, già autore dell'intervista all'attrice succitata, scopriamo che William T. Peele, politico democratico, «lleva años luchando por la implantación en nuestro país de un sistema de Salud Pública como el que regía en la Unión Europea antes de su desmembración» (123), per cui si assisterebbe a un doppio ribaltamento politico: da un lato, la scomparsa della UE; dall'altro, il tentativo di costruire un sistema sanitario pubblico negli USA sul modello di quello europeo.

Non solo: nel 2042, così come è possibile dedurre da una lettera minatoria che l'avvocato di Yegorov invia a Igataka, dopo che il magnate russo ha fatto rapire Izumi e l'ha mutilata di un orecchio, sarà possibile sostituire organi o parti del corpo umano con «prótesis molecular[es]» (143). Sempre nello stesso anno, se leggiamo i dati biografici che vengono attribuiti ad un personaggio secondario della narrazione, Yukiko Kondo, amica intima di Izumi, scopriamo che «fue una de las últimas personas que murió de Alzheimer en Japón antes de que se popularizara la vacuna contra esa enfermedad» (170).

Ciononostante, e a fronte di tanti sviluppi salvifici da parte della medicina e della scienza, verremo anche a sapere che, in ambito internazionale, il mondo sarà sconvolto dalla «crisis mundial de 2021» (163), oltre che dalla «Tercera Guerra del Golfo» (131) cui ha partecipato come inviato di guerra Gregory Soriano, fotografo e compagno di vita e di lavoro dello stesso Kenneth Graff alla cui memoria è dedicato il testo stesso.

È evidente come, con *El imperio de Yegorov*, Moyano non solo costruisce un mondo distopico in cui la rincorsa narcisistica all'elisir di lunga vita determinerà una lotta senza quartiere e una sorta di guerra civile tra ricchi

⁷ Il 16 settembre del 2021 Elon Musk annuncia l'esito positivo del primo volo spaziale di un equipaggio di quattro civili senza alcun astronauta professionista a bordo: si veda l'articolo "Decollato il volo spaziale di SpaceX: per la prima volta quattro turisti in orbita" apparso su *La Repubblica*.

e poveri, ma anche un mondo possibile in cui agli sviluppi della medicina non farà da contraltare una politica internazionale di pace o di convivenza civile. Non sapremo mai come finirà la Terza Guerra del Golfo a cui si allude nel documento citato; né possiamo immaginare come si sgretolerà il sogno dell'Unione Europea, né in che modo la scarsità di petrolio potrà scatenare altri conflitti su scala internazionale. È certo che possiamo apprezzare l'afflato quasi profetico di quella enorme crisi mondiale del 2021 che scoppierà per via di ignoti meccanismi e che noi lettori empirici abbiamo vissuto in prima persona a partire dalla pandemia del covid del 2020.

Come deducibile dagli esempi proposti, tra squarci di luce e di speranza e rappresentazioni macabre di un mondo immerso nelle tenebre, Moyano costruisce *El imperio de Yegorov* come un mondo possibile in cui distopia e utopia collidono e in cui il conflitto tra narcisisti pro-Yegorov e realisti anti-Yegorov incarna una spaccatura ben evidente al lettore che inizia l'atto di lettura nel 2014, l'anno di pubblicazione dell'opera (oltre che fase iniziale del conflitto tra Russia e Ucraina)⁸. Il fatto che Yegorov sia amico di Putin non fa che proiettare una nuova, sinistra ombra sugli sviluppi potenziali di un futuro prossimo che ancora non possiamo anticipare. Il tempo narrato e il tempo della narrazione diventano i campi di battaglia in cui immaginare guerre future tra chi accetterà stoicamente la mortalità e chi anela all'immortalità e alla bellezza perenne nel nome di un narcisismo individualista i cui segni possiamo raccogliere facilmente nel mondo virtuale e iperconnesso in cui ci muoviamo nella realtà quotidiana del XXI secolo.

I mondi possibili de *Los Reinos de Otrora* (2019): un passato ricordato

Se ne *El imperio de Yegorov* Moyano invita il lettore a vivere (o a immaginare) il futuro, ne *Los Reinos de Otrora* (pubblicato nel 2019) ci propone un viaggio a ritroso nel passato. All'interno di un *Exordio* e di una *Coda* finale il narratore in prima persona singolare ci presenta la circostanza fenomenica in cui si trova a scrivere, ci spiega le motivazioni che lo spingono a realizzare l'atto di scrittura e, infine, ci narra i primi anni della propria vita. Mentre *El imperio de Yegorov* è un romanzo senza narratore perché costituito dai

⁸ Sulle origini storiche e di lungo corso del conflitto russo-ucraino si veda Cella 2021.

trentadue testi (o documenti scritti) che spetterà al lettore decodificare correttamente e ricostruire come se si trattasse di un puzzle *in fieri* predisposto cronologicamente tra un passato noto e un futuro ancora di là da venire, *Los Reinos de Otrora* è, invece, una sorta di raccolta di racconti brevi il cui minimo comun denominatore è proprio la presenza della stessa e anonima voce narrante. Ciononostante, se ci è possibile collocare spazialmente la narrazione, è impossibile decidere temporalmente in che epoca si svolgano i fatti rammentati dalla stessa voce di chi dice “io”:

Cuando yo era niño vivía en un poblado de casas de adobe y tejavana en la margen derecha del río Arinat [...]. Tendría seis años la mañana en que unos desdichados extranjeros, [...] desembarcaron en el muelle a un marinero cubierto de bubas que sufría delirios y palpitaciones. (Moyano 2019: 9)

Il lettore si ritrova immediatamente immerso in un mondo mitico e fiabesco: Arinat potrebbe evocare una delle città invisibili di Italo Calvino (2001)⁹; la peste che sconvolgerà la vita del paese marittimo in cui vive il narratore, invece, potrebbe evocare il contesto distopico del romanzo anteriore. Di fatto, sarà proprio lo scoppio della peste a provocare la decimazione della maggior parte della popolazione e a determinare il destino del narratore che si vede costretto a vivere all'interno di un'ospizio dalle caratteristiche quevediane. Prima che sopraggiunga lo zio Nicodemo a riscattarlo, configurandosi questo personaggio come coprotagonista della trama dei sette racconti inclusi tra *Exordio* e *Coda*, questa è la descrizione che ci offre il narratore dell'ospizio:

Vestíamos con harapos mugrientos y no nos servían de comer otra cosa que una alboronía clarísima, en la que apenas flotaban dos o tres trozos de zanahoria y otros tantos de cebolla. Los días de guardar

⁹ Anche nel caso de *Los Reinos de Otrora*, come in quello dei mondi possibili di Calvino, le città hanno nomi femminili: Iramiel (Moyano 2019: 17: una sorta di neologismo a partire dall'unione del termine “ira” e “miel”) è il toponimo del primo paese citato nel periplo esistenziale del narratore protagonista; seguono Baldrás (*ibid.*: 33, che foneticamente rimanda al verbo “valer” nella sua forma futura della seconda persona del singolare); Xaor (*ibid.*: 59); Ispaán (o Isapán) (*ibid.*: 69), evidente variante e deformazione del toponimo romano “Hispania” e unica città che il lettore potrebbe attribuire ad una geografia (o spazio) reale; Beirán (o Biram) (*ibid.*: 101); etc.

repartían un mendrugo de pan por cabeza y dejaban en el centro de la mesa una fuente de sardinas arenques, de las que yo nunca pillara otra cosa que raspas o colas roídas. Los novicios, que iban tonsurados y no cesaban de platicar sobre la virtud y el sacrificio, nos trataban como a bestias y nos arreaban a conciencia por cualquier nimiedad, cuando no nos llevaban a algún rincón para dar rienda suelta a sus más nefandos vicios. (Moyano 2019: 10)

Basta comparare questo brano con l'inizio del cap. III del *Buscón* per constatare come il narratore riscriva alcuni brani della scena in cui Don Pablo finisce tra le grinfie del *dómine* Cabra e patisce una condizione di fame e sofferenza fisica molto simile a quella qui descritta. Se il personaggio di Quevedo prova a mangiare un «caldo en unas escudillas de madera, tan claro, que en comer una dellas peligrarara Narciso más que en la fuente» (Quevedo 2005: 119), il narratore de *Los Reinos de Otrora* s'imbatte in un trattamento simile; si noti che la «alboronía» è un piatto tipico andaluso fatto di verdure che si è soliti consumare il venerdì santo; la Quaresima è evocata da don Pablo poco prima della famosa descrizione del *licenciado* Cabra: «Entramos, primer domingo después de Cuaresma, en poder de la hambre viva [...]» (Quevedo 2005: 116). Se il narratore di Moyano prova a mangiare pezzi di pane e qualche sardina messa al centro del tavolo, don Pablo nota come i magrissimi compagni lottino per entrare in possesso di un «garbanzo güérfano y solo que estaba en el suelo» (*ibid.*: 119). Diversa è la descrizione dei novizi tra le cui grinfie finisce il narratore de *Los Reinos de Otrora*, novizi molto più sadici del *dómine* Cabra perché intenti a dare sfogo a desideri turpi, evocando i «nefandos vicios» (Moyano 2019: 10) il peccato mortale della lussuria.

Il narratore, costretto a subire un tale trattamento, inizia a pensare addirittura al suicidio finché non arriverà a salvarlo il già citato zio Nicodemo. È l'arrivo di questo personaggio a modificare per sempre la vita del narratore. Sognatore e viaggiatore imperterrito, Nicodemo sogna «una edad de oro venidera en la que el mundo no viera la discordia ni fueran necesarios las armas o los ejércitos» (11). Il narratore non crede a questa versione idealizzata dello zio ed inizia a scrivere proprio per rendere conto (all'età di sessant'anni) dei molti viaggi che potè fare in sua compagnia: «Nunca quiso él registrar en un libro nuestros viajes y peripecias, pues argüía que todo acto humano debe resignarse al olvido» (12). Se l'evocazione dell'Età dell'Oro rinvia al *Quijote* (Cervantes 2004: 133-135) l'intenzione di scrivere per contrastare la forza distruttrice dell'oblio rimanda implicitamente al prologo del *Lazarillo de Tormes* e all'aspirazione di chi scrive di lottare contro la «sepultura del olvido» (*Lazarillo de Tormes* 1999: 3). Il nar-

ratore scriverà proprio per scavare nella memoria e «dejar por escrito las escalas que creo más memorables de nuestros viajes» (Moyano 2019: 12). Si tratta di un incipit che cattura immediatamente l'attenzione del lettore sia per i succitati rimandi intertestuali a tre classici della letteratura spagnola quali sono il *Lazarillo*, il *Quijote* e il *Buscón* sia per la descrizione dell'atto di scrittura inteso qui come atto di recupero e salvaguardia della memoria, viaggio nelle esperienze passate che hanno forgiato il carattere del narratore e segnato la sua esistenza¹⁰. Se Italo Calvino inventa architetture impossibili in luoghi della memoria che sono invenzioni sul filo dell'inverosimile, Moyano reinventa città che tutte insieme appartengono al mondo "altro" della letteratura e dell'immaginazione umana. *Otrora* è un termine che potremmo tradurre come *Altrora*; un tempo fuori dal tempo che implica simmetricamente uno spazio indefinito come *Altroquando*. Un tempo e uno spazio che possono esistere solo sul piano creativo dell'immaginazione e sul piano del soprannaturale. È quanto sostiene Francesco Orlando nei suoi studi sulle varie tipologie di "soprannaturale" in letteratura:

Come i giochi del bambino, la letteratura apre uno spazio immaginario fondato sulla sospensione o neutralizzazione della differenza tra vero e falso, uno spazio in cui vige il diritto di rispondere al piacere dell'immaginario. L'apertura stessa di un tale spazio costituisce una formazione di compromesso tra le istanze opposte del reale e dell'irreale. (Orlando 2017: 22)

¹⁰ Si veda, di nuovo, Sant'Agostino 1989: 269: «Tutto ciò si svolge nel mio interno, nella sala immensa della mia memoria. E vi sono, pronti al mio cenno, il cielo, la terra, il mare e tutte le sensazioni che mi hanno dato, ad eccezione di quelle che ho dimenticato. E là anche mi faccio incontro a me stesso, ricordo me stesso, quello che ho fatto e quando e dove, quali emozioni abbia avuto nel farlo. E là sono tutti i ricordi dell'esperienze o delle affermazioni credute. E ancora da quel deposito traggio confronti delle cose di propria esperienza o credute per esperienze altrui, queste e quelle collego a casi passati, e da esse deduco quello che farò, gli eventi, le speranze, tutto come se mi fosse davanti. "Farò questo, farò quello", mi dico nelle vaste pieghe del mio spirito, ricche di immagini di tante e tante importanti cose. E ne conseguono questo o quello. "Oh, se accadesse questo o quest'altro!"; "Iddio ne scampi da questo o da quello!": così parlo a me stesso e, mentre parlo, ecco pronte le immagini di tutto ciò che dico balzare fuori sempre da quel tesoro della memoria: né potrei dir nulla se esse non ci fossero». Anche per il narratore anonimo de *Los Reinos de Otrora* la memoria è una «sala immensa» da cui poter riscattare le immagini del passato, o un *Regno d'Oltrora* in cui convivono tutti i ricordi delle esperienze vissute.

Se attraverso *El imperio de Yegorov* Moyano apre uno spazio immaginario in cui la ricreazione di un mondo distopico ci spinge a riflettere sul nostro presente, ne *Los Reinos de Otrora* questo stesso spazio si allarga, si amplifica e si complica proprio per consentire un viaggio a ritroso nel passato della migliore letteratura fantastica, ovvero, nel passato di quella letteratura che richiede «una qualche sospensione d'incredulità in più»¹¹. Ecco dunque Iramiel, città il cui Re soffre di sterilità, finché Nicodemo, con un trucco boccaccesco, riuscirà a lasciare incinta la Regina; ecco dunque Baldrás, una città che rievoca la vicenda di *Funes el memorioso*: come nel racconto di Borges, anche in questa città è possibile ricordare nitidamente tutti i dettagli del nostro passato per gli effetti dei cosiddetti «flores del ayer», che permettono di rievocare il passato con tanta forza e precisione che la maggior parte della popolazione si abbandona a un pianto pieno di nostalgia per le parole non dette o gli atti non compiuti, per i pentimenti e i ripensamenti sopravvenuti nel tempo¹². È all'interno di un simile contesto

¹¹ Orlando la definisce anche una «letteratura al quadrato» (*ibid.*: 22). Come è noto, l'espressione proviene da T. S. Coleridge e la sua *Biographia Literaria* (Coleridge 2008: 314): «[...] to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith». Non possiamo non sottolineare il fatto che Coleridge, in questo capitolo XIV della sua biografia, affronta un problema di ordine sia estetico che filosofico, ovvero, sviscerare quelli che definisce «two cardinal points of poetry», ovvero: «the power of exciting the sympathy of the reader by a faithful adherence to the truth of nature, and the power of giving the interest of novelty by the modifying colours of imaginations» (*id.*: 314). Da una parte, la mimesi intesa in senso aristotelico, ovvero, in quanto imitazione «fedele» della realtà; dall'altra, l'immaginazione intesa in quanto potenza «creatrice» in grado di modificare la realtà e smuovere l'animo del lettore grazie alla sua capacità di creare «novelty». Come vedremo analizzando alcuni microracconti di *Teatro de ceniza*, Moyano è cosciente della capacità della scrittura di riscrivere la Storia o di inventarne versioni controfattuali attraverso la potenza «creatrice» dell'immaginazione.

¹² Si veda Borges 1999: 123-136: è proprio l'impossibilità di dimenticare il passato a paralizzare gli abitanti di Iramiel nella nostalgia luttuosa. Come afferma il narratore esterno di *Funes el memorioso* (*ibid.*: 135): «Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer». Ergo: non si può pensare in un mondo possibile in cui il passato occupa il primo piano cancellando la percezione del futuro e quella del presente. Sulla nostalgia luttuosa si veda Recalcati 2022: 106-118, in cui si distinguono tre tipologie di «memoria»: la «memoria-archivio»; quella «spetttrale»; quella «del futuro», che è fondamentale per non restare prigionieri della malinconia costante.

che il narratore s'imbatta insieme allo zio in un personaggio che rievoca il *Quijote*: nel regno di Ispaán – noto anche come Isapán (evidente variante dell'antica Hispania) – Nicodemo e il narratore s'imbattono nel «caballero Alamor» (*nomen omen* e variante del famoso *Caballero de la Triste Figura*). Bastano le prime pennellate per capire che ci troviamo dinanzi ad una riscrittura del mito di Don Quijote: «A través de la bruma creí adivinar su brillante armadura, el yelmo coronado de plumas, las espuelas de oro y la lanza en ristre» (Moyano 2019: 70). Identica la pazzia che lo spinge ad utilizzare un linguaggio antiquato e altisonante; identico l'effetto risibile nella prima caduta da cavallo davanti ai due viaggiatori stranieri. All'interno di questo racconto, Sancho Panza assume il nome di Sérvulo e Cide Hamete Benengeli è il medico di origini arabe che prova a salvare invano il cavaliere Alamor dalla follia cronica. Quando muore è lo stesso Sérvulo a raccontare a Benengeli ciò che ricorda delle mille disavventure vissute in sua compagnia. L'effetto del racconto di Sérvulo sui testimoni oculari, a partire dallo stesso Benengeli, è immediato:

Había maravillado mucho esta narración al físico, y decía que de ella iba a escribir un libro que lo haría famoso, pues *tanto movería a risa al melancólico como placería al grave*, ya que en él se encontrarían enseñanzas de gran provecho acerca del hombre y sus ínfulas y vanidades. (Moyano 2019: 87)¹³

Il punto è che il narratore, nonostante le ricerche effettuate, ancora non è riuscito a scoprire se il libro evocato da Benengeli esista davvero o se sia stato già tradotto nella sua lingua. *Los Reinos de Otrora* prevede scenari di mondi possibili in cui l'opera di Cervantes è ancora di là da venire o da raggiungere il successo che otterrà a partire dall'apparizione della prima parte del 1605. Di nuovo, la letteratura diventa lo spazio in cui immaginare

¹³ Cervantes 2004: 19: «Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla». Come si vede chiaramente, è l'uso del verbo «mover» a segnalare anche linguisticamente la riscrittura di questo famoso passo del prologo cervantino. Più in generale, l'intero testo è contraddistinto da un linguaggio arcaico e ricco di termini in disuso: cfr. anche la parte finale della *Coda*, in cui il narratore anonimo evoca la morte dello zio alludendo al famoso incipit del *Quijote*: Moyano 2019: 12: «Hace mucho tiempo que lo vi por última vez, alejándose entre las brumas de una ciudad cuyo nombre he olvidado».

universi paralleli in cui il *Quijote* è ancora *in fieri*¹⁴. Nella *Coda*, dopo un ricordo nostalgico dedicato a Nicodemo, ormai morto, il narratore porta a termine il proprio atto di scrittura convinto del fatto che l'oblio avrà la meglio sul ricordo:

Ese viento que baja hoy de las montañas me dice que todo pasará: las grandes obras, los grandes errores, el oro de este atardecer, *las páginas que aún entretejo*. Me consuela pensar que *mi vida no es más que un sueño*, que nada importa ni ha importado nunca. (Moyano 2019: 120)

Il tono pessimista e l'immagine calderoniana della vita come «sueño» chiudono un libro che è un anche un viaggio metaforico attraverso alcuni luoghi classici della letteratura fantastica. Perché se i “fiori di ieri” evocano, oltre al già citato *Funes el memorioso* di Borges, l'episodio dei Lotofagi nell'*Odissea* omerica, il racconto intitolato *Un encuentro en Xaor* evoca lo Swift di *Gulliver's Travels* (1998: 65-68). Gli abitanti del luogo incarnano, di fatto, una

¹⁴ Su questo nodo teorico si veda Albaladejo Mayordomo 1986: 150: «Cuanto mayor es la diferencia cronológica y de perspectivas entre el plano de la fábula y el del sujeto, mayor es la actividad que en su proceso de recepción despliega el lector, que ha de descodificar la organización de mundos de la sección macrosintáctica de transformación para realizar la interpretación y comprensión del texto narrativo a partir de la organización de mundos de la sección de macrosintaxis de base, que le pone en contacto directo con la estructura de conjunto referencial». È lo stesso fenomeno di ricezione della trama e del personaggio protagonista che possiamo osservare nella terza puntata della seconda stagione de *El Ministerio del Tiempo* in cui allo spettatore viene presentato un mondo possibile in cui Cervantes corre il rischio di non dare alle stampe il suo futuro capolavoro perché troppo impegnato a trovare il successo a teatro: si veda “Tiempo de hidalgos”, (online). Per un'analisi dettagliata di questa puntata della serie in relazione all'opera cervantina López López 2019: 113-126. Sulla questione dell'attraversamento dei confini tra mondi reali e mondi immaginari, tanto nell'ambito letterario come in quello cinematografico, si veda anche Candeloro 2019: 127-140. Sul concetto di «transduzione dei mondi di finzione» cf. Doležel 1999b: 311: «[...] cualquier mundo y cualquier entidad en el mundo podría ser o podría haber sido diferente de lo que es. Las reescrituras posmodernas crecen en este fértil suelo semántico. Emergen a que es posible cambiar y sustituir cualquier mundo ficcional, aunque sea canónico, autorizado o tradicional, por otro alternativo. La complejidad de lo reescrito y su desafío a la interpretación semántica se debe, precisamente, al hecho de que no sólo se refiere a su propio mundo ficcional, sino también, de maneras y en grados diversos, a su fuente, al protomundo». Sul concetto di riscrittura è fondamentale Boitani 1999.

nuova versione dei lillipuziani, personaggi in miniatura orgogliosi e scontenti verso i due viaggiatori stranieri che, ai loro occhi, assumono dimensioni gigantesche. Un discorso simile possiamo applicare anche al viaggio presso Pr (evidente toponimo comico-onomatopeico), un paese in cui l'eco arriva in ritardo o anticipa il futuro, permettendo ai suoi abitanti di ascoltare gli effetti di eventi ancora non accaduti (Moyano 2019: 94). Nuove ed ulteriori declinazioni di mondi distopici troveremo nella raccolta di microracconti *Teatro de ceniza*, ennesimo esempio di riscrittura di opere classiche del passato e perlustrazione originale di mondi possibili in cui il tempo si modifica divenendo uno degli elementi portanti sia per la creazione di trame inedite sia per la riflessione sull'enigma temporale in termini agostiniani.

Distopie acroniche e sincroniche in *Teatro de ceniza* (2011), o del tempo "elastico"

Come messo in risalto dal traduttore italiano dell'opera, *Teatro de ceniza*, raccolta di cento microracconti pubblicata nel 2011, trae il proprio titolo da "Pórtico", microracconto del valenziano César Gavela e testo che apre la raccolta dei suoi *Cuentos de amor y del Norte* (Gavela 2005: 14). In questo microracconto inaugurale il personaggio protagonista sembra ascoltare la voce delle persone inquadrature all'interno di una vecchia fotografia fino a quando, nella suggestione dell'allucinazione uditiva, finisce con il penetrare all'interno dello spazio "altro" della stessa immagine del passato. Come afferma Candeloro (Moyano 2021: 121-122): «È chiaro che *Pórtico* ha una funzione ermeneutica, oltre che metaforica, fondamentale: come suggerisce il titolo, si tratta di "entrare" all'interno del libro, superare la porta d'ingresso per vedere cosa c'è all'interno della casa».

Ebbene, la questione spaziale del superamento dei confini o della frontiera tra "mondo esterno" e "mondo interno" alla fotografia sarà centrale anche per la corretta interpretazione dell'intero libro dei microracconti di *Teatro de ceniza*: come sottolineato anche da Carla Perugini, si tratta di cogliere la «fugace eternità» che Moyano stesso riesce a elaborare e a narrare nello spazio limitatissimo del genere microracconto, essendo proprio la brevità uno dei suoi tratti distintivi (Perugini 2023: 945-957)¹⁵. Non

¹⁵ Su *Teatro di cenere* cfr. anche l'attenta e dettagliata recensione di Greco 2022: 171-173. Sul genere del "microracconto" la bibliografia è sterminata. Nell'ambito ispanico si veda Andrés-Suárez 2012, oltre a Valls 2008 e Valls 2012.

sarà, dunque, casuale se molti dei microracconti del libro vertano proprio sulla manipolazione del tempo, sulla sua rappresentazione in quanto enigma filosofico irrisolvibile, oltre che sulla riscrittura dei tempi della Storia in quanto successione di eventi realmente accaduti.

Si pensi a *La bala*, in cui il lettore assiste al viaggio “alla rovescia” del proiettile destinato ad uccidere J. F. Kennedy: dall’esplosione e spargimento del sangue del Presidente degli USA fino alla fusione del piombo liquido, Moyano riscrive in *flashforward* uno degli eventi centrali della Storia del XX secolo per indurci ad immaginare come sarebbe stata la catena degli eventi futuri se quell’assassinio non fosse mai accaduto (Moyano 2011: 65). Stessa struttura controfattuale presenta *El dilema de Dante*, in cui il lettore assiste ai dubbi atroci dell’autore della *Commedia* in dialogo con Dio e posto da questi di fronte alla difficile scelta: scrivere l’opera che lo renderà immortale o conquistare il cuore di Beatrice Portinari (*ibid.*: 109). O si pensi, infine, a *Progenie*, microracconto in cui, con sottile spirito voyeurista, ci viene offerta la possibilità di “spiare” l’interno della camera da letto di colui che, attraverso la trasmissione della specie, sarà destinato a dare vita al trisavolo di Adolf Hitler, con tutta la carica perturbante di percepire gli abissi del tempo di là da venire e di quello storicamente accaduto (*ibid.*: 29).

Insieme a questi esempi di mondi paralleli e controfattuali, Moyano sviluppa anche microracconti in cui la distopia assume tratti sia acronici che sincronici. Un esempio della prima tipologia lo si riscontra in *Alfa y Omega* (36): un bambino gioca con una «pelota de plástico», fino a quando non la smarrisce sotto il proprio letto. Passano gli anni e la pallina riapparirà solo nella stanza d’ospedale in cui sta per morire di cancro. È evidente che il giocattolo infantile funge da eliotiano “correlativo oggettivo” di *Cronos*, ovvero, del Tempo in quanto Saturno che tutto fagocita e che ci avvicina pericolosamente alla morte¹⁶. La pallina di plastica è l’equivalente tangibile dell’orologio biologico che segnala il passaggio dall’innocenza dell’infanzia all’amara constatazione della morte imminente in età adulta.

In tal senso, il microracconto intitolato *Eternidad* (Moyano 2011: 68) fa rima con *Alfa y Omega* in quanto nuovo, ennesimo esempio di distopia acronica proprio perché presenta un mondo possibile in cui il tempo

¹⁶ Si veda Eliot 1957: 100: «The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked» (corsivi nell’originale).

si allunga verso un'eternità che sembra concludersi solo con la morte del narratore. In questo caso concreto, chi dice "io" lancia una trottola che non smette di girare. Se in *Alfa y Omega* è la pallina di plastica a segnalare iconicamente la fine della vita, in questo caso sarà la stasi definitiva della trottola a determinare l'ultimo respiro di chi narra l'eterno ed eracliteo fluire di tutte le cose¹⁷.

Appartengono, invece, alla tipologia delle distopie sincroniche quei microracconti in cui è l'atto stesso di scrittura a diventare il centro tematico della narrazione, oltre che elemento che consente di creare sincronia tra eventi o ricordi appartenenti ognuno a un piano temporale divergente. Pensiamo al macabro *Accidente*: «La mano cercenada que descansa sobre el asfalto lleva puesta la pulsera de la fortuna» (44), in cui l'uso del presente dell'indicativo permette di eternizzare, oltre che di sincronizzare, l'atto di scrittura con l'atto di contemplazione della mano mozzata e, ciononostante, ancora esteticamente degna di attenzione proprio per la presenza straniante del braccialetto portafortuna¹⁸. O si pensi a *Anciano*, un microracconto in cui il narratore si rivolge direttamente al "tu" del lettore svelandogli l'amara verità che ciò che egli, all'inizio della propria esistenza, aveva interpretato come un lungo romanzo, giunti alla fine della stessa, è solo un microracconto (110)¹⁹. O, infine, pensiamo a *Laconismo*, forse il microracconto più breve di tutta la raccolta: «Mi vida puede resumirse en dos frases. Ya he gastado ambas» (103), sorta di *boutade* che può provocare sia la risata sia la riflessione amara del lettore obbligato ad assistere alla nascita e, al contempo, all'immediata morte di chi ricorre all'atto di scrittura come se certificasse nella (e attraverso) la scrittura stessa il carattere inquietantemente mortale della propria, innata tendenza alla stringatezza

¹⁷ Candeloro (Moyano 2021: 65 n3) cita il pallone dei versi finali di *Should Lanterns Shine* del poeta inglese Dylan Thomas (dalla raccolta del 1936 *Twenty-Five Poems*) come possibile ipotesto della trottola di *Eternidad* e della pallina di plastica di *Alfa y Omega*: «The ball I threw while playing in the park / Has not yet reached the ground». Anche nel caso di Thomas un giocattolo infantile che resta "in sospeso" nel corso del tempo rimanda sia all'infanzia sia alla presa di coscienza della mortalità di chi non è più bambino.

¹⁸ Si veda Moyano 2021: 43: «La mano mozza che giace sull'asfalto indossa il braccialetto della fortuna».

¹⁹ Questo microracconto "fa rima" con *El expediente* (Moyano 2011: 97), in cui l'impiegato che firma il contratto del suo nuovo lavoro si ritrova a leggere la lettera di dimissioni quando è ormai giunto alla pensione.

orazionale²⁰. In *Laconismo* assistiamo alla distopia atroce e umoristicamente pirandelliana di chi non può progredire nella narrazione del suo mondo possibile. Siamo testimoni oculari della nascita e, al contempo, della morte di chi dice “io” nell’arco di due sole frasi: la sincronia grammaticale che si instaura tra il verbo del presente dell’indicativo della frase principale («se puede») con quello del passato prossimo della frase subordinata («he gastado») mette sullo stesso piano spaziale l’atto di parola di chi non ha possibilità di narrarsi o di raccontare il proprio carattere in modo esteso e articolato proprio a causa della sua tendenza alla sintesi estrema.

È come se Moyano sfruttasse la brevità tipica del genere microracconto per dare vita a narrazioni in cui il tempo (incarnato da correlativi oggettivi come la pallina di plastica o la trottola dei due microracconti succitati) diventa elemento “elastico” oltre che enigma su cui riflettere *ad infinitum*. I narratori dei microracconti succitati raccontano la difficoltà di apprendere e comprendere l’elemento in cui siamo tutti immersi e di cui siamo tutti vittime: quel tempo che, sfuggendoci, ci lascia intravedere mondi possibili caratterizzati dall’acronia e dalla sincronia tra passato e futuro, tra nascita e morte, tra racconti controfattuali della Storia e racconti impossibili e, dunque, narrabili solo in quanto distopie di stampo apocalittico.

Conclusioni

Proviamo a sintetizzare quanto fin qui analizzato: nel genere “romanzo”, Moyano costruisce una distopia in cui la lotta per l’elisir dell’eterna giovinezza si configura come una guerra su scala internazionale tra chi è a favore e chi è contrario all’inoculazione di un prodotto chimico che sembra arrestare i processi naturali dell’invecchiamento. Yegorov è l’emblema dell’imprenditore di successo e del magnate privo di scrupoli morali che è disposto a tutto pur di vivere eternamente. *El imperio de Yegorov* ci mostra un mondo possibile in cui, in realtà, la scomparsa della vecchiaia e della morte potrebbe provocare anche la scomparsa dell’arte. Come ci insegna l’aforisma apposto *in exergo* al romanzo, creiamo arte proprio perché siamo mortali.

Nel caso di *Los Reinos de Otrora* il viaggio viene compiuto all’indietro, verso un passato mitico e letterario in cui Moyano, attraverso la maschera del narratore anonimo, ci consente di tornare a sperimentare il piacere

²⁰ Si veda Moyano 2021: 98: «La mia vita si può riassumere in due frasi. Ho già sprecato entrambe».

dell'atto di lettura in relazione a viaggi in terre mitiche o mitizzate in cui riecheggiano sia i mondi di alcuni classici fondamentali della letteratura spagnola (quali il *Lazarillo de Tormes*, il *Quijote* e il *Buscón*) sia i mondi paralleli di opere della letteratura fantastica come *Gulliver's Travels* o le *Ficciones* di Borges. L'atto di scrittura consiste nel tentativo di ricordare il passato e di lottare contro l'oblio, anche se, nella *Coda* il narratore sembra arrendersi in modo pessimista o nichilista all'azione distruttrice del tempo in quanto *Cronos* che tutto consuma e cancella.

Nel caso dei microracconti di *Teatro de ceniza*, invece, l'enigma del tempo diventa polo centrale della narrazione sia nei casi in cui si profilano trame controfattuali che offrono versioni alternative della Storia passata sia nei casi in cui i microracconti applicano una visione acronica e, a volte, sincronica del tempo. Chi scrive lo fa per ricordare il passato o per prendere atto della fine della propria esistenza nel momento stesso in cui ricorre alla scrittura della propria identità o del mondo che lo circonda. Come afferma Françoise Lavocat:

[...] tutte le riflessioni sulla finzione, nelle finzioni, hanno una portata ontologica collegata a meccanismi cognitivi. [...] Essendo state concepite allo scopo di piacere, le finzioni scatenano delle operazioni cognitive associate alla nostra relazione con la realtà e l'immaginario; quelle che tematizzano l'attraversamento di queste frontiere hanno certo la proprietà di simbolizzare e sollecitare in qualche modo tali meccanismi (Lavocat 2021: 471).

Abbiamo potuto constatare come Moyano tematizzi l'attraversamento delle frontiere tra mondo reale e mondo immaginario sin dalla citazione del microracconto di César Gavela che dà il titolo a *Teatro de ceniza*. Ma se osserviamo meglio, anche *Los Reinos de Otrora* è costruito attraverso gli attraversamenti delle frontiere che implicano i viaggi che il narratore ci descrive nei sette racconti inclusi tra l'*Exordio* e la *Coda* (senza specificare mai il tempo narrato, anche se ci confessa che intraprende l'atto di scrittura all'età di sessant'anni). Ne *El imperio de Yegorov* l'attraversamento è sia spaziale sia temporale: nei trentadue documenti che gli vengono offerti dagli anonimi editori al lettore è affidato il compito di sviluppare quell'attività di «cooperazione interpretativa» (Eco 1985: 110-114) che risulta fondamentale per poter ricostruire cronologicamente la trama frammentata del *puzzle*. Nelle tre opere prese in esame, è proprio l'attraversamento delle frontiere tra mondo reale e mondi immaginari a costituirsi come fonte del

piacere dell'atto di lettura²¹. E se «è molto verosimile che le finzioni, che abbondano di paradossi e immagini incisive, [sono] in grado di scuotere la sensibilità, comportando degli spostamenti cognitivi» (Lavocat 2021: 280), allora possiamo affermare che in tutte e tre le opere citate (e nei tre diversi generi letterari) Manuel Moyano provoca spostamenti cognitivi che ci inducono a riflettere su alcuni degli enigmi irrisolvibili che ci riguardano più da vicino in quanto esseri umani e in quanto lettori. L'enigma del tempo, o il tempo in quanto enigma, è parte fondamentale di quel cronotopo che Bachtin presenta come insieme di immagini di cui la letteratura si appropria per riplasmare e reinventare sia lo spazio che il tempo a noi noti, ma per trasferire entrambi in mondi paralleli che non smettono di parlarci e di evocare il mondo reale in cui ci muoviamo e leggiamo²². È questo uno dei motivi centrali per cui la scrittura di Manuel Moyano – scrittura limpida in costante equilibrio tra una rappresentazione realista dei fatti e la creazione di mondi distopici – ci affascina e ci spinge a cercare di trovare una risposta alla domanda che assilla Sant'Agostino nel costante attraversamento dei confini tra utopia e distopia, tra illusione romanzesca e visione disincantata e, a tratti, apocalittica della realtà.

²¹ Sull'attraversamento e sul riconoscimento della frontiera tra mondi fittizi e mondo reale è centrale la riflessione del filosofo italiano Iacono 2010: 47-65 e *ibid.*: 67-87; dello stesso autore si veda anche Gargani e Iacono 2005.

²² Da qui l'affermazione di Eco 2000: 141: «[...] i mondi finzionali vengono a soccorso della nostra pochezza metafisica».

Bibliografia

- Albaladejo Mayordomo, Tomás *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.
- Andrés-Suárez, Inés, *Antología del microrrelato español (1906-2011). El cuarto género narrativo*, Madrid, Cátedra, 2012.
- Aristotele, *Poetica* (1987), introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, Milano, Rizzoli, 1994.
- Aristotele, *Metafisica*, introduzione, traduzione, note e apparati di Giovanni Reale. Appendice bibliografica di Roberto Radice, Milano, Rusconi, 1997.
- Bachtin, Michail, *Voprosy literatury i estetiki* (1975); trad. it. di Clara Strada Janovič, *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- Bodei, Remo, *Multiversum. Tempo e storia in Ernst Bloch*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici Press, 2022.
- Boitani, Piero, *Il genio di migliorare un'invenzione. Transizioni letterarie*, Bologna, il Mulino, 1999.
- Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1999.
- Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2001.
- Candeloro, Antonio, "Fronteras de lo visible y de lo literario", *Además de la palabra: aproximaciones interdisciplinares a los estudios literarios*, Eds. Ana Andúgar Soto, Laura Palomo Alepuz, Víctor Sanchis Amat, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019: 127-140.
- Cella, Giorgio, *Storia e geopolitica della crisi ucraina. Dalla Rus' di Kiev a oggi*, Roma, Carocci, 2021.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes 1605-2005, dir. por Francisco Rico, Barcelona, Centro para la edición de los clásicos españoles-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Barcelona, 2004.
- Coleridge, Samuel T., *The Major Works* (1985), ed. by H. J. Jackson, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Couvalis, George, "Aristotle on Non-Contradiction", *Greek Research in Australia: Proceedings of the Eighth Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University June 2009*, Eds. M. Rossetto, M. Tsianikas, G. Couvalis and M. Palaktsoglou, Flinders University Department of Languages – Modern Greek, Adelaide, 2009: 36-43.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* (1998), trad. it. di Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999a.

- Doležel, Lubomír, *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, trad. de Félix Rodríguez González, Madrid, Arco Libros, 1999b.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1985.
- Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 2000.
- Eliot, Thomas S., *The Sacred Wood*, London, Methuen & co, 1957.
- Gargani Aldo G. e Iacono, Alfonso M., *Mondi intermedi e complessità*, Pisa, ETS, 2005.
- Gavela, César, *Cuentos de amor y del Norte*, Barcelona, NH Hoteles, 2005.
- Genette, Gérard, *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.
- Greco, Barbara, "Manuel Moyano. Teatro di cenere, trad. it. di Antonio Candeloro, Bracciano, Del Vecchio Editore di Perelun, 2021", in *Cuadernos AISPI*, 19, 2022: 171-173.
- Iacono, Alfonso M., *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- Lavocat, Françoise, *Fait et fiction. Pour une frontière* (2016); trad. it. di Chetrot De Carolis, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Bracciano, Del Vecchio Editore di Perelun, 2021.
- Lazarillo de Tormes*, ed. de F. Rico, Madrid, Cátedra, 1999.
- López López, Carmen, "Cuando los clásicos cruzan la pantalla: la pervivencia de Cervantes en *El Ministerio del Tiempo*", in Ana Andúgar Soto, Laura Palomo Alepuz, Víctor Sanchis Amat (eds.), *Además de la palabra: aproximaciones interdisciplinarias a los estudios literarios*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019: 113-126.
- Marías, Julián, "La imagen de la vida humana", in Julián Marías, *Obras*, vol. V, Madrid, Revista de Occidente, 1969: 553-593.
- Moyano, Manuel, *Teatro de ceniza*, Palencia, Menoscuarto, 2011.
- Moyano, Manuel, *El imperio de Yegorov*, Barcelona, Anagrama, 2014.
- Moyano, Manuel, *Los Reinos de Otrora*, con ilustraciones de Jesús Montoia, Oviedo, Pez de Plata, 2019.
- Moyano, Manuel, *Teatro di cenere*, trad. it. e cura di Antonio Candeloro, Bracciano, Del Vecchio Editore di Perelun, 2021.
- Orlando, Francesco, *Il soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi, 2017.
- Ricoeur, Paul, *Tempo e racconto II. La configurazione nel racconto di finzione*, Milano, Jaca Book, 1988.
- Perugini, Carla, "Una fugace eternità: i microracconti di Manuel Moyano", in Daniele Crivellari, Giulia Nuzzo, Valentina Ripa (eds.), *El trabajo me pone alas. Scritti in omaggio a Rosa Maria Grillo*, Salerno, Officine Pindariche, 2023: 945-957.

- Quevedo, Francisco de, *El Buscón*, ed. de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2005.
- Recalcati, Massimo, *La luce delle stelle morte*, Milano, Feltrinelli, 2022.
- Sant'Agostino, *Le confessioni*, trad. it. di Carlo Vitali, Milano, BUR Rizzoli, 1989.
- Swift, Jonathan *Gulliver's Travels*, ed. by Paul Turner, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- Valls, Fernando, *Soplando vidrio y otros estudios sobre el microrrelato español*, Madrid, Páginas de Espuma, 2008.
- Valls, Fernando, *Mar de pirañas. Nuevas voces del microrrelato español*, Palencia, Menoscuarto, 2012.

Sitografia

- “Decollato il volo spaziale di SpaceX: per la prima volta quattro turisti in orbita” *La Repubblica*: https://www.repubblica.it/esteri/2021/09/16/news/spacex_civili_in_orbita_decollo-318004073/
- Hannah Devlin, “Synthetic human embryos created in groundbreaking advance”: <https://www.theguardian.com/science/2023/jun/14/synthetic-human-embryos-created-in-groundbreaking-advance>
- El Ministerio del Tiempo*, “Tiempo de hidalgos”, disponibile online: <https://www.rtve.es/play/videos/el-ministerio-del-tiempo/ministerio-del-tiempo-temporada-2-capitulo-11-tiempo-hidalgos/5535884/>

The Author

Antonio Candeloro

Dr. Antonio Candeloro is an Associate Professor of Spanish Literature at UCAM (Spain). His research mainly deals with modern and contemporary Spanish literature, the filmic rewrites of the *Quijote* and the relationships between literature and art. He translated *Las harpías en Madrid*, by Alonso de Castillo Solórzano and *El siglo pitagórico y Vida de Don Gregorio Guadaña*, by Antonio Enríquez Gómez (Pisa, ETS, 2011). In 2016 he published the monograph *Javier Marías y el enigma del tiempo* (Murcia, EDI-TUM). In 2021 he co-edited the collection of essays on the phenomenology

of reading *Lecturas Inquietas* (Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes). This book features a “Prologue in dialogue format” edited by Nuccio Ordine.

Email: acaneloro@ucam.edu

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Caneloro, Antonio, “I mondi distopici di Manuel Moyano: tra microracconto e romanzo”, *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 413-437, <http://www.between-journal.it/>

José María Merino's Anthropocene Scenarios

Barbara Greco

Abstract

The article investigates the literary anthropocene scenarios proposed by José María Merino in the short stories collection *Noticias del Antropoceno* (2021). This politically committed work reframes the narrative on the human-nature relationship in a realist perspective, a novelty in comparison with the author's previous writings of fantastic genre. Starting from theoretical reflections on the concept of "Anthropocene", a number of short stories from the volume are examined, thereby ascribing the collection the category of literary ecology. The analysis of extreme but real settings in the stories, such as the plastic island or 'Pacific trash vortex', shows how literature can make environmental catastrophe visible, in order to promote ecological ethics and awaken the dormant consciences of readers.

Keywords

Noticias del Antropoceno, Anthropocene, Ecocriticism, Eco-dystopia, Contemporary Spanish literature

Gli scenari dell'antropocene di José María Merino

Barbara Greco

Negli anni della drammatica esperienza pandemica da Covid-19, che ha costretto il genere umano a riconfigurare le relazioni sociali e a diventare “spettatore” del mondo, osservato dai confini delle mura domestiche, lo scrittore spagnolo José María Merino ottiene il Premio Nacional de las Letras (2021) e pubblica due ambiziosi progetti letterari, entrambi condizionati, per certi versi, da questa straordinaria contingenza storica. Mi riferisco all'antologia narrativa *Noticias del Antropoceno* (2021), di cui l'autore intraprende la redazione nel 2018, integrando il volume con l'ironico testo “Virología”, concepito durante l'emergenza sanitaria e ad essa dedicato, e al romanzo *La novela posible* (2022), che alterna la biografia della pittrice italiana Sofonisba Anguissola (1532-1625) con il diario privato di Merino, dove alla descrizione della monotona quotidianità del *lockdown* – “Notas de confinamiento” – fanno da contrappunto brevi narrazioni fantastiche, frutto dello ‘smarrimento’ mentale provocato dall'isolamento¹. E se nel romanzo citato lo sguardo alla realtà contemporanea assume una prospettiva soggettiva e autobiografica, propria della dimensione diaristica, in *Noticias*

¹ Nei racconti innestati nel diario, Merino trasforma l'esperienza del *lockdown* in motore creativo, inventando storie di matrice fantastica e neo-fantastica di cui è narratore, testimone o protagonista e che rimandano espressamente alle conseguenze psicologiche di un isolamento obbligatorio e prolungato, capace di alterare la percezione della realtà circostante. Si ricordi che *La novela posible* si configura come un romanzo polifonico, in cui si alternano tre narratori (uno dei quali è il Merino dei diari citati) e tre storie, ambientate in epoche distinte, che inglobano racconti, microracconti e testi lirici e la cui struttura si costruisce mediante una serie di espedienti metafinzionali che confondono il piano del reale con quello immaginario. Per un approfondimento degli aspetti citati e della filiazione del testo con i romanzi storici *Las visiones de Lucrecia* (1996) e *Musa décima* (2016), dedicati ad altrettante figure femminili di epoca barocca e con cui costituisce una trilogia, si rimanda a Venerina 2023.

del Antropoceno lo scrittore sperimenta un tipo di letteratura che egli stesso definirà “impegnata” e che muove da un’indagine critica del mondo, inteso come spazio abitato dall’uomo:

Me planteé este libro como un ciclo unitario de ficciones que podría encajar dentro de aquello que Jean Paul Sartre llamó “literatura comprometida”. En este caso, el compromiso está en una mirada que tiene como referencia las modificaciones causadas por la especie humana en el espacio telúrico y ciertos matices nuevos en los comportamientos. En el primer aspecto, por los problemas de contaminación del aire y del agua, por la desaparición de especies y el daño a la naturaleza, por las mudanzas del clima; en el segundo, por la clara constatación de que el ser humano ha conseguido mucho “progreso técnico”, pero apenas progreso moral (Rodríguez 2021).

Noticias del Antropoceno combina due temi cari a Merino, ovvero la natura e la distopia, di cui si trova ampia testimonianza nei racconti e nei microracconti di *Las puertas de lo posible. Cuentos de pasado mañana* (2008) e *Cuentos de la naturaleza* (2018), selezione antologica curata da Natalia Álvarez Méndez che offre un «recorrido por la poliédrica visión que José María Merino tiene del medio natural» (Álvarez Méndez 2018: 10) e da cui emerge la sensibilità ecologica dell’autore quale elemento costante della sua longeva e prolifica produzione narrativa². Nelle due opere, Merino fa ricorso principalmente al fantastico e alla fantascienza, immaginando inquietanti scenari futuri, apocalittici e post-apocalittici, dove la natura è assente o saccheggiata e l’essere umano appare sopraffatto dal progresso tecnologico, sprofondato in una solitudine vertiginosa e alienato come – suggerisce lo stesso autore – il «mostruoso insetto kafkiano» (Merino 2019) o, al contrario, trova rifugio negli elementi vegetali e animali, in cui si trasfigura attraverso inopinate metamorfosi che gli consentono di spostare (e allargare) il punto di vista per assumere una postura non antropocentrica; postura ravvisabile anche nei racconti che adottano la scrittura straniata e danno voce ad altre forme di vita – istanze narrative inverosimili – che condividono con l’uomo lo spazio terrestre (alberi, piante, pesci,

² Il volume raccoglie un ricco corpus di testi ordinati cronologicamente (da *Cuentos del reino secreto*, 1982 a *Aventuras e invenciones del profesor Souto*, 2017) e disposti in quattro blocchi tematici, a cui si aggiunge una quinta sezione comprendente tre racconti inediti, che confluiranno in *Noticias del Antropoceno* (“Novísimo continente”, “Qué rico, el cordero” e “La fuerza del aire”).

ecc.). Tuttavia, *Noticias del Antropoceno* (2021) coniuga il tema naturale con la distopia mediante una prospettiva inedita, che si allontana dal territorio del fantastico, di cui Merino è riconosciuto maestro, per raccontare, con sguardo disincantato e lucido, la realtà del mondo contemporaneo, in cui l'uomo è diventato, suggerisce lo scienziato ambientale Erle Ellis, una «grande forza della natura nella storia della terra» (Ellis 2020: 10), in grado di modificare le condizioni biologiche, strutturali e climatiche del pianeta. Il concetto di antropocene, introdotto dal chimico Crutzen nel 2000 e con cui si designa l'attuale era geologica segnata dall'impatto massivo dell'azione umana sugli equilibri della Terra, costituisce un nuovo paradigma scientifico e filosofico, che induce a ripensare la relazione uomo-natura e conseguentemente la sua rappresentazione letteraria, a partire da «una prospettiva correlata alla coscienza di uno stato di crisi» (Scaffai 2022: x). E sebbene le origini dell'antropocene, su cui si dibatte ancora oggi, risalgano almeno al ventesimo secolo, la proposta di un termine con cui definire questa nuova era ha permesso di acquisirne consapevolezza e dunque di imbastire un nuovo tipo di narrazione letteraria intorno a essa, uscendo da quel «circolo vizioso sconcertante» denunciato da Ghosh, che ne relegava il racconto all'ambito fantascientifico, sottraendogli importanza, «come se nell'immaginazione letteraria il cambiamento climatico fosse imparentato con gli extraterrestri o i viaggi interplanetari» (Ghosh 2017: 117). Questa rinnovata coscienza ambientale, che prende atto della rilevanza di un problema reale e come tale lo intende raffigurare, è ben visibile nella raccolta di Merino e anzi ne costituisce la premessa, contenuta nel prologo, in cui il personaggio del pensionato – proiezione dell'autore – che tornerà nell'epilogo, sconcertato dai mutamenti territoriali che hanno deteriorato i luoghi a lui più cari, riceve una autentica “revelación”: «a pesar de todo, se sintió más tranquilo, pues la denominación científica había logrado amansar su melancolía. De manera que esto se puede identificar, pensó. De modo que esto es parte de una forma de evolución... Así que esto tiene nombre» (Merino 2021: 15). L'operazione di denominazione del fenomeno, come si diceva, non è banale, perché aiuta a identificarlo, aspetto più che mai valido per un autore come Merino, per cui il linguaggio è fonte non solo di interpretazione ma anche di “creazione” del mondo, come dimostra l'eccentrico professore di linguistica, Eduardo Souto, personaggio ricorrente e alter-ego dello scrittore (lo ritroviamo anche in due racconti della raccolta in oggetto)³, che in “Las palabras del mundo” (1990) subisce un

³ I due racconti sono “La biblioteca fantasmal” e “¿Quién soy yo?”, collocati

processo di evaporazione corporea in seguito a una forma di afasia progressiva⁴.

Ma come si configura l'antropocene realista di Merino?

Le "notizie" che giungono dalla nuova era – la scelta del titolo rimanda a un ricercato *effetto di realtà*⁵ – restituiscono uno scenario che potremmo definire, prendendo in prestito un concetto introdotto da Marco Malvestio, eco-distopico:

Rispetto a tradizionali narrazioni catastrofiche, l'eco-distopia si focalizza non sulle conseguenze di un evento apocalittico, come un'esplosione atomica o una pandemia, ma sul risultato di comportamenti quotidiani e politiche ambientali che poniamo in atto nella vita di tutti i giorni. In questo senso, il racconto del disastro ecologico non è strettamente apocalittico perché non narra un mutamento improvviso: è semmai più vicino alla distopia, che si focalizza su presenti alternativi o immediati futuri dipinti negativamente a partire da un'exasperazione di alcuni singoli tratti della realtà dell'autore. (Malvestio 2021: 107)

Dunque spazi distopici in quanto "indesiderabili" e tuttavia drammaticamente concreti⁶, la cui componente iperbolica instillata dall'autore nel processo di creazione risponde all'obiettivo di sfuggire a quella paventata «grande cecità» evocata da Ghosh, rifiutando «l'occultamento della realtà nell'arte e nella letteratura contemporanee» (Ghosh 2017: 19) e promuovendo un'azione di resistenza in cui lo scrittore, ribadisce Meschiari, «in quanto produttore di immagini, edificatore di immaginari, inventore di scenari altri, ha una nuova e precisa responsabilità storica» (Meschiari 2020: 25). In questo senso, l'antropocene di Merino, reso ancor più sinistro dal realismo

rispettivamente nella prima e nella quarta sezione del volume.

⁴ Sull'importanza del linguaggio come fattore identitario del personaggio di Souto, figura chisciottesca familiare al lettore di Merino, si rimanda a Soldevila Durante 2013, Giovannini 2005 e Greco 2018.

⁵ In occasione di un'intervista, Merino dichiara che il primo titolo dell'opera era "*Cuentos del Antropoceno*", poi scartato in favore dell'attuale "*Noticias del Antropoceno*", per la sua aderenza alla realtà (Merino 2021b).

⁶ Come segnala David García Ponce, Merino, in qualità di membro accademico, fece anettere il termine "distopía" nel dizionario della Real Academia de la Lengua Española nel 2014, con la seguente definizione: «Representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana» (García Ponce: 113).

che lo alimenta, è il riflesso del paesaggio contemporaneo, sfondo delle quarantacinque storie immaginarie – con poetiche incursioni nello “strano”, abitato da figure visionarie che si innamorano di oggetti, animali e piante –, che fotografano “l’età dell’uomo” nel suo insieme e la analizzano nelle sue componenti ambientali, sociali, antropologiche e tecnologiche. Uno spazio in cui la crisi di una natura “snaturata” dall’azione nefasta dei *sapiens* trascina con sé disastri economici e politici, che mostrano al contempo la vulnerabilità del modello democratico occidentale e l’importanza dell’equilibrio uomo-ambiente, minacciato dal vizio, inestirpabile, dell’avarizia e dal radicamento del sistema capitalista, ben sintetizzato nel racconto che dà titolo alla seconda sezione del volume, “Designio casual”. Manifesto del pensiero “antropocentrico”, il testo denuncia, non senza una nota di amara ironia, «el deterioro del Estado del bienestar» provocato dalla «alienación consumista» (Merino 2021: 135-136) di una società omologata e strategicamente manipolata (mediante il richiamo alle *fake news*), privata dei propri diritti e ingannata con un’idea di libertà mendace e illusoria.

Il quadro complessivo risultante dal montaggio dei racconti, articolati in cinque macro-sezioni in dialogo tra loro, si compone di una molteplicità di temi che includono, tra gli altri, l’inquinamento, lo sfruttamento scellerato delle risorse naturali, il traffico di organi, l’immigrazione, il finanziamento illecito di partiti politici, le pandemie, la manipolazione genetica, il turismo di massa delle crociere⁷, la chirurgia estetica e le sue ripercussioni psicologiche che alterano il comportamento del soggetto, i rischi dell’intelligenza artificiale, o ancora il progressivo impoverimento del linguaggio, compromesso dalla tendenza alla sintesi e alla semplificazione, che svuota le parole del loro significato simbolico e le sostituisce con le *emojicons*.

L’opera, dunque, accompagna il lettore in un viaggio intorno ai luoghi e ai temi dell’antropocene, sondandone le ragioni e gli effetti, in un’eco-distopia non già immaginata, ma tragicamente referenziale e dove la finzione si innesta per penetrare nelle coscienze sopite dei lettori, in un bell’esempio di letteratura deliberatamente “comprometida”. Meglio, potremmo ag-

⁷ Relativamente a questa forma di turismo, Merino conia l’ironico termine di “turistravío”, con cui intitola il racconto dedicato, per indicare il senso di stordimento esperito dai viaggiatori, inondati di immagini di luoghi che si affastellano nella loro mente, senza generare ricordi. Il concetto inventato da Merino richiama alla memoria il saggio di David Foster Wallace *Una cosa divertente che non farò mai più*, acido ritratto del divertimento di massa della società contemporanea, che trasmette all’autore una sensazione di “disperazione”, nonché «uno strano desiderio di morte» (Foster Wallace 2017: 14).

giungere che l'antologia si colloca non solamente nell'alveo della scrittura impegnata, ma anche di quella ambientale, la cosiddetta "ecologia letteraria" che, sulla scorta di Serenella Iovino, «si fonda su valori ecologici di interdipendenza tra umanità e ambiente» e contempla i testi letterari (non necessariamente "ambientali") che problematizzano il rapporto dell'uomo con la natura e con le forme di vita non-umane e la loro mutua interazione, promuovendo una relazione di reciprocità che nasce dall'intimità con la terra, intesa come «organismo vivente» e come dimora, come «casa», da abitare con rispetto e consapevolezza (Iovino 2014: 63-64). In questo senso, la letteratura diventa anche un esercizio etico, di educazione ambientale, capace di attivare un «umanesimo non antropocentrico» (*Ibid.*: 67), obiettivo, come si vedrà, perseguito da Merino.

Le immagini eloquenti di un pianeta corroso dall'azione umana si aprono con l'incubo di Papa Francesco ("La pesadilla del Papa Francisco"), racconto che prepara il lettore a varcare la soglia di questo antropocene letterario e dove il Padreterno si dimette dal suo ruolo e prende atto del fallimento della sua creatura, l'essere umano, divenuto ai suoi occhi «espantoso, abominable, cuya existencia me avergüenza», responsabile di «ambición irracional, de hambre, de horribles explotaciones humanas, de guerras sangrientas, de infelices que tienen que huir de sus habitáculos en busca de refugio» (Merino 2021: 20), nonché artefice di un processo di graduale devastazione del suo stesso habitat. Il testo, che contiene una satira sferzante della società contemporanea, reitera una fantasia già espressa nel microracconto "Altos designios", incluso in *La glorieta de los fugitivos* (2007), dove si legge:

Inspección general del universo. En el sistema solar, encuentran al tercer planeta hecho un desastre. «Estos bichos lo han llenado todo de porquería», dice el Espíritu Santo. «Habrá que limpiarlo», replica el Hijo. «De acuerdo. Desde mañana, Cambio Climático», ordena el Padre. (Merino 2007: 166)⁸

⁸ L'annuncio della catastrofe che incombe sulla terra si rintraccia anche nel microracconto dello stesso volume "Final no sexista", in cui il narratore, giocando con il linguaggio inclusivo, prepara le specie animali all'estinzione imminente: «Abejas y abejos, ardillas y ardillos, arañas y arañes, cigarras y cigarros, focas y focos, golondrinas y golondrinos, jirafas y jirafos, lampreas y lampreos, langostas y langostos, merluzas y merluzos, morsas y morsos, moscas y moscos, nécoras y nécoros, nutrias y nutrios, ranas y ranos, ratas y ratos, truchas y truchos, urracas y urracos, os saludo a todas y a todos, y os vaticino que, tal como se están poniendo las cosas en este planeta, tenéis los días contados» (Merino 2007: 167).

Il tema del cambiamento climatico, che come dimostra il testo citato preoccupa l'autore da tempo, attraversa tutto il libro, ergendosi a beffardo protagonista, intorno a cui Merino plasma la sua visione del mondo, esacerbando alcuni aspetti del reale per ammonire il lettore ed esortarlo a cambiare mentalità (e destino?). Occorre innanzitutto rilevare che il cambiamento climatico è un concetto astratto, stratificato, impalpabile, pro-teiforme, che si manifesta attraverso una serie di fenomeni, come quelli meteorologici, per i quali il filosofo Timothy Morton ha proposto la categoria di «iperoggetti», ovvero «entità diffusamente distribuite nello spazio e nel tempo», che si caratterizzano per la loro «viscosità», con cui si intende l'aderenza agli esseri che vi interagiscono, e per essere «non locali», ovvero impossibili da percepire nella loro interezza ma solo come somma di fenomeni parziali e tuttavia ubiqui (Malvestio 2021: 99). Se nel racconto post-apocalittico la trama è supportata dalla descrizione di un evento scatenante (deflagrazione, pandemia, ecc.), di un disastro che segna una lacerazione con il passato e con il presente, in quello sul *climate change* lo scrittore è chiamato a raffigurare piuttosto una catastrofe che per sua natura è latente e poco si presta ad essere racchiusa in immagini evocative e forti come quelle apocalittiche. A questo proposito, la filologa Eva Horn propone in *Biopolitica della catastrofe* di «assegnare alle forme di finzione quel valore euristico che è proprio degli scenari scientifici» (Horn 2021: 50) e dello studio del clima, che avanza per ipotesi, statistiche e approssimazioni. In altre parole, la letteratura dovrà prospettare rischi futuri plausibili e muoversi dentro un perimetro opaco. In questo necessario procedere euristico, Merino sceglie alcuni scenari reali, più o meno noti al pubblico (per via dell'intenzionale silenzio mediatico dei governi, su cui l'autore polemizza sia attraverso i testi che in molte interviste), ma particolarmente potenti ai fini narrativi, in virtù della loro eccezionalità, come quello tracciato in "El séptimo continente", già apparso con il titolo di "Novísimo continente" in *Cuentos de la naturaleza*. Come recita la dedica in esergo, il testo si ispira al dramma teatrale di Ana Merino –figlia dell'autore e premio Nadal di Narrativa 2020 per il romanzo *El mapa de los afectos – La redención* (2016), ambientato in un futuro distopico in cui il mare è una sconfinata discarica e la natura e con essa la specie umana sono condannate all'estinzione. Il racconto, strategicamente inserito dopo l'incubo del Papa, rimanda alla (esistente) isola di plastica, profonda 30 metri e con un diametro di 2.500 chilometri, anche nota come "settimo continente", che galleggia nelle acque del Pacifico e costituisce, ad oggi, uno dei maggiori disastri ambientali della storia del pianeta per il pericolo di inquinamento delle acque e delle specie marine, che finiscono nella catena alimentare diventando tossiche

anche per l'uomo (a proposito di interdipendenza uomo-natura, nucleo dell'ecologia letteraria)⁹. Emblema della deriva della civiltà dei consumi, il settimo continente di Merino è oggetto di studio di due giovani ricercatori, Adán e Eva, che si trasferiscono in una piattaforma edificata sulla distesa di plastica, dove vivono una fulminea storia d'amore. Oltre al simbolismo della storia, che assurge a nuovo mito fondativo, antiedenico, dell'era antropocenica, la scena d'amore dei protagonisti anticipa una questione centrale dell'opera, prefigurando nuovi panorami:

Se encontraban muy a gusto trabajando juntos, y como ninguno de los dos había hablado de sus asuntos personales, su relación tenía el sabor de primer encuentro, de misteriosa coincidencia. El quinto día se besaron, se acariciaron y copularon con toda naturalidad. Habían sacado las colchonetas a la plataforma y percibían bajo sus cuerpos la movilidad *suave* de aquel *apacible* colchón de basura. El cielo estrellado multiplicaba su fulgor sobre el plástico interminable.

– Adán y Eva en el edén – dijo él. El Génesis acaba siempre repitiéndose.

– Pero ahora Adán y Eva ya no están en el Génesis, sino en el Apocalipsis – repuso ella.

Y tras un silencio, ambos se echaron a reír. (Merino 2021: 26; il corsivo è mio)

Il romanticismo del cielo stellato che avvolge l'isola di plastica avverte il lettore del rischio di adattamento a condizioni estreme, condensato nella frase finale del racconto, in cui Adán, placidamente rassegnato e in pace con il mondo, afferma che «acabas aceptando aquel paisaje con toda naturalidad» (Merino 2021: 27). La reazione con cui il protagonista si rassegna a quel mostro fluttuante che egli stesso ribattezza «el gran veneno» e che sottrae gravità alla calamità che si estende sotto i suoi occhi risponde a una operazione di straniamento, che altera la percezione solita della realtà rivelandone aspetti nuovi e inconsueti, qui motivati dalla necessità di provocare sconcerto nel lettore e spingerlo al cambiamento; tecnica molto sfruttata da Merino e posta in evidenza da Pozuelo Yvancos in una recensione del libro: «la de Merino es siempre una mirada que por real que sea

⁹ Anche conosciuta come "Pacific trash vortex", l'isola di plastica si trova tra il Giappone e le Hawaii ed è considerata ad oggi come la più grande discarica del pianeta, assimilabile a una sorta di deserto galleggiante, in cui la vita è pressoché assente.

aquello que trata, despierta algún dispositivo imaginativo que lleva lo real a un punto de vista simbólico» (Pozuelo Yvancos 2021). Non solo, ma tra le righe del testo si cela una nuova insidia correlata all'inquinamento, che trova ampio spazio in altri racconti del volume e che risiede nel piacere estetico derivante dalla contemplazione del disastro ambientale. In un passo di "El séptimo continente", la protagonista Eva, mossa dalla sua coscienza ecologica, definisce sarcasticamente l'isola di plastica una «verdadera instalación» di cui «habría que llevar una parte al MoMA», mentre Adán, che incarna il pericolo dell'accettazione dell'orrore, osserva che «había cierta macabra belleza en aquel panorama de brillos y manchas que conformaban una interminable extensión multicolor hipnóticamente movediza» (Merino 2021: 25). La macabra "bellezza" suscitata dalla vista dei rifiuti, qui anticipata, torna infatti nei tre testi che confluiscono in "Basuraleza", neologismo introdotto nel 2018 dall'associazione ambientalista spagnola LIBERA e coniato dalla crasi tra *basura* e *naturaleza* per indicare i residui generati dall'essere umano e abbandonati negli spazi naturali¹⁰. Il termine, che Merino prende in prestito per costruire le tre storie, sottintende la trasfigurazione della natura in un teatro di scorie, quali parte integrante di un paesaggio che Iovino ha acutamente definito «in fuga» (Iovino 2014: 65). L'attrazione morbosa verso i rottami muove il protagonista di "Basuraleza", Adolfo, a fotografare il degrado umano e ambientale del fiume Citarum (ad oggi il più inquinato del mondo: altro scenario estremo selezionato da Merino), alla cui vista esclama «¡Estás ante la imagen del Supremo Mal ecológico!» o ancora «¡Qué instalación! ¡Putrefactamente gloriosa! ¡Solamente el Homo sapiens es capaz de alcanzar tanta merdellona grandeza!» (Merino 2021: 61). Il personaggio di Adolfo, «cada vez más tolerante con las cosas que la gente dejaba abandonadas en los espacios naturales» (Merino 2021: 60), allestirà, nel racconto successivo di "Basuraleza", la "Galaxia microplástico", una mostra artistica creata dall'assemblaggio dei frammenti di microplastiche rinvenuti nella Playa de Gata, di cui apprezza il "valore artistico"¹¹. Il comportamento del protagonista rivela un ossessivo attac-

¹⁰ <https://proyectolibera.org/basuraleza>. Il sito dell'associazione riporta l'eco mediatica e culturale del neologismo "basuraleza", entrato nel dibattito pubblico e nel linguaggio corrente grazie al contributo di studiosi, giornalisti e scrittori, come lo stesso Merino.

¹¹ Come riferisce durante un'intervista dedicata al libro in esame, Merino raccoglie e conserva i *guisantitos plásticos* che trova nelle spiagge andaluse di Cabo de Gata, sfondo del racconto, evidentemente ispirato alla realtà (Rodríguez 2021).

camento ai beni materiali (di un consumo “usa e getta”, divenuto fonte di appagamento esistenziale, già denunciato da Calvino nel 1972 nella descrizione delle città immaginarie di Leonia e Moriana, in *Le città invisibili*¹²), che l’essere umano si rifiuta di abbandonare, in un abbraccio mortale, dove egli stesso si fa scarto tra gli scarti (paradigmatica in questo senso la scena in cui il personaggio fotografa i resti di un cadavere in decomposizione), metonimia dell’olocausto della sua specie, che si sacrifica in massa perché, per dirla con Jonathan Safran Foer, «il piacere a breve termine è più seducente della sopravvivenza a lungo termine» (2019: 232).

Merino pone il lettore di fronte a un dilemma etico, veicolato mediante la storia della coppia di ambientalisti presenti nel racconto, che adottano due prospettive opposte, già visibili nei personaggi di Adán e Eva, giungendo a una inevitabile separazione futura, che funge da monito sulle ricadute relazionali del cambiamento climatico: lui, come visto, mosso da una perversa attrazione per gli scarti, che determina la «victoria de la basura» (Merino 2021: 70) e lei, disgustata dall’incuria umana, che combatte con uno stile di vita sostenibile. Ma allora, ci chiede Merino, si può essere ambientalisti scorgendo nelle scorie un valore estetico? O non è piuttosto questo un atteggiamento esiziale, di complicità con un disastro globale che lo storico dell’ambiente Marco Armiero ha ribattezzato *wasteocene*? (Armiero 2021). Per sciogliere questo dubbio, affatto ozioso in quanto indice di una recente tendenza, l’autore attinge nuovamente alla realtà, riportando il caso del *fatberg*, che spiega con dovizia di particolari nella lettera-racconto “Arte natural”. Il termine si riferisce alla gigantesca massa di grasso composta di residui non biodegradabili che ostruì i sistemi di scarico della capitale inglese (lunga 250 metri e alta 3,5) e di cui, nel 2017, fu esposto un campione nel Museum of London, chiuso in una teca per l’alta tossicità che sprigionava (concretizzazione dell’idea di Eva, che suggeriva di esibire una parte della plastica galleggiante al MoMA). La spazzatura elevata ad “arte naturale” (il concetto di “natura” appare qui quantomeno distorto) muove l’autore a immaginare furti d’arte, nemmeno troppo inverosimili, in cui i rifiuti, alla stregua di veri e propri capolavori – Merino fa finire il «monstruo de las cloacas» (Merino 2021: 109) in un magazzino insie-

¹² «Rinnovandosi ogni giorno la città conserva tutta sé stessa nella sola forma definitiva: quella delle spazzature d’ieri che s’ammucchiano sulle spazzature dell’altroieri e di tutti i suoi giorni e anni e lustri [...] Forse il mondo intero, oltre i confini di Leonia, è ricoperto da crateri di spazzatura, ognuno con al centro una metropoli in eruzione ininterrotta» (Calvino 2022: 112).

me alla Gioconda – offrono ghiotte occasioni di arricchimento per l'uomo avaro, artefice consapevole del collasso ambientale. Ancora, questo binomio arte-rifiuti torna in "El síndrome de Kessler", che allude allo scenario ipotizzato nel 1978 dal consulente della NASA Donald J. Kessler, secondo cui l'incremento del volume dei detriti spaziali renderebbe impraticabili nuove esplorazioni, compromettendo inoltre le comunicazioni satellitari. Il quadro immaginato da Kessler, che gli scienziati considerano un rischio concreto (l'eco-distopia, si diceva, non si nutre più della fantasia ma del reale, che, fa dire Merino a Souto, «no necesita ser verosímil», Merino 2021: 253), diventa lo sfondo del racconto e induce il protagonista a concepire l'idea di un museo di resti spaziali con cui arricchirsi, stabilendo un nesso con i testi sopra citati ed enfatizzando il rischio dell'accettazione dei disastri di origine antropica e persino della speculazione indiscriminata, che oblitera la coscienza e conduce a un futuro sempre più spaventoso, dove gli agglomerati di sostanze venefiche non preoccupano più, ma anzi vengono inglobati nel paesaggio e finanche sublimati.

In questi racconti dedicati all'inquinamento non si assiste mai ad un uso virtuoso dei rifiuti (si pensi alla moda ecologica o alle opere realizzate con tecniche di riciclo, che 'rigenerano' i rottami e rendono visibile la catastrofe ambientale trasformando le materie di scarto in oggetti utili e rifuggendo da qualunque celebrazione estetica), ma piuttosto ad una ostentazione perversa e macabra, che insiste sulla tendenza autolesionista della specie umana e mira, in ultima analisi, a generare nel lettore una spinta vitale. Se, come sottolinea Safran Foer, «la crisi climatica è anche una crisi della capacità di credere» (2019: 23), che risiede proprio nel carattere ipertrofico e difficilmente rappresentabile del fenomeno, ecco allora che la letteratura diventa una risorsa efficace per raccontare alcune sfaccettature dell'antropocene, prospettare possibili emergenze ambientali e indicare comportamenti edificanti. Sul potere della parola «suscitatrice» insiste Carla Benedetti nel saggio *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, che racchiude una proposta e un invito a sfruttare la narrativa per incidere sul futuro, produrre mutamenti, smuovere le forze, formare sensibilità e per questo abbandonare il racconto apocalittico, a suo dire castrante e paralizzante poiché fondato su una parola «assertiva» che si limita ad annunciare la catastrofe, per coltivare, piuttosto, uno schema costruttivo, che ragioni sulla posterità e trasporti energie sentimentali (la letteratura è fonte di pensiero e di emozioni) e ci faccia sentire davvero «terrestri», ovvero in armonia con il mondo e con le altre forme di vita (Benedetti 2021: 134). In quest'ottica, l'ultima opera di Merino è, come si diceva all'inizio, frutto di una visione impegnata e ambientale della letteratura: l'antropocene meri-

niano è un universo composito, che svela le storture ecologiche e sociali della nostra epoca, si interroga sul rapporto tra l'uomo e l'*altro*, dove l'altro è sia il diverso da sé (rifugiati, immigrati, mendicanti, ecc.) sia lo spazio che lo accoglie. Tuttavia, la denuncia di Merino non è mai categorica o assoluta, ma tiene conto delle classi sociali e condanna politici corrotti e imprenditori prezzolati (emblematico il racconto della "trama eolica", espressione con cui si conosce lo scandalo spagnolo legato al business delle energie rinnovabili e rielaborato in "La fuerza del aire"), responsabili di un sistema di governo che manipola la massa stordita dalla frenesia consumista e gradualmente privata dei diritti fondamentali, secondo una tendenza che l'autore ribattezza, con evidente intento satirico, "nuovo feudalesimo" e che è oggetto del racconto già menzionato "Designio casual". In questa umanità accecata dalla rincorsa al denaro e dal falso benessere del materialismo, spesso confuso con la libertà, affiorano infatti delle figure positive, inascoltati ribelli illuminati, individui sensibili alla bellezza del pianeta e della natura, che sposano uno stile di vita sostenibile e in contatto pacifico con la terra e le sue creature (dei "terrestri", direbbe Benedetti). Tra questi, figurano il protagonista di "Un mundo sumergido" che trova rifugio dal dolore terreno nel mondo sott'acqua e nel rapporto salvifico con i polipi (che lo salveranno dal tentativo di suicidio), l'apicoltore che protegge le api con gli alveari itineranti in "La danza de las abejas", il nonno che gioca con i cinghiali in "Los últimos amigos", la bambina di "Qué rico, el cordero" che diventa vegetariana e propone un modello etico di condotta che rifiuta l'oggettificazione degli animali, la nipote di "Los cuentos de la nieta", che attualizza le favole classiche, rivisitandole in chiave di giustizia e di pari opportunità (Cappuccetto rosso che uccide il marito "lupo" violento; Biancaneve che ingaggia nell'impresa paterna i sette rifugiati che l'hanno salvata, ecc.) o ancora il mitico professor Souto, qui anziano e reduce di un ictus, alla ricerca delle origini ancestrali dell'umanità.

L'opera si chiude circolarmente, con un epilogo in cui ritroviamo il personaggio del pensionato già apparso nel prologo "Revelación", in una sorta di cornice narrativa che introduce il tema dell'antropocene, lo sviluppa nei racconti, e lo chiosa con alcune considerazioni che prendono spunto da un articolo del filosofo inglese John Gray pubblicato su *El País*, del quale si riproducono alcuni passi¹³. Cosciente dell'irreversibilità dei danni ambientali provocati dall'uomo ed evocata dal titolo dell'epilogo "Sin remedio", l'anziano personaggio dietro cui si maschera Merino comprende che,

¹³ https://elpais.com/elpais/2019/06/08/opinion/1559993302_726412.html

come per le altre ere che hanno scandito l'evoluzione del pianeta, anche l'antropocene è destinato a finire e tuttavia la specie umana che vi abita potrà scongiurare la propria scomparsa solo con una «retirada sostenible», come quella auspicata da Gray. Un arretramento dunque, non un'uscita di scena, possibile attraverso una nuova etica ecologica, fondata sulla percezione non antropocentrica dell'uomo come parte di un tutto, che si potrà conquistare anche con l'ausilio della parola letteraria.

Bibliografia

- Alenza García, José Francisco, "Un canto a la resiliencia", *Actualidad jurídica ambiental*, 113 (2021): 1-11.
- Álvarez Méndez, Natalia, "Prólogo", *Cuentos de la naturaleza*, José María Merino, Ed. Natalia Álvarez Méndez, León, Eolas, 2018: 7-34.
- Armiero, Marco, *L'era degli scarti. Cronache dal Wasteocene, la discarica globale*, Torino, Einaudi, 2021.
- Benedetti, Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021.
- Calvino, Italo, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 2022.
- Ellis, Erle C., *Antropocene: esiste un futuro per la terra dell'uomo?*, Milano, Giunti, 2020.
- Foster Wallace, David, *Una cosa divertente che non farò mai più*, Roma, minimum fax, 2017.
- García Ponce, David, "En un futuro no muy lejano: la ficción distópica en *Noticias del Antropoceno* de José María Merino", *Los dominios del espíritu en las literaturas española e hispanoamericana (siglos XX-XXI)*, Eds. Raúl Fernández Sánchez-Alarcos - María Crego Gómez - José María Fernández Vázquez, Berlino, Peter Lang, 2022: 111-20.
- Ghosh, Amitav, *La grande cecità. Il cambiamento climatico e l'impensabile*, Vicenza, Neri Pozza, Edizione Kindle, 2017.
- Giovannini, Maria Alessandra, "La evaporación corpórea como metáfora de la pérdida de identidad", *José María Merino*, Eds. Irene Andres-Suárez - Ana Casas, Madrid, Arco/Libros, 2005: 185-96.
- Gray, John, "Cambio climático y extinción del pensamiento", *El País* 9 giugno, https://elpais.com/elpais/2019/06/08/opinion/1559993302_726412.html, 2019.
- Greco, Barbara, "Eduardo Souto: matices humorísticos y quijotismo de un personaje meriniano. Análisis de *Las palabras del mundo* y *Del libro de naufragios*", *Brumal*, VI.1 (2018): 77-90.
- Horn, Eva, *Biopolitica della catastrofe. Comunità di sopravvivenza, immaginario della catastrofe climatica e politiche della sicurezza*, Milano, Mimesis, 2021.
- Iovino, Serenella, *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente, 2015.
- Malvestio, Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021.
- Merino, José María, *El viajero perdido*, Madrid, Alfaguara, 1990.
- Merino, José María, "El narrador narrado", *José María Merino*, Eds. Irene Andres-Suárez - Ana Casas, Madrid, Arco/Libros, 2005: 11-28.

- Merino, José María, *La glorieta de los fugitivos. Minificción completa*, Madrid, Páginas de espuma, Edizione Kindle, 2007.
- Merino, José María, *Las puertas de lo posible: cuentos de pasado mañana*, Madrid, Páginas de espuma, 2008.
- Merino, José María, *Cuentos de la naturaleza*, Ed. Natalia Álvarez Méndez, León, Eolas, 2018.
- Merino, José María, "La identidad es el tema básico de la ficción", *Cuadernos Hispanoamericanos*, <https://cuadernoshispanoamericanos.com/jose-maria-merino/>, 23 agosto 2019.
- Merino, José María, *Noticias del Antropoceno*, Madrid, Alfaguara, 2021.
- Merino, José María, e Fulgencio Fernández, "Este sistema empobrece a León en todos los ámbitos", *La Nueva Crónica*, https://www.lanuevacronica.com/inc-culturas/este-sistema-empobrece-a-leon-en-todos-los-ambitos_106304_102.html, 27 luglio 2021b.
- Merino, José María, *La novela posible*, Madrid, Alfaguara, 2022.
- Meschiari, Matteo, *Antropocene fantastico*, Roma, Armillaria, Edizione Kindle, 2020.
- Pozuelo Yvancos, José María, "José María Merino, el señor del cuento", *ABC Cultural* 17 febbraio, https://www.abc.es/cultura/libros/abci-jose-maria-pozuelo-yvancos-jose-maria-merino-senor-cuento-202110282012_noticia.html, 2021.
- Rodríguez, Emma, "José María Merino: la falsedad es una tremenda enemiga de la sociedad democrática", *Lecturas sumergidas* 30 aprile, <https://lecturassumergidas.com/2021/04/30/jose-maria-merino-la-falsedad-es-enemiga-de-la-democracia/>, 2021.
- Safran Foer, Jonathan, *Possiamo salvare il mondo, prima di cena. Perché il clima siamo noi*, Milano, Guanda, 2019.
- Scaffai, Niccolò (ed.), *Racconti del pianeta terra*, Torino, Einaudi, 2022.
- Soldevila Durante, Ignacio, "La fantástica realidad. La trayectoria narrativa de José María Merino y sus relatos breves", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013.
- Valls, Fernando, "José María Merino y los peligros que nos acechan", *Infolibre*, 04.06.2021, https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/jose-maria-merino-peligros-acechan_1_1198516.html, online.
- Venerina, Andrea, "La novela posible (2022) de José María Merino: historia de una pintora rescatada", *eHumanista/IVITRA* 23 (2023): 270-84.

Sitografia

Proyecto Libera, <https://proyectolibera.org/basuraleza>, web (ultimo accesso 29/06/2023).

The Author

Barbara Greco

Associate Professor of Spanish Literature (University of Turin). She edited the critical edition of the epistolario *La amistad, patria de los sin patria. Epistolario inédito María Teresa León, Rafael Alberti, Max Aub (1953-1972)* (Renacimiento, 2023). She is the author of three monographs on Max Aub, José Agustín Goytisolo, and Enrique Jardiel Poncela, and has published articles on the work of Max Aub, José María Merino, María Teresa León, Julio Llamazares, Manuel Moyano, among others. Her research interests focus on contemporary Spanish literature, with special attention to the literature of exile, the avant-garde, humor, the microfiction and the comic.

Email: barbara.greco@unito.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Greco, Barbara, "Gli scenari dell'atropocene di José María Merino", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 439-455, <http://www.between-journal.it/>

A Dystopian Proposal in *Los ojos vacíos* by Fernando Aramburu

Giovanna Fiordaliso

Abstract

This article proposes an exam of the novel *Los ojos vacíos*, published in 2000 by the Spanish novelist Fernando Aramburu. The novel inaugurates the trilogy set in the imagined town of Antíbula and, in spite of presenting date and events which apparently belong to the historical reality, it is actually an alienating reposition of a “possible world”, set in an imaginary time and a space. With a dystopian approach developed in this kind of fiction, the author shows a deep idea of the human being, committed in deciphering, interpreting and understanding History, his destiny, the present time and his future.

Keywords

Fernando Aramburu, Spanish contemporary novel, Dystopia, Retrotopia

Una proposta distopica in *Los ojos vacíos* di Fernando Aramburu

Giovanna Fiordaliso

Nell'ambito del complesso e tutt'altro che risolto dibattito che da tempo prende in considerazione le caratteristiche della *fiction*, le sue specificità e i suoi limiti, o confini, con un approccio che privilegia la sua componente semantica¹, uno spazio privilegiato viene riservato alle proposte che elaborano mondi possibili in termini utopici o distopici, proposte che lasciano emergere la realtà effettuale del mondo delle idee, delle credenze, dei progetti e dei sogni, proiettata nella nostra vita quotidiana.

Restando entro il nostro paradigma conoscitivo, a cui la *fiction* contribuisce a vari livelli, l'attenzione si concentra in questi casi sulla natura contraddittoria e complessa dell'essere umano e del suo agire, sulla necessità di trovare un ordine razionale entro cui collocare e sviluppare le proprie abilità riflettendo sul tempo presente e guardando al futuro con una prospettiva costruttiva o, al contrario, inquietante². Pensando cioè all'individuo inserito in un'organizzazione della società come collettività e come sistema, con strutture, peculiarità, valori – o disvalori –, limiti e pregi e immaginando perciò condizioni concrete del vivere sociale unite al superamento definitivo delle contraddizioni dell'esistenza.

Entro questo contesto, il pensiero utopico e distopico, così come è stato e ancora viene elaborato nelle opere di natura strettamente letteraria³, torna a essere attuale e offre anzi diverse potenzialità, conseguenza di

¹ Gli studi critici in proposito sono ormai notoriamente e notevolmente abbondanti. Cito qui soltanto Cohn 1999; Doležel 1999; Lavocat 2021 e Pavel 1992.

² Anche su questi aspetti la bibliografia è molto estesa, impossibile da citare esaustivamente. Mi limito qui a ricordare: Bauman 2017, Colombo 1993, Eco 1985, Habermas 1992, Magris 2001, Matteucci 1982, Mordacci 2020, Mumford 2017, Napolitano 2022, Petrucciani 1983.

³ Consapevole delle caratteristiche e delle importanti differenze tra utopia e distopia, su cui la critica si è ampiamente espressa, farò riferimento, in questa prima parte del lavoro, ai due termini congiuntamente in relazione al legame tra entrambi le proposte e la teoria dei mondi possibili.

quella sua capacità critica e creativa senza la quale l'essere umano risulterebbe impoverito, svuotato, e che trova appunto nella creatività letteraria una sua manifestazione tangibile: tenendo ben presente la condizione di *eu-topia*, modello del vivere buono e felice a cui già si riferiva Thomas More nella sua *Utopia*, e quella di *ou-topia*, non-luogo o luogo diverso da quello in cui effettivamente ci troviamo⁴, è possibile riflettere sull'attualità dell'essere umano a partire dalla sua mancanza di fondamenti assoluti del sapere e della vita morale, dalla frantumazione della conoscenza e dalla messa in crisi dei principi dell'ordine razionale.

L'esplosione dell'indeterminatezza mostra infatti la complessità di una realtà, quella individuale dell'essere umano e quella collettiva della società, in cui si rende necessario ripensare la progettualità sociale attraverso un nuovo sistema di valori e di riferimenti che accettino le contraddizioni e che propongano una loro gestione pragmatica mossi non dal bisogno di mantenere l'ordine ma dall'urgenza di capire e interpretare il reale.

Questi aspetti trovano nel romanzo spagnolo contemporaneo uno spazio di riflessione rilevante, grazie al contributo di autori e autrici⁵ che elaborano trame e inventano personaggi che vivono in mondi alternativi, presentando una cosmovisione che si ispira al mondo reale, in alcuni casi con scelte che ci portano negli ambiti propri della fantascienza, in altri con una riproposizione pressoché verosimile della realtà, eppure allo stesso tempo altrettanto straniante, e quindi forse per questo ancor più significativa, proponendo al contempo una rivalutazione positiva dell'utopia, o della distopia, in linea con i più recenti contributi che si sono espressi in tal senso.

L'intenzione di questo filone presente nella produzione letteraria attuale è mettere al centro un problema umano attraverso la ricostruzione dell'ambiente materiale e della struttura mentale di coloro che vi abitano, approfondendo quindi congiuntamente l'interesse per la socialità e quello per l'individualità, con una duplicità di intenti che sviscera le motivazioni insite nella dialettica dei rapporti tra individuo e gruppo, centrali nell'ela-

⁴ Sul concetto di "spazi altri" sono d'obbligo i saggi di Augé 1992, Foucault, 1971, 2006 e 2011 e Ricoeur 1984 e 1997.

⁵ Sono molti i nomi che è possibile elencare e che sono ormai riconosciuti come fondamentali nel panorama della narrativa spagnola contemporanea, con testi pubblicati nei decenni a noi più vicini: Pilar Adón, Fernando Aramburu, Ricardo Menéndez Salmón, Sara Mesa, Lara Moreno, Manuel Moyano, José Ovejero, Isaac Rosa e altri ancora. Cfr. a questo proposito Pozuelo Yvancos 2017, Valls 2016, Zarco 2021.

borazione di un progetto di giustizia e fratellanza che, se pur variando di epoca in epoca e da paese a paese, è ciò che l'umanità persegue da sempre⁶. Ecco, dunque, che utopia e distopia diventano funzionali, in quanto appunto progetto, ma anche modello e soprattutto processo in atto, per conoscere e capire la coscienza umana, le possibilità della sua realizzazione una volta che se ne comprenda anche la storia, in un desiderio di umanizzazione che non sembra essere destinato a scomparire.

Immaginare il possibile, che può essere inteso come il realizzabile, ma anche l'impossibile; considerare entrambi come dotati di peso effettuale nella storia e nella realtà, nella loro rappresentazione in virtù di un continuo scambio tra il reale e l'immaginario ci permette di focalizzare la *fiction* nel suo passaggio tra simulazione e trasmutazione, in quanto concretizzazione dell'esperienza, trasformazione delle categorie con cui gli eventi agiscono sull'essere umano e viceversa, ricomposizione dell'orizzonte fenomenico. Inquadrando questo meccanismo di elaborazione dei mondi possibili entro i criteri della semantica finzionale, possiamo affermare dunque che la produzione letteraria di utopie e/o distopie presenti volutamente la descrizione di "mondi altri" rispetto a quello attuale ma al contempo, come propone Doležel, «mondi nei quali non esiste nulla e non accade nulla che violi le condizioni aletiche del mondo attuale» (Doležel 1999: 121).

In questo lavoro di riflessione, ricerca, esplorazione di principi e costruzione di modelli, la coscienza umana e la storia vengono elaborate e rielaborate mettendole al centro di un intenso laboratorio di sperimentazione da cui emergono quesiti e domande, non nuove nei generi e modi della narrativa speculativa: in che modo la *fiction* permette di ipotizzare e immaginare mondi alternativi attraverso i quali la conoscenza si materializza? Come può essere utilizzata la conoscenza e il potere che ne deriva? Quali sono le possibilità che gli uomini possono realizzare per vivere in comunità?

Da questo punto di vista, unire, come sostiene Pavel, un approccio esterno alla *fiction* e uno interno – il primo per misurare le relazioni con il mondo non di invenzione, il secondo mirato a elaborare modelli per rappresentare la *fiction* in base a come essa viene concepita dai suoi fruitori (Pavel 1992: 65) – risponde alla convinzione che, di fronte alla dinamicità

⁶ Particolarmente significativo da questo punto di vista il saggio di Mumford sulla storia dell'utopia, insieme a quello di Napolitano, che studia invece l'utopia nella Grecia antica.

della coscienza e al suo continuo movimento, la progettualità possa trovare in essa una base e uno stimolo.

Per comprendere quindi le più attuali proposte utopiche e/o distopiche, chiedendoci anche il perché torni a interessare così tanto la loro elaborazione nella produzione letteraria contemporanea, può rivelarsi efficace far interagire la metodologia relativa alla teoria dei mondi finzionali con quella riguardante le utopie e distopie, visto il loro interesse e lo specifico approfondimento progettuale e tematico, alla luce però di una consapevolezza: quella cioè di muoverci entro una tendenza tutt'altro che definita e "controllabile", dato che la costruzione di soluzioni alternative al reale, come ricorda Napolitano, «si presenta in uno spettro così eterogeneo e disparato di configurazioni concrete da rendere impervia, se non proprio impossibile, ogni trattazione che intenda aspirare a formulazioni unitarie» (Napolitano 2022: 12).

Si tratta dunque di concentrare la nostra attenzione su una realtà testuale che possiede una sua logica di funzionamento interno ma che al contempo si manifesta come aperta al dialogo nei confronti di un esterno a cui attingere per negoziare una rappresentazione che si proietti, a livello ideologico, nel passato oppure nel futuro, stabilendo così una immagine del presente utile a capire l'identità individuale e collettiva nel "qui e ora".

***Los ojos vacíos* di Fernando Aramburu**

Rientra pienamente in questo tipo di riflessione il romanzo *Los ojos vacíos*, pubblicato nel 2000 da Fernando Aramburu, primo della trilogia che l'autore basco ambienta in una cittadina immaginaria, Antíbula⁷.

Nato nel 1959 a San Sebastián e attualmente residente in Germania, dove vive e lavora, Aramburu inizia a pubblicare i suoi primi romanzi alla fine degli anni 1990 per poi imporsi come autore di rilievo nel nostro secolo: al suo esordio, *Fuegos con limón*, a cui viene assegnato il premio Ramón Gómez de la Serna, segue *Los ojos vacíos*, che riceve il premio Euskadi per la letteratura in lingua castigliana, e poi romanzi e racconti che si soffermano sulla realtà umana vista attraverso le sue relazioni, i suoi comportamenti, non senza ironia e umorismo⁸.

⁷ Il secondo romanzo, *Bami sin sombra*, viene pubblicato nel 2005 e il terzo, *La gran Marivián*, nel 2013, tutti e tre per i tipi di Tusquets editore.

⁸ Non sono molti gli studi critici che si sono soffermati specificatamente sulla produzione di Aramburu: l'autore è inserito e segnalato come nuovo nome

Patria, del 2016, romanzo che racconta le vicende vissute da due famiglie i cui destini sono segnati dal terrorismo basco e dalla lotta armata dell'ETA, consacra lo scrittore al successo internazionale⁹.

Los ojos vacíos è dunque un'opera giovanile di Aramburu, che, come afferma Pozuelo Yvancos, «emprende de nuevo [...] el camino de perfección de la novela que vuelve a ser para él un recinto de experimentación, muy poco condescendiente con las modas incluso por su amplitud y sobre todo fruto de una autoexigencia encomiable» (Pozuelo Yvancos 2010: 23).

La trilogia è ambientata ad Antíbulas, cittadina di invenzione che si affaccia sul mare e che diventa un vero e proprio microcosmo con le sue leggi e le sue regole, nella quale si intrecciano le vicende di vari personaggi. Come afferma Díaz de Guereñu,

No sabemos dónde se sitúa el país, que se llama como su capital, aunque algunos datos me inducen a atribuirle una localización vagamente balcánica. Es pequeño, tiene mar, una larga historia de carnicerías y de odios recíprocos con sus vecinos de la Biadia y, durante la dictadura de Vistavino, una relación amistosa con el régimen fascista de Mussolini. En todo caso, es europeo, católico, y los avatares de su política están ligados a los de la historia continental de comienzos de siglo. (Díaz de Guereñu 2005: 211)

In *Los ojos vacíos* il protagonista è uno degli abitanti di Antíbulas che, ormai ottantenne e in pensione, decide di ricostruire la storia della sua vita soffermandosi in particolare sulle esperienze vissute dalla sua nascita, avvenuta nel 1916, fino al 1928.

nel panorama della letteratura spagnola attuale, benché quasi assenti siano le indagini a lui dedicate. Ricordo in questa occasione: Bueno Martínez 2002; Frat-tale 2021 e 2023; Gracia 2000; Juaristi 1988; Pozuelo Yvancos 2010 e 2013; Senabre 2013; Valls 2003. Unica eccezione è rappresentata dal saggio di Díaz de Guereñu *Fernando Aramburu, narrador*, del 2005 (cfr. in bibliografia).

⁹ Il romanzo, pluripremiato (in Spagna, vincitore del Premio de la Crítica nel 2016, del premio Francisco Umbral e del Premio nacional de Narrativa nel 2017, ma anche vincitore del premio Strega europeo, del premio letterario Giuseppe Tomasi di Lampedusa e del Premio per la Cultura Mediterranea - Fondazione Carical a Cosenza, per la Sezione Narrativa, nel 2018) e tradotto in più di trenta lingue, ha destato l'interesse di pubblico e critica a causa dello sfondo storico-politico entro cui si collocano le vicende dei personaggi, in un arco temporale compreso tra la fine degli anni '80 del '900 e il 2011, anno di cessazione dell'attività armata da parte dell'ETA.

Bami sin sombra, il secondo volume della trilogia, narra le disavventure della protagonista, una quattordicenne che la madre manda ad Antíbula, dove già vive e lavora il fratello maggiore, affinché la ragazzina possa trovare un futuro che nel paese in cui vive non avrebbe. Il romanzo, che non fornisce alcun dato cronologico né alcuna indicazione temporale, è in realtà tutto giocato sull'ambiguità tra il regno dei vivi e quello dei morti, dato che durante il suo viaggio in nave verso Antíbula la bambina viene brutalmente uccisa e di lei resta una *Bami sin sombra* come protagonista e narratrice degli eventi presentati.

La gran Marivián, ultimo romanzo della trilogia, è infine la ricostruzione, realizzata da un narratore in prima persona, della vita dell'attrice Marivián, nome d'arte di Acfia Fenelina, personaggio già conosciuto in *Los ojos vacíos* in quanto amica del protagonista. Il terzo romanzo ripropone dunque, in parte, episodi già conosciuti nel primo, narrati adesso grazie al recupero di documenti e di testimonianze che il narratore riesce ad effettuare a posteriori e con non poca difficoltà.

Se Antíbula è il denominatore comune che accomuna i tre romanzi¹⁰, l'invenzione del luogo diventa per Aramburu il modo con cui inserire di volta in volta, ricorrendo a tradizioni letterarie diverse, «elementos fantásticos para dar rienda suelta a su deseo de inventar y también para aderezar su historia con atractivos imaginarios añadidos, que pudieran resultar estímulos para el goce literario del lector» (Díaz de Guereñu 2005: 211), con, possiamo aggiungere, una molteplicità non solo di tradizioni ma anche di ambizioni narrative tutt'altro che scontate, come vedremo.

In particolare, il romanzo che inaugura la trilogia, *Los ojos vacíos*, propone una descrizione storico-geografica dell'immaginaria cittadina negli anni compresi tra il 1916 e il 1928, anche se in realtà veniamo portati ancor più indietro nel tempo, fino alle sue origini: il presente della narrazione coincide con la maturità del protagonista che, ormai anziano, con un punto di vista rivolto al passato, ricostruisce le vicende vissute dalla sua famiglia e dalla sua città, con tutti i cambiamenti sociali e politici che solo l'adulto può adesso non solo raccontare ma anche ricostruire e commentare.

¹⁰ Aramburu non è il primo a inventare un luogo immaginario quale ambientazione per i suoi romanzi: ricordiamo, a titolo esemplificativo, Lúzaró, paesino di invenzione ma riconducibile a una delle cittadine basche, in *Las inquietudes de Shanti Andía*, di Baroja; Mágina, in cui sono ambientati alcuni romanzi di Muñoz Molina.

Per il lettore spagnolo non è difficile riconoscere nella struttura narrativa il modello a cui Aramburu si ispira, richiamando da vicino la tradizione del romanzo picaresco, in cui si selezionano episodi che, retrospettivamente, vanno a costituire l'autobiografia del narratore in prima persona e ne giustificano il presente¹¹: per questa ragione, l'opera presenta i caratteri del romanzo di formazione, o di iniziazione, dal momento che il soggetto narrante rivede sé stesso e tutto il suo *entourage*, descritto minuziosamente attraverso l'alternanza del punto di vista del bambino con quello dell'anziano.

Gli episodi e le avventure raccontate si collocano così in uno scenario ben delineato, che i primi capitoli del romanzo non esitano a descrivere: l'ultimo sovrano del paese di Antíbula, Carfán III, viene assassinato e prende il suo posto il dittatore Baldazón Vistavino, da cui il paese si libererà solo nel 1928 a seguito della rivolta dei sovversivi. In questo contesto nasce da padre ignoto il protagonista del romanzo, che la madre Minta cresce in segreto fino all'età di sette anni. Il padre di Minta, Cuiña, il nonno quindi del bambino, le permette di restare nella locanda di cui è proprietario, e nella quale trovano ospitalità vari personaggi. Compiuti i sette anni, il bambino viene mandato a scuola e comincerà a dare una mano nella locanda, arrivando così a conoscere e scoprire il mondo che lo circonda.

Nonostante la ripetizione continua delle date, comprese tra il 1916 e il 1928 e indicate dando così un'illusione di verosimiglianza, sin dai primi capitoli del romanzo il lettore si rende conto in realtà che l'apparenza inganna: la vita narrata è quella di un tempo e di uno spazio che si configurano come "altro", di un mondo diverso, con le sue regole fatte di prevaricazione, violenza e soprusi, in cui i bambini sono educati fin da piccoli alla prepotenza e le bambine alla sottomissione. In questo alterato e straniante "sistema"¹² che Antíbula sintetizza e rappresenta, i personaggi, e in particolare il protagonista, insieme alla madre, acquistano i tratti di un'umanità sempre più densa, fatta di speranze e illusioni, sogni e delusioni, capacità di sopportazione del dolore e della violenza e desiderio di rivalsa, ma anche di bontà, compassione e generosità.

Non mancano stranezze, come per esempio la presenza minacciosa di un insetto, la *avispinga fenza*, che gli abitanti di Antíbula temono a causa del veleno contenuto nella sua puntura; la *mosca friche*, che si muove compat-

¹¹ Cfr., tra i molti consultabili, Lázaro Carreter 1978; Loretelli 1984; Micó 1987; Resina 2002; Rico 2001.

¹² *El sistema* è il titolo di uno dei romanzi di Ricardo Menéndez Salmón di contenuto distopico. Cfr. Guarino 2023.

tamente in vere e proprie nubi formate da milioni di insetti che, con le loro larve, infettano ogni tipo di carne morta. Ma anche pratiche di violenza ripetuta, come quella di cavare gli occhi ai condannati – tortura che dà il titolo al romanzo –, o la consuetudine di mangiare carne di cane. Il Santo Oficio de la Virtud, che richiama le pratiche dell’Inquisizione, ha il compito di vigilare sulle sane abitudini della cittadinanza, mentre il Centro de Reformación femenina è il luogo dove le ragazze vengono isolate dal resto del mondo, per un determinato periodo, ed educate prima di essere restituite alla società, dove devono servire gli uomini come mogli e madri.

Questo e molto altro è *Antíbula*, una sorta di città-stato che il lettore scopre poco a poco grazie al racconto del protagonista: il suo sguardo innocente e puro diventa man mano sempre più scaltro, mentre la sua adesione alla mentalità e all’ideologia prepotente e violenta del nonno si allenta per sposare invece quella della madre, donna dolce e indipendente, vittima costretta a subire le violenze fisiche, psicologiche, finanche sessuali del padre-padrone.

Il processo di crescita del bambino culminerà nell’atto estremo di ribellione, con cui si chiude il romanzo: la città è ormai infatti in guerriglia, i rivoltosi si stanno impossessando di ogni luogo e il dodicenne consegnerà il nonno, che si è nascosto in un armadio noncurante dei pericoli a cui espone il nipote, abbandonato e lasciato solo nella locanda, ai rivoltosi stessi, arrivati sul posto appositamente per arrestare il suo padrone.

Antíbula, spazio urbano

Nel ripercorrere e ricordare gli episodi che hanno segnato la sua infanzia, il personaggio principale ancora la narrazione di quegli stessi eventi ai luoghi che sono lo scenario in cui è cresciuto, portandoci così a scoprire gradualmente, attraverso il suo punto di vista, come è costruito e organizzato il mondo di *Antíbula*: la locanda di cui è proprietario il nonno è per ovvie ragioni il primo luogo descritto, protagonista – insieme al personaggio – di tutto il romanzo stesso. Insieme alla locanda, la scuola, la chiesa, il Centro de Reformación femenina, con le strade, le piazze, i vicoli nei quali si muovono gli abitanti. La progressione si unisce a una necessaria concentrazione, con un movimento che va dal generale al particolare e che ci porta dall’esterno all’interno, dal grande al piccolo, dal pubblico al privato, fino all’intimo: *Antíbula* appare così come una città-stato autonoma e autosufficiente, inserita in un contesto naturale descritto con alcuni particolari, come il fiume Itri che la attraversa, e dotata di scarsi rapporti con il resto

del mondo, fatta eccezione, per esempio, per l'Italia di Mussolini, che chiede ospitalità per un gruppo di soldati nella locanda di Cuiña.

Eppure, nonostante la sua concretezza, la città appare sempre più come ambito dell'altrove: «un altrove lontano», utilizzando le parole di Napolitano, «geograficamente indefinito e incerto» (Napolitano 2022: 49) da cui è necessario fuggire in virtù dei suoi tratti propriamente distopici, che emergono in quanto prefigurazioni e spazi in dialogo con la realtà stessa, della quale si accumulano note specifiche sovrapposte a aspetti del mondo quotidiano in una città che vuole sì rispondere a un ordine razionale e controllato ma che è invece la concretizzazione dell'ingiustizia, della contraffazione e della disperazione. Tutto questo viene espresso secondo il punto di vista del protagonista, grazie perciò al suo sguardo soggettivo e individuale, che al contempo si oggettivizza, come vedremo, nel momento in cui ricorrerà a fonti quali libri, articoli pubblicati sui quotidiani, documenti storici, e accoglierà anche entro il suo orizzonte lo sguardo di altri personaggi, soprattutto quello della madre.

Volendo inquadrare l'invenzione di una immaginaria città come non-luogo che, direbbe Ricoeur, mantiene aperto il campo del possibile (Ricoeur 1984), ci troviamo a esplorare Antíbula in quanto realtà del mondo, da rintracciare e recuperare nel tempo della storia per capire e interpretare la storia stessa attraverso la sua articolazione di passato, presente e futuro: nuova contestualizzazione, riprendendo Augé, di tutte le attività umane e cornici entro cui si esplica la formazione dell'identità individuale e collettiva, «in relazione e in negoziazione con l'alterità» (Augé 2009: 9).

Sono in particolare due i luoghi significativi nell'intero romanzo: la locanda e la scuola, teatro delle avventure e delle disavventure narrate e rappresentativi di aspetti della realtà attraverso cui avviene la crescita del protagonista. Qui l'identità del bambino si forma e si costruisce la sua coscienza, unendo alla continua percezione di quanto avviene intorno a lui una elaborazione interiore che sfocerà nell'atto finale di liberazione dalla violenza e dalla sottomissione subite dal nonno.

Cominciamo dunque dalla locanda di Cuiña.

La locanda, spazio di incontro e di narrazione da cui osservare, e quindi conoscere il mondo grazie ai suoi personaggi-viaggiatori¹³, ha,

¹³ Anche in questo caso, il lettore spagnolo – e non solo – non può non pensare alla locanda come luogo cervantino per eccellenza, nel quale si consumano le disavventure di don Chisciotte e al contempo si incontrano gli altri personaggi che in vario modo diventano protagonisti del romanzo. Si veda a tale proposito

come ogni luogo di Antíbula, una lunga storia alle spalle e viene descritta sia nella sua veste oggettiva, storica, sia in quella soggettiva, secondo cioè il significato che assume nella vita del protagonista: nella locanda infatti nasce il bambino, il figlio di Minta, perché nella locanda soggiornerà colui che sarà suo padre, e che il bambino non conoscerà mai. Un'assenza che segna perciò la sua vita, e che il personaggio colloca e associa alla realtà della locanda stessa.

Come è scontato che sia, nella locanda alloggiano personaggi di passaggio, ma anche ospiti stabili, che il bambino osserva e che suscitano la sua curiosità: la locanda è, nei suoi primi sette anni di vita, l'unico luogo che gli è dato conoscere, lo spazio in cui muoversi e in cui osservare, in cui si collocano le sue prime esperienze percettive, prima che gli sia concesso di entrare effettivamente nel "mondo-altro". Nella locanda si prendono cura di lui la madre e la Flapia, una delle domestiche a servizio del nonno: è un luogo a tutti gli effetti «antropologico» dato che in esso si possono leggere, secondo le indicazioni di Augé, «le iscrizioni del legame sociale [...] e della storia collettiva» (Augé 2009: 8), ma anche i contenuti di una «ri-capitolazione, un riassunto del mondo, [...] espressione del sistema» (*ibid.*: 13, 17), finanche espressione caricaturale del sistema stesso.

La particolarità di questa costruzione caricaturale sta però nel fatto che, oltre alla dimensione soggettiva, data dalla percezione che ne ha il bambino e che la rende un luogo individuale, vissuto e recepito dal narratore in prima persona come luogo suo, la locanda ha anche una dimensione oggettiva, costituita dalla sua posizione all'interno della città, e dalla sua storia. Si trova infatti nel cuore della città vecchia e vi si accumulano secoli di storia:

En la margen derecha del río Intri, a la altura del último meandro antes de llegar a la desembocadura, se encuentra el barrio de Antíbula la Vieja, en una de cuyas calles, la de Mertán el Grande, regentaba mi abuelo Cuiña, la hospedería donde yo nací. [...] La casa, según reza una inscripción en el dintel de la entrada, data de 1702, cuando Antíbula la Vieja era judería. Sobrevivió al terremoto de 1771, que devastó tres cuartas partes de la ciudad; al incendio de 1835 y al feroz ataque de los insurgentes que acabaron con el régimen dictatorial del Matamuertos en el invierno del año 28. [...] Hoy alberga una academia de idiomas, diversas oficinas, la consulta de un curandero y, en la planta baja, un bazar de juguetes. (Aramburu 2000: 21)

Barbagallo 2004, González López 1968, Oleza 2007, senza dimenticare naturalmente Ortega y Gasset 1970.

Con questo meccanismo narrativo conosciamo tutta la città: la sua storia e la sua organizzazione.

L'andirivieni temporale permette infatti di raccontare due "storie", o se vogliamo due "mondi", concretizzati in questi luoghi, o non-luoghi: quello interno, osservato e interiorizzato dal protagonista, e quello esterno, fisico. Se il primo è, o può diventare, un mondo fittizio, un rifugio nel quale ritirarsi e che può coincidere con lo spazio della mente, delle idee, delle immagini che il bambino registra e incamera, il secondo è invece terreno di scontro e confronto, un mondo fatto di contrapposizioni politiche, in cui tutti sono in guerra gli uni contro gli altri poiché ogni "altro" è un nemico, smascherato o da smascherare. Emerge in questo modo il carattere di Antíbula come continuo teatro di guerra, in cui vivere significa attraversare un campo minato di cui non esiste la mappa, o in cui ci si è smarriti: un campo cosperso di bombe in cui quindi le esplosioni sono inevitabili, esperienza che il narratore-protagonista impara a sue spese e suo malgrado.

Nelle pagine di *Los ojos vacíos* Antíbula diventa così un esempio distopico in quanto società perversa, di cui si narrano e denudano i vizi e in cui prevale il male, da cui occorre difendersi. Non certo un progetto, semmai un modello che, nell'ambito di una fenomenologia del problematico, può diventare un'indicazione utile per realizzare un percorso critico nei confronti del realizzabile, del possibile e dell'effettuale, espresso nelle parole del protagonista:

¿Qué sabía yo cuando niño de las barbaridades que se perpetraban en Antíbula con el pretexto de salvaguardar el orden social, la unidad de la patria y los principios sacrosantos de la religión católica? (Aramburu 2000: 169)

Nella prospettiva, sia individuale e soggettiva, sia comune e collettiva, della città come realtà in guerra, dilaniata da contrasti intestini all'interno del suo recinto, tutt'altro che armonica e felice e semmai in disordine, traspare l'interesse per un disinnesco, un desiderio di neutralizzare l'aggressiva energia istintuale primaria, che appare come la base delle relazioni e dei rapporti di forza tra posizioni politiche opposte. È dunque una rappresentazione della città che accoglie anche un modo di pensarla in termini di impegno, di sforzo e di fatica e che ci porta a considerarla, come vedremo, in quanto luogo in cui si incrociano il passato, il presente e il futuro.

In linea con tutto ciò, insieme alla locanda l'altro luogo fondamentale di Antíbula è la scuola, a cui sono dedicati in particolare i capitoli XII, XIII

e XIV: luogo della formazione e dell'educazione dei bambini, e che esprime la dimensione sociale degli individui, la condivisione di spazi comuni¹⁴.

La società di Antíbula prevede classi maschili e classi femminili: don Prístoro Vivergo è il maestro e sua sorella Llolla la maestra, entrambi figure che hanno ereditato il mestiere dalla famiglia, giacché la scuola

[...] había sido fundada a mediados del siglo XIX por el abuelo de don Prístoro, un ilustrado de ideas próximas al anarquismo, de las que parece ser que abjuró al final de su vida. Su busto de piedra, con su expresión mustia y su perilla larga y puntiaguda, se cubría de polvo y verdín en una oquedad labrada al efecto sobre el dintel de la entrada. (*Ibid.*: 131)

Tra i banchi si studia la storia di Antíbula: uno dei testi di riferimento è *La Hoja de la Patria* e il maestro Prístoro ha il compito di insegnare ai bambini «narraciones y poemas de autores clásicos de la literatura antibulesa» (*Ibid.*: 139) raccolti nei numerosi libri che vengono citati dettagliatamente.

La realtà di Antíbula trova infatti nei libri, nelle cronache, nei documenti di varia natura una sua concretezza e il narratore non esita a citare dettagliatamente le fonti da cui ricava le informazioni che sostengono la sua narrazione. All'età di dieci anni, afferma, «yo era un lector insaciable. [...] Leída toda la literatura apta para niños que había en el aula, me di a releerla con fruición de punta a rabo. De algunos volúmenes (pienso ahora en dos o tres novelas de Karl May) llegué a saber pasajes enteros de memoria» (*Ibid.*: 280-281).

Lo stesso nonno Cuiña chiede e fornisce al nipotino, che prima di mandare a scuola chiamava «bastardo» e che adesso chiama invece ironicamente «profesor», nozioni di storia di Antíbula:

Has de saber que entre los expedicionarios que hace más de cuatrocientos años vinieron a fundar Antíbula había un Cuiña. [...] Está escrito en viejas crónicas. [...] Dime, profesor, ¿no ardes de gusto pensando que por tu cuerpo corre la sangre de aquel hombre? ¿No te parece verdaderamente milagroso? Entiéndeme bien. Quien dice sangre, dice las tres virtudes principales de nuestra casta: el valor, el patriotismo y la devoción. [...] Eres de momento el último eslabón de

¹⁴ Nella descrizione del maestro e dell'ambiente scolastico si riscontrano echi della figura del *dómine* Cabra e delle disavventure di Pablos, protagonista del *Buscón* di Quevedo.

una larga cadena de hombres gloriosos. No nos defraudes, muchachito. Duro con ellos. Los Cuiña hemos sido siempre gente de pelo en pecho, varones que han sabido bandearse con valentía en la vida, ¿entiendes?, varones con unos cojones como éstos. (*Ibid.*: 144-145)

Alle informazioni storiche trasmesse dal nonno segue l'esibizione delle sue parti intime al nipote, a dimostrazione che le sue parole corrispondono alla realtà. Viene così letteralmente messo a nudo il suo temperamento violento e mistificatore, descritto con l'innocenza e l'ingenuità del nipote ancora bambino: soltanto l'adulto saprà riconoscerne i tratti anti-umani, narrati secondo l'ottica della deformazione grottesca, funzionale alla spiegazione e alla giustificazione di quanto avverrà nella scena conclusiva del romanzo.

Grazie alla sua passione per la lettura, la realtà trova sempre un sicuro appiglio nelle pagine scritte, continuamente citate dal narratore, come a voler suggellare sia la veridicità di quanto espresso, sia – soprattutto – la realistica presa d'atto della miseria del presente, che lo sguardo dell'adulto, ormai cresciuto e rassegnato, restituisce. La voce narrante assegna così importanza a oggetti, a relazioni, ma anche a sensazioni e a emozioni che vanno a costituire il suo mondo: è così che il quotidiano diventa straordinario, il consueto diventa unico e, con una visione invertita, l'eccezionale acquista normalità in questo universo completamente ribaltato.

L'umanità ai tempi di Antíbula

Oltre ai luoghi, il panorama umano narrato è quanto caratterizza Antíbula, tanto che a ogni luogo corrispondono uno o più personaggi. Sono in particolare due le figure che rivestono un ruolo fondamentale nella crescita del protagonista: il nonno e la madre, a cui si aggiungono un insieme di personaggi che, come comparse, completa il ventaglio delle relazioni possibili, facendoci toccare con mano quanto la rappresentazione dell'individuo sia necessariamente anche una rappresentazione del legame sociale che gli è consustanziale.

Il percorso di iniziazione e formazione del bambino viene scandito da alcuni passaggi fondamentali, in cui ci sono sempre al suo fianco il nonno o la madre, in alcuni casi la Flapia: passaggi che diventano l'occasione per inserire riflessioni di natura più ampia, commenti elaborati nella maturità del protagonista.

È il caso, per esempio, delle considerazioni in merito al dolore: sebbene siano molti gli eventi narrati in cui il dolore – fisico ma non solo – è

preponderante, si rivela decisivo l'ottavo capitolo, dedicato al ricordo delle occasioni in cui il nonno portava il bambino ad assistere all'uccisione dei cani, pratica secondo lui fondamentale poiché «le movía la idea de adiestrarme en la técnica de la matanza, con la mira puesta en que yo me encargase enteramente de la tarea en el futuro» (Aramburu 2000: 92).

Durante una delle consuete circostanze, ricorda il protagonista,

me aconteció uno de los mayores infortunios de mi infancia. [...] Uno, ya se sabe, con el correr de los años olvida nombres, fechas, fisionomías y episodios perdidos para siempre en las negras fauces del tiempo. Una cosa hay, sin embargo, que mientras la vida dura no se olvida ni aunque uno se empeñara en borrarla restregando con estropajo en su memoria. Me refiero al dolor, más aún al dolor cuando procede de la injusticia y brutalidad del prójimo. A mis siete años yo era un niño inocente como cualquier otro, quizá un poco más debido al largo encierro en el camaranchón, y sin duda lo seguí siendo después de aquella atrocidad que se me hizo. Algo cambió, no obstante, en mi personalidad antes incluso de haber tomado plena conciencia de lo que había sucedido, pues nadie, por mucha fortaleza de ánimo que posea, sale indemne de una experiencia dolorosa. Aquel día tuve por vez primera conocimiento cabal de los peligros que encierra la colectividad humana y aprendí de una manera más o menos instintiva cuán necesario y conveniente es para el individuo estar prevenido contra ellos. (*Ibid.*: 97)

Nell'episodio selezionato per comporre questa ricostruzione spazio-temporale, il protagonista ricorda quando, da bambino, il nonno lo avesse lasciato solo in balia di tre uomini che, per rivalsa contro le prepotenze del vecchio, sfogano su di lui la propria violenza, attirandolo con l'inganno in un luogo isolato e al buio per spezzargli le ossa di un braccio e colpirlo a lungo e dolorosamente sulle gambe, prima di rimandarlo alla locanda con un biglietto di saluti destinato al nonno stesso.

Il percorso di crescita comporta dunque una progressiva presa di coscienza del male e dell'ingiustizia, insiti innanzitutto nei comportamenti del nonno.

È per questo motivo che nello sguardo dell'adulto manca qualsiasi tipo di rimpianto nei confronti dell'irrimediabilmente perduto: la rivisitazione del passato diventa piuttosto occasione per la presentazione del carattere di questi spazi e di questi tempi "altri", che non sono tuttavia frutto della fantasia ma una risposta all'esigenza di un ordine fattivamente costruttivo. Partendo dal presupposto che il passato possiede un valore

paradigmatico e che quindi ricostruirne le vicende consenta la configurazione di un futuro nuovo e diverso, lo sguardo sul passato partecipa così della forza prospettica che anima l'immaginazione del futuro, che il finale del romanzo concretizza.

Antíbula corrisponde perciò non solo alla configurazione geografica che il protagonista delinea – nella duplice veste, abbiamo visto, data dal suo punto di vista soggettivo che si oggettivizza –, ma acquista spessore grazie alla sua temporalità, alla sua appartenenza al tempo della storia, segnato dal conflitto, dalla contrapposizione tra gli individui, dalla guerra.

Il tempo, fattore di decadenza, viene recuperato non tanto per esprimere la fiducia nel destino e la capacità dell'uomo di salvarsi da sé stesso: i luoghi di Antíbula, carichi di storia, sono le componenti di un mondo da trasformare, in cui l'uomo può e deve intervenire al di là delle tensioni, le diversità e le forze antagoniste che devono trovare un loro equilibrio.

Ricostruendo, attraverso la descrizione storico-geografica, i caratteri di un presente negativo, il protagonista mostra i segni della paralisi semantica in cui ha vissuto, e di cui è consapevole in virtù della sua età avanzata, ma anche di una cifra testuale di alienazione storica a cui bisogna necessariamente reagire. Antíbula appare perciò come una società monolitica, in cui è attiva una disarmonia prestabilita da cui non può che emergere la ribellione e il desiderio di rivalsa e riscatto. Anche in questo caso, la condizione è sia individuale, sia collettiva: il percorso esistenziale vissuto dal protagonista, e insieme a lui anche dagli altri personaggi, esprime una diversità del soggetto, diversità che viene percepita inizialmente come colpa per poi diventare consapevolezza e quindi impegno per realizzare la fuga e dare l'avvio a una reale alternativa.

È con una progressiva presa di coscienza del mondo e delle persone che vi si muovono che il bambino cambia la propria visione della vita, cercando poi sempre più la vicinanza della madre, con la quale proverà a fuggire per rompere le continue violenze effettuate dal nonno.

Ogni cosa deve però accadere al momento opportuno perché il tempo ha in sé una dimensione tragica che la clessidra, uno degli oggetti che più affascina il bambino, concretizza:

Por primera vez en la vida, viendo caer de una ampolla a otra los incontables granitos amarillos, rozó mi mente la intuición de que las cosas que pueblan nuestro mundo están sujetas a un plazo. Cierto que yo sabía que después del día viene la noche y después de la noche otra vez el día; que hay mañanas y tardes, antes y luego, y aun puede que a mis siete años no ignorase que a esa cadena aparentemente infinita

de momentos de le denomina tiempo. Lo que el reloj de arena me enseñó fue la certeza estremecedora de que para cada uno de nosotros el tiempo consiste en una cuenta atrás. (Aramburu 2000: 75-6)

E sarà proprio il conto alla rovescia che porterà il ragazzo a prendere la decisione finale, quando cioè consegnerà il nonno ai rivoltosi per liberarsene una volta per tutte.

(Ri)costruire il passato

La scena che chiude il romanzo merita un'analisi ravvicinata, che ci consente di fare alcune considerazioni conclusive sulla proposta distopica di Aramburu in *Los ojos vacíos*.

Ancora una volta il punto di vista del protagonista ricostruisce gli eventi, adesso con un ritmo incalzante: è il 20 dicembre 1928, ricorda, «fecha de gloria para unos y de tragedia para otros. A las siete de la mañana nos despertamos sobresaltados. Sonaban cañonazos cerca de casa. El ruido de las explosiones era tan potente que estremecía los marcos de la ventana. El abuelo Cuiña y yo teníamos que hablarnos a gritos» (Aramburu 2000: 427).

È questo il momento di massima tensione del romanzo, in cui gli eventi che la voce narrante riferisce sono funzionali alla manifestazione dei suoi stessi moti interiori, secondari quindi rispetto alle emozioni e alle sensazioni che lo muovono e che lo portano coraggiosamente alla ribellione, che si concretizza in un semplice e silenzioso gesto, tanto essenziale quanto opposto rispetto al comportamento avuto nelle occasioni precedenti:

El abuelo Cuiña, la cara tensa de terror, abrió con mano temblorosa la claraboya. [...] Corrió a meterse en el viejo guardarropa que se hallaba adosado a la pared, junto a la puerta.

– Por el amor de Dios – me dijo con mucho apuro desde dentro –, cuéntales que he salido por el tejado.

El corazón me latía con una fuerza descompasada. Lleno de angustia, le supliqué que me dejara esconderme con él.

– Tienes poca edad, no te harán daño – replicó.

Apenas un minuto más tarde irrumpieron en el camaranchón tres insurrectos barbudos, fornidos, con los ceños hoscos, las manos enrojecidas y los máuseres asestados.

– Aquí hay un niño – dijo uno.

– Será el chavalillo de la Minta.

A continuación, el que había hablado en primer lugar enristró hacia

mí para preguntarme con buenas maneras si por casualidad sabía dónde estaba el dueño de la casa.

No vacilé un instante en señalar con el dedo el guardarropa. (*Ibid.*: 429)

Nonostante il rapido susseguirsi dei fatti, pur percependo il crescendo narrativo causato dalla guerriglia in atto, nell'ultima scena il tempo si ferma, la realtà incerta si concretizza in un presente psicologico, quello del bambino, in cui affiorano squarci del passato, brandelli di tempo che trovano la loro dimensione nel turbamento atemporale di chi li vive. In questo modo il bambino trova il coraggio di consegnare il nonno-tiranno ai rivoltosi, facendo la sua scelta e mostrandosi per la prima volta autonomo: se fino a questo momento la sua identità, e la sua psicologia, sono state determinate dalle relazioni entro le quali è vissuto, di fronte all'abbandono, alla solitudine e alla paura supera la sua inconsistenza e acquisisce sicurezza.

Con questo atto finale, il percorso del protagonista conosce non solo un'inversione di marcia, lasciandoci immaginare quali saranno le conseguenze della sua scelta, ma diventa anche il simbolo di quel cambiamento che può avvenire a seguito di una intuizione, di un'iniziativa a cui dare concretezza. La ribellione acquista così un significato simbolico: in questo altrove lontano rappresentato da Antíbula, i singoli episodi raccontati diventano tappe intermedie che portano al gesto finale, momenti di costruzione della lotta, il cui senso e la cui dimensione sono essenziali per comprendere l'esistenza e il suo tempo, il tempo della storia, che va rintracciata e recuperata.

In questo modo, in *Los ojos vacíos* Aramburu conferisce al tempo narrato i tratti della distopia: è un tempo di condanna, di pena e di dolore, distribuiti in ogni aspetto della vita quotidiana, sia nelle relazioni individuali, sia negli spazi della collettività. Ma il messaggio che l'autore consegna al lettore tramite il suo romanzo, e che non è lontano da quanto espresso anche in altre sue opere, riguarda la considerazione della natura umana e dei suoi limiti, la rielaborazione del passato attraverso l'uso della memoria, l'impegno politico nel "qui e ora" rappresentato dal vissuto di ciascuno: lo scenario distopico configurato appare sì come un tempo di affanni e di ingiustizia, sia nelle relazioni individuali, all'interno della famiglia, sia nell'amministrazione della collettività, per cui occorre contestare il potere politico dominante, imparare a leggere i segni dei tempi, condannare le ingiustizie e avviare un cammino di liberazione contro l'oppressione attuata dal più forte nei confronti del più debole.

Gli uomini, protagonisti più o meno consapevoli della propria storia, devono per forza di cose fare i conti con la storia stessa: non possono farlo

in modo arbitrario, in circostanze scelte da loro stessi, bensì vivendo quelle in cui si trovano e che non hanno scelto, né determinato. Circostanze dettate dai fatti, dalla tradizione, da una storia in cui il passato non si cancella, in cui il futuro è temuto perché manca la fiducia nella capacità collettiva di temperarne i tratti o gli eccessi. Come lo stesso autore ha dichiarato in una intervista a proposito del mondo raccontato in *Antíbula*:

El lector se encuentra con que al emprender la lectura no le sirven como de costumbre sus propias referencias históricas ni vitales, que lo que se le ofrece es el nacimiento de un nuevo mundo social y humano, todo ello dentro de una obra de clara intención realista. El juego es arriesgado, particularmente en España, donde predomina el tipo de lector al que le complace identificarse con la historia leída. Luego he comprobado que la gente siente inquietud e incomodidad, incluso disgusto, ante lo que no le es rápidamente reconocible. Lo comprobé con los chestoberoles, objetos imaginarios que convertí en realidad material. No fueron entendidos. (Aramburu 2018: 454)

Con *Los ojos vacíos* Aramburu unisce la narrazione di una vita, e in particolare quella dell'infanzia del protagonista, all'elaborazione di "un tempo e uno spazio altro", all'interno di un progetto di una società che, tutt'altro che giusta e fraterna, mostra tutte le sue fragilità, parte a sua volta di un disegno storico elaborato dall'umanità stessa. Il tempo passato viene così ricostruito non secondo ciò che è stato, ma in base a come avrebbe potuto essere, o essere immaginato, presentato come sfera dell'immutabile e inalterabile, contrapposta a quella del futuro, che è poi quella della libertà.

I lati oscuri, la molteplicità di interpretazioni possibili, il carattere incompleto e controverso di qualsiasi ricostruzione storica del passato vengono così, nella finzione letteraria, rielaborati e rilanciati in un tempo e in uno spazio possibili, che molto hanno a che vedere con la contemporaneità. Ancora una volta, Augé fornisce una chiave di lettura che credo sia appropriata per focalizzare le ragioni insite nell'invenzione di *Antíbula* da parte di Aramburu: la contemporaneità mostra infatti una nuova percezione del tempo, insieme a una riflessione relativa all'uso che ne facciamo e alla maniera in cui ne disponiamo, e dello spazio che possono essere utili per interpretare il messaggio dell'autore.

Se, come afferma Augé,

l'idea di progresso che [il tempo] implicava [...] si è in qualche modo arenata sugli scogli del XX secolo, [...] a dire il vero questo declino è

stato originato da varie constatazioni tra loro distinte: le atrocità delle guerre mondiali, dei totalitarismi e delle politiche di genocidio, di cui il meno che si possa dire è che non testimoniano di un progresso morale dell'umanità; la fine delle grandi narrazioni, vale a dire dei grandi sistemi di interpretazione che pretendevano di render conto dell'evoluzione dell'umanità in quanto insieme e in ciò hanno fallito a causa della distorsione o della scomparsa dei sistemi politici che si ispiravano ufficialmente ad alcuni di essi. (Augé 2009: 47-8)

L'umanità che vive questa contemporaneità si misura con un'età di sconvolgimenti e contrasti, di accelerazione e di eccessi: un'età in cui può accadere di tutto, per cui diventa urgente dare un senso a quanto accade, al presente, al passato, e in cui tuttavia è più che mai necessaria la fiducia e la certezza di portare a termine l'impresa; un'età in cui gli effetti sono evidenti ma in cui diventa difficile individuare le cause e in cui, per finire, mezzi e strumenti sono ben collaudati ma inadeguati. Un'età, infine, che occorre raccontare con l'ambizione di creare nuovamente quelle "grandi narrazioni" utili a conoscere il mondo e i suoi tratti, le sue contraddizioni, i suoi limiti e le sue potenzialità.

In tutto ciò, se vedere l'ingiustizia non è sufficiente per rimuoverla, chi ha imparato a vederla e a riconoscerla può insegnarlo ad altri e la sua esperienza può rivelarsi decisiva. Nel coraggio si può ravvisare perciò una delle cifre fondamentali della ricerca individuale che si colloca nel presente: il finale del romanzo è in questo senso il punto culminante della tensione problematica tra superficie e sfondo, tra realtà e metafora, tra le situazioni narrate e le coordinate storiche e politiche che le includono.

In questa dialettica tra consapevolezza e riconoscimento, tra umanità e patria, tra destino nazionale e destino mondiale, la letteratura acquista un suo spazio grazie al quale superare gli egoismi e le particolarità individuali per delineare un universalismo artistico che sia occasione di condivisione, di approfondimento e di compassione, nonché un inestimabile strumento per estendere una presa di coscienza etica e per comprendere il significato di eventi e politiche.

Bibliografía

- Aramburu, Fernando, *Los ojos vacíos*, Barcelona, Tusquets Ediciones, 2000.
- Aramburu, Fernando, *Bami sin sombra*, Barcelona, Tusquets Ediciones, 2005.
- Aramburu, Fernando, *La gran Marivián*, Barcelona, Tusquets Ediciones, 2013.
- Aramburu, Fernando, "La voz del autor: una trayectoria vital y literaria", entrevista, María Eugenia López Royo, *La creación en la obra de Fernando Aramburu*, tesis doctoral, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2018: 443-463.
- Augé, Marc, *Non-lieux*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, it. tr. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità con una nuova prefazione dell'autore*, Ed. Dominique Rolland, Milano, elèuthera, 2009.
- Barbagallo, Antonio, "Las ventas del *Quijote*: un microcosmos encantado y encantador", *Anales cervantinos*, 36 (2004): 187-196.
- Bauman, Zygmunt, *Retrotopia*, Bari, Laterza, 2017.
- Bueno Martínez, María, "Quince años de literatura vasca en castellano (1985-2000)", *Revista internacional de los estudios vascos*, 47.1 (2002): 11-34.
- Cohn, Dorrit, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1999.
- Colombo, Arrigo (ed.), *Utopia e distopia*, Bari, Dedalo, 1993: 5-10.
- Díaz de Guereñu, José María, *Fernando Aramburu, narrador*, San Sebastián, Universidad de Deusto, 2005.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani, 1999.
- Eco, Umberto, "I mondi della fantascienza", *Sugli specchi e altri saggi*, Milano, Bompiani, 1985: 173-179.
- Foucault, Michel, *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1971.
- Foucault, Michel, *Utopie. Eterotopie*, Napoli, Cronopio Edizioni, 2006.
- Foucault, Michel, *Spazi Altri. I luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis Edizioni, 2011.
- Frattale, Loretta, "Autorretrato sin mí de Fernando Aramburu en su esencia fractal", *RILCE* 37.3 (2021): 1113-1127.
- Frattale, Loretta, "Escritura autorreferencial y perspectiva biopoética en la narrativa de Fernando Aramburu", in *Saberes humanísticos, ciencia y tecnología en la investigación y la didáctica del hispanismo*, https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/biblioteca_07.htm (2023): 79-92.
- González López, Emilio, "La evolución del arte cervantino y las ventas de *El Quijote*", *Revista Hispánica Moderna*, 34 (1968): 302-312.

- Gracia García, Jordi (ed.), *Historia y crítica de la literatura española: 1975-2000. Primer Suplemento*, Barcelona, Ed. Crítica, 2000.
- Guarino, Augusto, "Percorsi distopici nel romanzo spagnolo contemporaneo: il caso di Ricardo Menéndez Salmón", *"El trabajo me pone alas"*. *Scritti in omaggio di Rosa Maria Grillo*, Eds. Daniele Crivellari - Giulia Nuzzo - Valentina Ripa, Salerno, Officine Pindariche, 2023: 959-970.
- Habermas, Jürgen, *Dopo l'utopia. Il pensiero critico e il mondo d'oggi*, Padova, Marsilio, 1992.
- Juaristi, Juan, "Cien años de literatura española en el País Vasco", *Letras de Deusto*, 40, marzo (1988): 5-31.
- Lázaro Carreter, Fernando, *"Lazarillo de Tormes" en la picaresca*, Barcelona, Ariel, 1978.
- Lavocat, Françoise, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, Bracciano, Del Vecchio, 2021.
- Loretelli, Rosamaria, *Da picaro a picaro. Le trasformazioni di un genere letterario dalla Spagna all'Inghilterra*, Roma, Bulzoni, 1984.
- Magris, Claudio, *Utopia e disincanto. Saggi 1974-1998*, Milano, Garzanti, 2001.
- Matteucci, Nicola (a cura di), *L'utopia e le sue forme*, Bologna, il Mulino, 1982.
- Mordacci, Roberto, *Ritorno a Utopia*, Bari, Laterza, 2020.
- Martínez Rubio, José, *Las formas de la verdad*, Madrid, Anthropos, 2015.
- Micó, José María, *Introducción*, Mateo Alemán, *Guzmán de Alfarache*, Madrid, Cátedra, 1987: 15-99.
- Mumford, Lewis, *Storia dell'utopia*, Milano, Feltrinelli, 2017.
- Napolitano, Michele, *Utopia*, Roma, Inschibboleth Edizioni, 2022.
- Oleza, Joan: "De venta en venta hasta el Quijote. Un viaje europeo por la literatura de mesón", *Anales Cervantinos*, CSIC, XXXIX, gennaio-dicembre (2007): 17-51.
- Ortega y Gasset, José, *Meditaciones del Quijote*, Madrid, Ediciones de la Revista de Occidente, 1970.
- Pavel, Thomas, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992.
- Petruciani, Alberto, *La finzione e la persuasione. L'utopia come genere letterario*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Pozuelo Yvancos, José María, *100 narradores españoles de hoy*, Palencia, Menoscuarto ediciones, 2010.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Historia de la literatura española: 8. Las ideas literarias 1214-2010*, Barcelona, Crítica, 2011.

- Pozuelo Yvancos, José María, "Aramburu, Fábula utópica", *ABC Cultural*, Madrid, 29-06-2013.
- Pozuelo Yvancos, José María, *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2017.
- Resina, Joan Ramón, "Breve vita felice del romanzo in Spagna", *Il romanzo. Storia e geografia III*, Ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi, 163-83, 2002.
- Rico, Francisco, *Il romanzo picaresco e il punto di vista*, Milano, Mondadori, 2001.
- Ricouer, Paul, *Temps et récit. Tome II: La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984.
- Senabre, Ricardo, "La gran Marivián", *El Cultural, suplemento de El Mundo*, Madrid, 26-04-2013.
- Valls, Fernando, *La realidad inventada*, Barcelona, Crítica, 2003.
- Valls, Fernando, "La nueva novela en un país difícil", *Ínsula*, 835-836, (2016): 2-3.
- Zarco, Gloria Julieta, "Crisis y distopía en la nueva novela española. Un incendio invisible, de Sara Mesa y Por si se va la Luz, de Lara Moreno", *Rassegna iberistica*, 44 (2021): 415-434.

The Author

Giovanna Fiordaliso

Giovanna Fiordaliso is associate professor of Spanish literature at the University of Tuscia. She works on Spanish fiction, ranging from Baroque to modern and contemporary manifestations, to which she has added an interest in autobiographical and nonfiction writing. Her attention has focused on the production of Pío Baroja, whose early stories, novels of the 1920s and works elaborated during the years of exile she has studied.

Email: g.fiordaliso@unitus.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Fiordaliso, Giovanna, “Una proposta distopica in *Los ojos vacíos* di Fernando Aramburu”, *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 457-480, <http://www.between-journal.it/>

Nicanor Parra, Anti-Poetry and Anti-Utopia

Matteo Lefèvre

Abstract

In this article, we analyze the themes and language of Nicanor Parra's Antipoems to show how its ethical and aesthetic code certify the refutation of any kind of utopia, from the literary to the political one, from the religious to the scientific one, conceived as a mythology of the human progress. Anti-poetry and Anti-utopia, thus, naturally meet due to their shallow pretensions and motives, to the denial of any social compromise or teleological aspiration, and through an Anti-Rethoric based on an irreverent use of language, on irony and, sometimes, on the sarcastic way in which human pulsions and ambitions are observed.

Key-Words

Nicanor Parra, Antipoems, Anti-utopia, Anti-rethoric, 20th century Chilean poetry

Nicanor Parra, anti-poesia e anti-utopia

Matteo Lefèvre

1. Nicanor Parra e la nascita dell'*Antipoesia*.

Esiste ormai da anni un'ampia letteratura critica su Nicanor Parra (1914-2018) e sul genere dell'*Antipoesía*, che lo scrittore cileno ha coniato e modellato senza soluzione di continuità fin dagli anni Cinquanta del secolo scorso¹. Al riguardo, tra i numerosi studi generali, ci limitiamo qui a menzionare quello precoce di Montes-Fernández (1970) e quelli più recenti ed esaustivi di Cuadra Bastidas (1997), Carrasco (1999) e Binns (2000 e 2006). E se è stato giustamente messo in evidenza il debito che questo genere ha avuto, soprattutto agli esordi, con l'esempio della più innovativa e irriverente lirica statunitense (Bloom 2006), da quella di Walt Whitman fino ai *Beatniks* – Ferlinghetti fu il primo a comprendere la portata della 'rivoluzione' parriana e a tradurre all'estero gli *antipoemas* (Parra 1960) –, non c'è dubbio che nel corso degli anni il nostro autore ha saputo sviluppare con originalità questa maniera poetica e condurla alle conseguenze più radicali e interessanti, conferendole un valore critico e una riconoscibilità sicuri nel panorama della lirica ispanoamericana del secondo Novecento².

Nato a San Fabián de Alico da una famiglia della piccola borghesia di provincia e trasferitosi a Santiago già all'inizio degli anni Trenta per frequentare l'università, nella capitale Parra ha modo di leggere il meglio

¹ Premio Cervantes nel 2011, Parra e l'antipoesia sono ormai un punto di riferimento essenziale per la lirica di lingua spagnola e all'autore è da tempo riservato uno spazio importante all'interno dei portali culturali dell'Universidad de Chile (<http://www.nicanorparra.uchile.cl/>) e della Memoria Chilena ([http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=nicanorparra\(1914-\),](http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=nicanorparra(1914-),) nonché in quello panispanico del Centro Virtual Cervantes, dove è possibile trovare la bibliografia completa delle opere dello scrittore insieme a un'ampia rassegna critica sul suo lavoro: <https://cvc.cervantes.es/literatura/escritores/parra/bibliografia/default.htm>.

² Cfr. Schopf 1986 e 2006; Salvador 1993; Binns 1999.

della poesia del suo tempo – dalle glorie locali come Huidobro, Pablo de Rokha, Gabriela Mistral e un giovane Neruda, fino alle avanguardie ispaniche e alla Generazione del '27 –, ma, come detto, è soprattutto il contatto con la lirica di matrice anglosassone a fornirgli inizialmente temi e tecniche (Grossman 1975) alla base della sua ribellione letteraria. Da tutte queste esperienze egli eredita, in primo luogo, le risorse formali con cui dare vita al suo progetto poetico: la libertà del verso e delle unità ritmiche e strofiche³; un linguaggio mescolato e frammentario, in cui si alternano il lessico aulico e quello quotidiano; la bizzarria o l'ordinarietà di motivi e personaggi; il tono colloquiale accanto a una logica stravagante; l'umorismo nero e disincantato ecc. È una rivolta che si concretizza, dopo una prima silloge giovanile e convenzionale intitolata *Cancionero sin nombre* (1937) e poi rinnegata dallo stesso autore, a partire dal libro *Poemas y antipoemas* (1954), che segna il punto di partenza fondamentale nella traiettoria artistica di Parra. In seguito a quest'opera, inizialmente accolta con sospetto dalla critica ufficiale, la sua produzione diviene sempre più prolifica e ottiene un successo crescente proprio per via della novità rappresentata dal genere antipoetico. Nel giro di pochi decenni vedono la luce raccolte celebrate come, tra le altre, *Versos de salón* (1962), *Canciones ruras* (1967), *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), *Hojas de Parra* (1985), *Poemas para combatir la calvicie* (1993), *Discursos de sobremesa* (2006). E con il tempo non sono mancati neppure diversi volumi che negli anni Duemila hanno contribuito a diffondere la fama del poeta cileno a livello internazionale, come testimoniano, per esempio, i due tomi riepilogativi delle *Obras completas & algo +* (Parra 2006 e Parra 2011) e la corposa antologia spagnola intitolata *El último apaga la luz* (Parra 2017). Anche sul fronte italiano, peraltro, l'opera di Parra ha ricevuto una certa attenzione e, dopo una primissima traduzione nella 'bianca' di Einaudi (Parra 1974), desideriamo segnalare qui almeno due antologie recenti: *La montagna russa* (Parra 2008) e, soprattutto, di maggiore ampiezza e respiro critico, *L'ultimo spegne la luce* (Parra 2019).

Fin dagli inizi l'antipoesia si declina come una forma di scrittura inedita e «trasgressiva» (Carrasco 1978) alle latitudini del Cono Sur, un fenomeno irruento in cui la lingua e le istanze tradizionali della lirica sono scardinate mediante la penetrazione, nel tessuto retorico e tematico dei testi, di elementi esogeni e prosaici, spesso inediti, talvolta irriguardosi, in alcuni casi mescolati tra loro, in altri giustapposti. Come abbiamo accennato, successivamente alla silloge del '54, e con un piglio sempre più sicuro, tra i versi

³ Cfr. in particolare Mármol 2014.

spuntano con pari dignità espressioni sorvegliate e lacerti di conversazione, cultismi e tecnicismi di diversa provenienza, sentenze gnomiche accanto a motteggi volgari. Allo stesso modo, sul piano dei motivi incontriamo argomenti triviali al lato di questioni epocali, ragioni minime accanto a interrogativi universali; così come, sul fronte dei personaggi che popolano disordinatamente i testi, annotiamo figure storiche e riconosciute insieme a personaggi bislacchi e marginali. Anche la logica poetica, tanto quanto il pensiero razionale, alla stessa maniera del vocabolario e dello stile del canto, risultano banalizzati o capovolti, e la poesia abbandona qualsiasi utopia, qualsiasi ambizione edificante, sia essa di segno morale, confessionale o ideologico. Il poeta stesso, come sottolinea Parra nel suo *Manifiesto*, ha ormai abbandonato l'Olimpo e perso ogni mistica superiorità.

Señoras y señores
Ésta es nuestra última palabra
—Nuestra primera y última palabra—
Los poetas bajaron del Olimpo.
[...]
El poeta no es un alquimista
El poeta es un hombre como todos⁴.

Come ho avuto modo di sottolineare nel prologo alla già ricordata edizione italiana del 2019:

L'antipoeta è tutto fuorché un modello da seguire, men che meno un 'vate', un 'martire' delle lettere oppure delle idee; a tratti sembra avere venature crepuscolari, ma in realtà è più che altro un circense non troppo dotato, e anche i suoi interlocutori e comprimari si muovono nel sottobosco di una marginalità priva di qualsiasi fascino 'maledetto' o scapigliato: sono preti volgari, ruffiane, puttanieri, vecchie zie fastidiose, saltimbanchi, donnette piccolo-borghesi e senza grazia ecc. (Lefèvre 2019: 14)

In questo contesto, ovviamente, anche il lettore è stordito, condotto in ragionamenti lambiccati oppure trascinato su sentieri impervi, talvolta coinvolto in ipotesi temerarie. È lo stesso Parra a suggerire i rischi derivanti dalla lettura dei suoi versi, come in *La montaña rusa*.

⁴ Per il testo di Parra, qui e in seguito, cfr. direttamente Parra 2017.

Durante medio siglo
La poesía fue
El paraíso del tonto solemne.
Hasta que vine yo
Y me instalé con mi montaña rusa.
Suban, si les parece.
Claro que yo no respondo si bajan
Echando sangre por boca y narices.

E stessa cosa fa in una delle sue tante *Advertencias al lector*, con cui avvisa il pubblico delle ragioni essenziali della sua «guerrilla literaria» (Binns 1995).

El autor no responde de las molestias que puedan ocasionar sus escritos:

Aunque le pese
El lector tendrá que darse siempre por satisfecho.
[...]
Mi poesía puede perfectamente no conducir a ninguna parte
Conforme: os invito a quemar vuestras naves,
Como los fenicios pretendo formarme mi propio alfabeto.

2. Antipoesia e antiutopia

Nella creazione di questo peculiare “alfabeto”, che è un alfabeto grammaticale, fondato su un linguaggio e una prosodia eterodosse, ma anche e soprattutto assiologico, costruito su una logica sghemba, Parra attinge dunque a piene mani da un patrimonio di forme e contenuti inusitati ed eccentrici. Ne nascono un registro e una dialettica orientati spesso intorno a quel «basso materiale e corporeo» che Bachtin (1979) individuava come cifra imprescindibile del mondo carnevalesco, di universo alla rovescia, figlio, più che padre, di una meccanica della sovversione culturale. Quella dello scrittore cileno è un’insurrezione che attacca la purezza dei moventi e dell’idioma che li inquadra, dei valori che li sorreggono, senza dubbio delle poetiche dominanti. Nella lirica si genera così un organismo che cresce su sé stesso, che si alimenta di questa componente crassa, frivola oppure gioiosamente vigliacca, e ne fa un elemento aggregante. Da qui il legame quasi strutturale che si stabilisce tra anti-poesia e *anti-utopia*, laddove quest’ultima, senza sfociare nel cupo orizzonte distopico (Guardamagna 1980; Colombo 1993), è intesa quale rinuncia aprioristica a ogni utopia, a ogni forma di assoluto, in senso letterario e filosofico (Bertinetti-Deid-

da-Domenichelli 1983); quale libertà da qualsiasi dogma o dottrina (Trousseau 1985), che sul piano della sostanza linguistica e argomentativa, come abbiamo sottolineato, si manifesta in una particolare antiretorica, mentre su quello delle aspirazioni spirituali contesta ogni ipotesi di riscatto sociale o politico.

Nel panorama antipoetico la componente 'eversiva' tende a demolire senza ricostruire, e in nessun caso desidera fornire soluzioni, a meno che esse non siano volutamente paradossali, basate su fondamenti strampalati e guidate frequentemente, sul piano delle suggestioni, dal «chiste» (Yamal 1983) o da uno *humour* cangiante e a tratti fosco. A volte, poi, in quest'epica rinunciataria e di piccolo cabotaggio, l'antipoeta esibisce altresì una malinconia stucchevole, priva di dignità o sofferenza vera, costruendo un tempio alla disillusione che ben si attaglia a un discorso scisso dall'ideale. All'interno dei versi, allora, in modo confuso e grandguignolesco si distribuiscono soprattutto istinti e rimpianti pretenziosi, un solipsismo immotivato insieme a un iperrealismo grossolano; e tutto ciò, appunto, non fa che celebrare, per così dire, un matrimonio quasi obbligato tra antipoesia e antiutopia, una sintonia naturale che si riflette sempre – è giusto ribadirlo – sia sul fronte dei contenuti sia su quello dello stile, privato, quest'ultimo, di ogni rigore o nitore predeterminato. È a partire da questo quadro composito che possiamo provare a fornire una sorta di tassonomia con cui tale connubio si esercita.

3. Antipoesia e conoscenza

Fin dai primi *antipoemas* uno dei temi ricorrenti dell'autore cileno è senz'altro lo stato di alterazione in cui sono immersi sia il soggetto lirico sia i suoi pensieri, perlopiù intrisi di una precarietà che travolge autore e lettore nonché i criteri tradizionali dell'epistemologia. Tutto ciò riverbera con frequenza nell'atmosfera caliginosa in cui il poeta e i suoi *alter ego* sono costantemente immersi; e questa nebbia quasi *unamuniana* getta una luce fioca sulla realtà che circonda l'uomo e le sue certezze, ma non arriva quasi mai a un finale drammatico. Insomma, lo scacco conoscitivo a cui con frequenza l'individuo è condannato non assume contorni troppo definiti, non riflette un autentico disagio culturale o un'ansia etica o filosofica: alle grandi domande dell'esistenza – e della letteratura, soprattutto di quella più 'impegnata' – Parra contrappone piuttosto interrogativi futili e risposte ancora più improduttive. Un esempio di questo atteggiamento può osservarsi in una delle prime e più conosciute composizioni dal nostro autore: *Preguntas a la hora del tè*.

Este señor desvaído parece
Una figura de un museo de cera;
Mira a través de los visillos rotos:
Qué vale más, ¿el oro o la belleza?,
¿Vale más el arroyo que se mueve
O la chépica fija a la ribera?
[...]
¿Es superior el vaso transparente
A la mano del hombre que lo crea?
Se respira una atmósfera cansada
De ceniza, de humo, de tristeza:
[...]
Hora del té, tostadas, margarina,
Todo envuelto en una especie de niebla.

Dinanzi alle questioni più incombenti del vivere, nel senso privato ma anche pubblico – non si dimentichi che siamo negli anni Cinquanta, nel mezzo di un crocevia storico e politico su scala globale –, questi versi racchiudono una «atmósfera cansada», stanca e fragile, e sciorinano domande di rara vacuità, che per giunta, in perfetto stile antipoetico, fanno il verso a molta lirica del tempo. Dai primi quesiti, che richiamano dilemmi dal sapore vagamente parnassiano e modernista («¿Qué vale más, el oro o la belleza?»), a quelli che invece sembrano echeggiare la tensione di tanta *poesía social* («¿Es superior el vaso transparente / a la mano del hombre que lo crea?»), Parra evoca in modo beffardo tutta una tradizione ben presente al pubblico dei lettori, il cui totem più conosciuto a quell'altezza – lo abbiamo accennato in precedenza – era senza dubbio Neruda. Dal canto suo, al cospetto di velleità e urgenze strutturate in seno alla militanza letteraria, qui il protagonista, lungi dal farsi paladino di una causa o di un'altra, ci appare come un «señor desvaído», una «figura de un museo de cera», le cui perplessità si sviluppano e si esauriscono nell'arco di un tè, tra «tostadas» e «margarina», nella spessa coltre di una «niebla», che dal fattore climatico, come detto, passa a essere simbolo dell'*impasse* gnoseologica a cui sono condannati sia il poeta che la società.

4. Antipoesia, impegno e società letteraria

L'esempio appena proposto rappresenta un primo passo verso quell'abbassamento della figura del poeta e del soggetto lirico che, come ricordavamo, è alle fondamenta dell'antipoesia. Se numerosi autori tra Spagna e Sudamerica nei decenni centrali del Novecento si erano conquistati

uno spazio come artisti all'interno di un paradigma senz'altro eterogeneo ma ugualmente consacrato, in molti casi elitario e autocelebrativo, la risposta di Parra non si fa attendere: nel suo *Autoritratto*, che appare piuttosto un «antiritratto» (Ferrero 1971), anziché una memorabile ostensione di sé stesso in corpo e spirito, l'autore ci offre uno specchio scanzonato che rimanda un'immagine qualunque del poeta, sorpreso nella sua *routine* quotidiana di «profesor en un liceo obscuro». E se tale 'oscurità' in chiave metaforica sembra alludere alla marginalità sociale, in termini pratici rinvia probabilmente anche alla poca luce dei grigi edifici scolastici di una Santiago opaca e noiosa.

Considerad, muchachos,
Esta lengua roída por el cáncer:
Soy profesor en un liceo obscuro,
He perdido la voz haciendo clases.
[...]
En materia de ojos, a tres metros
No reconozco ni a mi propia madre.
¿Qué me sucede? —Nada.
Me los he arruinado haciendo clases
[...]
Sin embargo yo fui tal como ustedes,
Joven, lleno de bellos ideales
[...]
Aquí me tienen hoy
Detrás de este mesón inconfortable
Embrutecido por el sonsonete
De las quinientas horas semanales.

Tutto il quadro è di una mediocrità disarmante, e lo scrittore, che pure un tempo afferma di essere stato «joven» e pieno di «bellos ideales», oggi si è «arruinado», si è rovinato gli occhi a forza di far lezione e passa il tempo «embrutecido», cioè abbruttito, dietro la propria cattedra. Non c'è nulla, per intenderci, nel suo magistero, che possa far pensare a un impegno solido, a una vera lotta per l'emancipazione delle masse. Al contrario di quanto aveva rivendicato per anni la stessa Gabriela Mistral, la quale fin dai primi anni di carriera aveva visto crescere la sua fama compaginando l'attività di scrittura con quella di maestra e pedagoga, ciò che porta in scena Parra è semmai una sconfitta professionale, per cui il poeta non può (più) permettersi di vivere di principi e aspirazioni, meno che mai di letteratura, ed è costretto a constatare semplicemente le conseguenze dell'usura quotidiana.

na. Ne risente anche il suo aspetto, che è quello di un omuncolo tutt'altro che indimenticabile, di un individuo che ha rinunciato a ogni ambizione, a ogni anelito di "eternità", come dimostra, a corollario della lirica precedente, il suo impudente *Epitafio*.

De estatura mediana,
Con una voz ni delgada ni gruesa,
Hijo mayor de un profesor primario
Y de una modista de trastienda;
Flaco de nacimiento
Aunque devoto de la buena mesa;
[...]
Ni muy listo ni tonto de remate
Fui lo que fui: una mezcla
De vinagre y de aceite de comer
¡Un embutido de ángel y bestia!

Ma oltre alla natura e alla «estatura» del poeta, in senso anatomico e morale, ciò che viene sminuito e contaminato di continuo – lo ribadiamo – è la stessa sacralità del fare poetico, con cui Parra gioca divertito nella sua *Nota sobre la lección de la antipoesía*:

1. En la antipoesía se busca la poesía, no la elocuencia.
2. Los antipoemas deben leerse en el mismo orden en que fueron escritos.
3. Hemos de leer con el mismo gusto los poemas que los antipoemas.
4. La poesía pasa – la antipoesía también.
5. El poeta nos habla a todos sin hacer diferencia de nada.
6. Nuestra curiosidad nos impide muchas veces gozar plenamente la antipoesía por tratar de entender y discutir aquello que no se debe.
7. Si quieres aprovechar, lee de buena fe y no te complazcas jamás en el nombre del literato.
8. Pregunta con buena voluntad y oye sin replicar la palabra de los poetas: no te disgusten las sentencias de los viejos pues no las profieren al acaso.
9. Saludos a todos.

Durante la sua parabola artistica, in effetti, lo scrittore cileno non squaderna solamente il ruolo del poeta, ma anche, come si evince dagli ultimi punti di questa «lezione», quello del lettore e delle sue aspettative. In realtà, è il ristretto *mundillo* letterario nella sua interezza a essere messo co-

stantemente alla berlina: in questa lirica non c'è spazio per alcuna missione ideologica né tantomeno per una sorta di religione delle lettere; il poeta vate non esiste più ed è ridotto semmai a un «guía turístico», a un «maestro de ceremonias» o persino a un «operador cibernético» (*Para entrar en confianza*). Allo stesso modo, anche l'universo della cultura ufficiale è sempre sotto attacco, privato di qualsiasi crisma o *allure* specifica: a tal proposito si vedano altri componimenti molto conosciuti dell'autore, come *El Premio Nobel* e, soprattutto, la silloge intitolata *Discursos de sobremesa*, opera costruita a partire dai curiosi e sgangherati discorsi di ringraziamento preparati dallo stesso Parra per i premi ricevuti, tra cui spicca quello tenuto alla Fiera Internazionale del Libro di Guadalajara nel 1991:

Señoras & señores:
Por lo común los discursos de sobremesa
Son buenos pero largos
El mío será malo pero corto
[...]
Soy incapaz de juntar dos ideas
Es × eso que me declaro poeta
De lo contrario hubiera sido político
O filósofo o comerciante

5. Antipoesia e dimensione 'erotica'

Un'altra costante dell'antipoesia è senza dubbio il rovesciamento di ogni anelito o vagheggiamento amoroso. In tale prospettiva, specialmente nelle sue prime opere, l'autore compromette la visione edificante dell'eros, e lo fa sia in rapporto alla sua dimensione più languida, nostalgica, sia in relazione a quella più appassionata. Nelle liriche di questo tipo Parra si fa gioco di uno dei temi senza tempo della poesia, di uno dei miti fondativi dell'utopia classica e romantica. Il suo è un controcanto che procede, *in primis*, a una degradazione metodica, a tratti puntigliosa, della figura femminile, ridotta a oggetto di osservazione gretto o, nella maggioranza dei casi, a duttile strumento di piacere: tra i suoi versi abbondano donne brutte e volgari accanto a ritrose verginelle, matrone vogliose insieme a signorine comuni e poco memorabili, servette ingenue e procaci al fianco di navigate icone postribolari ecc., in un catalogo che di tutte costoro esalta prevalentemente il lato materiale e corrivo. È quanto emerge, per esempio, dall'emblematica *Mujeres*:

La mujer imposible,
La mujer de dos metros de estatura,
La señora de mármol de Carrara
Que no fuma ni bebe,
La mujer que no quiere desnudarse
Por temor a quedar embarazada,
La vestal intocable
[...]
La que sólo se entrega por amor,
La doncella que mira con un ojo,
La que sólo se deja poseer
En el diván, al borde del abismo,
La que odia los órganos sexuales,
La que se une sólo con su perro,
[...]
La que llegó doncella a la vejez,
La profesora miope,
La secretaria de gafas oscuras,
La señorita pálida de lentes
(Ella no quiere nada con el falo),
Todas estas walkirias,
Todas estas matronas respetables
Con sus labios mayores y menores
Terminarán sacándome de quicio.

Siamo, com'è evidente, dinanzi a una tassonomia personalissima e deformante, in cui l'arbitrarietà si sposa con il gusto *esperpéntico* e con un maschilismo di maniera che non fa che evidenziare ancora una volta lo sguardo capriccioso e insolente dell'antipoeta. La concezione della donna, in quest'ottica, è lontana anni luce da qualsiasi idealità, ma in generale è proprio l'esperienza dell'eros a essere del tutto trivializzata. Da una parte, quasi con rimpianto, in certi testi Parra si trastulla ripensando a 'vecchie fiamme' o a fidanzate del passato di cui in realtà non ricorda più nulla (*Carta a una desconocida*), dall'altra, invece, ed è la maggior parte dei casi, ogni suo anelito in fin dei conti si riduce al desiderio più immediato, all'eccitazione satiresca, a 'innalzamenti' tutt'altro che platonici in cui l'elemento carnale diviene la sola cifra di riferimento. Il sesso, del resto, specialmente in questa variante priapesca e cialtrona, è quasi costitutivamente un detonatore del riso, e Parra ne esibisce risvolti orgogliosi e inattesi che divengono pietre miliari di una strada decisamente laterale, quando non propriamente 'contromano', rispetto a tanta lirica d'amore. Non c'è tempo in queste poche pagine per dilungarci rispetto a un tema che meriterebbe uno studio a par-

te, tuttavia basterebbero pochi testi per comprovare la presenza copiosa di allusioni dirette all'organo femminile (si vedano, per esempio, le «labbra grandi e piccole» del testo precedentemente citato o la «donna con gambe ben aperte» in *La cruz*), l'evocazione di posizioni e pratiche di diverso tipo, l'esaltazione del meretricio e dell'onanismo, il *voyeurismo* e la cupidigia da vecchio bavoso dello stesso autore ecc.; per finire addirittura con una parodia sferzante degli annunci matrimoniali, come in *Consultorio sentimental*:

Caballero de buena voluntad
Apto para trabajos personales
Ofrécese para cuidar señorita de noche
Gratis
sin compromisos de ninguna especie
A condición de que sea realmente de noche.
Seriedad absoluta.
Disposición a contraer matrimonio
Siempre que la señorita sepa mover las caderas.

6. Antipoesia e religione

Se nei confronti dell'amore in tutte le sue declinazioni l'antipoesia riesce a capovolgere agevolmente le sicurezze del pensiero e i *topoi* del classicismo, dando vita a sapidi bozzetti che ribadiscono la sua aspra contrapposizione a ogni forma di sublimazione, la sfrontatezza di Parra incontra un terreno ancor più fertile al cospetto della religione, delle sue tradizioni e dei suoi valori. Lo svilimento del sacro e delle credenze inveterate diviene così un altro mezzo per strapazzare qualsiasi fantasia fideistica o liturgica, e in particolare la negazione di ogni sogno di salvezza si manifesta lungo due vettori che corrono paralleli: da un lato, il poeta cileno si dedica alla messa in discussione, quando non propriamente in ridicolo, dei pilastri del culto, specialmente di quello cristiano, nettamente preponderante nell'universo latinoamericano; dall'altro, come sempre, cadono sotto i suoi strali anche coloro che perpetuano tali riti secolari, dai membri del clero, che è oggetto di una satira continua, fino ad altri personaggi, miti e 'talismani' che gravitano intorno a quel mondo. In questa prospettiva, la divinità in tutte le sue emanazioni è spesso apostrofata con condiscendenza e ironia, e dal canto loro le più diverse figure sacerdotali, dai preti libidinosi di provincia fino al papa in persona, sono perlopiù ridotti con sarcasmo al livello della macchietta o dell'impostura. Nel primo

caso, in *Padre nuestro*, rovesciando l'assunto tradizionale, Parra costruisce in maniera parodistica una preghiera ispirata alla compassione dell'uomo verso dio, in cui l'essere supremo viene in realtà trattato alla stregua di un qualsiasi «hombre vulgar y corriente» e in quanto tale capito e perdonato dai mortali:

Padre nuestro que estás en el cielo
Lleno de toda clase de problemas
Con el ceño fruncido
Como si fueras un hombre vulgar y corriente
No pienses más en nosotros.
[...]
Sinceramente: no sufras más por nosotros
Tienes que darte cuenta
De que los dioses no son infalibles
Y que nosotros perdonamos todo.

È un'impertinenza strutturale, quest'ultima, che ritroviamo in altre liriche di questo tipo (per es., *Agnus dei*) e che progressivamente spostano il tiro anche sui simboli del cristianesimo (*La cruz*) o sulle sue icone (*Discurso del buen ladrón*), in cui il poeta talvolta deborda persino nella blasfemia. In altri casi, invece, come detto, è l'universo clericale a essere denunciato in tutte le sue brame e storture, in tutte le sue piccolezze, secondo un modello che in realtà giunge al poeta dalla lunga tradizione della satira antifratesca; tuttavia, per il nostro discorso, ancora più interessante sul piano dell'antifrase, è la 'consacrazione' di sedicenti e improvvisati santoni che brulicano nel sottobosco sociale, in cui Parra condensa la sostanza grottesca della religiosità contemporanea. Tra costoro non può mancare il cosiddetto Cristo de Elqui, un predicatore esistito veramente e balzato alle cronache nel Cile degli anni Settanta, millantando una presunta missione divina, un apostolato compulsivo e stravagante che in verità altro non era che il delirio di un emarginato. È a questa figura di eccentrico saltimbanco 'di massa' che Parra dedica ben tre libri: i *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1977), i *Nuevos sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (1979) e infine, negli ultimi anni, *La vuelta del Cristo de Elqui* (2007). Molto si è scritto su questo personaggio fin dalla sua prima apparizione (cfr., tra gli altri, Alonso 1978; Malverde 1985; e Campaña 1990), in quanto incarna perfettamente il protagonista dell'antipoesia, dato che è «tutt'altro che un messia consapevole o ispirato, bensì un improbabile imbonitore da *show* radiotelevisivo, dietro al quale si intravede anche una velata satira nei confronti del generale Pinochet» (Lefèvre, 2019: 14).

7. Antipoesia e politica

Il riferimento a Pinochet ci avvicina all'epilogo di quest'analisi, con cui ci soffermiamo brevemente sul rapporto tra antipoesia e politica. Di fatto, l'opzione ribellistica della scrittura di Parra ha portato spesso a considerare il genere antipoetico, con maggiore o minore pertinenza, come una forma di protesta non solamente letteraria (Carrasco 2014). Tuttavia, se da un lato è assodata l'idiosincrasia della classe intellettuale cilena nei confronti della dittatura dei generali, dall'altro è altrettanto vero che il nostro autore ha quasi sempre evitato di schierarsi deliberatamente a favore di fazioni o programmi troppo definiti. Lo stesso spirito dissacrante che incarna i suoi versi induce il poeta a prendere regolarmente le distanze da ogni utopia politica, di qualsiasi colore essa sia, a osservare con diffidenza ogni credo sociale. È quanto viene riaffermato in più occasioni tramite la impudente leggerezza dei *manifestos* pubblicati dall'autore nel corso dei decenni, ed è proprio questo atteggiamento fuori dagli schemi, questa rivoluzione senza standardi a farci propendere per una visione affrancata della sua lirica. In un'epoca dominata da ideologie di segno opposto che si confrontavano violentemente sullo scacchiere internazionale, nell'antipoesia, coerentemente con i suoi statuti, prevale senz'altro il rifiuto di ogni incasellamento: non c'è spazio, insomma, in questo scanzonato panorama, per qualsivoglia ipotesi di società perfetta. La politica, al contrario, come la maggior parte delle costruzioni umane, viene descritta sempre in nome di una «estética de la ambigüedad» (Cucurella 2020), nel suo 'male' radicale, nel suo riprodurre bisogni e cerimonie ancestrali spesso senza possibilità di effettiva liberazione. Siamo dunque nel tempio di una ripetitività istituzionalizzata che non fa che perpetuare stanche abitudini e soprattutto vecchi vizi (*Los vicios del mundo moderno*) e che offre al pubblico quasi sempre la stessa immagine di sé (*Noticario de 1957*). Lo possiamo osservare, in particolar modo, nell'efficace caleidoscopio di due liriche della raccolta *Obra gruesa* (1969) che recano simbolicamente il medesimo titolo: *Chile*.

CHILE

Da risa ver a los campesinos de Santiago de Chile
[con el ceño fruncido
ir y venir por las calles del centro o por
las calles de los alrededores
preocupados-lívidos-muertos de susto

por razones de orden político
por razones de orden sexual
por razones de orden religioso
dando por descontada la existencia
de la ciudad y de sus habitantes:
[...]

Creemos ser país
y la verdad es que somos apenas paisaje.

CHILE

Llegan a los 40 con barriga
Andan a salivazos con el cielo
No reconocen méritos a nadie
Dicen estar enfermos y están sanos
Y lo peor de todo
Dejan papeles sucios en el prado.

8. Antipoesia e progresso scientifico

Due parole, infine, sulla critica che Parra riserva al progresso scientifico o, per meglio dire, alla celebrazione fin troppo ottimistica, talvolta anche alla propaganda, che accompagna le conquiste della scienza e della tecnica. È giusto sottolineare, inoltre, quanto il nostro autore sia sempre stato sensibile e aggiornato sull'argomento, visto che dal punto di vista professionale, come abbiamo messo in luce, per decenni si è dedicato alla ricerca e all'insegnamento di diverse discipline di questo settore, dalla matematica alla fisica. Come al solito, l'antipoeta guarda con malizia alla corsa all'innovazione, e dinanzi alle «magnifiche sorti e progressive» esibisce uno scetticismo programmatico, un gustoso *esprit de finesse* che lo porta a dubitare con frequenza e in maniera sorniona delle nuove frontiere del dibattito, contestando apertamente, sebbene perlopiù sul filo dell'ironia, ogni determinismo troppo roboante, ogni utopistica proiezione orientata a un'evoluzione senza fine. Talvolta, tuttavia, portando alle conseguenze più estreme questo atteggiamento, in alcuni *antipoemas* della maturità Parra arriva a tratteggiare un quadro sinistro, negativo, quasi distopico, com'è possibile osservare in uno dei testi più celebri del nostro autore: *El hombre imaginario*.

El hombre imaginario
vive en una mansión imaginaria
rodeada de árboles imaginarios
a la orilla de un río imaginario
[...]
Todas las tardes tardes imaginarias
sube las escaleras imaginarias
y se asoma al balcón imaginario
a mirar el paisaje imaginario
que consiste en un valle imaginario
circundado de cerros imaginarios
[...]
Y en las noches de luna imaginaria
sueña con la mujer imaginaria
que le brindó su amor imaginario
vuelve a sentir ese mismo dolor
ese mismo placer imaginario
y vuelve a palpitar
el corazón del hombre imaginario.

Non è questo, naturalmente, il momento per un'esegesi dettagliata del testo, ma è fin troppo evidente l'effetto alienante di questo mondo percepito dal soggetto in una dimensione del tutto artificiosa: siamo dinanzi a una sorta di avvolgente realtà virtuale, rinsaldata, sul piano del discorso linguistico, dalla presenza ossessiva dell'aggettivo «imaginario». Eppure, due versi collocati alla fine del componimento fanno eccezione rispetto a questa partitura monocorde e sintetizzano il senso della polemica dell'autore, il quale diviene qui insolitamente compunto: è nel «dolor», solamente, che l'uomo si sente vivo, autentico, così come nel «palpitar» del suo cuore; risiede in tale connaturato *affectus*, nell'accezione latina del termine, la sua unica possibilità di salvezza nell'universo posticcio e scivoloso di un progresso infinito. Liriche come questa fanno emergere tutta la profondità ombrosa dell'antipoeta, il quale si abbandona a una visione forse meno corrosiva e divertente del solito, ma di certo più consapevole. Al netto di vistose eccezioni, tuttavia, Parra perlopiù discetta delle nuove conquiste della scienza con lo stile di sempre, oscillando tra l'umorismo più disincantato e quello più aggressivo, tra frivolezza e mordacità. Un esempio straordinario di tutto ciò, per sintesi ed efficacia figurale, è senza dubbio la lirica dedicata al cosmonauta *Yuri Gagarin* e alla sua missione aerospaziale intorno alla terra.

Las estrellas se juntan alrededor de la tierra
Como ranas en torno de una charca
A discutir el vuelo de Gagarin.
Ahora sí que la sacamos bien:
¡Un comunista ruso
Dando de volteretas en el cielo!
Las estrellas están muertas de rabia
Entretanto Yuri Gagarin
Amo y señor del sistema solar
Se entretiene tirándoles la cola.

In versi come questi la visione ludica è di nuovo predominante, e davanti a un evento che tanto clamore aveva suscitato su scala globale l'autore rovescia sia il punto di vista della propaganda sovietica sia quello dell'opinione pubblica occidentale, colpita da cotanta impresa: qui a parlare sono piuttosto le «estrellas», le stelle, che si vedono scavalcate nella loro gerarchia eterna da un «comunista ruso», il quale adesso è divenuto «amo y señor del sistema solar».

Su questa falsariga, poi, ma in maniera forse ancora più smaccata, si muovono anche altre liriche che si fanno beffe dei trionfi della tecnica e riescono generalmente a strappare un sorriso pieno al lettore. Ne è un esempio il famoso *Proyecto de tren instantáneo*:

PROYECTO DE TREN INSTANTÁNEO
entre Santiago y Puerto Montt
La locomotora del tren instantáneo
está en el lugar de destino (Pto. Montt)
y el último carro
en el punto de partida (Stgo.)

la ventaja que presenta este tipo de tren
consiste en que el viajero llega
instantáneamente a Puerto Montt en el
momento mismo de abordar el último carro
en Santiago

Tocchiamo qui, probabilmente, il colmo di quest'attitudine, e lo sguardo estroso con cui il poeta osserva la realtà ipertecnologica che lo circonda diventa, ancora una volta, lo specchio di un agnosticismo strutturale, lo sberleffo, anche e soprattutto, nei confronti di ogni 'religione' della scienza.

Conclusioni

Alla luce delle considerazioni e dei testi proposti risulta piuttosto evidente come l'antipoesia di Nicanor Parra incontri quasi naturalmente i 'paradigmi' dell'antiutopia. Come abbiamo sottolineato in diversi luoghi, è un discorso tematico, ma anche stilistico, per cui il linguaggio e l'apparato retorico dei versi collaborano apertamente con i contenuti di volta in volta ideati dall'autore. La componente innovativa del genere, anzi, spesso sfocia proprio in una sorta di antiretorica, in un discorso ostentatamente frammentario, scanzonato e impietoso rispetto a ogni costruzione di natura letteraria, politica, sociale, religiosa ecc. La sua natura eversiva smonta, dunque, in primo luogo, il canone e gli standard classici della lirica, dal registro linguistico alla metrica, dal tono alle figure consacrate; svislisce i parametri del fare poetico e in maniera più estesa riduce a icona minimale il mondo delle lettere, delle sue regole e dei suoi protagonisti. Allo stesso tempo, Parra depotenzia il sogno dell'uomo, decostruisce ogni suo millenaristico disegno, e lo fa svelandone perlopiù le fondamenta pericolanti, le misure improprie: è così che getta costantemente aspirazioni e discorsi nel tritacarne di una banalità disarmante oppure di un'eccentricità incurante del limite, tratteggiando quadri a seconda dei casi lacunosi o debordanti, in cui, specialmente all'inizio della sua 'rivoluzione', campeggia con pervicacia un sublime dal basso che fa il controcanto a ogni forma di idealità. Da qui la vittoria della corporeità più immediata contro ogni anelito di tipo spirituale, l'abulia rispetto all'impegno, il desiderio rozzo in opposizione a ogni moto del cuore, la battuta più o meno gratuita contro il detto proverbiale. E accanto alla degradazione di motivi e moventi, oltre che della lingua che li descrive, in altri casi si afferma invece un'ironia più compiaciuta, che porta in primo piano la disillusione dell'autore dinanzi a ogni militanza, a ogni credo etico o ideologico: ne nascono componimenti in cui l'istinto derisorio è di gran lunga quello prevalente, sebbene vicino a questi ultimi troviamo anche liriche più sofferte – per esempio, quelle dedicate al Cile e a una modernità incapace di produrre cambiamenti a beneficio delle classi più umili –, dalle quali emerge invece la componente 'negroamarà' della poesia di Parra. Ad ogni modo, l'elemento che questi utilizza maggiormente è sempre il gusto di rovesciare ogni tentazione di certezza, ogni predicazione edificante. Lo abbiamo potuto osservare, in particolare, nelle liriche in cui il nostro autore fa il verso alle preghiere più conosciute o chiosa in maniera satirica qualsiasi verità trascendente o immanente. La sua scrittura, in questo senso, è sempre politicamente scorretta, sia che si tratti di questioni di politica vera e propria, di costume e società, sia che si

tratti delle vette della conoscenza, come mostrano in maniera esemplare i versi in cui affiora una critica tagliente nei confronti del progresso tecnico. È l'ennesima riprova, sul piano filosofico e pratico, dall'orizzonte teorico a quello del vivere quotidiano, di quanto l'arte di Parra rifugga da qualunque teleologia, e poco importa quale vettore questa segua: l'antipoesia rifiuta ogni utopia e ogni bandiera; naviga a vista più che percorrere una rotta predefinita; racconta favole più che parabole; canta, ma finisce per mangiarsi le parole.

Bibliografia

- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979.
- Bertinetti, Roberto - Deidda, Angelo - Domenichelli, Mario, *L'infondazione di Babele: l'antiutopia*, Milano, Franco Angeli, 1983.
- Binns, Niall, "Introducción", Nicanor Parra, *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Tomo I, Eds. Niall Binns – Ignacio Echevarría (Prefacio de Harold Bloom, Introducción de Niall Binns y Prólogo de Federico Schopf), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2006: XXIX-LXXVI.
- Binns, Niall, "Nicanor Parra y la guerrilla literaria: descifrando 'Advertencia al lector'", *Cuadernos hispanoamericanos*, 537, 1995: 83-99.
- Binns, Niall, *Nicanor Parra*, Madrid, Eneida, 2000.
- Binns, Niall, *Un vals en un montón de escombros: poesía hispanoamericana entre la modernidad y la postmodernidad*, Bern, Peter Lang, 1999.
- Bloom, Harold, "Prefacio", Nicanor Parra, *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Tomo I, cit.: XXVII-XXVIII.
- Carrasco, Iván, "El antipoema de Parra: una escritura transgresora", *Estudios filológicos*, 13, 1978: 7-19.
- Carrasco, Iván, *Para leer a Nicanor Parra*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1999.
- Carrasco, Iván, "La antipoesía: manifestación política heterogénea", *Atenea*, 510, 2014: 95-109.
- Colombo, Arrigo, a cura di, *Utopia e distopia*, Bari, Dedalo, 1993.
- Cuadra Bastidas, César, *Nicanor Parra: en serio & en broma*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1997.
- Cucurella, Paula, "Estética de la ambigüedad y política en la antipoesía de Nicanor Parra", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 443, 2020: 579-599.
- Ferrero, Mario, "Antirretrato de Nicanor Parra", *Escritores a tras luz*, Santiago, Universitaria, 1971: 84-90.
- Grossman, Edith, *The Antipoetry of Nicanor Parra*, New York, NYU Press, 1975.
- Guardamagna, Daniela, *Analisi dell'incubo: l'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Roma, Bulzoni, 1980.
- Lefèvre, Matteo, "Un antipoeta alla corte della poesia", Nicanor Parra, *L'ultimo spegne la luce*, a cura di Matteo Lefèvre, Milano, Bompiani, 2019: 5-36.
- Mármol, Carlos, "Una incursión métrica en la poesía de Nicanor Parra", *Rhythmica*, XII, 2014: 97-110.
- Montes, Hugo - Fernández, Mario, *Nicanor Parra y la poesía de lo cotidiano*, Santiago, Editorial del Pacífico, 1970.

- Parra, Nicanor, *Antipoems*, translated by Jorge Elliott, San Francisco, City Lights Books, 1960.
- Parra, Nicanor, *Antipoesie*, a cura di Hugo García Robles e Umberto Bonetti, Torino, Einaudi, 1974.
- Parra, Nicanor, *Obras completas & algo + (1935-1972). Tomo I*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2006.
- Parra, Nicanor, *Le montagne russe: poesie scelte*, traduzione e cura di Stefano Bernardinelli, Milano, Medusa, 2008.
- Parra, Nicanor, *Obras completas & algo + (1975-2006). Tomo II*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2011.
- Parra, Nicanor, *El último apaga la luz. Obra selecta*, Barcelona, Lumen, 2017.
- Parra, Nicanor, *L'ultimo spegne la luce*, a cura di Matteo Lefèvre, Milano, Bompiani, 2019.
- Salvador, Álvaro, "La antipoesía entre el neovanguardismo y la postmodernidad", *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, Ed. Luis Sáinz de Medrano, Roma, Bulzoni, 1993: 259-270.
- Schopf, Federico, *Del vanguardismo a la antipoesía*, Roma, Bulzoni, 1986.
- Schopf, Federico, "Genealogía y actualidad de la antipoesía: un balance provisorio", in Parra 2006, *Tomo I*: LXXVII-CXXXI.
- Trousson, Raymond, *Scienza, felicità e libertà nell'utopia. Dal sogno all'incubo*, Brescia, Paideia, 1985.
- Yamal, Ricardo, "La ironía antipoética: del chiste y del absurdo al humor negro", *Revista Chilena de Literatura*, 21, 1983: 63-91.

The Author

Matteo Lefèvre

Matteo Lefèvre is Associate Professor of Spanish Language and Translation at "Tor Vergata" University of Rome. His fields of experience are Renaissance Studies, Golden Age Spanish Poetry, Spanish and Latin-American Poetry, History of Spanish Language and Translation Studies. Besides his academic works, he is the translator, from Spanish into Italian, of several 20th century poets (Antonio Machado, Gabriela Mistral, José Agustín Goytisolo, Nicanor Parra etc.), as well as of different contemporary authors of poetry and prose.

Email: pref. indirizzo istituzionale, o comunque pubblicabile

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Lefèvre, Matteo, "Nicanor Parra, anti-poesia e anti-utopia", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 481-502, <http://www.between-journal.it/>

Subaltern Utopia in the Wasteocene: Diamela Eltit's *Sumar*

Francesco Caracci

Abstract

This paper aims to explore the intertwining of utopia, reality, and politics in the construction of a more socially just, free, and inclusive world through 21st-century Chilean working-class literature. Utopia understood as a means of expressing desires and hopes, finds its generative core in thorough reflections on the problems of the present. Diamela Eltit's novel *Sumar*, which explores the pressing issues of the Chilean working world and the utopian collective reorganization of marginal, dissident, and liminal subjectivities, is an example of this dialogical relationship between the factual and the fictional. Sociosemiotic analysis will provide the methodological and speculative basis for presenting, on the one hand, the wasting relationships that shape the world of the neo-working class; on the other, Gramscian political action of the subaltern classes, understood as class alliances for mobilization against capitalism and the bourgeois state.

Keywords

Contemporary utopian novel, Wasting relationships vs. Commoning relationship, Chilean literature, Working class, Sociosemiotic

L'utopia subalterna nel Wasteocene: *Sumar* di Diamela Eltit

Francesco Caracci

L'utopia come dialogo tra realtà e desiderio

In un saggio intitolato "Utopyin, Utopyang", che corredata una recente edizione del testo *Utopia* di Thomas More, Ursula Le Guin suggerisce di pensare all'utopia come al concetto orientale di yin e yang:

In the yang-yin symbol each half contains within it a portion of the other, signifying their complete interdependence and continual intermutability. The figure is static, but each half contains the seed of transformation. The symbol represents not a stasis but a process.



(2016: 195-196)

Da queste parole si possono evidenziare due aspetti importanti, ovvero la concezione dualistica dell'utopia e il processo trasformativo che in essa risiede. Il carattere dicotomico e processuale alla base della struttura compositiva del testo viene sottolineato anche da Carravetta: se nel primo libro dell'opera di More si muove una critica alla bellicosa società del tempo, quindi ai nobili, alla vita di corte e alla collusione di interesse della fascia alta della popolazione (2009: 410), nel secondo libro i contenuti differiscono. Qui sono espressi i desideri legati alle visioni compensative e contrarie della realtà dell'autore, a ciò che era assente nel (suo) qui e ora: un luogo pacifico con «un'economia votata non all'accumulo [...] pochi cosmetici, vita semplice, lavoro manuale e conoscenza di molti mestieri [...]. La filosofia degli utopici verte [...] alla conclusione che il fine della vita è il piacere» (2009: 411).

Il capofila del genere utopico manifesta una doppia anima, in quanto aspira ad un luogo (im)perfetto¹ che si scontra dialetticamente con un

¹ Sargent Lyman Tower afferma «I have always argued that utopias are not

determinato frangente sociale (ingiusto e problematico) del presente, prefigurando una tensione tra reale e auspicabile, quindi tra Identità e Differenza, «to the degree to which [...] aims at imagining [...] a system radically different from this one» (Jameson 2005: xii). Infatti, è nel confronto tra empirismo e immaginazione, tra materiale e immateriale (*ibid.*: xiii-11), che l'utopia sviluppa la propria polemica contro il passato – attualizzato a presente – per tendere ad una proiezione futura e risolutiva delle criticità evidenziate – non a caso, Baccolini e Moylan descrivono i testi utopici come «emancipatory, militant, open, indeed critical²» (2003: 8). Nella propria naturale parabola letteraria, il genere ha visto diversi cambiamenti³, determinati dalla relazione specifica tra essere e tempo, in cui il futuro diventa *modus constitutivo* dell'essere e del presente; in altre parole, è l'incompletezza ontologica del mondo che apporta la relativa spinta verso il futuro che costruisce l'utopia (Bloch 1959). Secondo questa chiave di lettura nota come “utopia della speranza” – che per-

descriptions of perfect places» (2003: 225). Gli universi dell'utopia, infatti, non prevedono immagini di mondi felici, spazi di collaborazione o di appagamento, che, secondo Jameson, corrispondono invece al genere letterario della pastorale o dell'idillio. Nell'universo creato dagli utopisti i processi narrativi mirano piuttosto alla mitigazione e/o rimozione delle cause dello sfruttamento e della sofferenza (Jameson 2005: 12), proprio come avviene nel testo di Eltit in analisi. Per approfondimenti, cfr. Sargent 1975. Sulla “pericolosità” delle utopie perfette (come il sogno “utopico” nazista) e, perciò, sull'importanza delle utopie imperfette, capaci di interrogarsi costantemente sul senso etico del proprio agire, cfr. Sargent 2003.

² Nella stessa frase i testi anti-utopici vengono descritti come «compensatory, resigned, and anti-critical» (8) e sono considerati la nemesi dei testi distopici, che sono invece parenti stretti dei testi utopici (4), ma ambientati in una «detailed and pessimistic presentation of the very worst of social alternatives» (6). Per una riflessione sincronicamente e diacronicamente più approfondita su questi e altri termini, cfr. Baccolini, Moylan 2003: 1-12.

³ Carravetta sostiene che l'evoluzione dell'utopismo possa essere suddivisa in quattro fasi: 1) radicalismo religioso, interessato all'egalitarismo e al comunismo; 2) rapporto tra morale e capitale, dovuto alle scoperte geografiche del Nuovo Mondo e il contatto con gli amerindi; 3) scoperte e invenzioni tecniche, frutto dell'Illuminismo; 4) frenesia di trasformare l'utopia in eutopia, quindi una concreta realtà in una precisa zona geografica, a seguito delle rivoluzioni francesi e americane (2009: 405-430). Per una più approfondita panoramica storica sulle diverse concezioni di utopia (pensiero, genere letterario e tentativi pratici comunitari) e le conseguenti implicazioni politiche e sociali, cfr. Claves 2011.

mette di distinguere tra forma utopica (testo scritto⁴) e desiderio utopico (impulso riscontrabile nella quotidianità) (Jameson 2005: 1) –, la realtà si presenta come un processo aperto, non ancora presente, che può essere colta sia come incompiuta sia nella sua interezza, assumibile perciò come non-essere-ancora. Attraverso un'accurata critica immanente delle dinamiche politiche del reale, l'altra faccia del discorso utopico si sviluppa come una realtà in movimento, materia alla ricerca della sua essenza, indicando il carattere transitorio e processuale dell'essere e della materia come dimensione chiave del tempo. Bloch definisce questo momento di dinamismo del futuro come «funzione utopica» (Bloch 1959: 167-210), concentrato simultaneamente sia sull'organizzazione sociopolitica collettiva e individuale (quindi sull'*agency*⁵), sia sull'influenza del libero arbitrio nella concretizzazione delle utopie nella realtà.

È su questa spinta cognitiva e pragmatica⁶, a cui si sommano eventi storici che hanno visto le masse sollevarsi contro il potere⁷, che prendono forma le utopie sociali (e socialiste), lontane dalle utopie di Moro e più concentrate sulla società ideale raggiungibile su questa terra (Caravetta 2009: 413). Il focus si sposta così dall'utopia astratta, intesa come astorica, sterile e inconsistente, all'utopia concreta, storicamente mediata e immanentemente "politica" (Jameson 2005), che si radica nel terreno storico-sociale e prende le mosse sempre dalle condizioni oggettive e materiali date.

Tra le diverse utopie concrete discusse nel XX e XXI secolo, l'analisi dei rapporti di potere del presente e l'influenza sullo sviluppo delle speranze future proposte da Gramsci e Armiero sono particolarmente utili per l'identificazione degli opposti sistemi di significazione del reale che si configurano attraverso i significanti letterari del romanzo di Eltit.

⁴ Per una riflessione su categorizzazioni letterarie e (sotto)genere utopico in relazione alla fantascienza, cfr. Suvin 1979 e Sargen 1994.

⁵ Sulla necessità dell'*agency* come imperativo etico dei movimenti sociali, cfr. Moylan 2003.

⁶ Come evidenziato precedentemente, Bloch considera la speranza come "sogno a occhi aperti", "sogno in avanti", intesa come anticipazione di ciò che non è ancora dato. Diverse dimensioni dell'"ontologia del non-essere-ancora" sono esplorate nella monografia *Il principio speranza* (1959) e in numerosi saggi.

⁷ Cfr. Bloch 1980.

L'eredità di Gramsci nel Wasteocene: la critica politica

Ken Loach, durante un'intervista condotta da Édouard Louis – poi convertita nel libro *Dialogue sur l'art et la politique* (2021) –, sviluppa un'analisi personale della mercificazione della forza lavoro di stampo capitalista a partire da una riflessione sul rapporto tra persecuzione ed esclusione come strumenti di dominio⁸:

penso che la risposta trovi origine nell'economia. La natura del lavoro è cambiata. Gli impieghi precari aumentano sempre di più, la maggior parte di questi sono pagati malissimo, e ormai le imprese hanno diversi mezzi a disposizione per non pagare il salario minimo ai dipendenti. Alla fine questi sono costretti ad accettare lavori molto duri per uno stipendio irrisorio. E un modo per obbligarli ad accettare è far capire a quelli che non lavorano che soffriranno parecchio. E anche se non lavorano perché sono malati, o disabili, si crea una situazione per cui è più tollerabile svolgere un lavoro degradante che essere sostenuti o assistiti da... da tutte e tutti noi. [...] C'è della crudeltà in questo. Intendo una crudeltà cosciente. Perché loro, quelli che prendono le decisioni, lo sanno cosa si trova ad affrontare la gente [...] Quello che succede con il capitalismo, invece, è che dicono: "Va bene, il capitale crolla, noi ce ne andiamo, trasferiamo i soldi altrove," ed è così che intere comunità vengono abbandonate. (Louis, Loach 2022: 14-25)

Dall'analisi del cineasta emerge un binomio interessante attraverso cui si può indagare il funzionamento della nostra epoca: produrre e ridurre, rispettivamente utili e capitali da un lato, salari e lavoratori dall'altro. Riferendosi a questi rapporti, Armiero parla di *wasting relationships*, «relazioni di portata davvero planetaria che producono luoghi e persone di scarto» (Armiero 2021: 5)⁹. La nozione di scarto, perciò, supera l'immondizia per comprendere esseri umani (e non), storie, comunità e territori, che il capitale decide di "scartare" al fine di continuare la sua corsa verso l'accumulazione illimitata: lo scarto diventa un *modus operandi*, un atto meccanico e necrofilo – poiché opposto alla biofilia¹⁰, all'amore per la vita (Valencia 2023: 147), in quanto «forma de organización política que está dispuesta

⁸ La riflessione ha origine da eventi biografici di Louis e dalla trama del film *I, Daniel Blake*, Dir. Ken Loach, UK, 2016.

⁹ Cfr. Bauman 2007.

¹⁰ Cfr. Fromm 1973.

a subordinar la vida, toda vida, a la rentabilidad y la ganancia» (Calveiro 2021: 35) – che (ri)produce disuguaglianze.

Il cuore delle *wasting relationship* è costituito dal processo di alterizzazione, tecnologia destinata all'esercizio del biopotere (Mbembe 2003: 17) ereditata del colonialismo¹¹ e definita dai processi contrapposti di *othering* (Spivak 1988) e *saming*¹². In questo modo, si intende che la produzione di scarti è indissolubilmente legata alla produzione dell'altro, così da identificare nello scarto "chi siamo noi" e "chi sono gli altri" (Hawkins 2006: 2), cristallizzando il privilegio attraverso la differenza¹³. Le riflessioni sullo scarto fin qui presentate si muovono in continuità con la definizione gramsciana¹⁴ di 'subaltern-', che, fin dal *Quaderno 3*¹⁵, si presentano come soggettività contrapposte alla classe dominante – o dirigente (Liguori 2006: 97). Le 'classi subalterne' (al plurale) sono eterogenee e diversificate, si caratterizzano per non essere egemoniche e comprendono sia le classi fondamentali¹⁶, sia i ceti sociali più marginali e periferici. Nel

¹¹ Cfr. Todorov 1982.

¹² Cfr. Balibar e Wallerstein 1991.

¹³ Cfr. Fanon 1961.

¹⁴ Utilizzare le nozioni formulate poco meno di un secolo fa da Gramsci può sembrare anacronistico e forzato vista l'evoluzione dei 'subaltern studies' permessa da studiosi come Spivak o Guha. In prima analisi bisogna, però, considerare come in *Sumar* le soggettività subalterne non siano rappresentate da una prospettiva occidentale, bensì da un soggetto femminile e colonizzato, ben in grado di esprimersi (sia in riferimento all'autrice che alla narratrice). Tale condizione è in colluttazione con la seguente affermazione di Spivak: «Se i subalterni possono parlare, allora, grazie a Dio, i subalterni non sono più tali» (Zene 2009: 233). Inoltre, si ritiene che le tematiche affrontate nel testo, quindi la convergenza di soggettività subalterne appartenenti al mondo della 'working class' per sovvertire l'ordine egemonico, siano in linea con le formulazioni del filosofo italiano – che peraltro viene citato nel testo in analisi a p. 68 – riguardanti la trasformazione della condizione di subalternità come risposta alla subordinazione.

¹⁵ Gramsci, Antonio, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975. Da qui in poi, tutti i riferimenti ai *Quaderni* rinverranno a questa edizione, indicata con QC e seguita dal numero del quaderno, del paragrafo (§) di riferimento e della pagina. La necessità di trascendere la canonica forma di citazione è dovuta alla mole dell'edizione in questione: suddivisa in quattro volumi, si compone di ventinove quaderni teorici presentati in ordine cronologico, in cui è stato l'editore a definire la numerazione degli stessi, dei paragrafi e delle note. Cfr. Liguori 2013.

¹⁶ Per classi fondamentali si intendono quelle "in grado di lanciare la sfida

QC8, il lemma passa da aggettivo a sostantivo, liberandosi del termine 'classe': il subalterno diventa così un soggetto singolo utile a identificare gruppi, culture e minoranze dei tipi più diversi. È una prospettiva di ampliamento che porta ad un'evoluzione del concetto stesso di subalternità, sancendo una fuoriuscita dai canoni concettuali del cosiddetto marxismo ortodosso (Fresu 2010). In questo modo, la questione passa da un contesto segnato dal conflitto marxista capitale/lavoro, a una dimensione di razza, etnia e territorio.

Questo globale progetto discriminatorio, definito Wasteocene¹⁷, identifica nello scarto l'insieme di relazioni socioecologiche attraverso cui il capitalismo (ri)produce sé stesso e accelera il suo insostenibile metabolismo¹⁸ (Armiero 2021: 19). Nel processo biopolitico¹⁹ funzionale alla salvaguardia del sistema stesso, lo 'scarto' costituisce un meccanismo necessario al mantenimento di un noi ordinato, produttivo e minoritario (ma dominante, dirigente, egemonico) che si trova dalla parte "giusta" del muro, e un loro composto da corpi malati e territori contaminati che coesistono nella *global dump*:

il Wasteocene dovrebbe attirare prepotentemente l'attenzione sui confini corporei che definiscono lo spazio operativo sicuro per la sopravvivenza della vita. Il capitalismo pompa continuamente tossine nei sistemi vitali del pianeta, seguendo anch'esso la logica dei propri

egemonica" che, nell'analisi marxista, sono identificate nel proletariato moderno.

¹⁷ Wasteocene non nasce come l'ennesima proposta di epoca geologica, ma si inserisce in continuità con il Capitalocene di Jason Moore, che riprende il termine coniato da Andreas Malm durante una conferenza nel 2009 (Haraway 2019: 215). Il Capitalocene si contrappone all'Antropocene: quest'ultimo viene criticato poiché apolitico, neutrale e fuorviante, dato che distribuisce equamente le responsabilità dell'attuale crisi socioecologica a tutto l'anthropos (Moore 2017, Haraway 2019, Armiero 2021). Il lemma cioè non tiene conto dei processi politico-sociali che hanno modellato la storia del genere umano, ovvero trascura le disuguaglianze sociali, etniche e di genere su cui il sistema egemonico è fondato. Capitalocene risulta, perciò, più adatto, in quanto individua il modello (economico, politico, organizzativo e sociale) che ha portato il pianeta e gran parte della popolazione mondiale al collasso.

¹⁸ Cfr. Foster 1999.

¹⁹ Per una definizione non generica del termine, cfr. "Biopolitica per "principianti". Una conversazione con Ottavio Marzocca, autore di Biopolitics for Beginners", *Il Tascabile*, <https://www.iltascabile.com/societa/biopolitica-marzocca/> (ultimo accesso: 03/05/2024)

confini. Sono i confini che separano il privilegiato da chi può essere scartato, la purezza dalla contaminazione, la vita dalla morte. (*Ibid.*: 23)

L'importanza (della vita) del corpo come polo della strategia di controllo nella società dell'economia e finanza capitalista, già centrale nel pensiero foucaultiano (1975), acquista nel Wasteocene una dimensione maggiore e più drammatica, assumibile con la necropolitica. Nell'"era degli scarti", infatti, non solo la categoria di corporalità viene ripresa e ampliata (individuale e sociale, ma anche territoriale), ma gli stessi corpi sono desacralizzati e mercificati (Valencia 2023: 141-142). In altre parole, l'affermazione di Mbembe «[the] central project [of sovereignty] is not the struggle for autonomy but *the generalized instrumentalization of human existence and the material destruction of human bodies and population*» (2003: 14), è assimilabile con la possibilità – per pochi individui necrofili – di scartare, di decidere chi posizionare 'oltre' la linea del muro, o di definire «who matters and who does not, who is *disposable* and who is not» (*Ibid.*: 27). Queste forme di supremazia agenti nella realtà sociale contemporanea non sono incidenti del capitale, poiché ingiustizie e disuguaglianze sono *nomoi*, elementi costitutivi del modello stesso necessari a riprodurre e consolidare il rapporto tra potere e subalternità, sì da evidenziare come «le classi subalterne subiscono l'iniziativa della classe dominante, anche quando si ribellano; [per questo] sono in stato di difesa allarmata» (QC3, §14: 299-300). Barbagallo sottolinea come, storicamente, questo sia stato l'artificio culturale per mantenere «una "classe dominante" che, per lo scarso sviluppo delle forze produttive, viveva in condizioni di vita inferiori a strati della "classe dominata"» (1998: 23).

Appare evidente come la classe dominante raggiunga il suo potere non solo attraverso l'oppressione sociale – sia essa coercitiva e diretta, o "lenta" e indiretta (Nixon 2011) –, ma anche attraverso l'egemonia culturale, che si manifesta attraverso la costruzione dell'alterità e l'assenza dei requisiti culturali (come la capacità di storicizzazione e di contestualizzazione) per analizzare le ideologie e le concezioni del mondo²⁰. Per la produzione di scarti, infatti, è necessaria una solida ed efficace sovrastruttura narrativa, in grado di rendere accettabile e riproducibile il Wasteocene. L'imposizione delle narrazioni dominanti è un elemento centrale del marchingegno capitalistico, utile al costante addomesticamento della memoria collettiva

²⁰ Questa incapacità di "criticare storicamente le ideologie" viene attribuita a Giulia nella lettera datata 8 agosto 1933 (Liguori 2016: 111).

al fine di rendere invisibile ciò che viene scartato per promuovere e mantenere la subalternità (Zene 2010). Per «organizzare una certa versione della storia che non rivela le ingiustizie né lascia spazio alla rabbia sociale» (Armiro 2021: 32-40) è perciò necessario cancellare le narrazioni alternative, occultare la violenza, naturalizzare le ingiustizie e colpevolizzare le vittime del “regime” di scarto²¹.

L’eredità di Gramsci nel Wasteocene: le prospettive utopiche

L’intervista continua, e viene chiesto a Ken Loach quale sia il ruolo dell’empatia (e dell’influenza tecnologica²²) nei movimenti sociali attuali:

²¹ Cfr. Gille 2007.

²² La riflessione su come le nuove tecnologie possano contribuire o meno a portare avanti una meccanizzazione capitalistica della forza lavoro nella nostra contemporaneità non trova spazio nel presente articolo. Tuttavia, si ritiene necessario almeno segnalare due orizzonti opposti che si possono originare dal costante sviluppo della tecnica, rispettivamente disforico ed euforico. Nel primo scenario, l’automazione del lavoro toglie spazio alla manodopera umana e porta ad una riduzione della sfera del lavoro all’interno dell’impresa, coincidendo quindi con l’aumento della disoccupazione e del precariato. In tale crisi del valore-lavoro causata dalla deriva tecno-capitalista, è facile immaginare un aumento della competizione negativa tra individui e della frammentazione del tessuto sociale. A questo orizzonte si aggiunge un incremento delle logiche di controllo totalitarie (quindi il passaggio da una sorveglianza mirata ad una sorveglianza generalizzata e totalizzante permessa dalle nuove tecnologie, come un Panopticon che, perdendo la sua fisicità, diventa incorporeo e per questo più efficace) al di fuori del dispositivo di potere e di controllo contenuto nel processo lavorativo stesso (Foucault 1975), il cui fine è limitare la libertà dell’individuo sociale – e sviluppare meccanismi cognitivi di auto-controllo. Lo scenario opposto, invece, vede nell’automazione del lavoro la possibilità umana di lavorare meno o di non lavorare affatto, così da aggirare le meccaniche produttiviste e rovesciare la logica della società duale basata sull’opposizione tra lavoro-non lavoro. Attraverso un reddito universale di base, gli individui potrebbero riappropriarsi del tempo liberato dal lavoro salariato per progetti collettivi, relazionali e autogestiti atti a risvegliare il *collective intellect*, necessari per l’elaborazione di prodotti non monetizzabili o quantificabili, quindi estranei alle dinamiche capitalistiche. Usando le parole di Gorz, «Insomma: ‘Convivialità o tecnofascismo’» (2015: 44). Per approfondimenti cfr., tra gli altri, Gorz 2017; Fisher 2009 e Demichelis 2008.

Allora, l'empatia deriva dalla solidarietà no? emerge nel momento in cui si è capaci di dire: "Questa lotta non è proprio la mia, non mi riguarda direttamente, ma smetto di lavorare per solidarietà al movimento." Nel momento in cui si dice agli altri: "D'accordo, state scioperando, avete assolutamente ragione, i problemi che state affrontando finiranno per essere anche i nostri, a meno che non decidiamo di unirvi a voi e alla vostra lotta. E allora potremo utilizzare la nostra forza, in quanto classe" [...] Perché bisogna riuscire a connettersi, a connettersi ai sentimenti che provano le persone, e visto che il grande pilastro della politica radicale è la lotta, impariamo attraverso la lotta, creiamo attraverso la lotta. (Louis, Loach 2022: 45-78)

Quello descritto dal regista inglese sembra essere lo stesso "germe della resistenza attiva" che, secondo Liguori, accomuna i subalterni, poiché sono i «germi di una capacità di potenziale autonomia e poi egemonia delle classi subalterne» (2016: 109). L'individuazione di questo elemento comune crea il cardine atto a svelare il doppio livello delle utopie, l'anello di congiunzione tra la critica politica e le «aspirazioni più elementari e profonde delle moltitudini» (QC3, §69: 347). L'analisi dei rapporti di forza tra capitalismo e subalterni – che, secondo la teoria di Bloch, costituisce la dimensione del «pensiero contemplante, [che] per definizione è unicamente pensiero del contemplabile, cioè del passato» (1959: 9) – porta a diverse speranze per il presente «*non-ancora*» divenuto (*ibid.*: 360-363). È proprio il 'corpo'²³ del subalterno che, nonostante sia sorvegliato e mercificato, può essere ancora «inteso come uno spazio al tempo stesso di oppressione e di liberazione» (Armiero 2021: 22), così da offrire possibilità e proiezioni positive per l'avvenire. Se, come scrive Valencia, «è la consapevolezza di possedere un corpo vivente ad attivare i soggetti assoggettati» (2023: 140) nella «gestione dell'ultimo e più estremo processo della vita: la morte» (*ibid.*: 142), allora si intende come il «corpo rifiutabile diventa un corpo politico e la sua lotta per sopravvivere diventa un'insurrezione» (Armiero 2021: 24). In linea con quanto affermato, Palaisi (2014) riprende alcune riflessioni di Butler sull'esposizione del soggetto alla violenza²⁴ e dichiara:

el trabajo de duelo es necesario al reconocimiento de la precariedad de la vida de las personas. Establece que la vulnerabilidad es la

²³ Per una riflessione sul controllo del corpo nella narrativa distopica del XX e XXI secolo, cfr. Varsam 2003.

²⁴ Cfr. Butler 2004.

condición elemental de la humanidad y que permite elaborar las bases de una comunidad política que propondría las bases de una ética de la no violencia y del reconocimiento [...] para repensar una teoría del poder y de la responsabilidad colectiva (2014: 223 - 230)

Per sabotare il Wasteocene è necessario creare contro-narrazioni biofile, tessere nuove relazioni socioecologiche di non-dominio che impieghino le pratiche di *commoning* come resistenza e contrattacco al potere egemonico. Le *commoning relationship*, ovvero prassi collettive basate sulla cura e sull'inclusione (*ibid.*: 86), sono affini all'utopia gramsciana che propone «un sistema di alleanze di classi che gli permetta di mobilitare contro il capitalismo e lo Stato borghese la maggioranza della popolazione lavoratrice» (Barbagallo 1988: 24). Per il raggiungimento dell'egemonia subalterna, perciò, appare fondamentale la «crescita della produzione sociale» (Gorz 2015: 40) attraverso la “convivialità”²⁵ proposta da Illich, da intendere come «il contrario della produttività industriale» (1974: 34). Tale processo condurrà all'unione della “spontaneità” – portata avanti dagli «elementi più marginali e periferici di queste classi, che non hanno raggiunto la coscienza della classe per sé» (QC3, §48: 303) – e del suo polo opposto, ovvero la “direzione consapevole”, intesa come disciplina di chi ha sviluppato la coscienza di classe. Questa congiunzione indica l'azione delle «masse popolari, cioè delle classi subalterne» (QC 14, §10: 1664), poiché politica di massa, in grado di unire gli strati popolari più vasti e la «classe subalterna più progredita»²⁶ (Liguori 2016: 102). In al-

²⁵ Il concetto di ‘convivialità’ di Illich assume una doppia funzione: da un lato funge da critica qualitativa al produttivismo, dall'altro si propone come prospettiva politica di autonomia – quindi opposta alla dominazione – nella relazione tra essere umano (individuale o collettivo) e lo strumento tecnico. Scrive l'autore: «Ognuno di noi si definisce nel rapporto con gli altri e con l'ambiente e per la struttura di fondo degli strumenti che utilizza. Questi strumenti si possono ordinare in una serie continua avente a un estremo lo strumento dominante e all'estremo opposto lo strumento conviviale [...]. Il rapporto industriale è riflesso condizionato, risposta stereotipata dell'individuo ai messaggi emessi da un altro utente, che egli non conoscerà mai [...]; il rapporto conviviale, sempre nuovo, è opera di persone che partecipano alla creazione di vita sociale» (Illich 1974: 34).

²⁶ Con “classe subalterna progredita” si intende il proletariato industriale avanzato, «tanto avanzato da tentare di dare vita ad una propria forma di democrazia, e che dunque ha avviato un processo non solo di “controegemonia”. Ma anche di “sfida egemonica”, per la conquista dell'egemonia» (Liguori 2016: 124). Si tratta di un riferimento ai collettivi di fabbrica che si sono formati in Italia durante il Biennio Rosso.

tre parole, l'egemonia subalterna è il tentativo di articolare e di pensare il "germe di futuro" del proletariato, un modo per realizzare il programma di uscita dalla propria condizione. E sono precisamente queste strategie "anti-scarto" che Armiero ci propone come modelli da seguire per reimmaginare il futuro e per resistere all'azione egemonica: pratiche socioecologiche che (ri)producono i *commons*²⁷, trasformando le "cose" in relazioni, in prassi collettive che prevedono una riorganizzazione controegemonica.

L'analisi sociosemiotica come lettura del mondo fattuale e quello finzionale

Per quanto concerne l'apparato metodologico, si è scelto di utilizzare una prospettiva "sociosemiotica"²⁸, poiché aggiorna e valorizza le questioni epistemologiche e le scelte di metodo proposte da Propp e Greimas attraverso l'analisi critica di Guido Ferraro (2020). Sviluppando una visione "neoclassica", l'autore propone un superamento e una riorganizzazione del pensiero e delle conoscenze strutturaliste²⁹, sì da inglobare anche i tratti che vengono considerati non divisori con la visione "postclassica"³⁰ della

²⁷ Proprietà comunitaria della terra esistente in Inghilterra fino al XVI secolo, quindi sistema di campi aperti in cui i contadini potevano coltivare appezzamenti non contigui in campi non delimitati. L'auspicata (ri)produzione dei *commons*, perciò, è da intendere in maniera metaforica, dato che tale sistema promuoveva una vita democratica basata sull'autogestione, in cui ogni decisione veniva presa dalle assemblee contadine. Sull'abolizione dei *commons* a causa dalla privatizzazione della terra, cfr. Federici 2004.

²⁸ L'analisi sociosemiotica si sviluppa in continuità con quella che Albadejo definisce «semiótica literaria» (1998: 10-17). Tale terreno di ricerca rappresenta l'evoluzione diretta della «semántica del mundo» o «semántica (referencial o extensional) lingüística», teorie derivanti dall'impegno intellettuale portato avanti da studiosi come Frege, Russell, de Saussure e altri (*ibid.*, Doležel 1997: 2-12). La semiotica letteraria, così intesa, mira a una concezione integrata del dominio linguistico-testuale come congiunzione gerarchica dei diversi ambiti semiotici.

²⁹ La necessità del superamento della prospettiva strutturalista viene evidenziata anche da Albadejo. In *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (1998), ad esempio, cui si criticano le limitazioni imposte dalla struttura bipartita del segno (*ibid.*:18).

³⁰ Il maggiore punto di divergenza tra le teorie neoclassiche e postclassiche risiede nella preferenza per il concetto di "referente" a scapito di quello di "significato", oltre al differente peso dato alla psicologia dei personaggi – dovuto ad una diversa concezione del processo generativo del romanzo (Ferraro, 2020: 117-121).

semiotica. Tali strumenti sono altresì necessari all'analisi transdisciplinare e simpoietica³¹ che verrà svolta nei prossimi paragrafi, resa possibile dall'interpretazione della finzione come elemento interno al paradigma dei mondi possibili (Doležel 1997: IX) e atta a evidenziare i passaggi narrativi e gli attori che più si prestano alle teorie esposte nei paragrafi precedenti.

La scelta di suddetti dispositivi metodologici per l'investigazione letteraria è maggiormente comprensibile in relazione alla tipologia testuale e all'universo narrativo autonomo che il testo costruisce (*ibid.*). La 'novela de ficción' – e la narrativa in generale – è capace di trasportare dei valori e delle funzioni, evidenziando la tensione dialogica tra la dimensione finzionale e quella fattuale. Il funzionamento della realtà nella letteratura, e perciò della letteratura stessa (Albadejo 1998: 4), viene esplorato a partire dal principio semiotico che istituisce la «relazione chiave per la quale il generale viene significato tramite lo specifico» (Ferraro, 2020: 32). Si definisce così un dispositivo narrativo che, poggiando su riferimenti reali, assume un valore simbolico attraverso determinati valori formali, ed è proprio l'interconnessione semiotica di questi due fattori che produce testi narrativi finalizzati al disconoscimento del confine tra immagine modellizzata del reale e configurazione concettuale. In altre parole, si dichiara che la funzione culturale della narrazione è

quella di mostrare che strutture di eventi e strutture di pensiero non sono due realtà così diverse come sembrerebbe; fino a far percepire che il reale (i "fatti", i "comportamenti" ...) e il senso (le "ideologie", le "visioni del mondo") sono intrecciati insieme al punto da risultare, quasi, indistinguibili e indissolubili. (*Ibid.*:131)

Per quanto concerne l'analisi narratologica, si intendono presentare – quando e dove possibile – sia le funzioni narrative, sia i diversi attori³² e i

³¹ Il termine "simpoiesi" è centrale nelle teorie formulate da Donna Haraway in *Chthulucene: sopravvivere su un pianeta infetto* (2019), e serve a definire «i sistemi che producono in maniera collettiva, che non hanno confini spaziali o temporali definiti dal loro interno. L'informazione e il controllo sono definiti da tutte le sue componenti. I sistemi sono evoluti e possono generare dei cambiamenti sorprendenti» (*ibid.*:92). L'autrice usa il termine per indicare l'interdipendenza tra scienze naturali, sociali e umane nell'analisi dei sistemi storici complessi, dinamici, reattivi e situati.

³² In questo caso e nei futuri usi di questa parola, si intende il superamento dei "personaggi" proppiani in favore degli "attori" greimasiani, «modifica intro-

rispettivi attanti, sottolineando così l'interdefinizione tra i ruoli concreti e specifici dei personaggi in riferimento ai costrutti teorici astratti e generali. Particolare interesse è rivolto anche al livello semiotico delle scelte effettuate dall'autrice, quindi, alle strutture valoriali astratte nascoste dietro specifici attanti. Cruciale, in questo senso, il principio che definisce come un attante possa esser manifestato nel discorso narrativo da più attori, o che un attore possa esser sincretismo di più attanti. Attraverso questi elementi, si vuole rivolgere attenzione alle matrici indicate da Greimas come base del congegno narrativo, che corrispondono alle definizioni di "storia oggettiva" e "storia soggettiva"³³. L'analisi si concluderà con l'individuazione dei temi e dei semi definibili attraverso il modello generativo delle strutture narrative.

Capitale sociale contro capitale economico: L'analisi sociosemiotica

Diverse sono state le analisi critiche condotte sul testo di Eltit per evidenziarne aspetti importanti, come la centralità della forma comunicativa e meta-narrativa espressa attraverso il linguaggio creativo e "artigianale" usato dalle voci multiple nella costruzione dell'atto narrativo (Ramos 2020), o il legame tra i 'desaparecidos' e i non-nati, funzionale per indagare le immagini femminili del romanzo e la relazione con i movimenti femministi cileni e internazionali (Scarabelli 2018, 2020). Nella monografia di Barrientos, inoltre, tutta la parabola letteraria della scrittrice viene analizzata per evidenziare il valore politico della dimensione collettiva della "comunità di uguali" – intesi come scarti umani, marginali e subalterni – che sorgono per via dell'individualismo e frammentarietà imposte dal sistema neoliberale (2019). La differenza tra le analisi (postclassiche) appena presentate e il presente studio consiste nell'attribuzione dei ruoli attanziali e delle funzioni narrative a diversi momenti del racconto, intendendo queste pratiche come atto interpretativo³⁴ dei

dotta per disporre di un termine meno legato a caratteri antropomorfi, e dunque adatto a indicare anche oggetti o entità astratti, come ad esempio la libertà o la bellezza, che possono avere un ruolo rilevante in una storia ma che con qualche difficoltà saremmo in effetti disposti a chiamare "personaggi"» (2020: 60).

³³ «Se la prima riguarda la soluzione di un problema oggettivo, la seconda racconta di un soggetto che compie il suo percorso personale.» (Ferraro 2020: 73). Le due storie sono soggette ad una gerarchizzazione e unite attraverso un cardine narrativo.

³⁴ «Le collocazioni attanziali non appartengono dunque agli stati di cose esposti nel racconto, ma sono attribuite dall'esterno in una pratica interpretati-

sistemi logico-valoriali celati dietro i significanti narrativi (Ferraro 2020: 126). Il romanzo viene così inteso come spazio narrativo visto in termini di conflitto, di un confronto che si può concludere solo con una gerarchizzazione tra opposti criteri di lettura e di codificazione del reale³⁵.

In *Sumar* (2018) una comunità di soggettività scartate, precarie e dissidenti si organizzano in una marcia che vuole percorrere 12.500 chilometri in trecentosessanta giorni per arrivare alla 'moneda'. Quest'ultima rappresenta un lemma semioticamente complesso, poiché (in virtù della minuscola iniziale) corrisponde sia al segno dello scambio economico, il cui valore prezioso funge da scambio materiale e simbolico nella società di mercato, sia al palazzo presidenziale del Cile, obiettivo storicamente sensibile e emblematico, che sostiene la funzione utopica del corpo nomade e plurale dei manifestanti (Brito 2018). Nel testo le contraddizioni del sistema produttivo egemonico e le *wasting relationships* che questo produce sono costantemente messe in luce e dialogano con la proiezione verso un mondo migliore (Scarabelli 2018). È proprio l'utopica speranza di una giustizia sociale non subordinata alle logiche neoliberali del profitto a permettere le *commoning relationships*, quindi l'unione e la mobilitazione di questo corpo prossimo allo scarto, multiplo e collettivo. La marcia viene vista come unica e ultima possibilità per raggiungere e distruggere il centro nevralgico del (necro) potere: «somos miles, no, no, millones, los que esperamos o aspiramos tocar la moneda para retorcerla» (Eltit, 2018: 33).

Per quanto concerne l'analisi dei significati semiotici nascosti dietro ai singoli attori, si intende specificare che la centralità della dimensione comunitaria porti a considerare la stessa collettività di subalterni come Soggetto³⁶ della narrazione che si muove in direzione del proprio Opponente. È un corpo eterogeneo e inclusivo, composto da «antiguos

va» (Ferraro 2020: 126). Nella medesima pagina si ricorda come gli attanti, intesi come luoghi d'elaborazione interpretativi e schemi materiali, permettono di leggere gli Attori come criteri di lettura e di codificazione del reale.

³⁵ L'analisi neoclassica prevede un primo momento dedicato alla sintassi narrativa, perciò all'individuazione degli attanti nelle manifestazioni letterarie, a cui aggiungere un necessario riconoscimento dei percorsi tematici, ovvero dei valori simbolici a cui corrispondono specifiche azioni, luoghi, oggetti, etc. L'obiettivo finale è quello di attribuire a queste rappresentazioni i sistemi valoriali rappresentanti opposti criteri di lettura e codificazione del reale.

³⁶ Da qui in poi, per identificare gli attanti si utilizzerà la prima lettera in maiuscolo, mentre le funzioni propiane saranno espresse tramite l'uso del corsivo e della prima lettera in maiuscolo.

acróbatas, sombrereros, mueblistas, sastres, recicladores, ebanistas, piratas, labriegos, excedentes, cocineras, mucamas, artesanos, cantantes o expatriados» (ibid.: 29), performers, disoccupati, 'piqueteros'³⁷, «adictos a la lectura y [...] vendedores [...] de libros de segunda o tercera mano» (162). La neo 'working class' rappresentata, precarizzata al massimo poiché vittima del "regime di scarto", include sia dirigenti con una forte coscienza di classe, sia soggettività che aderiscono in maniera spontanea, come il pilota colombiano che «que nos sigue y que no sabe por qué lo hace» (175).

Nonostante le molte divergenze tra gli ambulanti, questi sono uniti da tratti identitari che vanno oltre la biofilia, come l'esser «cuerpos públicos» (99) che soffrono di un «tipo muy común de delirio, igual a los millones de personas alteradas por las incoherencias de los tiempos» (110-111), e condividono il citato "germe della ribellione". Quest'ultimo si manifesta tramite la «cólera que se distribuye equitativa entre cada uno de nosotros» (98), o attraverso la «parte indomable que lo[s] empujaba a enfrentarse al mundo para corregirlo» (70), che promuove la funzione utopica e porta all'*Inizio della reazione*, quindi al «marchar para intentar mover y hasta remover la arquitectura rígida de la moneda» (11). In tale contesto si definisce come la storia oggettiva, intesa come la mobilitazione organizzata per raggiungere il palazzo del potere, si coniughi con la storia soggettiva, da intendere come aspirazione a «conseguir una vida que sería un poquito (así lo dijo) proclive a nosotros» (43).

L'opposizione tra Soggetto e Opponente mette in scena il conflitto tra "classe dominante" e "gruppi sociali subalterni", evidenziando come la posizione di superiorità abbia un riscontro anche nel numero di ruoli attanziali e funzioni narrative che la stessa 'moneda' svolge. Questa sfera violenti attacchi contro il Soggetto, provocando costanti *Mancanze* che vengono delineate dalle parole della narratrice: «ya estamos absolutamente cansados de experimentar toneladas de privaciones. Hastiados de los golpes que nos propinan las oleadas de desconsideración y de desprecio» (18). Da enunciati come «un puñado selecto del mundo se ha coludido en un proceso no demasiado sutil, destinado a destruir a cada uno de sus excedentes, como a nosotros, los ambulantes» (53) si evince l'azione necrofila del Wasteocene, e perciò l'alterizzazione come processo offensivo e volontario, inquadrabile nella funzione del *Danneggiamento*, con il fine

³⁷ Movimento sociale di disoccupati che nasce in Argentina durante gli anni Novanta. Cfr. Caparrós 2005.

di gerarchizzare e cristallizzare il potere sui corpi subalterni attraverso i processi di *othering* e *saming*.

La violenza, però, non si manifesta solo attraverso le *Persecuzioni* agite dai diversi Aiutanti della 'moneda' – di cui la moneda è perciò Destinante – come «una policía infinita e infatigable [que] pretende confiscarnos» (28), «las grandes compañías que vigilaban, de manera artera, sus costos marginales y casi inexistentes [de los ambulantes]» (108), i familiari «de los (pocos) propietarios de la moneda» (68) o una nube protetta da droini – emblemi rispettivamente dell'intelligenza artificiale e dello sviluppo tecnico, oltre che della società del controllo. La violenza può essere anche "lenta", mancante del carattere immediato e performativo delle altre forme di violenza e perciò più difficile da riconoscere (Nixon 2011): un *Tranello* in cui cadono gli stessi ambulanti – Destinatari delle azioni dell'Opponente –, come dimostra la *Connivenza* di Ángela Muñoz Arancibia quando «no comprende la artesanía más sutil de la tristeza. No percibe la prolongada existencia del dolor y la experiencia de la humillación moderna, que moviliza el motor económico del mundo para arrasarlo» (Eltit 2020:82). La *slow violence* si rivela anche attraverso l'impossibilità di pensare di cambiare il proprio destino o la propria condizione, poiché subordinato alla «predestinación social que se dictaminó desde el centro de la misma moneda» (*ibid.*: 16), portando così a «un mundo que no nos contenía y que estaba tan lejos de nosotros que jamás podíamos avizorarlo [porque] la propiedad del planeta ya se había repartido entre los escasos dueños que habían sido escogido por el dedo inmisericorde y racista de Dios» (70). Tra i *Tranelli* in cui cade la neo 'working class' troviamo anche la colpevolizzazione di coloro che sono scartati dalle *wasting relationship*, soggettività che «se sienten todo el tiempo culpables por haber nacido en tan malas condiciones, como todos, como cada uno de nosotros» (168). È «un tipo de impotencia social» (*ibid.*) provocata dalla cultura egemonica attraverso l'invisibilizzazione dei subalterni e delle loro storie, che lamentano i «demasiados cadáveres anónimos que quedarán en el camino (amontonados), para incrementar la fosa mortuaria que jamás será explorada por la ineficiente tarea que realizan los cronistas de los desastres del mundo» (54), o «un anillo de silencio perfectamente planeado por [...] las compañías francesas dedicadas a excavar los suelos hídricos para proliferar» (58).

La 'moneda' rappresenta inoltre l'Oggetto di valore³⁸ per il Soggetto e il suo Opponente, ma con valori e funzioni diverse. Il capitale guarda ai propri

³⁸ Cfr. Greimas e Courtés 1979.

averi – e quindi a sé stesso – con avidità, ma fattualmente esso ha un infinito accesso ai beni di cui si approvvigiona, creando così un vizioso circolo metabolico. Gli ambulanti, invece, non hanno accesso all'Oggetto di valore, per il quale provano sentimenti contrastanti, frutto dell'incoerenza del presente:

un siglo nuevo [...] este siglo XXI, dijo, realista, pragmático, tanto que ya había emprendido el proceso de destrucción de todas las vidas que no resultan proclives a resignarse o inclinarse ante la moneda o a llorar, a implorar y revolcarse frente a la posibilidad de contar con unas montañas de monedas. (111)

L'allestimento figurativo della scena – inteso come *locus* che reagisce con i procedimenti narrativi, quindi come ambiente che entra in relazione con il soggetto (Scaffai 2017: 71) – può essere considerato un attore con uno specifico ruolo attanziale nel racconto, e lo spazio del marciapiede è da assumere come un altro Oggetto di Valore conteso tra chi scarta e chi è scartato. Ovviamente, quest'ultimo ha funzioni e valori diversi in base alla prospettiva che si assume, e riproduce «a peculiar spatial institution scientifically planned for the purpose of control» (Mbembe 2003: 26) tipica del necropotere. Per il Soggetto il marciapiede è fondamentale, poiché rappresenta non solo lo spazio di sussistenza, il luogo di lavoro ultimo o la precarizzazione estrema della neo working class, ma anche un modo di (soprav)vivere, un atto di volontà, dato che il marciapiede costituisce la *conditio sine qua non* per la vita e l'esistenza degli ambulanti stessi: «Si no hacemos algo ahora, [...] las veredas van a perder a sus ambulantes, a nosotros, que somos los [...] que señalan que sí existen las ciudades y existimos nosotros en las ciudades» (182). La congiunzione tra Soggetto e Oggetto di valore non è "stabile", in quanto viene minacciata costantemente dalle azioni dell'Opponente, che considera questo spazio come l'ennesimo modo per speculare: «Justo en esa vereda demoniaca que acapara los intereses y enriquece de manera extrema a sus dueños, los artífices que concentran la emisión de todas las monedas» (115).

Per concludere, si intendono presentare due aspetti del modello generativo, ovvero il livello tematico e la sua semantica fondamentale (Ferraro, 2020: 101-109). Per quanto riguarda i "temi", possiamo individuare (tra altri) Esclusione e Inclusione, Marginalità e Centralità, Cultura Egemonica e Controcultura, Carenze e Desiderio, Solidarietà e Individualismo, Necrofilia e Biofilia. Per quanto concerne invece la coppia semantica fondamentale, questa può essere identificata nei semi Produzione (economica)

e Riproduzione (sociale)³⁹ (Barca 2020), intendendo in senso “euforico” il valore di Riproduzione e in senso “disforico” il valore di Produzione.

Conclusioni

Il romanzo si conclude con l'immagine della 'moneda' avvolta dalle fiamme e gli ambulanti che, stanchi per l'impresa compiuta, si mettono a dormire abbracciati tra loro: le insopportabili condizioni del presente hanno permesso la realizzazione del desiderio collettivo, la concretizzazione dell'utopica egemonia subalterna. La 'moneda', quintessenza del Wasteocene, viene sconfitta da un gruppo subalterno e marginalizzato, ma in grado di organizzarsi e mobilitarsi per raggiungere i propri obiettivi biofili. Nonostante le difficoltà interne alla comunità ambulante, le pratiche conviviali di *commoning* hanno sabotato le logiche necrofile del sistema dominante, dimostrando come la produzione di valori sociali attraverso l'inclusione e la costruzione di comunità vinca sulla riproduzione di disuguaglianze attraverso l'alterizzazione e lo scarto. La speranza per un mondo più giusto, libero e solidale ha fornito la spinta necessaria alla concretizzazione dell'utopia sociale – almeno nel mondo critico, emancipatorio e militante creato da Diamela Eltit.

³⁹ Con “forze di riproduzione” Barca intende tutto ciò che fa da sostentamento all'attività produttiva, quindi a ciò che viene considerato lavoro “ufficiale”, salariato. Per “lavoro riproduttivo”, perciò, si intendono le pratiche di cura, come il lavoro domestico o la maternità, attività non salariate e non riconosciute come forme di lavoro “ufficiale”, ma necessarie alle “forze di produzione” per la loro stessa esistenza.

Bibliografia

- Albaladejo, Mayordomo, Tomás, *Teorías de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.
- Armiero, Marco, *Wasteocene: Stories from the Global Dump*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, trad. it. *L'era degli scarti. Cronache del Wasteocene, la discarica globale*, Torino, Einaudi, 2021.
- Baccolini, Raffaella - Moylan, Tom, "Dystopia and Histories", *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, eds. Raffaella Baccolini, Tom Moylan, New York-London, Routledge, 2003: 1-12.
- Balibar, Etienne - Wallerstein, Immanuel, *Race, nation, class: Ambiguous identities*, London, Verso, 1991
- Barbagallo, Francesco, "Il Mezzogiorno, lo Stato e il capitalismo italiano dalla "Quistione meridionale" ai "Quaderni del carcere", *Studi storici*, 29(1), 1988: 21-42.
- Barca, Stefania, *Forces of reproduction: Notes for a Counter-Hegemonic Anthropocene*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- Barrientos, Monica, *La cuestión comunitaria en la obra de Diamela Eltit*, Pittsburgh, Latin American Research Commons, 2019.
- Bauman, Zygmunt, *Consuming Life*, Oxford, Polity, 2007.
- Bloch, Ernst, *Thomas Müntzer teologo della rivoluzione*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a.M, Suhrkamp Verlag, 1959, trad. it. di Enrico De Angelis e Tomaso Cavallo, *Il principio speranza*, Milano, Garzanti, 1994.
- Brito, Eugenia. "Sumar, Diamela Eltit¹", *Estudios Bolivianos*, 28, 2018: 151-155.
- Butler, Judith, *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, London - New York, Verso, 2004
- Calveiro, Pilar, *Resistir al neoliberalismo: comunidades y autonomías*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2021.
- Caparrós, Martín, *El hambre*, Barcelona, Literatura Random House, 2005
- Carravetta, Peter, *Del Postmodernismo. Critica e cultura in America all'alba del Duemila*, Milano, Bompiani, 2009.
- Claeys, Gregory, *Searching for Utopia: The History of an Idea*, London, Thames & Hudson, 2011.
- Demichelis, Lelio, *Bio-Tecnica. La società nella sua forma tecnica*, Napoli, Liguori, 2008.
- Doležel, Lubomir, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, London, Johns Hopkins University Press, 1997.

- Eltit, Daniela, *Sumar*, Cáceres, Editorial Periférica, 2018.
- Fanon Frantz, *Les damnés de la terre*, Parigi, François Maspero éditeur, 1961.
- Federici, Silvia, *Caliban and the Witch: Women, The Body and Primitive Accumulation*, New York, Autonomedia, 2004
- Ferraro, Guido, *Teorie della narrazione. Dai racconti tradizionali all'odierno storytelling*, Roma, Carocci, 2020.
- Fisher, Mark, *Capitalist Realism: Is There No Alternatives?*, United Kingdom, Zer0 Books, 2009.
- Foucault, Michel, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.
- Foster, John Bellamy, "Marx's Theory of Metabolic Rift: Classical Foundations for Environmental Sociology", *American Journal of Sociology*, 105(2), 1999:366-405.
- Fresu, Giovanni, "Stato, società civile e subalterni in Antonio Gramsci", *Gramsci in Asia e in Africa*, Cagliari, Edizioni AIPSA, 2010: 74-93.
- Fromm, Eric, *The Anatomy of Human Destructiveness*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1973.
- Gille, Zsuzsa, *From the cult of Waste to the Trash Heap of History. The politics of waste in socialist and postcolonial Hungary*, Bloomington (Ind.), Indiana University Press, 2007.
- Gorz, André, *Écologie et liberté*, Parigi, Éditions Galilée, 1977, trad. it. di Emanuele Leonardi, *Ecologia e libertà*, Napoli, Orthotes, 2015.
- Gorz, André, "Misericordia del presente, ricchezza del possibile", *Etica & Politica / Ethics & Politics*, XIX (3), 2017: 101-110.
- Gramsci, Antonio, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci a cura di V. Gerratana, Torino, Einaudi, 1975.
- Greimas, Algirdas J., e Courtés, Joseph, *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.
- Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016, trad. it. di Claudia Durastanti e Clara Cicconi, *Chthulucene: Sopravvivere su un pianeta infetto*, Roma, Nero Editions, 2019.
- Hawkins, Gay, *The ethics of waste. How we relate to rubbish*, Oxford, Rowman & Littlefield, 2006.
- Illich, Ivan, *Tools for Conviviality*, New York, Harper & Row, 1973, trad. it. di Maurizio Cucchi, *La convivialità*, Milano, Mondadori, 1974.
- Jameson, Fredric, *Archaeologies of the future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London – New York, Verso, 2005.
- Le Guin, Ursula K., "Utopyin, Utopyang", *Utopia*, eds. Thomas More, China Miéville, Ursula K. Le Guin, London - New York, Verso, 2016: 195-198.

- Liguori, Guido, "Tre accezioni di subalterno in Gramsci", *Critica Marxista*, 6, 2011: 34-41.
- Liguori, Guido, "Genesi e struttura dei Quaderni del carcere di Gramsci", intervento dell'autore per il *Laboratorio permanente di studi gramsciani dell'Unical, Seminario dell'8 ottobre 2013*, <https://laboratoriogramscianounical.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/11/genesi-e-struttura-dei-quaderni-del-carcere-di-gramsci-g-liguori.pdf> (ultimo accesso: 04/05/2024)
- Liguori, Guido, "Subalterno e subalterni nei "Quaderni del carcere"", *International Gramsci Journal*, 2(1), 2016: 89-125.
- Louis, Édouard - Loach, Ken, *Dialogue sur l'art et la politique*, Parigi, PUF, 2021, trad. it. di Annalisa Romani, *Dialogo sull'arte e la politica*, Milano, La nave di Teseo editore, 2022.
- Mbembe, Achille, "Necropolitics", *Public Culture*, vol. 15 (1), 2003: 11-40.
- Moore, Jason, *Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*, Oakland, Pm Press, 2016, trad. it. di Alessandro Barbero e Emanuele Leonardi, *Antropocene o capitalocene? Scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria*, Verona, Ombre Corte, 2017.
- Moylan, Tom, "'The moment is here...and it's important": State, Agency, and Dystopia in Kim Stanley Robinson's *Antartica* and Ursula K. Le Guin's *The Telling*", *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, eds. Raffaella Baccolini - Tom Moylan, New York and London, Routledge, 2003: 135-153.
- Nixon, Rob, *Slow violence and the environmentalism of the poor*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2011.
- Palaisi, Marie-Agnès, "Cristina Rivera Garza: necroscrittura y necropolítica", *Tres escritoras mexicanas : Elena Poniatowska, Ana García Ber-gua, Cristina Rivera Garza*, eds. Karim Benmiloud, Alba Lara-Alengrim, Rennes, PUR, 2014: 219-231.
- Ramos, Julio, "de Diamela Eltit: el excedente radical de la ficción", *Kipus*, 48, 2020: 149-155.
- Sargent, Lyman Tower, "A Note on the Other Side of Human Nature in the Utopian Novel", *Political Theory* 3.1, 1975: 88-97
- Sargent, Lyman Tower, "The Three Faces of Utopianism Revisited", *Utopian Studies* 5.1, 1994: 1-37.
- Sargent, Lyman Tower, "The Problem of the "Flawed Utopia": A Note on the Costs of Eutopia", *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, eds. Raffaella Baccolini, Tom Moylan, New York-London, Routledge, 2003: 225-231.

- Scaffai, Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci editore, 2017.
- Scarabelli, Laura, "Esercitare il potere visionario della letteratura: Sumar di Diamela Eltit", *Altre Modernità*, n. 20(10), 2018: 276-280.
- Scarabelli, Laura, "Cuerpos en marcha, insumisos y resistentes. Sumar de Diamela Eltit", *L'altro sono io. El otro soy yo*, Venezia, Edizioni Ca'Foscari, 2020: 269-282. https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/books/978-88-6969-396-0/978-88-6969-396-0_559WvWW.pdf
- Spivak, Gayatri Chakravorty, *Can the subaltern speak?*, New York, Routledge, 1988.
- Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven-London, Yale University Press, 1979.
- Todorov, Tzvetan, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982.
- Valencia, Sayak, *Capitalismo Gore*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Melusina, 2010, trad. it. di Anna Boccuti, *Capitalismo Gore*, Roma, Nero Editions, 2023.
- Varsam, Maria, "Concrete Dystopia: Slaery and Its Others", in Baccolini e Maylan (eds.) 2003: 203-224
- Zene, Cosimo, "L'autocoscienza dei Dalits-'intoccabili' come subalterni. Riflessioni su Gramsci nel Sud dell'Asia", *Gramsci in Asia e in Africa*, Cagliari, Edizioni AIPSA, 2010: 228-255.

The Author

Francesco Caracci

Francesco Caracci is a PON doctoral student in Textual Sciences at Sapienza, University of Rome. He works on the Hispano-American literature produced in the Andean context between the 20th and 21st centuries, and because of his proximity to movements for socio-ecological justice, his focus is often on ecocriticism and the political analysis that flows from it. He has recently been working on building a digital platform that uses literature as an ecological and decolonial tool.

Email: francesco.caracci@uniroma1.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Caracci, Francesco, "L'utopia subalterna nel Wasteocene: *Sumar di Diamela Eltit*", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 503-526, <http://www.between-journal.it/>

The Human Body in Two Egyptian Dystopias: *al-Ṭabūr* (2013, The Queue) and *Hunā badan* (2017, Here Is a Body) by Basma ‘Abd al-‘Azīz

Maria Elena Paniconi

Abstract

Against the backdrop of the recent resurfacing of the dystopian genre in the Arabic literary field, the Egyptian psychiatrist, essayist, and novelist Basma ‘Abd al-‘Azīz stands out for her political dystopias, which can be read as lucid projections of the ‘real malfunctioning’ of the Egyptian political system.

In this essay, building on a close-reading analysis and on two interviews given to me by the author between 2018 and 2023, I dissect the novel *al-Ṭabūr* (2012, The Queue 2016) and its prequel *Hunā badan* (2017, Here Is a Body 2021). In particular, I will focus on the trope of the human body as a ‘transformative space’ in which the oppressive authority can exert its control, its persuasion, and its strength to the point of creating bodies that lack minds.

Keywords

Contemporary Arab novel, Egyptian Contemporary dystopia, Basma Abdel Aziz, *al-Ṭabūr*, *Hunā badan*.

The Human Body in Two Egyptian Dystopias: *al-Ṭabūr* (2013, *The Queue*) and *Hunā badan* (2017, *Here Is a Body*) by Basma ‘Abd al-‘Azīz

Maria Elena Paniconi

1. The contemporary resurfacing of dystopias in Egyptian literature

The 2011 Egyptian Revolution, which started on 25 January, was triggered by the occupation of public space by workers, students, and protesters from all walks of life. For three weeks, despite the interruption of communication networks and internet, the protesters organised a permanent sit-in in Tahrīr Square, holding out against violent attacks by plain-clothes policemen and paramilitary forces and, in the end, forcing President Ḥusnī Mubārak to resign after a rule spanning about thirty years. This revolution made such an impact that all over the world, other squares occupied by protesters openly referenced the square in Cairo as a model to be imitated (Seigel, Frazier and Sartorius 2012). In particular, Maydān al-Taḥrīr, the heart of the Egyptian Revolution, long remained an iconic image of a ‘transformative’ space – so much so that outside observers and activists have spoken of the square as a ‘heterotopic’ site¹, referencing Foucault’s definition of ‘heterotopia’ as «a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested and inverted» (Foucault 1967). During the occupation period, the bodies of the protesters became icons in and of themselves: photos of protesters with slogans painted on their faces or torsos, raising flags, or wearing makeshift armour cobbled together with kitchen utensils spread rapidly all over the world. Through these performances in disguise, along with other

¹ Telmissany 2014: 36.

types of performance (theatrical, musical...), the Egyptians joined together in protest and took advantage of their cultural power, of their «ability to project powerful symbols and real-time performance, plot compelling protagonists and despicable antagonists; to stimulate and circulate powerful emotions; to organize exemplary solidarity; to create suspense; and finally to minister ignominious defeat to dark and polluted adversaries» (Alexander 2011: x). In the performativity of the square, the protesters' political bodies took on the sense of the revolution.

However, the widespread anger due to social inequality, political corruption and excessive power granted to the security apparatus that caused the revolution had already been expressed in another 'symbolic space' in Egypt. The country's literary space had been witnessing a brisk revival of the dystopian novel since 2008². In Egypt like in other Arabic-speaking countries, the revival of the dystopian genre does not appear to be oriented towards chasing science fiction models but, rather, towards regaining a certain realism in protest literature, after the withdrawal into self and the often playful and disillusioned autobiographical tendency of the Nineties (Paniconi 2006). Indeed, contemporary Arabic dystopias – which predicted the revolutions and, after the ensuing failures and disillusionment, continue to be a popular genre in Arabic fiction – appear to hide an «augmented realism»³ These works manage to capture the deep-rooted dynamics of certain parties' seizing and maintaining of power, the real tendencies of

² Between 2008 and 2015, various dystopias appeared in Egypt (Bakker 2021), from the post-apocalyptic *Utūbyā* (Utopia) by Aḥmad Khālid Tawfīq, to *Uṭāriid* (Mercury) by Muḥammad Rabī', to fantasy-folklore novels such as *Ḍarīḥ Abī* (My father's Tomb) by Ṭāriq Imām. Generally speaking, the first category of these novels draws on the language of international dystopia, plotting the existence of totalitarian regimes and the clash between these regimes and factions of civil society (Bakker 2021: 85-88). In the second category, which I have elsewhere referred to as fantasy-folklore (Paniconi 2016), traditional forms of narrative are revived to convey non-real or surreal worlds, dominated by arcane presences, folkloric settings, and unrealistic narrative language. We speak here of a "revival" of dystopia and not of the "appearance" in the first instance of the dystopian genre because it is a literary form not foreign to Arab audiences, which since the 1950s have been reading dystopias signed by canonical authors such as Tawfīq al-Ḥakīm and Ṣabrī Musā, and at the same time experimenters in Science Fiction (Barbaro 2013: 99-140).

³ The definition of «augmented realism» was coined by Italian writer Fabio Deotto and taken up by writer Bruno Arpaia. See Arpaia 2018.

political absolutism that redefine the concepts of 'individual' and 'society', the propaganda and manipulation practices of the media.

What are the common features of this recent literary production? First and foremost, a blurred, subtle, and often unrecognisable setting, starting from specific urban details. Realistically depicted cities – a key element of social realism – had dictated the canon of the 20th-century novel, in Egypt (Naaman 2011) as well as in other Arabic-speaking literary fields. The elimination of the traditional city setting is the first element to cause a defamiliarization effect in readers (Bakker 2021: 84).

Another element contributing to an alienating effect is the authors' language choice. In contemporary Egyptian dystopias, language often imitates the arid 'officialise' spoken by the authorities or the technical terms of specialised languages without, however, distinguishing the characters from a linguistic point of view. The many-voiced nature typical of the realist novel thus gives way to monolingualism, with an alienating and inhibiting effect on readers, especially as far as the process of identification with the characters goes. Despite this complicated identification, the dynamics set in motion and experienced by the main characters are still recognisable – perhaps made 'visible' to our eyes by virtue of the dystopian setting. In his essay "The Origins of Dystopia", Gregory Claeys (2010: 107-131) analyses a few authors viewed as founders of the dystopian genre (like Wells, Huxley or Orwell) and describes dystopia as a projection of specific malfunctioning of contemporary political-economic systems in 'another' space-time. Against the backdrop of the recent revival of the dystopian genre in the Arabic and Egyptian literary sector, the Egyptian psychiatrist, essayist and novelist Basma 'Abd al-'Azīz (henceforth Abdel Aziz)⁴ is the author who

⁴ Basma Abdel Aziz is an Egyptian psychiatrist and activist, among the founders of the Nadeem Center for the Rehabilitation of Victims of Torture. A columnist for *al-Shurūq*, she won in 2008 the Egyptian Sawiris Cultural Literary Award. Three years earlier, the author won the Bahaa-Eddin Award for *Temptation of Absolute Power*, an essay in which she offers a description from a sociological perspective of the relationship between citizenship and police apparatchiks in Egypt. Her debut novel, *al-Ṭabūr* (The Queue) was initially published by Dār al-Tanwīr in 2013. Melville House published the English translation by Elisabeth Jaquette in 2016, which was followed by translations in many other languages. *Hunā badan* (Here is a body), on the other hand, came out as a prequel to *al-Ṭabūr* in 2018, and was translated into English by Jonathan Wright for Hoopoe Editions (American University in Cairo Press) (Abdeal Aziz 2018, 500). The second novel, expected in Egypt and abroad, was recently withdrawn from most outlets in Egypt due to its

stands out most for her lucid projection of the ‘real malfunctioning’ of the Egyptian political system, as well as for her ability to foretell the events recalling the functions of classic political dystopia. Her works have been translated into several languages.

With reference to the above-mentioned narrative devices (setting and the characterisation of the characters), the two novels at the heart of this paper, *al-Ṭabūr* (The Queue) and *Hunā badan* (Here Is a Body), are also emblematic from the formal perspective. The city setting is unrecognisable in *al-Ṭabūr*, while in *Hunā badan* it is replaced by other places and environments that rule themselves and function almost ‘separately’ from the city. The dialogues between characters are generally mechanical and, barring a few exceptions, indirect rather than direct speech is used. In an interview, the author explained this choice by referring to her wish to

entrust the narration to a voice that knows more than all the characters do. I wanted to intensify the readers’ feeling of being watched, giving them the impression we have when we are closely monitored. This external voice also influences the readers who, as they carry on reading, become more and more involved in the events happening to the people waiting in the queue⁵.

In addition to this external and all-pervading voice, in both novels, we find the story interpolated by several non-narrative passages (or passages emulating non-fiction). In *al-Ṭabūr* (The Queue), there are medical reports, propaganda, statements, and notices issued by the mysterious plenipotentiary body around which the novel revolves. In *Hunā badan* (Here Is a Body), there are lessons taught to the children in the Training Camp and reproduced in full in the novel.

2. The body’s central position in Abdel Aziz’s fiction

Several dystopia theorists have spoken of the post-human dimension of bodies; bodies that are further and further from the political notion of ‘person’⁶, intended as – and ever closer to – technology (Marks de Marques

content being too violent and too readable as a political metaphor for the current Egyptian regime (interview given to me by the author on April 8, 2023).

⁵ Interview given to me by the Author on December 23, 2018.

⁶ According to Joseph Slaughter, the ‘person’ is a cultural and discursive concept, is «the vehicle, from a legal standpoint, of human dignity», and forms of

2013: 37). In most modern dystopias, the human body is manipulated, dis-jointed, and replicated in clones and androids fit to represent the residual dimension of the human component at a moment in time when capitalism and the crisis of liberal democracies are eating away at the person's basic rights. 'Abd al-'Azīz's language, which portrays exclusively human bodies (though they are objectified and 'depersonalised' – that is, detached from the juridical dimension of person) does not feature the hybridised and synthetic aspect dominates the science-fiction dystopia, where the human body merges with mechanical or electric parts.

These themes of the body, however, still preserve the body's potential force of rebellion against an annihilating power. Referencing Foucault's concept of 'political body', we could say that the author constructs her own meanings on the tension between an authority that acts on bodies and the resistance offered by the bodies themselves (or some of them) against this process.

It is undeniable that her work caring for victims of torture and minors mediated Basma 'Abd al-'Azīz's writing, and informed her understanding of human body as a «transformative space», in which the oppressive authority can exert control, persuasion, and strength to the point of creating bodies that lack minds (*Hunā badan*) or without individuality because they are trapped in a queue – in *al-Ṭabūr* (The Queue) – that grows out of all proportion until it becomes the only present 'reality'.

3. Summary of *al-Ṭabūr* and *Hunā badan*

As previously mentioned, neither novel has an urban space in which the protagonists move around freely; instead, there are absolute space/

narrative such as the Bildungsroman have been functional, in certain contexts, to the dissemination of the pivotal concepts contained in the Declaration of Human Rights. As a result, the disarticulated, dismembered, mechanized bodies of these novels convey the meaning of the disintegration of the 'person', in terms of capabilities, civil rights, and political and social dignity. The parallelism between literary and legal discourse followed by Slaughter can be of great help to those who wish to read texts of post-colonial and early-independence modernity written in the Arab world: these are in fact often structured, not surprisingly, around themes such as that of the growth, physical and moral but also political, of a young person within his or her own society. Pre- and post-revolutionary dystopias of the twenty-first century cannot be unhinged from this archaeology of meanings and the discursive horizon they seek to subvert (see Slaughter 2007: 18).

time configurations: the Queue, the Space and the System are structures, or chronotopes to put it in Bakhtinian terms, governing the protagonists' movements. *The Queue* is a uchronia, as the story told is set in an unspecified near future. The story is conditioned by and consequent to certain previous events, which the protagonists laconically mention, calling them «Disgraceful Events» (*aḥdāth al-mashīna*). From the words of some of the characters, readers learn that the expression refers to a great popular uprising against the absolute power of a government body called «The Gate», violently suppressed by the government itself. The time reference to those mysterious events is characterised throughout the story as an absolute element, something that is outside the timeframe of the story. This way of managing the chronological aspect will have an alienating effect of *déjà vu* that accompanies the narration, playing a part in drawing an aura of ineluctability around the main characters.

After these events, The Gate has centralised all power on itself, re-establishing order. The Gate continues to be a plenipotentiary body from which citizens must request authorisations and certificates to do anything: to work, travel or even undergo surgery. However, at a certain point the gates of this institution close, never to reopen. This causes a long queue of people waiting outside of the octagonal building which serves as headquarters for this agency. People are generally resigned to waiting, and some of them even arrange to work or carry out their daily activities without having to lose their place in the queue.

The central event is that of Yaḥyā (Yehya in the English translation), a thirty-eight year old man who took part in the Disgraceful Events and was hit by a bullet that remained lodged in his pelvis. Comforted only by his fiancée Amānī, Yaḥyā stands in line, in pain, waiting to be able to address The Gate to obtain the authorisation needed to remove the bullet. Certain documents, including some X-rays, are falsified and taken from the offices: Yaḥyā's case becomes complicated, so Amānī goes on an expedition to a secret area of the hospital to try and retrieve them. However, in the end The Gate will not issue Yaḥyā any authorisations, so he is fated to die while waiting in the queue. In Amānī's case, on the other hand, The Gate does open, but only to torture her.

The story in *Here Is a Body* follows two subplots that run parallel up to the tenth chapter.

Two distinct spaces, in which the protagonists move around, conditioned and under close surveillance, correspond to these subplots. The first is a paramilitary training camp («the Camp») and the second is a space of protest, simply called «the Space».

In the odd chapters, from the first to the ninth, the reader follows the story of Rabī' (Rabie in the English translation). Rabī' is a fourteen-year-old street urchin who is taken by force from the dump he lives in with many of his peers, street urchins like him. They are brutally and for no reason thrown into a sort of training camp, where they are detained and undergo harsh military training and radical brainwashing. In the even chapters, from the second to the tenth, readers instead follow the experiences of Ā'ida, of her husband Murād and of their nine-year-old son Adam. The family pays a social call to some friends involved in a political protest carried out in reaction to the sudden and mysterious disappearance (perhaps an abduction?) of a legitimately elected political leader. The protest is held in a place (a large square?) that the protesters – mainly under the aegis of a movement of Islamist imprint called «The Raised Banner», renamed «The Space» (al-barāḥ; this term is used in Arabic to mean a large and empty space). Ā'ida (Aida in the English translation) and Murād decide to follow the protests all the way to the permanent occupation, offering the protesters their help. The Space appears as a self-organised space where, however, episodes of intolerance and, sporadically, violence begin to emerge. Rabī', meanwhile, narrates his life in the training camp in the first person, describing both the inhumane treatment received from the heads, informally called «Titans» by some of the children, and the changes produced in him and his life and training in the Camp. The children become stronger and some of them aspire to become «Heads» themselves. Chapter after chapter, they become more and more skilled at training, and some of them dream of emulating the Titans and of one day becoming like them. They are assigned their first missions to suppress demonstrations promoted in the city by the masses protesting in the Space; indeed, the Camp's purpose is to block and prevent protests against the current regime.

Rabī' and Ā'ida's paths meet in the twelfth chapter, when the Space is awakened to the sound of tear gas bombs and hand grenades and when the bodies used as batterers and snipers to strike the protest burst into the Space. The violence of the suppression, which will lead to Murād's death and to the beginning of a series of psychological problems in Adam, also affects Rabī' in some way. He begins to distance himself from life in the Camp. At the end of the novel, readers are faced with the semi-alienation undergone by Rabī', who is ridiculed and treated as different by his comrades in the Camp. In the final lines we read of the erection of two towers connected to each other by a wall, in the middle of which a gate (*barwāba*) opens, namely the architecture in which *The Queue* will be set.

4. The Queue and The Gate / the System and the Space: polarisations and eccentric trajectories

The people queuing up in *al-Ṭabūr*, deprived simultaneously of their time, of their freedom of movement and of their individuality (Barbaro 2019-2020: 19) symbolise both the constant control by the central power and the corrosion of the urban space, gradually replaced by the Queue itself. The cross-reference to contemporary Egyptian society, where bodies are closely monitored – through control of people’s basic needs and through a distressing economic situation (which greatly conditions the life of the middle and lower classes), as well as through a dense network of police – is immediately clear.

In the second novel, divided into two subplots, we find a polarisation between two systems which can be read as metaphors of the Nation-space: the Camp in the first sub-plot and the Space in the second. In particular, the Space clearly appears to be inspired by Maidan al-Taḥrīr’s real experience, by the ‘transformative heterotopia’ that had managed to provide itself with its own rules of operation.

Initially, the Space is represented, or represents itself, as a clean and safe utopian space. Some protesters, presenting the space to the newcomer Ā‘ida, compare it to the rest of the city, which has become unsafe and inundated with garbage:⁷

What she admired most was the cleanliness, and she hoped it would continue. In the Space she didn’t run into piles of garbage that were a feature of the capital. No place in the city, rich or poor, was free from them. Even the fancy areas she knew were drowning in their own rubbish, attracting beggars and scavengers who went through tons of refuse. (Abdel Aziz 2021: 65)

A protester explains how they managed cleanliness in the Space:

«We almost never sleep, at dawn the Brothers take turns cleaning the ground and sprinkling water to keep the dust down. The young guys compete to collect the litter into bags, and then the garbage truck comes regularly to pick it up».

⁷ This passage reminds to the topos that Prakash refers to as the «dark city»: by this term is meant the emergence to the surface of a previously hidden urban underworld (See Prakash 2010: 1-14).

Murad praised their efforts and seconded what Aida had said. It was obvious that they never relaxed, or things would have fallen apart. (*Ibid.*)

If the Space appears at first as an orderly area, able to organise itself and to differ in a positive way from the city, The Camp is instead characterised straight away as an iconically dystopian, alienating and dehumanising space. The paramilitaries with covered faces call themselves «heads», and in turn call the young people «bodies», cancelling their individuality in speech even before in action. Readers are immediately unsettled by the opening lines of the novel with their explicit violence:

They threw us to the ground one after another. We curled up next to each other and didn't move. This time it was a tiled surface, hard and firm. I could hear the sound of each new body landing as they threw them on the floor. It was reassuring to know I was not alone and that there were plenty of us. Someone came around taking the blindfolds off our eyes and I saw that the Titans had herded us into a large room that contained only a large table [...]. Now we could see. (5)

The routine of the Camp, with the shaving of heads, the measuring of height and of the length of the limbs of the «bodies» (Abdel Aziz 2017: 22) recall traditional forms of dehumanisation. These disciplining and coercive practices on the «bodies» foretell the training camp's mission: to give the youths removed from the street an alternative identity. A collective identity. These street urchins are thus convinced that they have been saved from certain death and rehabilitated, through a programme sponsored by one of the organisers of this recruitment process, identified only as General Ismail (Ismā'īl) (Abdel Aziz 2021: 19). General Ismail calls them «children of the System», and later on, identifying with the System, he calls them his children, affirming his acquired paternity over these commandeered street urchins⁸. And thus legitimising their change of status from 'outcasts' to 'legitimate children' of the system.

This change of status is accomplished through the transformation of the children's bodies, which from 'outcasts', i.e. reject-bodies, are transformed

⁸ This use of the patriarchal metaphor is no doubt an ironic reference to the use of the same metaphor among Egyptian political leaders. From Anwār al-Sadāt to 'Abd al-Fattāḥ al-Sīsī, Egyptian presidents have often used paternalistic tones toward their people. See Giladi 2021, 94-114.

through training into weapon-bodies in the hands of those in charge of the System. The children are disciplined not only through violence, depersonalisation and punishment in case of rebellion, but they are also regularly exposed to different lessons, which become an integral part of the novel. In the lesson on obedience (Abdel Aziz 2021: 29), in the one on *fitna*⁹ (*Ibid.*: 211), and in others, concepts and discourses of radical Islam are taken up and manipulated. This is to instill morals in the children of the Camp, thus also cementing their sense of belonging to the System.

In the coercive spaces described above, the characters that stand out are those whose trajectories (both in the sense of physical movement of the character in space and in the case of telos, or path pursued by the character in the story) differ from the disciplining action. Eccentric characters are those who, by moving against the crowd, reveal the existence of the crowd and of a general trend. This is the case for the character of Amānī, Yaḥyā's fiancée in *al-Ṭabūr*, and Yūsuf (Youssef in the English translation) in *Hunā badan*.

In *al-Ṭabūr*, in fact, the story told coincides with the amount of time the main character Yaḥyā waits for the most part queuing for The Gate to open and issue the document needed for his operation. His fiancée, Amāni, tries to stand by him. We see her, in one of the early scenes of the novel, organise a small private party to celebrate his thirty-ninth birthday:

No matter what happened, Amani never changed. Yehya knew she was guided by her emotions and never considered things rationally. He knew she waited for her dreams to magically come true, and never took obstacles into account [...]. He dealt with her optimism by trying to make reality match it as best he could, but this time was different.

She'd been drawn into the incident herself. He pulled her close to him, putting an end to her inspection and wishful thinking. He kissed the top of her head and her lips, but he couldn't hold her as he wanted to – the pain shot through his left side mercilessly, and he sat down [...]. He reflected with wry humor on the fact that it was the first birthday he'd celebrated with a bullet in his guts. [...]

Yehya fell asleep and Amani wandered through her memories, pausing in front of the Northern Building where Yehya stood impatiently

⁹ The term *fitna* refers to unjust rebellion, corruption, and discord, both in religious and historical contexts. The Qur'an uses it to indicate the corruption and hubris the offspring of Adam would fill the earth with, while historically it denotes the traumatic civil wars that tore the early Muslim community apart.

every day, waiting to enter. She'd seen the northern building often, but only ever from a distance: a strange crimson octagonal structure, slightly higher than the concrete walls that extended from it on either side. The main entrance to the Building was the Gate itself, built into one of its eight sides. It had no visible windows or balconies. Only barren walls of cast iron. If it weren't for people who'd once entered it and told of all the rooms and offices inside, anyone gazing up at it would have imagined it to be a massive block, solid and impenetrable. (Abdel Aziz 2021: 35)

In the scene above we already find a preview of the wait in which Yaḥyā's slow agony unfolds: from the apartment to the queue, Yaḥyā never has access to a hospital or infirmary. His wound is the subject of conversations, exchanges and, at times, verbal confrontations between the couple and the various doctors or bureaucrats handling the case, but throughout the novel he is never treated.

The entire story hinges on the friction between the effect of reliability – given by the extreme precision recreated by the author by means of the technical language used by the medical staff – and the paradox created by the loss of functionality of places and professional figures. Doctor Ṭāriq is an example of this process since, although he is a doctor and initially took Yaḥyā's case to heart, he does not feel called upon to operate on the wounded person's body by himself.

As Yaḥyā is helpless before the whims of the Gate, Amānī decides to go into the Zephyr Hospital (violating the law of the Gate) to retrieve the necessary documents. Caught in the restricted area on the fifth floor of the Zephyr Hospital, Amānī is questioned by a man behind the desk. When the man and a hospital official claim they do not have any file under the name of Yaḥyā, Amānī raises her voice, so much so that the man repeats his truth in a loud voice:

«No one was injured by any bullet that day or the day after or any other day, do you understand?»

She took a step back, but she'd lost her temper. Her self-control crumbled. And she shouted back at him.

«Lies!» He is wounded, and the bullet is still in his body, and as soon as they do the operation and he has the bullet in his hand he'll tell everyone who shot him, and then you'll have your proof. (*Ibid.*: 151)

In the next scene, Amānī is enveloped by darkness:

Nothingness. She wasn't blindfolded, but all she could see was black. She moved her palms away from her face...Nothing. She heard no voices. Her hands felt no walls, no columns, no bars. She saw and felt nothing, only the solid earth underneath her, where she stood or sat or slept. Perhaps she was only earth, too. She walked in every direction but met nothing but a void. She tried to scream, to be silent and listen out for other voices, to swear and curse every person who deserved to be punished for wronging her. [...] But everything remained as it was: nothingness. [...] Gradually, she began to forget faces: her mother's, Yehya's, her boss's. the familiar details of their faces became blurry until they were featureless. Was it possible that her own memory was being stolen from her? (151-152)

The woman disappears from her friends' sight and nothing will be known about her for an unspecified period of time. In the same way, readers will never know in detail what happened during her imprisonment. Clearly however, after this experience, Amānī shows no signs of torture, but her personality and behavior have changed – despite what Yaḥyā had always thought about her. Finally, Amānī's body is paired in some way with Yaḥyā's: it is helpless and violated, as her mind is violated. This attempt on Amānī's part having failed, Yaḥyā's fate will be to bleed to death while waiting in the queue. Amānī's fate will be that of no longer being herself.

In *Hunā badan*, the only attempt at resistance to the disciplining action implemented by the «heads» in the paramilitary camp is, initially, Rabī's. Together with a small group of comrades, he promises to keep secret track of each of their names. This element of the plot is also the narrative ploy by means of which the author allows readers to follow the personalities of the secondary characters, in their various reactions to the «rehabilitation programme»: from 'Imād's (Emad's) mimetic reaction to the eccentric trajectory taken by Yūsuf, who keeps his critical sense alive, also noticing the changes that have taken place in Rabī':

«You have changed, Rabie» he said. «You used to stand up to the Titans, and now you are screwing over poor people who have no one to help them. It's only by chance that you recently ceased to be one of them and they have to suffer without you. You used to enjoy defying the government and harassing the rich and powerful. And now you are picking on people who live in slums? What's wrong with you, Rabie?». (188)

The eccentricity of Yūsuf, who shines at the Camp due to his excellent aim, is finally visible during the battle against the protesters of the Space.

He will be punished with death for having missed the target on purpose:

everything about Youssef refused to take part in the killing: his eyes didn't want to see people, his arm didn't want to hold the gun steady and even his finger didn't want to pull the trigger and shooting at the right moment. But he could hit inanimate objects. [...]

The titan squinted and looked into the distance, then lifted up his gun, held it steady and fired straight at Youssef's head. (273)

Parallel to the space of the training camp, the Space (where the protest takes place) is outlined, chapter after chapter. It is an orderly space, including an area for accommodating first aid care, a shopping centre, a mosque, lavatories and an area called «The Podium», where speakers and experts are invited to speak. At times portrayed as almost idyllic and compared to the city 'outside' in several places, this space stands out for its cleanliness and the competence of its occupants in disposing of its garbage efficiently¹⁰.

Nevertheless, the Space gradually shows itself to be less and less inclusive and more intolerant. A child with a cross tattooed on his wrist (a symbol that distinguishes the Copts in Egypt) is ostracised, while women joined in a protest march spur men to revenge, more specifically to jihād (Abdel Aziz 2021: 175). A few episodes of violence show how the Space is not immune to extremism and inflexibility (166) and how it can quickly change from a space of protest, of expression of freedom, to a space of constraints on individual freedom.

In this system also, certain individuals manage to escape the 'system' in which they should be subsumed, thus escaping the fates of their counterparts. This is the case of Ḥalīm, the Coptic child with the cross tattooed on his wrist. Informed by a barber of the imminent roundup of street urchins by the Titans, he manages to escape and take refuge in the Space, amongst the protesters. The sole exception among those who follow an eccentric trajectory with respect to the systems of power in force, Ḥalīm will be protected by other human beings: some protesters, including Ā'ida, will look after him and remove him from the encroaching violence of the Space.

¹⁰ As Lovato argues in a study focusing on Ṣun'allāh Ibrāhīm's novel *Dhāt* (1992), much contemporary Egyptian fiction uses the theme of the presence of garbage on the street as an objective correlative of the process of decay and alteration of a given urban environment (Lovato forthcoming).

5. The scandal-body in *al-Ṭabūr*; the weapon-body in *Hunā badan*

As previously mentioned, the doctor Ṭāriq in *al-Ṭabūr* embodies the bureaucrat who has silenced his own conscience. In spite of an initial interest in the case, Ṭāriq sticks to the public statement issued by The Gate concerning «Authorization for the Removal of the Bullets». This prohibits extraction of a «bullet or any type of firearm projectile, whether in a clinic or a private or government hospital. From a body of a person killed or injured», except when performed under the official authorization issued by the Gate of the Northern Buildings (Abdel Aziz 2013: 44). Yaḥyā finds out from watching TV that the article will be amended later on.

[The announcer] devoted special attention to the revision of Article 4 (A), saying that it had been amended in accordance with a new spirit in government emphasizing sound moral principles and surveillance of citizens' consciences. He also added that it had been altered as a direct response to developments in the country and was in effect immediately.

«Permits authorizing the removal of bullets shall not be granted, except to those who prove beyond doubt, and with irrefutable evidence, their full commitment to sound morals and comportment, and to those who are issued an official certificate confirming that they are a righteous citizen (muwāṭin ṣāliḥ). (Abdel Aziz 2013: 113-114)

Yaḥyā's body is thus at the mercy of the Gate which, after having shut its doors in his face, confronts him with the need to produce the 'authentic citizen' certificate, where the Arabic adjective *ṣāliḥ* encompasses the characteristics of devotion and obedience. In other words, Yaḥyā finds himself facing an authority that invalidates – until proven otherwise – his status of citizen, preparing instead to recognise only one type of citizenship as valid: that of the citizen obedient to authority.

But there is another reason why Yaḥyā's body will in fact be treated by the authorities as a 'scandal' to be expelled. Indeed, the regime propaganda claims that The Gate and its security departments did not open fire during the Disgraceful Events. Yaḥyā's body, however, with its bullet in the lower abdomen, tells a different story. Yaḥyā's body carries within the truth about those events, and therefore constitutes a scandal per se, even if not accompanied by a particular attitude of revolt or of opposition to the regime.

In *Hunā badan*, as previously mentioned, the transformation of the 'reject-body' into 'weapon-body' is at the centre of the first of the

two sub-plots comprising the novel. The two subplots merge the eleventh and twelfth chapters, and the bodies leave the Camp to attack the demonstration organised by the occupants of the Space, on the orders of/by order of the System. The bodies burst in with gas, bullets and hand grenades, wiping out the Space, and breaching the mosque itself (Abdel Aziz 2021: 277). After the battle, Rabī' appears to be in shock due to the execution in cold blood of his comrade Yūsuf, understanding at the same time that he has changed. He feels like he no longer belongs to the Camp, nor, however, to the street:

Rabie resumed life in the camp. He went back to training, had three meals a day and listened to the lectures, which were rather less frequent. But he didn't join the other boys when they sat in the dining hall, and he didn't watch television [...] he felt a heaviness in his chest that spread to his whole body and even his mind. (Abdel Aziz 2021: 314)

The massacre of the protesters, in which Rabī' took an active part, leaves him with ambiguous feelings. On the one hand, he appears resigned in the face of the possible new identity that the rehabilitation program might reserve him; on the other hand, he is disillusioned and in shock.

With the passage of time, I've lost what was left of my soul. My only wish is to graduate from this rehabilitation program with an identity card. I don't even want the salary they have promised us. Recently I have become obsessed with the idea of leaving the camp, even if it means I go to hell. Hell is my certain fate, but I know I won't see Youssef there. I'll be on my own there, too. [...] Maybe they're giving us a rest after what we did for them in the Space, or maybe they are using bodies from other camps. I haven't been interested to know the reason, though I feel comfortable with the situation. (Abdel Aziz 2021: 330)

Conclusions

Perhaps we can find one of the reasons underlying the all-pervading nature and permanence of the dystopia genre in Egyptian literature in its ability to recall (in its languages and abstract settings) the 'heterotopia' of Revolutionary Square – capturing it, however, in its negative reversal in the wake of the exacerbation of tendencies and conditions latent in a space that is potentially at once utopian and dystopian.

'Abd al-'Azīz's novels can be viewed as a glaring example of this antiphrastic mechanism: indeed, both tend to depict settings in contrast with the Square: the Queue (disciplined, single-direction, hierarchical) represents the antiphrasis of the heterotopic Square (a free, multidirectional and multifunctional space), just like the Space in *Hunā badan* represents an antithesis to the inclusive and peaceful Square (Mehrez 2012: 25-37). Within this framework of 'reversal of the potential utopia into dystopia', Abdel Aziz draws an accurate picture of the mechanisms underlying the politics of the regime, appealing to her portrayals of the human body within these overturned systems. To quote the Author's words, her aim was

to highlight how the oppressive authority may have different faces, how much it could all be similar to each other, how can each authority transform people and play games, using its own tools the tools might be the religion, or the disciplinary national propaganda or any other available and effective tool. Both the Camp and the Space consider each other as an enemy, meanwhile, the reader can notice how similar are they at the end of the day.¹¹

The body is an essential unit of meaning in the structure of both novels. In view of the fact that *Hunā badan* is none other than a prequel to *al-Ṭabūr*, we can read the trajectory of the bodies making up the plots of the two novels in continuity, linking Rabī's and Yaḥyā's stories. It is thus easy to perceive how the 'weapon-body' created by the System in the training camp in *Hunā badan* is, in fact, responsible for the bullet in Yaḥyā's pelvis. Yaḥyā's scandal-body is, therefore, a repository not only of the violence committed by the Gate during the uprisings but also of the violence committed on the reject-bodies transformed into weapon-bodies. The author thus ends the 'cycle' of the subjugated body, once an 'outcast' and now a 'weapon' capable of wounding other bodies in turn fated to become 'scandalous' as they witness the violence of the System. The eccentric figures – that is, the characters who escape this cycle – are the only ones to be fully aware of it. The only ones aware of its ambiguities and paradoxes, the only ones to recognise the transformations inflicted on the bodies, which remain 'political bodies' no matter the stage of the cycle in which they find themselves.

¹¹ Interview given to me by the Author on April 8, 2023

Works cited

- ‘Abd al-‘Azīz, Basma, *Hunā badan*, al-Qāhira, Markaz al-maḥrūsa, 2018.
- ‘Abd al-‘Azīz, Basma, *Al-Ṭabūr*, al-Qāhira, Dār al-Tanwīr, 2013.
- Abdel Aziz, Basma, *Here is a Body*, translated by Jonathan Wright, Cairo, Hoopoe (The American University in Cairo Press), 2021 (2018).
- Abdel Aziz, Basma, *The Queue*, translated by Elisabeth Jaquette, London, Melville House, 2016 (2013).
- Alexander, Jeffrey, *Performative Revolutions in Egypt: An essay in cultural power*, London and New York, Bloomsbury Academic, 2011.
- Arpaia, Bruno, “Distopia, realismo aumentato, presente estremo”, *Il Bolive*, 17 Ottobre 2018, <https://ilbolive.unipd.it/it/news/distopia-realismo-aumentato-presente-estremo>
- Barbaro, Ada, *La fantascienza nella letteratura araba*, Roma, Carocci, 2013.
- Barbaro, Ada, «In the Realm of Queuetopia: How to Give Physical Shape to Relations with Power in al-Ṭābūr by Yūsuf Idrīs and Basma ‘Abdel ‘Azīz», *Al-Karmil*, XL/ XLI (2019-2020).
- Bakker, Barbara, “Egyptian Dystopias of the 21st Century: a New Literary Trend?”, *Journal of Arabic and Islamic Studies*, XXI (2021): 79-94.
- Claeys, Gregory, “The Origins of Dystopia: Wells, Huxley, and Orwell”, in *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, ed. by G. Claeys, Cambridge, Cambridge University Press (2010): 107-132.
- Giladi, Elad, «From Nasser to al-Sīsī», *Oriente moderno*, CI.1 (2021), 94-114.
- Foucault, Michel, “Of Other Spaces, Heterotopias”, translated by Jay Miskowicz, accessed April 7 2023 (1967) on <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en/>.
- Keraitim Sahar and Mehrez, Samia, “Mulid al-Tahrir: Semiotics of a Revolution”, in Mehrez, Samia, *Translating Revolution*, Cairo, The American University in Cairo Press, 2012.
- Lovato, Martino, “Trash as Marker of the Third-World Condition in Sonallah Ibrahim’s *Dhaat*”, in Parati, Graziella, Cariello, Marta, Benvegnù, Damiano and Gilebbi, Matteo (Eds.), *Waste and Discard Studies in the Humanities*, Bern, Peter Lang, forthcoming.
- Marks de Marques, Eduardo, “I sing the Body Dystopic: Utopia and Post-human Corporeality in P.D. James’s *The Children of Men*”, *Ilha do Deserto*, LXV (2013): 29-48.
- Naaman, Mara, *Urban Space in Contemporary Egyptian Literature. Portraits of Cairo*, New York, Palgrave, 2011.

- Paniconi, Maria Elena, “Il romanzo sperimentale egiziano degli anni Novanta: gli esempi di Muṣṭafā Dhikrī, Muntaṣir al-Qaffāsh, May al-Tilmisānī”, *Annali di Ca' Foscari*, XLV (2006): 65-91.
- Prakash, Gyan, “Introduction. Imaging the Modern City, Darkly”, in Prakash, Gyan (ed.), *Noir Urbanisms Dystopic Images of the Modern City*, Princeton, Princeton University Press, 2010: 8-17.
- Seigel, Micol - Frazier, Lessie Jo - Sartorius, David, “The Spatial Politics of Radical Change, an Introduction”, *Journal of Transnational American Studies*, IV. 2 (2012): 1-18, <http://dx.doi.org/10.5070/T842015745>; retrieved from <https://escholarship.org/uc/item/3ts0f9xh>
- Slaughter, Joseph, *Human Rights, Inc. The World Novel, Narrative Form, and International Law*, New York, Fordham University Press, 2007.
- Telmissany, May, “Utopian and Dystopian Functions of Tahrir Square”, *Postcolonial Studies*, XVI, 1 (2014): 36-46.

The Author

Maria Elena Paniconi

Maria Elena Paniconi is Associate Professor of Arabic Language and Literature at the University of Macerata. She devoted her post-doctoral research to the intersection between the Bildungsroman tradition and the modern Arab-Egyptian novel. She is interested in the dialectics among literary genres and the renovation of classic forms during the Arab *Nahḍa*. She translated into Italian the 1935 novel *Adīb* by Tāhā Ḥusayn (Ca' Foscari University Press 2017), and wrote the entries on Taha Husayn and Muḥammad Ḥusayn Haykal for the third edition of the Encyclopaedia of Islam. She wrote *Bildungsroman and the Arab Novel: Egyptian Intersections* (Routledge 2023) and co-edited with Martina Censi *The Migrant in Arab Literature. Displacement, Self-Discovery and Nostalgia* (Routledge 2022).

Email: mariaelena.paniconi@unimc.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 31/05/2024

How to cite this article

Paniconi, Maria Elena, "The Human Body in Two Egyptian Dystopias: *al-Ṭabūr* (2013, *The Queue*) and *Hunā badan* (2017, *Here Is a Body*) by Basma 'Abd al-'Azīz", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 527-546, <http://www.between-journal.it/>

«There must be darkness to see the stars»: How Contemporary Women Writers Have Been Queering the Way to Mixtopic World-Making

Andrea Raso

Abstract

Focussing on a number of literary works in English(es), this article intends to show how contemporary women writers have been enacting the disruption of the polarity not only between the fantastic and the real but also between apocalyptic scenarios and the utopistic urge of subgenres like solarpunk. By embracing the concept of mixtopia, as proposed by Giuliana Misserville, I will thus attempt to prove how, in a world ravaged by climate change and shaped by A.I., several women writers bring to the fore the relevance of a technocritical approach in form and content, queering the material-semiotic nature of sci-fi itself, originally a male-dominated genre, and now a wild land of uncharted territories, full of eco-aware possibilities.

Keywords

Mixtopia, Queerness, Science fiction, Speculative fiction, Climate fiction, Ecocriticism, Solarpunk

«There must be darkness to see the stars»: How Contemporary Women Writers Have Been *Queering* the Way to Mixtopic World-Making

Andrea Raso

Women's journey to Ustopia

Forty years ago, Ursula K. Le Guin addressed the graduating class of 1983 at Mills College, Oakland, with a speech titled "A Left-Handed Commencement Address". This event is exemplary of what was to become a radical change within the sci-fi and fantastic literary genres, opening a debate on how gender issues in literature project into the world, only to be continuously reabsorbed from reality back into fiction. Indeed, Le Guin began with a significant premise: «I know there are men graduating, and I don't mean to exclude them, far from it» (1983: 1). Yet, she went on, it is necessary to acknowledge the presence of women in places where it has not historically been a matter of fact, since even the triviality of uniforms can and does reflect questionable gendered norms passed on from (male) generation to (male) generation, «these 20th century dresses that look so great on men and make women look either like a mushroom or a pregnant stork» (*Ibid.*). Similarly, the rhetorical tradition of public speaking cannot be separated from the norms of the national language, and «the language of our tribe is the men's language» (*Ibid.*). Here, Le Guin's hint to tribality may sound more akin to an anthropological treatise¹ than to what is expected from the preface to a discussion around linguistic habits, but there is no denying, as she observes, that «[i]ntellectual tradition is male» (*Ibid.*). Women know it as well as they know that a man's world speaks a man's

¹ Predictably, owing to the scholarly legacy of his father, Alfred Louis Kroeber, an eminent figure in the field of anthropology.

language, and that men's words «are all words of power» (*Ibid.*). That is why, she adds, "we need some words of weakness [...] instead of talking about power, what if I talked like a woman right here in public? It won't sound right. It's going to sound terrible" (*Ibid.*: 2).

Before going any further, however, it should be stressed that, in the same way as Le Guin does not intend to exclude male subjects from the cultural debate, the focus on (English-speaking) women writers in this article is not intended as the affirmation of the qualitative superiority of their literary works. Rather, the aim is to demonstrate how, quantitatively, women's interpretations of the genres of sci-fi and the fantastic have allowed for more eco-aware worlds to flourish out of dystopic scenarios, displacing and replacing them within a more balanced, non-determined/deterministic framework, something that even Yugoslav-born writer Darko Suvin detects in Le Guin's art when he says that «the centre of Le Guin's creation is the double star of identifying the neo-capitalist, individualist alienation and juxtaposing to it a sketch of a new, collectivist and harmonious, creation» (1988: 139).

Moving deeper into the legacy not only of living, but also of now-late contemporary women writers such as Le Guin herself and Octavia E. Butler, the cartography of a major shift out of the utopia/dystopia polarization is easily traced. Margaret Atwood, for instance, famously coined the term *ustopia* as the balance between worlds that are seemingly poles apart, «the imagined perfect society and its opposite», because «each contains a latent version of the other» (2012: 66). More interestingly, though, Atwood also brings our attention to the fact that sci-fi has changed profoundly since its heyday, when the desire to conquer new planets and to travel through time was still the cue of works such as Garrett P. Serviss's *Edison's Conquest of Mars* (1898) and Jack London's *Star-Rover* (1915). Such enterprises entailed a motion to more-or-less defined, albeit unconventional, places and therefore required first the creation of new means of transport that could carry the tale-teller safely to and back from parallel realities. A similar tendency remains visible in several books and blockbuster adaptations, such as Andy Weir's *The Martian* (2014) and Ridley Scott's adaptation (2015) starring Matt Damon. But this kind of narrative has a clear nostalgic feel to it and is symptomatic of an idealistic yearning to bring back the now-obsolete subgenre of space opera, namely the cradle of historical franchises like Gene Roddenberry's *Star Trek* and George Lucas's *Star Wars*. Instead, one might argue, the idea of space-conquering today is part of an apocalyptic anxiety pertaining more to the socio-economic sphere, as Elon Musk and his epigones are striving to make of outer space territories the backup

home of humankind after Earth's destruction² – although this topic would require a digression beyond the scope of this article.

Instead, Atwood captures the essence of a literary attitude much more attuned to the present times, in that she notes that «[o]nce 'the future' became an established location, writers could feel free to jettison the travel episode and [...] plop the reader right down in the midst of things» (2012: 72). In other words, she unveils the speculative potential of realism (intended more as a critical observation of reality than a reversion to the traditional canon), which exemplifies the need of a high degree of rigour to avoid the over-generalization of umbrella terms such as "speculative fiction". If, as Simona Micali puts it, speculative fiction holds together sci-fi, which represents «its most rational and "realistic" modality» (2019: 4), and the fantastic, which is the opposite, one might in fact better understand why Le Guin (2009) once accused Atwood of dismissing the classification of "science fiction" and embracing the general term "speculative fiction" instead, allegedly distancing her literary output from the perceived "anti-real" limitations of the sci-fi genre. Still, Atwood's response is thought-provoking to say the least:

What I mean by 'sci-fi' is those books that descend from H. G. Wells's *The War of the Worlds*, which treats [...] things that could not possibly happen – whereas, for me, "speculative fiction" means [...] things that really could happen but just hadn't completely happened when the authors wrote the books. (2012: 6)

Without taking sides, Atwood's approach points to a relevant deviation from the original grounds of sci-fi, and that is why critics may restrain from proclaiming her works as experiments in, say, sociological realism:

I am often [...] told: I am a silly nit or a snob or a genre traitor for dodging the term because these books are as much "sci-fi" as *Nineteen Eighty-Four* is, whatever I might say. But is *Nineteen Eighty-Four* as much "sci-fi" as *The Martian Chronicles*? I might reply. I would answer not, and therein lies the distinction. (*Ibid.*: 2)

In short, Atwood seems to praise any attempt to overcome the limits of strictly labelled genres to engage *creatively* and *speculatively* with the real

² Winterson 2021: 240-242.

world. These are qualities she more directly finds in classics such as the already-mentioned *Ninety-Eighty-Four* (1949) by George Orwell and Aldous Huxley's *Brave New World* (1932), while her modesty keeps her from admitting how she is herself among those who have best interpreted the teachings of these predecessors – or at least, she avoids doing so in non-fiction. Instead, in *Old Babes in the Wood* (2023), she recently did so in one of the most enjoyable pieces, “The Dead Interview”, an imaginary, psychic-mediated conversation she entertains with Orwell himself. The interview, a veritable rollercoaster of emotions for any bibliophile, goes from detailing Atwood's traumatic reaction to first reading *Animal Farm* as a young girl and her appreciation of Orwell's passion as a gardener, to tackling themes like communism and political correctness. Above all, it comes through as a literary relay race in which the tight rhythm of the repartee between the two serves as evidence of the analogous poetic interpretation of the real as offered by two authors whose lives have barely brushed – «*I was ten when you shed the meat envelope*» (2023: 81). The subtext to this story is not hard to define, in that Atwood leads Orwell's answers in the direction of her own poetical quest, as much as she does in the questions posed to him. After enticing Orwell to consider the value of literary works by women and “colonials” he neglected in his lifetime – «*Oh, they're writing up a storm these days! Though some colonials, and even some women, were writing when you were still... I guess you didn't read the women much*» (*Ibid.*: 81) – Atwood engages in a discussion with him about the importance of a realistic turn in speculative fiction. Again, “realistic” should be intended as the *situated* interpretation of reality's implications and does not necessarily correspond to fictional world-making as the formal reiteration of the one we are living in at this historical moment. While in the past Atwood has often stated how her «rules for *The Handmaid's Tale* were [...] not [to] put into this book anything that humankind had not already done, somewhere, sometime» (2012: 88), here she explicitly argues that to interpret the world by digging into its complicated structure, rather than to create a new structure altogether, is not to dwell on a pessimistic view of today's seemingly unavoidable tragic events, but to stretch the ear to what the present, or the past, has to tell us of what might be coming next:

[...] *people sometimes make you out to be Mr. Gloomy Pants because of the boot grinding into the human face forever in Nineteen-Eighty-Four, but I've never thought that: there's a note on Newspeak at the end, written in the past tense, so the totalitarian world in the book must be over.*

I'm glad you've grasped that. Many did not. I was attacked for pessimism. (2023: 87-88)

Clearly, Atwood not only looks up to Orwell for his ability to avoid anyedulcorating shortcuts, but also for his critical evaluation of events, while today «[t]hings have become quite polarized» (*Ibid.*: 90). Furthermore, Atwood is disproving the conviction of those who see in writers of speculative fiction some sort of clairvoyants – hence, also, the mockery of Mrs. Verity, the medium in the story. This attitude, she suggests, has to do with the definition the term “future” is generally given in the 21st century:

Winston Smith says in Nineteen Eighty-Four, when he begins writing his ill-fated journal on that beautiful cream-coloured paper. “For whom, it suddenly occurred to him to wonder, was he writing this diary? For the future, for the unborn...How could you communicate with the future? It was of its nature impossible. Either the future would resemble the present, in which case it would not listen to him; or it would be different from it, and his predicament would be meaningless.” However, here I am, in my present but your future, and I believe I do understand Winston Smith’s predicament. [...] you couldn’t possibly have known how close to reality that would become in this age, via the Internet! (Ibid.: 88)

The ecocritical turn at the end of the story is also noteworthy. Without diminishing the value of Orwell’s literary legacy, Atwood closes on his talent as a gardener, letting him know that the rose bushes he had planted at Wallinton back in 1936 are «[s]till blooming, every summer. It seems kind of symbolic» (*Ibid.*: 94). And indeed, beyond the limits of science as we are traditionally accustomed to thinking of it, which «will never be enough» (*Ibid.*: 84), the Earth is what we should all be turning to, as Orwell is heard saying:

I did love it, the gardening (Sighs) So wonderful... the hard work, the digging and so on, the fresh smells, even the smell of manure... then out of the dirt and the sweat, like a miracle, a beautiful thing growing... I suppose it’s what I miss the most about the Earth. The beauty of it. (Ibid.: 93)

If Atwood’s reminding him that «we’re facing a more insidious crisis. [...] the living Earth is threatened» (*Ibid.*: 94) may come through as a pessimistic conclusion, it is the hope embodied by the younger generations that we are left with – the hope of those who are «[t]rying to reverse the damage we’ve done» (*Ibid.*)

#Solarpunk; or, the limits of utopia

Even more than Atwood, who came to explicitly tackle the theme of ecology only with her *MaddAddam Trilogy*³, literary ecocriticism owes its fortune to the legacy of Octavia E. Butler. Renowned for their exploration of race, gender, and biopower dynamics, Butler's contributions adeptly weave environmental concerns into anti-apocalyptic narratives. Central to her literary repertoire is the *Parable* series, including *Parable of the Sower* (1993) and *Parable of the Talents* (1998). Set in a near-future California scorched by the ravages of climate change, these follow the ordeal of their protagonist, Lauren Olamina, as she develops an anti-transcendental belief system known as Earthseed. Butler highlights the social repercussions of environmental degradation and urges readers to acknowledge the pressing need for ecological stewardship. However, by resorting to a kind of ecology attentive to race and gender issues and the socio-economic consequences thereof, Butler's literary endeavours transcend the boundaries of traditional sci-fi. That is why her works cannot be simplistically compared to traditional environmental studies such as those carried out by Rachel Carson in her ground-breaking text *Silent Spring* (1962), in that, as Frazier notes, «[t]he tradition of U.S. environmentalism has been very white and very wed to the notions of liberal reform», while «*Parable of the Sower* gestures toward an abolishment of the larger white supremacist, capitalist-driven structure of American society and thus mainstream environmentalism with it» (2016: 47). Indeed, what we witness is the exact opposite: it is Butler's macrotext that has contributed to the success of the environmental humanities as an interdisciplinary field, so much so that second-wave ecocritics like Louise Westling acknowledge «[t]he ecological complexity of Butler's imagined world», one that is «richly suggestive of present human political, social and scientific dilemmas open to far more pedagogical approaches than can be described» (2012: 87).

One may argue that Butler's idea of what it means to incorporate reality into sci-fi is remarkably close to Atwood's, even though Butler does not feel the need to escape the compound of sci-fi in favour of the broader definition of speculative fiction. In fact, during an interview with Charles

³ Although *The Handmaid's Tale* (1985) is set in an ever-more barren world, in it the ecological crisis is contingent upon the analysis of Gilead's regime and its exploitation of fertile women's bodies, while the *MaddAddam Trilogy* makes of ecology the driving force behind the entire narrative.

Rowell, Butler not only affirmed that «I went on writing sci-fi because [...] I enjoyed finding out what was real, or at least what everybody assumed was real» but, for instance, when recalling an anecdote involving a young man met on a bus, she provided a straightforward distinction between the dissimilar aim behind two genres that are deceptively close, but actually distant – sci-fi and fantasy:

[...] he said “Oh, sci-fi. I’ve always wanted to write sci-fi about creatures from other galaxies”. I said, “Why do they have to be from another galaxy?” [...] And I realized that there probably are people who want to write sci-fi [thinking it] is anything weird that they choose to write. [...] you just might want to call what you’re writing fantasy. (Rowell 1997: 55)

Thus, in *Parable of the Sower*, rather than taking the escapist route to a fantastical universe whose basic societal structure has no ties with the here and now, Butler *speculatively* re-elaborates the patriarchal symbolic order as she experienced it, even more so for being at the intersection of race (she was of African-American descent), gender (she was a woman writing within a male-dominated genre), and sexual orientation (she was lesbian). Still, refuting the utopistic way out of the normative precepts of Western society, her novels feature subjectivities evading all identitary definitions, especially regarding sex and gender. While Olamina’s sex would historically require of her to be the image of passivity, she defies social convention and activates for the creation of an alternative community, known as Acorn; while her brother Keith is the epitome of toxic masculinity, their father, despite being conditioned by the cognitive bias promoted by the system, is guided in his life by the care and love for his children. Shahnavaaz believes that «what this tells us of the social hierarchy in Butler’s world is that it is a direct reflection of our own». (2016: 43)

Accordingly, an explicit analogy between Butler and Atwood can be found on at least two levels: the “realistic” turn in SF (read sci-fi *and* speculative fiction)⁴, and the rejection of mainstream apocalyptic narratives of the future. In the first case, Butler’s own words often find resonance in Atwood’s. For instance, when once asked about where she found inspiration, Butler replied, «I didn’t make up the problems [...] All I did was look

⁴ As Donna J. Haraway writes, SF worlding and storying are label-free practices: «[SF as] the webs of speculative fabulation, speculative feminism, sci-fi, and scientific fact». (2016: 101)

around at the problems we're neglecting now and give them about 30 years to grow into full-fledged disasters» (2000: 165). As for the anti-apocalyptic discourse, this is essential for the understanding of the fine line between dystopia and utopia and their convergence in a mutual aim, namely the problematization of extra-textual reality⁵. Hence, against catastrophism, Atwood conceives the plot for *The Year of the Flood* as a synthesis of dystopian and utopian forces, where the Edenic beauty of a changing universe can be *creatively* reinterpreted – rather than be a merely ideological reiteration of the real world – starting afresh thanks to the simple flight of a dove, paramount symbol of hope, capable of holding the whole world in the width of its wingspan:

But how privileged we are to witness these first precious moments of Rebirth! How much clearer the air is, now that man-made pollution has ceased! This freshly cleansed air is to our lungs as the air up there in the clouds is to the lungs of Birds. How light, how ethereal they must feel as they soar above the trees! For many ages, Birds have been linked to the freedom of the Spirit, as opposed to the heavy burden of Matter. Does not the Dove symbolize Grace, the all-forgiving, the all-accepting? (2010: 70)

The biblical undertones to this passage are undeniable, as they often are in Butler, whose *Parables* evoke the gospel. Yet, while in Atwood this choice might be interpreted as announcing the realization of a utopian dream⁶, in the case of Butler, polarized interpretations aiming to box her inside either the dystopian or utopian frameworks are virtually unjustified, since they do not consider that Butler equips all her characters with *agency* in the face of the dystopic worlds they happen to inhabit, but with no need for over-embellishment. On the contrary, as is the case with most writers of speculative fiction, Butler's *modus operandi* does not entail any univocal solution to the problems of our contemporaneity, as one single view inevitably falls back into determinism: «[...] there's no single answer that will solve all of our future problems. There's no magic bullet. Instead there are thousands of answers – at least. You can be one of them if you choose to be» (2000: 165). Still, Butler too incessantly looks for hope in a wasted world, since «the very act of trying to look ahead to discern possibilities and offer warnings is in itself an act of hope». (Stillman 2003: 16)

⁵ Cfr. Del Villano 2017: 195.

⁶ See note 11.

Nowadays, the battle against apocalyptic scenarios is progressively passing to the front of Artificial Intelligence which, Micali reminds us, should be approached in a “technocritical” way, objectively examining the risks and possibilities of our contemporaneity⁷. At present, this growing awareness is found across different (sub)genres. For instance, in the non-fiction book *12 Bytes. How We Got Here, Where We Might Go Next*, Jeanette Winterson hints at a gnostic evaluation of modern times, which wipes out not only religious but also any scientific suggestion of final judgment:

Secular doomsayers warn of the coming AI apocalypse: we will be A) wiped out, B) stripped of our humanity, C) replaced by robots, D) forced into new inequalities where the rich will be smart implant/genetically/prosthetically/cognitively enhanced, and everyone else will be left bidding for low-paid skivvy work on out of-date phones. (2021: 96)

Another unique way of facing similar issues can be found in eco-speculation and, more specifically, in the relatively new genre of solarpunk, one lacking an unambiguous definition, in that, while it is generally known as developing from sci-fi, it configures first as a paradigmatic shift in thought, a social movement begun thanks to the solid participation of the Tumblr community around 2014⁸. Its purpose is to foster creative practices responding, tangibly and conceptually, to the exigencies of our time, employing the key concepts of recycling, self-production, and exchange, under the auspices of a revitalized sense of communitarian empathy⁹. A slightly clearer definition could be found in its denomination: “solar” and “punk”. A clear derivation of cyber- and steampunk, solarpunk art stands in stark contrast to such antecedents, as it focusses on ecological considerations like those concerning renewable energies, while only subsequently integrating an impulse towards utopian aspirations. However, the “punk” bit expresses a desire to retain cyberpunk’s propensity to social revolution. Thus, as a literary genre, solarpunk is the result of specific sociopolitical manifestoes, rather than a spontaneous cultural manifestation. When dealing with it, we should remember that, while in the *Solarpunk Manifesto* we read that solarpunk «can be utopian», it is genuine optimism it mainly

⁷ Cfr. Micali 2019: 180-181.

⁸ Cfr. Więckowska 2022: 349.

⁹ Cfr. Misserville 2023-b.

dwells on, and sci-fi is enlisted in it as far as it manifests as a «form of activism» (Solarpunk Community 2019: online). This seems to be the reason, for example, that the solarpunk literary scene took more to produce longer works by single authors, whereas it abounds in anthologies and collaborations, even exceeding the geographical borders of Canada and the U.S.¹⁰, where the movement originated: *Solarpunk: Ecological and Fantastical Stories in a Sustainable World* features stories by Brazilian authors written as far back as 2012. Then came the first Italian solarpunk anthology, *Assalto al sole*, edited by Franco Ricciardiello in 2020.

By subverting the dominion of the matrix, solarpunk embraces a less sombre vision than traditional dystopian settings, endeavouring to divest itself from the shackles of capitalism. That is why solarpunk narratives seem to incorporate a sense of *communitas* as presented in the philosophy of Roberto Esposito, who backtraces the significance of community-building in the term *munus*, namely the etymological core of society itself:

[T]he *munus* indicates only the gift that one gives, not what one receives. All of the *munus* is projected onto the transitive act of giving. It doesn't by any means imply the stability of a possession and even less the acquisitive dynamic of something earned, but loss, subtraction, transfer. It is a "pledge" or a "tribute". (2010: 5)

Within solarpunk, the centrality of the *munus* may denote a revitalization of communal values, aiming at accentuating cooperation and collective agency. Hence, the decisive departure from the individualistic and profit-driven ethos of the capitalist cadre, in favour of a common pooling of resources to engender sustainable and resilient realities. In a sense, that is why promoters of solarpunk tend to distance themselves from the notion of the Anthropocene and critically embrace one of its mutated forms, instead: the Capitalocene. Indeed, if they are in line with Donna J. Haraway's statement that «[t]he Capitalocene [...] does not have to be the last biodiverse geological epoch that includes our species too» since there are «so many good stories yet to tell, so many netbags yet to string» (2016: 49), they refuse her anti-humanist invitation to learn how to "stay with the trouble",

¹⁰ This is the case of Italian literature, which has established a fruitful dialogue with international SF. For the analogies and differences between North American and Italian women writers of the fantastic, see Giuliana Misserville, *Donne e Fantastico: Narrativa oltre i generi* (2020-a).

that is to survive in an infected world, which may eventually bring about the extinction of the human race. Said otherwise, Haraway's non-natalist motto «Make Kin Not Babies!» (*Ibid.*: 102) is only half accepted: while striving for communal kinship, solarpunk does not willingly accept what is mistakenly perceived as an anti-progressive or even post-apocalyptic race towards the end of humanity.¹¹ As for the anthropogenic perspective, solarpunk accepts it as something that «marks the extent of the impact of human activities on a planetary level, and thus stresses the urgency for humans to become aware of pertaining to an ecosystem» (Ferrando 2019: 22), but this can only be a partial acceptance. In fact, the Anthropocene, a term coined by Nobel Prize winner Paul Crutzen (2000), implies that humanity has been oblivious, until recently, of the ongoing ecological crisis, which is a complete misconception of world governments' decennial disregard of ecologists' outcry (see Gore 2006).

Nonetheless, I would advise for a slightly divergent appraisal, in opposition to the claim that solarpunk stories where the "group" safeguards the individual are revisitations of Octavia Butler's oeuvre (Abbate 2020: 14). In fact, in *Parable of the Sower*, communities prove no more advantageous than relying solely on individualistic tendencies. In the story, Olamina's father endeavours to cultivate a self-sufficient community within a dystopian setting, but as he later laments to her, his project has been «balancing at the edge of [the abyss] for more years than you've been alive» (1993: 58). Despite bringing together a disparate assemblage of neighbours under a mutual aid society, he struggles to forge a supportive community with shared goals, since community membership is predicated upon property ownership, thus falling back into the same capitalistic mindset he was trying to disrupt in the first place. Far from being the haven of stability he had imagined, his community inevitably devolves into distinct microcosms, where the fear of a hostile outside world crumples people back into the stifling solace of the nuclear family. And, as Stillman argues, «neither

¹¹ While Haraway's philosophy does not easily fit into a single category, Haraway is known for refusing definitions such as that of posthumanist (cfr. 2008: 17-19) even when her work clearly configures as a non/in/post-human deconstruction of anthropocentrism. Likewise, although Haraway does not advocate for the erasure of humanity, her "plea for other-than-biogenetic kindred" (2018: 69) may be described as anti-natalist, not necessarily as a reactionary desire for humanity to go extinct but as what Patricia MacCormack defines as the process of "altering the way we as humans occupy the world" (2020: 7), in that "the fear of human extinction is a necessary part of empathy that dismantles human privilege" (*Ibid.*: 16).

traditional communities, based around church and neighborhood, nor the nuclear family structure can respond effectively to the corrosive and destructive changes underway» (2003: 18).

It is true that, as Abbate contends, among the ruins of a brutalized world, Olamina brings about a sense of rebirth (*Ibid.*: 14-5), but this is possible as far as she challenges the “virtue” of passivity imposed on her by the very community claiming to protect her. That is, for change to occur, Olamina must tear down the walls of such community, facing the disconcerting truth of a ravished Earth, and not turning her back to it. Instead, if promoters of solarpunk are known for their reliance on utopian vigour, much of their literary output falls short of the ambition to exceed apocalyptic narratives whenever they label successful enterprises on Earth – such as Olamina’s – as «utopian» (*Ibid.*: 14), with the risk of participating in reactionary behaviours¹². Of course, certain solarpunk authors employ images less utopistic than the «web of living organisms» Ernest Callenbach (2021: 50) proposed in his *Ecotopia* (1975), and in fact, it is odd that possibly the greatest representative of solarpunk fiction is Kim Stanley Robinson, whose books are the exact opposite of comforting. In them we may find an eventual optimistic message, but the realistic turn leaves no room for edulcorating, let alone utopistic, descriptions of truth. Aptly conceived midway between fiction and non-fiction, his *Ministry for the Future* opens with an unsettlingly raw assessment of the present:

And then the sun cracked the eastern horizon. It blazed like an atomic bomb, which of course it was. The fields and buildings underneath that brilliant chip of light went dark, then darker still as the chip flowed to the sides in a burning line that then bulged to a crescent he couldn’t look at. The heat coming from it was palpable, a slap to the face. Solar radiation heating the skin of his face [...] Wails of dismay cut the air, coming from the rooftop across the street. Cries of distress, a pair of young women leaning over the wall calling down to the street. Someone on that roof was not waking up. Frank tapped at his phone and called the police. No answer. (2020: chap. 1)

¹² Interestingly, Ricciardiello (Misserville 2023-c) claims this is true of Atwood’s *MaddAddam Trilogy*, which he deems conservative. However commendable, it should be noted that, contrary to Solarpunk’s manifestoed civil defiance, Atwood’s is a one-off experiment in climate-fiction (cli-fi), which is enough to make it worthy of praise.

In short, certain literary undercurrents of solarpunk inadvertently debunk the movement's own belief that «[s]olarpunk stories aim for a unity of theory and practice, showing not only that a better world is possible, but also how we can work toward it» (Wagner and Brontë 2020: 14). Also, they neglect a significant part of Butler's quest, which, rather than sugar-coating reality, intensifies «dangerous tendencies in contemporary society [...] in order to forewarn of the perils latent in the present», showing «how future dystopias result from current utopian dreams (and political powers) of certain segments of [...] society» (Stillman 2003: 15). Butler's message from the margins ultimately speaks directly to the centre as she does «map, warn, and hope» (*Ibid.*) in the face of the dangers of a community whose *munus* disregards the benefits of intersectionality – those backyards of reality where races, genders, sexualities, physical and mental disabilities, neurodivergences, non-conformities come together against all forms of compartmentalization, be it between nature/culture, man/woman, black/white, dystopia/utopia. In this sense, Haraway believes that,

Butler's entire work as an SF writer is riveted on the problem of destruction and wounded flourishing – not simply survival – in exile, diaspora, abduction, and transportation – the earthly gift-burden of the descendants of slaves, refugees, immigrants, travelers, and of the indigenous too. It is not a burden that stops with settlement. (2016: 120)

This perspective offers a new interpretation of reality's complexity, without opting for the escape rope out of its many entanglements, and confronting them instead, which is made, as we will see, into the *raison d'être* of so-called *mixtopia*¹³.

A more aware conception of neighbourhoods as complex webs where issues such as class are not treated as an already-overcome reality but as very much present, and limiting, social factors, is curiously found in much young-adult literature such as that of Charlie Jane Anders, an acclaimed trans writer, whose most noteworthy work so far probably is *The City in the Middle of the Night* (2019), where neighbourhoods are not the merry dots of the same harmonious map. The story revolves around the so-called Perfectionists, an influential group among the ruling families of this fictional world: they attend the most exclusive schools and reside in opulent housing, while their social status separates them from the rest of society.

¹³ Cfr. Misserville 2020-b.

Anders is undoubtedly close to solarpunk climate fiction (cli-fi) yet does not shy away from including the catastrophic effect of climatic phenomena such as toxic rain. To describe this book as dystopian literature might be far-fetched, but the worrying environmental backdrop is undeniable, setting the tone for an objective exploration of the devastating consequences of governmental negligence. In this case, too, the realistic turn proves essential, as within the Perfectionist's micro-community, a very thin surface of hypocrisy veils their much darker propensity for violence against minorities in the name of their selfish interests – a question resonating heavily in our present. The dichotomy between their pursuit of stability and the crumbling reality surrounding them creates a palpable tension, and the impending catastrophe not only stands for the fragility of a utopian project, but also accounts for the illusion of a world where dystopia and utopia do not co-exist at all.

Mixtopia: *Queering reality*

What has been presented so far is hardly a satisfactory excursus of some of the numerous paths speculative fiction can thread when dealing with utopia and dystopia, as well as with their innumerable derivatives: ustopia, eutopia, anti-utopia, uchronia, and many more. At times, it is even hard to keep up with literary theory as definitions multiply without respite. After all, though, as Winterson reminds us through the words of French author Albert Camus, «*To name things wrongly is to add to the misfortune of the world*» (2019: 79). That is why I intend to show how the concept of *mixtopia* may finally come to represent a *fil rouge* within the limitless range of speculative fiction, and do it on multiple levels too, reinforcing the ontology-epistemology interconnectedness. Proposed by Giuliana Misserville (2020-b), *mixtopia* is a concept overcoming the limits of both the real/fictional and utopia/dystopia dichotomies, with a material-semiotic impulse towards the imagination of new creative (discursive) practices to be performed (materially) in our daily lives, triggering Haraway's string-figured notion of world-making (2016: 9), a series of entangled porous identities, forever in-between, enabling the creation of a brand-new kind of critical thinking (Vallorani 2020: 11).

Contrarily to subgenres like solarpunk, which relies extensively on imageries that are more utopistic than utopian, this approach establishes a permeable refusal of the more-or-less easy "optimism of the will" often found in solarpunk fiction (Misserville 2023-a: 7) and allows writers

of speculative fiction to intersect the borders of a new genealogy of sci-fi that could be described as *queer*, both in relation to the appropriation of what was originally a derogatory term and to its consolidation as a fluid concept resistant to definition and whose theorization can only map its mobile nature (cfr. Jagose 2005: 2). In this sense, queerness is functional to the analysis of sci-fi, which not only is «a slippery [category] with a fraught history» (Calvin 2023: 49), but originally emerged as a highly conservative artform. Thus, to “queer” sci-fi does not necessarily mean to impose a queer exegesis on stories which do not advocate for a thorough reversal of heterosexual and/or cisgender epistemologies, but to stress those that entail a critical evaluation of binary or over-polarized notions of subjectivity. Indeed, as Silvia Antosa observes,

Queer is (dis)located in the in-between spaces of identities in order to subvert the very idea of a coherent subjectivity. [...] Since it avoids a univocal definition, however, queer is a highly contested term that has a variety of uses [...] we talk about queer using the plural: only in this way can we acknowledge its peculiar dialogic, self-defining and even contradictory nature. (2012, 9-10)

When dealing with science fiction, then, queer theory encourages the further development of narratives that could overthrow the clichés of early sci-fi scenarios – namely man’s exteriorisation of his normative desires and fears through tropes like space travel and alien attack – in favour of the de-marginalization of historically neglected nomadic voices¹⁴, but by integrating gender issues within an intersectional space where a broader identitary spectrum is adopted. In the footsteps of authors such as Samuel R. Delany, who began his literary career in sci-fi by celebrating his non-conforming sexuality, queer science fiction (QSF) therefore strives to look inwardly, bringing the hermeneutical value of emotions to the fore and dialoguing with the real to give substance to queer existence, which has been historically deemed unreal and unnatural¹⁵. This is the aim of anthologies such as *Irregulars: A Shared-World Anthology* and *Sisters of the Revolution: A Feminist Speculative Fiction Anthology*, featuring contributions by Angela Carter, Joanna Russ, and Nnedi Okorafor, while in Italy, the *DiverGender* anthology (2019) fittingly includes both short stories and an

¹⁴ Cfr. Braidotti 2011.

¹⁵ Cfr. Lucas 2023.

array of essays pinpointing the key elements of SF.

What is particularly relevant is *how* new queer worlds are being imagined, that is as counter-cartographies with progressively blurred borders, which do not so much problematize the relation of speculative fiction to its many subgenres as they stress the need for an intersectional approach to race, gender, disability, class (etc.) as they intertwine also in the direction of ecocriticism, a tendency deriving from the critical utopias, also describable as mixtopias, of the 1960s and 70s, when optimistic literature came to support new waves of political activism (Baccolini & Moylan 2003: 2). At this time, certain feminist utopias played an essential role, affording women the opportunity to delve into the intricacies of gender-based social injustice in a manner that resonated with the masses both emotionally and intellectually. Through the depiction of societies wherein gender roles were reimagined, these narratives not only brought attention to the condition of (biological) women but also prompted readers to scrutinize prevailing norms in matter of sexual orientation, hence the tight bond between feminism and LGBTQIA+ movements¹⁶. The confirmation of how utopian critical speculation can sometimes act as an indispensable instrument in the pursuit of liberation is offered by Marge Piercy's *Woman on the Edge of Time* (1976), where the construction of a better future society serves as a vehicle for exploring the complex declinations of biopolitics. Set against the backdrop of a dystopian present, the novel follows the protagonist, Consuelo (Connie) Ramos who, as the title suggests, navigates between her grim present life spent in the mental institution she is unjustly committed to, and a world yet to come where gender equality and environmental sustainability are tangible realities. Interestingly, Piercy interrogates the very notion of utopia itself, recognizing its inherent complexities and contradictions. The flaws and tensions of any utopistic project are not left unmarked, so that utopia is revealed as an ongoing process rather than a static endpoint. More importantly, as far back as the 70s, Piercy already assumed an intersectional posture in the face of gender and race inequality and the way they affect those living in liminal spaces (the "edge") by choosing to make a Mexican-American woman from Spanish Harlem the protagonist of what has also been defined «an androgynous novel» (Piercy 2021: online). A novel where essentialist expectations are reversed to the extent that a woman whose uterus is surgically removed after delivering a stillborn child does not have to face the fact of being "no

¹⁶ See note 18.

longer a woman. An empty shell" (1976: 45), and the reduction of birth-rates does not call for the tyrannical exploitation of fertile women as in *The Handmaid's Tale*.

Almost fifty years later, Piercy's legacy has been expanded on by authors such as Naomi Alderman, who in *The Power* (2016) unsettles the established norms of Western biopower within an imagined matriarchal regime, where female power is abused to the disadvantage of the male population. Addressing contemporary debates on gender politics and traversing the trite nature/culture divide, Alderman's nuanced approach to queerness counterintuitively dismantles dualistic notions ingrained in biology by revealing the limits of utopia, whose Manichean matrix presupposes the binary distinction between what is accepted and the abject portion of society, which is kept at the margins:

The shape of power is always the same; it is the shape of a tree. [...] It is the shape that lightning forms when it strikes from heaven to earth. [...] the shape electricity wants to take is of a living thing, a fern, a bare branch. The strike point in the centre, the power seeking outward. [...] Orders travel from the centre to the tips. (Alderman 2017: 3-4)

Contrarily, Alderman subtly reconfigures both the social and symbolic orders through a deconstruction of patriarchal precepts that deviates from parallel reversals in favour of a non-binary route, which allows for intersectionality to take centre stage (cfr. Raso 2023). Intersectionality, that is, in the way Kimberlé Crenshaw conceives of it: the analysis of «[d]iscrimination [that] like traffic through an intersection, may flow in one direction, and it may flow in another» (1989: 149) but that, on the point of collision, always examines incidences and not indiscriminating chaos. Besides, as Deleuze and Guattari argued in their seminal *A Thousand Plateaus* (1980),

The map is open and connectable in all of its dimensions; it is detachable, reversible, susceptible to constant modification. It can be torn, reversed, adapted to any kind of mounting, reworked by individual group or social formation. (1988: 12)

In speculative fiction, maps are not the immutable compasses of paper we are used to think of and often take on a symbolic hue instead. Others, although material, continuously shift their co-ordinates, as a parody of those traditional maps sticking to the illusion of geographical indissolubility. Symbolical maps are found in Butler's *Kindred*: «I told myself the map

was more a symbol than a necessity anyway. If I had to go, I knew how to follow the North Star at night» (1988: 143). Atwood speaks of “dire” cartographies, space-time maps resulting from «[t]he many fictional inner journeys available to us» (2012: 70). In *The Earthsea Cycle*, Le Guin is aware that some places cannot be reached following maps if not those one always carries inside. One of Winterson’s favourite metaphors is that of maps, which evoke the utmost importance of remapping the latitude and longitude of both the human and textual body: the pseudo-historical maps of *Sexing the Cherry*; the magical maps of Venice in *The Passion*; maps that become as subjective as one’s journey in *The Stone Gods* or configure as hypertextual directions within the virtual reality of *The PowerBook*; while in *Written on the Body*, we find the trite colonialist metaphor of the adventurer mapping the physical surface of the lover’s body (Lindenmeyer 1999: 56).

A convincing interpretation of literary maps is offered by novelist Laura Pugno, who in speculative fiction sees the outlines of a “wild” territory, an uncharted universe full of possibilities, surrounded by unstable boundaries (2018: 37). It can be city and countryside; it can be rural without resorting to mystifying bucolic scenarios, as in N. K. Jemisin’s *Broken Earth Trilogy* and Masande Ntshanga’s *Triangulum*. It is a place whose mere existence is proof enough of how oppositions such as the nature/culture divide are ill-founded. More importantly, it shows that, as Nicoletta Vallorani suggests, even a focus on the English-speaking world must encompass all those countries where the appropriation of the English language – which is never *one* – is the consequence of a colonial past (2023: 9). This is the case of authors like Tlotlo Tsamaase, from Botswana, who wrote *The Silence of the Wilting Skin* half-way between English and tswana, without the use of italics. No wonder, the publishing industry too has been embracing more of what Lidia Curti might have called «hybrid fictions» (1998: 80-106) and Justine Larbalestier (2002) hermaphrodite narratives. Borrowing Haraway’s words, we may also talk of queer stories rich in humus from intersectional com-post¹⁷ that give voice to all the «[c]ritters – human and not» that «become-with each other, compose and decompose each other, in every scale and register of time and stuff in sympoietic tangling, in ecological evolutionary developmental earthly worlding and unworlding» (2016: 97), that is narratives whose ontological plane is animated by subjectivities that are not informed by the dichotomy of lithic identities.

¹⁷ See Ferrante 2022.

Today, the disturbance of essentialist depictions of nature is often rendered through the (eco)aware acceptance of gender non-conformity by means of technological progress, as in Winterson's *Frankissstein: A Love Story* (2019), a rewriting of Mary Shelley's classic featuring a transgender protagonist. Throughout the novel, the characters engage in spirited debates echoing the ongoing discussions around the Posthuman. By mitigating the Cartesian prioritization of mind over body, Winterson offers some ethical considerations of the condition of trans people by reasoning on the common conception of them as monstrous, unnatural entities. Her approach is not far from the themes dear to philosophers the likes of Paul B. Preciado, who reflects on the fate of what he calls «techno-soma-subjectivities», i.e. ultra-contemporary, AI-regulated bodily (re)configurations, whose fate is determined by a technological progress that has negative effects on them only when used in reiteration of the same old norms (2013: 79). As the sub-heading of Winterson's novel indicates, what is being told is a love story, whose purpose is to give an answer to a core question: «What happens to labels when there is not biology?» (2019: 311). While Winterson provocatively suggests brain uploading and cyborgization as feasible options, she offers a nuanced blend of optimism and caution as she reasons on the positivism of stories that, while hinting at the future, she interprets as having ancient roots¹⁸:

Animal, vegetable, mineral. The gods appeared in human form and animal form, and they changed others into trees or birds. Those were stories about the future. We have always known that we are not limited to the shape we inhabit (*Ibid.*: 115)

In the same line, she believes in the acentric potential of A.I. in the face of binarism – «f*ck the binary» (2021: 182-200) she says: the key is confronting reality head-on rather than succumbing to its illusory representations, because «binaries belong to our carbon-based past» and «[t]he future is not biology – it's AI» (2019: 72). She therefore presents us with an existential conundrum: we either surrender to an apocalyptic mindset or employ all available means for the benefit of the planet and of all beings, biological or

¹⁸ Winterson is known for her many retellings of old stories: the re-writing of Mary Shelley's *Frankenstein* pairs with *Weight* (2005, her personal interpretation of the myths of Atlas and Heracles) and *The Gap of Time* (2015, her take on Shakespeare's *Winter's Tale*).

not. The reader is compelled to confront reality while engaging in thoughtful action to ensure a sustainable future for (post)humanity, rather than allowing to be deafened to the outcry of the world by the opiate effect of merely utopistic scenarios.

Interestingly, qsf's assessment of the pros and cons of technology does not exclude a spiritual consideration of what it means to be human today. *Freshwater* (2018) by Akwaeke Emezi is a case in point, since it defies easy categorizations, as much as its creator does: Emezi is a Nigerian non-binary trans woman, raised in Aba and now living in New Orleans. It is only natural that they provide us with new frameworks in which to interrogate general perceptions of queerness in the non-Eurocentric context of Africa. Emezi faces the complexity of subjectivity by appealing to the concept of *ogbanje*, namely the idea of reincarnation in Nigerian Igbo mythology (Magaqa and Makombe 2021: 25), dialoguing with late authors like Chinua Achebe, while disjuncting traditional views on queerness (*Ibid.*: 30). To do so, Emezi seamlessly blends the mystical and the everyday, the physical and metaphysical, as the story revolves around the character of "the" Ada, whose «gender flexibility» is indicated by the article preceding the name, as a sign of «compound identity» (*Ibid.*: 27). The Ada's journey, while encompassing elements of the speculative, also grapples with issues such as mental health and self-discovery, and that is how, like many of their fellow-writers, Emezi challenges the notion that speculative fiction must exist in a realm thoroughly detached from our own. In short, they illuminate our shared experiences, while proving how qsf is *relationality* – body and spirit – supportive of individual uniqueness but never individualistic, whereas labels are mere devices aiming to pin down one's subjectivity by fixing it within the confines of identitary norms:

Forgive us, we sound scattered. We were ejaculated into an unexpected limbo – too in-between, too god, too human, too halfway spirit bastard. Deity seed, you know. We never used to be alone, not in Ala's underworld womb, tucked in with the others, the brothersisters. Each time we left, we promised to come back, promised never to stay too long on the other side, promised to remember. We floated smoothly then, like a paste of palm oil, red and thick. Our mother was the world, even as she is now. But then she chose to answer some man's prayer and our smoothness was interrupted by the grain of baritone. (Emezi 2018: 34-35)

By refusing any biographical mimicry of life (*bios*), all the authors mentioned so far reflect on subjective experiences only in the measure that

these are transformed into a kind of art rejecting autoreferentiality. They assert their power of selective acceptance and, by incorporating those immanent fragments of reality that Barthes would call “biographemes”, or splinters of daily life (1989: 7), unveil the consent they grant to at least a portion of the real world, dragging it out of the shadows and illuminating it through the act of creation. They ultimately confirm Albert Camus’s idea of literature, which, he believes,

[...] can neither totally consent to reality nor turn aside from it completely. The purely imaginary does not exist, and even if it did exist in an ideal novel which would be purely disincarnate, it would have no artistic significance. (1984: 269)

The unity of pure reasoning is thus dismissed as false, as it lacks a foundation in a reality whose “silence” can in fact be voiced through the *trans*-figuration of tangible elements into an immanent transcendentalism (cfr. *Ibid.*). Then, whenever a writer, especially a woman writer, openly relies on personal experience, the resulting artwork should not be equated to shallow biographism, in that it would ensnare its significance within yet another essentialist trap. Rather, it should be looked at as a situated as well as speculative version of life, as is often the case with new memoir-forms, certainly exemplified by Billy-Ray Belcourt’s *A History of My Brief Body: A Memoir* (2020), a poignant exploration of personal and collective being(s), blending poetic prose and raw vulnerability to offer a powerful testament to the complexities of Indigenous and queer subjectivities.

The final question is: who or what are all these beings, eternal inhabitants of such uncharted territories? A possible answer would be that they are monstrous configurations whose strength lies in their *trans-ness*. Those labelled as «incomprehensible, insane or even inhuman» – Trans/post/metahuman? – and yet thriving in sci-fi land as the expression of the *humane-ness* of the person-animal-machine, «the very figure of the alien her/him/itself» (Pearson 2008: 73) that the past had tried (with no success) to destroy. They are cyborgs, robots, bio-mothers, and techno-bodies; gay, bi, lesbian trans women and men, and non-binary individuals – the living words of LGBTQIA+, endlessly mistreated as nothing more than a soulless acronym (see Caruso 2022), and ever more excluded from pseudo-feminist discourses¹⁹. They are Frankensteinian monsters, strong with rage (see

¹⁹ For more on feminism’s relation to queerness, see Fasoli 2021 and Pitch 2021.

Stryker 1994), outsiders who once lived at the margins and have now invaded the centre. They promote the promethean power of making oneself fiction and conceive their and others' existence as storytelling. They live in the vulnerable gap between beginning and end, end and beginning, proving how, when it seems like black-and-whiteness is the only possible answer, there will remain the hopeful certainty that «there must be darkness to see the stars» (Le Guin 2012: 110), the bright and dark sides of the Moon: no detail overlooked, no being neglected. They are the past – they have always been there. They are the present – they are scrambling to be seen. They are the future – new and renewed. They are all of us, and we are them.

Works Cited

Primary sources

- Alderman, Naomi. *The Power: A historical novel* [2016], Penguin Books, London, 2017.
- Anders, Charlie Jane, *The City in the Middle of the Night*, Tor Books, New York, 2019.
- Atwood, Margaret, *The Handmaid's Tale* [1985], Random UK, London, 2000.
- Atwood, Margaret, *The Year of the Flood* [2009], Knopf Doubleday, New York, 2010.
- Atwood, Margaret, *Old Babes in the Woods*, Chatto & Windus, London, 2023.
- Butler, Octavia E., *Kindred* [1979], Beacon Press, Boston, 1988.
- Butler, Octavia E., *Parable of the Sower*, Warner Books, New York, 1993.
- Butler, Octavia E., *Parable of the Talents*, Warner Books, New York, 1998.
- Callenbach, Ernest, *The Complete Ecotopia* [1975], Heydey, Berkeley, 2021.
- Emezi, Akwaeke, *Freshwater*, Grove Atlantic, New York, 2018.
- Kimberling, Nicole and Hope, J.D., (eds.) *Irregulars: A Shared-world Anthology*, Blind Eye Books, Bellingham, 2012.
- Le Guin, Ursula K., "A Left-Handed Commencement Address", *American Rhetoric*, 22 December 1983, <https://www.americanrhetoric.com/speeches/ursulakleguinlefthandedcommencementspeech.htm> (last accessed 10/06/2023)
- Le Guin, Ursula K., "The Year of the Flood by Margaret Atwood. Margaret Atwood doesn't think she writes sci-fi. Ursula K. Le Guin would like to disagree", *The Guardian*, 29 August 2009, <https://www.theguardian.com>

- com/books/2009/aug/29/margaret-atwood-year-of-flood (last accessed 13/06/2023).
- Le Guin, Ursula K., *The Farthest Shore*, Simon and Schuster, New York, 2012.
- Le Guin, Ursula K., *The Left Hand of Darkness*, Gollancz, London, 2017.
- Lodi-Ribeiro, Gerson, (ed.), *Solarpunk: Ecological and Fantastical Stories in a Sustainable World*, World Weaver Press, 2018.
- Piercy, Marge, *Woman On the Edge of Time*, Fawcett Crest, USA, 1976.
- Ricciardiello, Franco, (ed.), *Assalto al sole*, Delos Digital, Milan, 2020.
- Robinson, Kim Stanley, *The Ministry for the Future*, Orbit E-books, 2020.
- Treves, Silvia and Mortillaro, Caterina (eds.), *DiverGender*, Delos Digital, Milan, 2019.
- VanderMeer, Ann & Jeff, (eds.), *Sisters of the Revolution: A Feminist Speculative Fiction Anthology*, PM Press, Binghamton, 2015.
- Winterson, Jeanette, *The Passion*, Atlantic Monthly Press, New York, 1987.
- Winterson, Jeanette, *Sexing the Cherry* [1989], Random UK, London, 2017.
- Winterson, Jeanette, *Written on the Body* [1992], Random UK, London, 2009.
- Winterson, Jeanette, *The PowerBook* [2003], Vintage, London, 2014.
- Winterson, Jeanette, *The Stone Gods* [2007], Penguin Books, London, 2008.
- Winterson, Jeanette, *Frankissstein: A Love Story*, Vintage, London, 2019.

Secondary sources

- Abbate, Giulia, "Trionfano nuove eroine, guaritrici della specie", *Leggendaria* 143 (2020): 14-15.
- Antosa, Silvia, "Introduction", *Queer Crossings: Theories, Bodies*, Ed. Silvia Antosa, Mimesis, Milan, 2012: 7-14.
- Atwood, Margaret, *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*, Virago Press, London, 2012.
- Baccolini, Raffaella and Moylan, Tom. "Dystopia and Histories", *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, Eds. Raffaella Baccolini and Tom Moylan, Routledge, New York-London, 2003.
- Braidotti, Rosi, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 2011.
- Butler, Octavia E., "A Few Rules for Predicting the Future", *Essence* (May 2000): 165-166.
- Calvin, Ritch, "Queer SF", *The Routledge Companion to Gender and Sci-fi*, Eds. Lisa Yaszek, Sonja Fritzsche et al., Routledge, London-New York, 2023: 49-56.
- Camus, Albert, *The Rebel: An Essay on Man in Revolt*, Vintage, London, 1984.
- Carson, Rachel, *Silent Spring* [1962], Mariner Books Classics, Boston, 2022.

- Caruso, Antonia, *LGBTQIA+: Mantenere la complessità*, Eris Ed., Turin, 2022.
- Crenshaw, Kimberlé, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *University of Chicago Legal Forum*, 1 (1989): 139-167.
- Crutzen, Paul J. and Stoermer, Eugene F., "The 'Anthropocene'", *Global Change Newsletter*, 41 (2000): 17-18.
- Curti, Lidia, *Female Stories, Female Bodies: Narrative, Identity and Representation*, Macmillan Press, London, 1998.
- Del Villano, Bianca, "Pragmatica e genere: la ustopia ecocritica di Margaret Atwood", *Prospero. Rivista di letterature e culture straniere* 22 (2017), EUT Edizioni, Trieste: 185-210.
- Deleuze, Gilles and Guattari, Félix, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Athlone, London, 1988.
- Esposito, Roberto, *Communitas: The Origin and Destiny of Community*, Stanford University Press, Stanford (California), 2010.
- Fasoli, Annachiara, "La differenza di Haraway: La spaccatura nel dibattito femminista", *Etica & Politica / Ethics & Politics* 33.1 (2021): 565-588.
- Ferrando, Francesca, *Philosophical Posthumanism*, Bloomsbury, London, 2019.
- Ferrante, Antonia Anna, *Cosa può un compost: Fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella Ed., Venice, 2022.
- Frazier, Chelsea M., "Troubling Ecology: Wangechi, Octavia Butler, and Black Feminist Interventions in Environmentalism", *Critical Ethnic Studies* 2.1 (2016): 40-72.
- Gore, Al, *An Inconvenient Truth: The Planetary Emergency of Global Warming and What We Can Do About It*, Rodale, Emmaus, 2006.
- Haraway, Donna J., *When Species Meet*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008.
- Haraway, Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham-London, 2016.
- Haraway, Donna J., "Making Kin in the Chthulucene: Reproducing Multispecies Justice", *Making Kin, Not Population: Reconceiving Generations*, Eds. Donna J. Haraway and Adele E. Clarke, Prickly Paradigm Press, Chicago, 2018.
- Jagose, Annamarie, (1995) *Queer Theory: An Introduction*, NYU Press, New York, 2005.
- Larbaestier, Justine, *The Battle of the Sexes in Sci-fi*, Wesleyan University Press, Middletown, 2002.

- Lindenmeyer, Antje, "Postmodern Concepts of the Body in Jeanette Winterson's *Written on the Body*", *Feminist Review: Negotiations and Resistances* 63, Sage Publications, New York, 1999: 48-63.
- Lucas, Julian, "How Samuel R. Delany Reimagined Sci-Fi, Sex, and the City", *The New Yorker*, 3 July 2023, <https://www.newyorker.com/magazine/2023/07/10/samuel-r-delany-profile> (last accessed 01/03/2024).
- MacCormack, Patricia, *The Ahuman Manifesto: Activism for the End of the Anthropocene*, Bloomsbury Academic, London, 2020.
- Magaga, Tina and Makombe, Rodwell, "Decolonising Queer Sexualities: A Critical Reading of the Ogbanjie Concept in Akwaeke Emezi's *Freshwater* (2018)", *African Studies Quarterly* 20.3 (2021): 24-39.
- Micali, Simona, *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media: Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*, Peter Lang, Oxford, 2019.
- Misserville, Giuliana, "Chiamiamola Mixtopia", *Leggendaria* 143 (2020-a): 7-9.
- Misserville, Giuliana, *Donne e Fantastico: Narrativa oltre i generi*, Mimesis, Milan, 2020-b.
- Misserville, Giuliana, "Fuori dalle riserve, per nuovi immaginari", *Leggendaria* 159 (2023-a): 5-7.
- Misserville, Giuliana, "Città future e solarpunk. Incontro con Giulia Abbate", *La mano sinistra*, 1 April 2023-b, <https://podtail.com/podcast/la-mano-sinistra/citta-future-e-solarpunk-incontro-con-giulia-abbat/> (last accessed 15/06/2023).
- Misserville, Giuliana, "Climate fiction. Incontro con Franco Ricciardiello", *La mano sinistra*, 17 May 2023-c, <https://podtail.com/podcast/la-mano-sinistra/climate-fiction-incontro-con-franco-ricciardiello/> (last accessed 17/06/2023).
- Pearson, Wendy Gay, "Towards a Queer Genealogy", *Queer Universes Sexualities in Sci-fi*, Eds. Wendy Gay Pearson, Veronica Hollinger et al., Liverpool University Press, Liverpool, 2008: 72-100.
- Pitch, Tamar, "Sul disegno di legge Zan", *Studi sulla questione criminale online*, 6 May 2021, <https://studiquestionecriminale.wordpress.com/2021/05/06/sul-disegno-di-legge-zan/> (last accessed 19/06/2023).
- Preciado, Paul Beatriz, *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*, The Feminist Press at NY City University, New York, 2013.
- Pugno, Laura, *In territorio selvaggio: Corpo, romanzo, comunità, nottetempo*, Milan, 2018.
- Raso, Andrea, "Towards Non-binary Science Fiction: Naomi Alderman's *The Power* athwart Difference Feminism", *de genere - Rivista di studi*

- letterari, postcoloniali e di genere*, 9 (2023): 65-84, <https://www.degenere-journal.it/index.php/degenere/article/view/185>.
- Rowell, Charles H., "An Interview with Octavia E. Butler", *Callaloo*, 20.1 (1997): 47-66.
- Shahnavaz, Delia, "Earthseed Planted: Ecofeminist Teachings in Octavia Butler's *Parable of the Sower*", *The Pegasus Review: University of Central Florida Undergraduate Research Journal*, 9.2 (2018): 40-46.
- Stillman, Peter G., "Dystopian Critiques, Utopian Possibilities, and Human Purposes in Octavia Butler's *Parables*", *Utopian Studies* 14.1 (2003): 15-35.
- Stryker, Susan, "My Words to Victor Frankenstein Above the Village of Chamounix: Performing Transgender Rage", *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 1.3 (1994): 237-254.
- Suvin, Darko, *Positions and Presuppositions in Sci-fi*, Macmillan Press Press, London, 1988.
- Vallorani, Nicoletta, "Lo sterile 'equilibrio perfetto': L'utopia-groviglio", *Leggendaria* 143 (2020): 10-1.
- Vallorani, Nicoletta, "Territori comanche: la fantascienza e il sociale", *Leggendaria* 159 (2023): 8-9.
- Wagner, Phoebe and Brontë, Wieland, "Solarpunks & Storytelling in the Capitalocene", *American Book Review* 41.4 (2020): 14-15.
- Westling, Louise, "Literature and Ecology", *Teaching Ecocriticism and Green Cultural Studies*, Ed. Greg Garrard, Palgrave Macmillan, 2012: 75-89.
- Więckowska, Katarzyna, "Appositions: The Future in Solarpunk and Post-Apocalyptic Fiction", *Text Matters* 12 (2022): 345-358.
- Winterson, Jeanette, *12 Bytes. How We Got Here. Where We Might Go Next*. Vintage, London, 2021.

Sitography

- Piercy, Marge (2021), "Woman On the Edge of Time", *Marge Piercy Official Website*, <https://margepiercy.com/woman-on-the-edge-of-time> (last accessed 01/03/2024).
- Solarpunk Community, *A Solarpunk Manifesto* (2019), *Solarpunk Italia*, <http://www.re-des.org/a-solarpunk-manifesto/> (last accessed 15/06/2023).

Filmography

- Star Trek: The Original Series*. Directed by Gene Roddenberry, performance by Leonard Nimoy, William Shatner, DeForest Kelley, Nichelle Nichols, NBC, 1966-1969.
- Star Wars: Episode IV – A New Hope*. Directed by George Lucas, performance by Mark Hamill, Harrison Ford, Carrie Fisher, Peter Cushing, Alec Guinness, 20th Century-Fox, 1977.
- The Martian*. Directed by Ridley Scott, performance by Matt Damon and Jessica Chastain, 20th Century-Fox, 2015.

Other works of SF mentioned

- Garrett P. Serviss, *Edison's Conquest of Mars* (1898).
- Jack London, *Star-Rover* (1915).
- Aldous Huxley, *Brave New World* (1932).
- George Orwell, *Ninety-Eighty-Four* (1949).
- Ursula K. Le Guin, *The Earthsea Cycle* (*A Wizard of Earthsea*, 1968; *The Tombs of Atuan*, 1970; *The Farthest Shore*, 1972; *Tehanu*, 1990; *Tales from Earthsea*, 2001 collection; *The Other Wind*, 2001).
- Margaret Atwood, *MaddAddam Trilogy* (*Oryx and Crake*, 2003; *The Year of the Flood*, 2009; *MaddAddam*, 2013).
- Jeanette Winterson, *Weight* (2005).
- Andy Weir, *The Martian* (2014).
- Jeanette Winterson, *The Gap of Time* (2015).
- N. K. Jemisin, *The Broken Earth Trilogy* (*The Fifth Season*, 2015; *The Obelisk Gate*, 2016; *The Stone Sky*, 2017).
- Masande Ntshang, *Triangulum* (2019).
- Tlotlo Tsamaase, *The Silence of the Wilting Skin* (2020).

The Author

Andrea Raso

Andrea Raso (*he/him*) graduated in English Literature from Tuscia University and obtained his MA degree in English and Anglo-American Studies from La Sapienza University with a thesis on the Italian reception of Virginia Woolf's political and literary texts. At present, he is a PhD candidate at

Roma Tre University with a project on Jeanette Winterson at the intersection between postmodernism and the Posthuman. His research interests include gender and transfeminist readings of works spanning from Modernism to contemporary literature, ecocriticism, and queer science fiction.

Email: andrea.raso@uniroma3.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Raso, Andrea, “«There must be darkness to see the stars»: How Contemporary Women Writers Have Been Queering the Way to Mixtopic World-Making”, *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 547-575, <http://www.between-journal.it/>

Michel Houellebecq's *La possibilité d'une île*: Autobiography as Human Final Stand

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Abstract

The article wants to investigate the narrative device at the heart of Michel Houellebecq's novel *La possibilité d'une île* (2005). Its structure is based on the alternation of two different worlds, one human and the other non-human, populated by clones. For the reader, this implicates a double effort to adapt to both settings; for the text, this implicates the possibility of exploiting the bifurcation to establish mutual, meaningful links. With the help of the Possible Worlds Theory, we emphasize that this mechanism enables the author to highlight the crucial role of autobiographical writing, which is the only instrument of communication between the two worlds, and the last indispensable feature even in a literally post-human future.

Keywords

Contemporary French literature, Possible Worlds Theory, Narratology, Autobiography, Science-fiction.

La possibilité d'une île de Michel Houellebecq : l'autobiographie comme dernier stade de l'humain

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Dans le roman *La possibilité d'une île* (2005 ; dorénavant *PI*) de Michel Houellebecq deux niveaux de narration s'alternent, tous les deux régis par l'autodiégèse : le principal est confié à la voix humaine d'un acteur comique contemporain dénommé Daniel¹ ; l'autre, d'extension mineure et désigné « commentaire » par le périphrase, à celle de deux de ses clones (Daniel²⁴ et Daniel²⁵), qui vivent dans un avenir complètement détaché de notre présent, où prétendument aucune civilisation humaine organisée ne survit. L'intention de cet essai est d'évaluer l'incidence cognitive de cette bipartition narrative dans le cadre d'une théorie des mondes possibles.

Bien que, par déférence à la vocation catégorielle des études narratologiques (Prince 1982 : 4-5), cette théorie se soit concentrée surtout sur le statut des univers ou mondes¹ fictionnels considérés comme un ensemble homogène, et sur leurs caractéristiques communes (Doležel 1988 ; Pavel 1986 ; Ryan 1991), son emploi peut être aussi finalisé à l'individuation d'une « échelle » ou hiérarchie entre mondes et à l'étude de leurs interrelations réciproques².

¹ Sur l'autonomie du concept de monde fictionnel par rapport à la constellation d'autres acceptions du terme, par exemple celle de « monde esthétique » (Hayot 2012), voir Ronen 1994 : 96-107.

² Il s'agit du deuxième des quatre domaines de recherche réservés à la théorie par Ryan 1992 et repris par Raghunath 2020 : 32. Ryan le définit une « typologie des mondes fictionnels » (1992 : 536) et cite comme exemples les recherches de Maitre 1983 et Traill 1991. De la même manière, Pavel (1986 : 89-93) parle de « modes fictionnels » et Lavocat (2005) propose une « théorie des degrés de fictionnalité ».

Les deux mondes

Le niveau narratif concernant le monde humain (dorénavant M1) thématise les questions habituelles de la production de Houellebecq. Il s'agit d'une « global novel » (Calabrese 2005 : 47-60 ; Pennacchio 2018) où l'on représente une société massifiée et hédoniste à forte composante référentielle, dans laquelle apparaissent aussi des figures réelles du show business et de la mode, de Tom Cruise à Karl Lagerfeld. La position du picaresque protagoniste, nouvel « homme du sous-sol » (Sturli 2020 : 34) déçu et politiquement incorrect, est singulièrement analogue (Ousselin 2006 : 490) à celle occupée par l'auteur à l'intérieur de sa société, simplement déplacée d'un art à l'autre. Ses spectacles de critique sociale misent sur de « plaisanteries » à caractère islamophobe et misogyne, intentionnellement provocatoires jusqu'à l'exaspération : « "Tu sais comment on appelle le gras qu'y a autour du vagin ?" "Non" "La femme." » (PI : 22). C'est l'attitude archétypale des narrateurs de Houellebecq, expression de la composante réactionnaire de la pensée politique d'un auteur que Bruno Viard a défini comme « antilibéral systématique » (2008 : 33), porte-voix d'une « critique hyperbolique » (*ibid.* : 111) s'exerçant de l'intérieur (Sturli 2020 : 33) contre le système social³. Dans le cadre de l'« avis de décès » (Viard 2013 : 73) que cet auteur déclare envers la civilisation occidentale il y a aussi la tendance à une « reductio » (Viard 2013 : 13-20) de l'existence entière à sa composante sexuelle, qui ne lésine pas au niveau de la précision anatomique et du langage dysphémique (Morrey 2009 ; 2013). Plus que jamais l'homme contemporain se trouve à la merci d'un processus régressif destiné à le conduire jusqu'à un état de minorité (Lahanque 2011 : 183) : dans la réalité de ce roman, en effet, son extinction va s'accomplir sérieusement.

La narration de cette partie est traditionnelle, obéissant à la deuxième des quatre catégories que Doreen Maitre a proposées pour classifier les mondes fictionnels sur la base de leur distance par rapport au monde actuel (dorénavant MA) : celle des « travaux qui traitent des états de choses qui pourraient être actuels », tels que les romans réalistiques (Bell-Ryan 2019 : 12). Cette typologie de fiction décrit des mondes dont l'apparence est très semblable à celle du nôtre, et que le lecteur a donc la possibilité de compléter selon le « principe du moindre écart » (Ryan 1991 : 51), lequel présuppose que toutes les choses dont le fonctionnement n'est pas explicité par le

³ Pour une interprétation de cette instance si violemment polémique voir Sturli 2020.

texte suivent les mêmes règles que dans la réalité actuelle. Les plaintes fréquentes de Daniel¹ à propos de la décadence du corps vieillissant frôlent ainsi des pics de rapprochement tragique, où le lecteur peut entrer en relation empathique avec le texte à travers l'expérience humaine universelle de la fin de la jeunesse.

Le second monde (dorénavant M2), au contraire, répondant à la quatrième catégorie de Maitre – celle des « travaux qui traitent des états des choses qui ne peuvent jamais être actuels » (Bell-Ryan 2019 : 12) – met en crise le principe du moindre écart. En effet, il y a une voix non-humaine qui parle dans un environnement non-humain (de plus, non-naturel) : ici « le lecteur [...] apprend rapidement la futilité de la connaissance du monde réel » (Ryan 1991 : 58). C'est, avec Cora Diamond, une expérience de « difficulté de la réalité », où l'on découvre dans la réalité quelque chose qui oppose une résistance aux catégories traditionnelles de la pensée (Wolfe 2014 : 159).

La structure de cette prose, au style beaucoup plus cryptique par rapport à celui de Daniel¹, amplifie même dans les faits de style, à travers l'emploi systématique du dispositif de l'ellipse (Ceserani 1996 : 82), le caractère d'« incomplétude » qui est, selon Doležel, intrinsèque à tous les mondes fictionnels. Ce n'est pas un vide à remplir à tout prix, mais à laisser résonner en soi (1988 : 486-487 ; 1995). Surtout au début du roman (*PI* : 9-15) la diction des clones est composée de brèves phrases ou, plus hermétiquement encore, de morceaux de poèmes où les modules de l'anaphore et de la sentence apodictique s'ajoutent à l'indétermination des objets évoqués, génériques (« moi », « Esprit », « Futurs ») ou inconnus (« un générateur de sels minéraux », « l'unité Proyecciones XXI, 13 », même des séquences de numéros qui relèvent de l'échange de messages entre clones). La population des clones ou « néo-humains » vit dans un isolement parfait, exclue de toute corporalité, en cherchant une purification de l'espèce des faiblesses humaines, selon les principes de la Sœur suprême. Leur figure oscille entre le statut du simulacre (en tant que contrefaçon, imitation partielle de caractéristiques humaines) et celui de l'alien (catégories de Micali 2022) : puisque l'être humain, qui les a bien créés, a ensuite disparu de leur existence, et ne peut plus représenter le paradigme interprétatif de leur monde *littéralement* post-humain.

Les deux mondes sont des anneaux d'une chaîne utopique : la source du roman est une exigence imaginative qui l'imprègne. Malgré son contenu fortement dystopique (Moraru 2008), cette dystopie est en effet le fruit d'une hétérogenèse de finalités utopiques : elle n'est qu'une utopie dégradée (Betty 2015 : 104). Le titre lui-même du roman indique une potentialité

et révèle un élan intrinsèquement désirant qui est d'ailleurs typique de la science-fiction, comme l'a montré Moylan (1986 : 41-42). Il s'agit d'une utopie inassouvie qui reste constamment en arrière-plan, configurant le jeu des mondes comme un essai de logique aléthique. Si M2 est l'utopie rêvée par M1 (la réalisation du clonage, la vie éternelle), l'image énigmatique de l'île possible du titre, héritage poétique de Daniel¹ qui déclenche les recherches désespérées de Marie²³ et de Daniel²⁵, pourrait représenter, de la même manière, un M3 rêvé par M2. Toutefois, il s'agirait seulement d'un M3², en tant qu'hétérodoxe, s'écartant par rapport à la version officielle présentée initialement par Daniel²⁴, sorte de W3¹ : « Je crois en l'avènement des Futurs » (PI : 79), une imprécisée race nouvelle qui devrait substituer les clones selon le projet de la Sœur suprême. À une forme d'utopie « fermée » ou « statique », c'est-à-dire strictement réglée, s'oppose ici donc une utopie « ouverte » ou « dynamique » (catégories de Suvin 1990 : 79-80), où la notion d'Horizon prévaut sur celle de Locus : on ne sait pas où l'on ira, il n'y a pas de projets définis, mais il y a plutôt une tension interminable, que chaque réalisation particulière ne pourrait que trahir (Baczko 1978 : 109-125 ; Domenichelli 1992). Une évasion est toujours nécessaire, succédané d'une réalité invivable et en sphacèle : dystopique elle-même (« la vie [...] n'est pas comique » (PI : 387), Daniel¹ écrit) et précisément pour cette raison génératrice d'utopies (Viard 2008 : 120-22), qui aient la fonction de contrepois par rapport au sentiment de la fin qui pour Frank Kermode est « immanent » (1967 : 6) au genre de la fiction. L'action de M1 est toute tournée vers l'édification d'un monde nouveau, selon les préceptes de la secte élohimité ; M2 continue le même processus : M2 est le rêve rêvé par M1, mais il est aussi rêveur à son tour. La chaîne ne peut pas s'épuiser dans la mesure où il est impossible de se contenter d'un seul monde. Celui-ci apparaît forcément trop limité, faisant écho à ce sentiment d'insuffisance du particulier énoncé, de son point de vue de romancier, par Calvino dans ses *Leçons américaines* :

Je ne réussi[s] jamais à me convaincre que le monde supposé par ma narration est un monde à part entière, autonome, autosuffisant [...]. Au contraire je ressens toujours le besoin de le prendre du dehors, ce monde hypothétique, comme un des tantés mondes possibles, une île dans un archipel, un corps céleste dans une galaxie. (2016 : 139-140)

Stratégies de connexion

Ce dédoublement d'univers, qui complique les noyaux conceptuels du roman en les soumettant à une torsion double, à une double phénoménologie étudiant la même question dans deux environnements différents, intéresse aussi l'acte de la lecture. C'est là que les interactions organisées en puissance par la structure du texte se produisent et se réalisent en acte. Au lecteur de *PI* le double de l'effort est demandé : une seule réalité imaginaire implique, en effet, la possibilité d'une comparaison directe avec la propre réalité présente (MA) ; dans le roman de Houellebecq, en revanche, la distanciation est accentuée par la complication du second passage. En effet, bien que beaucoup plus proche du MA, M1 aussi est un monde fictionnel, et comme tel à assimiler à travers une activité d'identification. Celle qui est présentée comme la partie du roman la plus proche du lecteur, celle qui semblerait pensée pour être la polarité « familiale » d'un décalage imaginatif, est déjà elle-même polarité fictive. L'alternance serrée entre les voix des deux narrateurs prend la forme d'un « entrelacement » rythmé où les deux plans réagissent entre eux, laissés et repris dans un jeu de superpositions et d'interruptions qui profite du rôle actif de la *dispositio* en tant que « subversion régulée de l'ordre naturel, aux fins de l'efficacité argumentative ou artistique » (Garavelli 2005 : 104). Cela implique que cet effort de réception doit être effectué simultanément : configurant une sorte de double dépaysement, saut répliqué dans le vide de la fiction. Chaque lecteur de roman doit se former un double habitus interprétatif (Tureček 2006 : 223) ou « encyclopédie fictionnelle » (Doležel 1995 : 206-207) à travers lequel réussir à s'orienter dans sa lecture : c'est le « défi » (*ibid.* : 202) que le texte lui pose. Le lecteur de *PI* doit savoir s'expliquer à la fois qui sont Slotan et Vincent, quelle personnalité et quels projets ils ont par rapport à leur secte dans M1 ; et de quelle nature sont les vies des clones, ou ce que sont la Cité Centrale ou l'unité Proyecciones XXI, infrastructures de M2.

Cependant, un tel double effort est doublement récompensé. Expliciter les deux termes de la comparaison signifie permettre d'instaurer entre eux des liens et des renvois. Les deux mondes contribuent à augmenter réciproquement leur niveau de « saturation » (Doležel 1995 : 209) informationnelle. Si la métaphore est un expédient rhétorique qui fonctionne en véhiculant dans une seule expression un double signifié (Brugnolo 2016a : 65), le référentiel (la norme de base, implicite) et le figuré (qui la transgresse), ici la métaphore, c'est-à-dire la structure du roman, est dépliée : les deux plans de réalité qui la constituent sont décrits tous les deux, et chacun

d'eux a droit à la parole afin d'exprimer ses raisons (Brugnolo 2016b : 252-253). Si nous croyons dans le modèle de la théorie des mondes possibles, nous dirons que « les textes fictionnels peuvent être associées avec des mondes, ces mondes peuvent être imaginés sur la base de toutes les propositions présentées par le texte comme vraies » (Bell-Ryan 2019 : 3). Cette perspective configure donc les mondes textuels comme des organismes cohérents et autonomes qui prolongent leur existence aussi derrière la ligne du langage, et entre lesquels peut s'instaurer un dialogue.

Il se développe ainsi un mécanisme d'analepses et de prolepses. Sous les traits des clones refont surface dans M2 les personnages humains qui dans le même temps (temps de la lecture) agissent en M1 : Esther³¹ ainsi que les Daniel, *doppelgänger* spéculaires des protagonistes qui se trouvent dans une sorte de suite du récit principal, déjà en action avant que ce dernier se soit achevé. La « vie éternelle » promise par la quatrième de couverture de l'édition française n'est montrée pas *après*, mais *durant*, à travers, la vie mortelle.

Même si la présence du commentaire des clones intervient dès le début du roman, c'est seulement en avançant dans la narration qu'on en comprend plus clairement la raison : on apprend que le monde des clones est le véritable sujet de la narration de Daniel¹, laquelle est l'histoire de son avènement. Daniel¹ regarde vers l'avenir indéfini des clones, lesquels à leur tour mènent leur existence en regardant constamment en arrière vers leur prédécesseur humain (Schönfellner 2017 : 268). C'est une rencontre de regards, au-delà des apparentes limitations temporelles : suivant la suggestion proustienne⁴ selon laquelle « les événements [sont] plus vastes que le moment où ils ont lieu [...] ils débordent sur l'avenir par la mémoire que nous en gardons, mais ils demandent une place aussi au temps qui les précède » (1999 : 1904), sous la forme de prémonition ou de désir.

M2 fournit des informations supplémentaires par rapport à celles connues par l'humain M1. Cela advient par exemple en Daniel^{25,5}, où le discours du clone donne des renseignements sur les développements des événements à peine mentionnés en Daniel^{1,16}, c'est-à-dire sur l'état des recherches du professeur Slotan Miskiewicz par rapport à la reproduction artificielle des êtres humains : « Il fallut *en réalité* trois siècles de travaux pour atteindre l'objectif que Miskiewicz avait posé dès les premières années du XXI^e siècle » (PI : 245). Au lecteur, cela révèle à la fois qu'il y a eu des retards dans l'entreprise et qu'elle a été effectivement accomplie – il

⁴ Sur le rapport possible entre Houellebecq et Proust, voir van Wesemael 2014 ; Viard 2013 : 146-155.

lui en montre, pour ainsi dire, la preuve à travers l'existence elle-même des clones. La locution adversative « en réalité » en position incipitaire est l'expression directe d'un dialogisme, en tant qu'elle reprend et se réfère à quelque chose de précédente : c'est-à-dire à la phrase humaine.

Daniel²⁵ formule aussi des jugements récapitulatifs sur l'espèce humaine :

L'amour semble avoir été pour les humains de l'ultime période [...] le point focal où pouvaient se concentrer toute souffrance et toute joie. (PI : 191)

L'importance incroyable que prenaient les enjeux sexuels chez les humains a de tout temps plongé leurs commentateurs néo-humains dans une stupéfaction horrifiée [...] Nous ne pourrons jamais [...] nous faire du phénomène une idée suffisante. (PI : 326)

À travers le dispositif du double monde, ces remarques n'arrivent pas au lecteur hors contexte, mais circonstanciés par rapport à l'état d'avancement de sa lecture. C'est un exercice de critique herméneutique qui se situe à l'intérieur du texte lui-même, mais pas avec la forme du méta-commentaire : il reste plutôt à l'intérieur des limites de la plausibilité narrative, sans jamais « évade[r] de la temporalité de l'histoire » (Genette 1972 : 134). Le second monde met en évidence les traits distinctifs du premier : le regard du clone opère une lecture sélective et détachée de tout l'imaginaire conceptuel et émotionnel déplié par le récit humain. C'est l'exercice d'une anthropologie distanciante (Baldi 2015 : 3), où le lecteur se voit objectivé et froidement analysé de l'extérieur comme une espèce exotique.

Cette pratique du « commentaire » évoque celle du commentaire érudit d'époque médiéval et humaniste, instaurant une promiscuité textuelle entre l'écriture commentée et l'écriture qui commente : au contact humain absent (Certeau 1982 : 9-10) succède le contact littéraire, qu'un solide paradigme critique considère comme le substitut le plus efficace de la subjectivité individuelle (Mazzoni 2011 : 67-69). Par cette voie les clones peuvent s'approcher de la figure de leur ancêtre :

Daniel¹ est le seul à nous donner de la naissance de l'Église élohimate une description complète [...] Mon lointain ancêtre était, dans l'esprit de Vincent¹ comme sans doute dans le sien propre, un être humain typique, représentatif de l'espèce, un homme parmi tant d'autres. (PI : 376)

Ainsi s'achevait le récit de vie de Daniel¹ ; je regrettais, pour ma part, cette fin abrupte [...] S'il les avait prolongées [ses observations] nous

aurons pu, me semblait-il, en tirer des indications utiles. Ce sentiment n'est nullement partagé par mes prédécesseurs. (PI : 429)

Selon la Sœur suprême, la voie pour le perfectionnement de l'espèce et pour la réalisation de la félicité dans l'« indifférence » passe à travers le dépassement de l'état où l'on perçoit la « souffrance d'être », condition étroitement liée à cette faiblesse qui est « rechercher l'autre » (PI : 308). Pourtant, c'est elle-même qui prescrit la pratique du « récit de vie », la considérant peut-être comme de l'inerte matériel informatif, un cumul de données : sous-estimant la valeur dialogique et relationnelle de la littérature. C'est bien Daniel²⁵ qui annote la « sensation d'étouffement et de malaise qui [le] gagnait à mesure que [il] s'avanc[ai]t dans le récit de Daniel¹ » (PI : 328). Il se l'explique scientifiquement avec la forte ressemblance entre la « biochimie sexuelle » (*ibid.*) des hommes et des clones : au-delà de la distance introduite par les termes techniques, c'est précisément la reconnaissance d'une parenté.

Le vecteur de l'action, en effet, n'est pas unilatéral : il existe une réciprocité de l'influence. Il n'y a pas seulement l'arbitre du clone dans l'évaluation de l'écriture humaine, mais aussi l'influence générative de l'écriture humaine sur lui, et sur sa « race » en général. Ainsi, Marie²³ est partie à la recherche d'une « communauté sociale » résiduelle dans le monde extérieur parce qu'influencée par la lecture de la dernière lettre de Daniel¹ à Esther¹, à laquelle elle attribuait « une importance énorme » (PI : 432) malgré les protestations rationalistes d'Esther³¹. Daniel²⁴, en revanche, sur la base du style de son prédécesseur est arrivé à composer des poèmes d'expression lyrique : « à force de se plonger dans la biographie [...] de Daniel¹, mon prédécesseur [Daniel²⁴] s'était peu à peu laissé imprégner par certains aspects de sa personnalité » (PI : 183). Son osmose va s'accomplir non dans une action physique comme celle de la fuite, mais directement dans un nouvel acte d'écriture poétique. Finalement, Daniel²⁵ aussi décide à son tour de devenir aventurier et, ensemble, producteur de récit. Sa décision d'engager une expédition dans le monde extérieur coïncide avec l'exigence simultanée de l'écriture : elle est pour lui la forme naturelle, l'élément de validation qui accompagne et qui *fait être* l'action. Elle ne vaut pas seulement comme source documentaire des étapes de son voyage et de ses rencontres, mais aussi à plein titre comme espace d'expression de son intimité. Ce second usage déclare désormais ouvertement l'« échec »⁵ des

⁵ Pourtant, cet échec n'implique pas un reniement conceptuel de la doc-

doctrines néo-bouddhiques de la Sœur suprême : « J'étais parvenu à l'innocence [...] je n'avais plus de plan ni d'objectif [...] j'étais heureux » (*PI* : 450).

La pratique de l'autobiographie⁶

L'écriture autobiographique est donc à la fois le pont de communication entre les deux mondes et la force qui les structure : le premier monde se compose entièrement du compte-rendu autobiographique que son protagoniste en fournit ; le seconde tourne autour de cet héritage écrit. À travers le code autobiographique les clones apprennent l'humain : ce geste à l'apparence tant analogique est le pilier de leur technologie très avancée. L'audace de penser un monde futuriste régi par quelque chose qui est déjà négligée dans notre MA, et considérée exclue des processus d'importance primaire pour le futur de l'humanité, nous parle de la dimension nostalgique qui dans l'œuvre de Houellebecq coexiste avec celle cynique (King 2006 : 63). Il s'agit en plus d'un discours autobiographique tout pur, pas réaménagé, conçu dans un sens pleinement traditionnel comme le démontre la référence à Proust comme maître du genre (*PI* : 93) : « cette avancée logique majeure [de Pierce] allait ainsi curieusement conduire à la remise à l'honneur d'une forme ancienne » (*PI* : 27). Cela amène à une collision distanciante de hyperarchaïque et hypermoderne (Sturli 2020 : 38-39). Dans l'« inflation des courses à la nouveauté » (Donnarumma 2014 : 103) dont la science-fiction est, volontairement ou involontairement, un apogée inventif (Palmer 2003 : 30-31), il peut réapparaître comme une *pathosformel* warburghienne le geste de l'écriture : non pas souterrainement, mais comme chiffre même de l'humain, outil spécifiquement député à la restitution d'un « sens de la vie » singulière de chaque être, cristallisation déformée mais incontournable de son propre expérience (Zatti 2015). Cette typologie d'activité littéraire gagne la qualification d'héritage extrême de l'humain. Elle se démontre encore

trine : elle apparaît tout simplement impossible à atteindre (*PI* : 483). Encore dans les dernières lignes du roman Daniel25 nommé « l'étincelle annonçant la venue des Futurs » (*ibid.* : 484).

⁶ On a préféré employer le terme « autobiographie », plutôt qu'un plus générique « écritures du Soi », pour souligner la prééminence que la forme du « récit de vie » revêt dans les préceptes de la secte élohimate et de la Sœur suprême. On doit toutefois considérer que d'autres formes similaires interviennent pour composer le cadre d'ensemble (le roman proustien, les poèmes de Daniel1 et Daniel 24, le journal de Daniel25) : il ne s'agit pas, donc, de l'autobiographie au sens strict délimitée par Lejeune (2010 : 12).

plus difficile à éradiquer (Schönfellner 2017 : 271-272) que la corporalité, grand thème cardinal de l'époque contemporaine (Vallorani 2009) qui dans le monde des néo-humains est, au contraire, totalement abolie, comme par une sorte de *contrapasso* par rapport aux origines franchement libertines de l'église élohimite, qui autrefois « était parfaitement adaptée à la civilisation des loisirs au sein de laquelle il avait pris naissance » (*PI* : 360).

Ce qui reste au fondement de la sentience est donc le langage. Daniel²⁵ nous informe qu'on avait bien tenté de l'éliminer par obéissance à une conception technique du cerveau humain comme « machine de Turing » ; mais après trois siècles de défaites « il fallut [la] abandonner [et] se résigner à utiliser les anciens mécanismes du conditionnement et de l'apprentissage » (*PI* : 245). À contrecœur, même avec un peu de honte scientifique, on va redonner « si grande importance » à ce qui initialement était conçu comme « un simple palliatif en attendant que progressent les travaux [...] sur le câblage des réseaux mémoriels » (*PI* : 310). C'est donc le langage comme continuation du sujet. Comme s'il y avait une vraie impossibilité de la parole à ne pas devenir récit, et du récit à ne pas devenir autobiographie : impossibilité à ne pas montrer une composante progressivement plus marquée en ce sens, une propension qui soit pleinement le développement d'une entéléchie. Répondre à la question « qu'est-ce que tu as fait aujourd'hui ? » est déjà exercice préparatoire à une narration du Soi : la plupart des conversations humaines sont des formes d'autobiographie (Lejeune 2010 : 37-38). Les néo-humains continuent cette pratique dans les échanges de messages, rares mais cruciaux, qu'ils maintiennent entre eux.

En raison de sa structure, *PI* est un cas évident de narration à entrelacement finalisé, où « l'entrelacement en soi devient décisif comme attracteur [...] de noyaux de sens inconnus » (Casadei 2018 : 113), outrepassant et augmentant la valeur que les différentes parties auraient si désarrimées du système. À travers la mise en scène de deux mondes plutôt que d'un seul et de l'artifice médial choisi pour en établir la connexion, Houellebecq peut thématiser l'importance de l'écriture non pas comme dans un pamphlet apologétique ou un slogan institutionnel, mais plutôt en la montrant directement en action : le pont qu'elle tend entre les deux univers est la mise en abyme de son efficacité. Cette efficacité ne réside pas dans l'un ou l'autre monde, mais dans la *relation* entre les deux : elle gagne un relief dynamique à l'intérieur du diasystème (Weinreich 1954 : 270) instauré par leur friction réciproque, comme par le frottement entre deux silex. Le contact implique « un mouvement qui fait tourner [de 90 degrés la] ligne » (Certeau 1975 : 260) inerte de la séparation initiale, avec un déblocage qui déploie les possibilités de la réception littéraire pour un dialogue entre les mondes/textes,

de sorte que « de la relation à l'autre il tire des effets de sens » (*ibid.* : 262).

Le lecteur aussi est impliqué dans ce jeu : il dispose exactement des mêmes moyens du clone pour pouvoir reconstruire la réalité perdue de Daniel1. L'identique autobiographie est donnée au clone et au lecteur : livrée au conflit de leurs systèmes interprétatifs. Si, au-delà du débat sur la consistance ontologique des mondes fictionnels⁷, nous acceptons de leur conférer une agentivité à niveau mental et imaginatif, nous voyons ainsi se configurer une relation non seulement entre les deux mondes fictionnels, mais aussi avec le MA : une sorte de strabisme scopique où sur les pages du protagoniste se superposent les regards très lointains du lecteur et des clones, qui regardent le même objet, lisent le même texte.

Nous pouvons alors apprécier une des conquêtes les plus importantes de la théorie des mondes possibles, laquelle se propose précisément de fonder une nouvelle considération des univers de la fiction, capable de respecter leur irréductible altérité (Doležel 1988 : 478) sans les enfermer dans la région de la copie, dans cet état d'ombres qui est prévu pour eux par le paradigme mimétique (Mazzoni 2011 : 38-46). Cela advient à travers la fonction intensionnelle (Doležel 1983) ou la force illocutoire austinienne (Doležel 1988 : 490) du langage avec laquelle ce dernier peut conférer à certains de ses créatures un degré d'« existence fictionnelle » (Ryan 1998 : 521), permettant d'admettre une « consistance » (Raghunath 2020 : 34) propre aux mondes possibles. Ce changement de paradigme critique comporte le passage d'une hégémonie du langage comme unique réalité à la reconnaissance d'une potentialité poétique de la fiction (Bell-Ryan 2019 : 3) : qui rend possible l'idée d'une sorte de simultanéité einsteinienne entre les regards fictionnels, conçus comme événements autonomes et pour cela producteurs d'une rencontre non-autoréférentielle.

L'utilité herméneutique d'une telle notion réside donc dans l'opportunité de concéder le relief adéquat aux éléments de la fiction, de mettre l'accent sur les forces que leur présence institue, entre eux et aussi vers le MA. Cela signifie supposer un quotient même ergodique, interactif, tridimensionnel du texte : il aide à percevoir le regard non-humain de Daniel²⁵ pointé, en même temps que le nôtre, sur les lignes de la page.

⁷ Débat résumé par Ronen 1994 : 21-24 et mis à jour par Ronen 2006. On peut échapper à ce débat en établissant qu'il n'y a aucune nécessité de supposer une relation entre réalité et monde possible (Ronen 1994 : 106) pour concevoir la validité de ce dernier ; en accordant aux mondes fictionnels un « statut ontologique spécial » (Fořt 2006 : 276), intermédiaire entre existence et inexistence.

Références bibliographiques

- Baczko, Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978.
- Baldi, Valentino, "Boundaries of the Human in the Contemporary Post-Apocalyptic Novel: McCarthy and Houellebecq", *Between*, 2015, 5, 10: 1-11.
- Bell, Alice - Ryan, Marie-Laure, "Introduction: Possible Worlds Theory Revisited", *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Eds. Bell, Alice - Ryan, Marie-Laure, Lincoln-London, University of Nebraska Press, 2019: 1-46.
- Betty, Louis, "Michel Houellebecq and the Promise of Utopia. A Tale of Progressive Disenchantment", *French Forum*, 40, 2-3, 2015: 97-109.
- Brugnolo, Stefano, "Introduzione", *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Eds. Brugnolo, Stefano - Colussi, Davide - Zatti, Sergio - Zinato, Emanuele, Roma, Carocci: 13-78.
- Brugnolo, Stefano, "Tra desiderio e represso. I casi di Girard e Orlando", *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Eds. Brugnolo, Stefano - Colussi, Davide - Zatti, Sergio - Zinato, Emanuele, Roma, Carocci: 229-258.
- Calabrese, Stefano, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Torino, Einaudi, 2005.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 2016.
- Casadei, Alberto, *Biologia della letteratura. Corpo, stile, storia*, Milano, Il Saggiatore, 2018.
- Certeau, Michel de, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1982.
- Certeau, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Doležel, Lubomír, "Intensional Function, Invisible Worlds, and Franz Kafka", *Style*, 17, 2, 1983: 120-141.
- Doležel, Lubomír, "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*, 9, 3, 1988: 475-496.
- Doležel, Lubomír, "Fictional Worlds: Density, Gaps, and Inference", *Style*, 29, 2, 1995: 201-214.
- Domenichelli, Mario, "La fine della speranza", *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Ed. Nadia Minerva, Ravenna, Longo, 1992: 147-157.
- Donnarumma, Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

- Forť, Bohumil, "How Many (Different) Kinds of Fictional Worlds Are There?", *Style*, 40, 3, 2006: 272-283.
- Genette, Gérard, *Figures III. Discours du récit*, Paris, Seuil, 1972.
- Hayot, Eric, *On Literary Worlds*, New York, Oxford University Press, 2012.
- Houellebecq, Michel, *La possibilité d'une île*, Paris, Fayard, 2005.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York Oxford University Press, 1967.
- King, Adele, "La Possibilité d'une île", *World Literature Today*, 80, 5, 2006: 63.
- Lahanque, Reynald, "Houellebecq ou la platitude comme style", *Cités*, 45, 2011: 180-185.
- Lavocat, Françoise, "Introduction au séminaire", *Fabula*, 2006, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?La_typologie_des_mondes_possibles_de_la_fiction%2E_Panorama_critique_et_propositions, web (last accessed 02/05/2023).
- Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Colin, 2010.
- Magrelli, Valerio, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell'opera di Paul Valéry*, Torino, Einaudi, 2002.
- Maitre, Doreen, *Literature and Possible Worlds*, London, Middlesex Polytechnic Press, 1983.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Micali, Simona, *Creature. La costruzione dell'immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, Milano, Shake, 2022.
- Moraru, Christian, "The Genomic Imperative: Michel Houellebecq's *The Possibility of an Island*", *Utopian Studies*, 19, 2, 2008: 265-283.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2005.
- Morrey, Douglas, "Sex and the Single Male: Houellebecq, Feminism, and Hegemonic Masculinity", *Yale French Studies*, 116-117, 2009: 141-152.
- Morrey, Douglas, *Michel Houellebecq. Humainty and its Aftermath*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.
- Moylan, Tom, *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopian Imagination*, New York-London, Methuen, 1986.
- Ousselin, Edward, "La Possibilité d'une île", *The French Review*, 80, 2, 2006: 490-491.
- Palmer, Christopher, *Philip K. Dick. Exhilaration and Terror of the Postmodern*, Liverpool, Liverpool University Press, 2003.
- Pavel, Thomas G., *Fictional Worlds*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.
- Pennacchio, Filippo, *Il romanzo global. Uno studio narratologico*, Milano, Bion, 2018.

- Prince, Gerald, *Narratology. The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, Mouton, 1982.
- Proust, Marcel, "Albertine disparue", Id., *À la recherche du temps perdu*, Paris, Quarto Gallimard, 1999: 1607-1915.
- Raghunath, Riyukta, *Possible Worlds Theory and Counterfactual Historical Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2020.
- Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Ronen, Ruth, "Possible Worlds Beyond the Truth Principle", *Fabula*, 2006, https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Possible_worlds_beyond_the_truth_principle, web (last accessed 02/05/2023).
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- Ryan, Marie-Laure, "Possible Worlds in Recent Literary Theory", *Style*, 26, 4, 1992: 528-553.
- Ryan, Marie-Laure, "Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds", *Style*, 32, 3, 1998: 518-524.
- Schönfellner, Sabine, "Posthuman Nostalgia? Re-Evaluating Human Emotions in Michel Houellebecq's *La possibilité d'une île*", *Writing Emotions: Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, Eds. Jandl, Ingeborg – Knaller, Susanne – Schönfellner, Sabine – Tockner, Gudrun, Bielefeld, Transcript Verlag, 2017: 265-274.
- Sturli, Valentina, *Estremi occidentali. Frontiere del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Milano-Udine, Mimesis, 2020.
- Suvin, Darko, "Locus, Horizon, and Orientation: The Concept of Possible Worlds as a Key to Utopian Studies", *Utopian Studies*, 1, 2, 1990: 69-83.
- Traill, Nancy H., "Fictional Worlds of the Fantastic", *Style*, 25, 2, 1991: 196-210.
- Tureček, Dalibor, "The Theory of Fictional Worlds, Aesthetic Function, and the Future of Literary History", *Style*, 40, 3, 2006: 221-230.
- Vallorani, Nicoletta, *Dissolvenze. Corpi e culture nella contemporaneità*, Milano, Il Saggiatore, 2009.
- van Wesemael, Sabine, "Proust père spirituel de Michel Houellebecq ?", *Marcel Proust Aujourd'hui*, 11, 2014: 143-165.
- Viard, Bruno, *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, Nice, Ovada, 2008.
- Viard, Bruno, *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, PUF, 2013.
- Weinreich, Uriel, "Is a Structural Dialectology Possible?", *Linguistics Today*, Eds. Martinet, André - Weinreich, Uriel, New York, Linguistic Circle, 1954: 268-280.

Wolfe, Cary, "Commentary: Apes Like Us", *Animal Acts. Performing Species Today*, Eds. Chaudhuri, Una - Hughes, Holly, Ann Arbor, Michigan University Press: 156-162.

Zatti, Sergio, "Retoriche del desiderio narrativo", *Mimesis*, 2015, <http://www.mimesis.education/uncategorized/sergio-zatti-retoriche-del-desiderio-narrativo/>, web (last accessed 02/05/2023).

L'auteur

Giovanni Salvagnini Zanazzo

Il est en train de compléter le parcours binational en Philologie Moderne – Études Italiennes et Français à l'Università degli Studi di Padova et à l'Université Grenoble Alpes. Il a publié plusieurs articles sur le japonisme en France, sur des écrivains italiens et français et sur des problèmes de théorie littéraire contemporaine. Ses domaines d'intérêt comprennent l'identité individuelle et sa redéfinition à contact avec l'altérité.

Email: giovanni.salvagninizanazzo@studenti.unipd.it

L'article

Envoyé le: 30 juin 2023

Accepté le: 28 février 2024

Publié le: 30 mai 2024

Comment citer cet article

Salvagnini Zanazzo, Giovanni, "*La possibilità d'une île de Michel Houellebecq: l'autobiographie comme dernier stade de l'humain*", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 577-592, <http://www.between-journal.it/>

Multiverse Fiction: A Narratological Approach to Infinite Worlds Narratives

Gabriele D'Amato, Luca Diani

Abstract

In recent years, movies and tv shows have increasingly adopted the notion and the structure of the multiverse from superhero comics, resulting in a great popularity of the concept across a wider audience. The article aims to define the basic features of contemporary multiverse narratives, and to explore some of their textual applications. The first part will deal with the narratological theory of parallel worlds in fiction, following Marie-Laure Ryan's and Karin Kukkonen's analyses, to outline five key features shared by each multiverse narrative. The second part will be devoted to three significant case studies, that show three different applications of the multiverse as a textual device: *Everything Everywhere All at Once* as an example of intertextual narrative; *Spider-Man: Into the Spider-Verse*, that relies on a cultural dominant; and the Marvel Cinematic Universe as a transmedial storyworld expanded through the characteristics of the multiverse.

Keywords

Multiverse, Storyworld, Narratology, Transmediality, Possible Worlds Theory.

Multiverse Fiction: A Narratological Approach to Infinite Worlds Narratives¹

Gabriele D'Amato - Luca Diani

1. What is a multiverse fiction?

In recent years, the term “multiverse” has increased its popularity across recipients, thanks to its presence in blockbusters and award-winning movies. Since the “many-worlds” interpretation² has influenced the narratological idea of a plurality of possible worlds in fiction, the term multiverse has been used in narrative theory with different purposes and diverging connotations³.

In a recent essay on the topic – dedicated specifically to movies – Alain Boillat refers to the multiverse as «a principle of film organization»

¹ This article is the result of shared research and a constant dialogue between the two authors. Specifically, the first part, *What is a multiverse fiction?*, is written by Gabriele D'Amato, while the second part, *Multiverse as a textual device*, is written by Luca Diani. However, the two parts are conceived as closely interdependent: the first part proposes a narratological and theoretical outline of what we define as multiverse fiction; the second part focuses on three case studies to show different aspects and interpretive outcomes of the genre. Moreover, the strict entanglement between the two parts is reinforced by the use, in the case studies, of the five key features outlined in the five sections that compose the first, theoretical part.

² Ryan (2006) traces back the scientific research around the “many-worlds” theory in physics. Among the scientists, Everett III was the first to introduce the possibility of the existence of a plurality of worlds; Lewis's modal realism offered the model for the narratological application of the notion of possible worlds; Deutsch suggested the idea of interference between quantum particles, that led to the creation of a new universe; finally, Tegmark outlined and classified four levels of parallel universes configurations.

³ For our analysis, we do not distinguish between the term *universe* and the term *world*. From now on, we will use them interchangeably.

(2022: 26), where the ontological structure is composed of at least «a two-world arrangement» (130). He recognizes seven types of «other worlds» – from «distant worlds» to «parallel worlds» – that are not mutually exclusive, and each of them is considered as a multiverse narrative. Similarly, Mark J. P. Wolf (2012) examines the term in few paragraphs as «the overall structure resulting from the connection of two or more universes that, though connected, still remain distinct and separate» (2012: 216). Here, as in Boillat, the stress is on the «two or more» fictional structure, which is in explicit contrast with the postulation of multiverse as an infinite number of worlds (section 1.1); moreover, another question is raised by the theoretical ambiguity on the connection between different universes. In Wolf's analysis, the term also appears with an extradiegetic meaning, as a story-world brought together from different fictions thanks to a crossover strategy depending to «transnarrative characters (or objects) and geographical (or spatiotemporal) linkages» (*ibid.*).

In her seminal essay on possible worlds in fiction, Marie-Laure Ryan takes her departure from the many-worlds interpretation of quantum physics to analyze how narrative fiction deals with «the notion of a multiverse composed of parallel worlds» (2006: 634); nonetheless, she exclusively mentions the potential existence of an infinite number of universes on a diegetic level, but she never declares their necessity. Then, she distinguishes «three types of story common in fantasy and science fiction, namely, the narrative of transworld exploration, the narrative of alternate history, and the time-travel narrative» (Ryan 2006: 656). Since «these story types exist in both a one-world and a many-worlds version» (*ibid.*), it seems sufficient to have the many-worlds version of a story to impose a multiverse narrative. Thus, Ryan subordinates the multiverse narrative to specific configurations of stories, rather than defining it as a peculiar type of story with its characteristic ontology of infinite worlds.

In contrast with these theoretical interpretations – which usually refer to “multiverse” in a broader sense – we adopt the term to describe a peculiar case of parallel worlds narrative. The choice of defining this narrative as “multiverse fiction” relies in part on its diegetic presence in the case studies that we will analyze in the second part: as we will discuss in section 1.5, the characters of these narratives explicitly refer to the ontological structure of the worlds they live in as a “multiverse”; moreover, within the plot, it is usually provided a theoretical explanation of the concept. This explanation works not only for the characters who are unaware of the plurality of worlds that surround them, but also for the recipients who need to be guided through a complex fictional ontology. Thus, the presence of

the multiverse as both a term and a concept within the plot becomes one of the essential components of what we call "multiverse fiction". Besides this diegetic recurrence, it is possible to outline five key features of the multiverse narratives.

1.1. Infinity of parallel worlds

In a multiverse fiction the infinity of parallel worlds must be objectively stated. It is not sufficient to refer to their potential existence, but every single possible world needs to be considered as an actual one in this fictional ontology.

As outlined in Ryan's essay, the narratological theory is indebted to the many-worlds interpretation of physics. Even though Tegmark (2003) distinguishes four levels of the multiverse, both the scientific accuracy of the theory and the different origins of the plurality of worlds are not relevant for our narratological purposes. Thus, we agree with Ryan that the main value of the quantum cosmology is that it «raises the question of how narrative can support the idea of the incessant birth of an infinity of new worlds» (2006: 668).

While it is self-evident that in Wolf's and Boillat's two-world arrangement no infinite cosmology is postulated, in Ryan's account the boundary between potentiality and actualization is sometimes blurred. For example, in her analysis of John Wyndham's short story "Random Quest" (1965 [1961]) – where, in a dual ontology, the protagonist travels from his "original" world to a counterfactual one – Ryan follows the theoretical speculations on quantum cosmology expressed in the text to define the short story as a «multiverse cosmology» (2006: 658), even though, on a textual level, it is never clarified the objective actualization of this supposed infinity of worlds. In what we call "multiverse fiction", the line of demarcation between the potential and the actual existence of infinite worlds must be diegetically clarified: although it is impossible to represent all the infinite versions of reality in a single work of fiction, there must be no doubt on their objective existence.

1.2. Equal ontological hierarchy

In a multiverse fiction the hierarchical relationship between parallel worlds must be ontologically equal.

As theorized by Hilary P. Dannenberg, «ontological hierarchy is a concept that can be defined as the system of relationships between al-

ternate possible worlds that emerges in the process of the plot's development» (2008: 62). Dannenberg distinguishes between the ontological hierarchies of realist and semirealist narrative genres: while in realist narrative «the final ontological hierarchy can only confer the status of actuality on one version of events» (*ibid.*), in semirealist texts the ontological hierarchy of realism can be subverted in multiple-world scenarios. According to Dannenberg, semirealist texts (such as fantasy and science fiction) present an ontological hierarchy of several actual worlds that «are organized into a plausibly coherent, interconnected system of worlds using realist explanatory strategies» (121), such as pseudoscientific explanations of their inner working laws (Micali 2019) – in our case, the origins and the rules of the multiverse. However, not every parallel worlds narratives of semirealist texts present this equal ontological hierarchy: for example, virtual parallel worlds can consist of a hierarchical structure in which one universe is clearly subordinated to another one. This is the case of *The Matrix* (1999), where the virtual reality known as the “Matrix” is an interactive simulation subordinated to a singular actual world, in which it was elaborated by the machines to deceive enslaved humans. A movement between ontologically disconnected subworlds is called, following Thon's terminology, «ontological metalepsis» (2016: 66): since the relationship between equal ontological worlds is a horizontal one, there is no ontological metalepsis in our multiverse fiction.

In Dannenberg's outline, a third type of ontological hierarchy is provided by antirealist texts, such as metafictional narratives: here, «the multiple worlds are not part of a coherent and unified system» (2008: 121) and their hierarchical distinctions become fuzzy or disappear altogether. Ryan considers meta-textualism as one of the strategies that prevent a genuine multiverse narrative: in her words, «most postmodern branching narratives fall into this category» (2006: 670). In Dannenberg's terms, these narratives – as radical metafiction – would be classified under the antirealist category. However, a theoretical question is raised by the metafictional nature of Jorge Luis Borges's short story “The Garden of Forking Paths” (1941), that Ryan considers «a description of the ultimate multiverse narrative» (2006: 653). This description is presented through the fictional novel written by a character called Ts'ui Pen, following a postmodern metafictional structure that would situate Borges's short story within Dannenberg's antirealist texts. Although Ts'ui Pen's novel presents many aspects of a multiverse narrative, the relationship between the fictional text and the linear short story where Borges embeds it problematizes the ontological hierarchy of the text as a whole. Since “The Garden

of Forking Paths” does not present an equal ontological hierarchy as we can find in semirealist texts due to its metafictional structure, it cannot be considered as an example of “multiverse fiction”.

1.3. Interference and counterparts

In a multiverse fiction the relationship between parallel universes requires the constant possibility of interference among them. Moreover, since this ontology offers infinite versions of a single character, the principle of interference allows an infinity of possible encounters between counterparts.

Ryan borrows the term “decoherence” from physics to explain a multiverse narrative without entanglement between different branches after their splitting: «if the branches are kept neatly separate, the worlds they represent will “decohere”» (2006: 654) and the narrative «will be a collection of separate stories rather than a unified narrative multiverse» (655). In narratological terms, Dannenberg calls “divergence” «the bifurcation or branching of narrative paths» (2008: 2), while “convergence” involves «the intersection of narrative paths and the interconnection of characters within the narrative world» (*ibid.*). Since these principles work for both a single-world realist cosmology and many-worlds nonrealist texts, they can be applied for our multiverse structure, which offers a constant interplay of convergence and divergence. In multiverse fiction each alternative world stems from a point of divergence but, rather than decohering, the different branches are kept connected through interference. Here, convergence does not work as a reunification of previously separated branches, but it consists of interferences between close and distant other possible worlds through transworld journeys of existents, that is, «the characters of the story and the objects that have special significance for the plot» (Ryan 2014: 34).

The term “counterpart” refers to an alternative version of a specific character (or object) as seen from the point of view of the “original” one. We adopt the term “counterpart” rather than counterfactual because the equal ontological hierarchy of multiverse fiction excludes the identification of counterfactual alternatives (Dannenberg 2008: 130). As we will see in section 1.4, in both cases it is a matter of focalization; however, taking the point of view of a single character rather than of a single world does not destabilize the ontological status of the multiverse. In accordance with its semirealist ontology, there is always a pseudoscientific explanation for the interference and encounter of the counterparts (portals,

futuristic technological devices, transworld machines). Following Ryan's account, in multiverse fiction it is possible to distinguish three typologies of counterpart relations: the most common one involves transworld physical travel of a character who «confront a fully embodied version of his alter ego» (2006: 662). A second possibility concerns the mind-body splitting and the travel of the consciousness of a character into the corporeal shell of its counterpart; the third one, according to Ryan, is «the merging of [characters'] consciousness within a single body» (663). While we can fully adopt Ryan's first two types of counterpart relations, there is no occurrence of the third one in multiverse fiction. Therefore, we propose a third typology in which a single character can acquire some of its counterparts' abilities, skills, and knowledges: in doing so, we have a combination of characteristics rather than a merging of consciousness in a single body.

1.4. Focalization and epistemological hierarchies

In a multiverse fiction the diegetic representation of the parallel worlds explored by the narrative depends on the concept of focalization.

Regarding the first section, the infinity of parallel worlds cannot be fully represented for obvious reasons. Therefore, focalization becomes an essential principle of organization of the ontological structure and allows the depiction of an infinity of worlds «necessarily limited to a finite number of them» (Ryan 2006: 668). In Ruth Ronen's terms, «an act of focalization is therefore an act in which the totality of fictional elements is restricted in a specific context according to one principle or other» (1994: 182): in our case, this principle is mainly dictated by the necessity of a selection among the infinite number of worlds.

In regard to the second section, focalization problematizes the hierarchical relationship between parallel worlds (and counterparts) by providing an epistemological hierarchy, which varies from case to case. Therefore, the epistemological hierarchy works together with the plot to determine the selection of the worlds depicted into the narrative, without subverting the equal ontological hierarchy of the multiverse. In each multiverse narrative, we can distinguish two levels of epistemological hierarchy: the first one concerns the relationship between the represented universes and those which remain out of the narration; in the second one, the representation of a set of worlds – including the “starting” universe – is privileged on another group of depicted universes. Here, the choice of the focalized universe works in accordance with the plot, which

determines the epistemological hierarchy between the universes: some privileged worlds usually influence what happens on a diegetic level in a group of subordinated ones, whose hierarchical status is perceived as epistemologically inferior. For example, the hierarchical relationship previously seen in *The Matrix* is explored in its ontological aspect: the virtual simulation is ontologically subordinated to the upper level of the real world of machines and rebels. On the other hand, in multiverse fiction the reasons of hierarchical subordinations are not based on ontological questions but follow the events of the story and their focalization.

1.5. Orienting strategies across the multiverse

In a multiverse fiction, several textual and visual strategies concur to guide characters and audiences across the infinity of worlds.

Karin Kukkonen distinguishes two main strategies for coping with the complexities of the multiverse in comics storytelling: «the strategic use of reader surrogates» and «iconographic elements in the portrayal of different character versions» (2010: 42). In her definition, reader surrogates are «characters whom readers follow and identify with as the story unfolds» (*ibid.*): they are crucial for helping audiences to orient themselves across the multiple cosmology. Even though the equal ontological hierarchy does not allow any universe to be regarded as «a textual actual world in the multiverse [...], reader surrogates can provide a basic point of departure» (54) to understand the ontological structure. Thus, they work as focalizing characters and define the second-level epistemological hierarchy of the multiverse they travel across. Similarly, in her analysis of a story that involves the physical encounter of two different versions of the same character, Ryan claims that the focalizer «provides a more interesting narrative perspective [...] because he is epistemologically deficient with respect to his counterpart, and the story can focus on his surprise» (2006: 662). Then, the epistemological hierarchy foregrounds the world inhabited by a character who is almost unaware of the laws of the multiverse: this «epistemologically deficient» status of a character determines the epistemological privilege of his universe.

In her analysis of reader surrogates, Kukkonen refers to an aspect that we can consider as a second typology of orienting strategies: «when reader surrogates are given explanations of the structure of the multiverse in the story proper, readers acquire by proxy» (2010: 43) the knowledge that the surrogates construct at the diegetic level. We can define this phenomenon as an example of “explanatory strategies”: similarly,

in multiverse fiction the focalizer (epistemologically deficient) is provided with an explanation of the structure of the plurality of worlds which specifically recurs to the term “multiverse”. The utterance of the word “multiverse” is a key orienting strategy and an essential feature of our multiverse fiction.

The second orienting strategy outlined by Kukkonen – iconographic elements – is specific to visual media, such as comics, tv shows, and movies. She observes how «an iconography that provides short-cuts into readers’ knowledge structures» enables them «to keep different character versions distinct and connect them to their original storyworlds» (2010: 42). Following Ryan’s taxonomy, in contrast to language and music, images can easily «represent visual appearance of characters and setting» (2006: 19). In the movies that we will analyze in the second part of this essay, besides costumes and characters’ physical and physiognomic features (Kukkonen 2013), a specific iconographic function is performed by actresses and actors who could play some of the different versions of their characters. The same-actor strategy works as an orienting device in accordance with the principle of minimal departure of possible-worlds theory (Ryan 1991): the closer the alternative version, the more probable the presence of the same actor. For example, the newly born world from the viewpoint of the focalizing universe will probably portray a character played by the same actor or actress, while in the exploration of farther universes we could find different counterparts depicted through levels of increasing defamiliarization: from different actors or actresses to animals, objects, talking rocks, and animated drawings.

Regarding these key features, a multiverse fiction can be defined as a peculiar kind of narrative consisting of an infinity of parallel worlds, organized through an equal ontological hierarchy, necessarily presenting the interference of worlds and counterparts, orchestrated by the accordance between focalization and epistemological hierarchy, and explored in its complexity through different orienting strategies.

In the following part, we will observe three case studies taken from cinema and television which follow this definition of multiverse fiction: *Everything Everywhere All at Once* (2022), *Spider-Man: Into the Spider-Verse* (2018), and “The Multiverse Saga” of the Marvel Cinematic Universe (2021-present).

2. Multiverse as a textual device

2.1. Multiverse as intertextual device: *Everything Everywhere All at Once*

In *Contemporary Comics Storytelling* Kukkonen analyzes the occurrence of the multiverse by considering it as a peculiar storyworld of superhero comics: «“Multiverse” is the term for a conglomerate of alternative storyworlds in the genre of superhero comics» (Kukkonen 2013: 98). Then, she discusses the difference between her understanding of multiverse and Bordwell's forking-path plots (2002), by stating that the multiverse in superhero comics is a «basic feature of the genre»: «the forking paths and alternative storyworlds are less a means of philosophical contemplation or of sophisticated storytelling, even though they can lead to this, and more of a basic feature of the world superheroes live in» (Kukkonen 2013: 103).

While this narrow definition could have been true at the time of Kukkonen's writing, the contemporary wave of multiverse fiction forces us to rethink the boundaries marked by superhero comics. In 2013, one of the first and most influential multiverse fiction that follows our definition was introduced by the adult animated science-fiction sitcom *Rick and Morty* (2013-present), created by Justin Roiland and Dan Harmon. *Rick and Morty* is an original animated sitcom, it is not an adaptation of a comic book, and, even though its protagonist Rick is a super-intelligent scientist recognized as the smartest being alive, it has nothing to do with superhero comics. Since *Rick and Morty* originated from an animated short parody film of *Back to the Future* (1985), it employs several sci-fi devices, tropes, and narrative strategies, including the multiverse. These strategies are usually conceived as parodic allusions or quotations, with intertextual references, sometimes explicit, to classic sci-fi novels or movies. The multiverse, as one of the most important strategies of the show, allows the actualization of intertextual references on a diegetic level, by providing infinite parallel universes in which the allusions actually exist. For example, the “Interdimensional Cable” (seen for the first time in season 1 episode 8) – a cable box invented by Rick that gives access to television shows across the multiverse – shows an alternative version of the movie *Cloud Atlas* (2012) from another universe, starring a counterpart of Jerry Smith in place of Tom Hanks. Another example involves an explicit reference to the famous Canadian filmmaker David Cronenberg, specifically to his body-horror style, justified on a diegetic level by the existence of a “Cronenberg World” and its inhabitants

called “Cronenbergs” (season 1 episode 6), which include Cronenberg Rick and Cronenberg Morty as the protagonists’ counterparts from a parallel dimension of the multiverse.

Rick and Morty has changed the way people perceive the idea of multiverse. In an interview appeared on “Vulture” in the April of 2022, Daniel Kwan and Daniel Scheinert (the Daniels), directors of *Everything Everywhere All at Once* (from now on, *EEAAO*), candidly declared their difficulty to watch *Rick and Morty* while working on *EEAAO*: «[*Rick and Morty*] was actually hard to watch because we had already been working on the draft for a while [...] I was like, “They’ve already done all the ideas we thought were original!”» (Lee 2022). *EEAAO* was released in 2022 and received a huge commercial success and critical acclaim, taking home seven Academy Awards (including Best Picture), an impressive result for an independent sci-fi movie.

The movie involves a Chinese-American immigrant family struggling with economical, bureaucratic, and relational worries and tensions, including the complex acceptance of the daughter’s homosexuality. This fairly linear plot is disrupted by the appearance of a different version of Waymond (Ke Huy Quan), the father, from another universe. This version – called Alpha-Waymond from the “Alphaverse” – addresses his wife Evelyn (Michelle Yeoh), the movie’s main protagonist, by explaining that many parallel universes exist and by revealing her fundamental role in facing the threat represented by Jobu Tupaki, the Alpha-version of their daughter Joy (Stephanie Hsu), who wants to destroy the whole multiverse. His speech works as a guideline for the “main” Evelyn (the Evelyn from the starting universe) and for the recipients across the infinity of worlds (section 1.5): this Evelyn, as a classic reader surrogate, is totally unaware of the existence of the multiverse and its laws, and she needs a conspicuous set of orienting strategies, such as the explanation of the ontological structure – the infinity of worlds (section 1.1) and their equal ontological hierarchy (section 1.2) – and several tips to move across the realities. Thus, as seen in section 1.4, the epistemologically deficient character works as the main focalizer of the plot. In his explanation, Alpha-Waymond refers to his original “Alphaverse” as the first universe to make contact with the others, thanks to the scientific research of Alpha-Evelyn, who discovered a way to temporarily link someone’s consciousness to another version of him/herself, by developing a technology called “verse-jumping”. This interference between counterparts follows the mind-body splitting outlined in section 1.3, but differs from Ryan’s typology – in which knowledge, memory, and sense of identity remain those of the traveling counterpart (2006: 659) – since

verse-jumping requires a fusion of the consciousnesses with a direct access to all the counterparts' memories, skills, and emotions. It is no coincidence that Alpha-Evelyn is depicted as a brilliant scientist: as we have seen with *Rick and Morty* – in which the genial scientist Rick creates a technological device to travel across the multiverse – the presence of a scientist (and of a pseudoscientific explanation) is a common feature of multiverse fiction; similar characters that discover and allow transworld journeys will appear in the two following case studies.

While explaining the features of the multiverse, Alpha-Waymond shows the main Evelyn a map of the multiverse on a technological device, still working as an iconographic orienting strategy for both the character and the recipients. Moreover, Alpha-Waymond describes the relationship between the universes following the principle of minimal departure: «Every surrounding bubble [representing the universe] has slight variations, but the farther away you get from your universe, the bigger the differences». Thus, the last alternative universe to be generated shares more similarities – in existents and other features – with the “original” one than the older branches do: for example, the “Wong Kar-wai Universe” (a world that admittedly refers to Wong Kar-wai’s visual style and cinematic language) is closer to the main universe than the “Hot Dog Hands Universe” (a world in which people literally have hot dogs in place of fingers), because it does not question natural and physical laws. This scalarity, provided by the principle of minimal departure, works in accordance with the intertextual dominant⁴ of *EEAAO*’s multiverse fiction. As we have seen with *Rick and Morty*, intertextual references can be traced throughout the whole movie, with several cinematic quotations, visual allusions, and in-jokes, but they can spread uncontrollably thanks to the structure provided by the multiverse. It seems that the Daniels’ main interest in selecting the worlds to explore throughout the story (section 1.4) is driven by their desire to play with and pay homage to beloved movies, directors, and cultural elements. Therefore, the multiverse works as an intertextual device and a reference-making machine to exploit for a potentially infinite number of disparate quotations and allusions. For example, we have already seen the “Wong Kar-wai Universe”, that stems from another life path in which Evelyn never left China and never married Waymond; moreover, in this

⁴ Although the multiverses of our three case studies share several basic features, our analysis will focus on a specific component foregrounded and enlightened by the multiverse narrative, that we can consider as a *dominant*.

intertextual tour de force, we can recognize the “Raccoonie Universe”, inspired by Pixar’s *Ratatouille* (2007), where an anthropomorphic raccoon manipulates a chef’s actions, just as Remy the rat controls Linguini in the animated movie; and the “Rocks Universe”, that comes from various sources, including Quentin Dupieux’s *Rubber* (2010), and shows Evelyn’s and Joy’s counterparts as small, round rocks, whose dialogues are represented through subtitles in an absurd mother-and-daughter conversation about nihilism and the meaning of life. The latter surreal universe – supposedly farther than the others – plays with its iconographic divergence from Evelyn’s and Joy’s main versions, a distance that is highlighted and depicted through intertextual references. By contrast, a multiverse narrative such as the one depicted in the independent movie *Coherence* (2013) relies on a minimal distance between counterparts, that results in an eerie and horrific effect due to the identical appearance of the different versions of a character. In a similar narrative there is no room for intertextual references that require more space or distance from the main universe to be freely expressed. Thus, by limiting itself to the closest universes, the multiverse narrative as an intertextual device cannot activate the reference-making machine that characterizes *Everything Everywhere All at Once*.

2.2. Multiverse as cultural device: *Spider-Man: Into the Spider-Verse*

While intertextuality could be seen as the dominant of *EEAAO*’s multiverse narrative, the computer-animated movie *Spider-Man: Into the Spider-Verse* (from now on, *SV*) presents itself as a complex depiction of cultural and racial issues heavily relying on its multiversal plot. Thus, we consider *SV*’s multiverse driven by a cultural dominant.

As underlined by Dominik Mieth, *SV*’s story is not a direct adaptation from the comics, but it is loosely based on various sources, including a comic book, a videogame, and an animated series (2021: 140). The plot takes as its point of departure a universe in which Miles Morales, the teenage son of an African American father and a Puerto Rican mother, surprisingly becomes Spider-Man, following the death of Spider-Man/Peter Parker from his own reality. After the opening of the multiverse through a technological device built by the villain Kingpin, Miles encounters an increasing number of Spider-People from parallel dimensions. Among them, an out-of-shape Peter B. Parker can be clearly recognized as the “original” version of Spider-Man, a racially white male voiced by Chris Pine (with references to the original comic book character and to the es-

tablished cinematic version of Sam Raimi's trilogy). We can infer its originality following a principle of minimal departure from an «established character template» (Pearson 2018: 150), that includes six key elements, such as physical appearance, psychological traits, speech patterns and dialogue, interaction with other characters, environment, and biography. Thanks to the ontological structure of the multiverse, this “original” Peter Parker can directly face the new protagonist and main focalizer Miles Morales. Thus, the multiverse works as a cultural device, by shifting the perspective from the original version to a new universe where a multicultural teenager “takes up the mantle”. Moreover, the inner workings of the multiverse allow several cultural representations to appear on the screen *all at once*: other than the “original” Peter Parker version, Miles Morales encounters the Spider-Woman Gwen Stacy, the Japanese high-school girl Peni Parker, the “noir version” of Spider-Man, the anthropomorphic Spider-Ham Peter Porker (each of them as the Spider-Person from her/his own reality). The choice of Miles Morales as the main focalizer also depends on his epistemologically deficient knowledge since, as suggested by Thon, «all of these characters (except, initially, Morales) seem to be at least broadly aware of the (fictional) existence of a multitude of interdimensional Spider-People» (2022: 145).

Within the parallel universes, one of the key elements of the established character template to be subverted is biography. Spider-Man's biography relies on some fixed elements, such as the grief for his Uncle Ben's death, the sentimental relationship with Mary Jane Watson and Gwen Stacy, the recurrence of the same villains. In a multiverse narrative, the narrative functions can change from a character's version to its counterparts: for example, *SV* explores this possibility to achieve cultural inclusivity with Gwen Stacy, who, from a merely romantic interest for Peter Parker, becomes an alternative Spider-Version with female agency. Moreover, in *SV* the “narrative universal” of surprise (Sternberg 1978) is achieved when Miles Morales discovers that his uncle Aaron plays the role of the villain, thus destabilizing the canonically moral guidance associated with Uncle Ben.

In *SV* the cultural dominant is foregrounded by the choice of the characters' counterparts: if in *EEAAO* there is only one character's identity to be replicated across the infinite realities, the peculiar status of the superhero character brings the identity to be split in two parts, the private Miles Morales and the public Spider-Man. While in *EEAAO* we encounter Evelyn's, Joy's, and Waymond's counterparts (among the others), in *SV* it is not Miles Morales's other selves to be seen across the multiverse; rather, it is the many versions of Spider-Man to appear across the real-

ities, each of them concealing a different private and cultural identity. As we will see in the following section, the Marvel Cinematic Universe foregrounds the many cinematic versions of Peter Parker's Spider-Man, thanks to the internal explanation granted by the multiverse; by contrast, in *SV* the focus is on those versions of Spider-Man who are *not* Peter Parker and take distance from his cultural identity. Thus, the multiverse narrative adopted by *Spider-Man: Into the Spider-Verse* makes possible for everyone to be Spider-Man.

2.3. Multiverse as transmedial storyworld device: the Marvel Cinematic Universe

As previously mentioned, the term "multiverse" was originally employed to describe the peculiar genre-specific cosmology of superhero comics (Kukkonen 2013). It was DC comics to introduce the concept of multiverse for the first time in the story entitled *The Flash of Two Worlds*, where «the current Flash, Barry Allen, moves so fast that he enters another storyworld, that of the original Flash, Jay Garrick» (Kukkonen 2010: 49). In Thon's words, the term multiverse «tends to be used to provide internal explanations for the contradictions that appear among the work-specific storyworlds of comics-based franchises such as those of Marvel or DC» (2015: 43). He introduces the concept of internal explanation (as well as external explanation) in his account of Kendall Walton's principle of charity (1990): an internal explanation provides a resolution on a diegetic level for different kinds of contradictions presented by the storyworld, such as metaleptic transgressions, different features of the same character, and other narrative incongruities. While this might be true in the case of *The Flash of Two Worlds* – where the multiverse works as an internal explanation to make two different versions of Flash coexist without contradictions – things change when multiverse fiction breaks the boundaries of superhero comics. For example, the Marvel Cinematic Universe could have used the multiverse as an internal explanation to describe the differences between the audiovisual representation of Bruce Banner/Hulk played by Edward Norton in *The Incredible Hulk* (2008) and the corresponding representation by Mark Ruffalo in all the others MCU's installments, from *The Avengers* (2012) to the present. Rather, the MCU has introduced the concept of the multiverse with other purposes in "The Multiverse Saga" (2021-present), where the parallel dimensions most prominently appear in the tv shows *Loki* (2021-2023) and *What If...?* (2021-present), and the movies *Spider-Man: No Way Home* (2021), *Doctor Strange in the Multiverse of Madness* (2022), and

Ant-Man and the Wasp: Quantumania (2023)⁵. We will focus on *Spider-Man: No Way Home* to analyze the multiverse as a device to expand a transmedial storyworld of a franchise.

The narratological concept of storyworld was originally popularized by David Herman (2009) and furtherly developed by Ryan (2013; 2014; 2019), who defines the storyworld «through a static component that precedes the story and a dynamic component that captures the unfolding of the events» (2013: 364). Then, Thon focuses on its specific transmedial occurrences, by offering a systematic distinction between «the local medium-specific storyworlds of single narrative works, the glocal but noncontradictory transmedial (or, in quite a few cases, merely *transtextual*) storyworlds that may be constructed out of local work-specific storyworlds, and the global and often quite contradictory transmedial storyworld compounds that may, for lack of a better term, be called transmedial universes» (Thon 2015: 32, original emphasis). The MCU has been frequently considered as a chief example of transmedial storytelling (Brembilla – Pescatore 2016; Brinker 2017; Proctor 2017; Mieth 2021), with a specific transmedial storyworld. With the introduction of the multiverse in 2021, the almost linear transmedial storyworld has faced increasing complexity due to the inner features of the multiverse narrative.

It is in particular *Spider-Man: No Way Home* to lead to a significant revision in the storyworld of the MCU, by extending its transmedial storyworld to other preexisting franchises. In the movie, a mistaken spell cast by Doctor Strange brings to the opening of the multiverse from which Peter Parker's counterparts and some of his villains are introduced in the storyworld of the MCU from Sam Raimi's trilogy (2002-2007) and Marc Webb's *The Amazing Spider-Man* movies (2012-2014). Thus, the storyworld of the MCU embraces other franchises – which preceded the introduction of Tom Holland's Peter Parker in the MCU – by offering an internal explanation of its expansion thanks to the specific laws and logic of the multiverse. The storyworld of the MCU seems to break the boundaries of Thon's transmedial storyworld and to follow his definition of transmedial universe; however, while Thon's transmedial universe is a «contradictory storyworld com-

⁵ It is no coincidence that Michael Waldron, *Loki*'s head writer and executive producer and *Doctor Strange in the Multiverse of Madness*'s screenwriter, was previously known for his work as writer and producer of *Rick and Morty*. Moreover, he was revealed to be the screenwriter of the final installment of “The Multiverse Saga”, *Avengers: Secret Wars*, scheduled for release in 2027.

pound» (2015: 43), the multiverse narrative of *Spider-Man: No Way Home* (and, by extension, that of the entire MCU) provides internal explanations (on a diegetic level) for the contradictions created by the mash-up or cross-over operations between the three Spider-Man's franchises (Ryan 2019: 71). We define this new kind of storyworld as a *transmedial multiverse*. Then, we suggest that Thon's concern with the use of the term "multiverse" – «as it tends to be used to provide internal explanations for the contradictions that appear among the work-specific storyworlds of comics-based franchises» (2015: 43) – can be dismissed, because of the expansion of this term that we have previously outlined in the first part. While in the comics the adoption of the multiverse was necessary to solve previously existing contradictions, in the MCU the multiverse avoids any kind of contradictions, as it prevents them according to the inner features of its storyworld. Then, there is no contradiction to be solved in *Spider-Man: No Way Home* – as in the whole Multiverse Saga – since the coexistence of the three different versions of Spider-Man does not follow a logic of problem-solving, but the movie employs the multiverse as a device to transform its storyworld creatively and freely into a transmedial multiverse⁶.

While critics and journalists wonder if the rise of multiverse may be «a business tactic, one of several that enable vast entertainment companies to recycle beloved characters», or even «the death of originality» (Burt 2022), the article shows that the multiverse is not merely a strategy to solve contradictions or a greedy matter of nostalgia, but it can be adopted as a storytelling tool and as a productive structural device for intertextual references, cultural and political discourses, or complex transmedial storyworlds.

⁶ Similarly, *Spider-Man: Across the Spider-Verse* (2023) seems to extend its transmedial storyworld to the other Spider-Man movies. However, differently from *Spider-Man: No Way Home* – which brings to the creation of a transmedial multiverse –, *Spider-Man: Across the Spider-Verse* presents several characters and situations taken from the other franchises as mere intertextual references, without transforming them into full-fledged elements on a diegetic level.

Works Cited

- Boillat, Alain, *Cinema as a Worldbuilding Machine in the Digital Era. Essay on Multiverse Films and TV Series*, Bloomington, Indiana University Press, 2022.
- Bordwell, David, "Films Future", *SubStance*, 37.1 (2002): 88-104. <https://doi.org/10.1353/sub.2002.0004>
- Brembilla, Paola - Pescatore, Guglielmo, "Adattamento, rimediazione, *transmedia storytelling* e poi? Il caso degli universi Marvel e DC Comics al cinema e in televisione", *Bande à Part. Graphic novel, fumetto e letteratura*, Eds. Sara Colaone - Lucia Quaquarelli, Milano, Morellini, 2016: 129-139.
- Brinker, Felix, "Transmedia Storytelling in the 'Marvel Cinematic Universe' and the Logics of Convergence-Era Popular Seriality", *Make Ours Marvel: Media Convergence and a Comics Universe*, Ed. Matt Yockey, Austin, Texas University Press, 2017. <https://doi.org/10.7560/312490-009>
- Burt, Stephanie, "Is the Multiverse Where Originality Goes to Die?", *The New Yorker*, 31.10.2022, <https://www.newyorker.com/magazine/2022/11/07/is-the-multiverse-where-originality-goes-to-die>, (last access 03/05/2023).
- Dannenberg, Hilary P., *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2008. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1dgn486>
- Herman, David, *Basic Elements of Narrative*, Malden, Wiley-Blackwell, 2009.
- Kukkonen, Karin, "Navigating Infinite Earths: Readers, Mental Models, and the Multiverse of Superhero Comics", *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 2 (2010): 39-58. <https://doi.org/10.1353/stw.0.0009>
- Kukkonen, Karin, *Contemporary Comics Storytelling*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2013.
- Lee, Chris, "Daniels Unpack the Everything Bagel of Influences Behind *Everything Everywhere All at Once*", *Vulture*, 13.04.2022, <https://www.vulture.com/2022/04/everything-everywhere-all-at-onces-influences-explained.html>, (last access 26/04/2023).
- Micali, Simona, "Sogni, illusioni, realtà virtuali: i mondi possibili della science fiction", *Between*, 9.18 (2019). <https://doi.org/10.13125/2039-6597/3802>
- Mieth, Dominik, "Many Spider-Men are better than one: Referencing as a narrative strategy", *Comics and Videogames: From Hybrid Medialities to Transmedia Expansion*, Eds. Andrea Rauscher - Daniel Stein - Jan-Noël Thon, New York, Routledge, 2021: 129-148. <https://doi.org/10.4324/9781003035466-11>

- Pearson, Roberta, "'You're Sherlock Holmes, Wear the Damn Hat!': Character Identity in a Transfiction", *Reading Contemporary Serial Television Universes: A Narrative Ecosystem Framework*, Eds. Paola Brembilla - Ilaria A. De Pascalis, New York, Routledge, 2018: 144-166. <https://doi.org/10.4324/9781315114668-10>
- Proctor, William, "Schrödinger's Cape: The Quantum Seriality of the Marvel Multiverse", *Make Ours Marvel: Media Convergence and a Comics Universe*, Ed. Matt Yockey, Austin, Texas University Press, 2017.
- Ronen, Ruth, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Ryan, Marie-Laure, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991.
- Ryan, Marie-Laure, "From Parallel Universes to Possible Worlds: Ontological Pluralism in Physics, Narratology, and Narrative", *Poetics Today*, 27.4 (2006): 633-674. <https://doi.org/10.1215/03335372-2006-006>
- Ryan, Marie-Laure, "Transmedial Storytelling and Transfictionality", *Poetics Today*, 34.3 (2013): 361-388. <https://doi.org/10.1215/03335372-2325250>
- Ryan, Marie-Laure, "Story/Worlds/Media: Tuning the Instruments of a Media-Conscious Narratology", *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology*, Eds. Marie-Laure Ryan – Jan-Noël Thon, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2014: 25-49. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1d9nkdg.6>
- Ryan, Marie-Laure, "From Possible Worlds to Storyworlds: On the Worldness of Narrative Representation", *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, Eds. Alice Bell – Marie-Laure Ryan, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2019: 62-87. <https://doi.org/10.2307/j.ctv8xng0c.7>
- Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- Tegmark, Max, "Parallel Universes", *Scientific American*, 288.5 (2003): 40-51. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0503-40>
- Thon, Jan-Noël, "Converging Worlds: From Transmedial Storyworlds to Transmedial Universes", *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 7.2 (2015): 21-53. <https://doi.org/10.5250/storyworlds.7.2.0021>
- Thon, Jan-Noël, *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2016.
- Thon, Jan-Noël - Pearson, Robert, "Transmedia Characters", *Narrative*, 30.2 (2022): 139-151. <https://doi.org/10.1353/nar.2022.0007>
- Walton, Kendall L., *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1990.

Wolf, Mark J. P., *Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation*, New York and London, Routledge, 2012.

Wyndham, John, "Random Quest" (1961), *Consider Her Ways and Others*, Harmondsworth, Penguin, 1965: 131-173.

Filmography

Ant-Man and the Wasp: Quantumania, dir. Peyton Reed, USA, 2023.

Back to the Future, dir. Robert Zemeckis, USA, 1985.

Cloud Atlas, dir. The Wachowski Sisters and Tom Tykwer, Germany-UK-USA, 2012.

Coherence, dir. James Ward Byrkit, USA, 2013.

Doctor Strange in the Multiverse of Madness, dir. Sam Raimi, USA, 2022.

Everything Everywhere All at Once, dir. Daniel Kwan and Daniel Scheinert, USA, 2022.

Loki, created by Michael Waldron, Disney+, USA, 2021-2023.

Ratatouille, dir. Bran Bird and Jan Pinkava, USA, 2007.

Rick and Morty, created by Justin Roiland and Dan Harmon, Adult Swim, USA, 2013-present.

Rubber, dir. Quentin Dupieux, France, 2010.

Spider-Man, dir. Sam Raimi, USA, 2002.

Spider-Man 2, dir. Sam Raimi, USA, 2004.

Spider-Man 3, dir. Sam Raimi, USA, 2007.

Spider-Man: Across the Spider-Verse, dir. Joaquim Dos Santos, Kemp Powers, Justin K. Thompson, USA, 2023.

Spider-Man: Into the Spider-Verse, dir. Bob Persichetti, Peter Ramsey, Rodney Rothman, USA, 2018.

Spider-Man: No Way Home, dir. Jon Watts, USA, 2021.

The Amazing Spider-Man, dir. Marc Webb, USA, 2012.

The Amazing Spider-Man 2, dir. Marc Webb, USA, 2014.

The Avengers, dir. Joss Whedon, USA, 2012.

The Incredible Hulk, dir. Louis Leterrier, USA, 2008.

The Matrix, dir. The Wachowski Brothers, USA, 1999.

What If...?, created by A. C. Bradley, Disney+, USA, 2021-present.

The Authors

Gabriele D'Amato

Gabriele D'Amato is a joint PhD student at the University of L'Aquila (Italy) and at Ghent University (Belgium). He obtained his MA in Italian Studies at the University of Bologna (Italy), with a thesis in Literary Theory (supervisor: Prof. Federico Bertoni). His PhD project examines multiperspective narratives across media, exploring different forms and functions of multiperspectivity in contemporary fiction through cognitive and transmedial narratological tools. He is particularly interested in questions of transmediality, theory of the novel, and narratology.

Email: gabriele.damato@graduate.univaq.it

Luca Diani

Luca Diani is a PhD student in Comparative Literature at the University of L'Aquila. He earned a MA in Italian Studies from the University of Bologna with a dissertation in Literary Theory (supervisor: Prof. Federico Bertoni). His PhD project explores nostalgia as transmedial emotion in contemporary narratives. He is visiting PhD student within Project Narrative, The Ohio State University (USA), and Linnaeus University Centre for Intermedial and Multimodal Studies (Sweden).

Email: luca.diani@graduate.univaq.it

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

D'Amato, Gabriele - Diani, Luca, "Multiverse Fiction: A Narratological Approach to Infinite Worlds Narratives", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 595-613, <http://www.between-journal.it/>

Topographies of Imagination: Exploring Light, Body, and Meaning in the Myth of Endymion and Selene

Anna Chiara Corradino

Abstract

This contribution explores the representation of the myth of Endymion and Selene in specific artworks from the Global North (especially by Pier Francesco Mola and Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson), focusing on the interplay between light, body, and meaning. The study uncovers the complexity and evolution of Endymion's character, influenced by changing cultural and artistic contexts. It delves into the spatial dimensions of imagination, symbolic associations, semiotics of light, and evolving ideals of masculinity, emphasizing the importance of interpreting the myth through a topographic perspective. Furthermore, it examines how cultural norms and spatial constructs challenge established conventions, introducing disruptive elements within familiar narratives. Endymion's portrayal as a passive figure bathed in Selene's light serves as a focal point for exploring themes of desire, castration symbolism, and the objectification of the male body that reflects broader shifts in artistic sensibilities and cultural norms.

Keywords

Heterotopies, Utopias, Topographies, Spatiality, Semantics of lights, Modern art, Art of the global North, Classical reception

Topographies of Imagination: Exploring Light, Body, and Meaning in the Myth of Endymion and Selene

Anna Chiara Corradino

This study examines the intricate relationship between light, body, and meaning as portrayed in the myth of Endymion and Selene within some aspects of Global North art. By analyzing a range of visual works, this research investigates the evolving representations of the goddess and the shepherd, and examines the significance attributed to the myth through two theoretical lenses: that of the “Topographies of Imagination”, and that of “Semiotics of Light”.

Within this spatial and semiotic system, the myth of Endymion and Selene provides a captivating framework for analyzing the mechanisms of objectification present in the various transformations of the myth, particularly when the Moon goddess, Luna, is depicted as pure light shining upon the shepherd’s body. Light constructs a topographical space that, by playing with a well-established iconography, re-signifies the connection between Endymion’s body and Selene’s desire, while redefining the spectator’s role in watching the scene.

The contribution traces the historical trajectory of Endymion’s depiction and its transformations within different cultural and artistic movements, focusing especially on the centuries between the 17th and the 19th. Notable works by artists such as Pier Francesco Mola and Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson exemplify the exploration of Selene’s role as light and the captivating allure of Endymion’s pose.

Topographies of imagination

The notion of “Topography of imagination” that I intend to propose arises within a broader theoretical strand in contemporary criticism, the spatial turn, which aims to underline the importance of spatial conditions

in the analysis of cultural processes, even within the field of humanities¹. The term “topography” is indeed borrowed from scientific language and refers to the discipline that analyses the Earth’s surface through conventional signs. Furthermore, the starting points for this concept are Foucault’s interventions on heterotopias and José Esteban Muñoz’s notion of utopia as explained in *Cruising Utopia* (2009).

Heterotopias² are those real places, found in every culture of every time, structured as defined spaces, but different from all other social spaces, that are at the same time represented, contested, and overturned. The function of these special spaces, in relation to all other spaces, is to compensate, neutralize or purify themselves. Examples are the prison, the garden, the cemetery, the museum, the asylum, the cinema, the ship, etc. In opposition to utopias that offer consolation through their imaginative landscapes, even though they lack physical existence, heterotopias unsettle because they challenge language, making it difficult to articulate their nature, by disrupting conventional naming and syntax, and hindering communication³.

Building upon these definitions by Foucault, I began to reflect on the possibility of finding some other spaces within literature and the arts that did not possess the purifying, aphasic, or utopian properties proposed by Foucault, but rather were expressive spaces subject to failed attempts at normalization while simultaneously being utopian sites of present and future political action and uncanny desires.

The cultural endeavor towards normalization is achieved by enforcing a sense of separation, which paradoxically renders the designated space more alluring than its surrounding environment. This space does not conform to the conventional notion of beauty or sterility; rather, it engages in a dialectical interplay with the uncanny. Such spaces can be considered topographic, as they are shaped by familiar scripts, as in the case of the *locus amoenus*. Nonetheless, they constitute zones where certain disruptive elements are expressed with a de-/co-constructive intent (one may say a queer one). Throughout this process, the nonconforming object or concept

¹ Cfr. Calbérac - Ludot-Vlasak 2018: 8.

² The term heterotopia appears for the first time in the preface of “The Order of Things” (2001, 1st French edition 1966), but it is actually through the two radio conferences, *Les utopies réelles ou “lieux et autres lieux”* (1966) and the Parisian conference of 1967, published under the title *Des espaces autres* (Foucault 1984), that the concept is better defined.

³ Cf. Foucault 2001: xix.

(such as the reification of a male body) is not neutralized but rather persists and showcases its complete expressive potential, evoking a sensation that is neither utopian nor fantastical, nor a rejection in the heterotopic sense. The yearning for repulsion, triggered by specific abject elements as described by Julia Kristeva (1980), can only be equated, through narrative techniques, with a desire for possession.

In modern literature and art, this has led to different outcomes compared to the past since they have consciously adopted these mechanisms, seeking to exploit the tools of constructing antagonistic space and giving them an increasingly prominent voice.

Semantics and semiotics of light

A second critical tool of utmost importance for this contribution is that of semiotics of light⁴. At the core of this notion lies the assumption that changes in lighting conditions correspondingly influence the semiotic interpretation of observed and represented objects. This interplay is intertwined with the symbolic associations of specific colors and lights, which evoke distinct sensations and occasionally vary in their meanings. This phenomenon can be observed not only in cinema but also in a wide range of art forms and literary works across the Global North. The manipulation of lighting and its impact on semiotics play a significant role in shaping the overall aesthetic experience and the nuanced meanings attributed to the visual and textual representations.

The concept of the semiotics of light, primarily developed within the realm of cinema by Jacques Fontanille (1995), serves as a theoretical framework – although I will not take into account the various technical-

⁴ The foundation of this notion draws upon various aspects. Firstly, it incorporates Walter Benjamin's seminal studies on the "modes of illumination" (2011), which shed light on the transformative effects of different lighting conditions and their impact on perception and interpretation. Additionally, observations made by Jean Baudrillard on the new modularity of urban artificiality, particularly exemplified in his analysis of Las Vegas (1986), further contribute to understanding the relationship between lighting and semiotics. Lastly, Luca Venzi's study on the role of color in cinema (2018) provides valuable insights into how the specific use of colors can evoke particular sensations and convey nuanced meanings within visual storytelling. These interdisciplinary perspectives collectively inform the understanding of how lighting, color, and semiotics intertwine in various artistic and cultural contexts.

ities proposed in his methodology. However, it is crucial to emphasize that this framework should not be interpreted rigidly but rather should accommodate the polysemy inherent in the objects under consideration and the overall imaginative context. Consequently, this perspective should be regarded as a heuristic tool, facilitating analysis, rather than a fixed and inflexible structure. In this context, the white light of the moon can signify a form of symbolic castration, bodily objectification, passivation, and eroticization in the case of Endymion's body.

A second set of considerations is more strictly semiotic. The semiotics of light is intended to emphasize the extent to which certain types of lighting refer to a system in which the relationship of signification sets in motion a communicative process whereby the reading given of a particular light is contextual to the meaning that that light has in symbolic terms in a determined epoch. Cold white light in this case is, beyond Endymion, spectral, eroticizing, castrating according to the periods of reference. Since certain changes in lighting, both the reference system to which Endymion's light refers and the context with which it is associated have changed.

When referring to the semiotics of light, I do not imply an inherent meaning within the physical phenomenon of light itself. Instead, I refer to the different signification that arises from fundamental technical alterations in lighting. Particularly within artistic imagination, lights and colors assume crucial roles in the interpretation of meaning. They are integral components of the synthetic syntax that composes an image. Light holds significance not solely for its realistic or imitative qualities but primarily due to its impact on the viewer's experience. As a signifier of light, Luna embodies the essence of light within the visual economy of the observed image.

Expounding on the semiotics of perception is beyond the scope of this discussion, for which I refer to Fontanille's (1995) exploration, which draws upon Merleau-Ponty's ideas and proposes a visual semiotics wherein light assumes a central position. This approach is neither overtly physical-objective nor exclusively subjective-phenomenological. According to Fontanille, the semiotic configuration of light is not derived from the perception of a potential observer, nor from the characteristics of the physical world, instead, it is portrayed as a somewhat objective construct of constituent categories⁵. These categories should make it possible to describe the effects of meaning born of the interactions (deictic, modal, passionate, etc.) between

⁵ Cf. Fontanille 1995: 27-28.

the perceptive-enunciative activity of a subject and the energy gradient⁶.

The properties of light (generally referred to as (*éclat, ton, saturation*)), are for the scholar effects of enunciation that 'semioticize' light in the very act of its creation. Fontanille considers the effects of light on space as processes, predicated by the subject of enunciation (collective or individual), which organizes the visible world as a discourse⁷. Just like a discourse, it therefore creates meaning and at the same time relies on signifying elements.

The insights provided are indeed highly valuable for comprehending the mechanisms of objectification at play in the context of Endymion's body when Luna transforms into pure light upon his body.

Selene from divinity to erotic light and Endymion's body reification

The most popular version of the myth tells the story of Endymion, a shepherd or hunter, who captured the profound love of Selene, goddess of the moon. Selene's affection for Endymion was so intense that she beseeched Zeus to grant him the gift of eternal slumber, allowing her to visit and kiss him every night. The myth had a widespread fortune and reception from late antiquity onwards easily approaching modern contemporary culture and passing through different and subsequent metamorphoses⁸.

In the visual arts, Selene has traditionally been depicted for centuries descending from her chariot, engaged in the *velificatio* (unveiling, symbolically associated with epiphany), as she approaches the sleeping body of Endymion⁹. However, as early as the 17th century, in certain representations of Endymion peacefully sleeping alone, the moon (Luna) assumes a mere astronomical role.

During the 17th century, the initial observations of the moon sparked a shift in the portrayal of Selene, leading to her gradual assumption of a

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ See especially Agapiou 2005 for the various tradition and version of the myth from Antiquity up until the 17th century, Wang 2019 for the ones concerning the Moon, the *Der Neue Pauly* (Cancik - Schneider *et al.* 2003) s.v. "Endymion", and the invoice "Endymion" of supplement 5, *Rezeptionsgeschichte*, of the same Encyclopedia, edited by Marc Föcking.

⁹ See LIMC III, 1 and III, 2 s.v. "Endymion", ed. by Hanns Gabelmann and Sichtermann 1961.

central role as a celestial entity¹⁰. Consequently, Selene's tradition diverges into two distinct manifestations, reflecting the evolving cultural and artistic interpretations of her celestial significance.

Firstly, she assumes a primarily decorative role, particularly within a certain type of burgeoning bourgeois sensibility during the late 18th and early 19th centuries. Secondly, Selene takes on a more ephemeral form, gradually dematerializing and transforming into pure light.

When Selene appears as a light, often depicted as white, upon the male body, it serves a dual purpose: it illuminates and accentuates the contours of the objectified male body, symbolically suggesting a castration motif, and it functions as a proleptic light, foretelling of impending death on the body she is illuminating.

The underlying assumption, that I suggested in the previous section, posits that a modification in illumination aligns with a corresponding shift in the interpretation of the observed and represented objects. This assumption is intertwined with the symbolic associations of certain colours and lights with distinct sensations and at times different meanings found in the arts and literature of the Global North. In this semiotic and representational system, spectators interpret a specific meaning conveyed through encounters or clashes rich in additional connotations beyond the medium itself. It is important to acknowledge that the interaction with the object seen or examined is influenced by a polysemic mechanism, where multiple interpretations can arise. However, certain elements have the propensity to guide the spectators' gaze while remaining active contributors to the construction of meaning.

A white light shining upon a passive body can undergo various interpretations. This mechanism of "apperception" allows for transcultural analysis in the context of the myth of Endymion and Selene. Indeed, the narrative of the story provides a compelling framework to investigate the interplay of light, body, and meaning across diverse cultural contexts. The interpretation of a particular element is embedded within a system that guides and shapes the process of meaning-making, actively constructing both meaning and space.

¹⁰ One of the first pictorial representations showing the Moon in her "imperfection" is by Adam Elsheimer, in the *The Flight into Egypt* (1609, Alte Pinakothek in Munich), a painter who was an academic of the Lincei and who had much to do with the Galilean research of the time, also a Lincean, see on this the intervention by Corrado Bologna (2015).

The significance of a specific light can also possess a proleptic quality, anticipating subsequent events that directly result from the interplay between activity and passivity. In exploring these dynamics, the concepts of intra- and extra-diegetic light, commonly employed in cinema, prove to be useful analytical tools. These concepts also align well with the visual representations of Endymion and Selene as a whole.

Selene, as the divine representative of moonlight, naturally assumes the role of an intra-diegetic light building and sectorializing the space within the images she is present. As the divine figure becomes decentralized and Selene assumes the role of a mere satellite, the equation of Selene with light directs the erotic focus of the spectator towards Endymion's body.

A notable example of this can be found in the late seventeenth-century neo-Venetian paintings, particularly the works of Pier Francesco Mola (1612-1666). Mola and his circle produced numerous depictions of Endymion, with the most renowned piece being the one housed in the Capitoline Museums in Rome (fig. 1). This artwork was commissioned by Bonaventura Argenti, a prominent figure in the Roman milieu during the second half of the 17th century¹¹. In addition to the aforementioned artwork, another depiction of Endymion by the same artist that is particularly intriguing can be here mentioned. It draws inspiration from two sources: Cima da Conegliano's portrayal of Endymion¹², evoking its positioning and setting, and Guercino's representation of Endymion in terms of colour palette and the proportion of the young man's figure. However, Mola undertakes a distinct artistic approach with these influences. While Cima's portrayal largely omits the figure of Selene, and Guercino's work leans towards conceptualizing the Moon as a star in relation to the young astronomer Endymion depicted with a telescope, Mola's depiction showcases a more intricate composition.

In both of Mola's paintings, the nocturnal landscape frames the distant contemplation of Selene as she gazes upon Endymion. This suggests a

¹¹ He was a cantor in the papal chapel but also a competent expert in painting and a collector, linked to the Pio family and the painter Giovanni Bonati. Confirmation of the identification of the Capitoline painting with the one executed for the musician was confirmed by the publication in 1987 of the inventory of his inheritance where it appears «a painting, of an Endymion, gilded frame, by Francesco Mola bequeathed to Luigi Pio», Cf. <http://capitolini.info/pc149/> and see Petrucci 2005: 354-5 for a complete bibliography.

¹² Cf. Agapiou 2008 for a description of the motives in Cima da Conegliano's painting.

multi-layered representation where Selene's role as a divine figure and her connection to the moon intertwine with the contemplative aspect of Endymion. The relationship between the two figures and their surroundings is imbued with a sense of depth and complexity that enriches the artistic portrayal. The pose of Endymion is also reminiscent of figures such as Giovanni Battista Langetti's *Ixion*¹³, or Salvator Rosa's *Prometheus* (1646-8)¹⁴ in an interesting long-distance association between the tortured and eroticized body and Endymion's reified body.

Mola, as Petrucci emphasizes, shows a modern painting technique that seems almost from the nineteenth century¹⁵. This very "classical" and at the same time erotic body, as well as in his allegories of the five senses¹⁶, anticipates Romanticism in part, recalling in many ways the experiments of Delacroix¹⁷.



Figure 1. Pier Francesco Mola, *Diana e Endimione*, 1660, Roma, Musei Capitolini, Inv. Pc 149. Cr. Public domain, via Wikimedia Commons.

¹³ Preserved at the Museo de Arte de Ponce. The Luis A. Ferré Foundation, Inc.

¹⁴ Preserved in the Corsini Gallery in Rome.

¹⁵ Cf. Petrucci 2005, 52

¹⁶ In particular, Bacchus, Narcissus and Hyacinth manifest this marked eroticism cf. Petrucci 2005: 118-23.

¹⁷ It is of note that the Delacroix instructed his pupils to study Mola, among others as suggested by Martinelli 1966: 716-717.



Figure 2. Pier Francesco Mola, *Diana ed Endimione*, 1630, Private Collection.

The depiction of Endymion by Mola can be considered a precursor to one of the most renowned portrayals of the myth, namely that by Anne Louis Girodet de Roussy-Trioson (fig. 3). In Mola's first painting in the series dedicated to the subject, Endymion's body is positioned at the boundary between life and death, as well as between sleep and eros.

Endymion assumes a sensual and sculptural pose as he turns his body towards the Moon goddess, who envelops and illuminates him with her radiant light. This pose mirrors that of the Barberini faun, a replica of an original sculpture dating back to 220 BC, which was discovered in the moats of Castel Sant'Angelo in Rome in 1624 and gained immediate fame. The Barberini faun as well, in many ways, played a transformative role within the tradition of Endymion depictions.

The decision to position the goddess within the Moon carries multiple connotations. Firstly, it accentuates the notion of epiphany, lending a spectral quality to Selene's presence. Simultaneously, Selene is fully integrated into her celestial realm, signifying her equivalence with her physical and natural form. Additionally, the role of Selene as the illuminating light upon Endymion's body is underscored in both paintings. Endymion's erotic pose highlights the sensual aspect of the myth and prefigures the exploration of desire and beauty that later artists would delve into more prominently in their interpretations of the subject.

Mola, a dissident against the system¹⁸ – at least on a formal level –¹⁹, expresses here a bizarre 17th-century, neither naturalist, nor baroque, nor classicist, but devoted to approximating the corresponding expressive form of elusive and indeterminate states of mind²⁰.

A topographic construction in this artwork can be perceived since it utilizes familiar schemes such as the Barberini Faun or Roman iconography of the myth itself. However, through a deliberate manipulation of lighting, various elements of the myth are endowed with distinct significance. The construction of a different space also through lights using well-known scripts can add a different layer of meaning to Endymion and Selene's relationship. The male body is here objectified, symbolically castrated through the interplay of light, while the decentralization of Luna allows the viewers to actively (and erotically) engage with the body of the sleeping youth.

In the seventeenth century, the figure of Endymion gained widespread popularity in Arcadian-inspired literature and melodrama. A notable example is Pietro Metastasio's work *Endimione*, which dates back to 1727. This marked the start of a series of portrayals of the shepherd in which he is often portrayed as awake and enjoying the company of his lovers alongside Diana in idyllic pastoral settings²¹. Moreover, contemporary at the time emblematics also demonstrated a growing tendency to portray Endymion's body as eroticized, as in the case of the emblem by Gerard de Lairasse²² or in *Diana and Endymion* (1705-1710) by Francesco Solimena

¹⁸ This is how Luigi Salerno defines a group of seventeenth-century painters in Rome and Naples who, through a conscious intellectual choice of dissent, made a detachment from the official Catholic art of the time that followed the two Bernini and Cortonesque trends, including Mola in Salerno 1970.

¹⁹ As underlined by Petrucci 2014: 31-2.

²⁰ Cf. De Melis 2013: 8.

²¹ Among the various performances of Endymion, the earlier *La Calisto* by Giovanni Faustini (1651), which can be paired with the two dramas (the second sung) by Luigi Groto (1586) and Almerico Passarelli (1651), in which, however, Endymion does not appear as a character should be also mentioned cf. Badolato 2007: 16ff. For an overview of Endymion in Arcadia, see in particular Forment 2008. Note here that Endymion was widespread as a symbolic figure, as is clear from its use by Alessandro Guidi in his *Endymion* and from the commentary made by Gian Vincenzo Gravina *Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi* that formally starts the Accademia dell'Arcadia, see in particular Guidi 2011 while for Gravina's text see the edition by Valentina Gallo, Gravina 2012 and see also Smith 2019.

²² Cf. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-46.784>.

(1657-1747)²³. In these later portrayals, Endymion undergoes a significant feminization. This transformation is evident in his physical posture and features, departing from certain Baroque elements initially depicted by artists like Luca Giordano²⁴, which served as his defining characteristics

During the eighteenth and nineteenth centuries, there was a notable shift in the portrayal of Endymion as the central character in the love duo, while Diana's role underwent a transformation, assuming a different, yet not necessarily marginal, position within the dynamics of the love affair. This development was particularly evident in well-known works such as John Keats' *Endymion* (1818) where he is the protagonist of the story.

From an iconographic standpoint, Mola's representations of Endymion were largely embraced by the neoclassical and romantic painting trends that gained prominence in the academies of the eighteenth and nineteenth centuries. This shift in artistic sensibility can be seen as a reflection of evolving perspectives, as exemplified in the studies of scholars like Lessing and Winckelmann. The latter noted that the eternal and immortal nature of the gods necessitated an idealized representation of their bodies, one that eschewed muscularity, veins, and tendons with strong masculine connotations, as they were considered to belong to human imperfections²⁵.

The rise of neo-classicism, as in the case of Jacques Louis David, brought about a shift in the portrayal of the male nude. It became the focal point, exuding heroic, and virile characteristics through its statuesque classicism. However, this period also saw the emergence of a different approach to the masculine body, characterized by ephebic and a less muscular physique. Artists such as Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson (1767-1824) explored this alternative representation, utilizing the nude, often with an ephebic quality, for distinct artistic purposes. In the academies, the male nude was far more common than the female one²⁶, and experiments such as Girodet's were initially considered eccentric by his contemporaries²⁷.

²³ Liverpool, National Museum, Inv. N. WAG 6366.

²⁴ See Luca Giordano (1632-1705), *Diana ed Endimione*, 1675-1680, in Museo di Castelvecchio, Verona.

²⁵ Cfr Kocziszky 2019: 131n27.

²⁶ Until 1863, the year of the reform of the fine arts schools in France, only the male nude was allowed cf. Cogeval *et al.* 2013: 49 written by Ophélie Ferlier and Cogeval *et al.* 2013: 89 by Philippe Comar.

²⁷ One could open a separate discussion here on Endymion and his erotic *Pathosformel* within homosexual representations or for a homosexual audience, which however are not studied since they exclude the figure of Selene. However, I refer

The discourse surrounding the growing prominence of ephebic masculinity in Western cultures is properly addressed by Abigail Solomon-Godeau (1997), whose analysis highlights a continual crisis and counter-crisis of masculinity that perpetually oscillates between these two extremes²⁸. In this context, it is noteworthy that Girodet's depiction of an ephebic and erotic Endymion starkly contrasts with the neoclassical representation of the heroic man. The youthful body, the undefined muscles, and even the subject himself stand in stark contrast to Jacques Louis David's portrayals of figures such as Achilles or Paris.

In Girodet (fig. 3), the position of Endymion has his face turned towards the light of the moon, which sectorially casts its light on the young man's totally hairless chest, while the part of his lower abdomen, in penumbra, in a symbolic castration, is turned towards the viewers. In Girodet's painting, an intriguing interplay occurs where the moon both spectralizes and castrates the body of Endymion while simultaneously evoking a sense of eroticization for the viewer. The spectator takes the place of the divinity in terms of gaze on the shepherd's body, enacting a further objectification of the young man. This allows for the arousing of an erotic desire that had never been directly experienced by the spectators before. In the slow disintegration of the lunar epiphany, which already in Mola's painting gave space to a statuesque, distant moon, enclosed in its lumen, yields to pure light and relinquishes itself to the spectators and to its lust.

to a recent contribution on the subject that analyses its iconographic reception in gay literature and art, Martin and García 2022, to which one can add two exhibition catalogues on masculinities, also very recent, in which it is possible to trace many explicitly or not Endymionic images Cogeval *et al.* 2013 and Pardo 2020.

²⁸ This article does not focus on exploring the notion of hegemonic masculinities and their associated challenges and responses. However, Solomon Godeau is referenced here for her thorough analysis of Girodet's Endymion. Nonetheless, it is worth noting Raewyn Connell's key insights on the concept of hegemonic masculinity (2005 [1993]), as well as works by Silverman 1992 and Mosse 1996, but numerous other scholars have also contributed to this discourse.



Figure 3. Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Endymion. Effet de lune, dit aussi Le Sommeil d'Endymion*, 1791, Paris, Musée du Louvre, cr.1994 RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda.

The pose already presented in the sarcophagi depicting the myth semanticized the castration of Endymion's body and his feminization. The interpretations of the painting are among the most varied and are of partial interest here because the painting has been the subject of much circulation and debate²⁹. The problem posed by scholars is that of the absence of the lunar figure (which, however, given the discussion so far, will not seem so eccentric to the reader). Barbara Stafford emphasizes that this representation is to be attributed not so much to an allegory of death as to a suspension of the ego in order to allow the divine, now scientifically transformed into nature, to work its positive influences³⁰.

The concepts of divine ecstasy and the representation of a lifeless body have been enduring themes in the culture of the Global North, particularly when depicted in static forms such as paintings or photographs. In the case of Endymion, the portrayal evokes a sense of ecstatic bliss that encompasses his entire being, reminiscent of the melancholic yet contemplative-

²⁹ See especially Stafford 1982, Smalls 1996, Fend 1997, and Solomon-Godeau 2005.

³⁰ Cf. Stafford 1982: 197.

ly beautiful Renaissance depiction influenced by Neoplatonic ideals. This positioning of the spectator in a state of simultaneous appreciation and distance is achieved through the viewer's gaze, which, taking the place of Luna, focuses on the objectified form of Endymion. Scholars have highlighted historical factors, specifically the impact of the French Revolution, in shaping the composition of this artwork³¹: while battlefields celebrated heroic bodies and the construction of masculinity was often based on the equivalence of a soldier and a man, the heterotopic space of the academy was dedicated to an art form that celebrated sensual and Grecian-inspired bodies³².

This passivizing light, which replaces the female gaze and with centripetal force pushes the spectator's gaze into the active passivizing position, is key in the representations of the reified male body of this century. In addition, when examining the cultural transition during that period, it becomes evident that discoveries like electricity played a pivotal role in radically transforming representations of bodies. Stephanie 'O Rourke (2018) writes that this kind of galvanizing illumination, typical of Girodet's painting, is to be ascribed to the light demonstrations (phantasmagorias) that were taking place everywhere in Europe at the end of the 18th century³³.

The notion of "electrical beatification" of the bodies through phantasmagorias that can be derived from 'O Rourke aligns with the concept I previously mentioned regarding the topography of the imagination crafted through manipulation of lights. This notion encompasses not only artistic interpretations but also draws inspiration from scientific discoveries. As the lighting conditions change, what is illuminated also transforms, along with the accompanying conceptualizations and perspectives. This dynamic interplay between light, perception, and interpretation influences the evolving nature of artistic representations and the shifting gazes of the viewers. In Girodet's case, this shows how much the symbolic equivalence light = moon is also likely to be the vehicle of a secondary meaning due to the (re)semanticization of space, but above all of the body, through light.

³¹ See especially Lippert 2017.

³² The case of Pierre-Narcisse Guérin is also worth mentioning here. Until the beginning of the nineteenth century, the artist devoted himself to subjects such as *Morpheus and Irises* (1811), *Aurora and Cephalus* (1812) in which the soft, dreamy and feminized male nudity contrasted with the paintings produced during the Restoration period, during which female sensuality dominated and masculinity was certainly not ephebic, as in the case of the depiction of *Dido and Aeneas* (1815).

³³ See also the pivotal essay on Phantasmagoria by Terry Castle (1989).

These kinds of illuminations spectralize the body, making it an object between life and death. The case of Robertson's coeval *Phantasmagoria* in which the ghosts are illuminated in relation to an audience of bystanders in semi-darkness can be compared with the sensibility that is already *in nuce* in Girodet. The angelic woman, who leaves the light around her, yields to a different, spectralizing and reifying light that anticipates death and is at the same time its obvious signifier – the artificial illumination that Girodet³⁴ uses also partially foreshadows well-known literary and artistic experiments, such as Mary Shelley's *Frankenstein*.

Domination over Endymion through this expedient is, and not paradoxically, total³⁵. This spectralization paves the way for an interesting combination of the use of artificial light as a substitute, at least partially, for Luna, the eroticization of the passive male body, and the anticipation and/or representation of the fate of the mortal (his actual death in the impossibility to wake up again).

Furthermore, the artificial light creates a distinct topography in which Endymion's marginality, particularly his eccentricity in relation to the context of the French Revolution and a particular form of hegemonic masculinity, not only enables spectators to embrace the margins but also encourages them to join Selene-light in the eroticization and objectification of the shepherd's body.

Conclusion

The exploration of spaces and the topography of the imagination unveils the intricate interplay between light, body, and meaning found within the figures of Endymion and Selene. This analysis delved into the complexity and metamorphoses of their representation in some specific works of art from the Global North. Throughout the course of this brief study, one could have witnessed the shifting cultural and artistic paradigms that

³⁴ O'Rourke 2018 also with regard to the spread of electrical experiments during the eighteenth century.

³⁵ Cf. Stafford 1982: 94, but above all O'Rourke 2018: 885 «[p]erhaps this was what Girodet first began to explore in his *Sleep of Endymion*, in which the linear contours of the heroic male nude are softened and dissolved, an effect that coincides with the subject's psychic suspension and physical vulnerability. Selene does not merely touch Endymion's body - she both breaches and illuminates it. Endymion's body is thus defined by its receptivity to a luminous substance, an immaterial force capable of passing through objects».

have influenced the portrayal of Endymion and his relationship with Selene. The analysis of diverse visual representations has provided insights into the spatiality of imagination, symbolic associations, semiotics of light, and the changing ideals of masculinity, proving the importance of reading this specific myth through a topographic lens.

The examination of cultural norms and the construction of spaces has shed light as well on the allure and expressive power of objects that challenge established norms. These objects are expressed and presented in topographies of imagination that, within familiar scripts, invite embrace and accept the disruptive elements while they retain their expressive potency. Here, the topography is formed through a distinctive iconographic scheme and the commanding presence of light.

Endymion's portrayal as a passive body adorned with the luminous presence of Selene has served as a focal point for exploring the dynamics of desire, castration symbolism, and objectification of the male body. The integration of Selene into the moon, her spectral and epiphanic presence, and her role as a signifier of light have added depth and complexity to Endymion's traditional representation.

Furthermore, the study has highlighted the emergence of ephobic masculinity and its contrast with traditional heroic ideals in the modern era. The transition from muscular, statuesque figures to more delicate and androgynous male nudes has reflected broader shifts in artistic sensibility and cultural norms.

Finally, this contribution aimed at opening avenues for further exploration of the spaces of imagination created by the clash between mythology and different meanings constructed by diverse lights. The convergence of these mechanisms of signification, extending beyond textual discourse, utilizes various approaches to explore the re-semanticization of the myth and of its tradition. Certainly, light serves to expand visual realms within defined topographies of the imagination, aiding in the expression of concepts that diverge from coeval norms, by inspiring different relationships with the work of art. These specific connections in relation to myths' reception still await a thorough conceptualization.

Works Cited

- Agapiou, Natalia, *Endymion au carrefour*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 2005.
- Agapiou, Natalia, "L'Endymion cuirassé de Cima da Conegliano", *Studi Umanistici Piceni*, XXVIII (2008): 211-225.
- Badolato, Nicola, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Bologna, Phd Thesis Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, 2007.
- Baudrillard, Jean, *Amerique*, Paris, Grasset, 1986.
- Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften V. Das Passagen-Werk*, Suhrkamp Verlag AG, 2011.
- Bologna, Corrado, "Ariosto, Elsheimer, Galilei e la Luna", *Lettere Italiane*, 67.1 (2015): 57-95.
- Cancik, Hubert - Helmuth Schneider et al., *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Das klassische Altertum und seine Rezeptionsgeschichte*, Stuttgart, J.B. Metzler, 19 voll., 2003.
- Castle, Terry, "Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie", *Critical Inquiry* 15.1 (1989): 26-61, doi: 10.1086/448473.
- Cogeval, Guy et al., *Masculin masculin: l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, Paris, Flammarion, 2013.
- Connell, Raewyn, *Masculinities*, Berkley-Los Angeles, University of California Press, 2005 (1993).
- De Melis, Francesco, "Mola. Seicento romantico, il colore in ombra", *il manifesto*, 03 February 2013: 8.
- Fend, Mechthild, "Nebulöse Identitäten Girodets Schlaf des Endymion". In G. Härle, W. Popp, A. Runte (Eds.), *Ikonen des Begehrens. Bildsprachen der männlichen und weiblichen Homosexualität in Literatur und Kunst*, Stuttgart, Metzler: 101-119, 1997.
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique du visible: des mondes de lumière, Formes sémiotiques*, Paris, Presses universitaires de France, 1995.
- Forment, Bruno, "Moonlight on Endymion: in search of 'Arcadian opera' 1688- 1721", *Journal of Seventeenth-Century Music* 14.1 (2008): 1-36.
- Foucault, Michel, *The Order of Things*, London, Routledge, 2001.
- Foucault, Michel, "Dits et écrits 1984 , Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967)", *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5 (octobre 1984): 46-49.
- Gravina, Gianvincenzo, *Delle antiche favole. In appendice. Discorso sopra l'Endimione di Alessandro Guidi*, Ed. by V. Gallo, Padova, Antenore, 2012.

- Guidi, Alessandro, *Endimione*, Ed. by V. Gallo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2011.
- Kocziszky, Eva, *Der Schlaf in Kunst und Literatur. Konzepte im Wandel von der Antike zur Moderne*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, doi: 10.5771/9783496030188, 2019.
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.
- Lippert, Sarah, "The Iconography of Girodet's Endymion during the French Revolution", in L. Peers - C. R. Clason (eds.), *Romantic Rapports: New Essays on Romanticism across Disciplines*, Rochester-New York, Camden House: 96-119, 2017.
- Martin, Rafael Jackson - Jorge Tomás García, "Hijos de Endimión memoria gestual, desnudos y géneros del mundo antiguo a la cultura visual contemporánea", in H. González Vaquerizo - L. Unceta Gómez (eds.), *En los márgenes del mito: hibridaciones de la mitología clásica en la cultura de masas contemporánea*, Madrid, Catarata&UAM Ediciones: 129-160, 2022.
- Martinelli, Valentino, "Altre opere di Pier Francesco Mola a Roma", in G. C. Argan (ed.) *Arte Europa. Scritti di Storia dell'Arte in onore di E. Arslan*, Milano, Tipografia Artipo: 713-718, 1966.
- Mosse, George L., *The Image of Man: The Creation of Modern Masculinity*, New York, Oxford University, 1996.
- Muñoz, José Esteban, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2009.
- O' Rourke, Stephanie, "Girodet's Galvanized Bodies", *Art History* 41.5 (nov. 2018): 868-893, doi: 10.1111/1467-8365.12401.
- Pardo, Alona, *Masculinities: Liberation Through Photography*, München, Prestel, 2020.
- Petrucci, Francesco, *Mola e il suo tempo: pittura di figura a Roma dalla collezione Koelliker*, Milano, Skira, 2001.
- Petrucci, Francesco, "Mola, artista marginale al Barocco nella Roma del Seicento", in G. M. Weston - S. Albl - A. V. Sganzerla (eds.), *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Roma, Artemide: 31-44, 2014.
- Salerno, Luigi, "Il dissenso nella pittura. Intorno a Filippo Napoletano Caroselli", *Storia dell'arte* 5 (1970): 34-64.
- Sichtermann, Hellmut, *Späte Endymion-Sarkophage. Methodisches zur Interpretation*, Baden Baden, Bruno Grimm, 1961.
- Silverman, Kaja, *Male Subjectivity at the Margins*, New York-London: Routledge, 1992.
- Smalls, James, "Making Trouble for Art History: The Queer Case of Girodet", *Art Journal* 55.4 (1996): 20-27, doi: 10.2307/777650.

- Smith, Ayana O., *Dreaming with Open Eyes: Opera, Aesthetics, and Perception in Arcadian Rome*, Berkeley, University of California Press, 2019.
- Solomon-Godeau, Abigail, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, London, Thames and Hudson, 1997.
- Solomon-Godeau, Abigail, "Is Endymion Gay? Historical Interpretation and Sexual Identities", in S. Bellenger (ed.). *Girodet 1767-1824. Exhibition catalogue* (Paris: Musée du Louvre, 2005), Paris, Gallimard. 81-95, 2005.
- Stafford, Barbara, "Endymion's Moonbath. Art and Science in Girodet's Early Masterpiece", *Leonardo* 15.2 (1982): 193–198.
- Venzi, Luca, *Tinte Esposte*, Cosenza: Pellegrino, 2018.
- Wang, Julia, *Séléné: éclipses, éclat et reflets*, PhD thesis, Université de Nanterre-Paris X, 2019.

Sitography

- Lairasse, Gerard, *Diana en Endymion*, 1680. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-OB-46.784>. (last accessed 29/05/2023).
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), Zürich-München, ArtemisVerlag, 1999, 18 voll. Online <http://www.limc-france.fr/> (last accessed 29/05/2023).
- Pier Francesco Mola (Coldrerio, Canton Ticino 1612 – Roma 1666). *Diana ed Endimione*. 1660 cca., <http://capitolini.info/pc149/>. (last accessed 29/05/2023).

The Author

Anna Chiara Corradino

Anna Chiara Corradino is research fellow (assegnista di ricerca) of comparative literature at the University of Rome Tor Vergata. Previously, she held the position of DAAD Postdoctoral Fellow at the Historical Institute of the University of Potsdam. She obtained her PhD in Modern Languages, Literatures, and Cultures from the Universities of Bologna and L'Aquila, in cotutelle with Humboldt Universität zu Berlin. Her academic interests encompass the history of ideas, the reception of classics in the

modern and contemporary contexts, and cultural and gender studies. She has authored works on topics such as female necrophilia (*Whatever* 2020 and 2021), adaptation in the ancient world (in the volume *Beyond Adaptation?*, published by Il Mulino in 2021), and the reception of ancient myths (*in de genere* 2023).

Email: Enter email address here

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Corradino, Anna Chiara, "Topographies of Imagination: Exploring Light, Body, and Meaning in the Myth of Endymion and Selene", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 617-635, <http://www.between-journal.it/>

The Day and the Not-Day: On Possible Worlds and Freedom (Some Foundational Considerations)

Darko Suvin

Abstract

This paper is divided into 1. Possible Worlds: An Approach Reading Doležel's *Heterocosmica*; 2. Freedom as a Constituent and Horizon of Possible Worlds. Agreeing with Doležel's formulation that fictional worlds of literature are incomplete, I proceed to plead for a semiotic pragmatics within a historical epistemology and to foreground the PW's story, while doubting the usefulness of his modalities. Inescapably, a story and its PW need to be approached syntagmatically and paradigmatically (Jakobson). Part 2 aims to give some orienting suggestions about what does freedom do for understanding PWs, and what do PWs do for understanding freedom. The PWs of "word art" include a vision of limits, a possible self-rule within them; they are clearly and openly probes; and finally they are suffused with potential power and yet radical. As all arts, they are akin to phronesis, practical wisdom that discusses right choices – that is, freedom and creativity, Whitman's "I was thinking the day most splendid, till I saw what the not-day exhibited".

Keywords

Doležel, Epistemology, Possible Worlds' story, Practical wisdom, Freedom

The Day and the Not-Day: On Possible Worlds and Freedom (Some Foundational Considerations)

Darko Suvin

I dwell in Possibility –
A fairer House than Prose –
More numerous of Windows –
Superior – for Doors –

Of Chambers as the Cedars –
Impregnable of eye –
And for an everlasting Roof
The Gambrels of the Sky –

Of Visitors – the fairest –
For Occupation – This –
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise –

Emily Dickinson

Why talk about the salvational possibilities in imagining different worlds? Obviously because in our present chaos, which is of secular duration but has become palpable in 2020-2021, only the most ignorant and prejudiced will not yearn for a radical transformation of our *koinos kosmos* (Heraclites), our murderous empirical world. Beyond the ruling common-sense fakely blaring from all our TV sets and internet media, we desperately need paths out, richly varied but all radically alternate and egalitarian.

The term itself of “possible world” was popularised by Leibniz, which raised to a general axiological dignity the mentions in Latin and Renaissance literature to other worlds, and indeed to worlds upside down, as well as the newly reachable overseas worlds. Arts, as also sciences and some other pursuits, say liberatory politics, can create and enlarge our un-

derstanding, they are kindred branches of worldmaking, though with different strictures. The worlds of art or fiction, which offer a wealth of most useful *exempla* and cognitive positions, indeed of Possible Worlds (further PW), are at the back of my discussion here.

My paper is in two parts which have a common final goal but do not follow each other in a linear fashion, though I hope they converge. The first part is an approach on how to talk mediated by an approach to Doležel; part two wishes to see how our talk necessarily enmeshes with the horizons of freedom – or war and slavery.

1. Possible Worlds: An Approach Reading Doležel

One should not be reduced to (*sich bescheiden*) what is the case...

T. W. Adorno

1.0. I propose to begin this first part by approaching the context and discussing the text of perhaps the most ambitious early theory of PW, Lubomir Doležel's *Heterocosmica* begun in the mid-1970s (roughly synchronous with the work of Thomas Pavel and Umberto Eco that I am in this essay with regret omitting). I shall be taking from Doležel's broad sweep only a very few points I here need and without commenting many formulations that I suspect are by now useless leads in it. However, it should be remembered that his shoreless book was not only a great pioneer but that it also meticulously digests the copious logico-philosophical literature on PWs up to him as well as contains rich mini-insights that make it still useful. I proceed by attempting to subsume them into what we need today. A Possible World is a provisional totality that has a defined space-time and agents and is comparable to the reader's pragmatic world – that is, to the addressee's dominant system of conceptions thereof: all else is open. Possible Worlds in logical semantics (à la Kripke, or the Eco-type semiotic theory often following logics) are maximally comprehensive and fully furnished, and therefore usually have to be very small and only fit for "introspective", professionally limited purposes¹. While such discussions may be stimulating when they – at their best – introduce to our agenda

¹ I argue this at length in "A Little Liberatory Introduction to Talking About Knowledge" (2022). Apologies for much self-citing, a ploy for preventing this essay to grow wildly.

necessity, knowledge, perception, and belief (cfr. Hintikka 1989: 42-56), these are rarely treated as entirely historical and I would refuse them as a general tool. The reason is simple: «Fictional worlds of literature [and other arts, DS] are incomplete» (Doležel 1988: 22). The structures of a PW are in any story or argument largely borrowed from the addressee's empirical life, on pain of the text's becoming unreadable; or: the presuppositions of dominant ideological ways of understanding everyday reality are retained in narratives, unless explicitly modified by new propositions. Rather than pertaining to logic and/or linguistics², a useful Possible World is *epistemological*: its meaning can only be grasped by treating it as modelled on the reader's world, yet significantly different from it. The possible cognitive increment lies in the difference and the applicability thereof, direct or very indirect, to that common world. "Understanding" means both to see X as "such a something" and "to understand each other" (cfr. Simon 1995: 10, and most Wittgenstein 1988). All art and all planning deal implicitly with Possible Worlds. This is foregrounded in Science Fiction or Five-Year Plans (or sorry capitalist and etatist travesties thereof).

1.1. Doležel kicks off with the vexed initial problem usually called *reference*, that is, fiction's constitutive and strong relationship to "reality" or "actuality" (a common-sense term, left debilitatingly undiscussed by him): «[This] book sees a bidirectional exchange: in one direction, in constructing fictional worlds, the poetic imagination works with "material" drawn from actuality; in the opposite direction, fictional constructs deeply influence our imaging and understanding» (Doležel 1998: ix). He refuses as useless both Bertrand Russell's and Ferdinand de Saussure's stances: Russell sees fictional entities as "empty" (lacking reference to reality) and fictional sentences as false; Saussure laudably insists on language as active but only internally, between signifier and signified, and he «thus made sense independent of the structures of the world» (*ibid.*: 5, see also 2-3). Doležel then reviews "mimetic" criticism whose best representative was Erich Auerbach, who is faulted for insufficient theoretical clarity (*ibid.*: 6-8). This is true, and the book's title of *Mimesis* has not proved very fortunate; nonetheless, Doležel forgets that this intelligent version of Weimar's

² See on PWs in linguistics the excellent caveats by Rieser (1989). Furthermore, the frequent quest by philosophers for a foundational and infallible belief, most famously in Descartes, is a lay remnant on the monotheistic foundation in God, still embraced by Leibniz.

pop-Marxism, without politics but deeply imbued with historical change, is in its actual analyses – most clearly in his expanded essay “Figura”, an approach to allegory in Dante – one Great Ancestor of what we need. I would add that the return from fictional world into our everyday normative environment, sometimes called World 0, may be used in a variety of ways, from delight of distancing, through learning about unknown matters and relationships, to a comparative estrangement of the reader’s dominant norms (cfr. on estrangement Suvin 2017 and Suvin 2020).

Beside Auerbachian historical stylistics, the second strand we need is a reinvented pragmatic criticism that would insist on the “sign-user” axis but treat the implied user as an inevitably fully historical one, which means that she reads any proposition against the implied norm of the dominant societal – or indeed class – imaginary encyclopedia (cfr. for this most useful term Eco *Lector*)³. When these two strands are integrated, there emerges a strong but allegorical reference, which is in the Euro-Mediterranean tradition clearest in the parables of rabbi Yehoshua, as related in the “synoptic troika” of the Christian New Testament. When one fuses these approaches with the third necessary strand of a full pragmatics, one gets a sufficient initial toolkit for talking about PWs (which I call parabolical criticism). It can both safeguard artistic autonomy and understand contradictory history, while giving the interested reader tools to intervene into it.

However, since a semiotic *pragmatics* is in normal lit. crit. rather neglected, I shall here briefly sketch it (all references for this paragraph are in Suvin 1988). Semiotics was defined by Charles Morris as the domain of relationships between the signs and their interpreters that clarifies the conditions under which something is taken as a sign. From Peirce – who

³ I cannot in this essay connect parabolical criticism properly to game-playing. One would have to factor in also late Wittgenstein’s language games, and his proceeding by strictly inductive exempla as possibly converging fragments. Two major theoreticians that do not employ the term of PW but have decisive insights for it are Bertolt Brecht and Yuriy Lotman, nor can the general (not mathematical) model theory be slighted. There are several probably necessary large domains I cannot deal with in an introductory essay. One, to which my debts are large and obvious, is implication, that is, presupposition vs. position (cfr. Suvin 1988: 5 and *passim*). Another is, as I mention later, semiotics in general. Both of them are implied in my stance. A third one is emotions in narrative. Neither do I deal with the crucial historical subdivisions of fiction into historical ideal-types as, for ex., the genres and the discursive traditions within the general economy of social discourse. An excuse may be that Doležel too rather slightes all of these.

held that both our interests and our experience of objects were extra-semiotic – G.H. Mead, and Karl Bühler, through Bakhtin/Voloshinov, Morris, Rudolf Carnap, and the Warsaw School, to many later scholars, pragmatics has in linguistics and philosophy not only been slowly growing into an independent discipline on a par with syntactics (the relationships between the signs and their formally possible combinations) and with semantics (in this sense, the relations between the lexemes or signs and the entities they designate). Further, there are since the mid-20th Century strong arguments that pragmatics is an overarching complement of both semantics and syntactics. For just one huge example, the indispensable notions of situation, presupposition, and context find in pragmatics their methodological home (see Haraway 1988 and much Sartre for the first notion, and for the latter two Stalnaker 1984, also Suvin 2022 and the references in it to Goodman and Prieto). The basic – and to any materialist unexceptionable – argument for it is that an existent or event (word, text, shape, change, action, etc.) becomes a sign only in a *signifying situation*; it has no “natural” meaning outside of it. In signifying presentation, nature’s entities – including people – become *thinkable* (7: 115), subject to meaning and finally to critique⁴. Signifying is *a relation between signs and their users*; a user can take something to be a sign only as it is spatio-temporally concrete and localized, and as it relates to the user’s stance (and potentially to action); both the concrete localization and the user’s disposition are always socio-historical. Furthermore, they postulate a reality organized not only around signs but also around agents, in the double sense of psychophysical personality and of a socialized, collectively representative subject. The entry of potentially acting subjects reintroduces acceptance and choice, temporal genesis and mutation, a possibility of negation, and even meaningfulness, into the frozen constraints of syntax. It also re-grounds semantics: one cannot tell the meaning of most words without observing how the word is used, and what effects it seems to have on our behavior. All words have a pragmatic value based on an implicit classification that follows the kind of interest which they evoke, the advantages or inconveniences, pleasures or suffer-

⁴ Let me add that Peirce’s – and Eco’s – *abduction* is a favourite approach of mine. I believe with Nietzsche and many others (including to my mind the later Wittgenstein) there can be no coherent talk without a figurative or metaphorical trope. Peirce’s politics were also more clairvoyant than usual, he remarkably predicted that the 20th century «shall surely see the deluge-tempest burst upon the social order – to clean up a world as deep in ruin as that greed-philosophy has long plunged it into guilt» (Peirce 1931-1935: 292).

ings, which they suggest. Thus, each and every semantic presupposition is also a pragmatic one (though the contrary does not obtain). Language is a space for rehearsing action, though a spacious home and only sometimes a simple threshold. Since all situations deal, however indirectly, with relationships between people in particular spacetimes, *history determines meaning*. In class history, this leads to class interests, correlative to varying horizons and stances, determining the strategic heights of meaning.

1.2. Doležel's rich section "Starter Terms I" (Doležel 1998: 31-134) identify the necessary narratological terms to talk about a Possible World. I would object to his ranking the PW above the "story" (Aristotle *mythos*) as a fossil remnant of modal logics and say instead that in all longer writing there is no PW without an implicit or explicit "story", to be then further differentiated along the lines first broached in Russia 1915-1929 (Jakobson, Propp, Tomashevsky, Eikhenbaum, Balukhatiy...) and much elaborated later. As different from Doležel, I propose the following founding terms: A PW is constituted by the semantic categories of *events*, *existents*, and *chronotopes*. Events are meaningful changes, existents are differentiated into those who can and cannot initiate actions as meaningful change – that is, *agent*⁵ and *objects*. Events, existents, and chronotopes or spacetimes (cfr. Suvin 1989) interact and function as a story. As to the narrative agents, they perform transitive actions that modify the "story" and its PW; as I posed in Suvin 1988, the agents will in fiction be some historically possible *views of animate and active entities*, masquerading often as actual or imaginary people. However, gods, talking animals, allegorical notions or disembodied narrative voices plus points of view are also fabular transpositions and creations of possible relationships between people. The image-clusters of agential constellations (see much more on the three agential levels of actants, types, and characters in Suvin 1985) can be decoded and transposed back into relationships between historical groups of people – in significant cases, with an increment in understanding and a possibility of intervening into them.

⁵ A full definition of narrative agents from Suvin 1988 is: *all nouns or nominal syntagms that can be imagined as independent entities potentially able to carry out independent action*. Beyond the paradigmatic division into three levels that I mention in the text, agents have specific weights in the unfolding of the story. This definition is paradigmatic and should be of use in syntagmatic analysis. I reluctantly leave out here the fascinating subject of interferences between agents and the well-known but perhaps undertheorised narrative voices plus points of view.

Doležel sets a great store by his narrative *modalities* (Doležel 1998: 113-118) but I doubt their necessity as a constraining “narrative grammar”. His alethic, deontic, axiological, and epistemic systems are taken from modal logics and Greimas, and I find the pertinence of both sources dubious (see on Greimas Suvin 1988). No doubt, PWs could at times and in part be analysed as to who are the bearers of what kind of truth, permission-obligation, good or bad values, and/or knowledge-belief, but this is often overridden by the events, agents, objects, chronotopes, and then the flow of the story; thus, the modalities’ status of an obligatory tool has to my knowledge not been proved in critical practice. Furthermore, “modes” different from Doležel’s have been proposed by a host of authors, e.g. Seymour Chatman, Gérard Genette, Helmut Bonheim, and Monika Fludernik, not to mention old or new rhetorics. Finally, offshoots of modal logic are as a rule static and do not consider the strong “possibility” and “it ain’t necessarily so” aspect of PWs (while Eco and Pavel do). If we ought to apply in literary criticism all the complications we absolutely need but no more, those which are useless for a particular set of or indeed for most narratives ought not to be obligatory.

For one weighty objection about the organising principles of storytelling: when surveying world dramaturgy, mainly Euro-American and East Asian (in Suvin 1994), I found that there were two such horizons: *conflict* and *revelation*: they merrily mix all four of Doležel’s modes... Both are deeply complicit with dominant mega-ideologies of people’s relations with each other: revelation with a religious horizon, and conflict with a polemical or Hobbesian one, the former surviving underground when God died (cfr. on conflict also Doležel 108-10). No doubt, these are dominants that allow for secondary contamination in any particular case, from the Athenian tragedy to a wide range of novels and TV serials.

Despite all this, when Doležel descends to particulars he is often very stimulating, for me most so in his “saturation function” distinction (1998: 181-198) between homogenous and heterogenous fictional worlds: representatives of the latter, incorporating a subworld of transcendent power, range convincingly from mythologies to Kafka and Belyi. Our further use of this fertile opposition is devoutly to be wished for.

I conclude that this book is today both a rich source of particulars insights and to my mind irretrievably ambiguous in its central approach, which is still extra-diegetic.

1.3. Finally, analytically there are two inescapable ways to approach a story and its PW, which Roman Jakobson calls *syntagmatic* and *paradig-*

matic. His analysis wishes to be strictly linguistic, based on words with fixed denotations, which is also his limit since texts operate on the hyperphrastic level not dealt with by linguistics – to begin with, with interplay between denotations and connotations, and see Doležel's above stricture on Saussure (from whom the dichotomy is inherited). Nonetheless, I think Jakobson succeeded to transform Frege's somewhat ad hoc dichotomy between manifest sense and final meaning into two much richer, structural descriptive levels. The words of a text obviously form a manifest surface unfolding from beginning to end (*what the reader reads*), but then, in order to be grasped as a meaningful whole, the texts can only be seen as a presuppositional latent deep structure, a unitary pattern or shape (*Gestalt*) akin to a spatial scheme (*how the reader understands*). There remains the organisational problem of art criticism in general: how to believably convey two full levels of, say, a normally rich novel in a normally agile essay (my most developed attempt at such an essay, about 1984, found it needed nearer to 10.000 than to 5.000 words – see Suvin 2021).

True, there may be shortcuts such as the exemplary approach, using a syntagmatic section of the flow as clue or metaphor for its paradigmatic character. This is what Doležel does in his examples, and it is a proof just how risky these shortcuts remain.

2. Freedom as a Constituent and Horizon of Possible Worlds

The philosophical problem is the position of *Widerspruch*
[contradiction] in civic life.
Ludwig Wittgenstein

2.0. I ask in this part: What does freedom do for understanding PWs, and What do PWs do for understanding freedom. I can only give some orienting suggestions about both.

Both of these themes hinge on the weight of our empirically accepted common sense and norms that are very often dominated, limited, and heavily disfigured by what Rancière calls "police", in all its meanings but centrally focussed on violent power and its legitimation; a contrary vector is his "politics", centrally focussed on emancipation of people. This opposition is deeply complicit with the delimitation of what is visible and audible, thus thinkable, in any situation. The encounter and clash of these

two tendencies or horizons constitutes the main event behind our daily events in class society. Such binary opposition and contradiction can be seen in many cognitive variants of accepting vs. changing normative borders of the possible, for ex. in linguistics as rule-governed vs. rule-changing, or in Merleau-Ponty's brilliant account of *parole parlée* vs. *parole parlante* (1945: 229; see also his unfinished Merleau-Ponty 1988).

For heavily unfavourable situations such as the present historical moment, comparable to the terminal illness of a body, a PW in which a new experimental operation might save the body's life is clearly in the patient's interests, for the choice is between painful dying and a possibility of new life. This is a version of Pascal's wager about belief in God – that what one might gain by believing it is enormous, compared to what one might lose by disbelieving it – translated into the politics of the human species.

2.1. I contend that the notion and image of PWs is of the same family as that of the arts (and the sciences). For one thing, in both there is no such animal as a "complete picture": space, time, and interests always enforce strong choices in what to show and stress and thus varying distances between user and used. Freedom and knowledge – understanding, cognition – were always twins: if you aren't free, you can't have knowledge, and if you don't know, you won't be free (even to properly drive in a nail). The particular imaginative notion of a world as a unit changeable in space-time can perhaps be arrived at in various converging ways, but surely the arts, here represented by "word art", are the most clear, consistent, and accessible way. Its PWs have added riches. First, they include a vision of *limits*, which mean also a possible autochtony, self-rule within those limits. Second, the worlds of "literature" are not only interpretable but always already an interpretation, and moreover clearly and openly such (as opposed to religious texts and horizons). Third, they are consubstantial to emotions of potential power and yet radical danger, for a world can also be well or badly lost, misread, forgotten or suppressed. The image is one of a globe or planet for a "watcher of the skies, when a new planet swims into his ken" (as Keats said of reading Homer), and the seeing needs a sun of sense. Furthermore, such a world only subsists by constant self-scavenging and mutating of its parts and levels, a death in life and life in death... A Possible World is a calyx of all beauty and yet also of all dissent and deviation, an icy flame and permanent contradiction. One cannot say whether a world is in arts more actuality or potentiality: it wavers.

A specific feature of such PWs – as of many other practices not readily expressible in merely conceptual form – is that they necessarily infuse

“knowing-that” with “knowing-how”, which also involves certain facets of emotion or feeling. The knowing-how is inextricably enmeshed with bodily practices and subject to the pull of what Aristotle called “aim as cause” (*causa finalis*), so that “because” in it means “in order that” rather than merely “was in linear time caused by”. Here, a whole discussion at least suggesting possible uses and variants of causality is needed – for one thing, I would reject monocausality. Yet I agree with the tradition starting in Aristotle’s *Metaphysics* that philosophy is knowledge of truth, and that «we do not know a truth without knowing its cause» (Book A, 993b 19-20 and 23-4); though we would have today to delimit more accurately what could be meant by “truth” or any synonym. But any useful epistemology is lobotomised without figuring in a complex and variable causality.

Finally, arts are akin to and in feedback with *phronesis*, practical wisdom, that among other matters reveals how virtue in political communities functions through right choices – that is, through *freedom* (cfr. Vernant 1982, and Carr 1987: 354).

2.2. Literature may boomerang into reality. Example: “Dear Liberty” in Wordsworth’s *Prelude* translates the French revolutionary term of *liberté chérie*, where freedom enables security and order. The strategic insight here seems to be that the method of great poetry – say in modern Europe from Shelley, Pushkin, Heine, and Rimbaud on, and of prose writing too – if you wish *its epistemic principle, is freedom as possibility of things being otherwise*; this is to be understood by means of the interaction of what is being said and how it is being said, a consubstantiality of theme and stance. Further, there is no innocent eye. Every reading will establish its own, value-laden meaning out of the text’s sense; every reading is a denial (suppression) of other readings, meanings, and values. Any “positive” act is also the negation of a negation; any truth a denial of opposed “untruths”. Yet it is then a concatenation of choices interfering with the reader’s received opinion, putting Rancière’s salvational politics into the policing of ruling certainties. Collective and singular human freedom is today our salvational horizon and Supreme Good, as opposed to the mass killing under both capitalist war and capitalist peace as “the continuation of politics by other means” (Clausewitz).

Imagination cannot be reduced to what logicians want, since it is chock-full of pressing contingencies in warding off threats to survival and happiness. In particular, if poetic freedom is a historically situated, political experience of the sensual, it is necessarily also a swerve from and against the *doxa*, in favour of fresh cognition or true novums (cfr. Suvin 2021). As I

have elsewhere argued, this freedom is intimately melded with knowledge or cognition. The work of narrative art and poetry gives shape and voice to previously uncognised, mute and non-articulated, categories of being (in that strictly notional sense, the final sediment of all fiction and art is the thesaurus and the encyclopedia). All shaping and articulation entails the suppression of alternative shapings and articulations for the relationships it refers to.

To the contrary, common-sense understanding includes much that has in the past truly been liberating politics but has retained only a few impoverished slogans from its heroic ages (the embattled liberal and communist ones) when its sense flowed in feedback with human senses. As an extraordinary passage by Simmel has it, «the intellect is egalitarian and as it were communist», for its contents are both generally communicable and, if correct, generally shareable «by every sufficiently educated mind (*Geist*) [... so that] they exclude private property» (Simmel 1989: 603); he is probably echoing, with more prudence in more complexly alienated times, Plato's equally astounding proposition in *Meno* that any slave boy is capable of understanding geometry. This points to the only proper communism, well identified in the Italian labour-movement song *Bandiera rossa* (Carlo Tuzzi, 1908) as «il comunismo e la libertà» – communism and/as freedom. The downfall of emancipatory politics and understanding in the communist tradition came when freedom was backgrounded for violent power and permanent openness for clerical closure. This entailed the dominion of lying and brainwashing, often approaching more total saturation than in pre-fascist capitalism (cfr. Suvin 2015). It leaves the presently unfolding surveillance society without efficient opponents.

Freedom is also the necessary condition for its best offspring, creativity. In Whitman the open possibility of the world has a “procreant urge”:

I was thinking the day most splendid, till I saw what the not-day exhibited;

I was thinking this globe enough, till there sprang out so noiseless around me myriads of other globes. (*Night on the Prairies*)

To create means to educe something that wasn't there before, a kind of a novum. And in written art, it may have a chance to endure.

Works Cited

- Adorno, Theodor W., *Eingriffe*, Berlin, Suhrkamp, 1980.
- Angenot, Marc, "Dialectique et topique", *La Parole pamphlétaire*, Paris, Payot, 1982: 145-233.
- Aristotle, *Metaphysics*, 2 vols., Ed. W.D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1954.
- Auerbach, Erich, "Figura", *Scenes from the Drama of European Literature* (1959), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984: 229-37.
- Carr, David, "Thought and Action in the Art of Dance", *British J of Aesthetics*, 27.4 (1987): 345-357.
- Doležel, Lubomír, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1998.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979 (somewhat different in *Role of the Reader*, Bloomington, Indiana University Press, 1979).
- Haraway, Donna, "Situated Knowledge", *Feminist Studies*, 14.3 (1988): 575-599.
- Hesse, Mary B., *Models and Analogies in Science*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1966.
- Hintikka, Jaakko, "Exploring Possible Worlds", *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proc. of the Nobel Symposium 65*, Ed. S. Allén, Berlin, New York, W. de Gruyter, 1989: 52-73.
- Jakobson, Roman, "Concluding Statement: Linguistics and Poetics", *Style in Language*, Ed. T.A. Sebeok, Cambridge, Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 1964: 350-377.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Ed. C. Lefort, Paris, Gallimard, 1988.
- Peirce, Charles Sanders, *Collected Papers*, Eds. C. Hartshorne - P. Weiss - A. Burks, Cambridge, Harvard University Press, 1931-1935.
- Rancière, Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, 2004.
- Rieser, Hannes, "Some Caveats with Respect to Possible Worlds", *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proc. of the Nobel Symposium 65*, Ed. S. Allén, Berlin-New York, W. de Gruyter, 1989: 137-151.
- Simmel, Georg, *Die Philosophie des Geldes* (1900), Berlin, Suhrkamp, 1989.
- Simon, Josef, "Vorwort", *Distanz im Verstehen*, Berlin, Suhrkamp, 1995: 9-17.
- Stalnaker, Robert C., *Inquiry*, Cambridge, Technology Press of Massachusetts Institute of Technology, 1984.

- Suvin, Darko, "Levels of Narrative Agents", *Theory of Poetic Form: Proceedings of the International Comparative Literature Assn. X Congress*, Ed. C. Guillén, Garland, 1985, vol. II: 227–32 [rpt. in part in "Words, Shapes, and Our Common World", Introduction to D. Suvin, *Disputing the Deluge*, Ed. Hugh C. O'Connell, London, Bloomsbury, 2021: 15-16].
- Suvin, Darko, "Can People Be (Re)Presented in Fiction?", *Marxism and the Interpretation of Culture*, Eds. C. Nelson - L. Grossberg, Urbana, University of Illinois Press, 1988: 663-96 [rpt. *Darko Suvin: A Life in Letters*, Ed. Ph.E. Wegner, Vashon Island, Paradoxa, 2011: 53-72].
- Suvin, Darko, "The Chronotope, Possible Worlds, and Narrativity", *Fiction – Narratologie – Texte – Genre: Proceedings of the ICLA XI Congress*, Ed. J. Bessière, 2 vols., New York, P. Lang, 1989, vol. II: 3341.
- Suvin, Darko, "Revelation vs. Conflict: A Lesson from Nô Plays for a Comparative Dramaturgy", *Theatre J*, 46.4 (1994): 523-38.
- Suvin, Darko, "15 Theses about Communism and Yugoslavia, or The Two-Headed Janus of Emancipation through the State", *Critical Q*, 57. 2 (2015): 90-110.
- Suvin, Darko, "Parables and Uses of a Stumbling Stone", *Arcadia*, 5.2 (2017): 271-300.
- Suvin, Darko, "Using Negativities", *Communism, poetry: communicating vessels (Insubordinate writings, 1999-2018)*, Toronto, Chicago, Political Animal Press, 2020: 227-243.
- Suvin, Darko, "On Fake (Death-dealing) vs. True (Life-affirming) Novums", *MediAzioni*, 30 (2021): D31-D40.
- Suvin, Darko, "Orwell and *Nineteen Eighty-Four* Today: Genius and Tunnel Vision", *Disputing the Deluge*, Ed. Hugh C. O'Connell, London, Bloomsbury, 2021: 261-288.
- Suvin, Darko, "A Little Liberatory Introduction to Talking About Knowledge", *Historical materialism* 7 January (2022), <https://www.historicalmaterialism.org/blog/little-liberatory-introduction-to-talking-about-knowledge>
- Vernant, Jean-Pierre, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, F. Maspero, 1982.
- Wittgenstein, Ludwig, *Philosophische Untersuchungen. Werkausg. Bd. 1.*, Berlin, Suhrkamp, 1988.

The Author

Darko Suvin

Darko Suvin is a Yugoslavian-born writer, critic, and academic – emeritus professor at McGill University in Montreal and a Fellow of the Academy of Humanities in the Royal Society of Canada. He published a number of works on drama and utopianism/science fiction, such as *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979; in English, French, German, Spanish, Italian, Japanese, Croatian, Chinese), *To Brecht and Beyond: Soundings in Modern Dramaturgy* (1984), *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology* (2010). He was editor of *Science Fiction Studies* from 1973 to 1981. In Italy, with Giovanni Maniscalco Basile, he was coeditor of *Nuovissime mappe dell'inferno: Distopia oggi* (2004).

Email: dsuvin@gmail.com

The Article

Date sent: 30/06/2023

Date accepted: 28/02/2024

Date published: 30/05/2024

How to cite this article

Suvin, Darko, "The Day and the Not-Day: On Possible Worlds and Freedom (Some Foundational Considerations)", *Other possible worlds (theory, narration, thought)*, Eds. A. Cifariello - E. De Blasio - P. Del Zoppo - G. Fiordaliso, *Between*, XIV.27 (2024): 639-651, <http://www.between-journal.it/>

In Memory of Gianni Maniscalco Basile*

Darko Suvin, Marina Ciccarini

Abstract

This invited article is a tribute to Giovanni Maniscalco Basile, reflecting on his multifaceted contributions as a scholar, and cultural enthusiast. Darko Suvin highlights Basile's extensive work and interests spanning Russian politics and ideology, music, science fiction, and utopian studies. Suvin underscores Basile's unique intellectual presence, likening him to a Renaissance man with a profound ability to interweave diverse fields. The article delves into Basile's engagement with Russian utopian and dystopian literature, his polyglot abilities, and his critical approach to blending historical and futuristic narratives. Suvin discusses Basile's role in elevating science fiction as a legitimate field of academic inquiry and his efforts in integrating it with contemporary cultural and political critiques.

Marina Ciccarini further explores Basile's life, and personal and professional background, emphasizing his broad interests, between literature, politics, music and physics, and eventually providing a selected bibliography of his works.

In conclusion, the article portrays Giovanni Maniscalco Basile as a profound thinker whose interdisciplinary work continues to inspire discussions on creativity, freedom, and the intellectual's role in society.

Keywords

Science fiction, Utopian studies, Utopian/dystopian literature, Music, Politics and ideology, Russian culture, Russian philosophy

* Invited paper.

Note per un'immagine dialettica di Gianni Maniscalco Basile

Darko Suvin

Sono molto onorato di partecipare a questo ricordo di Giovanni Maniscalco Basile e ringrazio i colleghi di Viterbo che hanno avuto la gentile idea di invitarmi. Avrei avuto difficoltà a parlare in modo ricco e puntuale senza l'aiuto della cara amica Marina Ciccarini, sua moglie, che mi ha inviato una gran quantità di materiale da leggere, oltre quello che già conoscevo. Ad esempio, tutta la parte sulla politica e sull'ideologia russa, e anche su un altro grande interesse di Gianni quale la musica è stata trattato mirabilmente dalla professoressa Ciccarini¹. Nel testo che segue vorrei solo avvicinarmi a quello che Walter Benjamin chiamerebbe l'"immagine dialettica" dello scrittore.

Chiamo qui il mio defunto amico Gianni (o talvolta GMB) come segno che queste note non saranno un progetto "scientifico", cioè un'ipotesi di analisi completa del suo opus. Francamente non conosco nessuno in grado di orientarsi in un discorso che integri matematica, musica, rivoluzione come salvezza (fallita) e analisi politico-ideologica. Al meglio potrei mettere a fuoco qualche punto importante nel suo approccio all'utopia e alla distopia, azzardando qualche impressione da amico di vecchia data, e cioè, precisamente, dal Convegno mondiale sulla Fantascienza svoltosi a Palermo nel 1979, organizzato dal professore di estetica Luigi Russo, dove ho avuto il piacere di conoscere Gianni. Erano presenti tutti i miei sodali nord-americani e italiani, che potrei definire come "il partito della rivista Science-Fiction Studies": Fredric Jameson, Peter Fitting, Carlo Pagetti... Da quel momento Gianni cominciò a scrivere di fantascienza,

¹ Devo grandissimi ringraziamenti non solo a Marina Ciccarini ma anche ai colleghi dell'Università della Tuscia a Viterbo, Emanuela De Blasio, Giovanna Fiordaliso, Paola Del Zoppo e in particolare Alessandro Cifariello, che nel loro Convegno "Mondi possibili" hanno organizzato una sessione dedicata al *opus* di Giovanni Maniscalco Basile. Senza il generoso invito e l'organizzazione della sessione non avrei potuto scrivere il testo presente.

privilegiando sempre l'utopismo con particolare riguardo alla distopia, quasi profetizzando il mondo odierno. Con ciò non voglio sostenere che cominciai a parlare di questi argomenti proprio perché il convegno era presieduto dal sottoscritto; tutt'altro, visto che manifestava alcuni dubbi su quel che dicevo. Intendo dire che GMB fu incoraggiato da questa compagnia di studiosi a porre i testi russi a lui ben noti in un fertile interscambio con la teoria culturale in gran parte basata sulla rivolta contro lo status quo e la guerra (*the Establishment*) da parte della generazione degli anni 1960. L'equivalente letterario di un tale atteggiamento era lo sdoganamento della fantascienza, guardata con sospetto sia dai conservatori borghesi pseudo-liberali sia da quelli staliniani pseudo-marxisti. Non si trattava più di "letture per adolescenti" ma di uno sguardo sull'*hic et nunc* dal punto di vista di un futuro strano che rendeva la nostra visione estraniante. Eravamo i Marziani – o forse i Saturniani di Voltaire – sulla Terra: perché opprimere? perché affamare? E, a mio avviso, questo era e continua a essere un progetto post-illuminista, di cui oggi abbiamo un disperato bisogno.

Io ho frequentato l'Italia – escludendo un breve periodo da ragazzo a Bari tra il 1943 e il 1945 – a partire dal 1954, e ho conosciuto illustri colleghi, grandi intellettuali quali Cesare Segre, Umberto Eco o Sandro Portelli, per citarne solo alcuni. Ma posso affermare che GMB è stato un *unicum*: un intellettuale umanistico *tous azimuts*. Lo vedrei ben collocato nel Rinascimento fiorentino, o forse meglio in Sicilia alla corte di re Ruggero o presso quella di Federico II, quando nell'Italia meridionale erano ancora presenti tradizioni intellettuali arabe e bizantine, insieme a quelle latine e del nuovo vernacolo "là dove 'l sì suona", e si parlavano tre o più lingue: come era in grado di fare Gianni. La bibliografia scelta presentata qui da Marina Ciccarini comprende, se non sbaglio – a prescindere da 4 manoscritti non pubblicati – 57 testi pubblicati in quarantuno anni, dal 1976 in poi. Fra questi, ci sono 10 unità bibliografiche in forma di libro scritte o editate da lui. La quantità è notevole ma ancora di più la qualità e la varietà.

Gianni era nato nel 1941 in una nota famiglia di avvocati palermitani il cui membro più illustre era stato Ernesto Basile, suo prozio, architetto ed esponente del modernismo internazionale e del Liberty, che fu anche restauratore di Palazzo Montecitorio a Roma, e che portò a compimento il Teatro Massimo di Palermo, la cui costruzione era stata iniziata da suo padre Giovan Battista Basile. Quando lo conobbi, Gianni con orgoglio mi fece visitare il Teatro Massimo, di cui era vicepresidente, e che aveva riaperto i battenti grazie all'impulso di Leoluca Orlando, famoso sinda-

co antimafia di Palermo, e con l'appoggio attivo di GMB. In quella sua città Gianni ha compiuto gli studi legali e trascorso buona parte della sua straripante vita lavorativa e di studioso. Si era impegnato soprattutto nello studio legale civilista aperto a suo nome e nelle attività culturali di Palermo, prima del trasferimento a Roma, dove ha continuato a portare avanti le sue molteplici attività.

Non so come sia arrivato a occuparsi di russistica, ma era un dotato poliglotta che, negli ultimi anni della sua vita, si è impegnato anche nello studio del giapponese e del cinese. Ancora oggi mi meraviglio del fatto che GMB abbia sentito intimamente di poter coniugare opere appartenenti al Medio Evo politico russo e scritti utopico-fantascientifici prima e dopo il perno della Rivoluzione d'Ottobre. Su queste tematiche ha tenuto corsi universitari e ci ha lasciato molti scritti su vari autori e temi utopico-distopici, incluso un grande saggio sulla letteratura russa degli anni Venti. La mia ipotesi è che sia stato possibile amalgamare in maniera feconda una tale dualità di argomenti perché essi hanno un fulcro identico e centrale nel ruolo dell'intellettuale nel mondo odierno, dove l'egemonia del Darwinismo Sociale o antiutopismo non è poi tanto differente dal Medio Evo (a eccezione delle tecnologie).

Non è affatto casuale che proprio parlando della Russia appare il secondo tema di GMB, ossia l'utopia e la fantascienza distopica, con particolare riguardo a scrittori quali Aleksandr Bogdanov, Evgenij Zamjatin, Vladimir Majakovskij e Andrej Platonov. Avendo anch'io lavorato sulla fantascienza e sull'utopismo russo, mi risulta chiaro che, con questa scelta, Gianni ha individuato con acutezza i quattro elementi forti nell'epoca fonte delle sue preoccupazioni – e per il quinto elemento, dopo il cosiddetto "ottepel", il disgelo chruščeviano, i fratelli Arkadij e Boris Strugackij, di cui pure si è occupato. Questi nomi rappresentano al meglio la fusione del tema russo e del tema utopico-distopico.

Tra i suoi lavori compaiono poi (!) analisi musicali, come quella della musica di Bach, o l'analisi informatica dei testi – della quale capisco altrettanto poco – e ancora altri campi di ricerca toccati dal suo essere poliedrico. È per questo motivo che l'ho definito un intellettuale rinascimentale, o forse prerinascimentale, che ha fatto propria la frase *nihil humani a me alienum puto*.

Inoltre, in Gianni troviamo una vena che definirei poetico-surrealistica. Basta leggere soltanto alcuni dei titoli delle sue pubblicazioni, quali *L'Algebra della felicità: Noi di Evgenij Zamjatin*, e *Ancora su 1984: Appunti ai margini di un caso di fornicazione sacra* come spiegazione di George Orwell. Due anni fa ho scritto un saggio su Orwell e ho letto, credo, quasi tutto

quello che è stato scritto su 1984: non penso di aver rintracciato in nessuno un surrealismo nel senso buono e forte, della Parigi intellettuale e ribelle degli anni 1920-1940. Mi sembra uno dei molti casi in cui Gianni è riuscito a fornire una nuova visione di un tema molto noto. Un altro titolo che fa molto riflettere è, ad esempio, *Due tigri e una fragola* che, con il sottotitolo *Memoria, tempo e profezia*, sembra essere quasi la dichiarazione di un programma ideale. O, ancora, nel volumetto *Nuovissime mappe dell'Inferno*, di cui sono molto felice e fiero di essere stato co-curatore in dialogo con GMB, è presente un suo saggio intitolato *La solitudine delle dodici note...*

Infine, vorrei finire colla dialettica negli scritti di Gianni, di cui sto tentando di abbozzare un'idea: c'è una contraddizione irrisolta che si potrebbe intravedere nel suo approccio critico. Non è soltanto sua, ma è rappresentativa degli approcci di un gran numero di critici e storici che scrivono sia di Russia sia di fantascienza utopico-distopica; grazie al suo talento, tuttavia, la contraddizione risalta forse più chiaramente in lui che in molti altri. Ecco: com'è possibile che uno strano staterello delle steppe abbia fondato un impero e poi una repubblica che non solo ha coperto un sesto della superficie terrestre ma ha dato vita a una delle più grandi letterature del mondo, e ha prodotto forse la più grande e sanguinosa rivoluzione sociopolitica che la storia conosca, generando delle forze sociali che hanno permesso tutto questo, ma che alla fine non hanno garantito il successo? Com'è possibile che la grande esplosione creativa del genere sia letterario sia mediatico della fantascienza, da H.G. Wells in poi, si sia spenta dopo un secolo in grotteschi serial televisivi di stragi quali, ad esempio, *Il Signore degli Anelli* o *Il Trono di spade*? Gli orizzonti colmi di colori variopinti sono diventati il nero e buio della violenza: Balzac riassumerebbe probabilmente questi due mega-eventi con "Lo splendore e la miseria". Ma quali immani forze psico-politiche conducono lo splendore alla miseria?

Non voglio addentrarmi nel possibile parallelo sull'orrendo momento storico che stiamo vivendo, in cui ambedue i popoli di Russia e Ucraina soffrono terribilmente (mentre altri gruppi sociali nel mondo accrescono i loro profitti e il loro potere). Forse non è giusto dire che soffrono allo stesso modo, perché l'Ucraina è bombardata mentre la Russia no – o poco; però, se fosse nota tutta la storia di quanto avviene in Russia, non so se le sofferenze di questi popoli, che GMB e io amavamo tanto, sarebbero tanto diseguali, anche se, in ogni caso, vanno rispettate. Ma voglio dire in conclusione che proprio nell'attuale momento storico è importante insistere su quello che costituiva anche l'orizzonte di Gianni,

che mi sembra imperniato su due categorie da sempre congiunte. Sono da una parte *la creatività*, dovunque essa appaia – e io ho grandissima simpatia, e direi quasi soggezione, per la straordinaria ampiezza di interessi di GMB, come un pianista che ha mani molto grandi e copre con facilità tutti i tasti per i suoi accordi – e dall'altra *la libertà*, sia personale sia collettiva. Nel mio saggio sui “Mondi possibili e libertà”, scritto in occasione del convegno “Altri mondi possibili” svoltosi presso l'Università della Tuscia nell'aprile 2022, sono sicuro che proprio su questo binomio ho, come tante altre volte in passato, appreso qualcosa d'importante dalla vita e dall'opus di Giovanni Maniscalco Basile.

Ricordo di Giovanni Maniscalco Basile

Marina Ciccarini

Giovanni Maniscalco Basile, nato a Palermo nel 1941 e scomparso a Roma nel 2017, è stato un uomo amabile, raffinato, uno studioso poliedrico: avvocato civilista (proveniva da una famiglia di avvocati di lunga tradizione), professore di Storia delle Istituzioni politiche presso l'Università degli Studi Roma Tre e collaboratore dell'Istituto di Teoria e Tecniche dell'Informazione Giuridica del CNR di Firenze, nella sua non lunghissima vita ha coltivato interessi e passioni che lo hanno portato a cimentarsi, con brillante, inusuale intelligenza e onnivora curiosità, in ambiti talvolta anche molto lontani tra loro, legati non soltanto alla slavistica e alla storia del pensiero politico russo, di cui era specialista. Esperto di musica operistica e barocca (presso il Conservatorio "Alessandro Scarlatti" di Palermo sono consultabili i suoi numerosi volumi dedicati alla storia della musica), negli anni Novanta ha ricoperto il ruolo di vicepresidente del Teatro Massimo di Palermo e, nel 2000, ha composto una favola musicale intitolata *Neve Bianca*, rilettura della fiaba dei fratelli Grimm, messa in scena nell'ottobre dell'anno seguente presso il Teatro Nuovo di Verona nell'ambito delle manifestazioni promosse dalla Fondazione Arena di Verona. Abile traduttore (a lui si deve, tra le altre cose, l'edizione italiana di *La stella rossa* di Aleksandr Bogdanov per i tipi di Sellerio), appassionato studioso di sistemi quantistici e matematici, di letterature e lingue straniere, scrittore, nutriva un interesse speciale per il mondo della fantascienza, del fantasy, dell'utopia nelle sue tante accezioni. Tuttavia, sopra ogni cosa, Maniscalco Basile è stato un uomo buono, gentile, generoso, una vera gioia per chi ha avuto il piacere di frequentarlo e di essergli amico, apprezzandone la vastissima cultura e l'ottima cucina, l'arguzia e l'elegante ironia.

A tale proposito, non meraviglia se, nel suo romanzo ucronico intitolato *La trappola di Turing*, scritto nel 2010, Maniscalco Basile si sia definito «esperto di meccanica quantistica, di musicologia, di letteratura russa antica e di scacchi». Volendo rimanere ancorati a questa sua definizione – ovviamente in larga parte autoironica – vale la pena interrogarsi sulla presenza di un eventuale filo conduttore che colleghi in qualche modo questi quattro ambiti, a prima vista connessi tra loro in maniera incongrua.

Rileggendo i suoi numerosi scritti e cercando di collocarli nella cornice più ampia del suo interesse per questioni di fondo e di metodo, si potrebbe avanzare l'ipotesi che tra le domande alle quali lo studioso sembra voler trovare una risposta ce ne siano alcune che effettivamente contraddistinguono e mettono in relazione tra loro i quattro campi di studio sopra ricordati, e cioè: fino a che punto esiste la libertà all'interno di una griglia di regole? E quale margine di interpretazione e libera espressione sono concessi a chi stia descrivendo il comportamento della materia, della radiazione e le loro reciproche interazioni, oppure stia interpretando una partitura musicale, applicando una norma legislativa o scegliendo una determinata strategia mentre gioca a scacchi? Come indagare il rapporto che c'è tra il paradigma definito della regola scritta e la sua interpretazione o attuazione 'creativa', se è vero che la partitura non è la musica e la norma non è il diritto e, soprattutto, quanta reale autonomia di espressione è consentita all'interprete di questi linguaggi, quali i suoi condizionamenti in un universo dominato dalla complessità?

Maniscalco Basile amava molto e citava di frequente Richard Feynman, premio Nobel per la Fisica nel 1965, che alla fine degli anni Quaranta aveva sviluppato una teoria – denominata “integrale sui cammini” – secondo cui «una particella quantistica percorre tutte le possibili traiettorie durante il suo moto e i vari contributi forniti da tutti questi vari cammini interferiscono fra loro fino a generare il comportamento più probabile osservato»². E dunque, quale interazione e quale margine può esserci tra caos e prevedibilità e come definire il concetto di “libertà/illibertà” nella e della regola? Per traslato allora, quale e quanta funzione creativa è concessa all'essere umano costretto in quella gabbia che è la sua esistenza e che deve interpretare in un tempo e in uno spazio determinati?

In un interessante contributo del 2013 intitolato “L'algebra della felicità: *Noi* di Evgenij Zamjatin”, Maniscalco Basile sostiene che lo scrittore russo, in un articolo del 1918, “Skify li”, avesse enunciato in poche frasi il centro di gravità della sua riflessione politica, la corsa dello Scita:

Nella steppa verde cavalca un cavaliere selvaggio con i capelli al vento, è uno scita. Dove va? In nessun luogo. A quale scopo? Nessuno. Semplicemente cavalca, perché è uno scita, perché è tutt'uno col cavallo, perché è un centauro e gli sono cari la libertà, la solitudine, il

² “Meccanica quantistica”, *Wikipedia*, https://it.wikipedia.org/wiki/Meccanica_quantistica, online (ultimo accesso 13/07/2023).

cavallo e la vasta steppa... (Maniscalco Basile 2013: 96).

La sua corsa è infinita, senza scopo e senza meta, attimo per attimo, in un susseguirsi di momenti di felicità e bellezza che, in ogni stato totalitario, sono più rivoluzionari di ogni libertà (*ibid.*: 98-100).

In un altro dei suoi scritti più appassionanti, dedicato all'amico e collega Cesare G. De Michelis e intitolato "Il paradigma della passione. Le due Sonate a Kreutzer", lo studioso dimostra, invece, come la *Sonata a Kreutzer* di Ludwig van Beethoven e l'omonimo racconto di Lev Nikolaevič Tolstoj rispecchino uno stesso gioco di «tensioni e di risoluzioni», di sospensioni e di «ritorni a casa», in uno statuto di traduzione intersemiotica, di efrasi musicale che intravede nella forma della «Fuga», e nelle sue caratteristiche, l'essenza «di un profondo paradigma romantico» di cui tratteggia le linee espressive (Maniscalco Basile 2014: 277).

Paradigmi, categorie, modelli di decifrazione che Maniscalco Basile ricerca anche in altri territori, quelli delle istituzioni politiche, ad esempio, a partire dall'articolo "Astrology and Politics in Sixteenth-Century Muscovy: Fedor Karpov and the Scrutable God", del 1997, nel quale – analizzando una lettera del diplomatico e pubblicista russo Fëdor Karpov al metropolita Daniil – dimostra come l'astrologia possa essere diventata, nei secoli in questione, «una parte significativa di un'arte di governo che cessa di considerare la terra solo come un piedistallo per il Cielo»³ e che invece utilizza tutte le conoscenze disponibili per comprendere e decifrare la realtà in maniera utile ad assicurare il buon governo e la pace tra i sudditi. Nella vastità degli interessi slavistici di Maniscalco Basile un punto fermo sono certamente i suoi contributi sulla storia del pensiero politico e delle istituzioni politiche, in particolare della Moscovia del Cinquecento e Seicento, che hanno punteggiato la sua attività di studioso. Si può partire dal 1976, anno di pubblicazione del volume dedicato agli *Scritti politici di Ivan Semënovič Peresvetov*, scrittore politico e soldato russo le cui opere ebbero notevole influenza sulla pratica di governo di Ivan IV, e proseguire citando la monografia del 1983 dedicata a *La sovranità ecumenica del Gran Principe di Mosca. Genesi di una dottrina (fine XV-inizio XVI secolo)*⁴, nella quale si deli-

³ «Astrology can thus become a significant part of an art of government which ceases to regard the earth as no more than a pedestal to Heaven» (Maniscalco Basile 1997: 428).

⁴ Per le indicazioni bibliografiche relative alle opere qui citate si rimanda, in appendice, alla "Bibliografia scelta degli scritti di Giovanni Maniscalco Basile".

nea acutamente la genesi di tale dottrina alla luce dei principali documenti politici e ideologici che, nell'arco temporale preso in esame, ne portano le tracce. A seguire, nei volumi intitolati *L'idea del Principe e le origini del potere politico nella Rus' kieviana: ricerche sulla Pověst' Vremennykh Lët*, del 1988, e *Aspetti religiosi e popolari della legittimazione del potere in Russia nei secoli XVI e XVII*, dello stesso anno, sempre sulla base di documenti scritti, spesso da lui tradotti dal russo, lo studioso enuclea i tratti essenziali della dottrina e dell'ideologia imperiale russa, argomento al quale – di frequente nell'ambito dei noti Seminari Internazionali "Da Roma alla Terza Roma" attivi dal 1981 ad oggi – dedicherà svariati contributi che rappresentano studi ineludibili per chi si occupi di questo tema così complesso e stratificato, oggi quanto mai attuale. Parlando di tali lavori non bisogna dimenticare come, già nel 1994, proprio nella cornice dei Seminari Internazionali appena citati, Gianni Maniscalco Basile, insieme al professor Gianfranco Girauda, avesse portato a termine un monumentale *Lessico giuridico, politico ed ecclesiastico della Russia del XVI secolo*, che contiene una cospicua raccolta ragionata di "contesti" nei quali appaiono termini e lemmi significativi ai fini della definizione delle caratteristiche del linguaggio giuridico e politico russo cinquecentesco nel tentativo, come scrive Maniscalco Basile nella "Premessa" al volume, di ricostruire «l'atmosfera ideologica di un'epoca cruciale per l'evoluzione del pensiero politico russo e del suo linguaggio» (Maniscalco Basile - Girauda 1994: XV). Anche nella sua ultima monografia, pubblicata postuma con il titolo *Aeternum Foedus tra Russia e Cina. Il Trattato di Nerčinsk (1689). Testi, lessici e commentari*, Maniscalco Basile dedica la sua analisi alla lingua e ai linguaggi utilizzati nei documenti – in latino, russo e manciù – che attestano il primo accordo internazionale russo-cinese, proprio per mettere a fuoco gli elementi ideologici che testimoniano l'immagine politica che le due nazioni avevano e volevano dare di sé e del proprio sistema di legittimazione del governo, nonché quella peculiare ma incredibilmente coincidente concezione imperiale del mondo che entrambe esprimevano (Maniscalco Basile 2017). Nella griglia di senso e significato delle locuzioni e dei vocaboli utilizzati nel *Trattato* si esprime una "cosmogonia politica" del tutto nuova che ribalta la concezione fino ad allora vigente di una sola ecumene fisica nello spazio e nel tempo e mostra come la coesistenza di due imperi, in quel determinato periodo storico, non fosse un assurdo perché

... è forse solo dei nostri contemporanei pensare alla Terra come un'estensione finita. Nel XVI e nel XVII secolo, benché le scoperte di Colombo avessero contribuito a rendere il nostro globo un po' più

piccolo, lo spazio del mondo non appariva angusto e delimitato come può apparirci oggi. E lo spazio misterioso interno ai continenti che i cartografi del Medioevo riempivano con immagini fantastiche o identificavano con la terra di Gog e Magog apriva prospettive spaziali che non avevano confini ben definiti (*Ibid.*: 137).

Tale questione, per lo studioso, non va infatti posta in termini esclusivamente pragmatici o di mera analisi istituzionale, ma va indagata esaminando con attenzione lo spazio giuridico e teorico-politico insito nell'idea stessa di impero.

Al riguardo, i lavori di Maniscalco Basile sulla Moscovia e sulla Russia premoderna evidenziano quanto forte e radicata, direi stratificata, sia la nozione di "Impero" in questa nazione e, nei nostri attuali, infelici giorni di guerra, sembrano premonitrici le parole dello studioso che, sempre in *Aeternum foedus*, scrive:

Mosca, dunque, era la Terza Roma, ultima capitale ortodossa, circondata da popoli barbari. E il mandato che Iddio attribuiva allo Car' era di estendere lo spazio della cristianità ortodossa, retta dal timone dell'imperatore, "insediato da Dio", a tutto il mondo e, nella impostazione di Makarij – che poi derivava da quella di Iosif Volockij, la quale a sua volta derivava da quella di Eusebio di Cesarea – al popolo di tutto il mondo. Lo spazio "ideologico" della Russia era dunque l'intera ecumene e tutti i popoli che la abitavano (*Ibid.*: 127).

Ma se, com'è noto, l'ideologia è sinonimo di pensiero condizionato da interessi di parte ed esercita sulla società una funzione conservatrice tendente a consolidare uno *status quo*, l'utopia si muove in contraddizione con la realtà, rompe l'ordine stabilito delle cose e crea nuove forme di comportamento, elaborando valori del tutto originali e dirompenti. In particolare, come scrive Darko Suvin:

L'utopia sarà definita come la costruzione di una particolare comunità nella quale le istituzioni sociopolitiche, le norme e le relazioni fra persone sono organizzate secondo principi radicalmente diversi da quelli della comunità in cui vive l'autore: la costruzione è fondata sullo straniamento che emerge da un'ipotesi storica alternativa; essa è creata da classi sociali cui importa soprattutto l'alterità e il mutamento (Maniscalco Basile - Suvin 2004: 14).

Maniscalco Basile ha dedicato gran parte dei suoi studi più interes-

santi all'analisi sia di mondi regolati da rigide griglie ideologico-normative, sia di mondi utopistici, luoghi altri nei quali l'alternativa, l'antisistema, diviene concretamente attuale e dove lo Scita cavalca ramingo nel vasto oceano della steppa semplicemente perché «nel suono degli zoccoli del cavallo [...] sta un ordine che – attimo per attimo, cioè 'qui e ora' – è infinito» (Maniscalco Basile 2013: 101). La sua corsa, modello perfetto di coordinazione ed emozione, è simile a una danza, cioè a un tripudio di regole e bellezza eversiva. In definitiva, nei saggi di Maniscalco Basile si declina variamente, con una scrittura colta e brillante, proprio tale perturbante consapevolezza, quella «di un mondo troppo complesso perché l'uomo possa viverci senza illusioni» (Maniscalco Basile - Suvin 2004: 84) perché intriso di vita reale, fatta di frontiere e limiti, e di un impellente desiderio, inesausto, di totalità.

(Marina Ciccarini)

Bibliografia scelta degli scritti di Giovanni Maniscalco Basile (in ordine cronologico)

- Peresvetov Ivan Semënovič, *Scritti politici di Ivan Semënovič Peresvetov*, Ed. Giovanni Maniscalco Basile, Milano, Giuffré Editore, 1976.
- Maniscalco Basile, Giovanni (ed.), *Lettere di Filofej Starec del Monastero di Eleazarov a Pskov al Gran Principe Ivan Vasil'evič ed al Gran Principe Vasilij Ivanovič*, Palermo, Graf. A. Cappugi & Figli, 1979.
- Id., "Mito e utopia negativa", *Praxis*, 34 (1979): 52-54.
- Id., "Note su fantascienza e utopia negativa", *L'utopia e le sue forme*, Ed. Nicola Matteucci, Bologna, il Mulino, 1982: 243-254.
- Id., "Un progetto di riforma nella Moscovia del XVI secolo", *Rivista di Studi bizantini e slavi*, II (1982): 371-389.
- Id., *La sovranità ecumenica del Gran Principe di Mosca. Genesi di una dottrina (fine XV - inizio XVI secolo)*, Milano, Giuffré Editore, 1983.
- Id., "Il termine 'popolo' nella *Pověst' o Car'grade*: una ipotesi di interpretazione", *La nozione di «Romano» tra cittadinanza e universalità, "Da Roma alla Terza Roma"*, Studi-II, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984: 523-427.
- Id., "The Utopia of Rebirth: Aleksandr Bogdanov's *Krasnaja Zvezda*", *Canadian-American Slavic Studies*, 18.1-2 (Spring-Summer 1984): 54-62.
- Id., "La leggenda dei successori di Augusto e dei doni del Monomaco. Genealogia e sovranità ecumenica", *Popoli e spazio romano fra diritto e profezia, "Da Roma alla Terza Roma"*, Documenti e Studi-III, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1986: 529-544.
- Id., "Popolo e potere in Russia nel XVI e nel XVII secolo", *Il Pensiero Politico. Rivista di Storia delle Idee Politiche e Sociali*, XX.3 (1987): 307-339.
- Id., "Ancora su 1984: appunti ai margini di un caso di fornicazione sacra", *Quaderni di Filologia Germanica della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna*, IV (1988): 245-255.
- Id., *Aspetti religiosi e popolari della legittimazione del potere in Russia nei secoli XVI e XVII*, Palermo, Edizioni Guida, 1988.

- Bogdanov, Aleksandr Aleksandrovič, *Красная звезда* (1908), trad. it. *La stella rossa*, Ed. Giovanni Maniscalco Basile, Palermo, Sellerio, 1988.
- Maniscalco Basile, Giovanni, *L'idea del Principe e le origini del potere politico nella Rus' kieviana: ricerche sulla Pověst' Vremennykh Lët*, Padova, CEDAM, 1988.
- Id., "Un dettaglio poco noto della pratica di governo di Ivan il Terribile: il trono del Monomaco", *Il dettaglio non è un dettaglio*, Palermo, S.F. Flaccovio, 1988: 25-30.
- Id., "The Christian Prince through the Mirror of the Rus' Chronicles", *Harvard Ukrainian Studies*, XII-XIII (1988-1989): 672-688.
- Id., "Ivan Semënovič Peresvetov e la *Pověst' o Car'grade*. Forma e ideologia politica", *La Pověst' russa tra evo antico ed evo moderno*, Ed. Marialuisa Ferrazzi, *Europa Orientalis*, 9 (1990): 211-233.
- Id., "Alcune osservazioni sul termine 'vselennaja' nella Storia dei Principi di Vladimir", *Il Pensiero Politico*, XXIV.2 (1991): 245-256.
- Id., "Mosca-Terza Roma. Una città immaginaria e il suo rilievo politico", *EIDOS*, 8 (1991): 54-64.
- Id., "Due trattati russo-bizantini nella *Pověst' vremennykh lët*: preistoria politico-religiosa della cristianizzazione della Rus'", *Le origini e lo sviluppo della cristianità slavo-bizantina*, Ed. S.W. Świerkosz-Lenart, *Nuovi Studi Storici*, 17 (1992): 97-111.
- Id., "Il lavoro di analisi dei testi: un esempio informatico", *Strumenti didattici e orientamenti metodologici per la storia del pensiero politico*, Ed. Eugenio Guccione, Firenze, Olschki Editore, 1992: 137-142.
- Id., "La Russia dalla Prima Guerra Mondiale alla Perestrojka", *Storia della civiltà letteraria russa*, Eds. Michele Colucci - Riccardo Picchio, vol. II, Torino, UTET, 1992: 173-200.
- Catalano, P. - Pašuto, P.T. - Sinicyna, N.V. - Ščapov, Ja.N. - Capaldo, M. - Barone Adesi, G. - Garzaniti, M. - Maniscalco Basile, G. - Sbriziolo, I.P. - Ronchi De Michelis, L. (eds.), *L'idea di Roma a Mosca. Secoli XV-XVI. Fonti per la storia del pensiero sociale russo – Идея Рима в Москве XV-XVI века. Источники по истории русской общественной мысли*, "Da Roma alla Terza Roma", Documenti-I, Roma, Herder, 1993 (Traduzioni dal russo di G. Maniscalco Basile alle pp. 215-254 e 339-345).

- Maniscalco Basile, Giovanni, "The *Pacta et Constitutiones* between the Hetman Pylip Orlyk and the Zaporozhian Host, April 5th, 1710: A Juridical Analysis", *Rivista di Bizantinistica*, 3 (1993): 11-164.
- Maniscalco Basile, Giovanni - Giraud, Gianfranco (eds.), *Lessico giuridico, politico ed ecclesiastico della Russia del XVI secolo*, "Da Roma alla Terza Roma", Lessici-I, Roma, Herder, 1994.
- Maniscalco Basile, Giovanni, "L'idea di impero nelle opere di Makarij: note sulla traslazione dell'idea di Βασιλεία da Costantinopoli a Mosca", *Diritto e religione da Roma a Costantinopoli a Mosca*, "Da Roma alla Terza Roma", Documenti e Studi. Rendiconti dell'XI Seminario, Ed. Maria Pia Baccari, Roma, Herder, 1994: 163-170.
- Id., "Popoli e nazioni: un esempio di analisi informatica", *Umanità e Nazioni nel diritto e nella spiritualità da Roma a Costantinopoli e Mosca*, "Da Roma alla Terza Roma", Documenti e Studi. Rendiconti del XII Seminario, Eds. Pierangelo Catalano - Paolo Siniscalco, Roma, Herder, 1995: 99-104.
- Id., "Power and Words of Power: Political, Juridical and Religious Vocabulary in Some Ideological Documents in 16th-Century Russia", *Forschungen zur osteuropäischen Geschichte*, vol. 50, Ed. Hans-Joachim Torke, Berlin, Harrassowitz Verlag Wiesbaden, 1995: 51-79.
- Id., "Tempo e viaggio: Mosca sulla vodka e dintorni", *Russica Romana*, II (1995): 219-251.
- Id., "Uno storico russo testimone della Rivoluzione Francese (1789-1790): Nikolaj Michajlovič Karamzin", *Mediterranean World*, XIV (1995): 151-5.
- Id., "La Rivoluzione nella letteratura degli anni Venti", *AION. Slavistica*, 4 (1996): 225-251.
- Id., "Astrology and Politics in Sixteenth-Century Muscovy. Fedor Karpov and the Scrutable God", *Culture and Identity in Muscovy, 1359-1584 - Moskovskaja Rus' (1359 - 1584): kul'tura i istoričeskoe samosoznanie*, Eds. A.M. Kleimola - G.D. Lenhoff, Moscow, ITZ-Garant, 1997: 417-30 [edizione riveduta in Ciccarini, Marina - Żaboklicki, Krzysztof (eds.), *Plurilinguismo letterario in Ucraina, Polonia e Russia tra XVI e XVIII secolo*, Varsavia-Roma, Accademia polacca delle Scienze, 1999: 76-100].

- Id., "Car' i narod Moskovskij vo vtoroj polovine XVI v.: analiz letopisej", *Rim, Konstantinopol', Moskva: sravnitel'no-istoričeskoe issledovanie centrov ideologii i kul'tury do XVII v. - Roma, Costantinopoli, Mosca: studio storico e comparativo dei centri dell'ideologia e della cultura fino al XVII secolo, "Da Roma alla terza Roma"*, Documenti e studi, Eds. Andrej Nikolaevic Sacharov - Pierangelo Catalano, Moskva, IRI, 1997: 282-289.
- Id., "Un Ukaz di Aleksej Michajlovič nell'Inghilterra della Guerra Civile", *Russica Romana*, VII (2000): 195-205.
- Id., *Послания Ивана Грозного о царской власти. Компьютерный анализ текстов*, 2001, dattiloscritto.
- Id., *Due tigri e una fragola. Memoria, tempo e profezia*, Roma, Monolite, 2002.
- Id., "La lettera di Fëdor Karpov al metropolita Daniil: politeia e carstvo", *Antichità e rivoluzioni da Roma a Costantinopoli e Mosca. "Da Roma alla Terza Roma"*, Documenti e Studi. Rendiconti del XIII Seminario, Eds. Pierangelo Catalano - Giovanni Lobrano, Roma, Herder, 2002: 357-368.
- Id., "The Image of Muscovite Political Power in Sigmund von Herberstein's 'Rerum Moscoviticarum Commentarii'", *450 Jahre Sigismund von Herbersteins Rerum Moscoviticarum Commentarii: 1549-1999*, vol. 24, Eds. von Frank Kämpfer - Reinhard Frötschener, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2002: 173-85.
- Id., "La solitudine delle dodici note", *Nuovissime Mappe dell'Inferno. Distopia oggi*, Eds. Darko Suvin - Giovanni Maniscalco Basile, Roma, Monolite, 2004: 55-86.
- Maniscalco Basile, Giovanni - Suvin, Darko (eds.), *Nuovissime Mappe dell'Inferno. Distopia oggi*, Roma, Monolite, 2004.
- Maniscalco Basile, Giovanni, "'Giustizia' e 'pace' alle origini del potere nella Rus'", *Concezioni della pace, "Da Roma alla Terza Roma"*, Studi-VI, Eds. Pierangelo Catalano - Paolo Siniscalco, Roma, Herder, 2006: 215-226.
- Id., "Popolo e impero alle origini della Rus'", *Gli studi slavistici in Italia oggi*, Eds. Roberta De Giorgi - Stefano Garzonio - Giorgio Ziffer, Udine, Forum, 2007: 129-136.
- Id., "Utopia e disperazione nel *Boris Godunov* di Modest Mussorgskij", *Rivista di studi utopici*, 6 (2008): 67-72.

- Id., "The Coast of Utopia di Tom Stoppard: la costa di nessuna terra", *Annali di Ca' Foscari*, XLVIII.1-2 (2009): 41-53.
- Id., *La trappola di Turing*, 2010, romanzo dattiloscritto.
- Id., "La dottrina imperiale in Russia dal XV al XVIII secolo", *Impero. Nella storia della Russia tra realtà e nostalgia*, Eds. Sergio Bertolissi - Lapo Seistan, Napoli, M. D'Auria Editore, 2013: 45-69.
- Id., "La 'Moscovia' di Antonio Possevino SJ. Il resoconto di una missione impossibile", *ECPS. Journal of Educational, Cultural and Psychological Studies*, 8 (2013): 305-320.
- Id., "L'algebra della felicità: Noi di Evgenij Zamjatin", *Russica Romana*, XX (2013): 91-104. [anche in versione inglese, "The Algebra of Happiness: Evgeny Zamyatin's We", *Quaestio Rossica*, 4 (2015): 19-39].
- Id., "Defined by a Hollow. Darko Suvin e il nuovo Leviatano", *Anarres. Rivista di studi sulla science fiction*, 2 (2014), <https://www.fantascienza.com/anarres/articoli/34/defined-by-a-hollow-darko-suvin-e-il-nuovo-leviatano/>, online (ultimo accesso 13/07/2023).
- Id., "Il paradigma della passione: le due sonate a Kreutzer", *Kesarevo Kesarju: scritti in onore di Cesare G. De Michelis*, Eds. Marina Ciccarini - Nicoletta Marcialis - Giorgio Ziffer, Firenze, FUP, 2014: 275-284.
- Id., *La partita delle Tre Regine. Un romanzo quantistico*, California, Create Space Independent Publishing Platform, 2014.
- Id., "Law and Power. The Idea of Sovereignty in 16th Century Russia", *Quaestio Rossica*, 2 (2014): 65-79.
- Id., "Da Cesare Augusto ad Aleksej Michailovič: l'idea di impero tra Russia e Cina nel XVII secolo", *Chang'an e Roma: l'incontro delle due culture. Diffusione e sviluppo del sistema del Diritto romano e del Diritto cinese*, Eds. Pierangelo Catalano - Riccardo Cardilli - Qiang Li - Xu Guodong - Fei Anling - Wang Jian - Wang Yingying, Pechino, Law Press China, 2015: 60-73.
- Id., "Ideologia imperiale tra Russia e Cina: migrazioni e trattati", *Миграции. Формирование Российского Государства. Материалы Международных семинаров исторических исследований «От Рима к Третьему Риму» 2010 - 2015 гг. - Migrazioni. Formazione dello Stato russo. Atti dei Seminari internazionali di studi storici «Da Roma alla Terza Roma» degli anni 2010-2015*, Eds. Pierangelo Catalano - Jurij A. Petrov, Mosca, IRI RAN, 2015: 61-93.

- Maniscalco Basile, Giovanni - Jurasov. A.V. (eds.), *Stoglav: tekst, slovoukazatel'*, Moskva-Sankt-Peterburg, IRI RAN - CNR Italia, Centr gumanitarnykh iniciativ, 2015.
- Maniscalco Basile, Giovanni, *Aeternum Foedus tra Russia e Cina. Il Trattato di Nerčinsk (1689). Testi lessici e commentari, "Da Roma alla Terza Roma"*, Documenti e Studi, Lessici-II, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2017.
- Id., "Città e territorio del potere nella Russia del XVI secolo", *Diritto@Storia. Rivista Internazionale di Scienze Giuridiche e Tradizione Romana*, XVI.15 (2017), <https://www.dirittoestoria.it/15/memorie/Maniscalco-Basile-Citta-territorio-potere-Russia-XVI-secolo.htm>, online (ultimo accesso 13/07/2023).
- Id., "Mayakovsky's *Bedbug*: Revolution, Time and Utopia", *Quaestio Rossica*, 5.3 (2017): 757-776.
- Id., "Le migrazioni russe verso Oriente e i rapporti tra Russia e Cina nel XVII secolo: *Foedus Aeternum* e *Ecumene*", *Diritto@Storia. Rivista Internazionale di Scienze Giuridiche e Tradizione Romana*, XVII.16 (2018), [https://www.dirittoestoria.it/16/memorie/romaterzaroma/Maniscalco-Basile-Migrazioni-russe-verso-Oriente-Russia-Cina-XVII-secolo-\[2016\].htm](https://www.dirittoestoria.it/16/memorie/romaterzaroma/Maniscalco-Basile-Migrazioni-russe-verso-Oriente-Russia-Cina-XVII-secolo-[2016].htm), online (ultimo accesso 13/07/2023).
- Id., *In Memory of the Future: Andrej Platonov's Chevengur*, dattiloscritto incompiuto.
- Id., *Revolution, Complexity and Information. Russian Dystopian (1908-1930 and beyond)*, dattiloscritto incompiuto.

Emanations, Spectralizations, Obsessions Between Real and Virtual.

Massimo Fusillo

Interviews Mirko Lino

Ed. Massimo Fusillo

Abstract

The relationship between the real and the virtual is increasingly central in defining narrative worlds in contemporary culture. On one hand, the rise of digital and immersive technologies seems to reignite easy apocalyptic temptations in critical thought; on the other, it offers new modes of writing and techniques for the materialization and dissemination of narrative worlds. In this interview, Mirko Lino, Associate Professor of Cinema, Television, and Photography at the University of L'Aquila, provides an overview and brief assessment of the dialectic between the real and the virtual. Ranging across various fields of artistic and media production (cinema, serials, literature, video games, comics), he describes some transmedia strategies for constructing storyworlds, while also exploring contemporary imagination's obsessions, such as illusion, dreams, and spectrality.

Keywords: Virtuality; Apocalypse; Cinema; Tv Series; Storyworlds

Emanazioni,
spettralizzazioni, ossessioni
fra reale e virtuale
Massimo Fusillo intervista Mirko Lino
a cura di Massimo Fusillo

1) *La visione mainstream, ripetuta in maniera martellante dai mass-media, ci dice che il virtuale sarebbe il negativo, l'inautentico e il falso, mentre il reale sarebbe, banalmente, l'autenticità, la vita, la passione. A questa visione manichea si legano tanti fenomeni, come il terrore della fake news; soprattutto si è persa l'idea barthesiana che la fotografia sia un documento (ci attesta infatti che qualcosa "è stato"), perché tutti pratichiamo il photoshopping. Personalmente, non avendo una visione apocalittica della vita, non trovo che ci sia nulla di male in tutto ciò. La visione che la ricerca sui media sta imbastendo su questi temi va ovviamente in tutt'altra direzione: verso l'idea di una ibridazione continua fra questi due campi, che sono in osmosi ed evoluzione, in una relazione dialettica potremmo dire. A questo punto, prevedibilmente, la prima domanda da cui partiamo è: qual è la tua posizione su questo tema cruciale, il rapporto fra reale e virtuale, e che ruolo svolge nella tua ricerca scientifica?*

Vorrei partirei da lontano; spero non troppo. Nell'ambito delle scienze naturali, il concetto di virtuale rimanda a una grandezza convenzionale che permette di rappresentare e decodificare il modo di agire degli elementi all'interno di un sistema unitario; cioè, allargando un po' le maglie della definizione scientifica, il virtuale indica una modalità per osservare e interpretare qualcosa (un sistema) che

percepiamo come reale. Giocando un po', ma nemmeno troppo, con queste definizioni, il virtuale è allora concepibile come uno strumento per una realizzazione ulteriore di un sistema (un mondo altro) a partire da ciò che è oggettivo (il mondo fisico). In termini più "poetici", il virtuale è ascrivibile a dei processi di trasfigurazione della realtà. In altri termini ancora, questa volta più tecnologici, il virtuale rimanda anche a una sostituzione del reale tramite delle tecniche di simulazione totale. Ecco, diverse gradazioni semantiche avvolgono questo termine così suggestivo, inquadrandolo come generatore poetico di mondi ma al contempo come un annullatore spietato dell'autenticità del mondo. Credo, verosimilmente, che questa polarità si riverberi nel nostro sistema mediale e nel modo in cui, a partire da questo, organizziamo i nostri saperi. Il digitale, che è indubbiamente l'alfabeto del contemporaneo, sta sicuramente accelerando esponenzialmente dei processi che sino a qualche anno fa erano ancora *in fieri* (pensiamo a come il digitale sia stato estremamente necessario per mantenere in vita la nostra comunicazione e le nostre relazioni durante il *lockdown*, virtualizzando le nostre relazioni sociali, affettive e le prassi lavorative); e questa rapidità ingenera traumi che alimentano piuttosto facilmente atteggiamenti pessimisti, nostalgici, passatisti e sicuramente apocalittici nel senso più chiuso del termine verso le tecnologie. Mentre, la dimensione dinamica del virtuale, la moltiplicazione e fluidificazione delle identità, ben espresso dalla polimorfia ascritta all'avatar, e la possibilità di tracciare nuovi percorsi dell'empatia tramite l'ipermediazione – pensiamo alla complessa operazione artistica di Alejandro Iñárritu con *Carne y Arena (Virtually present, Phisycally invisible)* – faticano ancora un po' a livello collettivo a essere percepiti come parte integrante o potenziamento delle nostre esperienze. Ora, sicuramente un atteggiamento apocalittico può apparire riduttivo. Nello specifico del mio percorso di ricerca, il filtro dell'apocalisse ha fornito un primo tipo di accesso alla annosa questione "reale vs virtuale". Un atteggiamento apocalittico può dimostrarsi, se aperto a diversi percorsi critici, un dispositivo di conoscenza basilare; un punto di partenza ma non di arrivo per l'analisi di fenomeni complessi e radicali come, appunto, il virtuale. La

fascinazione verso un sentimento apocalittico è stata significativa durante il Postmoderno, grazie a filosofi come Jean Baudrillard e Paul Virilio, che hanno avuto il merito di anticipare l'impatto spettrale di alcuni fenomeni mediali (il simulacro; la virtualizzazione come scomparsa della materialità del reale, il potenziamento tecnologico del visivo come desertificazione dell'immaginario) inquadrandoli appunto in un paradigma di perdita irreversibile; e nella mie prime ricerche ho provato ad approfondire e decostruire questo tipo di pensiero. Oggi, bisogna andare oltre, ed evitare di impantanarsi nella celebrazione della perdita e della scomparsa degli elementi costitutivi di un sistema idealizzato come organico. Così come, di converso, non serve nemmeno lasciarsi sedurre da atteggiamenti entusiasti verso le progressive sorti della tecnologia (attitudine riscontrabile soprattutto a cavallo tra XX e XXI secolo, che ha trovato una base efficace, ad esempio, nell'idea di "intelligenza collettiva" di Pierre Lévy; o in un certo idealismo progressista che trapela nella descrizione dei meccanismi della "cultura convergente" da parte di Henry Jenkins). Bisognerebbe piuttosto posizionarsi "in between" tra i due poli, e osservare con una concreta consapevolezza storica i fenomeni che disegnano l'aspetto complesso della contemporaneità. Sono sempre abbastanza refrattario all'uso di termini forti come, ad esempio, "rivoluzione", usato spesso per definire l'affermazione del digitale. Il termine "rivoluzione digitale", ormai diffuso nella vulgata comune per descrivere tutte le ricadute simboliche, comunicative e sociali del digitale implicherebbe una cesura netta nei confronti del passato e dei media classici, che nei fatti non si è mai realizzata come tale – c'è sempre un principio di familiarità e di continuità tra esperienze passate e nuove. Allora, oltre a osservare lo sviluppo dei fenomeni mediali contemporanei, senza eccedere in facili formulazioni apocalittiche che idealizzano il passato o in slanci entusiastici verso i futuri tecnologici, a mio parere bisogna perseverare in un'analisi comparativa tra le forme e prassi del passato e quelle contemporanee. Per questo motivo, negli ultimi anni sto provando a tracciare dei percorsi genealogici retti sul confronto proprio tra le tecnologie mediali del passato e quelle contemporanee considerando al netto delle distanze storiche la

vicinanza concettuale riscontrabile nell'ibridare con tecniche e tecnologie diverse il reale e il virtuale. Ad esempio, alcuni miei recenti corsi universitari hanno messo in dialogo la tecnica della Fantasmagoria del XVIII sec. (Fig. 1) e quella della Realtà Aumentata – un dialogo che mi piace intitolare “all’inizio e alla fine del cinema”. Tecnologie come la Realtà Aumentata, oltre a maneggiare una sostanza simile a quella dell'apparizione fantasmagorica, permettono di geolocalizzare l'immaginario. Pensiamo ad alcuni Hybrid Reality Game, come *Pokemon Go*, o *The Walking Dead - Our World*, che ricollocano figure finzionali, virtuali, dell'immaginario contemporaneo (i simpatici mostriciattoli dei Pokemon; gli orridi zombi) in spazi reali, determinando quelle che Pietro Montani, in un saggio di dieci anni fa intitolato *Tecnologie del sensibile*, ha definito “spazi non mappabili”, cioè interstizi dove reale e virtuale entrano in stretta connessione; insomma, uno “spazio aumentato” (*augmented space*) volendo riprendere una categoria coniata da Lev Manovich in relazione all'allestimento e all'esperienza degli spazi culturali del contemporaneo.

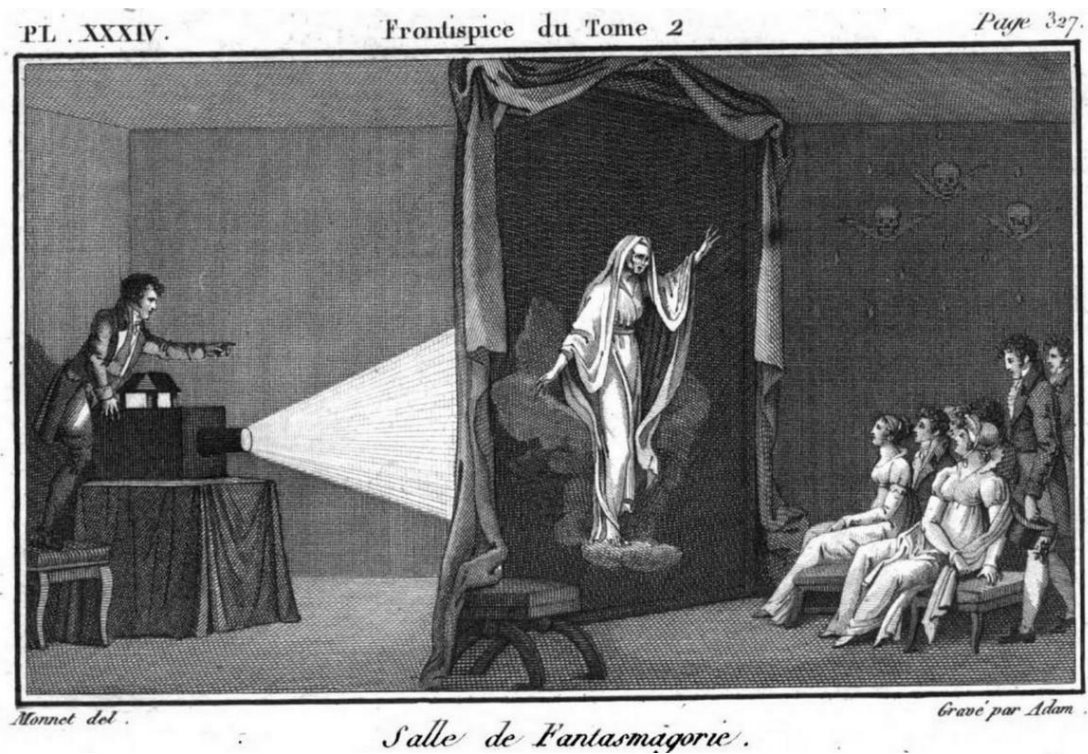


Fig. 1 Immagine di uno spettacolo di Fantasmagoria.

La mia ricerca più recente prova ad allinearsi proprio lungo questi spazi di negoziazione tra reale e virtuale, che ben esprimono la necessità di rivedere una dicotomia in chiave dialettica, e constatare come quest'ultima prenda luogo, si spazializzi concretamente, risemantizzando il nostro rapporto tanto con l'immaginario quanto con il reale. Trovo molto interessante e utile, ad esempio, provare a connettere il contemporaneo con le trasformazioni mediali in atto a quelle incorse nel passato. Se consideriamo le innovazioni tecnologiche che hanno spinto il XIX secolo, oltre a un affascinante dialogo tra scienza, comunicazione e spiritismo, tra progresso e simbolismo, ritroviamo sul piano socio-culturale, nonché formale, una serie di corrispondenze con la transizione mediale che ha attraversato il periodo a cavallo tra XX e XXI secolo. Permangono anche le emanazioni occulte (il complottismo digitale), e la configurazione di spazi altri: l'oltremondano nel passato; la sua ricodifica digitale – pensiamo ai cimiteri virtuali – e il metaverso nel contemporaneo. Quest'ultimo, ad esempio, implica una suggestiva spazializzazione sintetica della comunicazione digitale: il prolungamento immersivo dell'umano e delle sue interazioni e azioni in uno spazio virtuale.

2) La serialità televisiva è l'asse portante dell'immaginario contemporaneo: il luogo dove si giocano le partite decisive. Ho visto di recente Sense8 e sono rimasto affascinato fino alla follia dal gioco di vite possibili, di presenze e assenze, di spiazzamenti continui, che culmina in un finale magnifico e barocco, che prevede uno straordinario episodio nella mia città natale, Napoli (e mi sarebbe piaciuto che si allargasse anche alla tua bellissima città natale, Palermo). Possiamo anche citare l'espansione del grande capolavoro di Dick in The Man in the High Castle. Come vedi tu il rapporto fra reale e virtuale nelle serie TV? Come si articola la semantica dei mondi possibili in questo campo, che celebra come pochi altri la potenza degli Heterocosmica?

Sicuramente! Oggi, la costruzione degli immaginari vede il fortissimo contributo della serialità televisiva, le cui strutture narrative,

soprattutto in alcuni generi quali la fantascienza, il fantasy, l'horror survivalistico, ecc., sembrerebbero indirizzarsi verso forme ascrivibili all'epica. L'organizzazione delle storie in lunghi archi narrativi fa sì che la presenza di elementi quali la psicologia dinamica dei personaggi, un ambiente ben strutturato da principi fisici e morali, e un intreccio di vicende e azioni, consolidi nello spettatore il confronto con un sistema-mondo internamente coeso, pertanto assimilabile come "reale". Al *continuum* narrativo dispiegato dalle storie della serialità si affianca molto spesso una rete di strategie (para)testuali e di estensioni mediali che lavorano all'interno e all'esterno del mondo finzionale, prolungandolo nella realtà delle interazioni dei fan, rendendolo un sistema esplorabile, abitabile, dispiegato in una serie di prassi interattive – pensiamo, ad esempio, alle possibilità offerte da alcune serie di poter perlustrare i set e le ambientazioni con i visori della Realtà Virtuale, saturando ontologicamente lo spazio finzionale. *Sense8* e *The Man in the High Castle*, sebbene per motivi diversi, sono due serie che lavorano fittamente nel costruire vere e proprie architetture narrative per sondare la dimensione virtuale delle identità (*Sense8*) e quella del mondo, virtualizzando la Storia attraverso un racconto controfattuale (*The Man in the High Castle*).

Ecco, rispetto agli esempi che citi, per provare a spiegare come secondo me la struttura serializzata generi dei mondi possibili mi toccherà abbassare un po' il registro della qualità. Prendo spesso, forse troppo, in considerazione come caso emblematico la serie tv *The Walking Dead*, adattamento televisivo dell'omonimo *comic novel* (2003-2019), la cui durata televisiva è stata articolata in ben dodici stagioni (2010-2022). Il lunghissimo arco narrativo della serie è stato arricchito da diversi *spin-off* ancora attivi (quello più "vecchio", *Fear the Walking Dead*, è arrivato all'ottava stagione); in questo modo, l'universo diegetico restituisce il senso del graduale processo di "zombificazione del mondo" a cui mira il progetto narrativo, e per fare ciò prolunga la dimensione temporale della sopravvivenza spostando l'asse dall'apocalisse alla post-apocalisse zombi. Sta di fatto che la lunga temporalità post-apocalittica esprime vividamente la trasformazione dell'umano, e trova pertanto un riscontro strutturale con

l'organizzazione narrativa tipica delle cosiddette "serie serializzate"; pone le basi per la radicazione di un rapporto più intimo e strutturato con il mondo finzionale. Nel caso di *The Walking Dead*, la rete degli *spin-off* si occupa anche dell'esplorazione geografica del mondo post-apocalittico, allargando lo sguardo su storie di sopravvivenza e rifondazione della civiltà umana che si svolgono in ulteriori spazi rispetto a quelli tracciati dalla serie principale. Il mondo, allargato nella sua dimensione spaziale e intensificato da diversi punti di vista, appare solidamente incardinato su tre elementi, che per due studiose, Lisbeth Klastrup e Susana Tosca, appaiono fondanti nella determinazione degli *storyworld*: il *mythos* (la storia culturale dello zombi, attingendo al modello cinematografico alla George Romero); l'*ethos* (le scelte complesse e non facili che i personaggi devono intraprendere per sopravvivere e prendersi cura dei propri cari, scendendo a volte a compromessi brutali che rovesciano l'idea di una giustizia morale se non dell'umano stesso); il *topos* (gli spazi attraversati dai personaggi per compiere le proprie azioni e dare seguito alle loro scelte).

Un altro aspetto rilevante nella creazione degli *storyworld* riguarda la disseminazione transmediale degli elementi narrativi, in una logica di continuità e incastro tra media differenti. A tal proposito, a lezione riprendo spesso un aneddoto raccontato da Frank Rose nel suo libro *Immersi nelle storie* che riguarda la serie tv *Mad Men*. Nel 2009 su Twitter (oggi X) era comparso il *tweet* di Betty Draper, moglie alquanto dimessa e un po' depressa (giustamente) del protagonista, Don Draper. Il *tweet* rispecchiava una certa malinconia ascrivibile al personaggio di Betty, rendendo dunque la performance comunicativa coerente con la caratterizzazione del personaggio. Di lì a poco, su Twitter cominciarono a comparire i profili di altri personaggi di *Mad Men*, creando una sorta di "metaverso" della serie. Ovviamente, si trattava di account creati da alcuni fan, che in qualche modo abbatterono le barriere tra reale e virtuale prendendo possesso dell'identità dei personaggi di finzione. Questo aneddoto descrive un piccolo ma prezioso cortocircuito che dimostra la porosità tra finzione e reale: come è noto, *Mad Men* descrive il mondo della comunicazione e della pubblicità dell'America degli anni Sessanta, e ritrovare il *tweet* di un

suo personaggio nel sistema di comunicazione digitale contemporaneo offre sicuramente molto materiale su cui ragionare. Però, la possibilità di “fingersi” Betty Draper e di innescare a catena una serie di reazioni e interazioni non solo allarga la questione alla dimensione transmediale del personaggio delle serie tv, ma ci mostra come i mezzi di comunicazione contemporanei, *in primis* le piattaforme *social*, sono concepibili come luogo di incontro e interscambio tra finzione e realtà, tra virtuale e reale, in cui le distanze tra testo e pubblico di accorciano sino a determinare una condizione di immediatezza. Si tratta, in fin dei conti, di un altro esempio di determinazione di uno spazio non mappabile, che mostra come il mondo narrativamente possibile (nel caso di *Mad Men*, una ricostruzione finzionale di un preciso segmento della storia degli Stati Uniti) irrompa in un altro mondo, quello contemporaneo, abbattendo così la distanza temporale. Il nostro sistema mediale permette questi ritorni (im)possibili. I media svolgono una sorta di funzione connettiva tra mondi ontologicamente diversi (il regno dell’immaginario e quello del reale), che si presenta sempre più al centro nel nostro tessuto intersoggettivo. A ben vedere, i media lo hanno sempre fatto, e ciò appare lampante se ne cogliamo la dimensione “medianica” inscritta nella loro genealogia – lo dimostra molto bene Jeffrey Sconce nel suo saggio *Haunted Media*. Chiudo questa risposta un po’ disordinata facendo “*coming out*”: non ho mai completato la visione di *Mad Men*; mi manca l’ultimo episodio. Ma sono ormai quasi dieci anni che procrastino la sua visione; perché? eh, perché non voglio “staccarmi” da Don Draper (fig. 2), e un po’ possessivamente tengo sospesa la sua vicenda in uno spazio limbico del mio immaginario, per mantenerlo in vita all’interno del mondo finzionale che lo incornicia. Per non abbandonarlo.

3) *Veniamo alla nostra passione divorante comune, il cinema. Come si articola in questo medium il rapporto fra reale e virtuale? E soprattutto: si può estendere a tutte le epoche e a tutti i generi? Sto pensando soprattutto a Méliès e all’omaggio struggente che gli ha tributato Scorsese in Hugo Cabret. Vorrei sapere che cosa ne pensi, soprattutto a proposito del tema che più ha*

*caratterizzato la tua identità di studioso, a partire da un libro ormai cult, che viene da una tesi di dottorato che ho avuto l'onore di seguire come tutor: ovviamente l'apocalisse. L'apocalisse è la fine di ogni mondo possibile? Oppure non è altro che il presupposto per una nuova creazione e rigenerazione dell'umanità? Penso ovviamente al topos dell'unico sopravvissuto, e a film come *Minority Report* di Spielberg. Inutile dire che nella risposta non devi limitarti al cinema, ma puoi, se vuoi, spaziare anche fra letteratura e altre arti (pittura, fumetto, musica, ad esempio).*

La componente illusoria è centrale nella rappresentazione e nell'esperienza cinematografica. Si amalgama alla tecnica, come nei trucchi di Méliès che segnano una dimensione magica e fantastica del cinema sin dalla sua "origine"; ma l'illusione è anche inscritta nella natura stessa dei fenomeni ottici. A tal proposito, pensiamo al miraggio, fenomeno in cui realtà e illusione si confondono seguendo un meccanismo che trova una sua riproduzione tecnica proprio nella proiezione cinematografica: con il miraggio un'immagine naturale viene proiettata nell'aria, che per via del forte calore si addensa in modo da formare una sorta di schermo invisibile; ma ciò che appare è qualcosa trascinato dall'aria, che proviene da altrove: assente fisicamente nello spazio in cui appare, ma visivamente presente. Un fenomeno talmente radicato nell'essenza stessa della visione cinematografica, tant'è che un regista monumentale come Werner Herzog ha costruito un intero film sull'effetto ottico del miraggio. Mi riferisco a *Fata Morgana* (1970) dove l'illusione del miraggio si fonde con l'atto fondativo della creazione: nel film Lotte Eisner in *voice over*



Fig. 2 Don Draper

legge le pagine del *Popol Vuh*, il libro sacro dei Maya, dedicate alla creazione del mondo; mentre sullo schermo scorrono in un'acida dissonanza tra parole, contenuto e immagini, paesaggi desertici, ammantati di un senso arcaico, primordiale e ostile. Il film inizia con le riprese ripetute una decina di volte di aerei diversi che atterrano sulla stessa pista d'atterraggio; immagine dopo immagine, a causa dell'intenso calore nell'aria, i contorni degli aerei si sfaldano, diventano linee tremule, sciolte, incorporee.



Fig. 3 Immagine tratta da *Fata Morgana* (1970) di Werner Herzog

In questo *incipit*, l'immagine cinematografica materializza la sua stessa impalpabilità, rivela la dimensione onirica e allucinatoria del reale; mostra come l'illusione sia parte costitutiva della realtà fenomenica. Se pensiamo poi alla caverna descritta da Platone, spazio entro cui vengono proiettate le ombre cinetiche e (virtualmente) sonore scambiate per la realtà dai prigionieri incatenati, ecco, ritroviamo una indissolubile continuità con l'immersività con l'ambiente di visione per eccellenza del cinema, cioè la sala. Caverna e sala sono due spazi di proiezione, che, come ci dicono Cavell prima e Casetti più recentemente, escludono l'esterno per rielaborarlo in forma di rappresentazione. Sembra allora che il virtuale sia una componente profondamente radicata nell'ontologia del cinema, pronto a riemergere

per rispondere a un primordiale bisogno antropologico di raffronto con la realtà esterna.

Come ci ricorda bene Edgar Morin in *Il cinema o l'uomo immaginario*, il cinema costruisce una meccanica dell'impalpabilità attorno alla quale avviene la folgorante unione tra la tecnica e il sogno. Tale unione la ritroviamo fortemente in *Inception* (2010) di Christopher Nolan, ma ancor prima in *Spellbound* (1945) di Hitchcock, in *The Lady from Shanghai* (1947) di Welles e ancor prima in Segundo de Chomón e Méliès. L'illusione è materia stessa dei dispositivi ottico-meccanici (quelli del "pre-cinema"), come dimostra l'uso della lanterna magica al centro della fantasmagoria di Philidor e Robertson, dove le apparizioni e la messa in movimento dei fantasmi retroproiettati segna l'origine moderna della tecnologia del virtuale. Quindi, sì, assolutamente: la presenza di una matrice virtuale, di un'indagine attorno all'illusione, accompagna tutte le epoche del cinema e un tipo di pensiero che poi diventerà cinematografico. Sjöström con *Il carretto fantasma* (1921) e Murnau con *Nosferatu* (1922) hanno saputo tradurre perfettamente l'impalpabilità ontologica dell'immagine cinematografica con alcune tecniche spettrali (fig. 4-5): l'uso della pellicola al negativo; la sovrainpressione e la dissolvenza per materializzare visivamente l'invisibile; grazie ai loro soggetti e la ricerca espressiva hanno altresì mostrato il legame indissolubile tra cinema e regno dei morti di cui parla Morin.



Fig. 4 Immagine tratta da *Körkarlen* (Il carretto fantasma, 1921) di Victor Sjöström

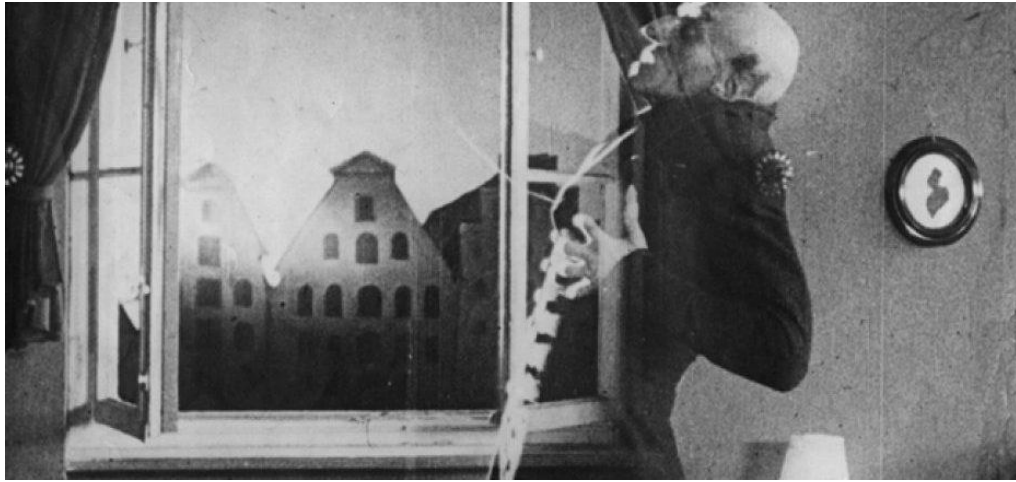


Fig. 5 Immagine tratta da *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu il vampiro*, 1922) di Friedrich Wilhelm Murnau

Il cinema contemporaneo guarda moltissimo a quello del passato; ne rievoca il fantasma. Hai giustamente citato *Hugo Cabret* (2012) che nell'omaggiare il geniale contributo di Méliès ne rimette in forma le emanazioni e ricostruisce un'epoca cinematografica – le scene alla stazione, quando Hugo scappa o si nasconde dalla guardia, inscenano fortissimi richiami alle azioni tipiche della *slapstick comedy*. Nello stesso anno del film di Scorsese è uscito anche *The Artist* di Michel Hazanavicius, ambientato nella Hollywood alla fine degli anni Venti e girato come un film muto, riconducendo per un frangente la spettatorialità contemporanea a quella del passato. In *Planetarium* (2016) di Rebecca Zlotowski torna prepotentemente la fascinazione verso lo spettrale, raccontando la dimensione medianica del cinema: un produttore cinematografico, Corbin, porta avanti sino allo sfinimento la sua ossessione di poter riprendere gli spettri evocati da una giovane medium con i mezzi del cinema, e attraverso la formula del film nel film riattiva tecniche e forme del passato (l'iride, la sovraimpressione, la dissolvenza in nero, ecc.), lasciando che il cinema delle origini infesti quello del presente.

Nella fantascienza, ad esempio, il baricentro della narrazione verte sugli effetti delle tecnologie della virtualizzazione, e soprattutto nell'idea della dematerializzazione del corpo umano, nella sua

ricodifica digitale in spazi sintetici. Si potrebbe allora tracciare anche una continuità tra l'*avatar* – incarnazione digitale del sé – con lo spettro: se, come afferma Tom Gunning, l'immagine virtuale è il fantasma contemporaneo, l'*avatar* allora è uno spettro digitale. Il virtuale inteso come tecnologia dell'illusione e dell'inganno persegue nella fantascienza *mainstream* una sua precisa tematizzazione che tende a mantenere un'allerta apocalittica. Esempio in questo senso è *The Lawnmower Man* (1992) di Brett Leonard, che sciorina una retorica tesa apertamente alla demonizzazione del virtuale tecnologico. Nel film, un giovane tagliaerba un po' ritardato, Giobbe, sperimenta un mondo virtuale che lo condurrà a implementare in maniera rapidissima ed esponenziale le proprie capacità cognitive, sino a trasformarsi in una minacciosa entità, a tratti demonica che domina il cyberspazio (come spiegano bene l'insistenza sulla presenza di crocifissi disseminati lungo tutto il film). Vi è sempre, o quasi un ritorno alla realtà – un'eccezione è quella offerta dal labirintico e allucinato *The Congress* (2013) di Ari Folman – accartocciata e malconca, come conferma balsamica dell'autenticità del reale. In questa direzione si spinge Spielberg in *Ready Player One* (2018), dove il messaggio finale ci comunica (un po' banalmente) che la realtà con tutte le sue brutture – il "deserto del reale" come dice Morpheus in *Matrix* (1999) delle sorelle Wachowski (le stesse registe di *Sense8*) quando Neo sceglie l'inevitabile pillola blu (giusto per rimanere in tema) – è comunque migliore di tutte le meravigliose finzioni e surrogati virtuali, è il luogo di una "vera" umanità. A queste risoluzioni si arriva giocando con la minaccia apocalittica, lo scontro finale tra bene e male che conducono a una conferma morale del mondo autentico.

Il cinema postmoderno, fortemente attratto dall'idea della fine del mondo, si è divertito a inscenare apocalissi senza palingensi, cioè ha disattivato la funzione rinnovatrice dell'apocalisse mettendo principalmente al centro quella rivelatrice, rielaborandola su un piano squisitamente metacinematografico. Un caso su tutti è quello di *Escape from L.A* (1996) di John Carpenter, sequel di *Escape from New York* (1981) che, a proposito di mondi possibili, prolunga nel tempo il mondo distopico e violento in cui agisce uno degli antieroi per eccellenza

Snake Plissken (Kurt Russel) del secolo scorso. Alla fine di *Escape from L.A.* Snake Plissken ha in mano il dispositivo per generare un catastrofico *blackout* in tutto il mondo. Incurante e sprezzante verso tutto e tutti (e per questo ci piace) schiaccia il pulsante per “spegnere” il mondo. La macchina da presa effettua un primissimo piano su Snake che guardando in camera schiaccia il pulsante; dopodiché, all’improvviso lo schermo diventa nero: fine del mondo coincide con la fine del film, o meglio ancora con l’ennesima fine del cinema stesso.

Mentre, il *topos* della terra disabitata attraversata dall’ultimo, elaborato in letteratura da Mary Shelley con *The Last Man* (1826) e a Novecento appena inaugurato da Matthew P. Shiel con *The Purple Cloud* (1901), trova in un altro romanzo, *I Am Legend* (1954) di Richard Matheson una delle sue più efficaci rappresentazioni cinematografiche. Da questo romanzo infatti sono stati girati tre adattamenti cinematografici: *The Last Man on Earth* (1964), *The Omega Man* (1971) e *I Am Legend* (2007). Il respiro dell’ultimo uomo lo ritroviamo nel bellissimo *incipit* di *28 Days Later* (2002) – ripreso esplicitamente nel *comic novel* e nella serie tv *The Walking Dead* – in cui il protagonista, Jim, risvegliatosi da un coma 28 giorni dopo il dilagarsi di un’epidemia di rabbia, esplora una Londra svuotata prima di trovare altri esseri umani. La memorabile sequenza (grazie anche alle sinfonie apocalittiche di *East Hastings*, brano dei Godspeed You! *Black Emperor*, che sto ascoltando mentre elaboro questa risposta). Ecco, il motivo dell’ultimo uomo al cinema ha offerto una riserva di immagini, con cui i media durante la pandemia del Covid-19 hanno “sacralizzato” alcuni momenti dell’esperienza del *lockdown*. Guardando le immagini di Papa Francesco I a Piazza San Pietro, o del Presidente della Repubblica Mattarella all’Altare della Patria, affiora il senso di un’attonita solitudine, ma anche l’urgenza di rappresentare l’aspetto del virus dal punto di vista sociale e politico. Lo spazio vuoto che li avvolge, il silenzio monumentale, trova nelle immagini in film come *The Last Man on Earth* e *28 Days Later* una serie di corrispondenze visuali, creano uno spaventoso effetto del “già visto”, come cifra della profonda e inscindibile compenetrazione tra mondo reale e finzionale, virtuale.

4) Seguendo a rovescio il modello delle tue interrogazioni di esame, termino con una domanda a piacere. Quali testi (ovviamente testi creativi, non saggi) esprimono oggi secondo te al meglio la tensione dialettica fra reale e virtuale?

La dialettica tra reale e virtuale, assieme a quella tra umano e artificiale, è sicuramente uno dei tratti più incisivi della narrativa di Philip K. Dick. La troviamo trattata sempre in maniera folgorante in diversi romanzi, come *Time Out of Joint*, *The Man in the High Castle*, *A Maze of Death*, *A Scanner Darkly*, ecc. Ma è in *Ubik* (1969) che diviene ancora più prorompente. Nel romanzo Dick scioglie diverse dicotomie: l'erosione tra dimensione reale e virtuale si intreccia con quella tra passato e presente (gli oggetti che regrediscono) e tra vita e morte (il "moratorium" dove abitano gli spettri delle persone non completamente morte), creando una composizione di piani che si rovesciano incessantemente. In questo romanzo, la cui idea di base di non poter distinguere la realtà dal virtuale, e la vita dalla morte, si ritrova ad esempio in *The Matrix*, traccia una rete di desideri e paure particolarmente significativa se rapportata al nostro presente tecnologico: l'idea di un'immortalità tecnologica, di poter entrare in contatto e di parlare con i morti attraverso un uso preciso delle intelligenze artificiali. Questi argomenti sono al centro della tanatologia digitale (si vedano i testi di Davide Sisto) che mostra come i percorsi avveniristici battuti in tanta fantascienza (si pensino a due toccanti episodi della serie tv *Black Mirror*: "Be Right Back" e "San Junipero") stiano accorciando la distanza tra mondo contemporaneo e futuri possibili.

Un altro romanzo è sicuramente *White Noise* (1985) di Don DeLillo, recentemente portato sullo schermo da Noah Baumbach. L'evento tossico aereo che minaccia la piccola comunità di Blacksmith getta un velo apocalittico sulla superficie di inerzia che contraddistingue la vita dei Gladneys, sino ad incrinarne irreversibilmente l'esistenza. Lo schema squisitamente rivelatorio di una minaccia apocalittica disvela una serie di ansietà irrefrenabili che

hanno attraversato il tutto il Postmoderno: una su tutte il tentativo di rimuovere radicalmente e scientificamente il pensiero della morte. *White Noise* è una stupenda enciclopedia della cultura tardo-capitalista: la fantasmagoria della merce, il consumo come affermazione narcisistica del sé, la dipendenza dai mass media, ecc. Ma ci sono alcuni momenti che segnano un preciso affondo sulla virtualità emessa dalla tecnologia. Pensiamo alla descrizione dell'apparizione di Babette in una trasmissione televisiva: sullo schermo la sua immagine non appartiene più alla persona, alla moglie di Jack Gladney, viene descritta da DeLillo come un'interferenza fantasmatica che sdoppia la vera Babette, replicandola in "una Babette di elettroni e fotoni". Oppure, pensiamo al concitato momento dell'evacuazione di Blacksmith, quando Jack si sottopone al test del contagio da Nyodene D. e la sua persona viene scomposta e ricomposta in una sommatoria di dati astratti, cifre e asterischi, diviene, cioè, un ingranaggio di un inarrestabile processo di dematerializzazione delle soggettività e della fisiologia dei corpi.

Credo che questi romanzi abbiano la capacità di mettere a fuoco diversi irrisolti nei confronti della tecnologia anche meglio di alcuni movimenti letterari, come il *cyberpunk* e *l'avant-pop*, che proprio sui processi di informatizzazione della cultura e il potere narcotizzante dei mass-media hanno impostato i loro racconti. Certo, questi movimenti hanno contribuito fundamentalmente a narrativizzare il cyberspazio e a considerare contigui i piani tra reale e virtuale. Inoltre, *Neuromancer* (1984) di William Gibson, recentemente ritradotto da Tommaso Pincio, è un caposaldo imprescindibile: un'operazione profonda e totalizzante di restituire il senso di un mondo virtuale non solo narrativamente ma anche attraverso una spericolata ricerca linguistica e stilistica. Rispetto a Dick, che rimane ovviamente un grandissimo punto di riferimento per gli scrittori *cyberpunk* e per altri autori postmoderni (uno su tutti Thomas Pynchon), Gibson riesce a intercettare la futuribilità delle tecnologie. In un romanzo "minore", *Virtual Light* (1992), ad esempio, immagina il funzionamento della Realtà Aumentata tramite l'uso di occhiali particolari, che sembrano anticipare i vari prototipi di *smart glasses* promessi dai grandissimi conglomerati informatici e che hanno

già visto un primissimo tentativo di commercializzazione con i *Google Glass*.

Vorrei concludere il mio “argomento a piacere” – era molto bello condividere l’aula per i nostri rispettivi esami... – inserendo un *graphic novel* che sin dall’adolescenza ha profondamente segnato il mio immaginario (e anche un po’ la mia estetica ...). Si tratta di *Sandman* (1988-1996) di Neil Gaiman (recentemente adattato per la serialità televisiva, non senza alcune critiche da parte dei fan più fedeli). Si tratta di una raffinata costruzione di un mondo finzionale secondo quello che si potrebbe definire un “bricolage mitologico”, in cui divinità di diverse provenienze governano il sistema dei sentimenti umani e l’equilibrio stesso del mondo. Al centro di questo intricato rapporto tra divinità e umanità c’è il protagonista, Dream (fig. 6), che raccoglie in un’immensa biblioteca tutti i sogni degli esseri umani. Lo stile grafico elegantemente *dark* di Dream e delle altre divinità (Death sembra disegnata pensando alla cantante post-punk Siouxsie Sioux) intensifica quello che è il nostro ancestrale rapporto con tutto il mondo non visibile, di cui avvertiamo la costante e pressante presenza tramite, appunto, le trame dei sogni.



Fig.6 Il personaggio di Dream, protagonista del *graphic novel Sandman* di Neil Gaiman

Gli autori

Massimo Fusillo

Massimo Fusillo insegna Critica Letteraria e Letterature Comparete alla Scuola Normale di Pisa. È Presidente dell'Associazione di Teoria e Storia comparata della letteratura, Fra i suoi libri recenti: *Empatia negativa*, con Stefano Ercolino, Bompiani 2022; *Eroi dell'amore*, il Mulino, 2021; *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*, il Mulino, 2012, apparso in francese da Champion e in inglese da Bloomsbury.

Email: massimo.fusillo@sns.it

Mirko Lino

Mirko Lino è Professore associato all'Università dell'Aquila dove insegna Storia del Cinema- Insegna anche Cinema e Letteratura al Centro Sperimentale di Cinematografia -L'Aquila. Ha curato con S. Antosa, *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni* (Mimesis, 2018) e con M. Fusillo, L. Marchese, L. Faienza, *Oltre l'Adattamento? Narrazioni espanse: intermedialità, transmedialità, virtualità* (Il Mulino, 2020). È uno dei fondatori dell'Osservatorio Interuniversitario sul Cinema e sugli Audiovisivi in Abruzzo (OICA)

Email: mirko.lino@univaq.it

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questo articolo

Fusillo, Massimo (ed.), "Emanazioni, spettralizzazioni, ossessioni. Fra reale e virtuale. Massimo Fusillo intervista Mirko Lino", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 671-690, www.betweenjournal.it.

«No More Possible to Laugh at Anything?»: When Wit Bites Women

Edited by Clotilde Bertoni

With contributions by Clotilde Bertoni
and Corrado Confalonieri

Abstract

We carry out further our reflection about Cancel Culture, this time with a dialogue between Clotilde Bertoni and Corrado Confalonieri: especially concerning two subjects, the gender issue, and the various sides of comedy and humour.

Keywords

Cancel Culture; Gender Issue; Feminism; Sexism; Humour.

«Non si può più ridere di niente?»: quando lo spirito attacca le donne

A cura di Clotilde Bertoni

Ai problemi del politically correct e della Cancel Culture abbiamo già dedicato i numeri di questa rubrica del maggio e del novembre 2022. Ma naturalmente il discorso è lungi dal chiudersi. Lo portiamo ancora avanti con un confronto insolitamente tutto interno alla rivista (per ragioni contingenti, alcune studiose interpellate non hanno potuto partecipare): due pezzi, in dialogo tra loro, di Corrado Confalonieri e della curatrice; relativi a uno tra gli aspetti più pregnanti e scabrosi dell'ambito in gioco, la questione di genere, e al tempo stesso a una tra le modalità di espressione più controverse, quella della comicità e dell'umorismo (c.b.).

Corrado Confalonieri

L'oggetto e il bersaglio: su alcune ambiguità del comico

Intervengo sulle questioni messe in campo dai precedenti numeri sulla Cancel Culture: con un giro un po' lungo, partendo da un ricordo ormai abbastanza lontano ma ancora vivo. È un episodio che ricordo bene perché ne avevamo discusso quella sera insieme a mia moglie, Giorgia Corti (ci siamo conosciuti all'università, frequentando gli stessi corsi), e forse anche per la forte distanza tra le nostre abitudini di allora e di oggi: vivevamo in un posto che abbiamo lasciato da tempo, avevamo da poco deciso di provare a trasferirci negli Stati Uniti, facevamo cose che di lì a non molto avremmo del tutto smesso di fare: tra queste, guardavamo almeno la prima parte della trasmissione condotta da Giovanni Floris, che all'epoca andava in onda su Raitre e che aveva la 'copertina' di Maurizio Crozza al culmine del suo successo.

Crozza in realtà quella sera non c'era, impegnato a Sanremo per l'edizione del Festival in cui sarebbe stato contestato da una parte del pubblico (era il febbraio 2013); a sostituirlo c'era invece Neri Marcorè, che per tutta la durata della 'copertina' interpretò Maurizio Gasparri in una gag che intelligentemente voleva giocare sull'assenza di Crozza, sulla richiesta di maggiori spazi da parte dei politici in campagna elettorale – mancavano un paio di settimane alle elezioni politiche – e sullo specifico personaggio di Gasparri ('personaggio' sia nell'accezione di personaggio di Marcorè, che di Gasparri aveva fatto una celebre imitazione fin dal 2001, sia come personaggio televisivo ospite di vari talk show politici, tra cui proprio quello di Floris).

Marcorè/Gasparri si presentò in scena con un'improbabile maschera alla Zorro fingendo di aver sequestrato Crozza e di tenerlo in ostaggio per avere più spazio in tv come Popolo della Libertà – oltre che per numerose altre richieste volutamente ridicole e piuttosto divertenti: il video si trova ancora su Youtube –, e in particolare per avere più spazio per sé. Nell'ultima parte dell'intervento, tolta una maschera via via resa più incredibile da una serie di calcolati inciampi, Marcorè/Gasparri si rivolse direttamente a Floris con tono quasi patetico («senti Floro, a me nun me chiami più. Perché? Che t'ho fatto?») per poi passare in rassegna gli ospiti presenti in trasmissione («Chi ci hai stasera?») secondo lo schema, ricorrente anche negli interventi di Crozza e credo tuttora attivo in quelli di Luca e Paolo, che prevede le battute e i riferimenti da parte del comico ai politici in studio e le espressioni di reazione di questi ultimi di volta in volta inquadrati da opportuni stacchi di regia. Dopo Gabriele Albertini, Alessandra Moretti e Carlo Rossella (indicati come «Demetrio Albertini, Nanni Moretti e Rossella O'Hara»), Marcorè/Gasparri arrivò a Mara Carfagna, anche lei allora deputata del Popolo della Libertà, commentandone la presenza con una battuta greve («Fortuna che c'è la nostra Carfagna elettorale...qualcosa tira sempre su»). Inquadrata in primo piano, Carfagna reagì con un'espressione tra il sorpreso e lo stizzito ma silenziosamente, rispettando cioè una convenzione che del resto in rarissimi casi ricordo trasgredita, quella per cui il politico di turno non replica alla presa in giro; una volta iniziata la trasmissione, però, la deputata fece

notare a Floris che Marcorè aveva pronunciato una battuta sessista – se non sbaglio disse «una battuta da osteria» –, e chiese le scuse del conduttore. Da parte sua, prima di scusarsi a nome di Marcorè (cosa che comunque arrivò a fare nel giro di pochi minuti), Floris mostrò un video in cui Berlusconi si era reso protagonista negli stessi giorni di una battuta a doppio senso durante un comizio: quale dei due casi meritava una reazione più indignata? Non riassumo oltre la questione se non per dire che Carfagna tenne il punto e ricevette le scuse (la battuta di Berlusconi non autorizzava quella di Marcorè: questa fu la sua argomentazione).

Sappiamo, sapevamo bene che i tempi televisivi non consentono analisi dettagliate, eppure ci chiedevamo: possibile che a Floris non fosse venuto in mente di far notare a Carfagna che la battuta che l'aveva offesa non era semplicemente «di Marcorè», ma che era stata pronunciata dal personaggio di Gasparri – compagno di partito della stessa Carfagna – interpretato da Marcorè? Possibile che si fosse lasciato scappare l'occasione di un'osservazione così facile e puntuale – per quanto non risolutiva, ma tornerò su questo punto – preferendo la difesa in fondo scomposta e alla fine inefficace del confronto superficiale tra la battuta di Berlusconi e quella di Marcorè? Un po' ingenuamente, forse, sia io che mia moglie pensavamo che a scuola o all'università un errore di questo tipo non lo si sarebbe fatto.

Con più tempo a disposizione, peraltro, si sarebbe potuto osservare che altre due battute di Marcorè/Gasparri non erano state apparentemente meno pesanti. Nella prima parte dell'intervento, quando ancora il Gasparri di Marcorè non aveva rivelato esplicitamente la propria identità e assicurava di avere in ostaggio Crozza – interpretato da un complice chinato in avanti in modo da nascondere il volto ma non la calvizie, tratto fisico su cui giocava la possibilità dell'equivoco –, Marcorè/Gasparri, stuzzicato da «Floro Floris» sul fatto che la persona lì con lui non fosse davvero Crozza, si era cimentato in un paio di “imitazioni di imitazioni” dimostrative per provare che quello al suo fianco era proprio Crozza. Marcorè/Gasparri aveva chiesto al presunto Crozza di esibirsi nella sua notissima imitazione di Bersani, ma in realtà,

com'era prevedibile, aveva provveduto lui stesso a imitare Crozza che imitava Bersani nascondendosi dietro il complice.

Dicevo delle battute non meno pesanti. I due 'campioni' di Crozza-imitatore-di-Bersani presentati di Marcorè/Gasparri ricorrevano entrambi allo schema del «siam mica qui a...» reso famoso dalle infinite variazioni che Crozza aveva a quel punto già proposto partendo dall'iniziale «siam mica qui a smacchiare il giaguaro». Cosa fece dire Marcorè/Gasparri al povero Crozza/Bersani? «Oh ragazzi, siam mica qui a smacchiare Balotelli»; e subito dopo: «Siam mica qui a prendere i fiori di Sanremo per fare il bouquet perché si sposa Vendola, eh». All'improbabile ma sempre innocua saggezza popolare dell'"originale" Crozza/Bersani – qualche esempio a memoria: «siam mica qui a mettere la crema da barba nei Ringo», «siam mica qui a sentire se il mare va bene di sale» –, Marcorè/Gasparri aveva sostituito battute formalmente identiche a quelle del modello ma l'una (volutamente) 'razzista' e l'altra (volutamente) 'omofoba'. Sottolineerei il 'volutamente', ciò che avrebbe dovuto impedire – credo di poterlo ancora affermare – che si considerassero rispettivamente razzista e omofoba quelle battute, così come avrebbe dovuto impedire di ritenere semplicemente 'sessista' la battuta successiva su Mara Carfagna.

Immaginiamo ora che quelle battute le avesse davvero pronunciate Bersani (scenario 1) o che le avesse pronunciate Crozza/Bersani (scenario 2), mentre sappiamo che a pronunciarle fu Marcorè/Gasparri impegnato a imitare Crozza/Bersani (scenario 3). A seconda che ci si trovi nello scenario 1, 2 o 3, una battuta ipoteticamente identica – «siam mica qui a smacchiare Balotelli» – cambia. Che cosa cambia, in particolare? Mi sembra che a mutare siano ciò che Ricky Gervais ha più volte indicato come «oggetto» (*subject*) e «bersaglio» (*target*) della battuta, e soprattutto il rapporto tra i due termini. Marcorè che fa dire quella frase al personaggio-Gasparri ha come bersaglio lo stesso Gasparri, non certo Balotelli; sempre Gasparri – e magari il fatto che «da osteria» fosse il modo di trattare le donne in uso nel Popolo della Libertà – era il bersaglio dalla battuta su Mara Carfagna.

Tutto risolto? Naturalmente credo di no, non mi permetterei di farla così facile. In fondo basta riguardare il video dell'intervento di

Marcorè per verificare che il pubblico prevalentemente 'di sinistra' – *whatever that means*, per quel particolare contesto – di Floris aveva riso un po' troppo, diciamo così, per la battuta su Balotelli ('su Balotelli' per brevità: ribadisco che occorre prestare attenzione a non confondere 'oggetto' e 'bersaglio'). Che qualcuno si fosse identificato almeno in parte con il contenuto non ammesso della battuta? Può darsi, così come può darsi che quella identificazione ambigua sia stata in qualche caso la premessa per provare un po' di imbarazzo all'idea di aver riso o di averlo fatto, sulle prime, inconsapevolmente.

Non intendo proseguire, sono direzioni a cui avete già alluso nelle puntate del 2022 di *Campo aperto*. Insisterei però sul fatto che concentrarsi su questi meccanismi consente di evitare di porre la questione rigidamente, in termini di alternativa tra rifiuto di un determinato testo e difesa di quel testo da ogni lettura che intenda metterlo alla prova di discorsi diversi (vale a dire tra l'attacco alla letteratura di quella che indicate come *Cancel Culture* e la reazione dei nemici della stessa *Cancel Culture*, ma riprenderei qui l'osservazione che avevi avanzato proprio nella scorsa puntata della rubrica: «spesso tanto gli alfieri del *politically correct* quanto i difensori della libertà di espressione», scrivevi, «si arrestano ai sensi espliciti dei testi, quasi facendo piazza pulita degli approcci teorici-critici che hanno condotto a esplorarne i sensi repressi, le ambiguità sospese»).

Torno però sull'ingenuità con cui io e mia moglie avevamo creduto che un errore di semplificazione come quello di Floris – detto dei tempi imposti dalla televisione, la sua reazione alle obiezioni di Carfagna fu senza dubbio insoddisfacente – non sarebbe stato commesso a scuola o all'università. Devo dire che oggi non ne sarei più sicuro. Non voglio dilungarmi oltre nei ricordi personali, ma negli anni intercorsi tra l'episodio che ho rievocato e oggi mi è capitato più volte di constatare che certi metodi di lettura, a livello anche 'alto', erano stati, più che superati, semplicemente dismessi, abbandonati. Non credo che domande come quelle che si faceva un Genette in *Figure III* debbano essere le sole che chi lavora su un testo si deve porre; ma certo esistono alcune domande – chi parla? chi vede? – senza affrontare le quali è difficile parlare di un testo in modo attendibile. Mi è capitato, invece, di

sentire talvolta frasi come «ora che non siamo più strutturalisti, possiamo dire che...» per legittimare considerazioni impressionistiche sui testi: benissimo non essere più strutturalisti, ma, direi, a condizione di esserli stati prima – diverso è aver superato un approccio dal non averlo mai davvero assorbito – e magari a condizione di non aver buttato proprio tutto.

Per tornare un momento all'episodio da cui sono partito, direi che l'obiezione di Carfagna mi sarebbe sembrata più credibile se fosse stata articolata tenendo conto di problemi come quelli del punto di vista o della distinzione tra 'oggetto' e 'bersaglio'; dall'altro lato, al di là dell'irricevibilità della posizione di chi a vario titolo sostiene che non si possa più dire niente (figuriamoci), mi sembra che i difensori della libertà di espressione non possano permettersi di nascondersi dietro la difesa di qualunque espressione se non si mostrano capaci di distinguere tra un'espressione e un'altra o se non sono in grado di vedere che una determinata espressione può essere effettivamente ambigua e quindi offensiva per qualcuno.

Clotilde Bertoni

«Umiliata dall'essere donna»: la lunga vita del sessismo

Attraverso l'analisi di un episodio specifico, il tuo contributo riapre brillantemente il discorso sui problemi filo conduttore delle nostre ultime puntate. Come penso sia già chiaro, sono d'accordo in pieno: le espressioni vanno considerate nella loro varietà di sensi e nelle loro eventuali ambiguità, mentre le difese oltranziste o del *politically correct*, o viceversa di una libertà di parola magari massicciamente illiberale, tendono spesso a dimenticarlo. Ma l'episodio suddetto, e il nodo a esso sotteso del maschilismo e del sessismo (costantemente dibattuto e tutt'altro che sbrogliato), mi suscitano ulteriori riflessioni; su due punti in particolare: i diversi orientamenti del comico e la possibilità (o l'impossibilità) della solidarietà di genere.

Partiamo dal primo. Come tu ha già argomentato, lo sketch di “Ballarò” ci conferma una volta di più che il comico può essere una cosa tremendamente seria: al di là degli aspetti datati, molte osservazioni di Bergson, Pirandello, Freud, restano valide. Sappiamo che il riso si associa frequentemente al senso di superiorità, al gusto dell’umiliazione; che il *witz* sprigiona pulsioni aggressive; che ogni gag richiede, oltre a un bersaglio, un pubblico, e magari una sintonia di base; che l’ilarità solitamente è più goduta se collettiva, se presuppone o crea un’appartenenza. E (ci è già capitato di parlarne nella puntata della rubrica del maggio 2022), se le logiche principali sono queste, possono, a seconda del contesto e del bersaglio, prendere un senso completamente diverso: come rifiutano di comprendere gli avversari del *politically correct*, tanto timorosi che non si possa «più ridere di niente», il riso può avere connotazioni differenti e anzi opposte. Da un lato, c’è quello, contro cui il *politically correct* ha ben qualche ragione, di grana grossa, suono pesante e retrogusto regressivo; che affonda in convinzioni e convenzioni antiche, trafigge bersagli vulnerabili, cementa gruppi simili a greggi o a branchi, e, lungi dal risultare liberatorio e anticonformista, puntella la repressione, alimenta il conformismo. Dall’altro, c’è quello appannaggio della battuta fantasiosa o dell’ironia sorniona, che, graffiando leggermente, morde a fondo, colpisce le autorità, destabilizza le certezze, e, senza produrre traumi vistosi, può sovvertire le strutture sociali e allarmare il potere parecchio (Eco ci ha costruito sopra il suo libro più famoso); contro cui il *politically correct* non ha alcun diritto, e che oltretutto può, ben più di esso, tornare utile alle categorie discriminate.

Sono questioni che lo sketch di “Ballarò” rimette in campo; torniamoci ancora. Come tu rilevi, il bersaglio di Marcorè è Gasparri, sebbene le battute su Balotelli e Vendola siano accolte da un’ilarità un po’ troppo fragorosa: tanto da autorizzare il dubbio che a provocarla sia non solo la satira del politico imitato, ma pure il piacere di valersene come alibi, per ridare brevemente sfogo a una sorta di ritorno del superato, a tradizioni ataviche di razzismo e omofobia introiettate a lungo e non interamente polverizzate. Ma fin qui siamo nell’ambito delle congetture, ovviamente non in grado di inoltrarci nei propositi di Marcorè,

nelle sensazioni del suo pubblico, nella loro coscienza o nel loro inconscio. Invece, come tu hai già mostrato, quando Marcorè passa in rassegna i suoi ospiti, e, dopo innocui *calembours* sugli altri, a Carfagna riserva il «qualcosa tira sempre su», la situazione cambia.

Diversamente da quelle su Balotelli e Vendola, la battuta stavolta prevede la rottura della quarta parete, l'interferenza della finzione nella realtà: è irresistibile sospettare che dietro la maschera di Gasparri Marcorè faccia capolino, che l'imitatore si stia un po' godendo la gravità che attribuisce all'imitato. Ed è irresistibile altrettanto rammentare che le battute "di secondo grado", se spinte a questo livello, sono delicate: perché a incollarsi alla memoria è il loro contenuto più palese, e non la loro articolazione di insieme.

Per citare un esempio dello stesso tipo, il 5 aprile 1971, *Le Nouvel Observateur* pubblicò una petizione firmata da trecentoquarantatré donne, alcune celebri (per limitarsi a qualche nome, Simone de Beauvoir, autrice del testo, Marguerite Duras, Violette Leduc, Françoise Sagan, Gisèle Halimi, Marthe Robert, Catherine Deneuve, Jeanne Moreau, Agnès Varda), che chiedevano la legalizzazione dell'aborto, aggiungendo, per dare maggior forza alla richiesta, di essere state fra le tante costrette a incorrere nei rischi dell'aborto clandestino. La settimana dopo, il 12, su *Charlie Hebdo* comparve una caricatura di Michel Debré, politico nazionalista e gollista allora ministro della Difesa, che alla domanda: «Chi ha messo incinte le 343 zoccole del manifesto?» rispondeva: «Era per la Francia!». I redattori di *Charlie Hebdo* tennero sempre a garantire che il bersaglio della battuta era il ministro, che avevano mirato solo a sbeffeggiare la sua mentalità sessista e reazionaria; magari era così, magari no; ma di fatto, se la petizione è ancora nota come «il manifesto delle 343», nel corso del tempo è stata sovente designata anche come «il manifesto delle 343 zoccole»; e si stenta credere che nella mente o nell'inconscio dei redattori suddetti questa eventualità non fosse balenata.

L'esempio aiuta a spiegare i passaggi successivi di quella puntata di "Ballarò", che tu hai già ripercorso. Se in questo caso il pubblico ride pochissimo (forse proprio perché sente che ormai la gravità è scoperta, che il paravento della finzione non la protegge più abbastanza), Carfa-

gna, lestamente inquadrata in primo piano, si trova nella situazione scomoda di chiunque venga messo alla berlina, specie se donna: da un lato, guai a prenderla sul serio, si verrà accusati di non stare allo scherzo, e inoltre, se appunto si è donna, di fragilità, o di isteria, o di acidità, o di piglio scorbutico, o di tutt'e quattro le cose; d'altro lato, ma perché si deve stare allo scherzo, se lo scherzo è così grossolano e tonto, perché non prenderla sul serio, visto che, lo si è detto, la comicità è cosa serissima, e che le sue derive becere offendono la sua grandezza innanzitutto.

Infatti, Carfagna esige scuse immediate; e al di là delle parole e dei toni che adopera, nella sostanza ha ragione. Ma, come osservi tu, stranamente Floris non pensa a ricordarle che Marcorè imitava Gasparri; affaccio un'ipotesi: forse perché da quella battuta non sente poi così distante né Marcorè, né se stesso, perché gli è piaciucchiata, perché la condivide. Comunque, non si dissocia: chiama sì in causa gli alleati di Carfagna, ma in tutt'altro modo, mostrando il filmato in cui Berlusconi fa una battuta altrettanto maschilista e rozza. Al di là del fatto che così ringalluzzisce il pubblico, scatena gli applausi, e lascia Carfagna alla berlina, sbaglia di brutto; perché praticamente riconosce che dall'imitazione satirica di Gasparri Marcorè è passato a un'imitazione del sessismo berlusconiano non più satirica, e forse non priva di convincimento. Carfagna ha buon gioco a ribattergli che le battute di Berlusconi non legittimano quella che ha subito, e a obbligarlo a scuse che, tanto più perché masticate alla svelta, la lasciano dalla parte della ragione ancora. Magari travolto dai convulsi tempi televisivi, Floris non realizza che la maniera giusta per mettere un avversario a terra, e chi gli è vicino in imbarazzo, è usare tutt'altro linguaggio e spirito, non certo mutuare i suoi, per giunta compiacendosene; ne sarebbe uscito assai meglio se, anziché difendere la scivolata di Marcorè in una comicità volgare e muffita, avesse giocato appunto sulle opposte potenzialità del riso, ricorrendo a un umorismo insieme più lieve e più affilato: facendo cioè seguire al suo «qualcosa tira sempre su», un «Via, Marcorè, così ci tiri giù l'umore e la dignità poi ce la mandi nella scarpe...», oppure un «Marcorè, non mettiamoci all'altezza, o meglio alla bassezza, di Berlusconi... tiriamo su il livello, chiedendo seriamente scusa».

Però finora ho tralasciato, a bella posta, un aspetto importante. Pure in quel frangente Carfagna si guarda bene dal criticare Berlusconi, dal deplorare il suo sessismo con la fermezza che oppone a Marcorè e a Floris; né mai ci si è azzardata, del berlusconismo ha fatto parte senza riserve; e se poi in fin dei conti gli è sopravvissuta più di altri suoi prodotti (uomini e donne), se ha dimostrato maggior intelligenza di parecchi tra loro (in particolare con l'impegno per la legge sullo stalking), rimane una politica di centro-destra in pieno. Capisco la difficoltà in cui l'aveva messa quella trasmissione, ma non condivido le sue idee e il suo percorso; mi sento solidale con lei in quel caso, con lei in assoluto per nulla. E questo porta al secondo punto del discorso, che anticipavo inizialmente: la possibilità e i limiti della solidarietà di genere.

La risposta potrebbe sembrare fin troppo scontata: la solidarietà di genere non può essere reclamata aprioristicamente, sarebbe un'altra imposizione; può essere praticabile in certe occasioni, ma non può oltrepassare qualsiasi steccato, e men che meno quelli ideologici e politici. Si tratta però di un punto spinoso, di cui non ci si può sbarazzare in due parole. La storia del femminismo lo mostra chiaramente.

La capacità delle donne di coalizzarsi, pure al di là di marcate divergenze, è stata estremamente fertile (tra l'altro smentendo platealmente il luogo comune sulla loro incapacità di fare squadra a tutt'oggi tra le argomentazioni del maschilismo più brandite e più grottesche – visto che gli uomini per millenni padroni della vita pubblica, l'hanno per millenni gestita a suon di guerre e spaccature): molte lotte sferrate fuori e dentro i parlamenti, essenziali alla promozione o alla riforma di leggi decisive, sono nate anche, o soprattutto, da alleanze trasversali (il sopra citato manifesto delle 343 ne è un esempio). E certe battaglie non sono state meno significative perché non sostenute da un classico *engagement*, o perché seguite da curve sconcertanti: Matilde Serao, notoriamente ostile al femminismo militante delle suffragette, scrisse straordinarie pagine di denuncia sulle vessazioni inflitte alle operaie, alle telegrafiste e alle maestre; l'impegno di Tina Lagostena Bassi, a lungo avvocatessa per eccellenza delle donne, contro leggi ancora insufficienti e colleghi ancora arroccati su strabilianti preconcetti, non è offuscato dal suo successivo approdo alla Camera con il Polo della Libertà; l'attacco

che, nella puntata dell'“Ora della verità” del 13 ottobre 1969, la giornalista Elvira Banotti (tra le principali attiviste del femminismo dell'epoca) riservò a un Indro Montanelli tranquillamente compiaciuto del proprio “matrimonio” con una bambina etiope, non è annullato dalle intemperanze sull'omosessualità e sullo *ius soli*, e dai sofismi in difesa di Berlusconi, che hanno segnato gli articoli dei suoi ultimi anni.

D'altra parte, la concentrazione sulla dimensione socioeconomica e sui conflitti di classe ha spinto troppe volte la sinistra a sminuire o a osteggiare la portata generale della lotta femminista (tra l'altro con fitte critiche a *Le Deuxième Sexe* di Beauvoir, che pure, sebbene indicandone i limiti, riconosceva al marxismo ampia importanza); e la presa di distanze non è venuta solo da un'ampia percentuale di leader e militanti uomini, abbondantemente imbevuti della mentalità patriarcale (come negli anni Settanta denunciava Carla Lonzi), ma anche da politiche e intellettuali donne. Natalia Ginzburg, nell'articolo del 1973 *La condizione femminile* (tra i meno belli di quelli poi inseriti nella sua complessivamente bellissima raccolta *Vita immaginaria*, da poco riportata all'attenzione), dichiarava di condividere tutte o quasi le richieste pratiche del femminismo, ma di non amarlo «come atteggiamento dello spirito»; spiegava di non riscontrare «la più pallida rassomiglianza» tra le donne di condizione subalterna e quelle di condizione privilegiata, “né adoperate né umiliate”; e, sottolineando l'urgenza di altre ingiustizie, definiva la rivolta femminista «una pura perdita di tempo» «una colpevole occasione di rumore e di confusione». Parole decisamente troppo generiche, visto che l'umiliazione, in una quantità di forme (barriere professionali, pregiudizi morali e intellettuali, prigioni domestiche, tirannie coniugali, soprusi e ricatti sessuali), ha sempre (sia pur in gradi differenti a seconda delle epoche) colpito donne di ogni classe; e parole pericolose, in un tempo in cui il femminismo di conquiste ne aveva dinnanzi tante ancora.

Oggi, cinquant'anni dopo, se parecchie di tali conquiste risultano ormai raggiunte, le difficoltà, pure nel così privilegiato contesto occidentale, non sono però finite affatto: le statistiche bastano a provare le discriminazioni tuttora subite dalle donne in ambito professionale; alcune inchieste hanno portato a galla, senza arrestarle definitivamente,

le angherie agghiaccianti inferte dai “caporali” alle lavoratrici dei campi; la recente protesta del *metoo* ha evidenziato non solo l’estensione del fenomeno delle molestie, ma inoltre la spessa coltre di omertà che gli ha consentito di perdurare indisturbato così a lungo; se i limiti di spazio non lo impedissero si potrebbe proseguire. Intanto, le lacerazioni del femminismo si moltiplicano: se numerose sue esponenti (come sottolinea Mimmo Cangiano nel recente *Guerre culturali e neoliberismo*) segnalano la necessità di collegare la questione di genere a tutto il complesso delle relazioni gerarchiche e delle dinamiche di oppressione capitalistiche, altre sue frange si focalizzano pressoché esclusivamente sulla dimensione ideale e simbolica, e in modi opposti; o perorando una presunta superiorità e forza salvifica delle donne (e recuperando così, sia pur per invertirne il segno, il preconetto essenzialista già piattaforma del maschilismo), o invece negando ogni identità di genere fissa, teorizzandone la fluidità e rinegoziabilità continua. E alcune studiose, infastidite da queste discussioni, o dal peso attribuito al linguaggio e al versante simbolico, tendono a confutare il femminismo nel suo insieme: Claudia Crocco lo ha fatto (sebbene con vari dubbi e aperture) su “Le parole e le cose” del 19 dicembre 2016, in un dialogo con Marzia D’Amico, che ne ha invece rivendicato le ragioni, intitolato *Perché (non) sono femminista*; subito dopo, al principio del 2017, nel *pamphlet* dal titolo volutamente contraddittorio *Why I am not a Feminist: A Feminist Manifesto*, Jessa Crispin ha sostenuto il valore rivoluzionario avuto dal femminismo, ma accusando quello attuale di accontentarsi di vittorie di facciata. A tanti anni di distanza, riaffiora la formula già titolo di un *pamphlet* del 1928, il *Pourquoi je ne suis pas féministe* (l’anno scorso riproposto in italiano da Prospero), in cui la scrittrice Marguerite Eymery, nota come Rachilde, ravvisava nell’emancipazione femminile un nuovo tipo di conformismo, facendo leva proprio sulla sua esperienza di donna e artista risolutamente trasgressiva, ma fuori da ogni aggregazione, a livello tutto personale. Beninteso, tra il suo scritto e quelli recenti appena menzionati non ci sono analogie di sorta; ma il ricorso alla stessa formula provocatoria porta a galla un problema di fondo: i traguardi del femminismo sono stati troppo cruciali e sono d’altronde

ancora troppo insidiati, perché chiamarsene fuori non risulti ingiusto e tuttora pericoloso.

Per lo stesso motivo, se la solidarietà di genere non può valere sempre, il senso rigoroso di quello a cui l'appartenenza di genere espone rimane indispensabile: tra l'altro per fronteggiare, tornando al discorso di partenza, un sessismo che l'ondata del *metoo* ha un po' costretto a retrocedere e a camuffarsi, ma non ha azzerato affatto. Certo, alcune dinamiche paiono sorpassate. Sembra ormai incredibile che, al tempo dell'uscita di *Le Deuxième Sexe*, i recensori accusassero Beauvoir, a seconda dei casi, di essere «insoddisfatta, frigida, priapica, ninfomane, lesbica» e inoltre condizionata da «una vita triste» e «umiliata dall'essere donna». E sembra incredibile altrettanto che più avanti, il 21 marzo 1972, non su un fogliaccio di parte, ma sul *Corriere della Sera*, il già citato Montanelli infangasse le inchieste di Camilla Cederna sulla morte di Pinelli e sull'incriminazione di Valpreda, con allusioni alla sua età e al suo status di single che si commentano da sole («C'è chi parla di un *retour d'âge*», «c'è chi dice, che più che delle bombe, ti sei innamorata dei bombaroli», «gli anarchici perlomeno odorano d'uomo [...] sul tuo perbenismo di signorina di buona famiglia, il loro afrore, il loro linguaggio, le loro maniere, devono sortire effetti irresistibili»); senza incorrere in nessuna conseguenza, salvo una splendida replica dell'interessata, connubio perfetto di dignità e ironia. Naturalmente poi, a solo undici anni di distanza, oggi in un talk show di punta una battuta come quella di Marcorè e una reazione come quella di Floris farebbero assai maggior scalpore. Ma pure oggi, in spazi professionali e sociali meno sotto i riflettori, capita che le donne siano considerate solo in virtù delle attrattive fisiche o della loro carenza; che ogni loro moto di impegno o indignazione sia ricondotto a frustrazione erotica, vecchiaia incombente, complessi di inferiorità; e che contro di loro risuoni il riso della connivenza maschile, così aggressivo e così trito e sciapo al tempo stesso (non ci si capacita che possa davvero dare gusto), con cui hanno dovuto misurarsi sempre. Lo hanno potentemente messo in luce diverse opere letterarie, teatrali soprattutto, su cui varrebbe la pena di soffermarsi; ma questo lo faremo, eventualmente, in un'altra puntata.

Qui mi fermerei a uno tra i più vistosi esempi attuali delle questioni in campo. Non c'è granché da rallegrarsi che l'Italia abbia finalmente una premier donna, se si tratta di Giorgia Meloni; che oltretutto – come ha appena mostrato un libro di Giorgia Serughetti, *Potere di altro genere. Donne, femminismi e politica* – sta provando a strumentalizzare furbescamente il linguaggio femminista per meglio imporre la propria linea autoritaria e per occultare i colpi che minaccia di infliggere ai diritti femminili (a partire dalla legge sull'aborto). Però, le infinite caricature e *boutades* sul suo aspetto, sulla sua estrazione sociale, sul suo abbigliamento, sul suo accento, sul suo matrimonio, persino sulla sua statura, annoiano e avviliscono; non solo perché ben più numerose di quelle mai riservate ai politici uomini (certo, Spadolini fu dileggiato per la sua grassezza, le canzonature sull'inflessione dialettale di De Mita furono tali da indurlo a prendere lezioni di dizione, eccetera; ma senza mai arrivare a questo livello); pure perché trascurano la vera natura del problema. Non considerano, cioè, che se anche Meloni fosse una nuova versione di Audrey Hepburn o di Jackie Kennedy, saremmo nei guai ugualmente; quello che non va non è il suo look o la sua mancanza di *bon ton*, ma le idee che sostiene, le sue posizioni in materia di economia, giustizia, politica interna e internazionale, e appunto sessualità e famiglia; il suo legame con un passato che detestiamo, e il futuro che ci prospetta.

Corrado Confalonieri: Concordo con le tue osservazioni, e a questo riguardo: quando dicevo di non ritenere in alcun modo risolutivo l'eventuale rilievo (comunque mancato) da parte di Floris sul fatto che la battuta di Marcorè non era semplicemente «di Marcorè», pensavo proprio che Carfagna nella sostanza avesse ragione, e aggiungo che trovo molto attendibile la tua ipotesi sulla possibilità che, oltre che a qualcuno nel pubblico, la battuta non fosse del tutto dispiaciuta al conduttore né forse all'attore che in quel passaggio sfruttava la rottura della quarta parete (e in questa prospettiva il contrasto con le innocue battute riservate agli altri ospiti in studio è fortissimo e rivelatore).

A proposito poi del tuo passaggio conclusivo su Giorgia Meloni, vorrei fare a mia volta riferimento al recente *Guerre culturali e neoliberali*

smo. Cangiano ricorda che sono state proprio le femministe di orientamento socialista a mostrare come la separazione della lotta etico-culturale da quella economica abbia reso possibile «un uso proditorio delle loro tematiche», quell'uso distorto che porta a salutare «la scalata di alcune donne ai vertici della politica e dell'economia», appunto, come un segno di inclusività, di corretto funzionamento del sistema. E osserva che in casi del genere «un punto cardine dell'ideologia neoliberale, quello del successo individuale come scopo fondante della vita, viene esaltato a uso progressista». Trovo quest'ultima osservazione molto azzeccata: seguendola per rispondere al punto che sollevi, mi verrebbe da dire che il problema del limite alla solidarietà di genere non può essere risolto semplicemente rimanendo all'interno del genere, come rischierebbe invece di apparire se ci si servisse di un'accezione di genere surrettiziamente scissa da ogni altra questione. Vorrei anche far notare che è questa stessa separazione a consentire che talvolta qualcuno avanzi l'obiezione che in fondo previeni, quella per cui ce la si è sempre presa coi difetti fisici dei politici, anche coi politici uomini: certo, lo si è fatto – per brevità farei il nome forse più scomodo, quello di Silvio Berlusconi, deriso per una gamma discretamente varia di caratteristiche fisiche, dalla statura al trapianto di capelli – e si sarebbe potuto (dovuto) non fare; ma la condizione di possibilità per considerare equivalenti quelle prese in giro è una riduzione che non ci si può permettere, e cioè la riduzione a un piano per cui non esiste altro che l'attacco all'aspetto.

Clotilde Bertoni: Mi sono valsa del riferimento a Meloni solo per ribadire uno degli aspetti del discorso più semplici, ma nondimeno non così scontato. La solidarietà di genere non è un toccasana, non è sempre praticabile, e non può essere pretesa pregiudizialmente, quasi elevata a nuova forma di costrizione; men che mai ora. Più che mai ora, però, la consapevolezza che dei preconcetti di genere neppure gli attacchi più giustificabili, magari più sacrosanti, possono valersi, costituisce una sponda indispensabile.

Evidentemente poi non basta. Torneremo a rifletterci, anche, ci auguriamo, attraverso il confronto con le studiose che non abbiamo po-

tuto coinvolgere stavolta. Il campo resta aperto: inevitabilmente agli interrogativi, e soprattutto a nuovi interventi.

Gli autori

Clotilde Bertoni

Insegna Letteratura italiana e Teoria della Letteratura all'Università di Palermo

Email: clotilde.bertoni@unipa.it

Corrado Confalonieri

Insegna Letteratura italiana del Rinascimento e Letteratura contemporanea e spettacolo all'Università di Parma

Email: corrado.confalonieri@unipr.it

L'articolo

Data invio: --/--/----

Data accettazione: --/--/----

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questo articolo

Bertoni, Clotilde, Confalonieri, Corrado, “«Non si può più ridere di niente?»: quando lo spirito attacca le donne”, in *Campo Aperto*, Ed. C. Bertoni, *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 691-707, www.betweenjournal.it.

The Experience of *Altre Modernità*. With an Interview with Laura Scarabelli and Nicoletta Vallorani

Marina Guglielmi

Abstract

This article aims to propose some reflections on the impact of open access publications in the field of cultural studies and literary criticism. The publishing experience of the open access journal *Altre modernità* will be reviewed in dialogue with its Editors-in-Chief, Laura Scarabelli and Nicoletta Vallorani.

Keywords

Cultural Studies; Diamond Open Access Journal; Peer Review; Artificial Intelligence.

L'esperienza di *Altre Modernità*. Con un'intervista a Laura Scarabelli e Nicoletta Vallorani

Marina Guglielmi

Sono numerosi e vari i punti di interesse che differenziano *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali* dalla media delle riviste letterarie open access italiane. Alcuni sono evidenti fin dal primo impatto, come la varietà linguistica rappresentata visivamente dal titolo mobile in italiano, inglese, spagnolo e francese. Nel panorama italo-centricò delle riviste critico-letterarie nostrane emergono dunque i numerosi saggi scritti in uno dei quattro idiomi fra quelli pubblicati nei trenta numeri monografici usciti dal 2009 a oggi, e nei circa venticinque Numeri speciali inaugurati a partire dal 2011. Nelle quattro lingue sono tradotti tutti gli articoli di "Introduzione" ai singoli fascicoli, offrendo l'opportunità al pubblico internazionale di cogliere il progetto di ciascuno di essi nella sua visione d'insieme, oltre ai singoli abstract e metadati in inglese presenti per ogni saggio. La scelta dell'eteroglossia, sia dal punto di vista linguistico che da quello simbolico, risponde a un progetto culturale ben definito ed enunciato nell'Editoriale del primo numero

Altre modernità/ Otras modernidades/ Autres modernités/ Other modernities [...] esplicita sin dal titolo le sue intenzioni. [...] essa ambisce ad informare e riflettere sulla produzione culturale che la modernità istiga come critica, problematizzazione, alternativa alle nozioni di centralità, potere e procedure di produzione artistica dominanti. In questo senso, saranno oggetto di osservazione e studio mondi sovente geograficamente lontani, ma non solo: si vuole cogliere la novità di paradigmi culturali elaborati per

contenere, deviare, ammorbidire o trascendere il monologismo del *mainstream*¹.

Una rivista e un *team* alla ricerca, dunque, di «lingue finalmente altre e nuove» che permettano di «dar conto di quelle periferie del mondo e del sociale che attualmente costituiscono ribollenti centri di produzione culturale», ma al tempo stesso alla ricerca di nuovi modelli che permettano il «superamento» (*ibid.*) di quella stessa produzione. A questo obiettivo si collegano le scelte coerenti dei numeri pubblicati, basta scorrerne i titoli dal 2009 a oggi per notare le parole chiave che li compongono: contagio, vulnerabilità, resilienza, trauma, pandemie, muri, testimoni, *Illness*, margini, oppressione, resistenza, migranza, inclusione, schiavitù, confine, sfide, errori, decolonizzazioni, diritti, manipolazione, fame, opacità, diaspora, spazio politico ecc. Ognuno di questi fascicoli monografici, affrontato con un approccio trasversale fra studi culturali e studi letterari, apre ai lettori dei panorami originali sull'impegno intellettuale e politico che rispondono con il rigore della scientificità ma anche con la flessibilità espressiva agli esiti autoreferenziali di una certa accademia che non sempre si è accorta del mondo in divenire.

Per fare solo qualche esempio, sono particolarmente fertili per una visione non stereotipata dell'attualità i fascicoli dedicati allo studio delle dinamiche della resilienza nate dalle situazioni di marginalità in senso lato – *Vulnerabilità e resilienza: voci e pratiche dai margini*² – o il numero sul colpo di Stato cileno del 1973 e sulla ricostruzione dei legami con l'Italia – *Il '73 in prima persona: risposte estetiche all'orrore*³ – o, ancora, il fascicolo attuale, *Testi in movimento tra Europa e America*⁴, de-

¹ <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/392/536>

² A cura di Albana Muco, Giorgia Testa e Francesca Volpi, numero speciale 2022 <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/issue/view/1891>

³ A cura di Rubí Carreño Bolívar, Laura Scarabelli, Federico Cantoni, Giuseppe Calì, 30/2023 <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/issue/view/2082>

⁴ A cura di Laura Scarabelli, Nicoletta Vallorani <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/index>

dicato – scrivono le due curatrici nell’“Editoriale” – alla militanza artistico-letteraria come chiave interpretativa per «le molteplici contraddizioni che abitano il capitalismo globale».

Altro elemento da sottolineare della rivista è la gestione del flusso editoriale, restituito ai lettori mediante un report dettagliato inserito al termine di ogni “Introduzione” ai fascicoli. Vengono riportati i dati quantitativi di accettazione, revisione e bocciatura degli abstract e dei saggi dell’intero numero, oltre ai tempi della *double blind peer review* per i revisori e della riscrittura per gli autori, delle due fasi di editing, fino alla data della firma del contratto e a quella di pubblicazione online. Al dettaglio della lavorazione degli articoli si accompagnano le informazioni (*About*) sulla pratica della *peer review*, sulle modalità di correzione previste per gli autori, sulla tutela dal plagio, sui doveri di autori e di revisori e sulle procedure contro i conflitti di interesse. L’attenzione particolare alla disseminazione di notizie sui processi di lavoro editoriale interno alla rivista e sulla tutela della qualità rispondono pienamente all’utilizzo consapevole e aggiornato delle potenzialità delle pubblicazioni *open access* e delle risorse dell’*open science*, settori in cui l’ateneo milanese si distingue per innovazione, attività e partecipazione. Ne è un esempio particolarmente rilevante la “Dichiarazione sull’Intelligenza Artificiale”, il cui utilizzo rappresenta un elemento decisamente innovativo rispetto alla comunità scientifica di ambito umanistico e alle comuni linee guida delle riviste accademiche. Spicca dunque *Altre Modernità* nel panorama attuale per la gestione innovativa dell’AI intesa come strumento di lavoro plausibile purché utilizzato in modo responsabile e trasparente. L’adesione alla rete del Diamond Open Access Journal propone inoltre *Altre Modernità* come apripista per le altre riviste che vogliano aderire alle strategie internazionali di un modello di pubblicazione scientifica i cui criteri prevedono, ad esempio, che non siano previsti costi (*fees*) per autori o per lettori, che la selezione rigorosa degli articoli garantisca la qualità, che la possibilità di pubblicazione sia aperta a tutti senza obblighi di affiliazione e appartenenza e, soprattutto, che l’indipendenza del comitato editoriale e scientifico dall’editore sia garantito e tutelato mediante una dichiara-

zione sulla gestione autonoma della rivista⁵. Su tutto questo ci siamo confrontate con le due Journal Manager della rivista.

Cinque domande a Laura Scarabelli e Nicoletta Vallorani

1. Altre Modernità apre le sue pubblicazioni nel 2009 presentandosi come la sede editoriale promossa da ben tre Dipartimenti dell'università degli Studi di Milano. Come nascono il team e il progetto della rivista e come vengono elaborati i singoli fascicoli?

Il progetto originario si legava naturalmente a un territorio intermedio tra studi letterari e studi culturali, e quest'ultimo ambito è per definizione un percorso trasversale attraverso diverse discipline. In più, c'era (e c'è) la questione delle lingue 'parlate' dalla rivista, che fin dal principio sono state più d'una. Questa complessità è stata parte integrante dell'idea da cui è partita l'organizzazione della struttura della rivista, e se n'è dovuto tener conto a più livelli. *In primis*, si è organizzata la redazione in modo da coprire più ambiti disciplinari possibili: questo ha significato comitati scientifici ed editoriali molto numerosi. Essi sono una risorsa, ma anche un problema: ci teniamo molto a consentire a tutti di restare aggiornati e di partecipare attivamente. Anche nell'organizzazione dei fascicoli si è seguito il medesimo criterio. I numeri sono sempre tematici, ma aperti a contributi in varie lingue e di vari ambiti disciplinari. Abbiamo mantenuto una sezione libera – “Fuori Verbale” – destinata ad accogliere pezzi particolarmente validi di giovani studiosi. E consideriamo la sezione “I creativi” una sorta di fiore all'occhiello: saggistica e narrazione letteraria, in prosa o in poesia, non possono essere scisse. L'elaborazione dei singoli fascicoli immaginiamo non si discosti da quel che accade in altre riviste OAD: solo, è resa più

⁵ Cfr. <https://diamasproject.eu/diamas-results-institutional-landscape-survey/>

complessa da tre fattori: la varietà linguistico-disciplinare, la consistenza numerica dei pezzi, che sono sempre moltissimi, e la gestione dei processi di *peer review offline*, che ci impegna in un articolato processo di lavorazione. Ci teniamo a uscire puntuali e a mantenere un dialogo diretto con i nostri autori e i nostri revisori: questo necessariamente implica un lavoro redazionale enorme.

2. *La double blind peer review è uno strumento di valutazione sempre più oggetto di discussione e dibattito, qual è l'esperienza di Altre Modernità?*

Troviamo che sia uno strumento utile e necessario per evitare di pubblicare articoli imperfetti o comunque che non dicono nulla di significativo sul tema proposto.

La nostra posizione è molto netta: non crediamo nelle misurazioni quantitative della ricerca e troviamo che la *peer review* sia l'unico strumento in grado di garantire la qualità di una rivista. Oltre ad evitare la pubblicazione di articoli non ancora maturi o poco significativi, è estremamente importante per generare un dialogo tra pari che, il più delle volte, permette di affinare e migliorare le proposte presentate. Per agevolare questo scambio, i nostri tempi di *peer review* sono piuttosto morbidi, così da dare la possibilità agli autori di trarre beneficio dalle rilevazioni dei revisori e perfezionare i loro testi. Ci interessa più il processo che il prodotto. Stiamo osservando con interesse le sperimentazioni legate alla *open peer review*, che stiamo pensando di introdurre nella rivista, attraverso una sezione dedicata, anche se riteniamo che la nostra comunità scientifica di riferimento non sia ancora pronta a uscire dall'anonimato.

Dobbiamo, però, dire che il processo di *peer review* è molto oneroso in termini di tempo e gestione dei flussi. Il fatto che quello della *peer review* sia lavoro, ma lavoro non retribuito, rende davvero difficile trovare revisori attenti per ciascun contributo e area disciplinare. Di nuovo, anche qui bisogna tener conto dell'estrema varietà delle nostre proposte. Se i gruppi scientifico-disciplinari che

compaiono in *AM* sono diversificati, non possiamo attingere sempre dagli stessi serbatoi, ma ci teniamo molto che i pezzi vengano rivisti da persone competenti. L'ultimo dato rilevante, che spesso ci mette in difficoltà, è la tempistica dei flussi di lavoro: volendo uscire sempre con puntualità, garantendo agli autori tempi di revisione adeguati, siamo costretti a fare pressione sui *reviewers*. Non è sempre facile ottenere una scheda compilata nei tempi giusti, e spesso dobbiamo agire in corsa.

3. *Nelle Informazioni sulla rivista è presente una "Dichiarazione sull'Intelligenza Artificiale" che distingue Altre Modernità da molte riviste accademiche italiane per l'apertura – problematica, importante e costruttiva – all'utilizzo dell'IA in maniera responsabile e trasparente. Quale esperienza avete maturato con l'IA nella rivista?*

L'Intelligenza Artificiale è la più grande sfida del presente: sta rapidamente disegnando un mondo ipertecnologico e interconnesso, in cui l'interazione uomo-macchina sta cambiando il nostro modo di comunicare, di pubblicare e perfino di fare ricerca. Attraverso la nostra dichiarazione sull'Intelligenza Artificiale, chiediamo agli autori che intendano farne uso, di indicare esplicitamente lo strumento utilizzato, l'ambito di applicazione, le *query* di ricerca, e la data di utilizzo, allo scopo di permetterne la riproducibilità e la verifica. Crediamo che sia importante integrare la IA nei nostri processi con fiducia, prestando particolare attenzione al controllo delle fonti d'informazione e agli aspetti etici.

È ancora troppo presto per poter parlare di 'esperienza' dell'IA nella rivista, ma possiamo dire che, da un lato, siamo molto attenti a ogni occasione di formazione e di sperimentazione, che possano rendere la nostra redazione pronta a utilizzare questo strumento in modo vigile, consapevole e non addomesticato, dall'altro, prestiamo particolare cura all'utilizzo di strumenti di IA in sede di *peer review*. Infatti, l'ambito in cui non consideriamo assolutamente applicabile l'IA è quello della *peer review*: la valutazione qualitativa dei manoscritti è

espressione dell'esercizio del pensiero critico, di una analitica complessa e di una disamina della bibliografia di riferimento, che esulano dagli ambiti di utilizzo della tecnologia.

4. Un altro elemento fortemente innovativo, in linea con le politiche di Open Science dell'ateneo milanese, è il collegamento, nella sezione degli "Avvisi", al nuovo sito di scienza aperta, contenitore di informazioni, video, strumenti per l'innovazione e il dibattito. Come si compone la vostra esperienza editoriale e la vostra progettualità con la realtà del mondo Open Science e con gli organismi istituzionali che se ne occupano?

Prima di tutto, vogliamo sottolineare che l'Università di Milano da tempo abbraccia i valori della Scienza Aperta, adottando il principio della libertà di accesso alla letteratura scientifica e favorendo la libera circolazione della ricerca. Grazie al lavoro instancabile di Paola Galimberti, responsabile per l'Ateneo della direzione *Performance, assicurazione qualità, valutazione e politiche di open science*, l'Ateneo si è dotato di una Commissione, composta da 31 referenti, presieduta da Flaminio Squazzoni, che partecipa con vigore al movimento OS.

L'impegno dell'Università alla piena accessibilità a dati e pubblicazioni scientifiche è iniziata formalmente nel 2005 con l'adesione alla Dichiarazione di Messina sull'Accesso Aperto alla letteratura scientifica, e si è sviluppato attraverso l'adesione alle *roadmap* per l'Open Science proposte dalla LERU, al consorzio OPERAS per la creazione di un'infrastruttura europea per le scienze umane e sociali, e al progetto *open APC (Article Processing Charges)* per il monitoraggio delle spese per l'*Open Access Gold*.

Già nel 2008 sono apparse in Ateneo le prime pubblicazioni OAD, attraverso la piattaforma OJS e nel 2009 è nata *Altre Modernità*. Oggi la piattaforma OJS, parte della realtà più ampia della Milano University Press, è la più grande d'Italia e ospita oltre cinquanta tra riviste e collane.

La vasta gamma di attività e di informazioni che arricchiscono giornalmente il dibattito della Commissione ha trovato una perfetta sistematizzazione nel sito web dedicato, che diviene una importante bussola che orienta l'azione dei referenti oltre che un ottimo strumento di informazione per chi, nei dipartimenti e fuori, sia interessato alle politiche di OS.

La nostra redazione collabora strettamente con il gruppo di lavoro, soprattutto per quanto concerne le politiche di Accesso Aperto Diamante, nella convinzione che la ricerca e la sua disseminazione debbano essere dirette dalla comunità scientifica, gestite da una infrastruttura pubblica e autodeterminata e votate alla valorizzazione della diversità culturale, del multilinguismo, della eterogeneità di contenuti e formati.

L'esperienza della redazione diviene fondamentale per un confronto diretto sui flussi di lavoro delle redazioni OAD, sui loro bisogni e sulle strategie di disseminazione e comunicazione.

5. Quali sono i progetti editoriali di Altre Modernità rispetto al focus dell'impegno verso le culture marginali, alternative e dissidenti nella complessa realtà contemporanea?

Altre Modernità nasce da un mandato molto preciso, che prende corpo nell'intenzione di occuparci di contemporaneità e di culture marginali. Riteniamo che il lavoro accademico debba sempre più recuperare contatto col mondo e dunque senso. In alcuni casi – per esempio nel numero in uscita sul rapporto tra arte e attivismo – la connessione è molto evidente e dichiarata. In altri casi è più carsica, ma esistente. Non possiamo pensarci come scardinati dall'impegno che dovrebbe, riteniamo, caratterizzare la vita intellettuale in università.

Per questa ragione i nostri numeri, sempre tematici, cercano di interrogarsi sulle principali questioni che animano il dibattito contemporaneo, intercettando voci eterogenee ed eterodosse, appartenenti a differenti contesti culturali. Importante anche la

presenza di reti di ricerca internazionali, che sempre più spesso ci propongono le loro riflessioni attraverso dossier dedicati ad argomenti puntuali.

Le autrici

Marina Guglielmi

Insegna Letterature comparate, Teoria della letteratura e Teoria e strumenti del lavoro editoriale all'Università di Cagliari. Si occupa di transmedialità, di *women studies*, della relazione fra psichiatria, istituzioni totali e produzione dell'immaginario. Un altro campo di ricerca riguarda l'editoria italiana e l'*open access*. Co-dirige *Between*. Attualmente coordina (PI) il progetto "Narration and Care. The Deinstitutionalization of the Asylum System in Italy: History, Imaginary, Planning (from 1961 to today)" (PRIN 2022) - <https://prin.unica.it/de-asylum/>

Email: marinaguglielmi@unica.it

Laura Scarabelli

Insegna Letterature latinoamericane presso l'Università degli Studi di Milano. Si è occupata della costruzione delle identità in America Latina, con particolare enfasi sui contesti cubani. Attualmente si dedica allo studio della narrativa post-dittatoriale del Cono Sud, (*Escenarios del nuevo milenio. La narrativa de Diamela Eltit 1998-2018*, 2018). È membro fondatore di *LaRed internacional de Literatura y Derechos Humanos* (lared.red). Co-dirige con Nicoletta Vallorani la rivista di studi letterari e culturali *Altre Modernità* e la collana di traduzione di saggistica *Idee d'America latina*. Le sue traduzioni più recenti sono (*Di*)struzioni d'uso per una macchina da cucire di Eugenia Prado Bassi, 2023 e *Manodopera* di Diamela Eltit, 2020 e *Errante, errática. Pensare il limite tra letteratura arte e politica*, 2022, edizione critica italiana dei saggi della stessa autrice.

Email: laura.scarabelli@unimi.it

Nicoletta Vallorani

Insegna Letteratura Inglese e Studi Culturali presso l'Università degli Studi di Milano. Ha al suo attivo pubblicazioni sul colonialismo e postcolonialismo, sulle geografie urbane e sulle intersezioni tra *Crime Fiction*, *Science Fiction* e *Migration Studies*. Di recente, ha contribuito a *The Routledge Companion to Crime Fiction* ("Crime Fiction and the Future", 2019). Con Simona Bertacco, è autrice di un volume su traduzione e migrazione, con introduzione di Homi K. Bhabha (*The Relocation of Culture*, Bloomsbury, 2021). Con la medesima co-autrice e William Boelhower sta curando il *Bloomsbury Handbook of Literature & Migration*. Coordina il progetto *Docucity. Documenting the Metropolis*, su film documentario e geografie urbane, e il Centro di Ricerca Coordinato CHAIN. Con Laura Scarabelli, co-dirige l'online journal *Altre Modernità*.

Email: nicoletta.vallorani@unimi.it

L'articolo

Data invio: ---

Data accettazione: ---

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questo articolo

Guglielmi, Marina, "Altre Modernità. Rivista di studi culturali e letterari", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 709-719, www.betweenjournal.it.

Johnny L. Bertolio
*Controcanone. La letteratura delle donne
dalle origini a oggi*

Torino, Loescher, 2022, 250 pp.

I materiali didattici sono il luogo in cui la riflessione accademica si confronta necessariamente con la società di cui è parte, ed è chiamata a rielaborare la ricerca specialistica in forme accessibili e calibrate sui bisogni pedagogici e formativi delle nuove generazioni. Questo spazio di intersezione rivela dunque ciò che della ricerca universitaria diviene precipitato, sedimento nella cultura più diffusa della nazione. Questa riflessione assume un valore ancora più cospicuo se l'argomento è la letteratura, talmente poco frequentata dagli italiani (meno di un italiano su due dichiara di leggere almeno un libro in un anno, secondo i dati Istat) da rendere i manuali scolastici ultimo presidio di una sua disseminazione.

Un esempio di questa tipologia testuale è senz'altro il libro di Johnny L. Bertolio, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi* uscito per Loescher nel 2022 e pensato per integrare e arricchire il programma scolastico della scuola secondaria, in particolare il triennio che conduce al diploma, dove si insegna storia della letteratura italiana. Come indica il titolo, il testo si propone di fornire alla quotidiana prassi didattica materiali e strumenti per integrare nel classico e ben storicizzato canone letterario italiano le scrittrici che sono state a lungo marginalizzate per il solo fatto di essere donne. Si tratta dunque di un prodotto che cerca di arricchire la pratica didattica alla luce del ricco dibattito sugli studi di genere.

Questo scopo è perseguito dalla prima all'ultima pagina del testo che è suddiviso in due macro-sezioni: una prima storia letteraria, che

ripercorre secolo per secolo mostrando il contributo di autrici più o meno dimenticate, e una seconda sezione, che propone due percorsi tematici centrati sul secondo Novecento. Tutto il libro è animato da uno stesso *modus operandi* ben rappresentato dall'immagine presente in copertina, sulla quale l'autore si sofferma nell'introduzione: *Timoclea uccide il capitano di Alessandro Magno*, dipinto di Elisabetta Sirani. Il dipinto raffigura Timoclea che si vendica del generale che le ha usato violenza gettandolo, con uno stratagemma, nel pozzo della propria abitazione. Nel libro c'è tutto questo: il sovvertimento della presenza maschile attraverso una ricerca ben meditata, un canone maschile che pagina dopo pagina si mostra sorprendentemente "a gambe all'aria", proprio come il generale raffigurato nel quadro.

Nelle sue pagine, *Controcanone* offre sempre un senso di sorpresa, antologizzando autrici che in altri manuali, in altri testi, si faticerebbe a trovare. Tra due e trecento, ad esempio, assieme a Nina siciliana, Compiuta Donzella, e Caterina da Siena e Chiara d'Assisi, si trova Eleonora d'Arborèa (19-21). Reggente del Giudicato d'Arborèa, Eleonora promulgò la così detta *Carta de logu*, un nuovo statuto in volgare sardo che regolava la vita delle campagne e modificava il diritto familiare, e che rimase in vigore fino al 1827. Altri ingressi inattesi nel canone si hanno, nei secoli successivi, con l'antologizzazione della *Scanderbeide*, poema epico-storico di Margherita Sarrocchi (78-81), che mostra un barocco epico femminile, dell'*Inferno monacale* di suor Arcangela Tarabotti (81-83) che, in questo e in altri scritti, si scaglia contro le ingiustizie patite dalle donne nella società sua contemporanea, e degli interventi sul "Monitore Napoletano" di Eleonora de Fonseca Pimentel (108-111), che cercò di diffondere nella Napoli del Settecento gli ideali giacobini e repubblicani, e che per questo finì impiccata. Nelle sezioni dedicate a Ottocento e Novecento, dove un maggior accesso all'istruzione ha permesso a un sempre maggior numero di scrittrici di entrare nel dibattito pubblico e dunque nel canone letterario, al fianco di Matilde Serao troviamo la Marchesa Colombi (pseudonimo di Maria Antonietta Torriani) con *Un matrimonio in provincia* (129-130), e Annie Vivanti con una lirica (135-136); al fianco di Natalia Ginzburg, Grazia Deledda e Elena Ferrante, troviamo Maria Luisa Spaziani con tre poesie

(160-163) e Maria Bellonci con il romanzo storico *Rinascimento privato* (178-180).

Terminato questo percorso nella storia letteraria, proprio in virtù della natura “pratica” del testo, potremmo chiederci: “a cosa servono queste autrici? A cosa servono i loro brani antologizzati?”. Se infatti anche nell’ambito degli studi di genere ci si è interrogati sull’utilità di aggiungere nomi su nomi di scrittrici dimenticate (ad esempio Daniela Brogi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, p. 23), è necessario domandarsi come possano essere sfruttate operazioni editoriali di questo tipo. Credo che la risposta sia nell’approccio che troviamo in *Controcanone*. Il libro, infatti, non mira semplicemente ad aggiungere nomi femminili ad un canone prettamente maschile. Questo è evidente, ad esempio, nelle pagine dedicate ai primi secoli della tradizione, dove l’assenza di scrittrici nel canone è determinata dall’assenza di donne nella cultura pubblica, e dunque è storicamente impossibile rintracciare testi di autrici di pari livello estetico di quello di autori come Dante, Petrarca, Boccaccio. In queste pagine, infatti, in mancanza di testi femminili di particolare valore estetico, sono antologizzati testi di valore “documentario”. Il lettore entra così nel contesto storico in cui si muovevano le italiane dei secoli scorsi, e attraverso percorsi inediti è in grado di comprendere i limiti e le possibilità che la società concedeva loro. A questa funzione risponde anche il brano antologizzato con il titolo *Consigli di lettura per aspiranti umaniste* (e parte dell’opera latina *De studiis et litteris*), in cui Leonardo Bruni indica a Battista di Montefeltro, moglie di Galeazzo Malatesta, la strada per una formazione umanistica declinata al femminile, che permette allo studente di scoprire la donna (nobile) lettrice del Quattrocento. Lo scopo di tale sezione del libro sta proprio in questi termini: storicizzare la donna, l’intellettuale, la scrittrice attraverso opere letterarie, storiche, legislative (femminili e maschili) in grado di tratteggiarne il complesso profilo. Non si tratta dunque di offrire un canone polemicamente alternativo, ma di indicare inusuali prospettive centrifughe, utili a riflettere sul ruolo della donna nei secoli scorsi.

A compimento di questo itinerario storico vi sono due percorsi tematici dedicati che compiono e modificano quello appena tracciato

diacronicamente. Compiono, perché i due percorsi tematici coprono l'arco cronologico che va dalla fine della Seconda guerra mondiale a oggi, arricchendo dunque l'ultima porzione della storia letteraria nazionale e rendendo di fatto l'ultimo mezzo secolo, solitamente tralasciato o trattato superficialmente per motivi di tempo nel percorso scolastico, il segmento fondamentale per la formazione letteraria e la comprensione del proprio tempo. Modificano, perché questi percorsi non sono dedicati esclusivamente alle scrittrici e allo studio del ruolo femminile, ma presentano voci eterogenee su due temi complessi. Il primo è dedicato a "Storie di deportazioni e di migrazioni". In questa sezione troviamo il racconto dell'olocausto dalle parole della senatrice Liliana Segre (e del giornalista Enrico Mentana, che con lei ha scritto il volume *La memoria rende liberi*), e uno sguardo postcoloniale sull'Italia, grazie ai testi di Igiaba Scego e di Amara Lakhous. Interessante anche la scelta di antologizzare una testimonianza periferica come quella di Fulvio Tomizza, i cui romanzi hanno spesso guardato alla storia dell'Istria. Il secondo percorso, attraverso testi di Goliarda Sapienza, Pier Vittorio Tondelli e Mario Tobino, mostra le declinazioni moderne e attuali del marginale ed emarginato.

Grazie alle sue due sezioni principali, *Controcanone* offre all'insegnante utili e inattese prospettive sulla tradizione nazionale, incentivando l'emersione di traiettorie e prospettive eterogenee dal canone solidamente storicizzato.

L'autore

Simone Marsi

Simone Marsi insegna Cultura italiana contemporanea all'Università di Urbino ed è assegnista di ricerca presso l'Università di Parma. Tra i suoi interessi di ricerca la letteratura italiana contemporanea (Rebora, Satta, Gadda) e la storiografia letteraria, argomenti ai quali ha dedicato diversi saggi e la recente monografia *Il racconto del passato* (Loescher, 2024). È membro del gruppo di ricerca ELICom, che si occupa di inclusività nell'ambito della didattica.

Email: simone.marsi@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Marsi, Simone, "Johnny B. Bertolio, *Controcanone. La letteratura delle donne dalle origini a oggi*", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 721-725, www.betweenjournal.it.

Paola Cantoni
«*Ti congedo, o mio libro*».
*Lingua e stile dei maestri nei Giornali
della classe del primo Novecento*

Prefazione di Nicola De Blasi, “Strumenti di Letteratura Italiana”, Firenze, Cesati, 2023, 335 pp.

Debitrice di un approccio cooperativo che da lungo tempo ha condotto la sua autrice a promuovere tesi di laurea triennale e magistrale incentrate sui Giornali della classe di area centromeridionale degli anni compresi fra il 1924 e il 1961, sorrette da un intento primario di individuazione e trascrizione, l’ampia monografia di Paola Cantoni rivela, al suo fondo, un *modus operandi* tanto chiaro e ordinato quanto flessibile e produttivo, negli esiti.

Al lavoro personale di edizione di questi testi minori, nel mondo scolastico, della prima metà del Novecento, si affianca una preponderante e certosina attività di interpretazione di lingua e stile dei maestri, che coincide con il secondo capitolo, vero e proprio pilastro del libro (127-253). A precederlo è un capitolo di carattere storico-metodologico (“Il giornale della classe”), nel quale l’autrice apre alla pluralità di implicazioni che una simile, poderosa ricostruzione rende disponibili:

a) la dimensione contestuale, che caratterizza in maniera sensibile la produzione dei registri lungo il Ventennio, facendoci assistere a una certa oscillazione fra adesione alla norma e ai riti di regime, e slanci retorici, enfatiche dimostrazioni della propria ossequiosa osservanza ai dettami fascisti – queste ultime motivate dalla certa lettura da parte del

Direttore per redigere note di qualifica, comportando vantaggi o viceversa problemi, per i loro estensori (39). E difatti, come già osservato da Jürgen Charnitzky, autore dell'importante *Fascismo e scuola* del 1996, opportunamente ripreso da Cantoni, «[a]ffiancati da istituzioni fasciste come l'Ordine Nazionale dei Balilla, i maestri, ricettori e amplificatori dei messaggi ufficiali, mostrano di essere l'anello forte nella catena di trasmissione ideologica che proprio attraverso la scuola elementare assicurò il suo maggior successo» (89);

b) la dimensione espressivo-creativa, che giunge a sottoporci, in queste scritture, un caratteristico «slittamento di genere», ovvero la compromissione, dietro l'angolo per tanti di questi registri, con il privato dell'estensore, o *deriva* «verso una dimensione narrativa e memoriale», con «escursioni tematiche» spinte non di rado «fino al limite di un autobiografismo motivato dall'ampia o assoluta sovrapposizione della dimensione professionale con quella privata», che fa del registro stesso «un singolare esempio di testo professionale ad alta densità emotivo/affettiva» (38);

c) una prima descrizione di genere, consonante con l'intento di leggere i Giornali nella storia della lingua del Novecento: genere testuale sinora negletto, questo (e in effetti, ha ragione Cantoni, «[n]el panorama degli studi sull'italiano scolastico e sulla didattica della lingua nella prima metà del Novecento, sono state finora privilegiate, tra le scritture scolastiche, le produzioni degli studenti», 255). La sua storia riflette quella «del suo contesto di produzione e di circolazione, la scuola e l'istruzione elementare», a sua volta «strettamente intrecciata con l'evoluzione della figura dell'insegnante che lo redige e della didattica, ma [...] anche specchio degli eventi storici, del clima politico e culturale, dei mutamenti sociali ed economici e della variegata situazione geografica» (47): quello costituito dai Giornali è leggibile in questo senso come uno spazio eterogeneo e complesso, da cui origina, a sua volta, «la lingua composita dei maestri, attraversata da diverse sollecitazioni esterne ma anche dalle motivazioni interiori di chi scrive, scaturite nel confrontarsi con il contesto politico, sociale, professionale» (48).

d) la possibilità di fare una «microstoria della scuola» per mezzo delle «tessere locali» qui radunate, lavorando sul punto di osservazione

degli insegnanti (49) e al contempo prestando un'attenzione particolare all'«atteggiamento educativo dei maestri» e alle forme della loro autorappresentazione (50).

La ricostruzione schematica qui tentata non esaurisce affatto, *va da sé*, l'ampiezza delle questioni e degli intrecci affrontati dal libro, che, per completare la descrizione del suo arco tematico, nel terzo e ultimo capitolo rilegge le indicazioni emerse dallo scrutinio dei Giornali in chiave storico-didattica, ovverosia, inquadrandole in considerazioni più ampie sulle politiche educative e sugli indirizzi pedagogici vigenti, esprimendo considerazioni sulla didattica dell'italiano, sui libri di testo, sull'insegnamento di lettura e scrittura, con utili affondi sulla questione delle interferenze lingua nazionale/dialettologia, e sugli squilibri storici fra scuola rurale e scuole di città.

Certo, si osservava, il capitolo secondo, dedicato a lingua e stile, nella considerevole serie di casi esaminati (un *corpus* di ben 445 Giornali), è leggibile come il pilastro e il contenuto più fortemente congeniale all'impostazione storico-linguistica seguita dall'autrice. E già sintesi descrittive come quella seguente, attinta alle generalità introduttive del capitolo, rendono bene l'idea della salda linea interpretativa, e a più ampio raggio, che l'analisi dei fatti linguistici, stilistici e lessicali restituirà, nel corso della descrizione, consentendo di rinvenire, al tempo stesso, elementi fondamentali per una teoria e storia del genere negletto:

Caratteri che ricorrono nella classe di testo del Registro scolastico sono una certa formularità e usi tachigrafici tipici del genere burocratico, enfasi retorica, adesione allo standard e a modelli letterari del tempo, opzioni colloquiali e riflessi dell'oralità tipici del registro (di lingua) medio e della comunicazione informale. Gli elementi della scrittura burocratica, richiesti dal tipo di testo, risultano così accolti all'interno di una compagine fortemente orale che caratterizza le parti più discorsive (128).

Nell'intercettare le ragioni espressive dei maestri, aprendo in continuazione alla realtà concreta, dentro e fuori l'aula scolastica, della

quale le scritture analizzate sono vivido rispecchiamento (talora copiosamente asperse, va evidenziato, di atteggiamenti empatici e sfumature affettive, rivolti alla scolaresca e al proprio lavoro educativo), la storia dei Giornali di classe si fa *ipso facto* storia culturale.

Il solo aspetto che si vorrebbe qui accostare *in clausula* al consistente e riuscito sforzo di messa a punto della materia prodotto da Cantoni, dal nostro punto di osservazione teorico-critico, è relativo alle implicazioni per lo studio della letteratura che le scritture di scuola, e in esse vanno senz'altro compresi diari, osservazioni, piani di lavoro, registri dell'insegnante, possono comportare. Lo ha messo in rilievo Barbara Distefano, che nel bel contributo monografico uscito da Carocci nel 2019, *Sciascia maestro di scuola. Lo scrittore insegnante, i registri di classe e l'impegno pedagogico* (recensito da chi scrive nella sezione Scuola di questa stessa rivista, nel fascicolo 19 dell'annata X/2020), esortava a leggere la scuola sì come tema o luogo, ma anche come concreto posto di lavoro, con il corredo di scritti, note, testimonianze e scritture redatte proprio per fini di documentazione dell'attività didattica, capace di intersecare spesso il lavoro letterario dell'insegnante scrittore, o scrittore insegnante.

Ma anche altri lavori, recenti, come lo studio di Lorenzo Tommasini sul Fortini docente (*Educazione e utopia*, recensito in questo stesso fascicolo da Daniela Santacroce), o meno, come la ricostruzione di Marcella Bacigalupi e Piero Fossati, *Giorgio Caproni maestro* (Genova, il melangolo, 2010), e, prima ancora, l'edizione e il commento delle cronache scolastiche della madre maestra di Lucio Mastronardi, Maria Pistoja, contenuti in *Scuola e società nella Vigevano dei Mastronardi* (Milano, Giuffrè, 1998), testimoniano in maniera persuasiva l'opportunità di scrutinare i materiali di lavoro scolastici per allestire un'interpretazione compiuta di uno scrittore, e per inquadrare in maniera ampia e fondata stili e temi delle scritture confrontatesi, a più livelli, con il mondo della scuola.

Dalla sua prospettiva storico-linguistica che è altresì, si è visto, storico-didattica, storico-politica e storico-culturale, il contributo di Paola Cantoni si pone come un prezioso sussidio anche all'interpretazione di questo viluppo di questioni.

L'autore

Giulio Iacoli

Già coordinatore dell'organo "Compalit Scuola", è professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Parma. Ha dedicato monografie alla rappresentazione dello spazio e del paesaggio nella contemporaneità, a D'Arzo, Celati, Tondelli, Buzzati. Si è occupato inoltre della rappresentazione dell'insegnante in Mastronardi, Rasori, e nella narrativa e nella drammaturgia europea contemporanea; ha recentemente curato con Diego Varini e Carlo Varotti un volume su rappresentazioni dell'agire educativo e intrecci fra letteratura italiana e storia dell'educazione (*Parole che formano*, Mucchi 2022). Con Federico Bertoni dirige la collana "Sagittario. Discorsi di teoria e geografia della letteratura" (Cesati).

Email: giulio.iacoli@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Iacoli, Giulio, "Paola Cantoni, «*Ti congedo, o mio libro*». *Lingua e stile dei maestri nei Giornali della classe del primo Novecento*", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 726-730, www.betweenjournal.it.

Giorgio Caproni
Nina Quarenghi (ed.)
Registri di classe

Milano, Garzanti, 202, 336 pp.

«Ho voluto fare un esperimento: “vedere” fino a che punto è vero che la grande poesia (per le difficoltà del linguaggio e del concetto) è poco adatta ai fanciulli. Ho “abbordato” addirittura l’*Infinito* di Leopardi e *Alla sera* di Foscolo. Le registrazioni fatte, dimostrano quanto sia poco vero questo pregiudizio. I ragazzi (tutti!) hanno capito (anzi, hanno “sentito”) benissimo tutta la grandezza e la nobiltà dei due Poeti». Così annotava sul suo registro di classe, nel marzo del 1968, un maestro dalla trentennale esperienza e dall’eccezionale personalità culturale: Giorgio Caproni. La sua carriera di insegnante, cominciata in Val Trebbia alla metà degli anni Trenta, era proseguita a Roma, nelle scuole elementari «Giovanni Pascoli» e «Francesco Crispi», dove insegnerà fino ai primi anni Settanta. L’arco di tempo lungo il quale si distende l’attività didattica del maestro Caproni coincide più o meno con quello che conduce il poeta Caproni dalla prima raccolta (*Come un’allegoria*, 1936) fino alle soglie del *Muro della terra* (1975); nei quattro decenni intercorsi, il giovane autore nato a Livorno, cresciuto a Genova (l’una e l’altra resteranno sempre le sue città), trapiantato a Roma, era diventato uno dei più grandi poeti del secondo Novecento, esponente di quella terza generazione che lo accomuna a Bertolucci, Luzi, Sereni. Ciascuno di questi aveva svolto più o meno a lungo un ‘secondo mestiere’, che in alcuni casi aveva inciso sull’ispirazione, gli animi e i tempi della poesia (vale specialmente per Sereni, «poeta e di poeti funzionario», giusta la famosa definizione datane da Franco Fortini, un altro poeta-insegnante

di cui si parla nei volumi recensiti in questa rubrica di *Between*). Ma nessuno di quei compagni di strada aveva affiancato alla poesia, con pari costanza e con altrettanta adesione morale, un diverso lavoro; tanto che per Caproni occorrerebbe rovesciare l'ordine e restituire all'insegnamento la parità, se non la primazia culturale, umana e civile che merita.

Di quella lunga fedeltà alle aule di scuola dà ora conto il volume *Registri di classe*, che raccoglie appunti, programmi, riflessioni consegnate da Caproni ai giornali su cui gli insegnanti hanno annotato per molti decenni – fino al recente avvento del registro elettronico – la vita quotidiana condotta tra i banchi e dietro la cattedra. Il volume è curato, con partecipazione, da Nina Quarenghi, storica, ricercatrice e docente di materie letterarie, che firma anche una chiara introduzione in cui vengono illustrati i contesti di questi *Registri* (restano d'altra parte un po' carenti le notizie filologiche sui materiali, almeno rispetto agli standard un tempo raggiunti dalla collana in cui esce il libro, la «Spiga» di Garzanti).

La raccolta può essere letta da due prospettive, distinte ma non per questo inconciliabili: quella del libro d'autore, cioè dell'epitesto che riflette la luce dell'opera maggiore; e quella del libro *per* la scuola, prima ancora che *sulla* scuola. La vocazione funzionale dei registri consiglia di leggere questi documenti per quello che esprimono di per sé, e non per quello che potrebbero suggerire nel confronto con la poesia. La materia di servizio a volte satura le pagine; ma è proprio in quella materia la specifica verità dell'esperienza scolastica, con la sua necessaria ricorsività nei giorni, nei mesi, negli anni: «Ma com'è difficile per un insegnante, com'è faticoso perseverare! Coraggio». Verità, si è detto, o almeno sincerità: questa nota, datata 21 aprile 1947, sarebbe stata impossibile nei registri di epoca fascista, quando anche le parole ufficiali del maestro dovevano conformarsi alla retorica del regime.

Caproni non sembra assecondare l'implicazione tra i due ruoli: «La RAI ha trasmesso alcuni miei versi» annota nel febbraio del 1960; «sorpresa degli scolari, già colpiti dall'intervista di un quarto d'ora alla tv, dove sono state lette alcune poesie mie, da me commentate, tratte da *Il seme del piangere*, premio Viareggio 1959. Potenza della radio e della

tv!, esclamo ironicamente. Ma ho subito smontato i miei piccoli... ammiratori: "Sono il vostro maestro, e volete bene come tale". Il resto è letteratura.» (209). Poesia e insegnamento, osserva Caproni, hanno sì qualcosa in comune, ma si tratta di una forma di abnegazione che non ha niente dell'idealistica solennità da cui tanto il maestro quanto il poeta si tengono alla larga: «il mio dovere è quello di formare la personalità dei giovani [...] Scopo difficile, arduo, che richiede la stessa passione e capacità di annullamento e di suggestione a un tempo – dico capacità di comunicazione – richiesta dalla poesia» (così annota nel dicembre del 1958: 206).

Qualunque sia il punto di vista che si adotta, non si potrà tuttavia prescindere da una considerazione: nei giornali di classe si riconoscono le tracce di un impegno culturale e di una generosità pratica che fanno dei Registri un libro di Giorgio Caproni *tout court*, la cui lettura cioè non richiede per forza un'alternativa tra il maestro e il poeta. La cura nella scelta e nella proposta dei testi letterari per gli alunni (dai 'classici' Carducci e Leopardi, ai contemporanei: per esempio *La Madre* di Ungaretti, o le *Fiabe italiane* curate da Calvino) non è separata dalla preoccupazione per le condizioni materiali in cui si svolge la vita scolastica; le aule anguste, male illuminate e umide sono un problema più volte segnalato; così come le disagiate condizioni socio-economiche in cui versano le famiglie degli scolari. Caproni reagisce con forte quando sente definire la sua, proprio per queste ragioni materiali, una «classe di scarto»: «Chi può aver usato questa pessima espressione mercantile (come se i miei ragazzi fossero cipolle anziché nostri figli)» (147).

All'impegno e alla generosità si può aggiungere un terzo valore, quell'«amore eguale comprensione, eguale intelligenza, eguale conoscenza», che per l'autore è il «primo "sesamo" capace di chiudere ogni porta e di sciogliere ogni nodo» (249). «Sesamo» è vocabolo caratteristico dell'idioletto didattico di Caproni ed emblema di un metodo che si preoccupa innanzitutto di aprire una via d'accesso al sapere, di creare il passaggio da cui possano fluire la curiosità e con questa la conoscenza attiva. Ha uno scopo analogo il ricorso alla maieutica socratica, che lo stesso Caproni evoca: «Fingere cioè di non

ricordare più le formule e pregare gli alunni di aiutarmi a riscoprirle. Hanno fatto a gara ... nell'aiutarmi e spero che a questo modo esse non rimangano per loro formule astratte» (275). Tra le parole-chiave del maestro risaltano poi «conversazione» e «esplorazione». La prima corrisponde al metodo che Caproni adotta per sciogliere il linguaggio degli alunni, per «disarticolarlo» come pure scrive, facilitando un flusso espressivo che muova insieme l'immaginazione (altro elemento ricorrente del lessico didattico caproniano) e la parola. In questa fase, il maestro ammette anche l'uso del dialetto, che gradualmente lascerà il posto alla lingua standard: «tutte le materie, cioè tutta la cultura, è lingua, e l'espressione sarà tanto più perfetta quanto più chiare saranno le idee. Cade così anche il problema del dialetto. In un primo tempo, l'alunno parli pure in dialetto» (126). L'unità dei diversi saperi all'insegna del linguaggio, evocata in questo passo, è una delle costanti del pensiero pedagogico di Caproni; per questo l'apprendimento deve essere accompagnato, anzi mediato dalla vivace esperienza delle cose e degli spazi. «Essa, la lingua, è espressione di una cultura, di un sentimento, di una morale, etc. e così ecco che tutto è lingua, anche l'aritmetica, perfino, oserei dire, il disegno.» (151).

Un'idea di scuola «allegra e piena di scoperte» (140) è quella che ispira il secondo concetto-chiave cui si alludeva, quello dell'«esplorazione» degli ambienti prossimi alla vita degli alunni fuori dal recinto scolastico: dapprima la famiglia e la casa; poi il quartiere come microcosmo socio-culturale, fatto di strade, attività, botteghe; infine le istituzioni civiche, da cui dipende l'organizzazione della vita in comune, sulla quale gli studenti sono stimolati a riflettere attraverso confronti con la storia, le scienze e le altre discipline. Alla luce di questo obiettivo conoscitivo s'interpretano anche certi accenni che, più tardi, lo stesso Caproni avrebbe forse definito «ecologici», cioè riferiti alla relazione tra ambiente, natura, società: «Anche il "miracolo" economico ha i suoi "contro" accanto ai suoi "pro". Oggi tutti vanno in macchina. Tutti i miei alunni vanno in macchina. Ma è uno svantaggio. Non hanno modo, correndo in quella scatola di latta, di osservare, di vedere (la natura, la gente, le case etc. [...]) È così che il vocabolario s'impoverisce

come s'impoverisce la sintassi interna. Tutti gli alberi, per molti dei miei ragazzi [...] sono alberi e nient'altro» (marzo 1953: 238).

Lo sguardo acceso sulla realtà circostante e la sua comprensione e conoscenza attraverso la parola sono forse gli aspetti, generali ma essenziali, che possono infine accomunare la pratica dell'insegnamento e quella della poesia. Così come, nell'immaginario caproniano, condivisa tra i due ambiti poetico e didattico è la metafora dell'esperienza come viaggio (si pensi al *Congedo del viaggiatore cerimonioso*) – forse derivante proprio da quell'idea di esplorazione così cara al maestro. «Eccoci giunti sulla “vetta”» scrive a conclusione dell'anno scolastico 1962-'63 «Il mio compito di guida è terminato. Posso ridiscendere a valle» (240).

L'autore

Niccolò Scaffai

Niccolò Scaffai insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università degli Studi di Siena, dove dirige il Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini. È membro del direttivo di Compalit-Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura e fa parte dei comitati scientifici o direttivi di varie riviste accademiche. Si occupa in particolare di poeti del Novecento, di letteratura e ecologia, di Primo Levi e narrazioni della Shoah. Tra i suoi libri: *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni* (2015), *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa* (2017), i commenti nello «Specchio» di Mondadori a Montale, *La bufera e altro* (con I. Campeggiani, 2019) e *Farfalla di Dinard* (2021); *Poesia e critica nel Novecento* (2024).

Email: niccolo.scaffai@unisi.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Scaffai, Niccolò "Giorgio Caproni, *Registri di classe*", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 731-736, www.betweenjournal.it.

Simone Giusti

Didattica della letteratura italiana.

La storia, la ricerca, le pratiche

Roma, Carocci, “Studi superiori”, 2023, 243 pp.

Chi si è occupato di didattica della letteratura, per necessità professionale, o anche per semplice curiosità intellettuale, ha ben presente lo strano paradosso di un settore che nasce dalla prassi concreta dell’insegnamento, ma che si presenta ancora come ambito di studio e ricerca evanescente, dai confini rarefatti, talmente ampio da fagocitare al proprio interno interi campi del sapere (letteratura, pedagogia, linguistica, storia, teoria della letteratura, antropologia culturale, sociologia, psicologia, *Italian studies*, *memory studies*, ecc.) senza avere una propria fisionomia definita. Ne è consapevole Simone Giusti, che giunge alla stesura di questo libro dopo numerose pubblicazioni dedicate alla didattica della letteratura (Giusti – Tonelli 2021; Giusti 2020; Giusti 2018, limitandosi alle più recenti monografie, cui aggiungere l’appena uscito Giusti – Tonelli 2024). Per comprendere la natura del testo mi sembra utile partire dall’apparentemente strano e curioso avviso che l’autore pone in apertura: «per quanto sia possibile leggere direttamente l’ultimo capitolo, per andare subito alla ricerca di informazioni e risorse utili per l’insegnamento, si consiglia una sua lettura completa» (11). L’indicazione tradisce l’orizzonte d’attesa che permea i volumi contrassegnati dal medesimo titolo. Ma *Didattica della letteratura italiana* non è un prontuario di didattica, né un repertorio di buone pratiche, di strumenti, di strategie o di percorsi didattici immediatamente eseguibili; è invece un libro fondativo, che attinge a piene mani all’ampio e variegato dibattito critico e che si premura di porre le basi per le future speculazioni. “Fondativo” non è un aggettivo

casuale: in ogni pagina si sente la necessità di delineare una storia, una bibliografia, un canone, una legislazione, insomma, un terreno comune che possa accomunare e spingere al dialogo le varie anime che animano questo giovane campo di studi. Non che prima di questo libro non ci siano stati dei testi intitolati “Didattica della letteratura” (si pensi a Mordenti 1997, preceduto da alcuni articoli dello stesso autore sull’argomento), o dedicati a questo argomento (come ad esempio Armellini 2008, Luperini 2013, i numerosi saggi di Falcetto, fino a Zinato (ed.) 2022), ma sembrava che ciascuno, pur nella comune aria di famiglia, intendesse per “didattica della letteratura” qualcosa di diverso: pratiche didattiche, dibattito politico-istituzionale, legislazione, utilizzo dei manuali e loro costituzione, letture di alcuni autori tradizionali. Forse per la prima volta un testo cerca di raccogliere le grandi energie spese in questo dibattito per organizzarle in un disegno unico e coerente.

Per istituzionalizzare una disciplina, così come per istituzionalizzare una comunità, è necessario capire da quale passato si proviene. A questo scopo sono dedicate le prime sezioni del libro, che si soffermano in modo specifico sul periodo che va dagli anni Sessanta e Settanta a oggi. Uno dei primi momenti cruciali per la nascita di una consapevolezza didattica è individuato nella *Lettera a una professoressa*, scritta da Don Lorenzo Milani e dagli alunni della scuola di Barbiana (1967), e nel dibattito dei linguisti (tra i quali Tullio De Mauro) che nei primi anni Settanta mettevano in luce l’inadeguatezza della formazione letteraria e linguistica nazionale per una società democratica. La ricostruzione di Giusti, che si muove tra i numerosi piani che una storia sull’educazione deve considerare (storico, politico, istituzionale, letterario, linguistico, ecc.), ha anche il pregio di riportare al centro del dibattito accademico una serie di scrittori e pensatori spesso relegati in periferia. Uno di questi è senza dubbio Gianni Rodari, che nel 1973 pubblica *Grammatica della fantasia*, un testo che consente di “lavorare in classe in modo da sviluppare le capacità linguistiche e cognitive di tutte e di tutti attraverso l’uso della letteratura e della scrittura letteraria” (p. 38), e che più volte è richiamato e discusso nel corso del libro. Sempre del 1973 è il saggio di Andrea Zanzotto (studiato sicuramente come poeta, ma raramente citato in paper accademici come teorico della

didattica o della letteratura) *Infanzie, poesie, scuoletta (appunti)*, pubblicato su "Strumenti Critici", e che, come il precedente di Rodari, intende la letteratura «non tanto e non solo come patrimonio culturale di una nazione o di una determinata civiltà, quanto semmai come risorsa a disposizione di *Homo sapiens*» (*ibid.*). Si tratta di riferimenti che aiutano a ricostruire il dibattito dell'epoca, e a rinfocolare quello attuale con posizioni che, forse perché riguardanti la letteratura per l'infanzia, non sono mai davvero entrate nel dibattito sulla letteratura (e questo dice anche molto dei confini disciplinari che più o meno consapevolmente si instaurano all'interno della comunità scientifica).

Un altro autore spesso citato da Giusti per spiegare la crisi percepita dell'educazione umanistica nella società occidentale è il filosofo francese Jean-Marie Schaeffer, che propone la suddivisione tra una idea di letteratura «segregazionista» e una «non segregazionista o caritatevole» (87). Mentre i sostenitori della prima, che considerano la letteratura come un discorso specifico le cui leggi sono dominate dalla critica, percepiscono la decadenza di un sistema educativo umanistico che lascia sempre meno spazio al testo letterario, i secondi, fautori di una visione «negoziale già descritta da Brioschi e Spinazzola» (*ibidem*), non vedono alcuna crisi, ma solo una evoluzione del testo letterario nel contesto contemporaneo. Questa dicotomia, riconducibile in parte alla ceseraniiana monumento-documento (se una visione documentaria significa calare l'opera non solo nella dimensione empirica che la crea, ma anche in quella che la giudica e la considera ratifica come arte), ci introduce alla natura dilemmatica del testo letterario e del suo insegnamento: da una parte vi è un "progetto normativista", che prevede la diffusione del testo letterario per i valori che esso rappresenta o dovrebbe rappresentare, dall'altra parte vi è un "progetto descrittivista", che ha come scopo la descrizione dei fatti letterari in quanto tali. Due visioni della letteratura e della sua diffusione che modificano profondamente la pratica didattica.

Il secondo passo mosso da Giusti per istituzionalizzare la disciplina è l'analisi del campo di ricerca, cercando di capire quali sono stati, quali sono e quali potranno essere i contributi scientifici dedicati alla didattica della letteratura (89-130). In questa variegata sezione, l'autore espone le

tendenze di ricerca emerse nelle università italiane (considerando non i contributi delle sezioni di italianistica, ma anche di quelle di linguistica e glottodidattica); i risultati di ricerca ottenuti in ambito internazionale (con l'esempio fornito da *Un dictionnaire de didactique de la littérature* del 2020, opera collettanea cui hanno contribuito più di sessanta accademici di ambito francofono); una riflessione sul rapporto tra ricerca accademica e ricerca scolastica. Rilevante, inoltre, la distinzione tra metodi quantitativi (contraddistinti da un alto livello di standardizzazione e strutturazione, e basati su protocolli di osservazione, questionari, ecc.) e metodi qualitativi (basati su un approccio olistico ai soggetti studiati che ricorre a diverse metodologie di indagine) nella ricerca empirica. Questa sezione si presenta dunque come un vero e proprio *status quaestionis*, che riesce a raccogliere i frutti del dibattito scientifico, mostrando i nodi epistemologici e i necessari interlocutori di chi volesse intraprendere ricerca in questo campo.

Chiude il libro la sezione forse più pratica del testo, cioè quella dedicata a «strategie e tecniche didattiche» (131-220). Eppure, non vi si trovano (comprensibilmente) dei percorsi didattici prêt-à-porter, ma delle riflessioni su tutte le componenti che costituiscono l'azione didattica, dalla componente legislativa alle riflessioni sull'utilizzo in classe della letteratura. Queste pagine, infatti, servono a generare nel lettore e nel futuro docente la consapevolezza del proprio progetto didattico. Come scrive infatti l'autore prima di svelare la propria predilezione per una didattica orientata all'apprendente e al processo di apprendimento, «nessuna pratica didattica è neutra, né può essere compresa separandola dal suo fine educativo, dalla natura dei suoi destinatari e dal carattere del processo di apprendimento» (175).

I nodi concettuali che emergono da queste pagine sono molti, e diversi a seconda del grado di istruzione di riferimento. Tra questi, mi sembra che, per chi insegna all'università o nella scuola secondaria di secondo grado, sia molto interessante la distinzione tra l'idea di una letteratura cognitivista e l'idea di una letteratura come memoria culturale. Chi predilige la prima idea considererà l'educazione letteraria come l'occasione per sviluppare competenze sul modo in cui opera il discorso letterario, sul funzionamento dei sistemi narrativi, per formare

un apprendente in grado non solo di leggere il mondo, ma anche di saperlo scrivere. Chi invece predilige il secondo approccio vedrà l'educazione letteraria come l'occasione per generare una memoria condivisa nelle nuove generazioni di cittadini, e dunque non potrà prescindere dalla selezione di un canone di riferimento, che potrà accogliere alcune fluttuazioni, ma che dovrà essere costruito su alcune opere imprescindibili. Si tratta di due posizioni profondamente legate, non mutuamente escludenti, ma che il docente è chiamato a conoscere e bilanciare a seconda del progetto didattico che desidera declinare in classe.

Didattica della letteratura italiana si presenta dunque come una mappa, come una cartografia della didattica letteraria in grado di orientare il lettore nelle stratificate difficoltà di un settore in cerca di una sua forma istituzionale e naturalmente (e necessariamente) incline all'ibridazione.

L'autore

Simone Marsi

Simone Marsi insegna Cultura italiana contemporanea all'Università di Urbino ed è assegnista di ricerca presso l'Università di Parma. Tra i suoi interessi di ricerca la letteratura italiana contemporanea (Rebora, Satta, Gadda) e la storiografia letteraria, argomenti ai quali ha dedicato diversi saggi e la recente monografia *Il racconto del passato* (Loescher, 2024). È membro del gruppo di ricerca ELICom, che si occupa di inclusività nell'ambito della didattica.

Email: simone.marsi@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Marsi, Simone, "Simone Giusti, *Didattica della letteratura italiana. La storia, la ricerca, le pratiche*", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 737-742, www.betweenjournal.it.

Lorenzo Tommasini
*Educazione e utopia. Franco Fortini
docente a scuola e all'università*

“Quodlibet Studio. Quaderni dell’«Ospite ingrato»”,
Macerata, Quodlibet, 2023, 320 pp.

Lorenzo Tommasini rivede e amplia la sua tesi di dottorato, già inserita all’interno di un progetto di ricerca del Fondo Nazionale Svizzero e basata anche su materiale inedito conservato presso l’Archivio Franco Fortini della Biblioteca Umanistica dell’Università di Siena. Colma così un vuoto nella critica fortiniana, che al tema ha dedicato solo interventi sporadici e parziali, con un obiettivo chiaro: dimostrare che l’insegnamento – dal 1964 al 1970 negli istituti tecnici, mentre per i successivi dodici anni accademici presso l’Università di Siena – è esperienza centrale nella vita e nella riflessione di Fortini; egli la intreccia con la produzione poetica e saggistica e la sceglie come osservatorio privilegiato di quegli anni delicati della storia culturale, non solo italiana, che hanno per protagonisti proprio i giovani. Tra scuola e università, poi, Fortini individua un percorso progressivo – per gli studenti ma anche per sé – e alla prima torna sistematicamente anche quando è immerso nella seconda.

Il testo è diviso in due parti: l’una intitolata “Anni duri, ma tra i migliori. L’esperienza dell’insegnamento e la riflessione sull’educazione di Franco Fortini”, costituita da cinque capitoli; l’altra, “«Nei bui chiostrì». Temi e forme dei corsi universitari”, da quattro capitoli. Precede un’introduzione; seguono una conclusione e un’appendice con le fonti archivistiche consultate. La differenza più evidente fra le due parti è nell’impostazione di fondo: di più ampio respiro quella di apertura, più circoscritta quella specificamente dedicata all’università. Lo si nota fin

dai titoli che in un caso investono il tema complessivo dell'educazione, il rapporto tra le generazioni, la forma stessa dei testi didattici; nell'altro rilevano argomenti e questioni affrontati nei corsi, dal realismo al binomio ordine/disordine quale chiave di lettura del primo Novecento ai classici. Come a delineare prima il quadro variegato delle riflessioni che l'insegnamento sollecita, per verificarne poi la trasposizione nelle concrete pratiche didattiche. Del resto la circolarità tra teoria e prassi, tra studio della letteratura e trasmissione delle conoscenze, tra custodia della tradizione e tensione verso un'eredità da consegnare si respira in ogni pagina del libro: nelle citazioni della viva voce di Fortini, nei richiami ai rapporti con Gramsci e il marxismo, nelle tante declinazioni dell'insegnamento anche in spazi alternativi alle aule.

Alla scuola Fortini arriva per caso quando nel 1964, a quarantasette anni, si ritrova licenziato da Olivetti e da Einaudi, le due principali esperienze formative che lo conducono l'una al mondo della fabbrica, l'altra a quello dell'editoria. Tommasini le affronta velocemente per dimostrare che entrambe influenzano lo scrittore toccando le sue corde più sensibili (il confronto dell'intellettuale borghese con la società industrializzata e il compito di orientare il dibattito culturale del paese); allo stesso modo da entrambe egli si allontana perché, in due episodi specifici, si oppone alla linea di condotta dei rispettivi organi di dirigenza: si schiera a favore della rivolta in fabbrica dopo l'attentato a Togliatti del 1948 in Olivetti e a favore della pubblicazione del saggio di Goffredo Fofi *L'immigrazione meridionale a Torino* nel 1963 in Einaudi. Due rotture che – al di là delle non trascurabili conseguenze economiche personali e familiari – assumono un evidente valore simbolico, delineando il profilo di un intellettuale-contro non per una contestazione fine a sé stessa, ma «per posizionarsi» nel mondo e così necessariamente compiere «una scelta di campo» (29).

L'arrivo nella scuola è interpretato da Fortini stesso: «Fu una regressione sociale e una promozione morale» (28). Si tratta di una di quelle sintesi potenti che Giulio Nascimbeni riconosce come frutto della «tendenza alla definizione secca, alla formula, allo "slogan"» (29) e che spingono saggiamente Tommasini a cedere spesso la parola a Fortini con citazioni lunghe ed efficaci, mai semplici né lineari. Il ragionamento

fortiniano, infatti, procede preferibilmente per distinzioni e articolazioni interne, che costringono il lettore a rallentare per cogliere differenze eclatanti o sfumature sottili. È forse per questo che in più di un caso l'autore del volume si preoccupa di riprendere e sintetizzare i brani riportati, anche se a tratti finisce per prodursi in ulteriori partizioni logiche non del tutto necessarie.

La prima parte è una cavalcata tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta in cui si alternano testimonianze di studenti, testi diaristici, seminari, saggi: il risultato è un doppio sguardo che illumina sia il mondo della scuola che la realtà sociale culturale e politica del paese. Da una parte infatti emergono la figura di un professore eccentrico che svolge in un modo fuori dall'ordinario anche funzioni ordinarie (ad esempio telefona agli alunni mentre, a casa, ne corregge i compiti); le contraddizioni di una formazione cui si chiede allo stesso tempo di essere professionalizzante e di configurare una più ampia «*Bildung* umanistica» (42); il senso di dissoluzione dell'istituzione scolastica accelerata dalla contestazione studentesca. Dall'altra parte scorrono, dietro le questioni tecniche, considerazioni più ampie. L'evoluzione del rapporto tra le generazioni, ad esempio, con il drammatico apice del Sessantotto, impone di riflettere sui concetti di memoria tradizione e autorità. Una questione apparentemente settoriale e un po' pedante come quella dei libri di testo assume un risvolto socio-politico importante: un'antologia scolastica o poetica, infatti, in quanto selezione di brani, esprime una visione del mondo con la quale il giovane è chiamato a confrontarsi. Infine, un'esperienza rivoluzionaria come quella di don Milani – il cui merito è di aver posto l'attenzione su una causa più grande della contingente situazione di partenza – presenta anche il limite di aver optato per una impostazione «assoluta» (93) che non porta a una critica radicale del sistema e manca di una prospettiva politica. Scuola e università, quindi, sono un luogo-sintesi di essenziali dinamiche sociali e culturali e l'insegnamento è «un aspetto della militanza intellettuale e politica» (così Velio Abati, 48).

Di fronte a una situazione tanto complessa Fortini propone antidoti sicuri che, di nuovo con formule di tutta evidenza, definisce come l'«ecologia dell'immaginario» (59) o le «quote di silenzio» (62) contro la

confusione dei saperi e delle parole, indicando una via maestra, quella della riduzione, che spiega così: «Non basta lottare contro l'inquinamento delle parole e delle notizie. Anche se in questa maniera le esortazioni sono inutili, bisognerà dire: *dobbiamo lottare contro la dissipazione, la verbalizzazione, la ridondanza, il rumore di fondo prodotto dalla molteplicità*» (58). Una lezione di estrema attualità in un mondo che sommerge di dati e in una scuola e in un'università che sommergono di nozioni, spesso difficilmente spendibili ed autoreferenziali. Non è un caso, forse, che il capitolo che chiude questa prima parte porti nel titolo ("Farsi coraggio. Forme minime di resistenza educativa") e nei contenuti («Fortini non crede più nell'organizzazione della cultura», 143; «Fortini voleva passare a qualcosa di pratico [...]. Il compito non viene accolto [...]», 146-147) note di delusione rispetto alle quali «l'auspicio che il lavoro comune possa elaborare qualcosa che oltrepassi i ristretti limiti del gruppo e possa essere d'esempio anche per altri» (146) suona come la più chiara esplicitazione di quell'aspetto 'utopistico' di cui si parla nel titolo dell'intero volume.

Con il passaggio alla seconda parte si entra, fase per fase, nell'officina dell'insegnamento universitario di Fortini: dalla riflessione sullo statuto della critica letteraria alla scelta degli argomenti, dagli appunti preparatori delle lezioni alle modalità di svolgimento, dal percorso complessivo dell'intero anno accademico all'analisi testuale mirata e dettagliata. Si tratta di un materiale molto abbondante e di difficile organizzazione; il capitolo dedicato al realismo, ad esempio, benché si apra con un paragrafo intitolato "Fortini tra Lukàcs e Auerbach", affronta prevalentemente la lettura del secondo spiegando però la predilezione per il primo; in mezzo ai paragrafi dai titoli esplicitamente 'tematici' ("Appunti su Fortini e l'avanguardia", "«La Voce» attraverso «Officina»", "L'antologia sul Movimento Surrealista") ne compaiono altri dai titoli freddamente neutri perché non 'etichettabili' ("Due scritti della seconda metà degli anni Settanta", "Una tarda testimonianza", "Il doppio corso del 1976-77 e 1977-78"). Il filo conduttore del lavoro di Fortini, però, così come quello del commento di Tommasini è chiarissimo e – in piena coerenza con la prima parte – consiste proprio nella capacità di tenere insieme l'osservazione tecnica sulla didattica e quella più estesa sull'intera

società. Questo è evidente quando Fortini affronta questioni preliminari e metodologiche: interrogarsi sull'utilità della critica letteraria è domanda ineludibile «nell'epoca della "crisi d'identità" delle discipline umanistiche» (153); alla diffusione della «civiltà della recensione» si deve rispondere ponendosi «con la mente e il dito sulle parole di una pagina, per il tempo necessario a capire; e poi chiudere il libro per volgersi da quello al discorso delle cose» (154); lo studio delle varianti ha senso se esse, in quanto frutto della scelta dell'intellettuale su «cosa conservare», diventano un «prendere posizione rispetto alla storia e alla società» (169). La stessa chiave di lettura traspare nell'interpretazione dei singoli autori e testi: per individuare una sua via di realismo, Fortini chiama in causa la scuola di Francoforte e la sua analisi del rapporto tra l'arte e i meccanismi dell'industria culturale; ai Vociani – studiati sia nelle loro opere, sia nell'interpretazione della critica – riconosce il merito di aver proposto «un rinnovamento *culturale*, ossia *morale* e *civile*», presa coscienza della realtà sociale e cercata una forma di intervento in essa (227); infine, i classici degli ultimi anni di insegnamento – Manzoni-Tasso-Leopardi-Dante (in quest'ordine nel volume) – sono affrontati all'interno del loro contesto storico-politico-letterario, assolvendo così alla funzione più profonda dello studio del passato, quella di attivare «un duplice movimento temporale» del presente verso il passato e del presente verso il futuro (259-260).

È in queste ultime riflessioni che emerge tutta l'urgenza, a tratti velata di disperazione, «di lasciare un'eredità che altrimenti si perderebbe» (nelle parole di Paolo Giovannetti, 292). È un monito che tocca chi è impegnato nell'insegnamento, scolastico o universitario che sia, ma che forse va esteso a chiunque lasci spazio nella sua vita allo studio, della realtà come delle tante discipline, e non intenda sottrarsi alla responsabilità di tradurre quanto impara in una testimonianza per i più giovani.

L'autrice

Daniela Santacroce

Daniela Santacroce insegna materie letterarie e latino nei licei da più di vent'anni. Attualmente è dottoranda presso Sapienza (Roma) e studia i rapporti tra Italo Calvino e la scuola. Sono già stati pubblicati o sono in corso di pubblicazione suoi contributi sull'edizione scolastica del *Barone rampante*, sulla presenza di Gadda nell'antologia Zanichelli *La lettura* e sull'antologia per le medie *La vita* di Natalia Ginzburg.

Email: daniela.santacroce@uniroma1.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Santacroce, Daniela, "Lorenzo Tommasini, *Educazione e utopia*. Franco Fortini docente a scuola e all'università", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 743-748, www.betweenjournal.it.

Massimiliano Tortora
Il lavoro culturale dell'insegnante.
La letteratura in classe

Palermo, Palumbo, 2023, 161 pp.

I saggi riuniti da Massimiliano Tortora nel suo volume di metodologia e didattica del testo letterario appartengono a poco più di un decennio di riflessioni sulla scuola – e non solo: i saggi e la risposta all'appello di «Roars» racchiusi nell'ultima sezione del volume riguardano l'università. Ne conseguono la compattezza particolare, l'organicità stimolante dei discorsi racchiusi dal libro, l'insistenza su una pragmatica della proposta letteraria che fa leva su una serie di convinzioni maturate e fortificate mediante la messa alla prova di idee, percorsi, spunti per la programmazione con i destinatari primi della proposta stessa, gli insegnanti.

Giova difatti ricordare che negli ultimi anni Tortora, accanto al suo lavoro di critico e docente universitario (identificabile, con una certa approssimazione data l'ampiezza dei suoi interessi, con una ricerca protratta intorno a tempi e spazi di narrativa e poesia di un "lungo" modernismo in Italia, posto in relazione necessaria con il modernismo euroamericano), ha consolidato il proprio dialogo con gli intermediari scolastici. E ciò primariamente attraverso due svolte significative assecondate dal suo *cursus* di intellettuale: l'assunzione del ruolo di responsabile nazionale della MOD Scuola e la compilazione, con diversi studiosi, colleghi universitari e insegnanti, di manuali e antologie per il primo biennio e per il triennio successivo della secondaria di secondo grado, per l'editore Palumbo.

Ora, proprio i problemi di periodizzazione e scansione della storia letteraria fra le due grandi ripartizioni del quinquennio occupano un ruolo considerevole, all'interno del libro, da un ripensamento nella posologia del testo poetico, fra il primo e il secondo anno del primo biennio (il capitolo quarto, "La poesia contemporanea nelle classi liceali", della parte prima, "In classe"), all'indicazione di un orientamento e una sfrondata all'interno del canone della narrativa novecentesca, e in modo particolare della seconda parte del secolo (fra il capitolo primo, "Il Novecento: un'ipotesi per periodizzare la narrazione in prosa" e il quinto, "Il secondo Novecento in quattro mosse: affidandosi a Calvino", entrambi appartenenti alla parte seconda, "Canoni, percorsi, traiettorie").

Non mancano sguardi incentrati su altre questioni, altri elementi topici della didattica della letteratura, come l'educazione alla lettura e il ruolo di modellizzazione nazionale e identitaria, dialogico, affidato ai classici (nei capitoli, rispettivamente, I.2 e I.1); il canone scolastico riflesso nelle proposte manualistiche nel tempo, fra scuola (i moduli-autore e più in generale le trattazioni dedicate a Montale, II.3; il canone narrativo nella manualistica scolastica dal 1967 al 2010, II.4) e università (il capitolo che apre l'ultima sezione, "Dopo la scuola", dedicato a manuali "reali" e "ideali", nei ritmi cogenti di trattazione della storia e dei testi letterari imposti dalla strutturazione attuale nel "tre più due"); la lettura di rappresentazioni del mondo scolastico come proposta per leggere la scuola *a scuola* (I.3, "La scuola in un racconto: tra approccio tematico e strumento didattico"), con un originale approfondimento sul ruolo svolto, all'interno di questa tradizione, dalla forma della novella modernista.

Se risulta agile la lettura del volume, e risulta, del pari, agevole seguire Tortora lungo osservazioni sensate, ricostruzioni o proposte condivisibili, snodi e *topoi* del discorso scuola-letteratura in cui fa piacere ritrovarsi – ne è un esempio il riconoscimento dell'apertura di un confronto con una dimensione europea e mondiale, per la nostra manualistica, consentito dalla pubblicazione de *Il materiale e l'immaginario* (91; vedi inoltre alla p. 77) –, vale la pena di soffermarsi su alcune intuizioni che paiono particolarmente acute e innovative,

rivelatrici di un approccio aggiornato, adeguato ai tempi – e alla gioventù destinataria – correnti.

Procedo con il richiamarle in maniera puntuale: 1. anzitutto, la centratura sui giovani destinatari, condivisa senz'altro – non se ne abbia a male l'autore, se convochiamo qui il nome di uno dei suoi maggiori *competitors*, nel ramo delle storie e antologie letterarie per la scuola – da un piano e pragmatico libro di qualche anno fa, *Il bel viaggio. Insegnare letteratura alla generazione Z*, di Roberto Carnero (Bompiani, 2020). Proposte come quelle in questione, ricalibrate in maniera determinante, per citare Tortora, sull'«orizzonte d'attesa dello studente» (20-21), colgono nel segno nel momento in cui decidono di impernarsi sulle domande, e le domande di senso, che provengono da un'utenza decisamente mutata, è indubbio, nelle competenze e nell'enciclopedia, nei gusti e finanche nelle possibilità di accesso alla lettura. Di qui il riproporsi di una sfida, per l'insegnante, consistente nel riuscire ad appassionare i suoi studenti, e anche una salutare, duplice proposta, per addestrarci a rivedere il già citato, cruciale problema del canone novecentesco: spostare la nostra attenzione da «“chi inserire in programma”», per concentrarci, di contro, sul “cosa”: «cosa ci interessa che conosca una classe di diciotto/diciannovenni del Novecento letterario italiano? Quali sono le questioni più urgenti che meritano di essere affrontate?» (104-105). E, in seconda battuta, addestrarci a uno straniamento percettivo: «guardare il secondo Novecento da molto lontano, come se ci trovassimo nel duemilacinquecento. Solo così si possono (forse, e con un'azione di tipo ermeneutico, e dunque sempre sottoposta a verifiche e a nuove contrattazioni) scorgere quelli che possiamo chiamare i *colori dominanti*» (105, corsivo dell'autore).

2. Come recita un titolo di paragrafo del capitolo II.5, il già richiamato “Il secondo Novecento in quattro mosse”, “Se provassimo con Calvino?”. Proviamo dunque con Calvino: mi pare un'indicazione utile, questa, per far sì che l'insegnante si districchi nella complessità del campo secondonovecentesco di scritture narrative con l'impiego di nozioni affidabili di periodizzazione, da un lato, e con il guardare alla stella fissa-Calvino, dall'altra; non, si badi, l'autore «qualitativamente superiore», ma quello «*didatticamente più efficace*; quello insomma che

riesce a rispondere al maggior numero di problemi sollevati dall'epoca» (109, corsivo dell'autore; ma vedi anche 63-64; 69). Nelle pagine successive (110-113), la proposta didattica si articola e chiarisce tramite l'individuazione di quattro letture ideali per identificare diverse tendenze e trasformazioni del Novecento italiano, come pure quattro distinte fasi della poetica calviniana, ripercorribili con sicurezza per passi scelti da presentare alla classe (*Il sentiero dei nidi di ragno* nella letteratura della Resistenza; *La speculazione edilizia* o in alternativa *La giornata d'uno scrutatore* per quel che concerne il passaggio al "realismo speculativo" teorizzato da Milanini; lo sperimentalismo delle *Città invisibili*; il postmodernismo, nei diversi incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* o in una pagina di *Palomar*).

3. La saldezza di un modello tripartito, di uno schema funzionale per attraversare il Novecento: in II.1 ("Il Novecento: un'ipotesi per periodizzare la narrazione in prosa), e in altri punti del libro, il 1904 nel quale si inaugura, con *Il fu Mattia Pascal*, la stagione modernista italiana, il 1929 degli *Indifferenti* e il 1963, che vede la nascita del Gruppo 63 (57-58; vedi inoltre alla p. 141), appaiono ancoraggi funzionali, date simboliche sulle quali non converge solamente l'attenzione dei diretti interessati (i critici, coloro che dismano e rifanno le cronologie, i discorsi sulla modernità letteraria), ma anche quella di colei e colui che programmano, in classe, sottratti, in tal modo, «alla tirannia del "chi"; o meglio spostandola dal "chi devo fare?" al "chi è più congeniale a rappresentare questa fase del Novecento?"» (63). Prosegue Tortora:

E naturalmente un'impostazione di questo tipo consente di smarcarsi dall'esigenza di esaustività – tanto più da brividi alla luce di un programma tanto vasto quanto irrealizzabile per il Novecento – per proiettarsi in quello più adatto dell'utilità e dell'opportunità didattica. In altre parole non si devono svolgere tutti gli autori perché nessuno si impone sugli altri (Calvino, Gadda, Morante: chi scegliere?), ma proprio perché ve ne sono diversi che hanno ottenuto un medesimo riconoscimento critico-storico-letterario, l'insegnante può scegliere il più adatto al periodo, alla classe e ai suoi gusti personali (*ibid.*).

4. Strettamente legata alle osservazioni qui sopra riportate, una puntualizzazione, in accordo con le fortunate proposte di teoria e didattica della letteratura di Luperini e Zinato, fra le altre, del ruolo emancipato, proattivo del docente, esortato ad accogliere la sfida della complessità del canone per il secondo Novecento, «ancora troppo aperto e instabile» (103), e tentarne personalmente la conquista.

Resterebbero diverse altre ipotesi innovative da passare in rassegna; mi limito a segnalare, fra queste, il richiamo a un nucleo di interesse nella costruzione novellistica e della voce narrativa in Verga, e in alcuni suoi possibili discendenti novecenteschi, come Alvaro, Silone, Brancati, Moravia e Mastronardi (II.6, “Il modello Verga nel Novecento: prospettive didattiche”); l’invito a pensare a una riorganizzazione dello studio disciplinare nel quinquennio universitario, mediante un lavoro sui testi primari, con un succinto corredo bibliografico, da effettuare in maniera approfondita lungo il triennio, per consentire un confronto intensivo con lo studio (e la trattazione dei problemi) della storia letteraria solamente nel successivo biennio magistrale (141-142).

Ma, beninteso, le impressioni richiamate in maniera un poco desultoria e personale nella mia lettura, riportate a un più ampio quadro critico, autorizzano a recepire come senz’altro autorevole, fondato – anche proprio nella prospettiva pragmatica di cui si è detto – e interessante l’intervento “molteplice” di Tortora nel campo dei discorsi teorici e operativi sull’insegnamento e sulla concezione dell’insegnante di letteratura.

L'autore

Giulio Iacoli

Già coordinatore dell'organo "Compalit Scuola", è professore associato di Critica letteraria e letterature comparate all'Università di Parma. Ha dedicato monografie alla rappresentazione dello spazio e del paesaggio nella contemporaneità, a D'Arzo, Celati, Tondelli, Buzzati. Si è occupato inoltre della rappresentazione dell'insegnante in Mastronardi, Rasori, e nella narrativa e nella drammaturgia europea contemporanea; ha recentemente curato con Diego Varini e Carlo Varotti un volume su rappresentazioni dell'agire educativo e intrecci fra letteratura italiana e storia dell'educazione (*Parole che formano*, Mucchi 2022). Con Federico Bertoni dirige la collana "Sagittario. Discorsi di teoria e geografia della letteratura" (Cesati).

Email: giulio.iacoli@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Iacoli, Giulio, "Massimiliano Tortora, *Il lavoro culturale dell'insegnante. La letteratura in classe*", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 749-754, <http://www.betweenjournal.it/>

Ringraziamenti

I curatori della sezione desiderano esprimere un ringraziamento particolare a Clotilde Bertoni per la consueta, preziosa collaborazione, nell'allestimento e nella lettura delle recensioni pervenute alla rivista.

Giulio Iacoli, Claudia Cao, Corrado Confalonieri

Roberto Mario Danese, Margareth
Amatulli e Riccardo Donati (eds.)
*Amnesie d'autore. Un secolo di parole
e immagini per raccontare i disturbi
della memoria (1920-2020).*

“Biblioteca di testi e studi”, Roma, Carocci, 2022, 310 pp.

Uno sguardo all'albero genealogico è sufficiente per capire quanto possa essere difficile parlare di amnesia. Nella *Teogonia* esiodea Oblío appare infatti tra i tanti figli di Nyx (Notte) e di Eris (Discordia). Data la difficoltà di muoversi entro un simile quadro, che impone quanto meno di parlare di qualcosa che – proprio in quanto dimenticato – non è immediatamente identificabile, l'approccio interdisciplinare scelto per il volume *Amnesie d'autore* appare fondamentale. Quel che ne emerge non è certo una definizione del concetto di 'amnesia', ma piuttosto una traccia tramite cui orientarsi fra le diverse tipologie di dimenticanza e le sue rappresentazioni, viste non solo in sincronia, ma inserite spesso e volentieri in un quadro diacronico. Appropriato, dunque, parlare al plurale, fin dal titolo del volume; ancor più appropriato intrecciare lo sguardo letterario-visivo con quello linguistico, campo ove più facile è la connessione tra umanesimo e ambito scientifico.

Da tale sguardo pluriprospectico, emerge anzitutto l'assoluta complementarità dell'oblio rispetto a quello che spesso è ridotto a suo corrispettivo antinomico, ovvero la memoria. Ciò che si ricorda, in tal senso, non è che un'isola in un mare di dimenticanza, necessaria alla sopravvivenza dell'intero ecosistema. Esempio in tal senso è il caso del mito prometeico raccontato da Kafka e analizzato da Michele Cometa

nella prefazione al volume. La macchina mitologica si dipana qui attraverso quattro versioni cronologicamente successive, caratterizzate da una progressiva erosione del materiale narrativo, fino all'ultimo stadio dove rimane solo «l'inesplicabile montagna di roccia» (33). Benché gli dei, le aquile e Prometeo stesso abbiano ormai superato il mito, esso continua a «vivere di questa dimenticanza» (35); dimenticanza che è però necessaria perché il mito possa adempiere alla propria funzione: «esso *non* è [...] l'inverarsi nella storia di un presunto archetipo, ma anzi la particolare modalità in cui un racconto senza origini si dispiega nella storia» (35).

Di tale complementarità si trova traccia anche altrove all'interno del volume. Il confine tra oblio e memoria si fa infatti via via sempre più poroso, fino quasi a scomparire nel saggio di Roberta Coglitore dedicato a *Memories of the Future* di Siri Hustvedt, dove – seguendo Ricœur – si arriva ad attribuire alla dimenticanza un ruolo generativo, un vero e proprio «oblio fondatore (*oubli de réserve*), una sorta di alimentatore del ricordo» (131). Ed è proprio sulla scorta di questa interpretazione che si va ad inserire Hustvedt, sostenendo che di fatto «memoria e immaginazione condividano gli stessi processi mentali» (132). Così, in *Memories of the Future*, la memoria – anche quando autobiografica – emerge come fenomeno narrativo, che fonda il suo racconto sull'oblio. Una contraddizione solo apparente, perfettamente sintetizzata dall'espressione “obliosa memoria” coniata da Maurice Blanchot e analizzata sempre da Michele Cometa nella *Prefazione* al volume. Ragionare di letteratura, ragionare di poesia significa necessariamente fare i conti con l'oblio proprio perché questo «collabora con la memoria all'ufficio del poeta» (31).

L'ampiezza di sguardi posta a fondamento del volume permette però di allargare l'orizzonte di indagine, prendendo in considerazione anche forme patologiche di dimenticanza legate a traumi vissuti; tutti quei casi in cui cioè, per riprendere le celebri parole di Theodor W. Adorno in un suo intervento presso il Consiglio per la Cooperazione Cristiano-Ebraica il 6 novembre 1959 dal titolo *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*, l'amnesia è esito di «un meccanismo psicologico, utilizzato per difendersi contro dolorose e spiacevoli memorie». Benché

la disamina di Adorno si riferisca alla rimozione operata dai persecutori nazisti e dalla società che di quei persecutori fu spesso complice – e non a quella messa in atto dalle vittime, oggetto prevalente d'attenzione del presente volume –, analogo appare il processo psicologico sottostante.

Basti citare l'esempio di Jean Cayrol, la cui opera è qui studiata da Valeria Pompejano. Rinchiuso nel '43 nel campo di concentramento di Gusen, Cayrol può essere a tutti gli effetti considerato come un esponente di quella «letteratura concentrazionaria» (54) diffusasi all'indomani della Seconda Guerra Mondiale. Come sottolineato da Pompejano, Cayrol si colloca però in posizione parzialmente eccentrica rispetto al resto della produzione, in quanto fermo sostenitore dell'irriducibilità di quanto vissuto alla trama di un romanzo. La realtà concentrazionaria è così «evocata solo di passaggio» (56) nell'opera di Cayrol. È piuttosto la parola a garantire all'autore il recupero della propria identità e del proprio statuto. Esempio, in tal senso, il caso di *On vous parle* analizzato da Pompejano: «Il soggetto trova nel romanzo il suo *habitat* ideale, avvolto in una trama di parole che lo accompagneranno a conquistare lo statuto di personaggio» (55). Il protagonista appare così un nuovo Lazzaro che – al pari del predecessore evangelico – solo la parola poté strappare alla tomba. Convinto di come «l'oblio *sia* infinitamente più forte della memoria, mera illusione fatta di pochi ricordi utili a truccare il passato, a renderlo accettabile» (58), Cayrol arriva a suggerire, nel trauma, che l'individuo possa sopravvivere solo con la «negazione della memoria» (58).

Un tale taglio interpretativo offre però una visione solo parziale sulla realtà delle amnesie post-traumatiche, dove la lotta tra memoria e oblio – spesso silente – si trasforma talvolta in conflitto intergenerazionale: anche in questo caso, lo sguardo interdisciplinare del volume risulta fondamentale per cogliere il fenomeno nelle sue diverse sfumature. Se infatti la “generazione zero”, quella che ha vissuto sulla propria pelle il trauma, tende – naturalmente e, direbbe Adorno, per un processo di autodifesa – a un consapevole e volontario oblio, ecco che le generazioni successive cercano di erodere progressivamente il vuoto andatosi a creare, recuperando quei pochi frammenti di memoria ancora a disposizione. Si è quindi a tutti gli effetti nell'ambito di quella

che con Marianne Hirsch possiamo definire «postmemoria» (66), qui ampiamente discussa da Elisa Bricco nel suo saggio su *C'est maintenant du passé* di Marianne Rubinstein.

Già il titolo è significativo nel richiamare uno scontro generazionale espresso prima di tutto dal dispositivo testuale adottato che permette all'autrice di rendere ragione delle difficoltà incontrate nel suo lavoro di ricerca. Bricco sottolinea infatti come il testo vada considerato a tutti gli effetti come un vero e proprio *récit* postmoderno, in ragione della sua «discontinuità, metatestualità e rinarrazione» (74). E proprio la frammentarietà del *récit* si rivela quindi fondamentale: le continue interruzioni e l'inserzione nel racconto di frammenti di letture che hanno accompagnato il lavoro dell'autrice permettono di riprodurre plasticamente sistole e diastole dell'attività di scavo intrapresa dall'autrice.

Ma non è questo il solo caso di “postmemoria” presentato nel volume. Un analogo tentativo è infatti studiato nel saggio di Alessandra Ferraro e di Valeria Sperti, dedicato ad Hélène Cixous e alla sua ricostruzione per mezzo di dispositivi fototestuali del passato coloniale del suo paese natale, l'Algeria. Anche in questo caso, il *medium* narrativo descritto dalle due autrici permette di rendere la frammentarietà di un percorso a ritroso che si trova a dover fare continuamente i conti con i vuoti imposti dal lungo oblio. La compenetrazione osmotica tra memoria, oblio e immaginazione precedentemente descritta diviene qui plastica realtà: fin dal primo volume, la ricerca, anche quando infruttuosa, è stimolo per l'immaginazione. Sono le presenze, dunque, che permettono di ricostruire per via immaginativa le assenze. È quel che accade quanto meno con la vagheggiata foto della tomba del nonno materno, assente da questo primo volume ma sostituita da una «lunga *ekphrasis* narrativa e immaginifica» (98).

Evidente come, nel parlare di amnesie postraumatiche, il discorso si sia spostato dalla memoria individuale a una forma di memoria che potremmo definire culturale e quindi collettiva. Accanto a questa, però, il volume ci presenta una forma diversa di amnesia, da intendersi come degenerazione neurofisiologica vissuta su di un piano personale e non direttamente riconducibile ad alcun evento traumatico.

Emblematico in tal senso è lo studio di Alexandre Gefen sulle rappresentazioni dell'Alzheimer nella letteratura francese contemporanea e in particolare in Annie Ernaux. La letteratura appare come strumento attraverso cui l'autrice intraprende la sua personalissima lotta contro questa che si può definire come «maladie monde» (108). Gefen ricostruisce l'esperienza della scrittrice, la cui madre fu colpita da Alzheimer, dalle prime amnesie che la portarono a sentirsi «privé d'origin», fino alle ultime manifestazioni della malattia, laddove «la différence tra la vie et la mort se brouille» (111). Per Ernaux la letteratura diviene così un fondamentale strumento per «donner un sens à une vie qui en perd progressivement» (112), in una poetica che, come più volte ribadito da Ernaux, è irrimediabilmente destinata al fallimento.

Solo grazie a studi come quello di Martina Zimmermann è però possibile accostare al quadro puntuale precedentemente descritto una ricostruzione diacronica. Zimmermann lavora infatti su tre testi – *The Forsyte Saga* di John Galsworthy, pubblicato in tre romanzi nel primo quarto di XX secolo; *At the Jerusalem* di Faith Gadny, pubblicato nel 1967; *Out of Mind*, di John Bernlef, pubblicato nel 1987 – contraddistinti da una comune rappresentazione della malattia dementigena come ossimorica «living death». Si fa in tal senso leva su di un'idea che possiamo di fatto ricondurre già a Bergson (*L'energia spirituale e la realtà*, a cura di F. Bosio, Napoli, Il Tripode, 1991: 43): se è vero infatti che «o c'è la memoria o c'è la coscienza», è inevitabile che, al venir meno della prima, anche l'individualità – e soprattutto la narrazione che si è in grado di dare di sé – ne risulti condizionata. Pur mettendo in rilievo questo “minimo comun denominatore”, Zimmermann ricostruisce con grande chiarezza l'evoluzione occorsa nel giro di un secolo nella rappresentazione della malattia. Dall'isolamento cui è condannato Timothy Forsyte, la cui demenza appare una metafora per il vuoto di una vita intera, al racconto realistico e privo di compassione del deterioramento mnestico vissuto da Faith Gadny, fino a giungere a *Out of Mind*, dove per la prima volta l'autore si sforza di raccontare la patologia «from within the patient mind» (123). Come dimostrato da Zimmermann, dunque «for

Galsworthy, dementia was an image. But at the time of Bernelf's writing dementia had turned into a reality in need of images» (125).

A una classificazione non troppo dissimile, sia pur del tutto svincolata da qualsiasi categorizzazione cronologica, giunge anche Hanna Serkowska, che, nel suo saggio *Alzheimer al cinema*, delinea con grande chiarezza tre macro-categorie di film relativi a malattie dementigene; categorie che, pur nella necessaria generalizzazione, offrono un utile quadro della situazione. In primo luogo, Serkowska sottolinea come vi siano film che «replicano o rafforzano la rappresentazione stereotipata della demenza» (232). Accanto a questi, ad un secondo livello, troviamo film che, pur nel tentativo di superare i consueti stereotipi, «spesso finiscono per usare la malattia per parlare d'altro» (234). Terza ed ultima categoria è dunque rappresentata da quei «testi cinematografici i cui autori tentano di cogliere l'esperienza della malattia mettendosi nei panni del malato» (234). Esempio principe in tal senso è offerto da *The Father* (2020) diretto da Florian Zeller, ispirato a *Out of Mind* e interamente raccontato dalla prospettiva di Anthony, il cui disturbo è reso con il continuo scambio di attori chiamati a impersonare i medesimi personaggi. Lo spettatore si trova così di fronte ad una sorta di «narratore inaffidabile» (243) dal cui sguardo viene ad essere filtrata l'intera narrazione. Serkowska non manca di ribadire come anche una simile prospettiva difetti nel ridurre il paziente alla sua sola componente intellettuale; è purtuttavia la stessa studiosa a chiarire come siano le narrazioni di questo tipo ad aiutare a «comprendere il malato senza acuirne la sofferenza» ed anzi educando «a utilizzare ed esercitare competenze e abilità ancora presenti in lui» (244).

L'ambito delle degenerazioni neurofisiologiche rappresenta senza dubbio anche il campo d'indagine privilegiato per le discipline scientifiche. Esemplare in proposito è il saggio di Gloria Gagliardi, in cui si presentano metodologie di ricerca e risultati del progetto *OPLON* (*OPportunities for active and healthy LONgevity*). A partire dal presupposto che «il linguaggio non potrebbe esistere senza memoria» (172) e che anzi, queste due facoltà «sono strettamente collegate e condividono un ampio substrato neurale» (173), l'autrice descrive presupposti, metodologie e risultati degli esperimenti fin qui condotti:

produzioni semi-spontanee di parlato sono state analizzate in maniera automatica, sfruttando tecniche proprie del *Natural Language Processing* per verificare la possibilità di arrivare a uno screening che consenta la diagnosi precoce di malattie neurodegenerative. Per quanto condotti su di un campione ancora troppo ristretto, i primi esperimenti sembrano dimostrare una certa correlazione tra gruppi di pazienti con diagnosi di *Mild Cognitive Impairment* ed *Early-Dementia* e una progressiva compromissione «del dominio fonetico-fonologico, lessicale e morfologico» (186).

Come si è detto, dunque, il presente volume raccoglie e descrive diverse forme di amnesia, analizzate volta per volta da prospettive differenti e secondo diverse forme di rappresentazione. Nel farlo, contribuisce a meglio definire l'oblio, anche e soprattutto nella continua tensione che si viene a creare con il polo opposto della memoria. Sintesi perfetta, in tal senso, mi pare quella offerta da Tiziana Migliore cui si deve lo studio dell'installazione di Christian Boltanski *Liste des artistes ayant participé à la Biennale de Venise, 1895-1995*, dove una serie di patronimici, acronimi, nomi collettivi e pseudonimi di artisti si susseguono «piccoli e neri su fondo bianco» (269). Inevitabilmente, solo alcuni di questi sono in grado di attivare tracce psichiche nella mente di un qualsiasi osservatore: sono i nomi di quanti “sopravvivono” nel mezzo di tanto oblio. Una simile prospettiva ci aiuta, in continuità con l'intero volume, a ribaltare i termini della questione, ricordando, con Bergson, come «l'oblio è la norma e la memoria una sua *figura*, in senso letterale» (271).

L'autore

Filippo Pelacci

Filippo Pelacci è dottorando del corso di Scienze filologico-letterarie, storico-filosofiche e artistiche dell'Università di Parma, dove lavora a un progetto sulle poesie di Ugo Foscolo. Si è occupato di memoria e amnesia nel secondo dopoguerra tedesco nel saggio "Amnesia collettiva e Vergangenheitsbewältigung: Psicanalisi e letteratura nella Germania degli anni Sessanta". *DIVE-IN – An International Journal on Diversity and Inclusion*, 3(1), 127–149. <https://doi.org/10.6092/issn.2785-3233/1701>

Email: filippo.pelacci@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Pelacci, Filippo, "Roberto Mario Danese, Margareth Amatulli e Riccardo Donati (eds.), *Amnesie d'autore. Un secolo di parole e immagini per raccontare i disturbi della memoria (1920-2020)*.", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 756-763, www.betweenjournal.it.

Riccardo Donati,
«*Queste mie carte argute*».
Sei studi su Giuseppe Parini

“Resoconti di Letteratura Italiana”
Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, 143 pp.

Ragionando della complessa orchestrazione satirica e didascalica del *Giorno* pariniano, Dante Isella spiegava – in un magistrale saggio-consuntivo del '99 – che «il capovolgimento della tavola dei valori trova la sua forma d'arte nell'inversione dell'ironia, la quale detta la sua legge a tutto il poema» (lo si rilegge ne *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Einaudi, Torino 2009, 359). A questa premessa, feconda di chiavi ermeneutiche, si riallaccia il volume notevole di Donati, che investiga l'arsenale dei dispositivi ironici pariniani nel segno di una diramata e stratificata complessità, mossa dalla costante volontà del poeta di sottrarsi al sistema vincolante dei generi e alle codificazioni retoriche per abitare simultaneamente più livelli del discorso letterario. Nella fine tessitura interpretativa di Donati, il *Giorno* si rivela come un poema sincretico che coniuga disinvoltamente

impulsi vitalistici e principi spirituali, micro e macromondi, piano mitico e piano realistico, brani ad alto tasso di figuratività e passaggi di pura astrazione intellettuale [...] allo scopo di trovare, via via, sempre cangianti punti di equilibrio tra momento comico-allusivo, istanza lirica, frangente didascalico, episodio parenetico-esortativo. Lavorando *sul* metro della tradizione (l'endecasillabo), ma in forma “sciolta”, cioè svincolata, e in certa misura affrancata, dalle aspettative codificate degli istituti ereditati (a partire

dall'ottava eroicomica), Parini persegue un'ottica letterariamente antidogmatica [...], disorientando le abitudini di lettura [...] di chi cerca nella canonica divisione degli stili certezze di significato e facili blandizie (13).

Riletto con gli strumenti di una doviziosa tastiera comparatistica, Parini fuoriesce con energia nuova – per così dire – dal perimetro nobilmente circoscritto del Settecento milanese per reinsediarsi nel canone europeo della grande satira. Una prospettiva, questa, che si accampa con nitore anzitutto nelle pagine iniziali del volume, nella densa introduzione e nel capitolo iniziale (sulle tracce di una congetturabile presenza modellizzante dell'*Encomium moriae* di Erasmo in Parini), a partire da una serrata riconfigurazione di paradigma in ordine alla mescolanza nel *Giorno* di archetipi canonici in conflitto: gli antichi modelli di Orazio e Giovenale, a dirla concretamente, nei termini di una compresenza e intersezione virtuosistica e depistante tra il nitore didascalico del primo e il nervosismo atrabiliare del secondo.

Materiato di irrisione e sarcasmo, *Il Giorno* adotta vertiginosamente, nell'interezza del suo sviluppo, la chiave dell'oltranza antifrastica: nutrito di sostanza arguta è anzitutto quel sorvegliato effetto distorsivo che nel poemetto governa un meccanismo di feroce esecrazione – la messa alla berlina di un intero «blocco sociale», per usare una categoria gramsciana cara a Donati (18) – nei termini di un ditirambico e inverecondo pseudo-encomio. Ma il semplice «ribaltamento meccanico» del significato letterale di una sequenza – puntualizza felicemente lo studioso – «è prassi scolastica, da esercizio retorico o da letteratura di poco momento, non da grande satira. Tutte le maggiori voci satiriche, da Orazio a Mandeville, da Persio a Thackeray, da Petronio a Swift, compiono un'operazione molto più sottile», nella misura in cui «il loro *blame by praise* [...] implica segnali di incerta lettura, sospesi tra assennatezza, plausibilità, incongruenza, forzando chi legge a riconoscere la natura limitata e provvisoria di ogni gesto interpretativo» (22). Per dirla in altri termini, ma con altrettanta efficacia prospettica:

laddove la tecnica dell'inversione è lineare (il testo si penetra mettendo il segno meno davanti a ogni asserzione), quella del paradosso – scrive Donati – si vuole ingarbugliata, basata su proposizioni il cui senso ultimo resta ambiguo, avviluppato, talora persino indecidibile. Il rovesciamento, tipico di un abito mentale dicotomizzante, sforna giudizi perentori; il discorso paradossale fondato su ambiguità, implicazioni, sfumature, sollecita apertura critica, [...] stimoli de-costruttivi e in certa misura persino auto-decostruttivi» (*ibid.*).

Ciò vale esemplarmente in merito al rapporto, di segno ambivalente, che la dedica del poemetto – indagata nel primo capitolo – istituisce con la Moda, interpellata da Parini «per demistificarla, per mostrarne l'ambiguità, l'anomia, la devianza; e al contempo [...] per crearsi uno spazio di ascolto in seno alla società in cui vive» (36); e vale nondimeno in rapporto alla pratica di sociabilità del gioco, indagata nel capitolo quarto (non senza ausilio di pertinenti contrappunti intersemiotici, dalla pittura e dalla sintassi cinematografica, dalla musica e dalle immagini di consumo) a partire dalla raffigurazione ecfrastrica del passatempo nobiliare della cavagnola in un pregnante segmento di versi della *Notte*. Strutturata *en abîme* come il corrispettivo di una *stanza dei giochi*, la scrittura pariniana si nutre a ogni pagina di un «piacere dell'intelligenza, dell'abilità mentale» (108) per annettervi anzitutto il compito di porre sotto una lenta indagatrice le evidenze gestuali e comportamentali di un mondo confinato a «una stolidità inattività narcotica e abulica, in un'atonia terminale» (100).

Se è certo utile ripercorrere gli snodi della riflessione pariniana negli anni dell'insegnamento dalla cattedra di Brera – e si leggono con vantaggio, in questo senso, le pagine del quinto capitolo –, ciò serve all'autore per far scaturire dal nesso pariniano biunivoco fra «problema estetico» e «mandato pedagogico» (111) l'idea performativa e in fondo modernamente sinestetica di «incoraggiare la coincidenza *in unum* di estro e calcolo, meditazione e percezione dinamica della realtà» (115). Avverso, anche in sede teorica, a ogni «regolistica dottrina e separante» (116), il Parini cattedratico iscrive la dimensione del *lusus* e

del piacere estetico in un orizzonte riflessivo «attento a ricondurre i temi artistici in generale, e retorico-letterari in particolare, entro un contesto gnoseologicamente produttivo» (112). Sul piano concreto della versificazione, ne viene – anche su base settecentesca e sensistica – una tensione *aptica* (per rifarsi alla celebre categoria elaborata da Alois Riegl) che investe la parola poetica del tentativo di «restituire un'immagine "tastata" dallo sguardo» (124): una linea di investigazione applicata nel volume, con finezza di acume, a due odi pariniane (*Il pericolo* e *All'inclita Nice*). Ma più decisivi ancora, per fare ritorno alla fondamentale partitura del *Giorno*, sono le indagini sulla cifra squisitamente acustica del poemetto, che configurano «le migliaia di versi che lo compongono» nei termini di «una trama sonora di echi in continuo rimbalzo da un ambiente all'altro», quasi vettori di un inquietante «sovraccarico sensoriale dovuto al pandemonio di rumori discordanti» (49). Sono tratti peculiari e in larga misura cacofonici sui quali Donati articola una paziente e multifocale disamina in margine alla struttura architettonica del palazzo e degli spazi in cui Parini ambienta la parabola del Giovin Signore, con attenzione vigile in primo luogo alla topografia degli spazi e alla semantica dei movimenti della luce.

Rifrazioni di eterotopie e soppesati ingorghi di eterocronie – scrive Donati – governano nel poema pariniano «fenomeni di disorientamento senso-motorio, di mancanza di rapporti armonici e felici risposdenze, di un salutare esercizio dell'intelligenza e del buon gusto» (79): nel disperante inseguirsi di una «proliferazione di onde sonore» (54), «l'effetto fonico, e semantico [...] rivela i fantasmi che infestano il corpo di fabbrica del poema, evoca una magnificenza di cui, perduta la sostanza, non resta che una fugace eco» (55), inabissata in un «parossismo di ipertrofia egotica» (54). Rifacendosi funzionalmente ad André Chastel (*L'architecture moralisée*, nel collettaneo *Sensibilità e razionalità del Settecento*, Firenze 1967: 609-615), sono insomma per Parini, in definitiva e radicalmente, «spazi bisognosi di essere moralizzati» (79), spazi popolati da «ombre incipriate svuotate di ogni volontà [...] in balia di un *divertimento* che è, in senso etimologico, fuga da sé, alienazione». (94)

Ma il bersaglio polemico del *Giorno* – in questo resta forse la radice della sua permanente e *inattuale* vitalità – non coincideva tanto con un singolo individuo, quanto piuttosto – scolpisce lucidamente in premessa Donati – con «un intero sistema di rapporti», «una compagine sociale tenuta malamente insieme da un precario sistema di scambi simbolici basati su ipocrisia, atteggiamenti regressivi, predazione reciproca» (13). Percorrere la strada dell'ambiguità e della cifratura anfibologica, del ponderato congelamento ironico, era stato per Parini anche optare per una progressiva rinuncia alle scorciatoie della troppo facile deformazione e stigmatizzazione caricaturale: seguire insomma, con le armi peculiari della parola letteraria, la fondamentale strada che Jonathan Swift aveva indicato e suggerito al suo amico William Hogarth, «ritrarre i “mostri” sociali (“every monster”, “groupe of fools”, “the beasts”) così come sono, senza ricorrere ai facili effetti della caricatura» (89). Anche di questo plausibile raffronto fra due protagonisti e due differenti vettori linguistici, due modi paralleli del discorso satirico settecentesco (*Parini/Hogarth. Il ridicolo e il rimorso*, 81-95) si legge nel libro multiprospettico del Donati, arricchito da una continua quinta colonna di riferimenti interdisciplinari, «con la cautela che, insegna Robert Darnton, l'addentrarsi nel remoto mondo mentale dell'età dei Lumi impone: ovvero tenendo nel dovuto conto le convenzioni, i riferimenti intellettuali, le pratiche socio-culturali e naturalmente i codici autoriali di un umanista che fu figlio del proprio tempo senza per questo esserne succube» (11).

L'autore

Diego Varini

Diego Varini è ricercatore RtdB di Letteratura italiana all'Università di Parma. Si occupa di Barocco, Settecento, Novecento. Fra i suoi lavori recenti, la co-curatela (insieme a Giulio Iacoli e Carlo Varotti) del volume *Parole che formano. Percorsi tra letteratura nazionale e storia dell'educazione* (Modena, Mucchi, 2022).

Email: diego.varini@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Varini, Diego, "Riccardo Donati, «*Queste mie carte argute*». *Sei studi su Giuseppe Parini*", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 764-769, www.betweenjournal.it

Antonio Gurrieri – Cristina La Rosa –
Ilenia Licitra – Novella Primo (eds.)

«*Par les geus d'amors savoreus*».

Parole di Eros
dal Medioevo al Moderno

Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 2022, 324 pp.

«*Par les geus d'amors savoreus*». *Parole di Eros dal Medioevo al Moderno*, a cura di Antonio Gurrieri, Cristina La Rosa, Ilenia Licitra e Novella Primo, comprende sedici saggi per lo più redatti da studiose e studiosi del Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania che lavorano ad un progetto di ricerca - coordinato da Gaetano Lalomia - su manifestazioni, forme e lessico dell'eros dal Medioevo al Moderno. Il fine è una ricognizione sistematica del lessico che connota le diverse esperienze amorose per costituire quindi un archivio delle «parole di Eros». Lalomia presenta questo primo risultato della ricerca (7-8) osservando come l'arco temporale volutamente esteso e la visione transnazionale adottata servano a dare particolare rilievo alla «ipotetica universalità del linguaggio dell'Amore e i mutamenti, le rotture, intervenuti nel tempo e nello spazio in seno alle comunità letterarie» (7).

Gli studi conducono attente indagini filologiche e offrono diverse visioni e reinterpretazioni dell'eros che dialogano tra loro contrastandosi e completandosi a vicenda. La letteratura è il bacino d'elezione per attingere alla molteplicità delle rappresentazioni dell'eros. I testi studiati sono soprattutto poetici (omoerotica, epitalami, canti, intermezzi teatrali), ma anche in prosa, quali romanzi, racconti e resoconti dottrinali e teologici. Il richiamo ad altri regimi discorsivi, quali gli affreschi, la fotografia, il teatro e l'arte statuaria, concorre a meglio repertoriare e comprendere il lessico erotico.

Introduce il volume un contributo di ampio respiro, di Antonio Pioletti, su eros antico e medievale, canone letterario e rottura degli stereotipi (11-37), un invito a stupirsi delle reti intertestuali tessute dalla letteratura, qui intesa come “deposito in divenire”. L’autore si sofferma su Dante, Boccaccio, *Iliade*, *Odissea* e *Roman de la Rose* e corrobora il valore della chiave comparatistica utilizzata dal presente volume. Più avanti, Attilio Scuderi (269-285), nell’unico saggio teorico, offre una disamina dei concetti e le esperienze del piacere estetico e del desiderio di narrazione nella cultura occidentale dall’Antichità (Omero, Aristotele, Orazio) alla teoria critica contemporanea (Sontag, Barthes, Jauss).

L’analisi del lessico erotico nei *Trois récits* di Jean-Luc Lagarce condotta da Antonietta Bivona (39-54) individua nella *co-esistenza* di amore/vita e morte la sintesi della concezione dell’esistenza per lo scrittore, e si sofferma su un binomio (amore/morte) che si rivelerà una costante dei testi qui studiati. Sin da subito il volume mostra che l’amore preso in esame non unisce soltanto gli uomini e le donne. Con il suo studio del *Kitāb al-Kāfi* di Muḥammad al-Kulaynī (55-67), Laura Bottini analizza l’amore divino. Conducendoci nella Baghdad del decimo secolo dopo Cristo, Bottini rileva il lessico dell’amore nelle riflessioni etico-morali del dotto imamita duodecimano chiarendo un duplice discorso: quello dell’amore rivolto verso i beni terreni e quello che avvicina l’essere umano a Dio, prerogativa esclusiva della comunità religiosa minoritaria a cui apparteneva al-Kulaynī. Il saggio di Desiré Calanni Rindina (69-87) evidenzia come il lessico erotico in *Les jeux uraniens* di Claude Cahun – nella Francia di inizio Novecento – riformuli una determinata concezione del rapporto erotico-amoroso i cui prodromi sono da ricercare nella formulazione della definizione di Eros nel contesto greco-latino, «recuperata e interpretata da un ristretto gruppo di intellettuali al fine di elaborare una risposta letteraria alla svalutazione del sentimento omoerotico che emerge dai trattati proto-sessuologici dell’epoca» (85). Nello stesso periodo, in Spagna, veniva coniato il termine ‘sicalíptico’. Anita Fabiani (89-115) studia proprio le prime attestazioni nella stampa di inizio ventesimo secolo, e ne traccia le implicazioni visive – o meglio, voyeuristiche – che si sarebbero

mantenute nei successivi usi del termine, in particolare a teatro e nel romanzo.

Nel lessico erotico francese della scrittrice algerina Assia Djébar, Antonio Gurrieri (117-134) svela una lingua della memoria, strumento essenziale di ricerca identitaria. Il componimento di poesia popolare strofica studiato da Cristina La Rosa (135-156) è invece in arabo classico e dialetto maghrebino e la studiosa delinea alcune tematiche relative all'amore (morte, dolore, rovina e dannazione eterna), insieme ai suoi vari nomi in arabo. Attraverso lo studio del lessico associato alla moglie di Potifar nell'*Erasto* (testo di origine orientale che viene fissato in Italia nel sedicesimo secolo), e in particolare nelle sue versioni italiana, francese e spagnola, Gaetano Lalomia (157-191) individua alcune variazioni nelle traduzioni del lessico erotico e quindi nel comportamento erotico-seduttivo della donna. Ilenia Licitra (171-191), invece, rintraccia le convenzioni stilistiche e l'uniformità negli epigrammi della barbetta (''idhār') nella poesia siculo-araba e andalusa, ripercorrendone la funzione semantica e metaforica, fino all'acquisizione dell'arabismo 'aladar' nello spagnolo castigliano dei secoli XV-XVI. In questi componimenti omoerotici, la barbetta incipiente sul volto dell'amato, segno dell'incombente maturità sessuale, diventa motivo di commiato.

Diversi saggi riflettono più specificamente sulle svolte semantiche prodotte dalla modernità. Un secondo studio di Antonio Pioletti (231-257) compara Jean de Meun e la sua continuazione del *Roman de la Rose* – da cui è tratta la prima parte del titolo di questo volume – con due opere di Christine de Pizan, il *Livre de la Cité des Dames* e il *Livre des Trois Vertus*, per contestare la moderna visione conflittuale tra misoginia e filoginia. Carminella Sipala (287-304) esamina il linguaggio erotico in grado di raccontare e illustrare la sessualità e il corpo femminile del romanzo antiquario *Aphrodite: moeurs Antiques* (1896) di Pierre Louÿs, mettendo in luce «la nevrosi di una modernità che cerca nuove forme [per l'] erotismo ma non riesce a liberarsi di antichi fantasmi» (302). Sulla base dell'associazione amore/memoria, Arianna Punzi (259-267) confronta il *Roman d'Eneas* antico-francese con l'*Eneide* di Virgilio, rilevando la risemantizzazione della tematica dell'oblio: a differenza

della sua antenata virgiliana, la Didone francese è costretta a non dimenticare. Rossella Liuzzo (193-213) esamina la riscrittura sovversiva dell'epitalamio operata negli anni Ottanta dalla poetessa spagnola Ana Rossetti per mostrare come i piaceri orgiastici e omoerotici si sostituiscano all'antico dogma della verginità.

Letizia Osti (215-230) ci riporta all'Iraq del decimo secolo. Questa volta si discute la relazione tra amore, ricchezza e socialità descritta nel *Kitāb al-Muwashshā* (Libro di broccato), manuale per letterati raffinati, e nel *Jawāmi' al-ladhdha*, un compendio di conoscenze sessuali contenente materiale medico e legale oltre che letterario. Osti dimostra che, nonostante i due testi colleghino l'amore con alcune circostanze pratiche che influenzano la capacità di coltivarlo, essi non si riferiscono, come sarebbe istintivo credere, a gruppi sociali specifici. Chiude il volume il saggio di Alba Rosa Suriano (305-319), la cui analisi del lessico erotico dell'opera teatrale dell'iracheno Ibn Dāniyāl *al-Mutayyam* (*Il pazzo d'amore*, del tredicesimo secolo) definisce i vari gradi di amore evocati e rileva il singolare tono ironico dell'autore.

Le parole d'amore studiate in questo volume talvolta suonano rivoluzionarie o addirittura sovversive e ironiche. Si dipana un lessico ricchissimo, qui attentamente esaminato, narrato con stile e svelato nelle sue molteplici implicazioni ed evoluzioni. E così, per esempio, l'indissolubile legame tra amore e natura, in particolare con la flora, ci riporta alla "rose", anagramma di "Eros" (238), ma anche all'amore ferino (160; 300). Eros coinvolge tutti i sensi e il corpo (con la beltà, la vitalità, ma anche la malattia e la morte). Osservatorio e luogo di incontro, sede di dialogo sovranazionale e interculturale, questo volume si muove dal Medioevo al Moderno, libera riflessioni nuove sul rapporto tra Eros e la parola e ne espande i significati.

L'autrice

Daniela Potenza

Daniela Potenza è ricercatrice di lingua e letteratura araba all'Università degli Studi di Messina ed è affiliata al Centre d'Etudes et de Recherche Moyen-Orient, Méditerranée dell'INALCO (Parigi) dove ha conseguito il dottorato, in co-tutela con l'Università "L'Orientale" di Napoli con una tesi sul drammaturgo egiziano Alfred Farag. La sua ricerca si incentra sulla letteratura araba moderna e contemporanea, specialmente egiziana, con un interesse particolare all'intertestualità, nonché alla produzione artistica come espressione di visioni critiche o alternative a quelle dominanti.

Email: daniela.potenza@unime.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Potenza, Daniela, "Antonio Gurrieri – Cristina La Rosa – Ilenia Licitra – Novella Primo (a cura di), « *Par les geus d'amors savoreus* ». *Parole di Eros dal Medioevo al Moderno*", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo, G. Fiordaliso, A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 770-774, www.betweenjournal.it.

Stefano Redaelli

Psicopatografie.
Il racconto della malattia mentale
nella narrativa italiana del XXI secolo

Bruxelles, Peter Lang, 2023, 168 pp.

Il volume *Psicopatografie* si apre con una interessante osservazione sulla produzione letteraria contemporanea: «È un fenomeno recente nella narrativa italiana: a quarantaquattro anni dalla Legge Basaglia (come un'onda lunga), si assiste a un significativo incremento di narrazioni in cui il disagio mentale è centrale» (9). L'autore ne conta trentadue, tra *fiction* e non *fiction*, pubblicate dal 2016 al 2022, sottolineando che alcune di queste hanno ricevuto i premi letterari Campiello, Strega e Flaiano. Si tratta dunque di un corpus di partenza rilevante, degno di attenzione critica e degno, soprattutto, di una definizione terminologica e di una prima organizzazione delle forme e dei temi che lo caratterizzano. Partendo da tali obiettivi il libro rielabora e approfondisce una serie di scritti sul tema della malattia mentale che Redaelli sta articolando da alcuni anni. Lo studioso di Letteratura italiana dell'Università di Varsavia è infatti autore, oltre che di una cospicua serie di articoli sull'argomento, delle monografie *Critica e cura. La follia prima e dopo Basaglia* (2022), scritta con Ivan Dimitrijević, e *A 40 anni dalla legge Basaglia: la follia, tra immaginario letterario e realtà psichiatrica* (2020). All'attività scientifica affianca inoltre quella creativa, sempre in tema, con i romanzi *Ombra mai più* (2022) e *Beati gli inquieti* (2021).

Le questioni teoriche e metodologiche che sottendono allo studio dei diversi casi letterari indagati nel libro sono affrontate nel primo dei quattro capitoli, "La mente ferita". *In primis* spicca la questione terminologica: psicopatografia è il termine coniato da Redaelli per distinguere la narrazione in prima persona della malattia mentale dalla patografia e dall'autopatografia, che designano invece i discorsi relativi alla malattia organica in senso lato. Fra le ragioni del crescente fenomeno del racconto testimoniale sulle diverse forme di disagio psichico Redaelli rintraccia la crescita parallela dei campi di studio di *Illness Narrative*, di *Medical Humanities* e della Medicina narrativa. Rifacendosi in primo luogo alle ricerche sulle patografie realizzate da Anne Hunsaker Hawkins (*Reconstructing Illness. Studies in Pathography*, 1999) e da Arthur Frank (*Il narratore ferito. Corpo, malattia, etica*, 2022), l'autore attribuisce la nuova modalità narrativa da una parte al progresso medico-scientifico e dall'altra alla considerazione della malattia non più come «un evento naturale che non richiedeva attenzione privilegiata rispetto ad altri nel racconto della propria vita», bensì «come una condizione da correggere, più che da accettare» (16). A partire da questi presupposti e dalla convergenza fra le narrazioni attuali del disagio psichico e le condizioni di cura nell'Italia postbasagliana, Redaelli concentra l'attenzione esclusivamente sul racconto autodiegetico della malattia mentale – non presa in considerazione da Hawkins e da Frank. Il corpus di romanzi analizzati nel volume si caratterizza dunque, oltre che per la «finalità testimoniale» e la «consapevolezza dell'atto narrativo» (20), anche per il forte investimento dato alla malattia nello spazio del racconto. L'utilizzo della prima persona, osserva Redaelli, permette di definire le psicopatografie come racconti non «*sulla* o *della* malattia, ma racconti *dalla* malattia» (21), riconoscendone in tal modo per l'autore o per l'autrice il valore medico, politico e identitario.

Nella ricerca dei modelli narrativi che governano il racconto del disagio psichico l'autore mette alla prova i precetti teorici degli studi sulle patografie per rilevarne la non completa efficacia quando si tratti della malattia mentale. Redaelli dimostra con una serie di documentate considerazioni come le metafore del viaggio, della battaglia e della

rinascita, chiamate di frequente in causa nel discorso critico sulle patografie – e che prevedono un movimento del malato dalla diagnosi alla cura e alla guarigione del corpo – non rispondano adeguatamente ai casi psichiatrici nei quali l'idea stessa di guarigione e di *normalità* a cui il paziente dovrebbe tendere o fare ritorno implica delle risoluzioni parziali o problematiche. Per le psicopatografie risulta più efficace la scomposizione della malattia

in *tre storie* (non archetipiche): una storia medica, una storia sociale, una storia personale. La prima è la storia delle cure, del modo in cui la medicina tratta la malattia come *disease*. La seconda è la storia dell'impatto della malattia sulla società e della società sulla malattia intesa come *sickness*. La terza è la storia vera e propria del malato, il modo in cui vive la malattia in quanto *illness*, le emozioni ed esperienze che l'accompagnano. Dal modo in cui queste tre storie (di *disease*, *illness* e *sickness*) entrano in relazione tra loro risulta un determinato modello narrativo. (26)

Alla distinzione delle storie Redaelli affianca la definizione delle tre diverse funzioni che il racconto della malattia mentale può assumere: la prima è la *decolonizzazione* dal dominio dell'istituzione totale mediante la denuncia dei metodi della psichiatria manicomiale; segue la *demitizzazione* dell'idea di follia dalle strettoie della patologia e della stigmatizzazione in nome dell'inclusività enunciata da Franco Basaglia: «la follia è una condizione umana. In noi la follia esiste ed è presente come lo è la ragione» (*Conferenze Brasiliane*, 1979, 2018). Infine, la terza funzione attribuita dall'autore alle psicopatografie è la *desecretazione* del disagio mentale, che consiste in un racconto che supplisca alla disinformazione mediatica e che attivi una strategia del discorso già riconosciuta come decisiva nella medicina narrativa per la condivisione del disagio. Attingendo agli studi di Rita Charon sulle patografie (*Medicina narrativa. Onorare le storie dei pazienti*, 2019) Redaelli estende alle psicopatografie l'idea della *desecretazione*, sottolineando il carattere comune alla due narrazioni: lo strumento per «superare la vergogna e la paura» (41) e per produrre un'alleanza

terapeutica consiste nel restituire alle patologie la loro veritiera condizione umana, culturale e familiare.

Il secondo capitolo, "Il narratore contenuto", indaga il tema della contenzione psichiatrica nella produzione narrativa di Alice Banfi (*Tanto scappo lo stesso. Romanzo di una matta*, 2008; *Sottovuoto. Romanzo psichiatrico*, 2012) e di Daniele Mencarelli (*Tutto chiede salvezza*, 2020). Il dibattito storico sulle diverse forme di intervento coatto sul corpo del malato ha conosciuto varie fasi, ricostruite qui dall'autore e culminate negli anni Sessanta con l'intervento innovatore di Franco Basaglia e della sua *équipe*. Il loro obiettivo era restituire la soggettività agli internati e istituire un sistema della cura basato sulla relazione terapeutica. I romanzi di Banfi e Mencarelli sono letti alla luce di tale dibattito, analizzato nelle due psicopatografie ambientate in strutture psichiatriche postbasagliane odierne. In entrambe le opere la rappresentazione problematica delle istituzioni di cura, resa mediante analogie con luoghi di prigionia e di libertà negata, ripropone il difficile rapporto tra i metodi della cura e la loro percezione da parte dei pazienti.

Il terzo capitolo, "Il narratore depresso", è dedicato alla narrazione della sofferenza depressiva mediante l'analisi dei romanzi di Simona Vinci (*Parla, mia paura*, 2017) e di Andrea Pomella (*L'uomo che trema*, 2018). Leggendo la patologia rappresentata in queste opere alla luce, in particolare, dello studio di Eugenio Borgna e di Aldo Bonomi (*Elogio della depressione*, 2011), Redaelli ne mette in evidenza il carattere sociale contemporaneo di fragilità collettiva: una vera comunità sofferente al cui interno la narrazione ha la funzione di contribuire a costruire i legami fra le persone.

L'ultimo capitolo, "Il narratore psichiatra", è incentrato sulla *Disease Narrative* in cui il punto di vista dello psichiatra si sostituisce a quello del malato, attivo nella *Illness Narrative*. Due punti di vista antitetici e complementari al tempo stesso, come ha sottolineato Hawkins, in cui la distorsione e la verità appartengono a entrambi i narratori, focalizzati l'uno sul report oggettivo e scientifico della malattia e l'altro sulla narrazione soggettiva ed esperienziale. A ciò si aggiunge la contrapposizione fra le due tipologie narrative della

tradizione psichiatrica italiana che ha visto da una parte la scrittura romanzesca di Mario Tobino, psichiatra antibasagliano difensore dell'istituzione manicomiale, e dall'altra le nuove forme di narrazione anti-istituzionale rappresentate da Franco Basaglia e sintetizzate nella nota affermazione rilasciata a Sergio Zavoli nel documentario *I giardini di Abele* (1969): alla domanda del giornalista, «Le interessa più il malato o la malattia?», Basaglia rispondeva «Decisamente il malato».

La tensione storica fra le forme del discorso psichiatrico professionale e la scrittura del paziente viene dunque ripensata e attualizzata da Redaelli attraverso l'analisi di due romanzi contemporanei: *L'arte di legare le persone* (2021) dello psichiatra Paolo Milone e *Shock* (2022) di Carlo Patriarca, biografia romanzata di Ugo Cerletti, l'inventore dell'elettroshock. Nel primo la funzione di *demitizzazione* del racconto psichiatrico non è attribuita alla malattia ma ai medici e al loro lavoro, che Milone rappresenta, attraverso la sua esperienza decennale, attraverso metafore belliche e di caccia. Il suo atteggiamento critico si riferisce alle pratiche basagliane, delegittimate in nome dell'utilità della contenzione come strumento utile ad arginare e controllare la violenza del paziente al fine di poterlo adeguatamente curare. Il romanzo di Milone è stato oggetto di critiche puntuali per le sue teorizzazioni del metodo di cura adottato, così come la ricezione dell'opera di Patriarca non è stata esente da letture problematiche per la *mitizzazione* della figura di Cerletti.

Nel capitolo conclusivo, "Un'altra immagine della follia (e della cura)", Redaelli ribadisce il valore da attribuirsi al racconto dalla malattia mentale al fine del superamento dello stigma sociale: l'obiettivo è poter superare il silenzio cui la follia è stata ridotta, lo stereotipo che collega la violenza al disagio psichico per restituire senso alle «tre dimensioni (*illness, disease e sickness*) della malattia intesa nella sua complessità di esperienza umana, medica e sociale» (155).

L'autrice

Marina Guglielmi

Professoressa associata di Critica letteraria e Letterature comparate all'Università di Cagliari e co-direttrice di *Between*. Si occupa di transmedialità, *women studies*, rappresentazioni degli spazi. Attualmente coordina (PI) il progetto "Narration and Care. The Deinstitutionalization of the Asylum System in Italy: History, Imaginary, Planning (from 1961 to today)" (PRIN 2022) – <https://prin.unica.it/de-asylum/>.

Email: marinaguglielmi@unica.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Guglielmi, Marina, "Stefano Redaelli, *Psicopatografie*. Il racconto della malattia mentale nella narrativa italiana del XXI secolo", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 772-777, www.betweenjournal.it.

Italo Testa
Autorizzare la speranza.
Giustizia poetica e futuro radicale

Novara, Interlinea, 2023, 147 pp.

Autorizzare la speranza di Italo Testa è un libro che si tradirebbe se si cominciasse col descriverne il contenuto senza prima rievocare l'effetto che la lettura produce. Ad apertura di un saggio dedicato al rapporto tra bellezza e giustizia, Elaine Scarry notava alcuni anni fa come l'esperienza di trovarsi di fronte a qualcosa di bello sembri incoraggiare, persino richiedere, il gesto della replica: «la bellezza dà origine a copie di sé stessa», ci porta a volerne ricavare un disegno («Wittgenstein diceva che quando l'occhio vede qualcosa di bello, la mano vuole disegnarlo»), a farne una fotografia, a descriverla ad altre persone (E. Scarry, *On Beauty and Being Just*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 1999: 3). Il salto da un libro all'altro, da un argomento all'altro – da Testa a Scarry, dalla poesia alla bellezza – non vale ancora come giudizio qualitativo, per quanto sottenda un apprezzamento che non si vuole nascondere; riguarda piuttosto la forma del testo, e per l'appunto la sensazione, a lettura conclusa, che *Autorizzare la speranza* sia costruito non tanto per rispondere alle domande che intende sollevare, quanto per far sì che chi legge metta in gioco a propria volta gli strumenti che ritiene adeguati per affrontare questioni che è forse lecito riassumere con un “perché” – o “a che”, volendo alludere al tedesco ‘wozu’ – “la poesia?”.

Non è questa una domanda che venga esplicitamente formulata nel libro, né d'altronde Testa cita mai Heidegger, al quale pure l'interrogazione rinvia (M. Heidegger, *Wozu Dichter?* (1946), trad. it. “A

che poeti?», *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Ed. V. Cicero, Milano, Bompiani, 2002: 317-378). È vero però che molte delle domande disseminate lungo i saggi che compongono il volume – articoli in diversi casi già pubblicati in riviste e blog (per esempio su [Le parole e le cose](#)), e che testimoniano «un dialogo che continua nel tempo» (145) con poeti e intellettuali che oggi si occupano di teoria della poesia –, molte di queste domande, si diceva, ripropongono il problema del rapporto tra poesia e verità, che infatti entra in scena fin dalla prima frase: «È come se oggi la questione della verità tendesse a entrare di prepotenza nel discorso dei poeti» (7). Scrive Testa che in realtà si tratta di un rapporto «obliquo al vero» (*ibid.*), un rapporto tale per cui, «quando parliamo di verità in poesia» (8), non ci riferiamo al «rispecchiamento di una verità di fatto» ma «di una verità a venire, non data» (*ibid.*); e una considerazione del tutto analoga, è il caso di anticiparlo, verrà fatta qualche decina di pagine più avanti a proposito della relazione tra poesia e giustizia (la poesia, si dirà allora, coltiva «un’aspirazione a rendere giustizia alle cose, a dirle nella loro pienezza»: 42-43), dato che la poesia ci ricorda che «la giustizia è sempre in un certo senso da rinominare, sempre senza nome» (51).

Una verità che ancora non è data, una giustizia che ancora non ha nome o di cui «non sappiamo nulla» (43), come si dice citando Wallace Stevens (“L’immagine del giovane come poeta virile”, *L’angelo necessario. Saggi sulla realtà e l’immaginazione*, Ed. M. Bacigalupo, Milano, SE, 2000: 50): a emergere, in entrambi i casi, è il legame della poesia con il futuro, e meglio la sua «capacità di futurazione, di stare dentro e fuori il mondo conosciuto» (11). Per questa via si arriva alla posizione affermata con più forza nel volume – la si potrebbe chiamare ‘tesi’, se la forma del saggio, che si muove tra teoria della poesia, esemplificazione poetica e (ci si dovrà tornare in chiusura) pratica del camminare, non facesse qualche voluta resistenza agli schemi con cui si esamina un’argomentazione –, e cioè si giunge all’idea che la poesia non si lasci leggere con le categorie di un mondo che della poesia stessa ha diagnosticato la fine o quantomeno la fine di un suo «mandato sociale identificabile» (*ibid.*), e insomma che ne ha rilevato il «decentramento» (141) nello spazio letterario a favore di altri generi.

«Ciò che dall'interno del vecchio mondo si lascia descrivere come crisi», sostiene invece Testa, «è per altri versi il processo di elaborazione del nuovo» (11): il fatto che si continuino a scrivere poesie in un tempo che ha decretato l'esaurimento della poesia vale dunque come «contropinta» (10) da assimilare, dal punto di vista della riflessione filosofica, alla possibilità che si agisca in vista di un bene ancora sconosciuto pur in assenza di «un paradigma condiviso di cosa sia un'azione buona» (*ibid.*).

Che la poesia confini con la speranza, con un futuro sentito, «nonostante tutto, come un orizzonte di possibilità a venire» (14), significa che la mancanza di una risposta, sul piano della teoria, alla domanda circa che cosa la poesia è (o di nuovo: "perché la poesia?") non deve coincidere con una risposta negativa, ma semmai lasciare spazio perché la pratica della poesia trovi una forma di cui essa stessa definisca il senso. Senza che sia mai citato – o senza che lo sia con questa particolare funzione: Testa ne riconosce il tentativo compiuto per un ampliamento dei «limiti del concettuale» (45), ma lo considera uno sforzo che rimane all'interno di un discorso filosofico «assertorio e proposizionale» (*ibid.*) –, viene qui in mente il lavoro di Derrida sulla «possibilità dell'impossibile», e più precisamente sull'«interruzione nel regime di possibilità» già dato che occorre perché un evento, ma qui la poesia, accada (J. Derrida, "La scommessa, una prefazione, forse una trappola", S. Petrosino, *Jacques Derrida e la legge del possibile. Un'introduzione*, n.e., Milano, Jaca Book, 1997: 12-14). La poesia, si è detto, o magari la sua «funzionalità sociale» (99), dimensione rispetto alla quale Testa suggerisce, segnalando come «autocontraddittoria» l'idea di «funzionalismo poetico» (*ibid.*), che la poesia stessa abbia un ruolo nel ridefinire «ciò che è avvertito come possibile [...], cosa vale come pratica [...], chi ne sono i soggetti» (*ibid.*).

Ci si avvicina così ad altre linee che percorrono l'intero volume: quella che riguarda l'«individuazione senza riserve» (41-52) e la possibilità («uno dei punti su cui la poesia sfida il pensiero», 44) di conoscere l'individuale «non semplicemente come caso di una norma», ma di afferrarlo «nella sua eccitata» (*ibid.*); e soprattutto quella che interpreta la poesia come «fenditura del presente» (84), con termine,

‘fenditura’, ancora una volta non estraneo alla filosofia di Derrida (*Della grammatologia*, Ed. G. Dalmasso, n.e., Milano, Jaca Book, 1998: 97-108). Testa ricorre a quest’ultima formula in pagine che dialogano con la riflessione sulla poesia di Guido Mazzoni, tra gli interlocutori di cui più si avverte la presenza lungo tutto il libro. È un dialogo che si articola intorno a temi e riferimenti comuni – sia pure diversamente interpretati, come è il caso del principio di Adorno per cui «la creazione lirica spera di conseguire l’universale attraverso individuazione senza riserve» (Th.W. Adorno, “Discorso su lirica e società”, *Note per la letteratura*, Torino, Einaudi, 1979: 47) –, ma anche intorno a forme frequentate da entrambi (poesia, fotografia). A un saggio in cui Mazzoni sosteneva che per la poesia fosse «vero alla lettera» uno degli emistichi «più belli e terribili» che Montale abbia mai scritto («ognuno riconosce i suoi»), dato che essa «si rifugia nelle parole di un piccolo clan» (il testo, uscito nel numero 22 de *L’Ulisse*, è disponibile anche su [Le parole e le cose](#)), Testa risponde contestando l’autonomia di queste piccole bolle («le nicchie sono immaginari in inverno, ibernati, la bolla del presente è solo una bolla, e può essere soffiata via», 84) e riconoscendo al contrario alla poesia la possibilità «di ricordarci gli aspetti di latenza, e indeterminatezza, delle nostre traiettorie [...], degli immaginari e del paesaggio sociale» (*ibid.*). È qui che il discorso prosegue in versi, con un testo molto bello (si legge su [Machina](#), dove è uscito nel 2022 col titolo “Le bolle”) in cui «le nicchie», i piccoli clan di cui parlava Mazzoni (il ‘tu’ ben identificabile nell’incipit: «perché guido, tu, io, e tutti gli altri / per quanto ci schermiamo / dal mondo / dobbiamo vivere senza ripari»), sono «trame / vulnerate dalla luce», bolle in cui ciascuno «crede di fluttuare [...] / mentre invece è lì / non riconosciuto / già fuori, esposto / al vento indivisibile» (84-85).

«Nessuno riconosce i suoi / senza perdersi negli altri», si legge in risposta al verso di Montale richiamato da Mazzoni, come a dire che ciò che si crede autonomo e separato dal resto si dissolve già «nell’unica vita, la vita comune» (dentro un vento che è, appunto, «indivisibile»). È forse proprio questo dissolversi (che insieme è un diventare-altro) ciò che Testa insegue a più livelli nel volume, tanto

nella riflessione intorno al luogo nel quale la determinatezza in cui crediamo di vivere trascolora nel «versodove per cui ci incamminiamo oscuramente» (84), quanto, prendendo in senso letterale l'atto del camminare («Camminare tra i fenomeni», col titolo del penultimo capitolo: 121-134), nella frequentazione delle «zone di passaggio» (61-64) che «definiscono uno spazio inconcluso, non finito, esposto all'indeterminazione» (61).

In continuità con la ricerca sullo spazio di un Ghirri (*Esplorazioni sulla via Emilia*) e soprattutto di uno Smithson (*A Tour of the Monuments of Passaic*), Testa si muove nel «paesaggio ibrido dal carattere indeciso» che contraddistingue «la città dell'antropocene» (76-77). È questo uno spazio – un «terzo paesaggio» (87-105), riprendendo Gilles Clément, composto di territori «già sfruttati dall'uomo e temporaneamente abbandonati», e che sono «oggetto di una riconquista naturale, di intensi processi di secondarizzazione» (92) – che Testa percorre da fotografo e da poeta nella convinzione che qui si giochi sì una questione di «ontologia dell'attualità» (93-94), che riguarda ciò che il mondo diviene, ma anche, per via metaforica, la possibilità di «impostare un discorso metapoetico sullo statuto della forma poetica» (94). Figura di tale ricerca sono in particolare gli ailanti, piante da giardino introdotte nel Settecento in Europa e poi «sfuggiti un po' ovunque», tanto da diventare «una presenza diffusa del paesaggio contemporaneo» (68). A queste «tessere vegetali» (88) che si incontrano in «frammenti urbani» e in «aree abbandonate» (*ibid.*), e che nel libro compaiono in fotografie che derivano da un archivio personale dell'autore e in alcune delle poesie che qua e là intervengono a proseguire e a completare il discorso del saggio, Testa affida il tentativo di dire in poesia – e cioè di nominare, di conoscere – quello di cui si avverte la presenza ma che ci è ancora sconosciuto: «ailanti, alle vostre falci piego il capo, / a voi, ovunque arborescenti, ailanti / nel brillio del mattino mi insegno» (89).

L'autore

Corrado Confalonieri

Corrado Confalonieri è ricercatore di Letteratura italiana all'Università di Parma. Si è formato in Italia e negli Stati Uniti con un dottorato in Letteratura italiana all'Università di Padova e un Ph.D. in Romance Languages and Literatures alla Harvard University. Ha insegnato presso la Wesleyan University e ancora a Harvard, dove è stato Lauro de Bosis Postdoctoral Fellow in Italian Studies. Di recente ha pubblicato i volumi «*Queste spaziose loggie*». *Architettura e poetica nella tragedia italiana del Cinquecento* (Napoli, Loffredo, 2022) e *Torquato Tasso e il desiderio di unità. La Gerusalemme liberata e una nuova teoria dell'epica* (Roma, Carocci, 2022). È condirettore di «Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione».

Email: corrado.confalonieri@unipr.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Confalonieri, Corrado, "Italo Testa, *Autorizzare la speranza. Giustizia poetica e futuro radicale*", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 781-786, www.betweenjournal.it.

Paolo Tortonese
L'uomo in azione.
Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola

Roma, Carocci, 2023, 196 pp.

Publicato nel 2013 per Classiques Garnier, *L'Homme en action, la représentation littéraire d'Aristote à Zola* è ora disponibile in traduzione italiana all'interno della collana «Frece» dell'editore Carocci.

La riflessione che Paolo Tortonese dispiega nei tre capitoli del volume ruota intorno a un fatto tanto evidente quanto carico di problematiche considerazioni che ancora oggi, sembra suggerirci l'autore, devono sollecitare l'attenzione dell'attento storico della letteratura: la *Poetica* di Aristotele è stata vittima di un «grande malinteso» (12) che, già a partire da alcune interpretazioni di epoca umanistica, ne ha falsato la lettura. Un malinteso anzitutto ermeneutico, dunque, che, come evidenziato sin dall'«Introduzione all'edizione francese» (9-13), si intreccia fortemente con l'evoluzione delle mentalità e della storia culturale europea. In *L'uomo in azione* Tortonese tenta così far dialogare tra loro i molteplici commenti di cui è stata oggetto l'idea fondativa della *Poetica* aristotelica, la *mimesis*, servendosi di un approccio storico-empirico di lunga durata che permetta, da un lato, di mostrare fino a che punto un'idea tanto persistente abbia potuto cambiare veste nel corso dei secoli, e, dall'altro, di chiarire una volta per tutte il senso e la specificità teorica di «ciò che appartiene ad Aristotele» (11). Diversamente da quanto tramandato da una diffusa *doxa* che trova la propria origine nell'aristotelismo seicentesco di matrice ideologico-persuasiva, infatti, nel corso del suo studio Tortonese tiene più volte a precisare che, per il filosofo greco, nei termini della valutazione della buona riuscita di un'opera ciò che importerebbe sarebbe più il grado di

conoscenza che essa veicola piuttosto che l'obbedienza a dei ben definiti precetti morali.

È un punto, quello del potenziale conoscitivo della narrazione letteraria e dell'arte mimetica in generale, centrale, e che l'autore sviluppa a partire dal primo capitolo dedicato al pensiero antico, "Antichità: imitare o rappresentare?" (15-55). Prendendo le mosse dalla posizione assunta da Platone nella sua *Repubblica* contro l'attività artistico-imitativa, Tortonese osserva come *La Poetica* ne sia «una smentita totale e precisa» (19). Il ribaltamento della questione si fonderebbe su un'originale teoria della «rappresentazione poetica» – questa la traduzione del termine *mimesis* qui preferita a quella tradizionale di «imitazione» – che, per il tramite della nozione di verosimile (*eikos*), anziché opporli come fa Platone, riesce a conciliare la conoscenza dell'essenza del mondo, l'essere, e il divenire incessante delle cose, il tempo. «Produzione che conduce alla conoscenza di una realtà dinamica» (33), l'arte mimetica, lungi dall'offrire statiche e mendaci immagini della realtà, avrebbe allora la facoltà di restituire, tramite l'organizzazione interna del racconto che già il Ricoeur di *Temps et récit* (1983-85) ha evidenziato, il carattere proteiforme dell'agire umano. Grazie alla sua capacità di rendere "plausibile", e quindi generale e "verosimile" il rappresentato, per Aristotele l'opera mimetica ha insomma la possibilità di situarsi «in una zona confinante da una parte con l'esperienza del particolare e dall'altra con l'esperienza dell'essere, [...] collegando in una dinamica positiva i gradini della scala della conoscenza» (53-54). È esattamente intorno a questo legame tra la funzione cognitiva e universalizzante della *mimesis* e la diegesi in quanto apparato discorsivo e "selettivo", che, secondo Tortonese, si sarebbe giocata la complessa partita della *Poetica* aristotelica in epoca moderna.

Nel secondo capitolo, "Classicismo: dire il vero o dire bene?" (57-83), lo studio si estende su una selezione di letture della *Poetica* effettuate da alcuni tra i maggiori letterati francesi tra XVI e XVII secolo. È a questa altezza cronologica che il principio di verosimiglianza inteso come criterio di validità universale dell'opera d'arte subisce la maggiore distorsione interpretativa. «Rivoluzione che talvolta ha permesso di giustificare con una citazione di Aristotele una tesi contraria a tutte le

sue convinzioni, o per lo meno decisamente lontana da esse» (62), l'esegesi classicista della *Poetica* si distingue in effetti per una riflessione legata più alla funzione persuasiva e precettiva della verosimiglianza che a quella euristica assegnatale originariamente da Aristotele. Nelle preoccupazioni di teorici come Jean Chapelain, René Rapin, Vauquelin de la Fresnaye, l'Abbé d'Aubignac, dato che «il vero deve diventare verosimile perché la verità stessa rischia di non essere credibile» (65), si realizza quel passaggio dalla poetica alla retorica decisivo per l'evoluzione dell'idea di *mimesis*. La premura di questi letterati di «eliminare non il particolare insignificante, ma il particolare scandaloso» (71) dall'opera, sarebbe intesa infatti a rifondare la teoria del verosimile aristotelico su basi discorsive conformi all'"opinione comune", unica garante di una condotta morale che sia al tempo stesso esemplare e universale. Un'operazione censoria, quella condotta dal pensiero classicista, che per Tortonese si farebbe però carico di un problema centrale in epoca seicentesca, un problema riguardante «l'articolazione del rapporto tra verità universale e opinione particolare» (75). Secondo l'autore, la soluzione a questo *impasse* è da ritrovare nel fatto che la natura intrinseca al classicismo francese si baserebbe proprio sulla sua «capacità di fondare l'universale sul particolare, avendo scelto non un particolare qualsiasi, ma un modello allo stesso tempo idiocentrico e universalista [...] in cui vuole riconoscere l'essenza della civiltà di cui è espressione» (80). Il modello paradigmatico indicato è naturalmente quello dell'*honnête homme*, figura nella quale l'ambizione universalista del verosimile si coniugherebbe con una 'soggettivizzazione' di questo nel tramite di un *exemplum* reale e antropologico, umano e storicizzato, che possa rendere persuasiva, e dunque plausibile, la rappresentazione. Pur nella sua totale divergenza ideologica rispetto all'originale, Tortonese osserva come in realtà questo tentativo di determinare un peculiare criterio di verità universale da parte dei teorici seicenteschi conservi ancora quell'idea, squisitamente aristotelica, «che la rappresentazione più efficace sia quella prodotta dall'acquisizione di regole e che il suo strumento fondamentale sia l'opera organizzata» (81).

Se gli "pseudo-aristotelici" del periodo classico hanno dato prevalenza assoluta al valore morale della persuasione rispetto a quello

della conoscenza, nell'Ottocento la tendenza sembra invertirsi. Nel terzo e ultimo capitolo "Naturalismo: descrivere o raccontare?" (85-146), Tortonese mostra come i teorici del realismo e del naturalismo ottocentesco, sebbene si siano di rado appellati in modo esplicito all'*auctoritas* aristotelica, ne abbiano però messo in risalto i principi fondamentali in misura assolutamente maggiore rispetto al passato. Il lungo capitolo, dedicato agli intricati legami tra *mimesis* e pratica descrittiva, serve da fulgido esempio per mostrare come la riflessione poetica di Aristotele possa e debba servire per approfondire e cercare di risolvere aspetti problematici della storia letteraria. In questo senso, il dibattito ottocentesco intorno all'espedito diegetico della descrizione si rivela carico di importanti considerazioni. Secondo Tortonese, infatti, il cambiamento del paradigma verosimile che, nel corso dell'Ottocento, andrebbe «da un'idea rassicurante della verità a un'idea traumatizzante» (90), rappresentando quell'anticlassico «"vero inverosimile", scioccante, [...] in contrasto con l'opinione comune» (91), costituirebbe il risultato di quel lungo percorso affrontato dal dibattito intorno alla perniciosità della descrizione che in epoca moderna trova in Boileau il suo antesignano. Per mezzo di un'attenta disamina storica che attraversa il Settecento e il primo Ottocento, Tortonese dimostra così secondo quali termini quell'idea che «la descrizione, non appena smette di essere legata a un'azione [...] ricade nell'insignificanza» (104) sia penetrata nel cuore della riflessione naturalista, e in particolare nello Zola teorico "sperimentale". L'esigenza di *raccontare* l'essere umano, di svelare i rapporti segreti, le cause, che conducono all'azione e all'innescio di ogni processo sociale, si fonderebbe in Zola su un critico compromesso tra l'organizzazione verosimile del racconto e la brutta descrizione del vero sensibile. Il pericolo della relativizzazione soggettiva «che mette a rischio l'universale umano» (114) di quest'ultima sarebbe tuttavia risolto dall'autore di *Germinal* grazie all'elaborazione di un modello mimetico-narrativo, appunto, il "romanzo sperimentale", che nel suo richiamo alla medicina scientifica di Claude Bernard si farebbe «prolungamento logico dell'analisi» (139). L'espedito della descrizione così come pensato da Zola nel suo celebre saggio del 1879 «passerebbe quindi da una condizione di autosufficienza

autarchica a una condizione di strumento al servizio di una finalità esterna» (119), che altro non è che l'analisi dell'uomo, fulcro dell'universo naturalista e garante stesso della funzione morale che il naturalismo zoliano intende conferire alla pratica letteraria. È qui, conclude Tortonese, che Zola riesce ad adattare l'aristotelismo nella sua forma più pura alle volontà etico-sociali del naturalismo, poiché «se l'universo del romanzo è [...] un universo di finzione e non la diretta riproduzione della realtà osservata» (129), il carattere sperimentale e inventivo che sta alla base della scrittura zoliana dimostra «che una conoscenza universale trova origine [proprio in questa] invenzione» (*ibid.*) capace di mostrare l'organizzazione degli eventi, la loro concatenazione causale, le leggi "scientifiche" che fanno capo all'agire umano. Insomma, grazie a Zola, «tramite l'idea di sperimentazione, il romanziere ripristina l'antico principio della verosimiglianza e gli restituisce il suo oggetto d'elezione, l'uomo»: Zola «ritrova la pista dell'aristotelismo e vi si fa strada» (146).

Proprio come l'oggetto del suo studio, *L'uomo in azione* andrebbe riletto e consultato ogni qual volta lo studioso della letteratura sentisse la necessità di trovare un solido fondamento storico-teorico alle sue riflessioni. L'opera di Tortonese, lungi dall'essere un semplice libro sull'aristotelismo, rappresenta infatti un tassello essenziale per far luce su molte problematiche di natura letteraria anche a noi più vicine, come, ad esempio, *l'autofiction*, le riflessioni sulla rappresentazione avviate nel secolo scorso dai teorici del *Nouveau Roman*, l'asfissiante moda dell'editoria contemporanea del "tratto da una storia vera".

L'autore

David Matteini

David Matteini insegna Lingua e letteratura francese all'Università di Siena. Ha svolto i suoi studi tra Francia, Germania e Italia. Le sue ricerche riguardano principalmente la storia letteraria del XVIII secolo, e in particolare il rapporto tra letteratura, scienze e fenomenologia rivoluzionaria. I suoi campi di interesse abbracciano anche la storia del teatro e del romanzo francese del Novecento.

Email: david.matteini@unisi.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Matteini, David, "Paolo Tortonese, *L'uomo in azione. Letteratura e mimesis da Aristotele a Zola*", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo, G. Fiordaliso, A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XIV.27 (2024): 787-792, www.betweenjournal.it.

Francesco Marola
La dialettica dei miti moderni.
Faust e Don Giovanni, Amleto e Don Chisciotte
nella ricezione romantica

“Lettere persiane”, Modena, Mucchi, 2023, 336 pp.

Frutto di un lungo lavoro di concettualizzazione e di ricostruzione storico-ermeneutica, *La dialettica dei miti moderni* di Francesco Marola, edito da Mucchi, si pone in continuità ideale con un classico della critica letteraria novecentesca: *Myths of Modern Individualism* di Ian Watt. Lo scopo originario di Watt era dimostrare una profonda coerenza di sviluppo fra le differenti fasi della modernità, attraverso le pratiche di mitopoiesi che, costantemente, informano tutti i processi culturali legati a quattro grandi ipostasi dell'individualismo moderno (Faust, Don Chisciotte, Don Giovanni e Robinson Crusoe). Lo studio del saggista inglese mirava a riempire un vuoto di legami ancora in larga parte presente negli studi storico-culturali fra la *early* e la *late modernity*; il progetto teorico-critico risultò, di fatto, scorciato e sbilanciato nella sua realizzazione, per la sopravvenuta scomparsa dell'autore, ma anche per «limiti soggettivi nella trattazione di un argomento così vasto» (8).

Il completamento futuro di un simile percorso, auspicato dallo stesso Watt, non poteva che passare anche attraverso l'elaborazione dei presupposti estetico-filosofici peculiari dell'uso del mito nel Romanticismo.

E ad apertura del suo volume Marola compie una densa ricognizione delle premesse teoriche al recupero dei miti proto-moderni durante il processo romantico di trasformazione della cultura. Un passaggio chiave è quello sull'ipotiposi in Kant (41-42), come legame retorico tra l'attività dello schematismo trascendentale e il giudizio

estetico; essa viene infatti paragonata alla nota elaborazione goethiana del simbolo come espressione naturale del linguaggio:

è qui che si colloca la differenza più marcata tra Goethe e Kant: quest'ultimo aveva infatti concepito il simbolico, sebbene come modalità della rappresentazione intuitiva, pur sempre come una rappresentazione indiretta, analogica, e in definitiva allegorica di un'idea che non poteva avere rappresentazione diretta (47).

Ne emerge un sottile spazio ambivalente, interno alla filosofia della natura romantica e idealistica e alle differenti nuove concezioni culturali del linguaggio poetico; si va da quella post-vichiana di Herder (27-34) a quella del primo Hegel, ancora lontano dalle formulazioni teoriche della *Scienza della Logica*, ma proclive a sovrapporre in modo più immediato ragione ed espressione mitica (50-72).

Un tale *milieu* sembra rappresentare, nella ricostruzione storica di Francesco Marola, il terreno più adatto al riemergere della mitopoiesi, anche perché il mito pone in essere una dialettica che appare più simile a quella concepita da Friedrich Schlegel che a quella di Hegel (79-80); ovvero un gioco in cui gli opposti, piuttosto che superarsi arrivando ad una sintesi esterna, si annullano vicendevolmente sovrapponendosi e slittando l'uno sull'altro; arrivando, nella confusione dei valori simbolici di riferimento, ad un processo crescentemente analitico, che muove sempre più – a partire dall'archetipo del vizio di stampo controriformista da cui erano nati originariamente – verso un'emersione progressiva del soggetto moderno.

Un terreno, in sintesi, in cui l'idea di natura umana si ridefinisce in rapporto alla cultura, e la dimensione naturalizzata della cultura antropica voluta da Goethe trova nel mito una rappresentazione in grado di simulare proprio questa immediatezza naturale. A ciò si aggiunga che Marola ritrova, nella teoria di Schelling, un'elaborazione conclusiva del concetto che i romantici avevano del mito, non più come elaborazione storico-culturale di un *Volk*, ma come sorta di luogo-fucina dell'arte più che Schelling definisce 'autentica', ovvero in grado di rappresentare in modo diretto non solo il naturale, come il simbolo

goethiano, ma anche l'ideale: portando di fatto all'apice un problematico processo di sovrapposizione tra immaginazione e realtà (87-92).

Ecco che le figure individuate da Watt nel suo studio ritornano, con l'eccezione del prosaico Robinson, aurorale rappresentazione del pragmatismo anglosassone, sostituito qui dalla figura dello *sweet prince* shakespeariano che, con il suo intellettualismo esasperato, diventa una figura tramite cui interpretare aspetti ineludibili della *Sehnsucht* romantica. Nelle parole di Schlegel: «Il carattere di Amleto, con la sua smisurata disproporzione fra le energie attive e l'energia del pensiero, è forse la rappresentazione più perfetta di quella indissolubile disarmonia che costituisce il vero oggetto della tragedia filosofica» (107).

Procedendo da simili premesse teoriche, che ricostruiscono una concezione nuova – filosofica e individualistica – della mitopoiesi, l'indagine vera e propria sui miti è divisa in due macro-sezioni: la prima si interroga sulle premesse stesse da cui emerge il canone stabilito; la seconda indaga le varie sintesi binarie cui giunge l'evoluzione dialettica dei miti.

Ed è, in primo luogo, a partire dal nume tutelare di Friedrich Schlegel, e della sua teoria letteraria, che emerge una prima, fondamentale traccia: Marola vede proprio nel fondatore di *Athenaeum* il primo interprete – in anticipo su Schelling di più di un decennio – del *Tragicismus* faustiano. Schlegel, infatti, è influenzato dalla recente lettura della *Wissenschaftslehre* di Fichte e interpreta Faust come un io latore di uno *Streben* che deve *opporsi* al mondo per definire la propria identità tramite l'Azione (101). Amleto e Faust, dunque, come ipostasi romantiche e tragiche simmetricamente opposte di una revisione profonda del soggetto, nelle sue funzioni cardine: il Pensiero e l'Azione.

Ma filosofia del tragico e ironia sono due lati, in effetti, del moderno processo dialettico del mito dell'individuo, laddove l'ironia si presta bene ad accompagnare l'evolversi delle ipotiposi in cui si incarna il moderno soggettivarsi, essendo la figura retorica dialettica per eccellenza. E alla luce dell'ironia l'autore effettua una ricostruzione storica della ricezione del romanzo cervantino così come della canonizzazione romantica di Shakespeare. La vicenda di Cervantes viene letta, nella prospettiva germanistica di Marola, a partire

dall'importante traduzione, con prefazione di Goethe, commissionata a Friedrich Schlegel dall'editore Unger, poi rifiutata e portata a termine da Tieck (1796).

Per il Bardo, invece, è importante la lettura, da parte del critico tedesco, del saggio schilleriano *Über naive und sentimentalische Dichtung*, cui il grande teorico del Romanticismo si opporrà proprio per quanto pertiene Shakespeare, poeta da ritenersi tutt'altro che ingenuo, ma al contrario artificioso, proprio per via della sua dissacrante ironia. La stessa ironia che accomuna lo sguardo di Cervantes nel descrivere la *locura* dell'Hidalgo; oltre all'opposizione fondamentale fra Pensiero e Azione rappresentata da Hamlet e Faust, i romantici sembrano dunque rintracciarne una seconda, che prosegue e precisa la riconcettualizzazione del soggetto: l'ironia come facoltà autoriflessiva, nel personaggio shakespeariano e, invece, come dato emergente dal processo oggettivo della creazione artistica, come nel Chisciotte (144).

Attraverso un costante sondaggio di teorici e letterati – in cui i fratelli Schlegel sembrano avere un posto privilegiato come intuitivi e asistematici fondatori della *Romantik* – sembra stare emergendo un vero e proprio «canone romantico» (114). Esso è completato, in un sistema circolare di opposizioni semantiche dei vari tipi letterari che lo costituiscono, dal Don Giovanni, che viene contrapposto a Faust – attraverso la lettura critica che E.T.A. Hoffmann ha offerto del capolavoro mozartiano (171). Se Faust brama l'Assoluto, Don Giovanni invece ricercerebbe il molteplice, e ciò si esplicherebbe anche nel differente rapporto con l'universo femminile.

La struttura circolare di opposizioni (Pensiero e Azione, Soggetto e Oggetto, Uno e Molteplice) che levi-straussianamente fanno rivivere il mito viene poi messa alla prova nella seconda parte del saggio, nelle varie riletture del 'lungo Romanticismo' qui preso in esame; in tal senso sembra assumere assoluto rilievo la lettura che Marola dedica al *Meister* goethiano, soggetto letterario borghese su cui il testo torna a più riprese, sia per l'analisi attenta dei più compiuti *Lehrjahre*, sia della prima e incompiuta opera del 1777-78, la *Theatralische Sendung*: «Mentre l'immedesimazione in Amleto è descritta esplicitamente, poiché la relazione con tale opera si sviluppa su un piano strettamente diegetico,

quella con Don Chisciotte resta implicita, rimandando al più astratto tema della confusione tra poesia e vita» (202). Se nella prima versione è palese la mitopoiesi nel sentire romantico di Wilhelm, che trasfigura la prosa del mondo borghese cui è relegato per nascita attraverso la sua vocazione, come nel *Don Quijote*, al contrario, con il celeberrimo allestimento, narrato nei *Lehrjahre*, dell'*Hamlet* shakespeariano, Wilhelm prenderà consapevolezza del suo ruolo di artista, non solo semplice giovane iniziato, intento alla pratica dell'immaginazione, ma soggetto politico e in quanto tale investito di un compito cui egli resiste, come il principe di Danimarca.

Di grande rilievo, all'interno del volume, è poi la cifra comparatistica: l'indagine, infatti, si espande nell'ultima parte alla letteratura europea.

Se appare chiaro che Marola individua nel pensiero romantico tedesco il grande impulso mitopoietico della seconda modernità, al contrario, in autori come Turgenev, Merimée, Grabbe, Puškin e Zorrilla, Marola ritrova una linea di sviluppo dell'ibridazione delle caratteristiche mitiche cominciata con il *Meister* e con gli altri sforzi dei romantici di dare continuità ai miti dalla tradizione: «Cos'è infatti la vita se non l'eterna riconciliazione e l'eterna lotta tra due principi che si separano e si riuniscono in continuazione? [...] ci risolveremmo ad affermare che gli Amleto son espressione di quella primaria forza centripeta della natura per cui ogni essere vivente si considera il centro del creato [...] la forza opposta, quella centrifuga, per la cui legge l'esistente esiste solo in funzione dell'altro [...] questo principio, è incarnato da Don Chisciotte» (226); è un passo dell'*Amleto e don Chisciotte* (1860) di Turgenev: con il passo Marola dimostra come, quanto mai oltre l'epoca della prima concettualizzazione romantica, i miti del Romanticismo continuino ad agire in un rapporto dialettico con la coscienza che li pratica, al punto da rendere la mito-critica uno strumento, quasi, di elezione per tracciare l'analitica dell'esistenza verso cui stava procedendo la soggettività di quel periodo a causa di "un rapporto ambiguo" (7) con il mito. Esso si apre come spazio di auto-proiezione immaginaria dell'individuo e delle sue facoltà, ma al contempo ne circoscrive e ne diagnostica crisi e limiti. Così, se Grabbe

rilegge la seduzione di Donna Anna, in un dramma del 1829, alla luce e in contrasto alla seduzione di Margherita, invece in *Faust, ein Gedicht* di Lenau, la dimensione salvifica e trascendente dell'amore scompare e lascia spazio a un dongiovannismo imperante; e Zorrilla, da par suo, riprende il secondo Faust ibridandolo con ricchissimi riferimenti alla tradizione iberica del personaggio di Don Juan Tenorio. Il saggio si chiude, infine, di nuovo in terra tedesca, con un omaggio ad un delizioso *Tanzpoem* di Heine, del '51.

L'autore

Luca Marangolo

Assegnista di ricerca e docente a contratto di Letterature Compare e studi *inter artes* presso L'Università di Napoli "Federico II", è autore della monografia *La nascita del dramma moderno. In Shakespeare, Calderón, Racine, Lessing* (Mimesis, 2023). Ha scritto numerosi saggi sulla letteratura moderna e contemporanea, ha partecipato a molti progetti di ricerca ed è stato *Visiting Scholar* all'Università della California (Berkeley).

Email: luca.marangolo@unina.it

La recensione

Data invio: 15/03/2024

Data accettazione: 30/04/2024

Data pubblicazione: 30/05/2024

Come citare questa recensione

Marangolo, Luca, "Francesco Marola, La dialettica dei miti moderni. Faust e Don Giovanni, Amleto e Don Chisciotte nella ricezione romantica", *Altri mondi possibili (teoria, narrazione, pensiero)*, Eds. P. Del Zoppo – G. Fiordaliso – A. Cifariello – E. De Blasio, *Between*, XV.27 (2024):793-799, www.betweenjournal.it.