

# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. VI, 1  
(XXXIV, 57)  
2024

faem

RUBETTINO



# Filologia

## Antica e Moderna

n.s. VI, 1  
(XXXIV, 57)

**2024**

**RUBZETTINO**

## DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

## DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

## REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

## COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

## COMITATO DI REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web [www.filologiaanticaemoderna.unical.it](http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it), devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo [redazione.faem@unical.it](mailto:redazione.faem@unical.it).

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

*FILOLOGIA ANTICA E MODERNA*  
*N.S. VI, 1 (XXXIV, 57), 2024*

**Articoli**

- 7 **Yole Deborah Bianco**  
*Il confine del Cristo di Levi. Sconfinamenti a Sud di ogni margine*
- 23 **Sabrina Caiola**  
*Simbologie della soglia nei Promessi sposi di Alessandro Manzoni: Renzo tra Porta Orientale e Porta Nuova*
- 39 **Giacomo Carmagnini**  
*Adattare la propria veste: gli 'universalismi locali' del costituzionalismo rivoluzionario*
- 53 **Maria Cristina Caruso**  
*Immagini del futuro nella letteratura del Caribe Ispano degli anni 2000*
- 69 **Mariafrancesca Cozzolino**  
*La memoria della clades Gallica e il paradigma dell'incendio opportuno*
- 85 **Dalila D'Alfonso**  
*'Sprezzature catulliane': lettura dei carmina 6, 10, 39*
- 99 **Emanuela De Luca**  
*Una nota a Tib. 1, 6, 10*
- 103 **Adelaide Fongoni**  
*La poetica di Teleste di Selinunte fra tradizione e innovazione*
- 133 **Antonio Martina**  
*L'eredità classica nella Grecia Salentina*
- 215 **Biancamaria Masutti**  
*Onorio oltre il Rubicone: un antico confine nella poesia di Claudiano*
- 233 **Luca Palombo**  
*La scelta dell'ausiliare dei verbi servili con l'infinito essere: tra norma e uso*

- Anastasia Parise**  
241 *The Paratext and the Translatress: Aphra Behn against Stereotypes of Genre and Gender*
- Domenico Passarelli**  
259 *Il rumore che fanno i mostri: identità liminali, lessico dei suoni e strategie antropopietiche nel libro nono dell'Odissea*
- Andrea Saputo**  
269 *Il PCI, i confini e i limiti di una "questione morale": la relazione taciuta tra Togliatti e Iotti*
- Federica Sconza**  
279 *L'epitafio negato: memorie saffiche e altre osservazioni su Prop. 2, 11*

Maria Cristina Caruso

## Immagini del futuro nella letteratura del Caribe Ispano degli anni 2000

Il futuro<sup>1</sup>, in quanto spazio concettuale di possibilità e aspettative, rappresenta, da sempre, un *locus* liminare i cui confini inafferrabili e intangibili attraggono inevitabilmente l'immaginazione proiettiva<sup>2</sup> degli esseri umani. La speculazione proiettiva<sup>3</sup> sulle possibilità offerte dal futuro è un esercizio immaginativo essenziale nell'evoluzione storica dell'individuo e delle società, e la fantascienza è l'esplicazione artistica di questa necessità speculativa, che muove l'immaginazione a mettere alla prova le possibilità del presente e delle sue conseguenze future. Con l'etichetta

<sup>1</sup> Il concetto di futuro è complesso e multidimensionale. Nel caso specifico di questo studio ci si riferisce ad esso in quanto porzione di tempo che ci si aspetta si realizzi in successione al momento presente. In tal senso il concetto temporale di futuro indica uno spazio di proiezione immaginativa in cui la mente del soggetto ripone aspettative ontologiche ed esistenziali contemporaneamente foraggiate e minacciate dall'indeterminazione che caratterizza il futuro stesso.

<sup>2</sup> Con il costrutto "immaginazione proiettiva" s'intende quella capacità umana innata di creare e visualizzare mentalmente immagini, scenari o situazioni che vanno oltre l'esperienza immediata. Si tratta di un processo cognitivo complesso che implica la generazione di idee originali e la capacità di concepire cose che non esistono nella realtà spazio-temporale attuale.

<sup>3</sup> Il concetto di speculazione proiettiva mutua dalle discipline psicoanalitiche in cui essa è intesa come una forma complessa di proiezione mentale: essa è associata al modo in cui gli individui attribuiscono significati personali e simbolici a oggetti e soggetti esterni, siano essi concreti o astratti. Nell'ambito della mia ricerca dottorale sui funzionamenti immaginativi che animano la produzione fantascientifica contemporanea nel contesto ispano-caraibico contemporaneo utilizzo questa definizione in luogo dell'etichetta canonica di genere (fantascienza) per poter meglio indicare quelle dinamiche di creazione e significazione artistica che stanno alla base di proiezioni immaginifiche complesse simbolicamente e socio-psicologicamente.

fantascienza s'indica canonicamente un genere speculativo-proiettivo che prende vita nell'Europa del XIX in cui il progresso industriale e tecnologico genera forme d'entusiasmo e fiducia nella tecnologia intesa come strumento capace di garantire il superamento di limiti e confini come lo spazio e il tempo. L'uomo moderno occidentale, figlio dell'Imperialismo e della Rivoluzione industriale, sogna scontri interplanetari, invasioni aliene, viaggi nel tempo e la conquista di pianeti lontani. In questa delicata e fertile fase culturale, in cui la stessa definizione di società si fa magmatica, sorge un genere letterario che si ancora al concetto di futuro come fulcro creativo: la fantascienza riprende l'entusiasmo per l'avventura, tipico del romanzo di viaggio e d'esplorazione, e sposta l'asse dell'azione umana in tempi e mondi lontani, e molto spesso fa coincidere il viaggio nel tempo con il superamento del limite del possibile.

Il superamento del limite, inteso come attraversamento del confine dell'immanenza, è il nucleo stesso dell'immaginazione fantascientifica: questo genere letterario si propone come mezzo per il superamento dei confini del *hic et nunc*, e grazie alla sua tendenza all'osservazione della realtà sociale e politica, si rivela fortemente eloquente circa le idiosincrasie che caratterizzano l'epoca di massima espansione dei progressi tecnologici e scientifici fino a divenire, in epoca contemporanea, l'ambito prediletto dell'immaginazione distopica in cui le conseguenze del passato impattano tragicamente sul futuro, rivelando gli errori e le responsabilità del presente. Il carattere avveniristico della fantascienza ha sancito un successo di pubblico che attraversando tutto il '900 giunge all'attualità<sup>4</sup>:

<sup>4</sup> L'età dell'oro del genere fantascientifico coincide con gli anni '40 e '50 del Novecento, quando autori come Isaac Asimov, Robert A. Heinlein e Ray Bradbury vengono acclamati come i fondatori della fantascienza moderna. Si tratta di una fase in cui la traiettoria mitopoietica del genere passa dall'ottimismo positivista, caratteristico della prima metà del Novecento, a un atteggiamento più disfattista e pessimistico che culminerà, soprattutto con l'opera di Philip K. Dick, nel distopismo. Superato l'entusiasmo per la corsa allo Spazio e la conquista di mondi extraterrestri, le nuove opere letterarie e cinematografiche propongono ritratti amari di società indesiderabili, in cui la tecnologia è strumento del declino sociale più che del progresso, è la fase di spicco del *cyber-punk* che traccia la strada per la corrente distopica contemporanea, che si ramifica in due sottogeneri, l'apocalittico e il post-apocalittico, in cui la relazione essere umano-macchina si fa sempre più complesso e minaccioso. Nata come strumento d'intrattenimento popolare, la fantascienza diviene un vero e proprio referente simbolico collettivamente riconoscibile. Difatti, la speculazione proiettiva tipica del genere fantascientifico si è evoluta in forma transmediale: sebbene sorga dal romanzo e dal contesto



si tratta di uno dei generi rappresentativi più navigati soprattutto in ambito letterario e cinematografico; infatti, esso ha conquistato l'interesse di un'utenza sempre più trasversale accomunata dall'urgenza d'esplorare, e forse ridimensionare, una certa angoscia per il futuro. Berardi<sup>5</sup> descrive il futuro come ambito di realizzazione della precarietà economica ed esistenziale che affligge il soggetto transmoderno<sup>6</sup> contemporaneo. Il filosofo propone un'analisi critica del modo in cui la visione del futuro si è evoluta nel corso del tempo, passando da una celebrazione incondizionata della modernità (futurismo) a una visione più complessa e talvolta cupa (*cyberpunk*<sup>7</sup>), culminando forse in una riflessione sull'esaurimento delle promesse della modernità stessa. Gli anni '80 del '900, animati da eventi storici e culturali che mettono in crisi i pilastri dell'epistemologia socio-politica egemone, coincidono con la fase di sviluppo di grandi cambiamenti epocali, sul piano sociale e culturale: le lotte per i diritti umani, la

europeo, la fantascienza colonizza il fumetto, la *graphic novel*, il cinema e la TV. Durante tutta la seconda metà del '900 la fantascienza muove e smuove una sensibilità particolare nei confronti della realtà e del futuro; è mezzo di un'urgenza proiettiva che si diffonde a macchia d'olio lungo tutto l'Atlantico e attraversa la musica, l'illustrazione e l'ambito cinematografico. La compenetrazione delle sfere di pertinenza di opera e lettore si mischiano, confondendone i confini. A rompere i limiti geografici del genere non sono solo gli autori di fama mondiale, i cosiddetti padri fondatori della fantascienza sociologica e pop (Ray Bradbury, Philip K. Dick, Ballard, ecc.), ma anche scrittori e scrittrici non occidentali che propongono nuove possibilità di immaginare e descrivere il futuro, superando i limiti della cultura egemonica.

<sup>5</sup> F. Berardi. *Dopo il futuro. Dal futurismo al cyberpunk. L'esaurimento della modernità*. DeriveApprodi, Roma. 2013.

<sup>6</sup> Il concetto di transmoderno formulato dal filosofo argentino Enrique Dussel (2022) si propone come continuazione del pensiero critico postmoderno, ma soprattutto come suo superamento in termini decoloniali: se il pensiero postmoderno si presenta come critica de-costruzionista delle strutture e delle narrazioni tradizionali ed egemoniche, la prospettiva transmoderna invita al superamento di queste stesse narrazioni in virtù di un progetto d'inclusione e rivendicazione della diversità non egemonica, sia sul piano filosofico-epistemologico che culturale ed umano. Utilizzando il costruito soggetto transmoderno si vuole assumere una postura decoloniale che consenta il superamento dell'occidentocentrismo culturale che troppo spesso esclude le soggettività non egemoniche dalle riflessioni critiche sull'attualità socio-storica.

<sup>7</sup> Il *cyberpunk* è un genere letterario e cinematografico nato negli anni '80 in contesto anglofono, il cui scenario è spesso un futuro distopico ipertecnologizzato in cui la corruzione, l'alienazione e la disuguaglianza sociale rappresentano il fulcro di narrazioni critiche e spesso sovversive. Il genere si contraddistingue per l'estetica urbana e la critica al sistema produttivo capitalista, inteso come fulcro di disuguaglianza e ingiustizia sociali.

critica al sistema produttivo capitalista, l'avvento delle nuove tecnologie e l'evoluzione dei sistemi di comunicazione di massa influenzano profondamente il rapporto con l'ambiente storico e sociale, e ciò consente un salto verso una nuova dimensione interpretativa e comunicativa. In questi anni la fantascienza assume le istanze sociali e culturali che animano i grandi movimenti per i diritti delle soggettività marginalizzate e introietta gli interrogativi sulla relazione soggetto-realtà scaturiti dall'evoluzione del mezzo tecnologico e dalla critica al sistema produttivo. Baudrillard<sup>8</sup> (1981) formula il concetto di iperrealtà riferendosi a una condizione in cui la realtà stessa viene sostituita da rappresentazioni e simulacri che prendono il sopravvento, rendendo difficile distinguere tra ciò che è reale e ciò che è simulato, e soprattutto agevolando quella conquista simbolica ed epistemologica che è alla base della disuguaglianza sociale. Questo concetto s'intreccia in modo significativo alla lettura critica di fenomeni quali l'iperconsumismo e il dominio dell'Occidente bianco, riflettendo le complesse relazioni tra rappresentazioni culturali, comportamenti di consumo e strutture di potere globali, tutti temi che la fantascienza assume come presupposti tematici, soprattutto nella sottocategoria *cyberpunk* in cui le rappresentazioni mediatiche e pubblicitarie hanno la capacità di creare simulacri di benessere e successo che spesso non hanno corrispettivi nella realtà, facendo confluire il concetto filosofico di iperrealtà nella speculazione proiettiva di questo genere. Come in Baudrillard, per gli autori del *cyberpunk* i simulacri, veicolati attraverso campagne pubblicitarie e *media*, plasmano aspirazioni individuali e collettive, dando vita a una cultura dell'iperconsumismo in cui il bene di consumo e il mezzo tecnologico finiscono per coincidere con i dispositivi di controllo delle masse: l'atto di acquistare beni e servizi è strumentale alla realizzazione di rappresentazioni idealizzate, alimentando un ciclo di consumo senza fine, in cui la disparità sociale è fondamentale per il mantenimento del sistema stesso. Questo processo implica una forte categorizzazione delle soggettività: l'esito della Guerra Fredda sancisce il dominio mondiale degli USA che diventano un modello di riferimento imitativo sul piano economico e culturale, grazie anche al successo dei *mass media* e della

<sup>8</sup> Baudrillard, Jean. *Simulacra and simulation*. (1981) Ann Arbor, University of Michigan Press, 1994.

pubblicità. L'iperrealità promuove uno stile di vita specifico, associato al consumismo occidentale, spesso elevandolo a norma globale, acuendo le già gravissime disuguaglianze sociali tra persone privilegiate per classe, etnia e orientamento sessuale e persone marginalizzate per la loro non-conformità alla norma egemonica. Mentre alcuni cercano di emulare i modelli di vita occidentali, altri rimangono esclusi da tali aspirazioni, il che provoca un'ondata di tensioni sociali ed economiche. In questo contesto la fantascienza assume le istanze sociali controegemoniche sostenute da gruppi marginalizzati, come la comunità afroamericana statunitense, divenendo una modalità rappresentativa, interpretativa e comunicativa che, come il fantastico e le sue sottocategorie (weird, new weird, horror, fantasy, ecc.), si è rivelata estremamente inclusiva grazie al suo carattere *pop*.

Nel 1994 il critico letterario Mark Dery conia il termine *afrofuturism*<sup>9</sup> per riferirsi all'opera di Octavia Butler e Samuel Delany, come anche all'arte plastica di Basquiat e del compositore jazz Sun Ra: l'opera di questi artisti si caratterizza per la fusione creativa di elementi provenienti dalla cultura africana e afrodiscendente con quelli della fantascienza, come il viaggio nel tempo e verso pianeti sconosciuti. L'afrofuturismo, come prospettiva culturale e artistica, si propone di ridefinire il rapporto tra passato, presente e futuro, ponendosi come una risposta critica e creativa all'egemonia culturale occidentale. Secondo questa visione, la conquista del futuro va oltre la semplice speculazione sulle possibilità tecnologiche; è un atto di riappropriazione da parte di soggetti subalternizzati, precedentemente oppressi dal colonialismo bianco. Questo movimento politico-culturale si pone come una forma di resistenza e liberazione ed emerge come risposta alla crisi della modernità, che ha evidenziato le contraddizioni e le limitazioni di un sistema che ha a lungo gerarchizzato e marginalizzato determinate identità<sup>10</sup>. La sua portata estetico-tematica è destabilizzante: non solo sfida l'ordine della realtà, ma denuncia la precarietà delle strutture sociali e culturali esistenti. Questa critica si basa sulla consapevolezza delle nuove pos-

<sup>9</sup> M. Dery, *Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose*. Londra, Duke University Press, 1994.

<sup>10</sup> Cfr. A. Davis, *Donne, razza e classe*. (1981), Roma. Edizioni Alegre, 2018.

sibilità offerte dall'evoluzione tecnologica, non solo come strumento di emancipazione, ma anche come terreno fertile per una profonda riflessione epistemologica<sup>11</sup>. La letteratura afrofuturista si distingue, dunque, per la sua capacità di sovvertire le convenzioni narrative e di esplorare nuove prospettive e identità. Rappresenta un atto di ribellione intellettuale contro il predominio dell'egemonia referenziale bianca, proponendo alternative che non solo rifuggono da stereotipi, ma ne rivelano l'artificio intrinseco. In questo contesto, emerge la potente possibilità di riscrivere il futuro non solo come uno spazio di liberazione culturale, ma anche come terreno di sfida ai fondamenti stessi delle disuguaglianze strutturali.

Grazie al grande successo di critica e di pubblico, l'afrofuturismo è oggi valutato come una delle sottocategorie del genere fantascientifico, e viene considerato il punto di riferimento per la descrizione e catalogazione di opere fantascientifiche in cui l'elemento culturale afro è caratterizzante. I miei studi di ricerca sul genere fantascientifico prodotto nel contesto ispanocaraibico contemporaneo si basano sulla tesi che un uso indiscriminato dell'etichetta afrofuturismo per riferirsi alla narrativa fantascientifica prodotta da persone di pelle nera e/o non bianca provenienti da contesti geografico-culturali diversi dagli USA implica un appiattimento delle differenze tra le diverse esperienze coloniali: in Nord America, i coloni inglesi tentarono lo sterminio delle popolazioni indigene, cancellando quasi completamente la cultura autoctona; solo in un secondo momento, con l'affermazione delle pratiche schiaviste e con le deportazioni massive di persone dal continente africano, forme resistenti di cultura non occidentale hanno trovato modo di sopravvivere al monopolio culturale occidentale, nonostante le pratiche di repressione e apartheid, che hanno impedito quasi completamente la compenetrazione degli elementi afrodiscendenti e indigeni nella cultura nordamericana. Invece, in America Latina, l'esperienza coloniale tra le popolazioni indigene e persone deportate dal continente africano ebbe uno sviluppo molto diverso, che nonostante la violenza razziale e i feroci tentativi di europeizzazione della cultura autoctona e afrodiscendenete, attraversò

<sup>11</sup> Cfr. D. Haraway, *Manifesto Cyborg*. (1985), Milano. Feltrinelli, 2018.

fasi di stretto e prolungato contatto interculturale. Fernando Ortiz<sup>12</sup> definisce questo processo come *transculturación*: un fenomeno complesso e dinamico che descrive i meccanismi attraverso i quali le culture si mescolano e interagiscono, dando vita a nuove identità che incorporano elementi provenienti da diverse tradizioni. Questo concetto va oltre la semplice assimilazione o preservazione delle identità, ponendo l'accento sul superamento dei confini culturali e sull'ibridazione delle influenze. Il processo descritto da Ortiz esprime come la conservazione di elementi di provenienza diversa, che confluiscono in una nuova identità, abbia scongiurato la perdita totale delle identità culturali originali. La *transculturación*, quindi, rappresenta una prospettiva dinamica e aperta sulla diversità culturale, che accoglie la fluidità e l'adattabilità delle culture, nella loro diversità cronotopologica. Un esempio cardine nella teoria di Ortiz è il Caribe ispanico che si presenta come uno spazio molto particolare rispetto all'esperienza della diaspora nera mainstream, cioè quella nordamericana: nel contesto ispanocaraibico la cultura della marginalità è soprattutto ibrida e creola, per cui l'esperienza coloniale caraibica assume dei connotati molto differenti rispetto a quella statunitense. Il concetto di *transculturación* descrive, infatti, come la cultura caraibica sia frutto di un'espansione del tessuto sociale che ne riflette la capacità di adattarsi ed evolversi.

Nei primi del Novecento la letteratura ispanocaraibica si cimentava con il sentimento d'indipendenza identitaria rispetto al referente coloniale europeo e bianco: tra i temi che animano la produzione poetico-letteraria del periodo campeggia quello dello sterminio delle popolazioni autoctone, dello sfruttamento nelle piantagioni e della violenta politica espansionista degli Stati Uniti, che costituiva una minaccia costante. Jean Casimir, nel suo saggio *La invención del Caribe* (1997)<sup>13</sup>, offre una visione dualistica della regione, delineando una percezione contrastante del Caribe. Da un lato, lo descrive come un territorio balcanizzato e completamente disgregato, presentato come una sorta di Babele esotica, con

<sup>12</sup> F. Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. (1940) Madrid, Ediciones Cátedra, 2002.

<sup>13</sup> J. Casimir, *La invención del Caribe*, San Juan, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.

le sue spiagge bianche, il rum e il commercio sessuale, nonché come un luogo segnato da disastri naturali. Dall'altro lato, sottolinea l'esistenza di un Caribe autocentrato che trova nella sua diversità culturale ed etnica il fulcro della sua grandezza e unità. Nel contesto caraibico, quindi, la relazione di continuità con il referente afrodiscendente è caratterizzante, e nonostante le dinamiche di violenza colonialista, ha trovato spazi di espressione e di evoluzione.

Poste queste premesse, appare plausibile considerare l'etichetta artistica afrofuturismo inadeguata a definire le forme rappresentative speculativo-proiettive, e dunque la fantascienza, prodotte nel contesto ispanocaraibico. Infatti, se per gli artisti afrostatunitensi la fantascienza si propone come mezzo di riconquista di spazi culturali ancestrali attraverso cui acquisire forme di rappresentazione autonome, nel contesto caraibico questa necessità cede il passo alla rivendicazione della cultura ibrida che contraddistingue la società caraibica nella sua complessità. Il Caribe ispanico, quindi, si propone come uno spazio culturale e identitario unico, che richiede un adattamento delle strumentazioni critiche e teoriche per descrivere un possibile movimento caribe-futurista autonomo.

La produzione del genere nel contesto isapno-caraibico ha una storia evolutiva diversificata e discontinua: autrici e autori della Repubblica Dominicana si sono avvicinati alla letteratura fantascientifica in tempi recentissimi, ma questo genere ha suscitato un forte entusiasmo. Tra di essi, lo scrittore Odilius Vlack (Azua, 1976) e il muralista Eddaviel Montero (Barahona, 1978) sono tra i più coinvolti nel nascente movimento artistico-letterario *caribe-futurista*. Questi due artisti sono accomunati dalla volontà di riappropriazione dell'immaginario fantascientifico, partendo da un orizzonte culturale alternativo a quello occidentale. Tuttavia, l'esaltazione dell'elemento caraibico assume esiti molto differenti nelle loro rispettive opere. Montero è mosso dalla volontà di rinnovare l'estetica dell'immaginario afrofuturista attraverso illustrazioni in cui il riferimento all'estetica del genere codificata in conteso statunitense è uno strumento retorico: il riferimento metaculturale ai murales degli artisti afrostatunitensi degli anni '80/90 diviene il presupposto per reinterpretare in chiave caraibica uno stile popolarmente riconoscibile. D'altra parte, nelle opere letterarie di Odilius Vlack, l'esaltazione dell'identità dominicana si sovrappone a una forma di rivendicazione nazionalista e

separatista: l'autore ha dichiarato in diverse interviste che l'immaginario postcoloniale che propone è da interpretarsi come presupposto per una rivendicazione antioccidentale, in cui le istanze d'indipendenza assumono tratti suprematisti. Il genere attrae anche autori e autrici non specializzati in speculazione proiettiva, come Junot Díaz e Rita Indiana che hanno deciso di navigare le proposte offerte dal genere fantascientifico, presentando opere speculative in cui la realtà è distorta per mettere in scena la complessa e problematica realtà dominicana.

*La mucama de Omicunlé* (2015) di Rita Indiana è uno dei romanzi più rappresentativi nell'ambito dello studio delle caratteristiche della letteratura fantascientifica ispanocaraibica: in questo romanzo l'autrice riprende alcuni dei temi ricorrenti nella sua produzione letteraria, come la violenza antiahitiana in contesto dominicano, la complessa relazione con i referenti culturali occidentali e le problematiche sociali che portano al successo dei populismi reazionari, fondendoli con temi globalmente riconoscibili, tipici della fantascienza *pop*, come le catastrofi ambientali, la complessa relazione essere umano/tecnologia, e il ruolo che quest'ultima gioca nel processo di reificazione del soggetto nell'epoca dell'iperconsumismo<sup>14</sup>. In questo romanzo l'uso di un'estetica fortemente ispirata dalla cultura religiosa afrocubana è funzionale alla contestualizzazione dell'argomento narrativo nel contesto ispano-caraibico: l'uso di questo referente è esclusivamente decorativo ed ha lo scopo di situare la storia narrata in un preciso contesto socioculturale, e per farlo si rivolge a un background identitario-culturale sconosciuto al lettore occidentale, ma familiare per un lettore ispanocaraibico. Come vedremo, in questa familiarità, che definisce l'identità culturale caraibica, è segnato il confine tra afrofuturismo e caribefuturismo.

La storia della letteratura speculativo-proiettiva a Cuba è molto meno recente, e conta molta più partecipazione artistica. Subito dopo la Rivoluzione Cubana, conclusasi nel 1959, la fantascienza arriva a Cuba sulla scia dell'entusiasmo sovietico per il genere: la fantascienza dura<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Cfr. Z. Bauman, *Consumo dunque sono*. Edizioni Laterza, Roma, 2010 e J. Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*. (1968) Milano, Bompiani, 2003.

<sup>15</sup> Con questo calco dell'inglese *hard science fiction* s'intende un sottogenere della fantascienza che si distingue per la forte attenzione alla precisione scientifica e tecnologica. In questo tipo di letteratura speculativa le narrazioni cercano ispirazione in principi scientifici noti

del periodo è l'ambito rappresentativo perfetto per l'entusiasmo ideologico e tecnologico su cui si regge la retorica socialista sovietica. Carlos Toledano Redondo, del Lewis and Clarke College, ha individuato nella fantascienza utopistica sovietica uno strumento di propaganda ideologica particolarmente efficace:

Una vez ideológicamente regulada, la cf se convirtió en la aliada natural de la eutopía socialista. [...] de la eufórica construcción socialista del universo. [...] La URSS [...] se había lanzado a defender un modelo de ciencia que permitía soñar con un mundo mejor. El socialismo, aliado de la implacable razón de la Ilustración y de la fe en el eterno progreso industrial positivista, llevaba la revolución de los campos de eurasia a los planetas más lejanos<sup>16</sup>.

Dalla stretta relazione culturale che s'instaura assieme alle relazioni economiche con la potenza sovietica, la fantascienza si propone a Cuba come spazio di possibilità per la rappresentazione di un futuro prospero in cui la Rivoluzione è riuscita a portare a compimento le sue promesse indipendentiste e anticapitaliste.

Con l'entrata di Cuba nel Consejo de Mutua Ayuda Económica<sup>17</sup>, la fantascienza cubana tende alla riproduzione mimetica di caratteristiche stilistiche tipiche del realismo sovietico; in questa fase lo strumento letterario si riduce a un dispositivo di propaganda ideologica di cui l'autore cubano Yoss parla in questi termini:

Había comenzado el “quinquenio gris” (que para algunos duró un decenio o más) etapa de triste y oscura mediocridad dentro de la literatura cubana. En los afanes de “purificación ideológica” [...] la CF al estilo de Arango y Collazo, inspirada en el estilo de los clásicos anglosajones, y acostumbrada a presentar futuros sombríos a

o teoricamente plausibili, il che rispecchia l'entusiasmo per il progresso tecnologico epocale scaturito dal successo della ricerca scientifica e tecnologica che durante la Guerra Fredda ha condotto alla conquista dello Spazio.

<sup>16</sup>Toledano Redondo, Juan Carlos. “Sputniks cubanos. De cómo la URSS ocupó la imaginación de una generación”, in *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, p. 189, 2015.

<sup>17</sup> Si tratta di un'istituzione governativa fondata nel 1974 come parte di un pacchetto di misure attuate dall'URSS per contrastare l'influenza di Piano Marshall statunitense, e fomentare le relazioni commerciali con Cuba.



modo de advertencia, resultó inmediatamente sospechosa a los ojos de los celosos comisarios políticos tropicales. Se le acusó de literatura pesimista, antisocial, heréticamente ajena a los sagrados modelos de realismo socialista importados de la URSS<sup>18</sup>.

L'autore sottolinea come dalla relazione composita tra Cuba e URSS non scaturisce soltanto una riproduzione ossequiosa del modello egemonico sovietico ma, anzi, qualsiasi proposta di futuro come ambito di riflessione critica sul presente, viene considerato una minaccia al modello culturale di riferimento. Ciononostante, il successo del genere non si arresta, e nel 1978 viene pubblicata la prima raccolta di racconti fantascientifici intitolata *Siffig y el Vramontono 45-A* di Antonio Orlando Rodríguez. L'anno successivo la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, UNEAC, decide istituire una sezione apposita all'interno del celebre premio letterario David, destinato agli autori cubani emergenti: *Los mundos que amo* (1980) di Daina Chaviano è la prima opera cubana di fantascienza a ottenere un premio istituzionale per la letteratura nazionale. È l'alba di un successo del genere che spopola e conquista l'entusiasmo della giovane società cubana. A tal proposito, Juan Carlos Toledano ritiene che Desde el punto de vista de la publicación, la cf de los ochenta retomó las pautas de los sesenta e incluso las mejoró rápidamente. Esto fue posible, principalmente gracias a la implantación del premio nacional David de cf para jóvenes noveles en 1979 y que duró una década y dio gran visibilidad al género. [...] Algunos de los premios nacionales de cf adjudicados tienen claros tintes del realismo socialista; pero en algunos casos la lectura ha de hacerse con cautela, ya que lo socialista sólo aparece aquí y allá, casi fuera de tono, casi incluso de forma ridícula, y cabe preguntarnos si apareció allí porque tenía que aparecer y no como parte integral del texto y de la ideología del autor<sup>19</sup>.

Toledano Redondo avanza l'ipotesi che il genere abbia avuto così tanto successo autoriale da acquisire la volontà di oltrepassare i confini imposti dal canone letterario nazionale. Ciò consente al genere di

<sup>18</sup> Yoss, "La Habana merece distopías, ucronías, ataques alienígenas, glaciaciones y explosiones nucleares", in <https://www.hypermediamagazine.com/entrevistas/la-habana-merece-distopias-ucronias-ataques-alienigenas-glaciaciones-y-explosiones-nucleares/>

<sup>19</sup> Toledano Redondo, Juan Carlos. "Lo que se llevó el Ciclón del 16 en la Cuba ciberpunk Underguater de Erick J. Mota", in *Co-Herencia*, n.16 (30), p. 92. 2019.

sfruttare in pieno le possibilità offerte dal contesto di riferimento, attraversando tutti agli anni '80 ignara o quasi delle novità editoriali che stavano rivoluzionando in genere nel mondo anglosassone ed europeo. Durante questo decennio, infatti, a Cuba non è data possibilità d'accesso alla fantascienza anglosassone, la quale s'imponesse come modello di riferimento internazionale<sup>20</sup>, soprattutto nell'ambito del cyberpunk, sottocategoria che troverà molto seguito a Cuba. Dopo il crollo del Muro di Berlino nel 1989, e il conseguente crollo dell'Unione Sovietica, la crisi economica e l'embargo statunitense rendono quasi impossibile scrivere e pubblicare letteratura a Cuba, dunque, la produzione di fantascienza vive un brusco rallentamento. Finalmente, negli anni '90, con l'avvento di Internet, l'orizzonte culturale cubano si apre a testi e contesti fino a quel momento proibiti dal regime antioccidentale. Nei primi anni 2000 la fantascienza cubana inizia a proporsi con un profilo innovativo, peculiare e culturalmente connotato, caratterizzato da una spiccata tendenza alla rivendicazione identitaria e la volontà di attraversare limiti e confini culturali fino a quel momento imposti dall'isolamento socialista. Uno dei tratti che contraddistinguono molte opere di fantascienza cubana contemporanea è la presenza di elementi culturali afrodiscendenti in base ai quali l'orizzonte interpretativo acquisisce connotati identitari precisi e orgogliosamente antillani. Ciononostante, la letteratura speculativo-proiettiva cubana contemporanea non è unificata da un referente etnico e culturale univoco, anzi, è da rilevare che l'uso di elementi identitari caraibici e cubani dà vita a forme narrative e rappresentative la cui policromia semantica e simbolica necessita una catalogazione attenta e innovativa. Erick Mota, ad esempio, è uno degli autori di fantascienza che più si sta impegnando nello studio del genere prodotto nel Caribe ispanico e delle sue relazioni con la letteratura speculativo-proiettiva occidentale e l'afrofuturismo nordamericano. Le sue opere, infatti, anche attraverso una riappropriazione sistematica dei referenti culturali canonici, i cosiddetti *cult* della fantascienza occidentale, propone narrazioni in cui il riferimento alla cultura caraibica rappresenta una rivendicazione

<sup>20</sup> La lista di autori che hanno fatto la storia del cyberpunk è molto vasta, mi limito a citare solo William Gibson, Philip K. Dick e Neal Stephenson che sono tra i più noti.

d'indipendenza estetico-tematica dalle categorie classificatorie egemoniche, come appunto quella di afrofuturismo.

Due dei suoi romanzi, *El colapso de las Habanas Infinitas* (2018) e *El foso de Mabuya* (2022) sono un esempio di metatestualità e metaculturalità molto interessanti. Il primo è un romanzo squisitamente cyberpunk, in cui le atmosfere *noir* e metropolitane acquisiscono connotati inusitati, dalle forti sfaccettature cubane: nei sobborghi della capitale quattro giovani hacker si rendono protagonisti del furto di un'offerta rituale dal tempio degli Orisha, i quali hanno trovato uno spazio di manifestazione nel cyberspazio, sostituendo le IA, mentre le megacorporazioni capitaliste, tipiche del cyberpunk anglosassone, sono assenti, e il loro ruolo di antagonisti impalpabili e onnipresenti è acquisito da organi del governo sovietico, che dopo aver vinto la Guerra Fredda ha trasferito i suoi palazzi sulla luna. Ne *El foso de Mabuya*, invece, la colonizzazione del continente americano non è mai avvenuta, anzi, in un passato ucronico dalle tinte fortemente steampunk<sup>21</sup>, la minaccia è rappresentata dall'espansionismo delle popolazioni americane che, con una inversione dei flussi di potere economico-culturale, minacciano di invadere e colonizzare l'Europa. Nel romanzo l'essere umano è ridotto a un organismo rapace e parassitario che anche grazie alla fusione delle tecnologie di comunicazione computerizzate con demoni del pantheon taino conduce al collasso del pianeta.

Erick Mota non è solo uno degli autori cubani più prolifici nel panorama fantascientifico ispano-caraibico, ma è anche uno dei più impegnati nel dibattito teorico sul tema della formulazione di nuovi costrutti semantici per la descrizione del genere prodotto nel contesto caraibico. In uno dei suoi saggi più importanti<sup>22</sup> descrive le peculiarità che distinguono la fantascienza ispano-caraibica dall'afrofuturismo statunitense, come la presenza dell'elemento indigeno e una relazione con l'elemento afrodiscendente molto immediata e quotidiana:

<sup>21</sup> Si tratta di una microcategoria del genere fantascientifico che ha come tratto distintivo l'ambientazione nel passato vittoriano, le cui cifre estetiche e stilistiche vengono utilizzate per caratterizzare soprattutto uconie.

<sup>22</sup> Mota, E., *Un nuevo futurismo en el Caribe del siglo XXI*, 2021. <http://www.centronelio.cult.cu/noticia/%C2%BFun-nuevo-afrofuturismo-en-el-caribe-del-siglo-xxi>.

en las Antillas [la cienciaficción] no solo toma elementos de la ciencia ficción clásica y los mezcla con elementos culturales afrocaribeños. También entran en este «ajijaco» cultural elementos originarios de la cultura arahuaca y caribe. Por lo que no estamos en presencia de un afrofuturismo puro, o un afrofuturismo espejo del moderno afrofuturismo 2.0, ni siquiera estamos viviendo un afrofuturismo 2.1 (que en desarrollo de software sería la versión al español). Novelas y relatos escritos por autores cubanos, dominicanos, boricuas o jamaquinos han aparecido en diferentes circuitos editoriales. [...] Hablamos de historias que defienden la identidad afrocaribeña, las costumbres, las tradiciones, la manera de hablar y la espiritualidad del Caribe (ya no solamente el hispano)<sup>23</sup>.

Innanzitutto, Mota rivendica la volontà di non ridurre la fantascienza ispanocaraibica a una versione successiva di un referente, quello statunitense, diverso storicamente e lontano culturalmente. Inoltre, sostiene che utilizzare l'etichetta afrofuturismo per la produzione artistica caribe-futurista implica un appiattimento delle differenze tra i referenti socioculturali: infatti nella letteratura ispano-caraibica fantascientifica il riferimento alla cultura indigena o afrodiscendente non è un dispositivo simbolico atto a rintracciare legami di continuità con la cultura africana originaria. L'autore, piuttosto, sottolinea la tendenza spontanea dell'estetica caribe-futurista all'uso di elementi culturali come *La Santería* e il *Voodoo*<sup>24</sup> che, soprattutto nella loro funzione decorativa, rievocano l'orizzonte culturale locale.

Le opere di questi autori sono solo alcuni esempi selezionati dall'ampio panorama narrativo ispano-caraibico la cui ricchezza, e soprattutto il coinvolgimento diretto degli autori nel dibattito sul tema, dimostrano la necessità di superare i confini tracciati dalle catalogazioni di genere note,

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Si tratta di due tradizioni religiose di origine africana, che si sono sviluppate nel Gran Caribe, in particolar modo a Cuba ed Haiti, ed hanno acquisito una conformazione sincretica, proprio grazie ai di *transculturación* descritti da Fernando Ortiz. La *Santería* è il risultato della fusione delle tradizioni spirituali delle popolazioni Yoruba dell'Africa occidentale con elementi del cattolicesimo. Gli dei della *Santería*, chiamati *Orisha*, hanno assimilato l'iconografia dei santi cattolici, e vengono adorati con rituali, cerimonie e l'uso di oggetti sacri come amuleti e talismani. La *Santería* spesso incorpora elementi di guarigione spirituale e magia. Il *Voodoo* incorpora anch'esso tradizioni spirituali africane e influenze cattoliche, ma la componente magico-rituale è più preponderante.

come afrofuturismo, etichetta che non si rivela adeguata a descrivere le opere speculativo-proiettive prodotte nel contesto ispano-caraibico. Di fatti, l'uso decorativo e culturalmente connotativo dell'elemento autocotono e afrodiscendente, è parte fondamentale di un'esperienza di conformazione identitaria e culturale che deve essere considerata nella sua peculiarità. Ciò implica che l'uso di una categoria capace di descriverle deve essere formulata sulla base di un'attenta analisi delle particolarità del cronotopo in cui le opere sono prodotte, e dell'orizzonte interpretativo di riferimento.

Dunque, l'uso del costrutto caribe-futurismo si rivela più adeguato, posto che l'identità ispano-caraibica, nelle sue specificazioni cubana, dominicana e portoricana<sup>25</sup>, è così pluriforme e magmatica da non poter essere raccolta in un'etichetta geograficamente implicita, in un significato neutro, come quella di afrofuturismo *tout court*. Inoltre, il tentativo di utilizzare un'etichetta popolarmente riconoscibile, come quella di *afrofuturismo caribeño*, per indicare in forma generica la letteratura speculativo-proiettiva prodotta nel Caribe Ispano, risulta insufficiente e inesatto. Insufficiente, poiché il riferimento esclusivo all'elemento afrodiscendente assorbe gli altri elementi culturali ed etnici, e inesatto perché, nel tentativo di radunare sotto un'etichetta prodotta dall'accademia occidentale esperienze artistiche e sociali molto distanti e diverse, si commette l'errore di comprimerle in una macroarea concettuale che riduce all'africanità<sup>26</sup> ogni forma di alterità identitaria e culturale post-coloniale. Inoltre, va considerato che non tutta la fantascienza prodotta nel contesto ispano-caraibico propone riferimenti estetico-tematici al

<sup>25</sup> In questa sede, e nel mio lavoro di tesi dottorale, non mi concentro sulla produzione fantascientifica portoricana poiché mi è stato impossibile il reperimento della bibliografia primaria. Per questa ragione farò riferimento esclusivamente alla letteratura speculativo-proiettiva cubana e dominicana.

<sup>26</sup> Qui s'intende con africanità un costrutto semantico colonialista che appiattisce le varietà identitarie afrodiscendenti in referenti simbolici stereotipati che annichiliscono le differenze locali, producendo un duplice silenziamento epistemologico: da una parte si ammette, tacitamente, l'inesistenza di una cultura africana contemporanea e continentale (complessa e variegata, come quella europea o statunitense), e dall'altra, relazionandola all'uso dell'etichetta afrofuturismo in forma indiscriminata per qualsiasi testo prodotto da persone nere americane, si nega le differenze culturali tra soggettività che hanno condiviso l'esperienza afrodiasporica e colonialista, ma ne hanno partecipato in forme e modi completamente differenti.

referente postcoloniale, anzi in autori come il cubano Yoss (La Habana, 1969)) l'elemento culturale indigeno e/o afrodiscendente è assente, nonostante rimanga un forte rimando al contesto storico caraibico. Per cui è fondamentale che un'ipotetica etichetta descrittiva consideri queste peculiarità, consentendo di discernere tra un caribe-futurismo e una fantascienza ispano-caraibica. Per questa ragione ho proposto, nell'ambito della mia ricerca dottorale, il costrutto letteratura speculativo-proiettiva ispanocaraibica per potermi meglio riferire a entrambe queste possibilità.

### Abstract

This essay explores the intricate relationship between non-Western cultural elements, particularly Taino and Afro-descendant influences, and the genre of science fiction within Hispano-Caribbean literature. It argues that these elements serve not merely as decorative additions but as integral components in the decolonial reappropriation of speculative fiction. This essay proposes the term "Hispano-Caribbean speculative-projective literature" to better capture the multifaceted nature of the genre within the region. Drawing upon examples such as Rita Indiana's *La mucama de Omicunlé* (2015) and Erick Mota's *El colapso de las Habanas Infinitas* (2018) and *El foso de Mabuya* (2022), this essay illustrates how these works exemplify the fusion of speculative elements with Hispano-Caribbean cultural motifs. Through intricate narratives and imaginative settings, these authors navigate themes of identity, history, and resistance within the context of the Caribbean, contributing to the rich tapestry of Hispano-Caribbean speculative-projective literature.

Maria Cristina Caruso  
maria.cristina.caruso@gmail.com



MISTO

Carta | A sostegno della  
gestione forestale responsabile

FSC® C103486

€ 25,00

ISBN 978-88-498-8326-8



9 788849 883268