



UNIVERSITÀ DI NAPOLI  
**L'ORIENTALE**

Serena Di Donna  
**La fantascienza  
di Octavia E. Butler  
Violenza, corpo e debito**

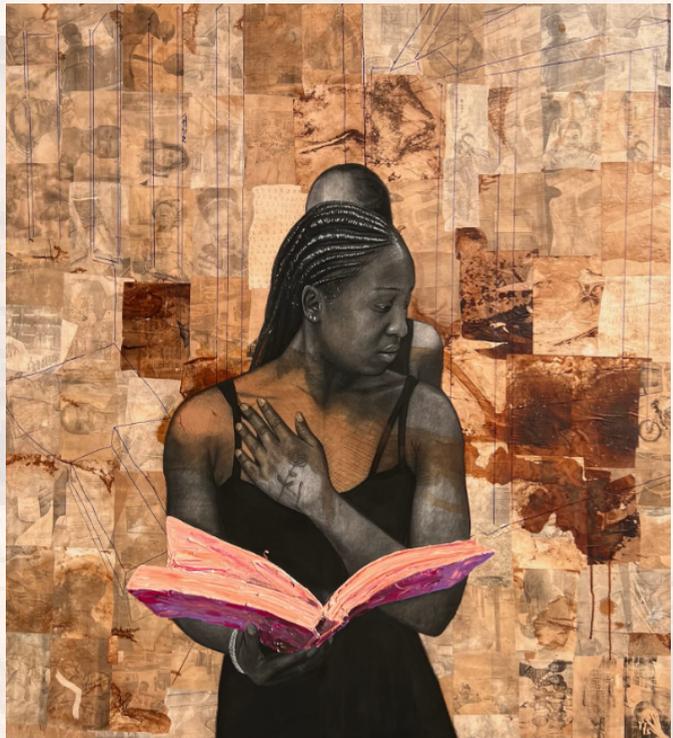




Immagine di copertina:

Emma Odumade, *Current Tap*, carboncino, acrilico, vecchie foto, inchiostro e tè nero su tela, 56 x 51 in, 2022. (Courtesy dell'artista).



centro  
studi  
postcoloniali  
e studi di genere

### **Materia Postcoloniale/Postcolonial Matters 10**

Book Series

#### **Direttrice**

Silvana Carotenuto

#### **Comitato editoriale**

Iain Chambers, Marta Cariello, Marina De Chiara, Antonia Anna Ferrante, Annalisa Piccirillo, Stamatia Portanova.

#### **International Advisory Board**

Aghogho Akpome, Eva Dolar Bahovec, Wanda Balzano, Maurizio Calbi, Andrea Cassatella, Alessandra Cianelli, Beatrice Ferrara, Denise Ferreira Da Silva, Barzoo Eliassi, Julian Enriques, Lada Čale Feldman, Susanne Franco, Paul Gilroy, Serena Guarracino, Catherine Hall, Stefano Harvey, Celeste Ianniciello, Isaac Julien, Biljana Kasic, Rose Martin, Sandro Mezzadra, Michaela Quadraro, Viola Sarnelli, Ash Sharma, Marina Vitale, Gabriel Zuchtriegel.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

#### **UNIORPRESS**

Via Nuova Marina 59, 80133 Napoli

ISBN 978-88-6719-335-6



Università di Napoli  
**L'Orientale**

Serena Di Donna

**La fantascienza  
di Octavia E. Butler**

**Violenza, corpo e debito**

UniorPress  
NAPOLI  
2025



# Indice

## **Octavia Butler, la grande scrittrice africana americana**

di Silvana Carotenuto ..... 7

Introduzione

**Re-immaginare l'umano** ..... 13

**La madre nera della fantascienza** ..... 19

L'adolescenza ..... 21

La fantascienza ..... 28

La scrittura ..... 31

***Kindred* (1979)** ..... 37

Il ciclo inestinguibile di violenza ..... 39

L'iscrizione del potere sul corpo schiavo ..... 45

Il debito impagabile ..... 51

***Xenogenesis* (1987, 1988, 1989)** ..... 59

L'anatomia della distruzione ..... 61

La minaccia del corpo alieno ..... 67

Il tributo agli Oankali ..... 75

**La Dilogia delle *Parables* (1993, 1998)** ..... 83

La scena di violenza ..... 85

La cartografia della vulnerabilità ..... 91

Il debito generazionale ..... 100

**Conclusione** ..... 109

**Bibliografia** ..... 113

**Filmografia** ..... 118



## Octavia Butler, la grande scrittrice africana americana

di Silvana Carotenuto

Il testo qui brevemente presentato è prezioso, dedicandosi alla più grande scrittrice nera di Fantascienza, Octavia Butler. In Italia, i suoi romanzi sono ampiamente letti (ricordo che il mio incontro con la sua scrittura avvenne quando acquistai, molti anni fa, la traduzione italiana di *Dawn* in una edicola di stazione) ma non esiste nessuna monografia a lei dedicata. Serena Di Donna propone, in tal senso, le analisi, dettagliate e appassionate, di alcune opere centrali per leggere la carriera 'speculativa' di Butler, rivolgendole ai pubblici che, pur estasiati dall'esperienza dell'incontro con una scrittura così innovativa e senza tempo (a volte, se non sempre, si rimane immancabilmente sorprese dalla sintonia perfetta tra il futuro diasporico da lei narrato e il presente della nostra contemporaneità), non hanno il sostegno del discorso critico che permetta di inquadrarne la sperimentazione e il radicale valore creativo e politico.

Il testo, inizialmente, narra la singolarità della vita di Octavia – una operazione di ricerca delle tracce autobiografiche difficile da perseguire per l'esistenza di ogni scrittrice, e, ancora più, per le scrittrici nere, esposte, spesso, e intenzionalmente, ai vuoti degli archivi storici. Per Butler, c'è bisogno di ricostruire l'influsso della sua discendenza matriarcale, poi narrarne l'adolescenza, toccata da forme di dislessia e di timidezza che la espongono, da piccola e nella crescita, a violente forme di bullismo e all'incomprensione degli insegnanti, portandola progressivamente, da giovane lettrice

solitaria, alla scoperta del genere fantascientifico, e quindi alla magnifica decisione di scrivere.

Il primo capitolo si occupa della forma prescelta da Butler per questa scrittura: la *speculative fiction*, l'attenzione al reale, il pensiero critico, l'apertura agli stimoli che arrivano – e contribuiscono essi stessi – d/alle filosofie femministe nere e d/alla cultura popolare. Qui, gli apporti si identificano con la cibernetica di Donna Haraway, nella decostruzione del Black Study, grazie all'*écriture féminine* di Hélène Cixous. Le eroine di Butler sono sempre donne dotate dei corpi cibernetici di guerriere del futuro che si avvalgono di capacità straordinarie – forza, coraggio, empatia, e tanti altri 'talenti' – per salvare il mondo dal disastro ambientale, dalla violenza di genere e di razza, dalla distruzione totale.

Le scritture esplicative di questa poetica femminile nera sono sistematiche e strutturali all'opera di Butler. *Kindred*, l'opera del 1979, narra il viaggio di Dana, la protagonista, nel tempo e nello spazio – dalla New York degli anni '70 indietro nella piantagione schiavista. La giovane africana americana è legata da *Legami familiari* (la traduzione italiana del titolo) allo schiavista che la richiama al passato; liberarsi da lui, e dalla violenza dello stupro che ha generato la sua discendenza, vorrebbe dire, per Dana, esporsi alla non-nascita. Ne scaturisce una storia così significativa da provocare la filosofa Denise Ferreira da Silva nel suo recente e importante *Unpayable Debt* (2022); nel secondo capitolo del testo di Di Donna, l'ispirazione critica si lascia intimamente guidare dalla figurazione, offerta da da Silva al cuore del suo pensiero radicale, di Dana quale "the wounded captive body in the scene of subjugation." Segue la Trilogia *Xenogenesis* pubblicata tra il 1987 e 1989 – che contiene il romanzo che siede tra i più amati e i più belli nella letteratura femminile contemporanea: *Dawn*. Questo testo e l'intera Trilogia sono dedicati da Butler alle pratiche che possono rigenerare l'esistenza, dopo che è avvenuta l'apocalisse, grazie all'incontro tra gli umani – in realtà, l'unica sopravvissuta alla catastrofe è Lilith, la prima donna – e gli Oankali, le meduse che, con i loro tentacoli, avanzano e favoriscono il *cross-breeding*, l'impurità, l'ibridazione, quali forme necessarie della sopravvivenza futura. Giunge, infine, la Dilogia composta da *The Parable of the Sower* (1993) e da *The Parable of the Talents* (1998), che, oltre le scene di violenza storica e le nuove figurazioni dei corpi sociali che ne scaturiscono, celebra la capacità della protagonista Olamina di inventare il futuro grazie ai semi di una nuova religione, terrena, comunitaria, umana.

La conclusione sembra ritornare all'interrogativo iniziale che regge le analisi di Di Donna: cosa ha significato, nella storia della modernità, l'invenzione del concetto di 'umano' che, unico e assoluto, si è fondato sull'asservimento e sulla violenza a carico dell'alterità – per razza, classe, e genere? Quali conseguenze ha avuto, ed insiste ad avere, il privilegio sovrano, bianco e maschile, dato al concetto di 'umanità' sulla vita dell'altra e sul mondo intero? Può esistere una chance di sopravvivenza degli umani – ibridi, sempre in processo – alle catastrofi globali della Storia, come è intesa in Occidente, e come l'hanno subita – quali e quante sono e restano le *'ferite'* – le creature che hanno attraversato l'orrore del *middle passage* e la dis-umanità delle piantagioni schiaviste? Di Donna dichiara il 'debito' che le sue letture devono alle filosofie di Sylvia Wynter e di Hortense Spillers, le fondamentali madri del pensiero femminista nero. Con la loro guida, insieme ai pensieri di molte altre pensatrici, *La fantascienza di Octavia E. Butler. Violenza, corpo e debito* si offre alla lettura testimoniando, per quanto possibile, la speranza critica che, attraverso l'insubordinazione a quanto è ereditato dalla storia, e rispondendo criticamente al presente che ancora vive della violenza di genere, di classe e di razza, si possa immaginare *l'à-venir* nell'incontro con l'"altra" secondo una giustizia po-etica.

Tra le preziosità di questo testo, una bellezza che personalmente apprezzo è la scelta di Di Donna di 'illustrare' i momenti narrativi dell'opera di Octavia Butler con l'apporto, esteticamente sostenuto, delle creazioni di alcune artiste nere che dedicano la vita a rielaborare l'esperienza della ferita – the *wound* – e a condividere la resistenza, la bellezza e la forza di chi l'ha vissuta, e ancora la porta con sé, quale seme generatore di una esistenza radicalmente 'altra'...



## Introduzione



## Re-immaginare l'umano

Questo testo prende origine da una semplice constatazione: in un tempo che ci vuole passive, addomesticate, trascinate da un fiume di accondiscendenza, mentre il mondo affonda nelle tragedie del XXI secolo, la letteratura può rompere con gli schemi che hanno prodotto la violenza e le forme di assoggettamento caratteristiche della storia della modernità occidentale. L'urgenza, il desiderio, la bellezza e la ribellione sono le forze che convivono nei libri, portali semichiusi verso universi diversi, dove è possibile immaginare una versione migliore e 'altra' di sé e del mondo circostante.

Leggere significa ritrovare il coraggio, sfidare l'indifferenza, reclamare un ruolo attivo nel mondo. Leggere significa, ancor più, andare alla ricerca delle risposte alla domanda centrale alla contemporaneità: contro le violenze e le difficoltà dell'oggi, del passato e, insieme, nelle eredità irrisolte del futuro, è possibile essere (stati) 'umani'? Come ha potuto, e può ancora, il concetto di 'umanità' caricarsi di orrori e di traumi, continuando a provocarne altri, sempre più in forme feroci di crudeltà (mentre scrivo è in atto il genocidio del popolo palestinese e la guerra in Ucraina, così come i conflitti in Sudan e in Congo)?

Nella mia esperienza di lettrice, due sono le pensatrici e filosofe nere, Sylvia Wynter e Denise Ferreira da Silva, che offrono le loro risposte straordinarie alla questione, costituendosi, quindi, nella mia pratica di scrittura, quali ispirazioni centrali per ciò che segue nel testo. Sylvia Wynter è una delle voci più radicali e visionarie del pensiero nero; scrittrice, drammaturga e teorica, nata in Giamaica nel 1928, la sua critica si è assunta il compito di superare i confini disciplinari tra la letteratura, l'antropologia e le scienze umane per mettere in discussione l'idea stessa di 'umano', se non altro come è stata costruita dal e nel mondo occidentale. Il testo scelto

per comprendere questa messa in discussione è *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis* (2014), a cura di Katherine McKittrick, che si apre con una lunga, densissima, importante conversazione con la pensatrice. Qui Wynter decostruisce le ‘categorie sociali’ che hanno definito l’umanità secondo gerarchie e parzialità – sempre nel potere ‘bianco’, ‘maschio’ e ‘razionale’ – proponendo, in forma radicalmente diversa, la visione dell’umano quale *prassi* – situata, plurale, poetica e collettiva.<sup>1</sup>

L’altra teorica in evocazione è Denise Ferreira da Silva, la filosofa e artista brasiliana che, con la pubblicazione di *Unpayable Debt* nel 2022, mostra il legame profondo tra le strutture concettuali del pensiero occidentale e il colonialismo, rifacendosi alle immagini della violenza, del corpo e del debito, che ella rintraccia nel testo centrale alla stesura di questo libro (i tre termini si rendono visibili nel suo ‘sottotitolo’): *Kindred* di Octavia Butler, la più grande scrittrice africana americana di *science fiction* speculativa.

A Octavia Butler è dedicato questo testo, nato già in precedenza degli incontri con le filosofe Wynter e da Silva, con l’intenzione di indagare la scrittura di un’autrice che ha trasformato la fantascienza in un laboratorio di critica, di poesia, di nuove visioni politiche e culturali.<sup>2</sup> Le storie di Butler sono narrazioni abitate da corpi ibridi, da genealogie spezzate e da comunità che resistono all’estinzione; esse sovvertono le categorie della razionalità, della memoria e della sopravvivenza che hanno centrato la visione moderna dell’umanità, che continuano a centrarla oggi e, possibilmente – a quale rischio, bisognerebbe chiedersi – che potrebbero centrarle anche nelle prospettive future. L’interrogazione si sposta sulla natura violenta dell’animo umano, disposto a incidere sul corpo ‘altro’ il debito della propria supremazia; attraverso la scrittura, Butler cerca di inventare una nuova umanità, capace di spezzare l’eredità del passato e di proiettarsi diversamente nell’a-venire.

Bisogna così ricostruire la vita di Octavia Butler, soffermandosi sulla sua predilezione per il genere fantascientifico e sul processo

<sup>1</sup> K. McKittrick (ed.), *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, Duke University Press, Durham, 2015, p. 9.

<sup>2</sup> Yang Chi-ming, scrittrice e docente di inglese all’Università della Pennsylvania, realizza un’opera enciclopedica dedicata a Octavia Butler, ritratta in modo intimo e profondo attraverso i testi e i disegni inediti dell’autrice a cui la studiosa ha avuto accesso nella Biblioteca di Huntington. Nel volume, Yang rivela la precoce empatia di Butler per creature considerate marginali (come i cavalli che ella ha sempre amato intensamente), facendone risaltare il ruolo nell’elaborazione di una poetica tesa a dissolvere i confini tra umano e alieno. Cfr. C. Yang, *Octavia E. Butler: H is for Horse*, Oxford University Press, Oxford, Amazon Kindle edition, 2024.

di scrittura che ne deriva. Per addentrarsi nella produzione letteraria vera e propria, centrali sono le 'scene primitive' di cui Butler è narratrice profonda e singolare. In *Tre passi sulla scala della scrittura* (non solo qui), Hélène Cixous elabora, per la sua teorizzazione dell'*écriture féminine*, la centralità della 'scena primitiva', l'iscrizione corporea, eccessiva ed eccentrica, che scardina la logica del linguaggio patriarcale e costruisce nuovi immaginari e altre prospettive di vita. Le 'scene primitive' sono al cuore dell'opera di Butler, grazie alle sue protagoniste – giovani, nere, coraggiose – che vivono esperienze radicalmente inaspettate quali fulcri di cambiamenti personali ed epocali; le loro voci sono pronte a testimoniare storie dove la scrittura, come una potente lente di ingrandimento, riflette sul concetto di 'umanità' e sul ruolo drammatico da esso giocato nella grande macchina del tempo.

Tre narrazioni entrano in gioco per comprendere la poetica e l'investimento politico dell'opera di Octavia Butler. *Kindred* (1979) narra del 'viaggio nel tempo' esperito da Dana, che la espone a rivivere alcune atrocità passate – ma, in realtà, mai risolte – della schiavitù e l'eredità traumatica della violenza storica. Alla giovane donna, esposta alla presenza della stessa violenza di razza e di genere nella sua stessa contemporaneità, spetta il 'debito impagabile' di farsi carico delle sofferenze provate storicamente da milioni di uomini e di donne.

Nella Trilogia *Xenogenesis – Dawn* (1987), *Adulthood Rites* (1988) e *Imago* (1989), Lilith si espone all'incontro con gli Oankali, la specie aliena a cui i terrestri devono la vita. Per queste creature 'tentacolari' è la specie umana ad assumere i caratteri dell'alterità, per essere progressivamente condotta ad accogliere la rottura dei paradigmi della tradizione e ad accettare, necessariamente e urgentemente, di trasformarsi essa stessa nella ibridizzazione e nella complessità che caratterizza le identità aliene incontrate nei cammini della sopravvivenza. Nella Dilogia *Parable of the Sower* (1993) e *Parable of the Talents* (1998), la voce di Lauren Olamina si intreccia a quella della figlia Larkin per tenere traccia dei pericoli del mondo. Il racconto narra che, nel futuro delle *Parables*, gli umani cercano rifugio dall'avvenuta o prossima fine del mondo dietro le mura della paura e della disperazione; in particolare, sono i giovani che devono fare i conti con le conseguenze delle scelte egoiste e noncuranti degli adulti. La giovane Olamina dovrà, quindi, creare e diffondere la religione del cambiamento *Earthseed* che, non a caso, individua il colpevole dell'apocalisse nel modello capitalistico occidentale, sempre e già, volto ad arricchire il singolo a discapito della collettività.

Prima di cominciare, una nota dice una particolarità di questo testo: ciò che può essere detto, teoricamente e narrativamente, di Octavia Butler non si esaurisce – ed esaurirsi – nell'unicità della parola. Il linguaggio da lei creato è così potente e impressivo, da costituirsi quale materia ribollente, gesto scolpito e corpo vivo. L'incontro con l'arte – nera e femminile – e con quanto essa ha prodotto e produce nella contemporaneità diviene fondamentale; le opere di alcune giovani artiste nere, riprodotte qui con il gentile benestare di chi ha voluto partecipare alla celebrazione della madre nera della *science fiction* africana americana, offrono un accesso privilegiato ai mondi speculativi, affettivi e politici, delle mie letture.

Queste opere non illustrano i contenuti, né servono a decorare la superficie del libro; offrono, invece, le forme parallele che espandono ciò che la scrittura 'su' Butler non può sempre spiegare o articolare. Le loro visioni rispondono, a loro modo, alle domande sulla condizione di possibilità dell' 'umanità', poste dalla scrittura di Octavia Butler, di Sylvia Wynter e di Denise Ferreira da Silva, e a cui questo testo, con la loro ispirazione, tenta anch'esso di rispondere.

Charlene Komuntale, l'illustratrice digitale ugandese, esplora la complessità dei corpi femminili neri con grazia feroce; le sue figure, sospese tra realtà e sogno, sovvertono la prospettiva colonial-patriarcale smontata narrativamente dalle opere di Butler. Jean David Knot intreccia il tessuto della memoria con il peso della terra, mostrando i traumi della schiavitù e dello sfruttamento coloniale come una materia viva che si pone in continuità con i paesaggi psichici e politici narrati da Butler, ad esempio, in *Kindred*. L'artista congolese Géraldine Tobe predilige l'elemento immateriale, sacro, evanescente, del 'fumo', a richiamare in scena le presenze spirituali, le memorie dissonanti e i corpi stigmatizzati che Butler narra quali segni di una versione 'altra' della soggettività. Emma Odumade usa il collage per creare degli archivi che ricompongono le memorie andate perse nei palinsesti dei traumi, evocando le stratificazioni inventive che le opere di Butler usano per ricomporre i legami e le identità. Eva Obodo interroga la materia grezza – la fibra, il carbone – per riflettere sul rapporto tra lo sfruttamento delle risorse naturali e il corpo nero, caricandosi del linguaggio degli scenari post-apocalittici delle *Parables*. Le pratiche queer e fluide di Mallory Lowe Mpoka attraversano media e linguaggi per mappare ciò che resta delle memorie diasporiche, delle ecologie disarticolate e delle identità ibride, producendo creature mutanti e legami inter-specie che ricordano ciò che Butler inscena nella

---

Trilogia *Xenogenesis*. Ousmane Niang, infine, propone la sua poetica dell'ibridazione, dove le figure antropomorfe vivono lo spazio liminale tra umano e non umano, mettendo in crisi, come nell'operare di Butler, l'esistente per stabilire nuove etiche della relazione 'post-umana'. La più grande gratitudine a loro, che hanno permesso la pubblicazione dei loro lavori, e in particolare ad Emma Odumade, la cui opera è stata usata per la copertina.

Tutto ciò è parte integrante di quanto questo testo tenta di tracciare: il pensiero speculativo di Octavia Butler, la materia creativa mai muta, il corpo inteso come il luogo amato della scrittura e della resistenza.



## La madre nera della fantascienza



Charlene Komuntale, *Valiant Dress*, stampa digitale, Archival Print on Hahnemuhle Photo Rag, 70x70, 2023. (Courtesy dell'artista).

L'opera fa parte della collezione "Not Fragile", come si vede nell'etichetta rossa sulla scatola che copre la testa del soggetto. L'intenzione è di cestinare l'illustrazione stereotipata delle donne nere nell'arte, condizionata a lungo dallo sguardo maschile che proietta sul soggetto femminile i ruoli che devono incarnare.



## L'adolescenza

*L'eredità matrilineare* – Affrontare la vita di Octavia Butler significa ricostruire un'eredità fatta di desideri ostinati e di sogni visionari. La storia, che comincia a Pasadena nel 1947, attraversa la povertà, il razzismo e la solitudine che, invece di osteggiare la vocazione di Butler di divenire scrittrice, costituiscono i motivi che le permettono di vivere nell'immaginazione di mondi e modi 'altri' di essere umana.

Nata in una famiglia segnata dalla scomparsa precoce della figura paterna, Octavia Estelle Butler cresce in un contesto matriarcale. Battezzata con i nomi materni – Octavia, come la madre, ed Estelle, come la nonna – vive in un *continuum* femminile che sfida i modelli patriarcali dominanti nell'America degli anni '50. La sua identità, intrecciata indissolubilmente a quella della madre e della nonna, le donne che l'hanno cresciuta, si esprime con nomi capaci di mutare all'occorrenza, sempre diversi ma anche fedeli alla persona che essi nominano. Basti ricordare che, mentre a scuola Octavia si fa chiamare Estella, in casa è 'Junie', il diminutivo affettuoso di *junior*, uno degli alter-ego che assume spesso. In realtà, essere l'omonima di qualcuno sembra rappresentare un legame affettivo e, insieme, la tensione costante tra la continuità e la differenziazione, tra il peso del venire 'in seguito' e il desiderio di affermare la propria identità.<sup>1</sup>

La testimone e trasmittitrice di valori è la madre, il pilastro nella vita di Butler, colei che insegna alla figlia la perseveranza, il coraggio e il senso di sacrificio quali strumenti per affrontare le ingiustizie sociali a cui la ragazza può essere esposta. In "Positive Obsession", il saggio pubblicato nella raccolta *Bloodchild and Other*

---

<sup>1</sup> C. Yang, *op. cit.*, p. 135.

*Stories* (1995), Butler ricorda come fin da piccola, avvertiva già l'urgenza di denunciare il patriarcato che, alimentando il primato maschile a discapito dell'identità femminile, schiaccia le donne sotto il peso delle disuguaglianze. La propria esperienza è fusa a quella della madre, restituendo, al contempo, nei racconti che scriverà, la realtà condivisa dalle donne nere del tempo, molto spesso indotte a credersi inferiori e prive di valore intellettuale.<sup>2</sup>

La genealogia affonda, in verità, in radici ancora più profonde: è la storia della nonna, Edna Estelle Hayward Guy, che racconta la sua crescita nel Sud segregazionista, costretta, perché donna, ad abbandonare la scuola per contribuire alle faccende domestiche.<sup>3</sup> In effetti, una volta migrata a Los Angeles negli anni della *Grande Depressione*, Mrs. Guy non smette mai di infondere nella figlia, e poi nella nipote, i principi di forza, di sacrificio e di resilienza – elementi che saranno produttivi dell'azione narrativa di tutte le opere di Butler. Va detto che, al tempo, Butler ricorda che i modi della madre e della nonna le apparivano come la dimostrazione di una sottomissione passiva, che la figlia e la nipote non poteva che condannare e contrastare; più tardi, la scrittrice riconoscerà l'errore del suo giudizio, ammettendo, nell'intervista con Charles H. Rowell, il fondatore di *Callaloo*, di aver incolpato le persone amate per le umiliazioni subite e non chi avesse la vera responsabilità di quelle umiliazioni: "Non incolpavo loro per quei comportamenti disgustosi, ma incolpavo mia madre per accettarli" (t. m.).<sup>4</sup>

In ogni caso, la madre è il simbolo della doppia discriminazione – di razza e di sesso – vissuta dalla maggioranza delle donne nere del tempo, rappresentando anche, sopra ogni altra cosa, la fonte primaria dell'amore di Butler per le storie.<sup>5</sup> Dalle fiabe della buonanotte fino ai primi racconti raccolti nei diari, *l'ossessione positiva* per la scrittura si destina a permeare l'opera di Butler grazie alla presenza della madre: "Mia madre mi ha letto storie della buonanotte fino ai miei sei anni. Fu un attacco a sorpresa da parte sua. Non appena ho iniziato ad amare davvero le storie, mi disse, 'Ecco il libro. Ora leggi tu'. Non aveva idea a cosa ci stesse preparando" (O, p. 125, t. m.). Nel tempo, l'educazione

<sup>2</sup> O. Butler, "Positive Obsession", in *Bloodchild and Other Stories*, Seven Stories Press, New York, 2005, p. 128 (farò riferimento all'opera direttamente nel testo con la sigla O).

<sup>3</sup> C. Yang, *op. cit.*, p. 150.

<sup>4</sup> C. H. Rowell, "An Interview with Octavia E. Butler", *Callaloo*, Vol. 20, No. 1, 1997, p. 51.

<sup>5</sup> Octavia Butler si prenderà cura della madre fino alla morte avvenuta nel 1996, proprio come la madre aveva fatto con la nonna. Cfr. C. Yang, *op. cit.*, p. 156.

affettiva, fatta di gesti silenziosi e di incrollabile dedizione materna, si trasformerà nel sostegno più solido della vita di Butler. Dopo i rifiuti editoriali e gli insuccessi professionali, la madre si dimostrerà pronta, senza mai esitare, a sostenere la carriera della figlia, instancabilmente. Quando, ad esempio, *l'editor*, ingaggiato per aiutare la ragazza a scrivere secondo criterio, sparisce con il denaro versato, l'episodio, invece di costituire un motivo di scoraggiamento, mette semplicemente alla prova, se ce ne fosse stato bisogno, la volontà inarrestabile della madre e della figlia di trasformare il loro comune sogno in realtà (O, p.131).

*Timidezza e dislessia* – Per Butler, la timidezza è il tratto caratteriale che condiziona ogni aspetto della sua vita; dall'esperienza scolastica alla crescita, fino all'età adulta. Come ricorda la scrittrice, esso ha costituito un tormento insostenibile, più grande di una semplice insicurezza, un vero e proprio ostacolo psicologico.<sup>6</sup> Come tante adolescenti, Butler attraversa le fragilità della giovinezza come una *outsider*, esclusa dagli eventi sociali e distante dalle mode del tempo, mentre la società le ripete di avere un corpo non corrispondente agli *standard* di bellezza che prefigurano nella pubblicità, nei poster e nelle riviste che celebrano figure esili, eleganti e slanciate. Nei confronti di quei modelli, la ragazza non può che sentirsi goffa, brutta e senza speranza.<sup>7</sup>

A peggiorare le cose interviene la scuola, che costituisce, per la giovane Butler, un luogo di ansia e, ancora, di giudizio feroce. La dislessia, mai riconosciuta dagli educatori, la isola dal mondo; apprendere in un modo diverso non sarebbe di per sé un problema, per lei tanto curiosa e sempre desiderosa di conoscere, ma nessuno le offre gli strumenti per farlo. Gli insegnanti non riescono a darle il sostegno di cui avrebbe bisogno e si limitano a etichettarla con termini quali 'arretrata', 'lenta' e 'persa nei sogni', a causa della loro incapacità di riconoscere le forme alternative dell'intelligenza e della creatività che già si annunciano nella vita di Butler.<sup>8</sup>

Per via della dislessia, le lettere si trasformano in geroglifici, forme crittografate da decifrare attraverso strategie, che la giovane inventa per sopravvivere nell'ambiente accademico ostile. Come racconta nell'intervista del 1997 con Charles H. Rowell, al tempo, ella riusciva a leggere solo se poteva 'sentire' le parole

---

<sup>6</sup> Ivi., p. 138.

<sup>7</sup> C. H. Rowell, *op. cit.*, p. 57.

<sup>8</sup> C. Yang, *op. cit.*, p. 54.

con 'l'orecchio della mente', lo spazio interiore dove le risonanze emotive del linguaggio le permettevano di comprendere ciò che le appariva oscuro e incomprensibile se soltanto osservato dagli occhi: "Devo leggere abbastanza lentamente da sentire ciò che sto leggendo con l'orecchio della mente. Lo trovo divertente. Imparo molto, molto di più e meglio se ascolto delle registrazioni" (t. m.).<sup>9</sup>

Memorizzare contenuti audiovisivi, ascoltare podcast, guardare videocassette sono alcuni metodi con cui Butler cerca di tenere il passo dell'insegnamento impartito a scuola. L'ansia, però, resta; a volte, il panico prende il sopravvento, paralizzandola dinanzi allo schermo dei compagni ed esponendola all'incomprensione colpevole degli insegnanti: "Memorizzavo relazioni e poesie richieste dalla scuola per poi piangere mentre le recitavo. Alcuni insegnanti mi condannavano perché non studiavo. Altri mi perdonavano perché non ero troppo brillante. Solo pochi vedevano la mia timidezza" (O, p. 128, t. m.).<sup>10</sup>

I dolori dell'adolescenza non passano; il fantasma del passato, i ricordi delle ferite inferte e i giudizi trancianti continuano ad accompagnare Butler durante l'intera vita. Non è un caso che la scrittrice ha sempre evitato di pubblicare le sue foto nelle appendici dei libri, forse per eccesso di riservatezza, come segno di debolezza, in realtà, a riprova di quanto la società possa instillare la vergogna anche nelle menti più brillanti. Essere alta e forte, come è la costituzione fisica di Butler, significa portare un corpo troppo virile per una ragazza: questi sono i dispositivi e gli strumenti con cui la società misura, ordina, esclude. Butler non smetterà mai di rivelare l'origine arbitraria di queste logiche di potere, nella speranza che l'immaginazione di mondi altri possa disinnescare i confini e i limiti stessi della realtà.

*L'evasione nella scrittura* – Butler è una bambina timida e silenziosa che cerca rifugio nei luoghi dove può perdersi e reinventarsi. Ogni scrittrice ha i propri luoghi d'origine, i momenti che plasmano la vita e l'opera, che generano poetiche uniche e inconfondibili; per Butler, questi luoghi affettivi, mentali, simbolici, sono costituiti dai diari, dai cavalli, dalle biblioteche e dall'arte cinematografica.

<sup>9</sup> C. H. Rowell, *op. cit.*, p. 57.

<sup>10</sup> Tra le poche figure 'positive', Butler ricorda la signorina Peters, insegnante di economia domestica, che intuisce in lei qualcosa di speciale, la scintilla creativa che il resto del mondo non vede ancora. *Cfr.* C. Yang, *op. cit.*, p. 54.

Nel diario rosa, Butler trova il primo spazio dove fuggire dal mondo che la respinge, creare alter ego capaci di volare su navicelle spaziali, muoversi in tempi e luoghi lontani dove non esistono bulli, classificazioni false e specchi deformanti. Il diario è dove la giovane scrittrice può esistere ovunque tranne che nella scuola, in qualsiasi momento tranne che nell’America razzista, con chiunque tranne che i portatori di pregiudizi (O, p. 128). Nel taccuino, la parola scritta apre infinite possibilità; non c’è limite alle storie, agli esercizi di ortografia, alla trascrizione dei testi che migliorino la dislessia, all’invenzione di nomi carichi di significato, alla riflessione su ciò che suscita emozioni, fascino o inquietudine.<sup>11</sup> Il diario raccoglie fogli e pensieri, divenendo, soprattutto, l’officina dove Butler può esaminare le incertezze, le paure e i desideri, dove può perdersi e ritrovarsi, ogni giorno, un giorno dopo l’altro.

Il cavallo costituisce, a sua volta, un’altra costellazione fondamentale. Tra le prime creazioni di Butler, è il ‘meraviglioso, magico cavallo selvaggio’, il personaggio ibrido, estraneo alla norma, ad annunciare una vera e propria ‘poetica dell’alterità’.<sup>12</sup> La passione di Butler per le opere che si centrano sulla forza e bellezza dell’animale – *Black Beauty*, *The Black Stallion*, *Smoky the Cowhorse* o *King of the Wind* – non è frutto di un gusto infantile per l’avventura: per la giovane, il cavallo possiede un’intelligenza emotiva silenziosa e forte, che è memoria del trauma e della crudeltà umana.<sup>13</sup> Alte, forti e maestose, queste creature incarnano la forza ancestrale che risuona con le esperienze storiche della schiavitù in una eco profonda; incarnano le figure parallele degli schiavi, catturati, marchiati, frustati e costretti al lavoro forzato, senza che la lingua abbia ancora trovato i modi per dire la loro ‘disumanizzazione’.<sup>14</sup>

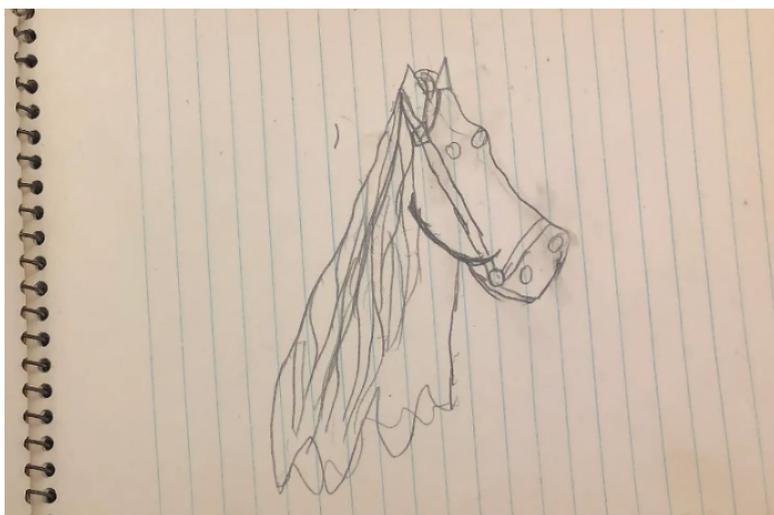
<sup>11</sup> Ivi., p. 160.

<sup>12</sup> C. H. Rowell, *op. cit.*, p. 54. (T. m.).

<sup>13</sup> C. Yang, *op. cit.*, p. 46.

<sup>14</sup> Secondo Yang Chi-ming, l’assenza lessicale di un’equivalente animale per la parola ‘disumanizzato’ perplime Butler, che vede nell’essere-cavallo la condizione ambigua di chi, al tempo stesso, è sia bestia da soma sia simbolo di trascendenza terrena, corpo sfruttato e creatura mitica. In questa figura liminale si riflette il desiderio butleriano di dare voce a ciò che, pur silenziato, resiste. *Ibid.*

Octavia Butler, Estate of Octavia E. Butler/ The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens, OEB 8229, 1958



Insieme alle annotazioni diaristiche libere dai limiti che la vita sociale le impone, insieme alla figurazione animale della libertà contro il retaggio della Storia, è, ancora, per Butler, la biblioteca pubblica, a illuminare l'arrivo vero e proprio del desiderio di scrivere. Questo luogo costituisce, infatti, la sua 'seconda casa' e, insieme, lo spazio dove si può superare la segregazione accedendo a un sapere senza padroni.<sup>15</sup> Le biblioteche sono 'le università aperte d'America', accessibili a chiunque e senza distinzioni, rifugi sicuri e gratuiti.<sup>16</sup> È nelle loro stanze silenziose, tra pile di scaffali colmi di libri scritti da bianchi per lettori bianchi, che Butler inizia, effettivamente, a scrivere (O, p. 131). Le serve, però, un'immagine iniziatica: la rivelazione le

---

<sup>15</sup> S. LeFanu, "The Art of Rambling: Journeys through Space and Time with Mary Kingsley, Rose Macaulay, Ursula Le Guin, Naomi Mitchison and Octavia Butler", *Postscriptum Polonistyczne*, Vol. 27, No. 1, 2021, pp. 44-45, accessibile al link: <https://www.postscriptum.us.edu.pl/wp-content/uploads/2021/07/2.-Sarah-LeFanu.pdf> (u.c. 14/11/2024).

<sup>16</sup> In *Octavia Butler: His for Horse*, cit., pp. 170-171, Yang dedica un intero capitolo al ruolo delle biblioteche pubbliche nella formazione intellettuale e professionale di Butler. È la stessa Butler a riconoscerne il valore decisivo, descrivendole come luoghi di accesso alla conoscenza per chi, come lei, proveniva da condizioni di marginalità sociale ed economica. Riprendendo una conferenza tenuta da Butler nel 1992, Yang sottolinea come l'autrice attribuisca la propria carriera alla possibilità, avuta da bambina, di accedere liberamente a questi spazi. Figlia di un lucidatore di scarpe e di una domestica priva di istruzione, Butler scopre la scrittura tra scaffali colmi di libri e grazie alle letture dei bibliotecari.

arriva al cinema, quando, a dodici anni, guarda il mediocre film *Devil Girl from Mars* di David MacDonald.<sup>17</sup> Nyah, la marziana giunta sulla Terra per usare i maschi della specie umana a scopo riproduttivo, tra l'epifania e il sogno, porta con sé una vera e propria consapevolezza:

Mentre guardavo il film, ho avuto una serie di rivelazioni. La prima è stata 'Cavolo, posso scrivere una storia migliore di quella'. Poi ho pensato, 'Cavolo, chiunque potrebbe scrivere una storia migliore di quella.' E il mio terzo pensiero è stato quello decisivo 'Qualcuno è stato pagato per scrivere quella storia orribile.' Così mi sono messa a scrivere, un anno dopo ero impegnata a inviare terribili stralci narrativi a riviste ignare (t. m.).

Da quell'istante in poi, Butler decide di spedire i suoi racconti a tante case editrici, ricevendo in risposta soltanto rifiuti e silenzi. Dopo numerosi tentativi, il riconoscimento le arriva con il concorso di scrittura del liceo a Pasadena, che Butler vince a soli diciotto anni. Il senso di trionfo è l'inizio di una carriera ambiziosa:

Fu organizzato un concorso a livello scolastico. Tutte le opere dovevano essere presentate in forma anonima. Il mio racconto breve vinse il primo premio. Ero una studentessa di 18 anni al primo anno e vinsi nonostante la concorrenza di persone più anziane ed esperte. Straordinario. Il premio di 15.000 dollari fu il primo compenso che la mia scrittura mi procurò (t. m.).<sup>18</sup>

Il concorso, che segna la linea di demarcazione tra il passato delle opere scartate e il successo futuro come autrice, permette di trasformare l'"ossessione positiva" di Butler in una reale professione.<sup>19</sup> Eppure, il talento da solo non basta; armata di disciplina, di costanza e di coraggio, Butler inizia a frequentare un numero infinito di seminari e di corsi di perfezionamento; grazie al corso tenuto a *Clarion* nel 1971,

---

<sup>17</sup> O. Butler, "Transcript: 'Devil Girl From Mars': Why I Write Science Fiction by Octavia Butler, 1998", *MIT Black History*, 1998, accessibile al link <https://www.blackhistory.mit.edu/archive/transcript-devil-girl-mars-why-i-write-science-fiction-octavia-butler-1998> (u.c. 04/10/2024).

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Il racconto presentato da Butler per il concorso, *To the Victor*, e firmato sotto lo pseudonimo di Karen Adams, risulta emblematico della visione narrativa di Butler. La trama, centrata su uno scontro di boxe tra due uomini che combattono con la mente, esprime in modo pregnante la concezione butleriana del corpo come semplice involucro di una forza interna superiore, suggerendo la potenza dell'intelletto rispetto alla fisicità. Cfr. C. Yang, *op. cit.*, p. 70.

avviene la pubblicazione di *Crossover*, il suo esordio ufficiale sulla scena della scrittura.<sup>20</sup>

### La fantascienza

*Lo spazio critico* – Per Butler, scrivere opere fantascientifiche non costituisce un’evazione dal reale ma il tentativo, audace e necessario, di attraversare ciò che conosciamo per poterlo disinnescare. In questo senso, l’inverosimile diventa la strategia efficace per parlare dell’intimo, dell’alieno e dell’umano – da/verso un punto di vista del tutto nuovo. Nei suoi romanzi, i confini tra passato, presente e futuro si piegano, si sfaldano e cedono il passo alle possibilità; i personaggi abitano spazi instabili, senza mai essere del tutto ‘qui’, pur nell’ostinato confronto con lo specchio critico del reale, sempre riflessi in figurazioni identitarie fluide, mutevoli, in divenire. Butler non ama le etichette o le definizioni letterarie, che ha sempre considerato come degli strumenti del marketing più che delle categorie teoriche.<sup>21</sup> Fantascienza, *speculative fiction* e afrofuturismo possono costituire delle gabbie, dei confini limitanti per una scrittura che desidera respirare e spingersi oltre.<sup>22</sup> Butler sfuma così le frontiere umane, interroga il mondo senza conformarsi ad alcun genere, ancor più, catapulta la lettrice in narrazioni viscerali e profonde, nella crisi più intima dell’identità.

*Genere, corpo e eredità femminile* – Nei mondi di Butler, la fantascienza manifesta una forza speculativa, che permette agli individui situati ai margini delle categorie umane di valicare

<sup>20</sup> L. Coci, “Fantascienza, un genere (femminile). Octavia Butler”, *Vitaminevaganti*, No. 131, 2021, accessibile al link: <https://vitaminevaganti.com/2021/09/11/32976/> (u.c. 08/02/2025).

<sup>21</sup> O. Butler, “Interview with Octavia Butler: Black Women and the Science Fiction Genre”, *The Black Scholar*, Vol. 17, No. 2, *The Black Woman Writer and the Diaspora*, 1986, p. 14.

<sup>22</sup> Tra gli scrittori e teorici protagonisti del dibattito terminologico sul genere emerge il pensiero di Darko Suvin che identifica le condizioni necessarie per generare un testo fantascientifico nello ‘straniamento’ e nella ‘cognizione’. Più vicina a Butler è la posizione di Samuel R. Delany, scrittore africano americano di fantascienza che ha cercato di rivoluzionare il genere, liberandolo da etichette asfissianti. Cfr. D. Suvin, “The Metamorphosis of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre”, *College English*, Vol. 34, No. 3, National Council of Teachers of English, 1972, p. 375. Cfr. R. S. Delany, *Silent Interviews: On Language, Race, Sex, Science Fiction and Some Comics*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1994, p. 191. Cfr. R. S. Delany, *Silent Interviews: On Language, Race, Sex, Science Fiction and Some Comics*, Wesleyan University Press, Hanover, 1994, p. 191.

i sentieri tracciati da chi vuole condizionarne il linguaggio, le azioni e il pensiero.<sup>23</sup> In primis, grazie alla esperienza della consapevolezza femminile: a partire dagli anni Settanta, Butler comincia a scardinare l'immaginario fantascientifico dominato da personaggi di donne iper-sessualizzate e funzionali allo sguardo maschile. Butler è alla ricerca di storie di donne complesse, forti e fragili, allo stesso tempo razionali e visionarie, figurazioni che decostruiscano i ruoli di genere, riappropriandosi dei saperi 'maschili' – che si possono identificare con la scienza, la tecnologia e la politica – per trasformarli in visioni distopiche che aprono alla venuta di nuovi futuri.<sup>24</sup>

Lungi dall'interessarsi alla bidimensionalità delle principesse da salvare o delle nemiche da domare, la poetica di Butler rovescia le strutture patriarcali che pongono l'uomo al centro dell'ordine sociopolitico;<sup>25</sup> il corpo delle sue protagoniste smette di essere un campo di conquista per farsi soggetto di trasformazione. In *Captive Maternal Love: Octavia Butler and Sci-Fi Family Values* (2015), Joy James scrive che la 'madre nera' in Butler è la custode del dolore e, insieme, la genitrice di nuovi mondi.<sup>26</sup> Dana in *Kindred*, Lilith in *Dawn* e Lauren Olamina in *Parable of the Sower* sono le madri 'fuori-norma' che partoriscono delle comunità alternative e delle visioni 'altre' del futuro.<sup>27</sup>

<sup>23</sup> Il potere speculativo della fantascienza richiama l'ennesimo dibattito circa il prestigio del genere che, questa volta, riguarda la scrittrice canadese Margaret Atwood. Sebbene la Science Fiction sia considerata una sottocategoria della Speculative Fiction, per Atwood esiste una linea di demarcazione netta tra i due generi, poiché considera il primo incapace di affrontare sfide sociali concrete. Lontane da questo pensiero si trovano Ursula K. Le Guin, che difende la dignità della fantascienza, e Octavia Butler, le cui opere sono veri e propri specchi aperti sulla realtà. Cfr. Wadholloway, "Atwood, Le Guin & SF", *The Australian Legend*, 9 novembre 2022, accessibile al link: <https://theaustralianlegend.wordpress.com/2022/11/09/atwood-le-guin-sf/> (u.c. 23/11/2024).

<sup>24</sup> Gli studi di Judith Butler sulla performatività di genere assumono concretezza nella fantascienza di Octavia Butler. In *Gender Trouble* (1990), la filosofa rivoluziona il concetto di *gender*, ora inscindibile da razza, etnia, classe e sessualità; il termine 'donna', secondo Judith Butler, non può essere esaustivo perché il genere non è sempre costruito in modo coerente o costante nei diversi contesti storici. Cfr. J. Butler, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. a cura di Roberta Bessi, Laterza, Bari-Roma, 2013, p. 27.

<sup>25</sup> P. Sonune, "Feminism, Women and Science Fiction of Octavia Butler", *Epitome: International Journal of Multidisciplinary Research*, Vol. 7, No. 4, 2021, p. 3.

<sup>26</sup> J. James, "Captive Maternal Love: Octavia Butler and Sci-Fi Family Values", in R. T. Goodman (a cura di), *Feminist Writing and the Emergence of Feminist Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015, p. 185-187.

<sup>27</sup> Di particolare interesse è la simmetria tra i personaggi di Octavia Butler e la figura del *cyborg* presentata da Donna Haraway in *A Cyborg Manifesto* (1995). Secondo la filosofa statunitense, tutti gli esseri viventi sono chimere, ibridi di macchina e

*Razza, alienità e disumanizzazione* – L’alieno è il protagonista indiscusso della fantascienza. Dalla pelle verde, con gli occhi allungati, esso costituisce la minaccia del diverso, incarnando lo stereotipo che abita l’immaginario popolare da decenni. Diversamente, nelle storie di Butler, l’alieno non è solo una creatura venuta dallo spazio, ma la maschera attraverso cui la società parla – o meglio, silenzia – chi considera altro: il nero, la donna, il povero, il deviante.

Butler forma e rafforza questa consapevolezza negli anni trascorsi al *Pasadena City College*, quando partecipa ai movimenti neri, frequenta gruppi di discussione come il *Black Student Union* e si confronta con il pensiero del *Black Power*.<sup>28</sup> Frequentando i primi corsi universitari dedicati alla letteratura afroamericana, comprende che la scrittura è un campo di battaglia e che la voce letteraria critica può rappresentare un’arma politica. È il momento in cui la razza entra nella sua fantascienza come un detonatore, una necessità narrativa impossibile da ignorare. Allo stesso tempo, però, Butler pensa anche che lo sguardo, pur attento alle intuizioni dell’Afrofuturismo, debba distinguersi con i caratteri dell’autonomia e della radicalità.<sup>29</sup> È il rovesciamento della metafora dell’invasione aliena: nei suoi esperimenti scrittureali, l’alieno non arriva per distruggere; al contrario, è l’umano stesso, per sua natura, a essere distruttivo.<sup>30</sup> La minaccia non viene dall’esterno, ma dalla storia che riconferma, ripetendosi, la violenza nei confronti dell’alterità.<sup>31</sup>

Gli Oankali, la specie aliena della Trilogia *Xenogenesis*, non arrivano per dominare ma per offrire la possibilità di redenzione ad un popolo destinato alla sconfitta. Superando le logiche coloniali, essi propongono il modello relazionale dell’ascolto, il tatto, l’empatia, il desiderio non di assimilare ma di comprendere. Lidia Curti, nel saggio “Il viaggio interstellare, pensiero verde e

---

organismo, *cyborg* che, opponendosi alle categorie binarie (sé/altro, mente/corpo, cultura/natura, maschio/femmina), minacciano i pilastri della tradizione razzista e fallocentrica occidentale. Cfr. D. J. Haraway, *Manifesto Cyborg: Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. a cura di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano, 1995, p. 40.

<sup>28</sup> C. Yang, *op. cit.*, p. 74.

<sup>29</sup> Il termine ‘afrofuturismo’ è coniato nel 1993 da Mark Dery, Samuel R. Delany, Tricia Rose e Greg Tate per riferirsi a una corrente culturale e artistica che unisce la cultura diasporica africana alla scienza e alla tecnologia.

<sup>30</sup> L. Montefinese, “From slaveships to spaceships: Afrofuturism and sonic imaginaries”, *Roots & Routes, Research on visual cultures*, 2019, accessibile al link <https://www.roots-routes.org/from-slaveships-to-spaceships-afrofuturism-and-sonic-imaginaries-by-lorenzo-montefinese/> (u.c. 04/10/2024).

<sup>31</sup> J. Rieder, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2008, p. 126.

Afrofemminismo” (2019), scrive che gli Oankali ‘propongono il transito’, il modo di vivere tra le differenze senza annullarle, il contatto che genera senza mai distruggere:

Gli Oankali e gli Ooloy, esseri coperti di tentacoli, superano le frontiere del sentire e del fare, di genere o stirpe e di generi sessuali. A favore di una maternità collettiva, non esclusivamente femminile o umana, propongono il transito, un ponte tra le differenze, in accostamenti e assemblaggi riproduttivi inusitati; attraverso i tentacoli sentono, tastano, comunicano, godono, procreano e danno forma al mondo circostante.<sup>32</sup>

Le opere di Butler ribaltano le gerarchie coloniali: l'uomo bianco non è più l'esploratore ma il colonizzato; l'alieno non è più il reietto da allontanare ma la speranza di salvezza. Il confine tra 'noi' e 'loro' si fa labile, trasformandosi nella linea di demarcazione tra chi è disposto a cambiare e chi si rifiuta di farlo. Con la lentezza della fantascienza, Butler non guarda solo avanti, ma dentro e indietro; l'immaginazione non è più solo un piacere ma la forma più urgente di resistenza.

### La scrittura

For women, then, poetry is not a luxury. It is a vital necessity of our existence. It forms the quality of the light within which we predicate our hopes and dreams toward survival and change, first made into language, then into idea, then into more tangible action.

(Audre Lorde, *Poetry is Not a Luxury*, 1985)

*Il corpo e l'urgenza* – Per Butler, scrivere non è una forma di evasione ma un modo per attraversare il dolore, nominare l'indicibile, mettere a nudo ciò che la società cerca di occultare, facendolo esplodere in un 'dove' solo apparentemente lontano da noi. Questa pratica creativa può essere letta alla luce del concetto di *écriture féminine* di Hélène Cixous: la scrittura sgorga dal corpo, dalle esperienze represses, dalle emozioni rimosse; la scrittura non chiede permesso per dire le cose ma procede senza censura, immune alla paura che la verità porta con sé. La 'scala della scrittura' di Cixous – che frequenta la Scuola dei

<sup>32</sup> L. Curti, “Il viaggio interstellare, Pensiero verde e Afrofemminismo”, in L. Curti, A. A. Ferrante, M. Vitale (a cura di), *Femminismi Futuri. Teorie, Poetiche, Fabulazioni*, Iacobelli Editore, Roma, 2019, p. 41.

Morti, la Scuola dei Sogni e la Scuola delle Radici – descrive il processo creativo come un’ascesa lenta e dolorosa verso sé stesse, un viaggio nella profondità di ciò che è stato messo a tacere, oscurato dalle rigide convenzioni sociali.<sup>33</sup> Come l’ascia di Kafka rompe il mare di ghiaccio della coscienza, così la scrittura rivela le verità sepolte sotto le strutture normative, smascherando le menzogne collettive e rivelando un’umanità fragile, spogliata dalle certezze che la proteggono.<sup>34</sup>

Cixous invita a risalire dal silenzio, a riscrivere attraverso la lingua, a portare alla luce quanto sepolto sotto la superficie dei cliché mentali. Il linguaggio che nasce da questa scrittura demolisce le linee di demarcazione tra il ‘normale’ e l’‘aberrante’, abbattendo ogni logica di esclusione;<sup>35</sup> diversamente esso ammette sulla scena sociale il cosiddetto ‘male da espellere’ e ne riconosce la potenza trasgressiva e liberatoria. È l’invito critico-poetico che Butler accoglie portando alla ribalta dei mondi narrati dei personaggi ibridi, marginali, spezzati, che hanno i corpi attraversati dalle lingue che sono state plasmate dal potere dell’oppressione storica. Le donne di Butler mettono in discussione il senso comune, disintegrano le certezze e ricercano verità instabili, radicali. Le loro storie raccontano, disinnescando, interrogando, reinventando. Come per Cixous così per Butler, la scrittura è, insieme, narrazione e lotta per l’esistenza, il campo di battaglia in cui la voce apre un varco nel rumore assordante del mondo e dove le identità combattono per essere rappresentate.

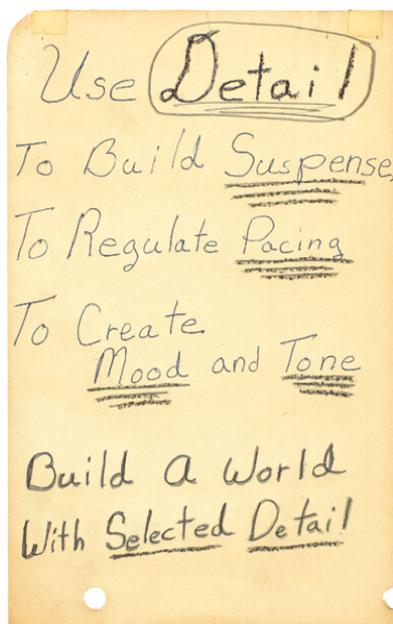
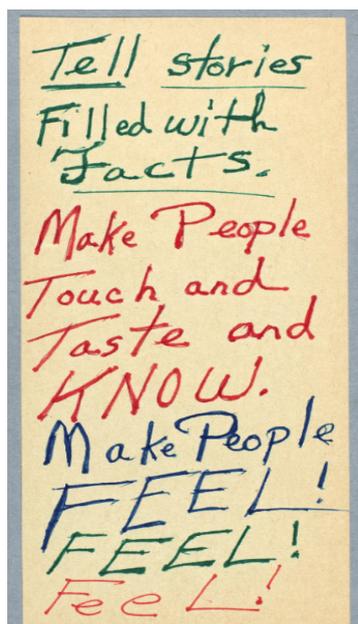
<sup>33</sup> La ‘scala della scrittura’, teorizzata da Hélène Cixous, è un percorso di scrittura che si articola in tre momenti. Il primo, definito Scuola dei Morti, è il momento in cui la scrittrice si confronta con la propria storia personale e con le strutture socioculturali che l’hanno plasmata; il secondo, la Scuola dei Sogni, è il momento in cui si esplora l’immaginazione per liberarsi dai limiti delle strutture sociali; la Scuola delle Radici, infine, è la fase in cui si fa ritorno alla propria storia, ma con prospettive nuove e liberate. Cfr. H. Cixous, *Tre passi sulla scala della scrittura*, trad. it. a cura di S. Carotenuto, Bulzoni, Roma, 2002.

<sup>34</sup> F. Kafka, *Da una lettera a Oskar Pollak*, 1903, accessibile al link [https://www.libriantichionline.com/bibliofilia/franz\\_kafka\\_libro\\_ascia\\_rompere\\_ghiaccio\\_dentro\\_noi](https://www.libriantichionline.com/bibliofilia/franz_kafka_libro_ascia_rompere_ghiaccio_dentro_noi) (u.c. 04/10/2024).

<sup>35</sup> Le barriere culturali e linguistiche imposte dal discorso occidentale si riflettono nella denuncia di Gloria Anzaldúa sui confini che, in *Terre di confine. La frontera. La nuova mestiza*, assumono la sembianza di simboli di divisione, esclusione e oppressione usati per controllare le persone che non si conformano alle norme dominanti. In modo simile, Cixous ritiene che i confini siano solo delle linee create dagli uomini per fare guerre, creare nazionalismi e sfamare la necessità di appartenere a qualcosa di ‘proprio’ – un nome, una terra o un paese. È un vano tentativo di dare una definizione all’ indefinibile perché fluido, come nel caso del *gender*. Cfr. G. Anzaldúa, *Terre di confine. La frontera. La nuova mestiza*, trad. it. a cura di Paola Zaccaria, Edizioni Black Coffee, Firenze, 2022, p. 8.

*Disciplina, metodo e scrittura* – Dietro la potenza emotiva dei racconti si cela il lavoro costante, metodico e rituale di Butler. La scrittura supera l'ispirazione e il talento, che sono certo elementi importanti ma insufficienti per generare l'autenticità di voce capace di conferire significato alle idee. Fin da bambina, per Butler, scrivere ha costituito una pratica quotidiana, il mezzo per vivere qualcosa di più profondo e vero, un esercizio di sopravvivenza: "Tutti gli altri mestieri erano solo lavori per avere un tetto sulla testa e cibo sul tavolo. [...] Ma finché scrivevo, sentivo di vivere per qualcosa di più, per qualcosa che mi stava davvero a cuore (t. m.)."<sup>36</sup>

I quaderni conservati alla Biblioteca di Huntington testimoniano l'impegno della scrittrice con una infinità di liste, note, progetti, riflessioni, frammenti di opere e citazioni motivazionali. In "Furore Scribendi", Butler riconosce quanto la scrittura sia un mestiere che richiede disciplina, rigore, cura, un processo che implica costanti miglioramenti. Leggere, potenziare il linguaggio, confrontarsi con altri punti di vista sono le tappe essenziali della vocazione scritturale; la lettura è uno strumento di ricerca e di formazione inteso a produrre storie capaci di far sentire, toccare e assaporare emozioni vere.



Octavia Butler's Notes,  
Estate of Octavia E.  
Butler/The Huntington  
Library, Art Collections  
and Botanical Gardens.

<sup>36</sup> C. H. Rowell, *op. cit.*, p. 47.

Scrivere significa esporsi: dall'altra parte della pagina, c'è chi legge e giudica. Se l'opera chiede di mettersi a nudo in un modo nuovo, personale e vulnerabile, ogni critica può risuonare come il rifiuto non solo del testo ma dell'identità di chi viene criticato.<sup>37</sup> In realtà, è proprio in questa frattura che si affina la scrittura, entrando in dialogo con il mondo e con sé stessa. Butler non può fare a meno di leggere racconti che rivendicano idee che contrastano con le proprie perché, in realtà, essi rappresentano le storie che poi attraverserà, smonterà, interrogherà. La scrittura è lo spazio critico per l'esercizio di empatia verso ciò che è altro da sé, l'abitazione dei corpi e visioni distanti:

Una delle cose belle che la scrittura fa per te è farti riflettere sulle cose, pensare alla vita degli altri, a cosa potrebbero credere le altre persone, per esempio, alle religioni altrui, il che mi affascina. Qualsiasi cosa che non sia ciò a cui sei abituato (t. m.).<sup>38</sup>

La scrittura costituisce uno strumento di indagine, il tentativo di comprendere e di tradurre il mondo. *Xenogenesis* nasce da un'alterazione radicale dell'immaginario, laddove, partendo dalla propria fobia per alcuni invertebrati, Butler ricrea il disagio e l'ambivalenza che gli umani provano per gli Oankali. La dilogia *Parable* documenta, in modo sociologico, le dinamiche del cambiamento climatico, la privatizzazione delle risorse, la disuguaglianza sociale. Questi mondi sono il frutto dell'immaginazione, ma si radicano, molto profondamente, in una lucida lettura della realtà. La scrittura non è un'evasione ma la pratica critica e trasformativa che pensa, a partire da questo mondo, ad altri universi possibili.

*Le protagoniste* – L'amore viscerale e incondizionato di Butler per la scrittura si riversa nelle sue protagoniste, le quali, al pari della loro creatrice, sono scrittrici di mondi. Nei diari, nei racconti, nel modo in cui abitano il mondo, esse reclamano il diritto di dire la loro storia, di trasmettere un sapere che rischia di essere silenziato, di sfidare la prospettiva maschilista e bianca che ha dominato per troppo tempo le narrazioni.<sup>39</sup>

<sup>37</sup> Ivi., p. 48.

<sup>38</sup> Ivi., p. 62.

<sup>39</sup> La scrittura di Butler oppone alle strutture tradizionali della comunicazione un linguaggio che, esaltando il meticcio e la fusione come strategie di resistenza, fa eco alla scrittura *cyborg* di Donna Haraway in *Manifesto Cyborg*, cit.

Dana, in *Kindred*, scrive per tramandare e risanare le ferite della storia, incarnando il ponte vivente tra il passato e il presente, tra la memoria collettiva e l'identità individuale. Lilith, in *Xenogenesis*, trattiene vive le parole e i ricordi in un mondo alieno che vorrebbe educarla altrimenti. La scrittura, per lei, è un atto che resiste alla colonizzazione culturale e linguistica degli Oankali, la negoziazione tra il desiderio di restare sé stessa e la necessità di adattarsi alla realtà che la vorrebbe altra. Come osserva Keren Omry in *A Cyborg Performance: Gender and Genre in Octavia Butler* (2005), Lilith torna a scrivere solo dopo aver attraversato e ricomposto il conflitto identitario che la vede divisa tra il passato umano e il futuro ibrido che la attende.<sup>40</sup> Lauren, in *Parable of the Sower*, trasforma, infine, la scrittura in un gesto sacro, fondando una nuova religione che rappresenta il codice per orientarsi nel caos e costruire un mondo migliore.<sup>41</sup>

Le protagoniste di Butler condividono la visione della scrittura come spazio di invenzione e di verità. Se da bambina, Butler creava alter ego umani, maschere, creature fantastiche,<sup>42</sup> nella sua intera carriera, ella ha inteso la natura della scrittura come il consolidamento dei modi radicali di abitare e stare il mondo. In una società in cui le narrazioni dominanti escludono per razza, genere e classe, il suo vocabolario – così come quello delle sue eroine – fatto di memoria, di ibridazioni identitarie e di resistenza, si incide sulla carta e sulla pelle tanto intimamente da riuscire ad opporsi all'assimilazione culturale e a riscrivere il concetto stesso di 'umanità'. Del resto, è vero che le storie inascoltate sono sempre quelle più indispensabili da raccontare e da leggere.

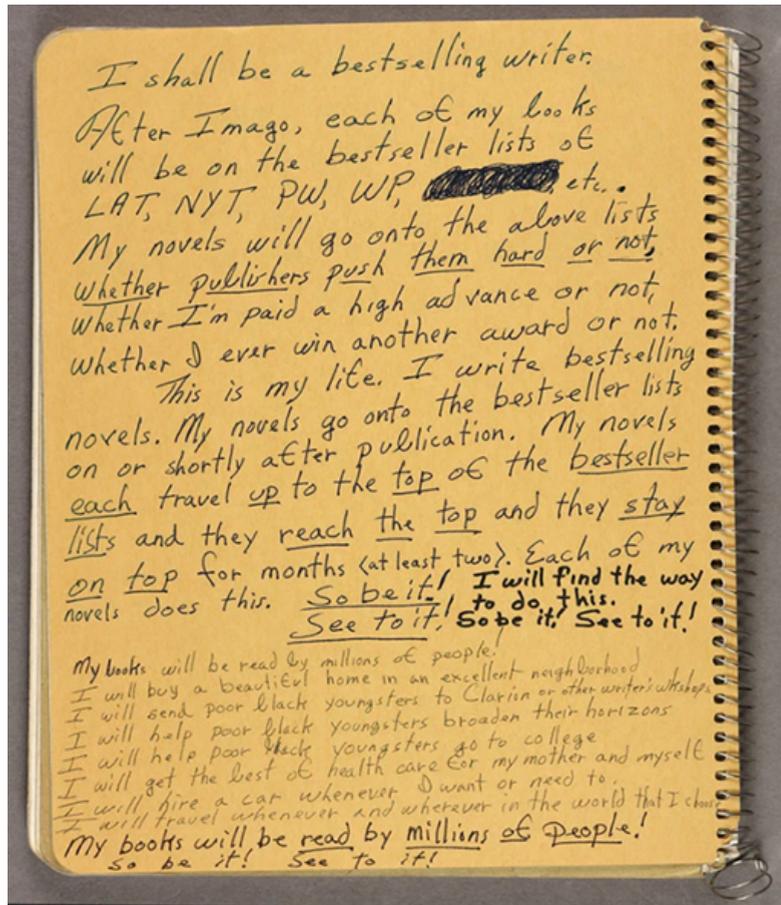
---

<sup>40</sup> K. Omry, "A Cyborg Performance: Gender and Genre in Octavia Butler", *Praxis: Journal of Gender and Cultural Critiques*, Vol. 12, No. 2, 2005, p. 13.

<sup>41</sup> Olamina legge tantissimo e si forma a partire dalla collezione di libri paterna, che le insegnano nozioni di biologia, geologia, geografia e politica che le torneranno molto utili nelle sfide e negli ostacoli incontrati nel suo tragitto.

<sup>42</sup> C. Yang, *op. cit.*, p. 56.

Octavia Butler's note,  
Estate of Octavia E.  
Butler/The Huntington  
Library, Art Collections  
and Botanical Gardens



**Kindred  
(1979)**



Jean David Knot, *The sweat of my body in the cotton fields*, stampa acrilica e serigrafica su tela, 2023. (Courtesy dell'artista).



## Il ciclo inestinguibile di violenza

We are each other's  
business;  
we are each other's  
harvest;  
we are each other's  
magnitude and bond.

(Gwendolyn Brooks, *Paul Robeson*)

*Temporalità sanguinose* – Il braccio è sospeso tra il presente e il passato, incastrato tra le violenze di un'epoca che non ha allentato la presa sui corpi neri, bloccato nel freddo muro di pietra con forza; la pelle è tesa, le dita si aggrappano a un tempo che non concede scampo: all'inizio è raccontato così il corpo di Dana Franklin, la protagonista di *Kindred* (1979). La carne si fa prigioniera e confine tra epoche lontane ma irrimediabilmente connesse; il braccio, che non si libera, che è costretto a essere reciso per far sì che Dana torni dai tempi e dai luoghi della piantagione al tempo presente vissuto a New York, rappresenta una ferita aperta, un urlo inciso nel tempo, la traccia di una violenza originaria che continua a trasmettere ai posteri l'eredità indelebile della schiavitù.

*Kindred*, tradotto in italiano come *Legami di sangue*, si colloca al crocevia tra il romanzo storico e la speculazione fantastica, decostruendo l'illusione del tempo lineare per poter indagare la persistenza delle strutture oppressive del passato nella modernità. Butler invita il passato a prendere posto a una tavola imbandita, dove le portate evocano torture e atrocità inflitte alla comunità nera – mai superate, mai risolte nella storia. Qui, la schiavitù non costituisce un capitolo concluso, ma la matrice genealogica dei rapporti sociali, economici e simbolici della contemporaneità.

Dana, una giovane africana americana residente nella Los Angeles del 1976, viene risucchiata da una forza misteriosa nel XIX secolo ogni volta che Rufus Weylin, il figlio di uno schiavista e suo antenato diretto, rischia la vita. Il ‘legame di sangue’, iscritto nel corpo e nella storia, vincola Dana a un passato che la respinge e la reclama al tempo stesso, costringendola a confrontarsi con la violenza su cui si fonda la sua stessa esistenza. Infrangendo la pretesa di linearità, la narrazione si struttura con un moto vorticoso, una spirale che trascina la protagonista nel cuore del trauma, dove il tempo non sana ma riapre la ferita. L’identità di Dana emerge dall’abuso, dall’assoggettamento e dalla disumanizzazione: è, infatti, il prodotto genetico della violenza originaria inflitta al corpo di Alice Greenwood, la donna nera stuprata da Rufus e la progenitrice di Dana. Il corpo di Alice, che è lo spazio di collisione tra il dominio razziale e quello patriarcale, è il terreno simbolico su cui si intrecciano resistenza e annientamento, *agency* e violenza sistemica. Su quel corpo la storia imprime il proprio marchio, rendendo visibile il lascito del colonialismo e del controllo biopolitico.

In tal senso i viaggi di Dana non sono semplici dislocazioni nel tempo ma atti politici che rinnovano l’esperienza traumatica, incarnando la continuità tra il passato e il presente. La temporalità di *Kindred*, che è, insieme, prigione e luogo di memoria, permette a Butler di rendere tangibile la sovrapposizione di epoche storiche apparentemente distanti, mostrando che la brutalità delle piantagioni continua a esistere nei dispositivi contemporanei del controllo, della marginalizzazione e del razzismo.

*La normalizzazione della violenza* – In *Kindred* la violenza non è un evento isolato: la grammatica del potere e il codice del dominio attraversano i secoli e i corpi mutilati delle vittime. Le ferite subite da Dana segnano il ritorno a un passato che non passa, richiamando alla natura strutturale dell’oppressione. Il corpo, lacerato dal tempo e dalla Storia, è lo spazio attraverso cui la schiavitù riaffiora nel presente, rendendo visibile ciò che la società preferisce dimenticare.

A rafforzare questa lettura è la filosofia di Denise Ferreira da Silva che, in *Unpayable Debt*, elabora il concetto di ‘corpo prigioniero e ferito nella scena di sottomissione’ – l’espressione è ‘*the wounded captive body in the scene of subjugation*’.<sup>1</sup> Dalla sua prospettiva, la

---

<sup>1</sup> D. Ferreira da Silva, *Unpayable Debt*, Sternberg Press, Londra, 2022, p. 15 (farò riferimento all’opera direttamente nel testo con la sigla U).

violenza inflitta ai corpi neri è incorporata nei dispositivi giuridici ed epistemologici della modernità occidentale, diventando il principio ordinatore dell'umano e, quindi, un atto legittimo di amministrazione della giustizia.<sup>2</sup> In questo quadro, Dana entra in dialogo con la figura reale di Amadou Diallo, il giovane guineano, disarmato, che è stato ucciso nel 1999 da quarantuno colpi di pistola sparati dalla polizia di New York. La sua morte, lungi dall'essere un fallimento del sistema securitario, è l'effetto della logica predatoria che legge il corpo nero come una minaccia ontologica, giustificandone l'eliminazione in nome di una presunta necessità.<sup>3</sup> La 'necessità', intesa come ordine, controllo e protezione, funge da fondamento ideologico per la persistenza del dominio coloniale. I colpi che attraversano il corpo di Diallo, come le frustrate su Dana, non sono che varianti di una stessa lingua della punizione. La giustizia, da garante dell'equità, si trasforma in un apparato performativo che legittima la violenza sistemica, producendo un lessico di giustificazioni e un glossario morale che razionalizza l'eliminazione dei corpi non bianchi.<sup>4</sup> Ferreira da Silva scrive:

Non importa quante volte si denunciano gli omicidi di persone nere disarmate da parte della polizia, né quante indagini penali e per i diritti civili vengano avviate a seguito di tali eventi, ogni denuncia e ogni caso legale sembrano aggiungere nuove voci al glossario delle giustificazioni. Ogni manifestazione di violenza autorizzata o non autorizzata, simbolica (come nel caso dei prestiti subprime) o totale (come le sparatorie di massa, gli omicidi da parte della polizia o gli arresti), contro persone nere o Latinx trova una giustificazione che va oltre i meccanismi moderni di giustizia, perché condivide la stessa base, la necessità (U, 25-26, t. m.).

<sup>2</sup> J. Desautels-Stein, C. Tomlins, *Searching for Contemporary Legal Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017, p. 278.

<sup>3</sup> Secondo il principio della presunzione d'innocenza, nessuno può essere considerato colpevole fino a prova contraria. Il diritto, nei fatti, si applica solo a chi ha la pelle bianca, come dimostrato dal caso di Amadou Diallo: la sua colpevolezza è stata presunta all'istante, e la condanna eseguita senza processo. L'unica sua colpa è stata di 'comportarsi in modo sospetto': infilare una mano in tasca per prendere i documenti, eseguire esattamente quanto richiesto dagli agenti per stabilirne la colpevolezza e quindi, la morte.

<sup>4</sup> da Silva si concentra sul processo che fa sì che le vittime siano colpevolizzate e rese responsabili della propria condizione. Il meccanismo, che si traduce in un sistema statale di impunità, neutralizza le denunce e svuota di significato le cause legali aperte a seguito degli omicidi commessi dalle forze dell'ordine. In *Unpayable Debt* a pag. 26, da Silva cita il suo articolo, "Scene of Nature", incluso in *Searching for Contemporary Legal Thought*, (a cura di), J. Desautels-Stein, C. Tomlins, 2017, dove l'accusa è che il pensiero occidentale costruisce una narrativa che definisce la popolazione nera come predisposta alla subordinazione, rendendo le sue morti irrilevanti davanti alla legge.

In *Kindred*, Dana è condotta a una realtà in cui la violenza è la legge e il corpo nero è la proprietà: fungibile, sanzionabile, colpevole di esistere. La temporalità è sintomo di una frattura originaria che risale al *Middle Passage*, la traversata atlantica che ha dislocato e ucciso milioni di vite, cancellando genealogie, lingue e memorie. Nella soglia oceanica, posta tra disumanizzazione e sopravvivenza, si produce l'interruzione dell'essere e dell'appartenenza, generando corpi sospesi nell'oceano, senza terra, senza nome e senza identità.<sup>5</sup> Dana, trascinata contro la sua volontà dal presente al passato, incarna le vite sospese tra Africa e America, il ponte tra ciò che è stato e ciò che è ancora. Tramite tra le vite negate e la lettrice contemporanea, ella rende tangibile la persistenza del trauma coloniale, che non si limita a sopravvivere nella memoria ma si rigenera quotidianamente in nuove forme di esclusione. Secondo l'analisi di Ferreira da Silva, ciò che rende il razzismo insidioso e duraturo è, di fatto, la sua capacità di reinventare le logiche del passato, riformulando la violenza coloniale in una differenza razziale che, assumendo forme nuove, continua ad agire come il fondamento invisibile e pervasivo dell'ordine sociale contemporaneo.

*La devastazione della famiglia nera* – In *Kindred*, la violenza non risparmia nessuno ma violenta il corpo per controllarne la mente, invalida i sentimenti per distruggerne gli affetti. La famiglia nera nelle piantagioni è il bersaglio, colpito con forza tale da radicare la devastazione nella memoria, nelle relazioni, nei silenzi. Butler costruisce un racconto che, narrando le scene di vita quotidiana nelle piantagioni, mostra come lo smantellamento del nucleo familiare nero sia stata una strategia di dominio esercitata con lucidità e ferocia: la schiavitù spezza le genealogie e gli affetti, invalidando ogni possibilità d'amore.

Cruciale per comprendere questa logica è il pensiero di Hortense Spillers che, nel seminale saggio "Mama's Baby Papa's Maybe", analizza le violente trasformazioni imposte alla struttura familiare africana americana. La schiavitù, afferma Spillers, ha cancellato la figura del padre nero – reso impotente, invisibile, un'ombra dell'uomo – e caricato la madre di un ruolo iperfunzionale ma svuotato di riconoscimento sociale. La genitorialità nera, e in particolare la paternità, è disgregata e piegata all'ordine coloniale fondato sullo smembramento, un

---

<sup>5</sup> H. Spillers, "Mama's baby Papa's Maybe: An American Grammar Book", *Diacritics*, Vol. 17, No. 2, 1987, p. 452.

ordine che divide, dilania e impedisce l'assunzione del ruolo paterno per neutralizzare la minaccia della mascolinità nera nei confronti di quella bianca.<sup>6</sup>

Le riflessioni di Spillers trovano una potente incarnazione letteraria nell'opera di Butler, che rappresenta il trauma familiare come una ferita intergenerazionale, un vuoto che il tempo non colma.<sup>7</sup> Tra gli esempi più intensi di questa logica, c'è la fustigazione del padre di Alice Greenwood, punito dai *patrols* davanti alla moglie e alla figlia.<sup>8</sup> L'uomo, nudo, costretto ad abbracciare un albero, riceve le frustate nel silenzio carico e soffocante dei familiari. Il dolore fisico, i singulti trattenuti, i respiri spezzati dal rumore sordo della frusta, le urla che esplodono: i dettagli sensoriali trasformano la scena in un rituale pubblico di disumanizzazione. La violenza, passando attraverso il corpo, colpisce la psiche e si trasmette come trauma:

L'uomo fu costretto ad abbracciare l'albero, gli furono legate le mani per impedirgli di scappare. Era nudo, come se l'avessero tirato fuori dal letto. [...] Uno dei bianchi tornò al suo cavallo per prendere quella che si rivelò una frusta. [...] L'uomo contrasse il corpo, ma si limitò a emettere un singulto. Incassò diversi colpi senza urlare, eppure sentivo il respiro affannoso e accelerato. Dietro di lui, sua figlia piangeva forte contro la gamba della madre, ma la donna, al pari del marito, restava in silenzio. Stringeva a sé la bambina, con la testa chinata, rifiutandosi di guardare la fustigazione. Poi il proposito dell'uomo venne meno: cominciò a gemere, suoni bassi e gutturali contro la sua stessa volontà, finché non cominciò proprio a urlare (K, p. 44-45).

<sup>6</sup> V. Bavaro, "L'uomo afroamericano negli anni Sessanta: Amiri Baraka e Dutchman", *Allegoria*, Vol. XXII, No. 61, 2010, p. 38.

<sup>7</sup> La disgregazione della famiglia nera affonda le radici nella violenza sessuale che, nei linciaggi, si esprimeva nella castrazione degli uomini, intesa a cancellarne simbolicamente la virilità. Lo svuotamento della paternità attraverso la letteratura africana americana: *Beloved* (1987) di Toni Morrison è un esempio magistrale in cui le figure maschili sono marginali perché annientate dalla brutalità della schiavitù; come in *Kindred*, la perdita di autorità paterna riflette la frattura genealogica prodotta dalla violenza razziale.

<sup>8</sup> Il termine 'pattugliatore' fa riferimento a un uomo bianco, giovane e spesso povero, con il compito di tenere gli schiavi in riga; egli si aggirava di notte tra le capanne, in cerca di un pretesto per attaccare briga e terrorizzare chi non poteva difendersi. Cfr. O. Butler, *Legami di sangue*, trad. it. di Veronica Raimo, Edizioni SUR, Roma, 2020, p. 58 (farò riferimento al romanzo direttamente nel testo con la sigla K, per richiamare il titolo originale *Kindred*).

La scelta narrativa indugia sui dettagli corporei – il puzzo del sudore, la tensione muscolare, le lacrime silenziate – obbligando la lettrice a stare nella scena e a prendere una posizione: insieme a Dana, è trascinata nel tempo e nella Storia, dentro un dolore che non può essere ignorato. La violenza diventa materia viva, si fa sentire, toccare, respirare. È performativa: frantuma e umilia, riafferma la gerarchia razziale che, da padre in figlia, da padrone a schiavo, si perpetua come memoria e come disciplina. Lo stesso avviene con Sarah, il personaggio che incarna la perdita, la separazione forzata e l'impotenza materna. Dopo la morte del marito, colpito da un albero mentre lavorava nei campi, Sarah assiste alla vendita dei figli, uno ad uno, barattati dalla Signora Weylin in cambio di mobili. L'unica che rimane è Carrie, muta sin dalla nascita e, quindi, 'non commerciabile', scartata dal sistema produttivo e dalla logica di mercato:

“La quarta. L'unica che padron Tom mi ha lasciato tenere.” [...] “Intendi dire... che gli altri li ha venduti?” “Sì. Prima è morto mio marito, gli è caduto addosso l'albero che stava tagliando. Poi padron Tom ha preso i miei bambini tranne Carrie. E grazie a Dio, Carrie non vale quanto gli altri perché non può parlare. La gente pensa che è stupida” (K, p. 99).

Attraverso questi episodi e molti altri nel romanzo, Butler inserisce la sua scrittura nella tradizione della *slave narrative*, il genere nato per testimoniare la brutalità della schiavitù e per sensibilizzare l'opinione pubblica, adottando, però, un approccio speculativo che sovverte la linearità del realismo storico.<sup>9</sup> In tal modo, emergono con forza le contraddizioni e la violenza di un sistema che trasforma la maternità in un ingranaggio produttivo e valuta i figli come merce, annullando ogni possibilità di amore libero e stabile.<sup>10</sup> Nel presente di Dana, la violenza continua ad agire in forme sottili ma persistenti, le memorie delle separazioni

<sup>9</sup> Y. S. Govan, “Homage to Tradition: Octavia Butler Renovates the Historical Novel”, *MELUS*, Vol. 13, No. 1/2, Genre, Theme and Form, 1986, pp. 80-82.

<sup>10</sup> Nella prima testimonianza diretta di uno schiavo, *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* (1845), è evocato, con struggente chiarezza, il momento preciso in cui Douglass viene strappato dal grembo materno. Prima di riconoscere la donna come madre, il sistema schiavile tronca brutalmente ogni possibilità di stabilire un legame affettivo, devastando, fin dalle radici, l'essenza del rapporto naturale e indissolubile tra madre e figlio. Cfr. R. Luckhurst, “‘Horror and Beauty in rare combination’: The miscegenate fictions of Octavia Butler”, *Women: A Cultural Review*, Vol. 7, 2008, p. 32, accessibile al link: <https://doi.org/10.1080/09574049608578256> (u.c. 14/11/2024).

forzate, della precarietà affettiva e del dolore taciuto allo sguardo brutto dei sorveglianti. Le pressioni dello zio e della zia affinché la ragazza riflettesse sul matrimonio interraziale con Kevin mostrano quanto i traumi del passato si radichino nella quotidianità, infiltrandosi nei legami più intimi.<sup>11</sup>

La violenza supera la sfera fisica, conquistando la dimensione dell'aspettativa, dell'esclusione, della frattura interiore che ha condizionato tanto le vite degli schiavi nelle piantagioni quanto le vite dei discendenti 'liberi' nell'America segregazionista. Butler mostra la genealogia della violenza, l'origine, gli strumenti e le metamorfosi. La disumanizzazione si iscrive nei corpi, nei traumi, nei vuoti, nei nomi mancati e nelle famiglie spezzate, nelle cicatrici della schiavitù come memorie dolorose. Il debito impagabile funziona come la prova dell'umanità negata, che, pure, resta lì, testarda, resistente, ancora e sempre radicalmente viva.

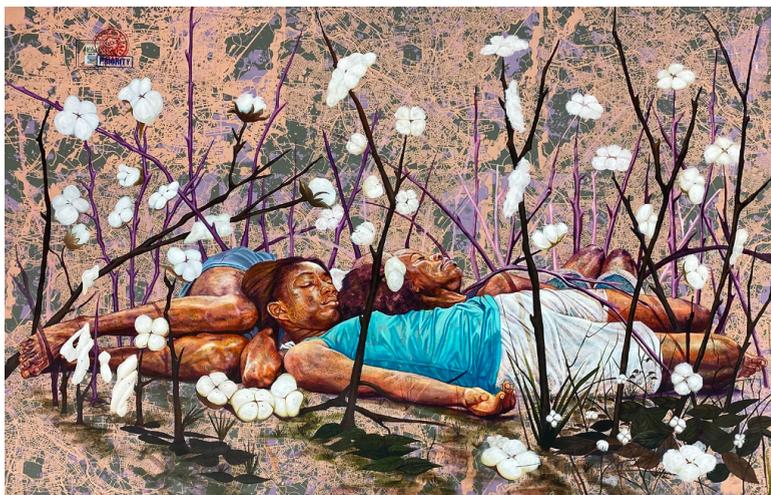
### **L'iscrizione del potere sul corpo schiavo**

*La carne come palinsesto del potere* – Le opere di Butler hanno la potenza evocativa dell'arte; imbattersi nei suoi scritti significa dialogare con immagini che non si limitano a rappresentare, ma scavano ed evocano l'urgenza di leggere le storie impresse nella nostra genealogia. In *Body in the Solitude of Cotton Field* di Jean David Knot, i corpi distesi sono cullati da un sonno eterno e ingannevole, un'apparente quiete che nasconde l'assedio silenzioso dei demoni del passato, stretti nelle pieghe oscure della mente. La pelle porta i segni del lavoro nei campi, le torture sono iscritte sulla carne, il respiro sospende il giudizio. Le fibre di cotone invadono la scena come spine travestite da fiori, sfruttamento mascherato da redenzione. Il bianco del cotone non purifica ma testimonia una storia che non è mai finita, una coscienza illusoriamente pulita, un candore pronto a macchiarsi del rosso acceso dei corpi mutilati.

---

<sup>11</sup> Le reazioni contrastanti dello zio e della zia di Dana riflettono la persistenza del colorismo e della logica della supremazia bianca nella sfera affettiva: se lo zio auspica per la nipote un marito nero che possa comprenderla e proteggerla, la zia apprezza l'unione con Kevin, intravedendo nei figli dalla pelle chiara un potenziale vantaggio sociale.

Jean David Knot, *Body in the Solitude of Cotton Field*, stampa acrilica e serigrafica su tela, 68 x 98 in, 2023. (Courtesy dell'artista).



Sullo sfondo della tela, una mappa urbana intricata suggerisce che il passato coloniale continua a ramificarsi nel presente, insinuandosi nelle città e intrecciandosi con la vita quotidiana di una comunità recisa, sradicata e lasciata a morire nelle piantagioni. Osservando l'immagine viene da chiedersi: cosa resta del corpo quando è stato storicamente violato, venduto, sfruttato? Che tipo di memoria sopravvive nella carne, nei tendini, nelle ossa, quando il tempo non si è ancora chiuso? Come i corpi di Knot, quello di Dana attraversa epoche, terreni e sofferenze. Il corpo cade, sanguina, ama e pensa. È una mappa, un documento, un archivio vivente su cui si incidono leggi non scritte: chi ha il diritto di essere umana, chi può essere libera, chi ama, chi possiede. Dana attraversa il tempo con le proprie ossa, la carne esposta, il corpo schiacciato contro il terreno e la schiena aperta dallo schiavista che vuole averla sotto il suo controllo. Ogni viaggio nel passato la scarnifica un po' di più, come se attraverso la sua persona, la Storia diventasse una ferita viva da riattraversare: un colpo, un gemito, una cicatrice alla volta.

Il corpo dello schiavo non è solo carne, ossa e sangue, ma superficie di potere dove il sistema schiavista incide il proprio ordine in un palinsesto di violenza e di subordinazione. Le torture, le fustigazioni pubbliche e le privazioni fisiche e simboliche si perpetuano sulle cicatrici, trasformando il corpo nero nel testimone materiale e simbolico della logica dell'oppressione tramandata di generazione in generazione. Dana, nata libera, istruita e autonoma,

è trasportata in un tempo in cui il corpo non le appartiene più; la schiavitù, che le nega la dignità di essere umana, trasforma la pelle nera in documento, proprietà e merce da catalogare e scambiare. Se inizialmente ella prova a resistere al sistema, l'incontro diretto con la violenza istituzionalizzata la costringe, per sopravvivere, a negoziare con il potere.<sup>12</sup> La sua carne si fa testo, leggibile per chi la domina, muta per chi vorrebbe urlare. Le braccia, prima autonome, sono costrette a obbedire. La volontà, un tempo fiera, si ritrae in un sistema che la rende disponibile, manipolabile e priva di *agency*.

*Kindred* tradisce, sconvolge e illude di poter riscrivere la storia; in realtà, la legge è già accaduta e nessuno può mutarla. Ciò che accade nella scena della fustigazione pubblica segna un punto di non ritorno per Dana e per chi legge. Punita per aver cercato di insegnare a leggere agli altri schiavi, Dana è colpita con ferocia, dilaniata, costretta a fuggire nel tempo:

Non vidi mai da dove arrivava la frusta, non vidi arrivare nemmeno il primo schiocco. Ma arrivò: mi sferzò come un ferro caldo in mezzo alla schiena, passando attraverso la camicia leggera, fino alla pelle. Gridai, sobbalzai. [...] Provai a strisciare via, ma non avevo né la forza né la coordinazione per andar lontano. Urlavo o piangevo? Difficile da dire. L'unica cosa di cui ero veramente cosciente era il dolore. Pensavo che Weylin volesse uccidermi. Pensavo che sarei morta lì, a terra con la bocca piena di polvere e sangue e un bianco che mi insultava e mi sgridava mentre sferzava i suoi colpi. A quel punto quasi lo desideravo, di morire. Qualsiasi cosa pur di arginare il dolore (K, p. 141).

La violenza, performativa, spettacolare e pedagogica, serve a educare nella paura, a ricordare agli schiavi cosa succede quando si osa trasgredire, fuggire, pensare e insegnare. La frusta è lo strumento del disciplinamento e del controllo collettivo, il dispositivo che rafforza la supremazia del bianco sul nero, del padrone sullo schiavo. Le cicatrici, a loro volta, si fanno archivio e testimonianza, la scrittura sul corpo sostituisce ogni altra forma

---

<sup>12</sup> La scrittrice, grazie a Dana, invia la lettrice africana americana nel passato per confrontarsi con la brutalità della schiavitù e del trauma ereditato. Nell'intervista del 1997 con Rowell, Butler ricorda l'odio provato da un giovane attivista del *Black Power Movement* verso la vecchia generazione, accusata di sottomissione al dominio bianco. Se Dana arriva al passato con la convinzione che sarà protetta dalla sua consapevolezza moderna, Butler mostra che la schiavitù distrugge chiunque; non importa quanto si prepari, pagina dopo pagina, Dana è costretta a cedere al peso dello sguardo dei padroni e alla violenza della frusta. Cfr. C. H. Rowell, *op. cit.*, p. 51.

di narrazione. Il dolore di Dana, lontano dall'essere narrazione storica, è memoria vivente. Noi non leggiamo di un passato finito ma capitoliamo in un sistema ancora vivo, tramandato nel sangue, nei traumi, nella memoria dei corpi.

*Il modello razzista* – Nel mondo di *Kindred*, la pelle nera non è il segno visibile dell'identità ma la prova giuridica che condanna chiunque la indossi. Sul corpo di Dana – nel colore della pelle, nella carne che la riveste – si stampa l'ombra del sapere razziale che marchia la pelle con segni che non si possono cancellare, colpe che non si possono risarcire. In questo sistema, la conoscenza è il privilegio del padrone, che impedisce allo schiavo di sapere, di leggere o di raccontare la propria storia, lasciandolo nell'anonimato di una condizione invisibile, pur sempre esposta allo sguardo di tutti. La furia di Marse Weylin, che punisce Dana per aver insegnato a leggere agli altri schiavi, è l'applicazione fredda e calcolata della pedagogia del dominio. Proibire l'istruzione significa impedire la nascita di uno sguardo critico, negare la possibilità di nominarsi, pensarsi al di fuori della propria condizione, scriversi come soggetti liberi. Il corpo ignorante è il corpo addomesticato, rinchiuso nei confini di categorie giuridiche e simboliche che oscillano tra oggetto e soggetto, merce e umano, proprietà e libertà.<sup>13</sup>

La violenza epistemica che si abbatte su Dana trasforma la frusta nello strumento adatto ad impartire lezioni sul corpo dello schiavo, renderlo invisibile e cancellarne l'appartenenza dal genere umano. Dana, che è nata libera, si ritrova privata di identità giuridica, senza neppure i 'documenti da stracciare'. Come osserva da Silva, la sua pelle ne decide il valore, la collocazione giuridica e la punibilità: "Esistendo come persona nera in quel momento e in quel luogo, lei sapeva che non avere 'neppure documenti da stracciare' la rendeva nulla di fronte alla legge e alle consuetudini del Maryland degli anni '30 dell'Ottocento" (U, p. 22, t. m.).

<sup>13</sup> Lo schiavo si colloca nella zona di mezzo, l'entità espropriata della propria *agency* per essere trasportata, come valore d'uso, nella logica economica che ne sfuma l'identità in una mera funzione produttiva. Il lavoro di da Silva è di tenace supporto a quest'analisi, soprattutto perché riconosce nella pelle nera ciò che va oltre il semplice tratto somatico, e si concretizza come il segno di appartenenza alla condizione subalterna, utile a marcare la distanza tra chi possiede e chi è posseduto. Cfr. D. Ferreira da Silva, *op. cit.*

Il tempo agisce sul corpo di Dana cancellando i traguardi delle lotte antirazziali: trapiantato nel Maryland ottocentesco, il suo destino è di essere uno strumento, il cui lavoro è il cotone, il cui pensiero è una minaccia, la cui vita intera è di essere merce.<sup>14</sup> Il corpo è scomposto nella sua funzione ri-produttiva, assimilato al bestiame, alla terra, all'acqua piovana e al sole – ciò che può essere sfruttato e convertito in profitto.<sup>15</sup>

Del resto, il sapere, un bene prezioso e difficile da controllare, riguarda le menti nere ma forma anche quelle bianche. In tal senso, Rufus diventa un caso esemplare di come l'ideologia si iscriva nei corpi fin dall'infanzia: cresciuto nella piantagione, immerso in un contesto che lo educa a essere superiore, a possedere, a punire e a silenziare, egli interiorizza la supremazia bianca come un'eredità naturale. Ogni suo gesto, i pochi mossi da affetto, presentano gli effetti di un sapere – malato – che insegna che nessuna persona nera può essere amata ma solo posseduta. È così che *Kindred* declina la genealogia della violenza epistemica, che plasma le menti e i corpi, forma padroni e schiavi, trasmette saperi distorti e autoritari. Dana ci ricorda, con tutta sé stessa, che il razzismo si manifesta nelle abitudini quotidiane, nelle istituzioni, nei linguaggi e, soprattutto, nelle epidermidi che ne portano le cicatrici.

*Lo stupro* – Non c'è silenzio più assordante di quello che segue uno stupro. Nella piantagione dei Weylin le donne nere sono schiave, corpi senza voce che, nella logica del padrone, diventano territori da occupare. Butler non ci permette di distogliere lo sguardo ma ci obbliga a entrare nella scena, a conversare con Alice e testimoniare il sopruso, nel punto esatto in cui l'amore è piegato dal possesso e il desiderio si confonde con il potere.

---

<sup>14</sup> da Silva riflette a lungo sulla *blackness* come segno di esclusione dalla categoria riconosciuta di 'umano'. In *Unpayable Debt* emerge la profonda ambivalenza che si crea attorno alla figura della 'schiava': da un lato, il sistema schiavista ne nega l'umanità e la riduce a un bene mobile; dall'altro, la sfrutta come una risorsa imprescindibile, attribuendole il ruolo economico che la rende, al tempo stesso, invisibile ed essenziale.

<sup>15</sup> Hortense Spillers definisce il corpo schiavizzato come un archivio di brutalità, un palinsesto di ferite che, oltre il segno sulla carne, rappresentano un vero e proprio linguaggio di sopraffazione e dominio. Il corpo nero, come luogo in cui si materializza il crimine contro la carne, è marchiato da geroglifici, simboli che lo escludono dalla dignità umana, relegandolo a una posizione di 'altro' assoluto. Cfr. H. Spillers, *op. cit.*, p. 446.

Nel tessuto narrativo di *Kindred*, la riproduzione del potere razzista si intreccia con una dimensione più complessa, sovrapponendo la questione del corpo nero a quella del corpo femminile. Il dominio esercitato da Rufus su Alice è crudo, spietato, il riflesso di un potere patriarcale che la piantagione ha reso norma. La violenza sessuale entra nel linguaggio quotidiano del possesso, rendendo il corpo femminile un terreno colonizzato, una proprietà che serve a riaffermare l'autorità maschile bianca. La cultura dello stupro diventa la struttura sociale, il dispositivo che tiene insieme l'economia e la gerarchia razziale del sistema schiavista.

Lo stupro di Alice è un evento significativo nella narrazione, un vero momento di svolta: dall'abuso e dalla gravidanza che ne segue nasce Hagar, l'antenata di Dana. Da questo nodo si origina il debito impagabile della protagonista, legata a Rufus tramite il sangue, dalla violenza e dai compromessi che determinano la sopravvivenza della sua genealogia. Rufus, figlio di una cultura schiavista, usa la forza per piegare la realtà a proprio piacimento, per superare il rifiuto e zittire l'umiliazione che prova di fronte all'autonomia della donna nera. Frustrato, ridicolizzato e ferito nell'orgoglio di uomo bianco, egli non può che ristabilire il proprio dominio, per sé e per il mondo che rappresenta. La violenza sessuale diventa lo strumento ideologico che riafferma la gerarchia sociale e dis-umana, rafforzando la mentalità che considera il corpo della donna come una proprietà, l'oggetto del possesso e del controllo. Alice, nel silenzio e nella resistenza negata, diventa il campo di battaglia tra desiderio e supremazia, tra amore non corrisposto e diritto di possesso. Il corpo nero, femminile più che maschile, è l'oggetto su cui si fonda la legittimazione dell'ordine coloniale, la conferma del diritto del padrone a prendere, violare, usare. Lo stesso Rufus, in un dialogo con Dana, esplicita con tragica chiarezza la dinamica tra amore, vergogna e violenza:

“Quindi il piano è di sbarazzarti dell'uomo e impossessarti della donna, come hai sempre voluto”, dissi disgustata. “La ricompensa per lo stupro”.

Si girò verso di me, mi scrutò dalle fessurine degli occhi gonfi. “L'avevo pregata di non andare con lui”, disse sottovoce. “Hai capito, l'avevo pregata!”

Non dissi nulla. Cominciavo a capire che era innamorato di quella donna, per sua sfortuna. Non c'era nulla di cui vergognarsi nello

stuprare una donna nera, ma c'era da vergognarsi a esserne innamorati (K, p. 166).

L'ambiguità tragica di Rufus seduce la lettrice, le fa credere di migliorare sotto l'ala di Dana, di poter amare. Eppure, nel finale del romanzo, la violenza raggiunge l'apice, quando, completamente consumato dalla logica predatoria che ha ereditato, l'uomo tenta di stuprare Dana. Lei, simile ad Alice nel corpo e nello sguardo, diventa la nuova vittima, pur se destinata a interrompere il ciclo. Nel corpo a corpo con Rufus, Dana spezza il vincolo con il passato, scagionando gli avi dal trauma generazionale. In una scena carica di simbolismo, il braccio della protagonista è stritolato e inghiottito da una parete mentre il tempo richiama la giovane donna indietro nel presente – come se il ritorno potesse avvenire al prezzo di un sacrificio fisico irreversibile:

Mi sentii stringere in una morsa più forte e potente di quella di Rufus, c'era qualcosa che mi stava stritolando, una forza che mi tirava il braccio, lo schiacciava. Il dolore non arrivò subito, poi fu come se il braccio fosse risucchiato, incastrato, inghiottito da qualcosa. Qualcosa di freddo, di inerte. Vernice, gesso, legno...una parete (K, p. 352).

Il ritorno al presente costa a Dana una parte del suo corpo, la ferita indelebile, il promemoria eterno dell'esperienza narrata. Il braccio mancante è il lascito fisico della Storia, il geroglifico inciso sulla pelle che parla a nome di tutte le donne violate, usate e dimenticate. Nell'arto amputato si iscrive l'intera storia della schiavitù: la cicatrice, la memoria, la voce. Dana, se lascia così definitivamente il passato, non torna alla vita di prima: la libertà si paga con il corpo, e il corpo, quando sopravvive, non dimentica.

### **Il debito impagabile**

*Il viaggio nel tempo* – In *Current Tap* di Emma Odumade (opera proposta in copertina), una donna nera tiene aperto un libro tra le mani, forse un diario, forse un racconto. Sul petto, la mano si posa come a trattenere qualcosa che fugge: la memoria, il respiro, o magari un'intera genealogia che si fa carne, gesto, ombra. Sullo sfondo, si intravedono tracce di vite passate cucite in un presente precario: vecchie fotografie, mappe, inchiostri e ruggine compongono un mosaico instabile. Ogni dettaglio è un richiamo alla Storia; ogni pagina, una finestra su ciò che è stato e che ancora ci attraversa.

Emma Odumade,  
*Current Tap*, carboncino,  
 acrilico, vecchie foto,  
 inchiostro e tè nero su  
 tela, 56 x 51 in, 2022.  
 (Courtesy dell'artista).

*Kindred* si apre su un gesto simile, così come i salti temporali che strappano Dana dal suo tempo – rotture, emorragie della Storia –, nel fondo stratificato, le epoche si sovrappongono, collassando l'una sull'altra. Dana non viaggia nel tempo per un desiderio di conoscenza, ma perché è vincolata al destino di un antenato bianco, Rufus, che deve salvare per garantirsi l'esistenza. La genealogia non è la radice dell'identità di Dana, ma la trappola che la tiene prigioniera; non un'eredità, ma il debito nei confronti di altre vite lacerate. La temporalità spezzata dissolve l'illusione di un tempo lineare e progressivo. Il passato ritorna come una presenza viva, e ogni ritorno di Dana nel Maryland schiavista segna una ricaduta nella Storia, l'affiorare di ferite mai guarite.

Pedina da muovere a proprio piacimento in un gioco crudele, Dana, per esistere, deve proteggere l'uomo che incarna il potere patriarcale e razzista da cui vorrebbe fuggire. Rufus assume il ruolo di carceriere della sua identità, che resta ostaggio in un tempo che non le permette di esprimersi. Dana è sé stessa nel presente, ma ogni salto nel passato azzerava tale libertà, riconsegnandola alla condizione di una subalternità assoluta.<sup>16</sup> La linearità temporale si sgretola, lasciando spazio a una temporalità diasporica, disarticolata, in cui la genealogia è un terreno di lotta. La protagonista vive tra due epoche incompatibili, immerse in regimi di realtà che si escludono e si sovrappongono, al punto da impedirle persino di riconoscersi allo specchio. Come osserva da Silva, i suoi viaggi non sono frutto di una scelta consapevole, ma una forza ineluttabile, la chiamata ancestrale che attraversa la sua carne e la sua coscienza, il destino iscritto nel suo stesso essere. Non è solo il sangue a legarla al trauma della schiavitù, ma il colore della pelle, il segno di una genealogia impressa sulla

<sup>16</sup> È emblematico il paradosso che lega la vita di Dana a un uomo che potrebbe, in qualsiasi momento, fustigarla, stuprarla o ucciderla. Il viaggio nel tempo non le consente di cambiare il corso della storia, né di alleviare le sofferenze degli schiavi, ma la costringe a salvare il carnefice. Quando incontra Rufus da bambino, ella spera – ingenuamente – di poterlo educare al rifiuto delle logiche razziste e patriarcali che lo circondano. Come mostra la recente trasposizione televisiva del romanzo, *Kindred*, FX, 2022, Dana cerca di intervenire sul linguaggio per spezzare i meccanismi simbolici che fondano la disuguaglianza. In questo tentativo, *Kindred* interroga il potere delle parole come veicolo del razzismo, iscritto nei libri, nei silenzi e nei corpi. Il razzismo, come osserva Derrida, è già presente nella lingua, nei nomi e nei discorsi che definiscono il mondo. Dana tenta di contrastare questo apparato, ma scopre che il linguaggio stesso è stato già colonizzato: le parole con cui si racconta sono le stesse che l'hanno resa schiava, invisibile. Cfr. J. Derrida, "Racism's Last Word", trad. a cura di Peggy Kamuf, *Critical Inquiry*, Vol. 12, No. 1, Race, Writing, and Difference, 1985, p. 292.

materia viva del suo corpo nero, sempre già coinvolto, sempre già compromesso.

Il ‘debito impagabile’ che dà il titolo al saggio di Ferreira da Silva è lo stesso che obbliga Dana a tornare indietro, a sacrificarsi per chi non meriterebbe alcuna salvezza. Eppure, il racconto non prevede una bilancia che possa riequilibrare la Storia, né tantomeno una riparazione che possa sciogliere il vincolo. Il debito che rapisce Dana è ontologico, non ha a che fare con qualcosa che si ‘ha’, ma con ciò che si ‘è’: nera in un mondo costruito sull’assioma bianco, incarnazione di una colpa che precede ogni azione, l’esistenza mai riconosciuta del tutto. Secondo da Silva, questa condizione sfugge sia alla logica lineare del tempo che a quella retributiva della giustizia, che vorrebbe compensare il torto con il risarcimento. Il debito impagabile plasma le identità frantumate, liminali, sospese tra la memoria irreparabile del passato e le tensioni irrisolte del presente.

Dana è una figura quantica, capace di abitare più tempi contemporaneamente senza appartenere pienamente a nessuno.<sup>17</sup> La sua identità è sfaldata, riflesso della *double-consciousness* teorizzata da W.E.B. Du Bois: essere nera in un mondo bianco, libera ma trattata come proprietà, viva nel presente portando i segni del passato.<sup>18</sup> Il viaggio si fa corrispettivo simbolico della nave negriera, il mezzo che ha stravolto le vite degli africani americani e che, al tempo stesso, ha reso possibile la diaspora delle loro identità. Attraverso questo ‘mezzo’, le culture e le identità non solo si mescolano e si disperdono, ma si trasmettono e si trasformano all’interno di uno spazio diasporico in continuo divenire.<sup>19</sup> La presenza di Dana

---

<sup>17</sup> In *Kindred*, la dinamica di sospensione temporale richiama la condizione di Dorothy ne *Il Meraviglioso mago di Oz*, dove l’esilio dalla propria casa diventa metafora della ricerca di stabilità e appartenenza. Per Dana, tuttavia, questa esperienza assume un significato più complesso e doloroso: l’inferno del Maryland ottocentesco, pur rappresentando un luogo di terrore e di oppressione, esercita su di lei un’attrazione ambivalente. Quel mondo le ha sottratto una parte di sé, lasciandola preda di un conflitto irrisolvibile tra l’odio per la schiavitù e la nostalgia per un passato che contribuisce a definire la sua identità. Il senso di alienazione si traduce così in una ricerca della ‘casa’, fino alla consapevolezza che nessun luogo possa davvero esserlo. Lo testimonia l’ultima scena del romanzo, in cui Dana, tornata al presente, prende un aereo per visitare la piantagione del suo antenato.

<sup>18</sup> Il *Middle Passage*, più che una semplice condizione storica, si configura come la frattura originaria che attraversa ogni esperienza della diaspora nera. Non si tratta di un evento concluso ma di una rottura persistente, che riemerge come struttura di esclusione e non-appartenenza. Essa colloca i soggetti in uno stato di sospensione tra mondi che li tollerano solo parzialmente, senza mai accoglierli davvero. Cfr. W. E. B. DuBois, *The Souls of Black Folk*, Oxford University Press, Oxford, 2007, pp. 8-9.

<sup>19</sup> P. Gilroy, *The Black Atlantic. L’identità nera tra modernità e doppia coscienza*, trad. it. a cura di Miguel Melino e Laura Barberi, Meltemi, Milano, 2019, pp. 85-86.

è un cortocircuito tra due mondi, il simbolo dell'identità divisa e frammentata che caratterizza la comunità nera, vincolata alla percezione egemonica della società bianca e, al contempo, aspirante all'autodeterminazione. La sua esistenza si snoda nella tensione costante tra due realtà che si escludono a vicenda, negandole la possibilità di essere soggetto autonomo della propria narrazione e confinandola in un ruolo imposto dalla Storia.<sup>20</sup>

*L'economia del debito* – In *Kindred*, la narrazione del debito è la metafora della condizione diasporica nera e, insieme, una chiave per comprendere la struttura economica che ha reso possibile, e perpetua tuttora, la logica dello sfruttamento razziale. Il legame tra schiavitù e capitalismo emerge con forza nella filosofia di da Silva, che decostruisce la narrazione dominante moderna, rivelando come il progetto coloniale sia parte integrante, e non accessorio, dell'accumulazione capitalista.<sup>21</sup> Ferreira da Silva critica l'idea marxista classica secondo cui lo sfruttamento si fonda sul contratto fra soggetti giuridicamente uguali: nella realtà coloniale, lo schiavo non è un lavoratore libero ma un bene posseduto, una risorsa espropriata. La libertà di vendere la propria forza-lavoro è negata in modo assoluto, rendendo la schiavitù la condizione nascosta e necessaria del capitalismo:

'Le colonie' mancano della relazione determinante dello sfruttamento del lavoro, che avviene tramite contratto e coinvolge parti giuridicamente uguali. [...] Per diventare capitale, il contesto deve essere configurato in un modo tale da creare una netta distinzione tra i 'proprietari del denaro, dei mezzi di produzione, dei mezzi di sussistenza' e i 'lavoratori liberi, venditori della propria forza-lavoro (U, p. 204, t. m.).

In questo contesto, lo schiavo – ridotto a merce – è escluso dallo scambio contrattuale, ed è proprio questa esclusione che

<sup>20</sup> La condizione trascendentale di Dana assume, nel quadro teorico di Gilroy, una valenza utopica: la riscrittura del passato attraverso la memoria diasporica non è solo un atto di resistenza, ma un'apertura verso la possibilità di un futuro postmoderno ancora da immaginare. Cfr. P. Gilroy, *op. cit.*, p. 118.

<sup>21</sup> In *Unpayable Debt*, *cit.*, p. 173, da Silva osserva come la teoria marxista tenda a confinare la schiavitù alla fase di 'accumulazione primitiva' nel Nuovo Mondo, trascurando il ruolo strutturale che il valore estratto dal lavoro schiavile ha avuto nella configurazione del mercato globale. In tale prospettiva, la relazione tra padrone e schiavo si configura come l'archetipo originario dello squilibrio sistemico che caratterizza il rapporto tra capitalista e lavoratore, fondato su una logica comune di espropriazione e sfruttamento.

rende il suo lavoro incalcolabile, non convertibile in salario, assolutamente estrattivo. Eppure, da Silva ribalta questa logica e riconosce nel corpo schiavizzato una dimensione creativa, eccedente rispetto alla funzione ri-produttiva: il ‘lavoro vivo’ è dotato di un potenziale generativo irriducibile alla logica di mercato (U, p. 78, t. m.). In *Kindred*, Dana incarna la dicotomia: da un lato è catturata nella funzione economica che la Storia le assegna – salvare Rufus, garantire la sua discendenza – dall’altro è il segno della resistenza a quella funzione, l’irruzione di una coscienza che non si lascia assorbire. Il debito non è soltanto personale, ma simbolico, la condizione imposta a milioni di discendenti degli schiavi, obbligati a ‘risarcire’ la società bianca di un privilegio mai giustificato. In tal senso, *Kindred* mostra quanto profondamente le vittime siano state rese responsabili della sopravvivenza del sistema che le ha oppresse. La logica del debito, come la descrive da Silva, è il cuore stesso del razzismo moderno, un’equazione in cui la comunità nera è in difetto, mentre quella bianca è assolta dalle proprie responsabilità. Dana, trattata come proprietà da Rufus, sperimenta l’equivalenza simbolica tra la schiavitù e l’incarcerazione, il passato e il presente, in prima persona:

Esistendo allora/li con Rufus, come sua proprietà, ed essendo trattata come una schiava, Dana intravide la ragione per cui la polizia era il nuovo sorvegliante e la prigionia la nuova piantagione. Se l’essere neri = prigionia, se l’unico atto legale del prigioniero è creare ricchezza per il suo carceriere, rifiutarsi di produrre ricchezza o smettere di farlo deve essere un crimine: essere neri e liberi significa privare i bianchi della ricchezza che potrebbero estrarre da te (U, p. 168, t. m.).

Con queste parole, da Silva spiega perché la liberazione formale non coincide con una reale emancipazione. La fine della schiavitù lascia intatte le logiche economiche e punitive: la prigionia prende il posto della piantagione, la polizia quello dei pattugliatori. L’ordine capitalistico moderno non rinuncia al corpo nero, ma lo reinserisce come produttore coattivo o bersaglio da disciplinare. Nell’analisi riecheggiano le parole di Malcolm X che denunciano la trappola della libertà apparente, una libertà formale, svuotata di mezzi concreti, che mantiene la comunità nera nella marginalizzazione politica ed economica. Lungi dall’essere superata, la logica schiavista si aggiorna, si riformula, sopravvive e il suo debito non viene cancellato, solo trasmesso.

Géraldine Tobe, *Voyage dans le Temps*, fumo su tela, 2021. (Courtesy dell'artista).



*Il sacrificio* – La perdita del braccio, per Dana, è più che una conseguenza fisica del viaggio nel tempo. È il simbolo di resistenza e di memoria, il prezzo per la libertà, il corpo che si spezza affinché la Storia possa essere attraversata, riconosciuta e narrata. La mutilazione, avvenuta nel momento in cui riesce a sfuggire alle grinfie di Rufus, rappresenta sia l'apice del trauma che la soglia del ritorno: il sacrificio necessario per riappropriarsi del presente. Il braccio lasciato indietro si fa soglia e sigillo, punto di frattura e di continuità tra il mondo della schiavitù e quello della falsa libertà. Il sacrificio si erge come un monumento vivente della memoria collettiva. Per la lettrice bianca può evocare il senso di colpa storico, la responsabilità rimossa della posizione assunta all'interno del

sistema coloniale che ancora produce disuguaglianze; per la lettrice nera, può essere un richiamo alla genealogia della resistenza, una ferita aperta che sanguina attraverso le generazioni. In un senso, l'amputazione di Dana riecheggia con le ferite fisiche e psichiche narrate da Toni Morrison in *Beloved*, nel corpo materno come archivio della violenza e al tempo stesso atto di protezione.<sup>22</sup>

Le cicatrici impresse sul corpo, reali o simboliche che siano, parlano più di qualsiasi documento. Le tracce inscritte sulla pelle sono indizi che resistono all'oblio, che tramandano il trauma affinché possa essere ricordato. Il corpo ferito di Dana diventa archivio vivente del debito impagabile, incarnazione di una Storia che non vuole essere cancellata né può essere pacificata con gesti conciliatori. Attraverso la lacerazione della carne, *Kindred* ci mostra quanto la schiavitù sia tutt'altro che conclusa: la sua voce persiste nel presente, chiedendo ascolto, riconoscimento, trasformazione. Dana è una donna nera sopravvissuta, una combattente che fa della propria esperienza un gesto politico di resistenza. Il corpo spezzato non è la fine della narrazione ma la condizione della possibilità. Conceição Evaristo in *Olhos d'água* scrive dell'imperativo poetico e radicale di non morire, di fare della vita una forma di insubordinazione, la memoria un atto di rivolta;<sup>23</sup> per Dana e per chi ha esperito il trauma della disumanizzazione, vivere è già una forma di lotta, una rivendicazione dell'umano negato.

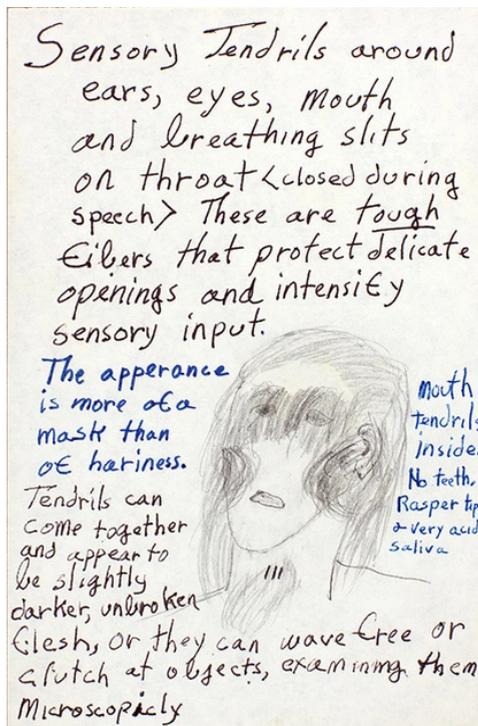
Con *Kindred*, Butler intreccia memoria, identità e resistenza, trasformando l'opera in un punto di riferimento imprescindibile per indagare la complessità del debito storico e le sue implicazioni nel tempo. Il corpo di Dana, mutilato ma non domato, sopravvissuto ma non represso, è l'emblema di una genealogia nera che si rifiuta di essere cancellata. Il sacrificio è collettivo, il sacrificio di tutte le Dana del passato, del presente e del futuro, di tutte le donne nere che continuano a vivere sotto il peso di una Storia che le ha volute senza voce, potere e corpo. Dana ci ricorda che ogni gesto di sopravvivenza è un gesto di memoria e che ogni memoria, se ascoltata, è un atto rivoluzionario.

<sup>22</sup> L'opera di Toni Morrison si chiude con una riflessione potente sul tempo, l'eredità della memoria e il peso dei traumi storici. La frase finale – che dichiara “this is not a story to pass on” – ha un duplice significato: può essere letta sia come un invito a non perpetuare l'orrore, sia come un'esortazione a non dimenticare. La tensione tra rimozione e memoria si rivela particolarmente attuale e trova un evidente riscontro in *Kindred*, dove la protagonista è costretta a rivivere la violenza del passato per comprenderla e poterla trasmettere. Cfr. T. Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 2000.

<sup>23</sup> C. Evaristo, *Olhos d'água*, Pala Mini, Rio de Janeiro, 2018, citata da D. Ferreira da Silva, *Unpayable Debt*, cit., p. 117.



## Xenogenesis (1987, 1988, 1989)



Octavia E. Butler, *Notes on the Oankali*, ca. 1985, Lilith's Brood, The Huntington Library, Art Collections and Botanical Gardens.

Pagina di un diario di Butler che presenta una descrizione degli Oankali: tentacoli sensoriali attorno occhi, naso e bocca per esaminare gli oggetti; fessure respiratorie sulla gola che restano chiuse; privi di denti, ma con una saliva molto acida.



## Anatomia della distruzione

*Una nuova genesi* – I risvegli sono sempre dolorosi. Tornare alla vita è un atto di forza che svuota: Lilith ansima, respira a fatica per allontanare l'eco dell'asfissia. Il cuore batte troppo in fretta, troppo forte, come se volesse ricordarle che lei esiste ancora, che quel corpo è ancora il suo. Le gambe e le braccia formicolano mentre il sangue riprende a scorrere, e lei, raggomitolata in posizione fetale, rinasce. La stanza è immobile, di un bianco opaco, indefinibile. Il letto, meglio la piattaforma, si fonde con il pavimento come un prolungamento. Ogni superficie ha la stessa consistenza morbida e silenziosa, ogni oggetto sembra parte di un ambiente progettato per confondere il confine tra ciò che è organico e ciò che è artificiale. Non ci sono spigoli, né finestre, solo una porta.

In questo spazio sospeso si apre *Dawn*, il primo volume della Trilogia *Xenogenesis* di Octavia Butler, che, abbandonata la piantagione di *Kindred*, si proietta ora in un futuro post-apocalittico quando la Terra, devastata dalla guerra nucleare, è stata salvata dalla razza aliena degli Oankali. Pubblicata tra il 1987 e il 1989, la Trilogia, composta da *Dawn*, *Adulthood Rites* e *Imago*, si inserisce nel canone della fantascienza per sovvertirne i paradigmi. Al posto degli alieni conquistatori, Butler propone una forma di alterità che trasforma, guarisce e assorbe la vita circostante. Gli Oankali credono nell'ibridazione come unica possibilità evolutiva e individuano nell'essere umano una creatura tanto intelligente quanto autodistruttiva.

In *Dawn*, Lilith Iyapo, la giovane africana americana sopravvissuta alla catastrofe, è risvegliata sull'astronave aliena per diventare madre della nuova umanità. Divisa tra l'appartenenza alla propria specie e la consapevolezza della violenza con cui questa ha agito nella storia e sul mondo, ella diventa la madre del primo ibrido umano-Oankali. Nei

volumi successivi, *Adulthood Rites* e *Imago*, l'esplorazione si concentra sull'identità mista e sui dilemmi etici della sopravvivenza attraverso i corpi dei 'costrutti', Akin e Jodhas, i figli della fusione tra le due specie. Akin, rapito dai *Resisters*, che sono umani ostili all'ibridazione, incarna un dilemma cruciale per l'opera: l'umanità può sopravvivere senza cambiare? Oppure l'unica salvezza è rinunciare a ciò che la definisce? La doppia appartenenza di Akin lo rende un tramite perfetto tra due mondi che si respingono e si attraggono, offrendo a entrambi uno spazio di espressione e riconoscimento. Jodhas, dal canto suo, con una metamorfosi imprevista, diventa instabile, imprevedibile, potenzialmente mostruoso; sarà lui, però, a guarire i corpi e le comunità dalle paure generate dal nuovo stile di vita.<sup>1</sup>

Nel percorso delle tre narrazioni, l'essere umano non è celebrato, ma sottoposto ad una serie di interrogazioni. Butler racconta una rinascita lenta e disorientante, in cui la sopravvivenza richiede il sacrificio dell'autonomia. Il futuro della Terra non è affidato ai privilegiati, a coloro che, assetati di potere, costruiscono gerarchie su basi illusorie; la vita è consegnata a chi, consapevole della propria colpa, sa abitare l'ibrido, rinunciare alla purezza e accogliere la contaminazione. Nella mescolanza e nella perdita del dominio si gioca l'alternativa alla distruzione.

*La contraddizione umana* – Al centro del progetto della Trilogia pulsa una diagnosi glaciale, un verdetto silenzioso iscritto nei corpi e nelle menti degli esseri umani: *The Human Contradiction*. Formulata dagli Oankali con la freddezza dell'analisi genetica, la definizione ha la forza di un'arma concettuale capace di scardinare ogni certezza antropocentrica. L'essere umano è descritto come la creatura più intelligente, e proprio perciò la più pericolosa. La violenza non agisce per carenza di strumenti cognitivi, ma per l'incapacità di dirigere la propria intelligenza al di fuori di logiche di sopraffazione.

L'umanità, definita da Butler come l'intreccio inestricabile di vita e di morte, è condizionata da due tratti combinati in modo letale.<sup>2</sup> Da un lato, la sua intelligenza straordinaria è capace di invenzioni complesse e di riflessione astratta; dall'altro, il comportamento gerarchico antico e radicato, condiviso tra le specie

<sup>1</sup> Oltre agli Oankali dal sesso maschile e femminile, esiste un terzo sesso definito 'ooloi', un sesso neutro avente la funzione principale nella riproduzione della specie.

<sup>2</sup> O. Butler, *Ultima Genesis*, trad. it. di Gaetano Staffilano, Urania Collezione, Mondadori, Milano, 2019, p. 21 (farò riferimento all'opera direttamente nel testo con la sigla D, che richiama il titolo originale Dawn).

terrestri, spinge l'uomo a sottomettere, ordinare e dominare. Il risultato è la tensione distruttiva, lo squilibrio in cui l'intelligenza, lungi dal correggere l'aggressività, ne diventa alleata e strumento, raffinandone l'efficacia e moltiplicandone gli effetti. Butler scrive:

— Siete intelligenti — disse. — Questa è la caratteristica più recente delle due, e quella che avreste potuto usare per salvarvi. Potenzialmente siete una delle razze più intelligenti che abbiamo mai scoperto, anche se avete mire diverse dalle nostre. Tuttavia, avete avuto un buon inizio, nelle scienze biologiche e persino nella genetica. — E l'altra caratteristica?

— Avete una struttura gerarchica. Questa è la caratteristica più antica e più radicata. L'abbiamo individuata nei vostri parenti più stretti del regno animale, e anche in quelli più lontani. È una caratteristica terrestre. L'intelligenza umana ne è stata lo schiavo, anziché la guida; non l'ha nemmeno riconosciuta, come problema; addirittura, ne ha tratto motivo d'orgoglio, o non l'ha notata affatto. — Emise di nuovo quel suono fruscante. — È stato come ignorare un tumore. Secondo me, la tua razza non si rendeva conto del pericolo che correva (D, pp. 32-33).

Il tema della violenza si declina specificamente tramite la metafora del tumore, che non è un male esterno ma un'alterazione interna, la crescita incontrollata di cellule che nasce dall'organismo che pretende di curarla. La guerra, le discriminazioni, i genocidi, ogni atto distruttivo che l'uomo infligge ai propri simili si rivolta contro di lui, come una malattia autoimmune che erode la specie dall'interno.<sup>3</sup> Nel mondo di *Xenogenesis*, ad esempio, la plastica gioca il ruolo tossico per eccellenza, l'emblema di una violenza immortale, prodotta dalla specie e destinata a consumarla. Leggera, onnipresente, conveniente, essa incarna l'insostenibilità della civiltà umana:

— La plastica uccideva le persone, prima della guerra — disse una donna. — La usavano per mobilio, vestiario, contenitori, attrezzature, quasi per qualsiasi cosa. A volte il veleno filtrava nel cibo o nell'acqua e provocava il cancro; a volte c'erano incendi e la plastica emetteva gas tossici che uccidevano le persone. Mio marito era nei vigili del fuoco, prima della guerra. Me lo diceva sempre (A, p. 120).

<sup>3</sup> C. Braid, "Contemplating and Contesting Violence in Dystopia: Violence in Octavia Butler's *Xenogenesis Trilogy*", *Contemporary Justice Review: Issues in Criminal, Social, and Restorative Justice*, Vol. 9, No. 1, 2006, p. 53.

La scena, che è raccontata a un bambino nato dopo la catastrofe nucleare, assume i toni della favola tragica dove la plastica si fa simbolo perfetto dell'autodistruzione umana, l'ennesimo sacrificio offerto all'altare dell'avidità. A ribadirne la consapevolezza, Butler affida a Tino, uno dei personaggi umani più emblematici della saga, il commento tagliente sull'assurdità della guerra:

La guerra era una follia che non aveva mai capito e nessuno, a Phoenix, era stato in grado di spiegargliela. [...] Lui credeva di capire la collera, l'odio, l'umiliazione, perfino il desiderio di uccidere un uomo. Tutte sensazioni che aveva già provato. Ma uccidere tutti... uccidere quasi la Terra intera... A volte si chiedeva se, in qualche modo, non fossero stati gli oankali stessi a provocare la guerra, per i propri scopi. Gli pareva impossibile che persone sane di mente, come quelle che aveva lasciato a Phoenix, facessero cose del genere... o che permettessero a dei pazzi di avere il controllo di strumenti in grado di provocare tanto danno. Se un uomo è fuori di senno, lo si rinchioda. Non gli si dà il potere.<sup>4</sup>

Tino incarna la voce della perplessità, la coscienza sgomentata che si chiede non perché la violenza sia accaduta, ma come sia stato possibile permetterla; la risposta va rintracciata nella normalità stessa di un ordine che si regge sull'autoritarismo, sulla gerarchia, sulla legittimazione del dominio. Così, pure nel mondo post-catastrofico, l'umanità si attacca disperatamente ai resti delle strutture patriarcali e oppressive. I *Resisters*, ribelli al nuovo ordine degli Oankali, perpetuano la logica violenta che ha distrutto la Terra; i loro principii sono quelli di possedere corpi, silenziare voci, legare mani – come se sopravvivere significasse riaffermare l'antico diritto alla proprietà femminile:

– Quando gli oppositori trovano donne sole, se le tengono. L'abbiamo visto accadere in un villaggio dove i rapitori hanno cercato di venderci. — Che cosa avete visto? — Alcuni uomini sono giunti al villaggio. Vivevano lì, ma erano andati in giro. Con loro avevano una donna, con le mani legate dietro la schiena e una corda attorno al collo. Hanno detto che l'avevano trovata e che quindi apparteneva a loro. Lei continuava a gridare, ma nessuno conosceva la sua lingua. Quegli uomini l'hanno tenuta con loro (A, p. 112).

---

<sup>4</sup> O. Butler, *Ritorno alla Terra*, trad. it. di Gaetano Staffilano, Urania Collezione, Mondadori, Milano, 1988, p. 35 (farò riferimento all'opera direttamente nel testo con la sigla A, in rimando al titolo originale *Adulthood Rites*).

La scena è cruda, priva di retorica, reale. A confronto con la fine del mondo, l'uomo non riesce a rinunciare al potere, reinventandolo sotto forme sempre più brutali e disperate. La violenza non è una risposta alla crisi, ma è il linguaggio in cui la crisi è perpetuata. In questo contesto, *Xenogenesis* disseziona e storicizza la violenza, la mette a nudo come elemento costitutivo della specie umana che, pur dotata di consapevolezza critica, continua a comportarsi come carnefice. Il terrore, in Butler, è che l'umanità continui a essere strutturalmente incapace di rimediare alle atrocità del passato, rinnegando l'unica via d'uscita, che è l'incontro con l'alterità. Così, la salvezza, che richiede la rinuncia al vecchio ordine, appare come un sacrificio più spaventoso della distruzione stessa.

*Colonizzazione e alterità* – Nella Trilogia, ciò che spaventa non sono gli alieni dai corpi tentacolari, ma il riflesso che essi restituiscono dell'umanità, specie brillante e autodistruttiva, incapace di rinunciare alla violenza persino quando il mondo è ridotto in cenere. Con il rovesciamento dell'archetipo dell'invasore, Butler sposta l'alterità fuori dal registro della minaccia e, contrapponendola all'ossessione umana per il dominio, la trasforma in un orizzonte etico. Se l'umano conquista, ordina e annienta, l'alieno cura, intreccia e trasforma. Le categorie di colonizzatore e colonizzato si confondono, come osserva Jim Miller: gli Oankali appaiono al contempo salvatori e assimilatori, gli umani vittime e carnefici; ciò che si propone è un duello di visioni, da un lato la civiltà predatoria, dall'altro la simbiotica che costruisce il futuro sull'ibridazione.<sup>5</sup>

Per vivere insieme bisogna guarire la frattura etica che divide le specie, risolvere i problemi identitari e sposare i principii Oankali della non-violenza e del *breeding*.<sup>6</sup> Gli alieni rifiutano l'aggressività con ogni cellula del corpo e sentono la violenza come una mutilazione, un'auto-amputazione. I loro corpi, che sono stati letti da Donna Haraway come tecnologie genetiche viventi, sono progettati per scambiare, mescolarsi, rigenerarsi con l'altro.<sup>7</sup> Non

<sup>5</sup> J. Miller, "Post-Apocalyptic Hoping: Octavia Butler's Dystopian/Utopian Vision", *Science Fiction Studies*, Vol. 25, No. 2, 1998, p. 340.

<sup>6</sup> Con il termine *breeding*, Butler si riferisce all'incrocio genetico tra la specie aliena e quella umana. Attraverso la riproduzione, le due specie si fondono dando origine a una nuova configurazione ibrida, in cui ciascuna contribuisce al miglioramento del patrimonio genetico dell'altra.

<sup>7</sup> In *Primate Visions* (1990), Donna Haraway interroga il ruolo dell'etologia e della primatologia nella costruzione di pregiudizi culturali, e mette in evidenza la

consumano, non impongono, non colonizzano nel senso umano del termine, ma trattano la diversità come un patrimonio da ascoltare, amare e accogliere. La logica è quella del *trading*: ogni forma di vita è un'offerta, ogni relazione è un'opportunità di evoluzione reciproca. Butler offre una potente sintesi del processo in una delle scene più emblematiche di *Imago*:

Gli Oankali non suggerivano la violenza. Gli esseri umani dicevano che la violenza era contraria alle credenze degli Oankali. In realtà, era contraria alla loro carne e alle loro ossa, a ogni loro cellula. Gli esseri umani si sono evoluti da forme di vita gerarchiche, dominate dal bisogno di sopraffare e spesso di uccidere altre forme di vita. Gli Oankali, invece, si sono evoluti da una vita acquisitiva, raccogliendo e combinandosi con altre forme di vita. Uccidere non era semplicemente uno spreco per gli Oankali. Era inaccettabile quanto amputarsi arti sani. Combattevano solo per salvare la propria vita e quella degli altri. Anche allora, lottavano per sottomettere, non per uccidere. [...] Quando uccidevano, anche solo per salvare una vita, morivano un po' anche loro (t. m.).<sup>8</sup>

In netto contrasto con tutto ciò, l'evoluzione umana si è costruita sul dominio, con la nascita di imperi, le religioni e le tecnologie volte ad alimentare le logiche gerarchiche. La violenza è diventata il linguaggio di una civiltà cannibale, incapace di frenare la sua fame, avida, vorace e destinata a consumarla dall'interno.<sup>9</sup> Allo stesso tempo, però, l'utopia Oankali non è priva di innocenza. Lilith, nel primo libro, è rinchiusa come un animale da esperimento, isolata 'per il suo bene' e sottoposta, senza aver concesso il consenso, a esperimenti, test e interventi genetici. Tra questi, l'operazione per rimuovere un tumore diventa l'emblema del paternalismo sottile e invasivo, in cui la scienza aliena replica i gesti coercitivi del potere che si dice salvifico. Attraverso la voce ferita di Lilith si fa strada il dubbio perturbante: l'altruismo è solo un'altra forma di controllo? Il bene imposto non è altro che il più raffinato tentativo di dominio? L'amezza esplode nel suo dialogo con gli alieni:

---

natura simbiotica degli Oankali: alieni che, a differenza degli umani, trascendono i confini tradizionali tra sé e l'altro. Cfr. D. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York, 1990, p. 379.

<sup>8</sup> O. Butler, *Imago*, Warner Books, New York, 1997, p. 43 (D'ora in poi farò riferimento all'opera direttamente nel testo con la sigla I).

<sup>9</sup> B. A. Harper, "The Absence of Meat in Oankali Dietary Philosophy: An Eco Feminist Vegan Analysis of Butler's *Dawn*," in S. Jackson, J. E. Moody-Freeman (a cura di), *The Black Imagination, Science Fiction and Futurism*, Peter Lang Press, New York, 2011.

Ecco un'altra cosa che avevano fatto al suo corpo, senza il suo permesso, e presumibilmente per il suo bene. — Noi trattavamo così gli animali — brontolò con amarezza. — Ossia? — Facevamo loro delle cose... vaccinazioni, operazioni chirurgiche, isolamento, per il loro bene. Volevamo che fossero in buona salute e al sicuro... talvolta perché più tardi ci servissero come cibo (D, p. 26).

Nell'analogia tra esseri umani e animali da allevamento, crolla la superiorità morale degli Oankali. Se non usano armi, essi egualmente governano i corpi, impongono scelte, ridefiniscono i desideri; inseminano Lilith attraverso la manipolazione genetica, evocando le violenze inflitte, durante gli anni del colonialismo e della schiavitù, dal potere che si pretende salvifico ma che opera con l'annullamento del consenso. In *Xenogenesis*, il potere si traveste da cura, incastrato in una rete fatta di interventi silenziosi, operazioni non richieste, scelte imposte in nome di un bene superiore. In questo passaggio morale, la lettrice si trova, come Lilith, a dover scegliere: accettare la trasformazione della specie, rinunciando alla sua autonomia, oppure rischiare l'estinzione per difendere l'identità compromessa. Nel conflitto tra colonizzazione e resistenza, Butler non indica una via, ma pone la sua opera ad un bivio; nessuna specie ha il monopolio della giustizia e nessun male è irrimediabile; l'alterità abbandona il ruolo di nemico da temere, trasformandosi in un quesito aperto: cosa significa essere umani? Fino a dove ci si può trasformare, senza il pericolo di perdersi definitivamente?

### La minaccia del corpo alieno

*La fine del corpo naturale* – Fin dal primo capitolo di *Xenogenesis*, Butler mostra che il corpo umano assume sfumature nuove, divenendo un laboratorio del possibile, un luogo dove sradicare la costruzione culturale e biologica del genere.<sup>10</sup> Lilith, donna, nera e madre, è colei che permette alla tensione di manifestarsi in modo potente. Il suo corpo è, allo stesso tempo, soggetto e oggetto del conflitto in quanto osservato, manipolato e infine trasformato.

<sup>10</sup> La frammentarietà delle identità di genere proposta da Butler acquista ulteriore rilievo se letta alla luce della riflessione della storica Joan W. Scott, secondo cui il genere non è una determinazione biologica, ma una costruzione sociale intrecciata ai meccanismi di potere. In quest'ottica, l'asimmetria prodotta dal patriarcato mira a riprodurre la subordinazione femminile, consolidando il primato dell'uomo nella gerarchia umana. Cfr. J. W. Scott, "Il 'genere': un'utile categoria di analisi storica", *American Historical Review*, 1986, p. 17, accessibile al seguente link: <http://www.iaphitalia.org/wp-content/uploads/2015/03/scoti.pdf> (u. c. 18/10/2024).

La critica Lidia Curti, in *Femminismi futuri*, osserva come la fantascienza, soprattutto nella declinazione postmoderna, agisca attraverso contaminazioni, producendo androgini, figure ibride, metamorfosi identitarie tra umano, animale e vegetale.<sup>11</sup> Se Curti individua nella fantascienza un potenziale di disordine e di riscrittura, Butler lo fa accadere sul corpo della sua protagonista: Lilith diventa non solo personaggio, ma dispositivo narrativo e politico. In tale scenario, la maternità, la sessualità e l'identità sessuata perdono le loro coordinate tradizionali, e vengono riorganizzate secondo logiche simboliche, evolutive e profondamente destabilizzanti. La Trilogia si articola intorno a un quesito esistenziale che, com'è chiaro fin da subito, non prevede risposte rassicuranti: come pensare la genesi di una nuova specie?<sup>12</sup>

Risvegliata in una stanza asettica e sospesa, all'interno della nave Oankali, Lilith non ha controllo sul suo corpo né sulle informazioni a cui lei pure ha accesso. La figura non è presentata come un'eroina tradizionale ma come una sopravvissuta carica di tensioni irrisolte. In una storia dove il salvatore dell'umanità vive di sensori e tentacoli, la giovane donna rappresenta il tramite, il traghettatore verso un futuro che rinneghi sia la purezza che la nostalgia. Il suo corpo, qui, smette di essere naturale per diventare artificio alieno, banco di prova di una nuova possibile umanità. Butler affida a Lilith un ruolo centrale nella rifondazione della specie umana e, al contempo, la trasforma nella figura negativa della 'complice' dell'invasore alieno agli occhi degli altri umani. Tutti l'accusano di tradimento, di essersi lasciata contaminare, di aver offerto il grembo al nemico. Nonostante il compito sia di insegnare, preparare e guidare, Lilith è respinta dalla sua gente perché è la madre di una progenie non umana.<sup>13</sup> Ad un certo livello, si apre una riflessione dolorosa sulla

<sup>11</sup> Cfr. L. Curti, "Introduzione", in L. Curti, A. A. Ferrante, M. Vitale (a cura di), *op. cit.*

<sup>12</sup> Nella parodia della genesi cristiana operata da Butler, la creazione non è un atto divino, ma un processo biologico in continua evoluzione. La teleologia cristiana, a partire dalla *Genesis*, divide l'umano in due parti: luce e ombra, santità e peccato, buono e cattivo. Categorie considerate 'naturali' e che vengono destabilizzate dalla presenza di nuove specie e organismi nei testi di Octavia Butler. Cfr. K. Omry, *op. cit.*, p. 6.

<sup>13</sup> *Xenogenesis*, come il racconto breve *Bloodchild* (1984), esplora l'alterità e il perturbante freudiano (unheimlich) nel legame madre-figlio. Rebecca Rea Ross legge la maternità nei testi di Butler come trauma e castrazione, visibili rispettivamente nella gestazione maschile di *Bloodchild* e nella fertilità aliena di *Xenogenesis*. Anche l'autrice, donna nera in un contesto letterario dominato da soggettività bianche e maschili, incarna una figura *uncanny*. Come a suggerire la necessità di abbandonare le strutture sociali tradizionali in vista di un a-venire migliore, in entrambi i testi, la sopravvivenza dell'umanità è resa possibile solo attraverso l'ibridazione. Cfr. R. R. Ross, "Uncanny Race and Octavia Butler",

maternità nera come luogo di doppia esclusione: nel passato schiavista, produttrice di corpi per altri; nel futuro ibrido, madre di figli non riconosciuti dalla comunità. Il nome scelto da Butler non è casuale: Lilith, nella tradizione ebraica, è la prima donna, creata come l'uomo dalla terra, e perciò non disposta alla sottomissione. Lilith riprende questa genealogia simbolica e la spinge oltre, non è madre di un eden riparato, ma generatrice di un mondo contaminato, impuro, forse migliore.<sup>14</sup> La sua corporeità diviene politica: il grembo genera dissenso, non sicurezza; la maternità non è sacralità, ma funzione, trasmissione e, a tratti, fallimento. Persino gli Oankali, come il maschio Kahguyah, faticano a riconoscere in lei una figura guida, proprio a causa del suo sesso:

Kahguyah fece frusciare i tentacoli. — Io non volevo accettarti, Lilith. Né per Nikanj, né per il compito che dovrai svolgere. Credevo, per come la genetica umana è espressa nella vostra cultura, che bisognasse scegliere un maschio per parentare il primo gruppo. Adesso credo di essermi sbagliato (D, p. 94).

Il pregiudizio non appartiene alla natura degli Oankali, ma costituisce la conseguenza dei secoli di studio sull'umanità. La specie umana ha naturalizzato la *leadership* maschile, ed è sempre essa che l'ha resa criterio di valutazione. L'accettazione di Lilith segna un punto di svolta, sia perché viene riconosciuto il ruolo a una donna, ma soprattutto perché il cambiamento attraversa un corpo considerato marginale, deviante, contaminato.<sup>15</sup> Lilith inaugura una genealogia femminile che non rigenera la specie nel senso rassicurante della continuità, ma la ristruttura nella differenza. In lei inizia la fase dell'umano che non torna alla purezza originaria, ma che si contamina, perde l'identità e si apre alla possibilità dell'alterità.

---

*Western Tributaries*, Vol. 4, 2017, p. 1, accessibile al link: <https://journals.sfu.ca/wt/index.php/westerntributaries/article/view/48/26> (u. c. 14/11/2024).

<sup>14</sup> *Bloodchild* (1984) anticipa le riflessioni di *Xenogenesis* attraverso un radicale capovolgimento dei ruoli di genere. Il protagonista, Gan, è un ragazzo umano che assume un ruolo gestazionale nei confronti dell'aliena T'Gatoi. La dinamica di amore, protezione e dominio tra Gan e T'Gatoi, oltre a mettere in discussione il binomio sesso-generazione, prefigura le ambivalenze affettive e politiche che animano *Xenogenesis*. Cfr. A. S. Smith, "Octavia Butler: A Retrospective", *Feminist Studies*, Vol. 33, No. 2, 2007, p. 389.

<sup>15</sup> Con la trilogia *Xenogenesis*, Butler intendeva immaginare un mondo in cui sarebbe stato possibile modificare il comportamento violento degli uomini attraverso l'ingegneria genetica. La scelta di Lilith come guida riflette un intento politico preciso, basato sull'idea che le donne siano meno inclini alla violenza degli uomini. Cfr. O. Butler, M. Mehaffy, A. Keating, "Radio Imagination: Octavia Butler on the Poetics of Narrative Embodiment", *MELUS*, Vol. 26, No. 1, 2001, p. 54.

*La maschilità trasformata* – Che cosa ci attrae in ciò che non possiamo comprendere? Che desiderio nasce dinanzi a un corpo che sfugge alle categorie umane? In *Xenogenesis*, Butler risponde alla domanda con gli ooloi, gli esseri che riscrivono i confini della sessualità e dell’alterità.



Ousmane Niang, *Le Prince de la Forêt*, acrilico e pastello su tela, 71 x 59 in, 2023 (Courtesy dell’artista).

In *Le Prince de la Forêt* Ousmane Niang dipinge un’immagine dove la fascinazione nasce dall’ambiguità morfologica e dalla dissoluzione dei limiti corporei: la figura ritratta è immersa in un ambiente vegetale, il corpo è una fusione di muscoli e radici, occhi e rami, pelle e corteccia. È una creatura familiare e aliena, animale e vegetale, umanoide e inclassificabile; sospesa tra i regni, inquietante per la minaccia e per il desiderio che

suscita, ad inaugurare la zona grigia dove si colloca la seduzione dell'alterità. La tensione tra attrazione e inaccessibilità è allo stesso modo presentata negli ooloi, la terza specie aliena della Trilogia *Xenogenesis*. Mediatori genetici e sessuali, gli ooloi si pongono come un terzo sesso, oltre il binarismo maschile-femminile e contro la costruzione egemonica della mascolinità.<sup>16</sup> Essi agiscono sulla materia vivente grazie a dei sensi ipersviluppati, che consentono loro di manipolare la genetica. Sono esseri desideranti e desiderati, toccarli genera piacere e, insieme, spaesamento perché il piacere qui non ha centro, non-possiede e non-penetra. Nel loro ordine, la doppia funzione della virilità viene destabilizzata: strumento di dominio sul corpo femminile e pilastro della centralità epistemica.<sup>17</sup> Gli ooloi incarnano un sapere – sensoriale, tattile, affettivo – che sovverte le basi della razionalità maschile-umana e del suo desiderio di controllo.<sup>18</sup> A loro cospetto, Lilith affronta la diversità con esitazione, rivelando la complessità della possibile riconciliazione tra identità e alterità.<sup>19</sup> La sua permanenza tra gli alieni inscena un conflitto tra mondi e visioni inconciliabili, in cui si gioca il potere di nominare e definire il 'diverso':

– Gli esseri umani temono la diversità» gli aveva detto Lilith una volta. – Gli oankali invece la cercano avidamente. Gli umani perseguitano chi è diverso da loro, eppure ne hanno bisogno, per definirsi meglio e attribuirsi uno stato sociale. Gli oankali cercano la diversità, se ne appropriano. Ne hanno bisogno per non essere vittime del ristato-

<sup>16</sup> Cfr. S. Canfield, "Octavia Butler and Unbearable (Post) Humanity", in T. Howe (a cura di), *The Unbearable Humanities, Proceedings of the 2017 Virginia Humanities Conference*, Richmond, 2018, p. 61, accessibile al link: <https://vahumanitiesconference.org/wp-content/uploads/2019/10/22321368.pdf> (u. c. 14/11/2024).

<sup>17</sup> Il personaggio di Paul Titus, reso sterile e rimasto isolato durante la crescita, reagisce con violenza per riaffermare un'identità maschile compromessa. Il rifiuto di Lilith viene avvertito da Paul come un insulto alla sua persona, soprattutto in quanto uomo. Canfield interpreta il tentato stupro di Lilith come un atto disperato di reinscrizione del genere maschile in un contesto dove esso ha perso valore simbolico. *Ibidem*.

<sup>18</sup> Cfr. A. K. Campbell, *Narrating Other Natures: a Third Wave Ecocritical Approach to Toni Morrison, Ruth Ozeki and Octavia Butler*, Washington State University, Pullman, Washington, 2010, p. 106, accessibile al link: <https://doi.org/10.7273/000005636> (u. c. 14/11/2024).

<sup>19</sup> Il rifiuto di Lilith verso l'alterità si manifesta nel ricorso al pronome it per designare gli ooloi: una strategia linguistica di deumanizzazione che riflette meccanismi culturali di esclusione e naturalizzazione della gerarchia. Con un solo pronome l'ooloi viene relegato al margine dell'esistenza; esso è il reietto, l'abominio, il fuori natura, inconcepibile per la mente umana e, per questo, respinto come non umano. Cfr. R. Nodari, "Gli stereotipi e la discriminazione linguistica", in M. Milani, S. Cambini (a cura di), *Concertazioni, per una trasformazione interdependente e cooperativa dei contesti educativi*, Editpress, Firenze, 2022, p. 90-92, accessibile al link: [https://usiena-air.unisi.it/bitstream/11365/1224898/1/2022\\_Nodari\\_Concertazioni.pdf](https://usiena-air.unisi.it/bitstream/11365/1224898/1/2022_Nodari_Concertazioni.pdf) (u. c. 26/11/2024).

gno e dell'estrema specializzazione. [...] – Quando ti sentirai in conflitto, cerca di seguire i sistemi oankali. Accetta la diversità – (A, p. 67).

Nel secondo atto della Trilogia, *Adulthood Rites*, Butler approfondisce la crisi della mascolinità evidenziando le difficoltà degli uomini ad accettare il nuovo ruolo nella società ibrida. La figura paterna, basata sull'autorità e sul controllo, si dissolve: il padre diventa marginale, la sua centralità biologica e simbolica vacilla. Gli ooloi, dal canto loro, regolano non solo la riproduzione ma l'intensità e la qualità del piacere. La crisi della virilità emerge nella sua dimensione erotica e affettiva. Nel passaggio in cui si uniscono Lilith e Joseph, la presenza di Nikanj, un ooloi, trasforma l'esperienza sessuale in modo completo:

Nikanj si concentrò sull'intensità della loro attrazione, della loro unione. Privò Lilith di ogni altra sensazione. Sembrò bandire anche sé stesso. Lilith sentì solo Joseph, e avvertì che Joseph sentiva solo lei. Il piacere che i due umani provavano divenne una fiamma ardente. Si muovevano insieme, sopportando un'impossibile intensità, ambedue instancabili, perfettamente accoppiati, in un'estasi bruciante, persi l'uno nell'altra. Si sentirono come proiettati nell'infinito (D, p. 136).

L'uomo sperimenta la perdita di *agency* in un atto che, nella cultura patriarcale, è sempre associato al possesso e al dominio. Joseph è 'attivo', ma grazie alla mediazione di Nikanj, tramite cui egli può sperimentare una sessualità paritaria, condivisa, e perciò molto minacciosa. Anche un altro personaggio, Gabe, incarna la paura dell'irrelevanza maschile quando, dopo aver appreso che il ruolo dell'uomo nella riproduzione è divenuto facoltativo, si convince di essere egli stesso superfluo:

Gabe chiese cosa facessero i maschi, se tutti quei compiti toccavano alle femmine. – Cercano nuova vita – rispose Kahguyaht. – I maschi cercano e raccolgono nuova vita. Gli ooloi e le femmine possono farlo, ma i maschi devono farlo. – Quelle parole, secondo Gabe, significavano che ooloi e femmine potevano fare a meno dei maschi. Ma Kahguyaht spiegò che non era così: il popolo oankali, senza maschi, alla fine si sarebbe estinto. Non credo che Gabe ci abbia mai creduto (A, p. 96).

L'opera pittorica di Niang e la scrittura di Butler non riducono l'altro ad oggetto conoscibile; l'alterità si manifesta come una presenza opaca, che può e deve essere abitata e non posseduta. In *Adulthood Rites*, la dinamica si intensifica in Akin, il primo costruito maschio

generato da Lilith, simbolo di una maschilità fondata sulla cura, sulla mediazione e sulla responsabilità etica.<sup>20</sup> Akin non appartiene a nessuno dei due mondi, ma porta in sé memorie e desideri divergenti. Il suo sguardo è disorientato, vulnerabile, relazionale; non può appoggiarsi a nessuna genealogia e nemmeno riconoscersi pienamente come umano. Eppure, nella perdita identitaria, Akin si pone come il ‘custode del futuro’: è l’unico a comprendere il desiderio di autonomia dei *Resisters*, l’unico ad ascoltare le motivazioni dietro azioni in apparenza ‘cattive’, l’unico a proporre una colonia umana su Marte. La sua promessa per alcuni significa rinascita, per altri esilio, la perdita irrimediabile della propria Terra e della propria identità. L’avvenire, scrive Butler, non prevede scenari utopici né la totale risoluzione dei conflitti. Il futuro è scomodo, aperto, imprevedibile, soprattutto se se sopravvivere significherà farsi attraversare dall’altro in spazi negoziabili, segnati dalla perdita, dalla trasformazione e dalla necessità di adattamento.

*Relazioni postumane e nuove forme di famiglia* – In *Imago*, il terzo atto della Trilogia, Butler dà vita a una creatura sospesa tra due mondi: Jodahs, un ooloi nato da una mutazione evolutiva imprevista, un ponte vivente tra l’umano e l’alieno, la ragione e l’emozione.<sup>21</sup> Jodahs non è un essere astratto, ma un corpo che respira, si modifica e si plasma al ritmo delle relazioni, nel rifiuto di ogni definizione fissa di sé. Narrandone l’esperienza, Butler disvela un universo in cui le categorie date per scontate – le contrapposizioni binarie tra umano e alieno, maschile e femminile, naturale e artificiale – si dissolvono in un fluido caleidoscopio di identità e di legami.<sup>22</sup> Il corpo di Jodahs diventa un confine non valicabile, un *medium* dinamico di connessione, un luogo in cui si intrecciano cura, desiderio e mutazione. La sua forma, salute e persino coerenza psicologica si sostengono nel contatto

---

<sup>20</sup> Il maschio degli Oankali si contraddistingue per la spiccata curiosità verso il mondo e i suoi misteri, pertanto, il suo compito nella società aliena è quello di esplorare e collezionare le informazioni cruciali per gli ooloi e la manipolazione genetica. Il desiderio di conoscere permette ad Akin di essere empatico nei confronti del prossimo, elemento distintivo nella sua relazione con gli umani che, visti con lo sguardo innocente di un bambino, si rivelano individui tormentati, costretti dalla disperazione a compiere atti spregevoli.

<sup>21</sup> N. Parween, “Tracing Posthuman Subjects in Octavia Butler’s *Lilith’s Brood*: A Post humanist and Ecocritical Reading of Human, Non-Human and Earth Other in a Planetary Coexistence”, *The Criterion: An International Journal in English*, Vol. 13, 2022, p. 186, accessibile al link: <https://www.the-criterion.com/V13/n2/AM05.pdf> (u.c. 25/11/2024).

<sup>22</sup> C. Peppers, “Dialogic Origins and Alien Identities in Butler’s *Xenogenesis*”, *Science Fiction Studies*, Vol. 22, No. 1, 1995, p. 15.

profondo con i corpi e le menti altrui.<sup>23</sup> Jodahs rappresenta un nuovo tipo di parentela, un catalizzatore di relazioni postumane dove interdipendenza emotiva e biologica si fondono inestricabili. Per gli ooloi, il contatto non è simbolico ma materiale, corporeo, instabile e mutevole. Ancora, l'incontro con la sensibilità umana non è privo di attriti: per comprendere le emozioni umane, gli ooloi attraversano la fase mimetica della possessività nella preadolescenza. Questo stato, spiega Kahguyaht, funziona come un ponte per interpretare il desiderio umano di possesso del partner e dei suoi oggetti – espressione di un'emoività bloccata e instabile:

– Kahguyaht ha detto che la possessività degli ooloi durante la pre-adolescenza è un ponte che aiuta gli ooloi a capire gli Umani – disse lei. – È come se le emozioni umane fossero bloccate in modo permanente nella preadolescenza degli ooloi. Gli Umani sono possessivi nei confronti dei partner, dei potenziali partner e della proprietà perché questi possono essere sottratti loro.”

– Possono essere sottratti a chiunque, – dissi. – Gli esseri viventi possono morire. Le cose non viventi possono essere distrutte. –

– Ma i partner umani possono allontanarsi l'uno dall'altro, – disse Dichaan. – Non perdono mai la capacità di farlo. Possono lasciarsi definitivamente e trovare nuovi partner. Gli Umani possono prendere i partner di altri Umani. Non c'è alcun legame fisico. Nessuna sicurezza. E poiché gli Umani sono gerarchici, tendono a competere per i partner e per la proprietà – (I, p. 73, t. m.).

Contro questa logica, la relazione tra Jodahs e i due umani Thomas e Jesusa si configura come una forma altra di intimità. Superate le difficoltà iniziali, i tre costruiscono una triade affettiva in cui i ruoli di genere e i modelli familiari vengono disarticolati. La sessualità e l'identità si plasmano in modo fluido, modellate dalla relazione, dal bisogno e dalla trasformazione reciproca. Lo stesso Jodahs descrive il legame con Thomas come un'attrazione inevitabile, legata alla cura, alla sopravvivenza e alla *xenophilia*:

Eri nuovo per me. Nuovo, diverso, bisognoso di aiuto per il tuo disturbo genetico e solo. Sapevi che potevo aiutarti, eppure sei scappato. Quando ci conoscerai meglio, potresti capire che era come se

<sup>23</sup> Deleuze e Guattari parlano del pericolo primario di tutti gli esseri di discendere in un 'buco nero', una sorta di accelerazione suicida verso la disintegrazione totale della forma. Ciò accade prima a Jodahs, e poi ad Aaor, durante la metamorfosi, rischiando, per mancanza di mates, di dissolversi ed essere assimilati dall'ambiente circostante. Cfr. R. Bogue, "Metamorphosis and the Genesis of Xenos: Becoming Other and Sexual Politics in Octavia Butler's *Xenogenesis* Trilogy", *Literary and Cultural Studies*, Vol. 36, No. 2, 2010, p. 139-140.

mi stessi trascinando con diverse corde. La domanda non era se ti avrei seguito, ma per quanto tempo avrei potuto seguirti prima di raggiungerti di nuovo (I, p. 110, t. m.).

Da questa intimità emergono forme di famiglia postumane non più fondate sul sangue o sul genere, ma sulla rete di affetti costruita in complementarità, per negoziazione e con mutua dipendenza.<sup>24</sup> Butler immagina una genitorialità nuova, composta da cinque figure: due umani, due Oankali e un ooloi. La riproduzione, mediata da un terzo sesso, rimescola le categorie di maternità e paternità, posizionandole sotto una luce del tutto nuova. In un'epoca in cui la genitorialità queer o la gestazione per altri sono così stigmatizzate, la visione destabilizza ogni norma, proponendo un modello di famiglia collettiva, alleanza tra differenze, possibilità corporea di coesistenza. Il corpo, in questo modello, è poroso, vulnerabile, aperto al contatto: luogo della relazione e dispositivo di famiglia. La paura del diverso, che si esprime nell'odio umano verso gli Oankali, rappresenta l'ultimo baluardo di un ordine identitario e gerarchico in dissoluzione. Butler offre un orizzonte altro, in cui la mascolinità non implica il dominio, la famiglia non presuppone l'eteronormatività e il corpo diventa lo spazio in cui abitare, senza annullarla, la differenza.

## Il tributo agli Oankali

One way to live and die well as mortal critters in the Chthulucene is to join forces to reconstitute refuges, to make possible partial and robust biological-cultural-political-technological recuperation and recomposition, which must include mourning irreversible losses.  
(Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*)

*La condanna e la redenzione* – Se si dovesse trovare un'immagine evocativa di *Xenogenesis* sarebbe quella di un corpo umano che si trasforma, quasi contro voglia, in altro, un essere ibrido che incarna la contraddizione radicale della sopravvivenza. Dopo l'autodistruzione nucleare della Terra, l'umanità sopravvive grazie all'intervento degli Oankali, creature capaci di rigenerare la vita attraverso un sapere biologico superiore. Sebbene gli alieni offrano una seconda possibilità

<sup>24</sup> S. Canfield, *op. cit.*, p. 66.

all'umanità, presto il salvataggio si traduce in un debito insostenibile: per continuare a esistere, l'umanità deve consegnare agli Oankali la propria autonomia identitaria, accettando la fine del concetto di umano come entità autonoma e immutabile. Da questa prospettiva, Butler ci pone davanti a uno specchio inquietante, un dilemma esistenziale che mette in crisi tutte le certezze sull'identità e sulla continuità della specie. La salvezza, effettivamente, si trasforma in un ultimatum radicale: la condizione imprescindibile per riscattare il debito accumulato dalla storia umana, segnata dall'incessante spirale di violenza, sfruttamento e rovina. La redenzione offerta dagli Oankali non è incondizionata, ma rivela le ambiguità della trasformazione forzata, un attraversamento che impone il riconoscimento dell'altro e la rinegoziazione della propria natura.

La questione del debito svela il nodo della Trilogia: può un essere umano, contaminato, ibridato e contagiato dall'alieno, preservare la propria identità? L'umanità non si dissolve forse nel fluire continuo di metamorfosi che nega ogni essenza stabile? Butler, nell'incontro forzato con l'alieno, decostruisce l'idea tradizionale di umano 'puro', smascherando l'identità come un costruito fluido, negoziabile, sottoposto a revisioni e contaminazioni. Accettare un'identità ibrida è il prezzo per la sopravvivenza, ma anche la condanna alla perdita di un passato che, pur fallimentare, ha finora definito l'unico orizzonte possibile di senso e appartenenza. Il debito verso gli Oankali affonda le radici nel retaggio di devastazioni che segnano la Terra con guerre incessanti, epidemie e una distruzione ambientale senza precedenti. La 'salvezza' aliena, pertanto, mira a sanare la ferita aperta da secoli di dominio antropocentrico e, quindi, causata dall'umanità. Tuttavia, il tessuto sociale, culturale e politico umano è irrimediabilmente lacerato – e con esso, l'illusione che la specie possa ancora rivendicare una supremazia assoluta. Nel quadro evolutivo delineato da Butler, il debito accumulato durante i secoli si traduce nella sospensione temporanea dell'umanità stessa, necessaria per permettere alla Terra di guarire dalle ferite dell'egemonia distruttiva. La riconquista di un futuro condiviso passa obbligatoriamente attraverso la risoluzione della *Human Contradiction*, la contraddizione interna che da sempre ha minato la sopravvivenza della specie umana, rendendola incapace di superare il narcisismo autodistruttivo.<sup>25</sup> Il rimedio proposto dagli

---

<sup>25</sup> Mentre l'analisi di Ferreira da Silva di *Kindred* rivela il debito morale e storico che grava, ingiustamente, sui corpi razzializzati, in *Lilith's Brood*, invece, la colpa è dell'umanità intera, connaturata alla *Human Contradiction* che la condanna a una violenza ciclica e autodistruttiva.

Oankali, per quanto radicale e doloroso, si configura come un atto d'amore per la vita in tutte le sue forme. Attraverso un processo di *cross-breeding*, l'incrocio biologico che estirpa il marcio alla radice, l'umanità è chiamata a rinunciare all'identità preesistente per abbracciare un futuro ibrido. Non si tratta solo di guarire la Terra, è una sfida più profonda, che costringe a ripensare il concetto di umanità in un contesto interspecie, dove il confine tra sé e l'altro è fluido e il debito diventa una possibilità di rinascita.

*Più-che-umani* – Nell'istallazione *The Matriarch: Unravelled Threads*, Mallory Lowe Mpoka interroga il concetto di identità a partire da una domanda che graffia il senso comune: "What is a flag on a stolen land?" La bandiera, simbolo di appartenenza e sovranità, è smascherata quale reliquia di una violenza fondativa, come un sigillo che tenta di fissare ciò che è nato da una sottrazione. L'umanità che ne emerge non celebra alcuna vittoria, ma si fa custode della memoria delle terre occupate, dei corpi assoggettati e delle identità costruite sulla cancellazione dell'altro, il debito che non ha mai estinto.



Mallory Lowe Mpoka,  
*The Matriarch: Unravelled  
Threads*, pigmento  
rosso, ocre, fotografie,  
tessuti, 2021 (in corso)  
(Courtesy dell'artista).

L'opera ci introduce al cuore della Trilogia di Octavia Butler, rivelando in quale misura l'identità possa essere considerata un processo fragile e potente, in equilibrio precario tra autonomia e interdipendenza, vulnerabilità e forza. Allo stesso modo in cui la bandiera di Mpoka incrina l'idea di sovranità, *Xenogenesis*

decostruisce l'idea di un'identità umana coerente e autosufficiente. Butler ci obbliga a chiederci: cosa resta dell'umano quando esso entra in relazione radicale con l'altro? In "More Human Than Human: The Ethics of Alienation in Octavia E. Butler and Gilles Deleuze", Timothy Laurie analizza il concetto di identità a partire dalla *Human Contradiction*, un paradosso genetico che oppone il desiderio di relazione al bisogno di dominio. L'umanità, ci avverte Butler, non potrà salvarsi finché non accetterà di essere, ontologicamente, in divenire – più che umana.<sup>26</sup> Essere umani ha poco a che fare con ciò che si 'è' ma si intreccia a un'etica da costruire, l'insieme di relazioni, azioni, aperture, spesso collocate nel dominio del femminile e dell'altruismo.<sup>27</sup>

La proposta degli Oankali, l'ibridazione tra specie che prevede il *cross-breeding*, è una risposta concreta alla contraddizione. L'identità, senza essere negata, è riplasmata; non si annulla ma si mescola. In questa fusione si aprono nuove possibilità di esistenza, come mostra Ronald Bogue ispirandosi alla filosofia di Deleuze e Guattari. In *Xenogenesis*, la sessualità, o meglio la polisessualità, eccede il binarismo, si ramifica in forme fluide, interspecie, che non sono più governate da gerarchie o da possesso.<sup>28</sup> I personaggi non diventano 'altri' ma entrano in un *becoming-other*, il processo di trasformazione che ne espande l'identità.<sup>29</sup> La sessualità, diversa e interspecie, consente agli umani di emanciparsi dalle strutture oppressive della società:

Per certi versi, i romanzi di Butler presentano una visione utopica del sesso interspecie, in cui gli esseri umani, attraverso un processo

<sup>26</sup> Per Timothy Laurie, pur condividendo l'interesse per la differenza e il superamento dell'identità fissa, il pensiero di Deleuze si discosta da quello di Butler nella concezione della famiglia. In *Xenogenesis*, il nucleo familiare resta centrale per la sopravvivenza e il senso dell'umano; in Deleuze, invece, la famiglia è vista come un dispositivo del capitalismo, fondato sulla proprietà privata e la riproduzione dei ruoli. Cfr. T. N. Laurie, "More Human than Human: The Ethics of Alienation in Octavia E. Butler and Gilles Deleuze", *AUMLA*, Conference Proceedings, 2009, pp. 183-185.

<sup>27</sup> Ivi., p. 181.

<sup>28</sup> Haraway osserva che, pur proponendo un modello familiare espanso, *Xenogenesis* non rompe del tutto con l'eteronormatività, riproducendo una configurazione simile alla coppia tradizionale attraverso la triade aliena. Tuttavia, Butler sovverte molte norme sociali e biologiche umane, pur mantenendo alcune *sacred images* – simboli culturalmente costruiti ma spesso percepiti come 'naturali'. Haraway sottolinea anche la strategia degli Oankali, che si presentano agli umani in modo graduale per superare l'intolleranza terrestre. Cfr. D. Haraway, *Primate Visions*, cit., p. 380.

<sup>29</sup> R. Bogue, "Alien Sex: Octavia Butler and Deleuze and Guattari's Polysexuality", in F. Beckman (a cura di), *Deluxe and Sex*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2011, pp. 30-34.

di divenire-altro, sfuggono alle limitazioni delle categorie di genere, ai pregiudizi e alle patologie; tuttavia, sotto altri aspetti, questo sesso interspecie non fa che riconfigurare i problemi umani (t. m.).<sup>30</sup>

Il doppio movimento, di liberazione e reinscrizione, è centrale. Il desiderio non è neutro, e l'alterità, per quanto rigenerante, resta perturbante. Quando Lilith incontra gli Oankali per la prima volta, il suo corpo reagisce con una fobia viscerale; immaginandosi circondata da alieni ricoperti di tentacoli, è afferrata dal panico (D, p. 18). La paura dell'altro è antica quanto il dominio; la xenofobia di Lilith risale alla memoria collettiva delle colpe umane. Butler suggerisce ciò con forza: chi ha colonizzato, ridotto in schiavitù e distrutto, teme di subire la stessa sorte. Lo straniero diventa specchio, non nemico, e proprio perciò è insostenibile. L'ostacolo al cambiamento non è l'alieno, ma la persistenza della *Human Contradiction*: l'incapacità di riconoscere il debito, di cedere il potere, di lasciarci trasformare. Nelle parole di Nikanj, nel primo volume, si apre uno spiraglio. La longevità promessa agli umani, lungi dall'essere un premio, è una possibilità condizionata all'accettazione della metamorfosi: "Escludendo incidenti – disse – vivrai molto più di centotredici anni. E per la maggior parte della vita, sarai biologicamente abbastanza giovane. I tuoi figli avranno vita anche più lunga" (D, p. 19). Questa evoluzione costa all'umanità il prezzo dell'autonomia. Come Lilith, si è tutte chiamate a scegliere se restare fedeli a un'identità mortifera oppure attraversare il dolore del cambiamento. Come la bandiera sulla terra rubata, l'umano è un simbolo ambiguo, posto tra appartenenza ed espropriazione. Essere umani non è più una condizione da difendere, ma un processo di responsabilità verso sé stessi, verso l'altro e verso la memoria del debito che ci ha generati.

*Il tradimento necessario* – Sospesa in un limbo identitario, Lilith Iyapo si fa confine tra ciò che siamo e ciò che potremmo diventare. Il suo cammino attraversa zone d'ombra, luoghi dove appartenenza e rifiuto si intrecciano in modo indissolubile. Il legame di Lilith con gli Oankali non nasce da una cieca adesione, ma da una forma di sopravvivenza lucida e controversa. Eppure, proprio per questo, la giovane fatica a fidarsi: il modo in cui gli alieni occultano dettagli cruciali sull'ibridazione la fa sentire manipolata, priva di *agency*, ridotta a esperimento biologico. La

---

<sup>30</sup> Ivi., p. 30.

diffidenza riesce a svelare un controllo sottile, interiorizzato, che la dipingerà come pedina di un potere alieno agli occhi dei *Resisters*.

In questa cornice, la vicenda di Lilith incarna un nodo complesso tra genere, potere e sopravvivenza. Il suo corpo – nero, femminile, terrestre – diventa il veicolo di un futuro ibrido che l’umanità rifiuta. Necessaria ma sacrificabile, Lilith è guida e mediatrice, ma proprio perciò condannata all’odio. Come la figura biblica da cui prende il nome, è colei che rifiuta l’ordine, che abbandona l’Eden per non sottostare. La Lilith di Butler si muove tra umanità e alterità, adesione e ribellione, costretta a esistere nello spazio concessole da un’entità superiore. Sebbene indispensabile alla continuità della vita sulla Terra, ella è vista come una traditrice, una *Judas goat* che guida gli esseri umani verso la disfatta. Il sospetto nei suoi confronti affonda in una genealogia antica, in cui le donne che evadono dal controllo patriarcale vengono trasformate in streghe, mostri, madri snaturate. La demonizzazione che ne consegue dipende in primis dal rifiuto di incarnare il modello di femminilità addomesticata. La vicenda di Lilith è specchio di numerose altre figure femminili, marginalizzate e stigmatizzate non per ciò che fanno ma per ciò che rappresentano.<sup>31</sup>

Non stupisce che i *Resisters*, incapaci di affrontare la propria marginalità, proiettino su di lei l’ombra del nemico. Con l’evolversi della Trilogia, la figura diventa sempre più simbolica: un catalizzatore delle paure collettive, un corpo attraverso cui passa il trauma dell’evoluzione. I tratti demoniaci attribuiti a Lilith dai *Resisters* sono il sintomo di una società che, sull’orlo dell’estinzione, continua a temere la trasformazione più del collasso. Lilith diventa il mostro da abbattere, la madre snaturata che rinnega i figli, la strega che ha stretto un patto con le forze oscure.

Il suo patto con gli Oankali, infatti, non è segno di resa ma è un gesto ambivalente, una negoziazione che rompe lo schema

---

<sup>31</sup> Gloria Anzaldúa analizza la figura di Malinche, giovane azteca che, traduttrice e amante del conquistatore Cortés, rappresenta nella memoria collettiva messicana l’incarnazione stessa del tradimento: la donna che ha consegnato la sua gente allo straniero. Come spesso accade, è la donna che viene giudicata colpevole di aver accolto in sé un corpo estraneo – quello dell’uomo –, considerata responsabile sebbene costretta contro la propria volontà. Sia nella vicenda di Lilith che nella storia di Malinche, la donna non tradisce ma è tradita, venduta dalla propria comunità, diventando “la parolaccia che ricorre sulle labbra dei Chicanos: puttana, prostituta, donna che svendette la sua gente agli spagnoli”. Con queste parole, Anzaldúa denuncia la cultura patriarcale che ha imbavagliato, ingabbiato, ridotto in schiavitù e silenziato, la donna. *Cfr.* G. Anzaldúa, *op. cit.*, p. 44.

classico della fantascienza.<sup>32</sup> L'ibridazione si libera degli effetti della conquista, diventando la scelta forzata per inaugurare uno spazio di sopravvivenza. In questo scenario, il tributo da pagare agli Oankali emerge come la ridefinizione radicale dell'identità che attraversa la perdita, la frattura, lo smarrimento. Come dice Nikanj, è in quella frattura che si apre un nuovo orizzonte: "La tua voglia di vivere è più forte di quanto immagini" (D, p. 20). Non è una frase che vuole convincere Lilith a collaborare ma, nel momento in cui tutto sembra perduto, rimarca la dichiarazione della fiducia nella capacità umana di rinascere.

---

<sup>32</sup> Il tema emerge con forza anche in *Bloodchild*, dove Butler capovolge il paradigma coloniale tradizionale: gli umani, colonizzatori divenuti vittime, abitano rispettando l'ambiente e i suoi abitanti.



La Dilogia delle *Parables*  
(1993, 1998)



Eva Obodo, *Glow*, carbone, rame, filo d'alluminio, acrilico, 55x47x2 in, 2024. (Courtesy dell'artista).

Il rilievo è realizzato con un processo di avvolgimento, di legatura e di raggruppamento che vede come protagonista le fibre di juta e il carbone. Nell'utilizzo di materiali di scarto, Obodo evoca complesse strutture sociopolitiche, economiche e legali che riguardano lo sfruttamento delle risorse naturali in Nigeria, e lo identificano come una a ferita insanguinata imposta alla Terra.



## La scena di violenza

It must be the season of the witch la bruja  
la Llorona she lost her children  
and she cries en las barrancas of industry her children  
devoured by computers and the gears  
I hear huesos crack  
in pain  
y lloros la bruja pangs  
sus hijos han olvidado  
la magia de durango  
y la de moctezuma ilhuicamina  
la bruja llora  
sus hijos sufren: sin ella.  
(Alurista, *Must Be the Season of the Witch*)<sup>1</sup>

*La città in fiamme* – L'opera *Glow* di Eva Obodo emerge da uno scenario fatto di fibre annerite, legate e avvolte in gesti ripetitivi e costrittivi, a richiamare una carne sociale satura di dolore; i materiali di scarto (carbone, juta, filo metallico) evocano un mondo post-industriale in rovina e, insieme, le vite consumate dal sistema economico che lo ha generato. Dal canto suo, Butler

---

<sup>1</sup> Di interesse è la poesia "Must be the season of the witch", in cui Alurista riflette sul ruolo dell'industrializzazione e dalla tecnologia nella vita delle classi povere e delle minoranze, che appaiono perse, divorate da computer e ingranaggi mortali. Il poema rievoca gli orrori delle *Maquiladoras* dove il lavoro è a basso costo e la vita degli operai non è protetta, ma rappresenta l'ennesimo ingranaggio di una macchina che aspira solo a far soldi, senza avere a cuore l'esistenza di tutti coloro che vi lavorano. Cfr. Alurista, "Must be the season of the season of the witch", in T. Empringham (a cura di), *Fiesta in Aztlan: an Anthology of Chicano poetry*, Capra Press, Santa Barbara, 1982.

mostra la Terra ferita e scheggiata, il cui grido passa attraverso i corpi disfatti; qui nascono le struggenti avventure di Lauren Oya Olamina, una ragazza nera e iper-empatica, chiusa in una comunità protetta da mura instabili. La storia, che nell'ideazione di Butler avrebbe previsto un terzo libro, si concentra in due romanzi: *La Parabola del seminatore* e *La Parabola dei talenti*.<sup>2</sup> In un mondo destinato all'apocalisse, le famiglie, protette dai confini del quartiere, si aggrappano alla nostalgia – le luci della città, l'ordine passato, la fede – mentre fuori la sopravvivenza è brutale, animalesca, rabbiosa. Olamina sente il dolore degli altri come proprio e, incapace di ignorare le ferite del mondo, incarna, come osserva Nicoletta Vallorani, un sincretismo profondo; il suo nome racchiude due mondi, Lauren, ancorata alla cultura americana e Oya, richiamo alla divinità yoruba del cambiamento e del vento.<sup>3</sup>

Intorno a lei, tutti vivono, letteralmente e simbolicamente, in città fatte di fuoco. La gente appicca incendi per disperazione, vendetta e delirio, generando un paesaggio desertificato in cui il sogno americano si trasforma in un relitto tossico. In un'intervista, la stessa Butler ha dichiarato che uno tra i temi più importanti della Dilogia è il riscaldamento globale, causato dalla presunzione umana di dominare la natura senza rispetto per la Terra e per le generazioni future.<sup>4</sup> L'umanità è figlia di una genealogia predatoria, ha osservato Sylvia Wynter: le logiche estrattive del pensiero coloniale sono attive e si reincarnano in nuove forme di sfruttamento, disuguaglianza e collasso.<sup>5</sup> Tutto ciò rientra nell'accezione data da Anna Tsing alla parola 'antropocene' che, nelle *Parables* di Butler, prende un altro nome: "America".<sup>6</sup> Qui, le

<sup>2</sup> *Parable of the Trickster*, il terzo romanzo della saga, esiste soltanto in alcune bozze scritte da Butler. I frammenti, oggi conservati alla Biblioteca di Huntington, testimoniano un blocco di scrittura che non ha permesso all'autrice di completare la serie. Cfr. G. Canavan, "Eden, Just Not Ours Yet: On Parable of the Trickster and Utopia", *English Faculty Research and Publications*, 533, 2019, p. 1 accessibile al link: [https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1535&context=english\\_fac](https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1535&context=english_fac) (u.c. 14/11/2024).

<sup>3</sup> N. Vallorani, "Octavia Butler: impara o muori", *Doppiozero*, 2024, accessibile al link: <https://www.doppiozero.com/octavia-butler-impara-o-muori> (u.c. 21/11/2024)..

<sup>4</sup> O. Butler, M. Mehaffy, A. Keating, *op cit.*, p. 67.

<sup>5</sup> A partire dalla Rivoluzione Industriale, la crisi ambientale si è rivelata maggiore dagli anni Cinquanta quando l'indipendenza politica di molte nazioni nel mondo ha coinciso con la perpetuazione delle logiche coloniali di sfruttamento estrattivo. Cfr. K., McKittrick (ed.), *op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> Cfr. E. Gan, N. Bubandt, A. L. Tsing, H. A. Swanson, "Introduction: Haunted Landscapes of the Anthropocene", in A. L. Tsing, N. Bubandt, E. Gan, H. A.

luci della città affiorano come le cicatrici di un progresso violento, realizzato a scapito della natura, degli animali, degli esseri umani. Uno dei primi dialoghi tra Olamina e la matrigna Cory svela la tensione tra nostalgia tossica e consapevolezza del disastro:

‘Le luci della città’, dice. ‘Le luci, il progresso, la crescita, cose così, ma ormai fa troppo caldo e siamo troppo poveri per preoccuparcene.’ Fa una pausa. [...] ‘Preferisco le stelle’, dico. ‘Le stelle sono gratis.’ Scrolla le spalle. ‘Io preferirei riavere le luci della città, il prima possibile. Le stelle, però, ce le possiamo permettere.’<sup>7</sup>

La brama di ricchezza materiale è dimensionata in una chiave ecologica che rende visibile la frattura tra chi rimpiange il passato irrecuperabile e chi, diversamente, riconosce la necessità del cambiamento.<sup>8</sup> La ferita, impressa nella materia da Obodo, riguarda una società che, per far fronte alla povertà, alimenta il capitalismo con episodi reiterati di violenza sociale e ambientale. Nasce così la domanda: quando tutto è crollato, cosa resta del corpo?

*Confini, esclusioni e roghi* – Lauren vive nel quartiere di Robledo, dove la sicurezza è un’illusione eretta a forza di mattoni e di paura. Le mura, solo in apparenza protettive, tracciano un confine netto: dentro l’umanità ‘degn’, fuori i corpi ‘abbandonati’. Eppure, anche chi si sente al sicuro entro quei confini, oppure chi crede di potersi sottrarre al collasso, subisce le conseguenze del sistema che scricchiola in ogni suo aspetto. La chiesa, fulcro della vita comunitaria, non offre più alcuna risposta alla tragedia, mostrandosi un contenitore svuotato, fatto di nostalgia travestita da fede. Invece di agire sulle urgenze del presente, la religione tradizionale anestetizza i fedeli, costituendo un riparo simbolico

---

Swanson (a cura di), *Arts of Living on a Damaged Planet, Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017.

<sup>7</sup> O. Butler, *La parabola del seminatore*, trad. it. a cura di Martina Testa, Sur, Milano, 2024, p. 10 (farò riferirò all’opera direttamente nel testo con la sigla PS).

<sup>8</sup> Una riflessione simile emerge nel cortometraggio *Pumzi* (2010) della regista kenyota Wanuri Kahiu. Ambientato in un mondo post-apocalittico, il film mostra una civiltà costretta a vivere sottoterra, devastata dall’inquinamento, dalla deforestazione e dallo sfruttamento animale. I protagonisti assumono farmaci che sopprimono l’immaginazione, rendendo impossibile pensare a un’alternativa; così la configurazione claustrofobica dello spazio e l’isolamento dal mondo esterno diventano metafora della condizione di sterilità mentale e politica dei personaggi. Cfr. M. Nyawalo, “Afro-futurism and the aesthetics of hope in Bekolo’s *Les Saignantes* and Kahiu’s *Pumzi*”, *Journal of the African Literature Association*, Vol. 10, No. 2, 2016, p. 217, accessibile al link: <https://doi.org/10.1080/21674736.2016.1257499> (u.c. 22/11/2024).

più che spirituale, un luogo la cui funzione si piega al bisogno di non vedere cosa accade oltre il muro:

È un pastore battista, e anche se non tutte le persone che abitano dentro le mura del nostro quartiere sono battiste, quelle che sentono la necessità di andare in chiesa sono felici di venire da noi. In questo modo non devono rischiare di avventurarsi all'esterno, dove la situazione è così pericolosa e folle. Già è abbastanza pesante che alcuni – mio padre, ad esempio – debbano uscire per lavoro (PS, p. 12).

Il padre di Olamina, pastore battista, è una figura ambigua: una guida spirituale, sì, ma anche il custode di un ordine in via di estinzione. Incarna la contraddizione tra protezione e passività, tra autorità morale e disconnessione dal presente. Simbolo dell'inerzia, l'uomo è radicato in un passato che non esiste più, incapace di accompagnare chi resta verso un cambiamento radicale.

Butler costruisce un mondo in cui il collasso è progressivo. Guerra, carestia, pestilenza e disuguaglianza travolgono la società come i cavalieri dell'Apocalisse, producendo delle crepe irreparabili nel tessuto collettivo.<sup>9</sup> La separazione tra dentro e fuori, tra chi è ancora 'umano' e chi è ormai 'disumanizzato', si riflette nel modo in cui la società disegna i propri confini: le mura non sono solo architettoniche, ma ontologiche. I confini che circondano il quartiere di Robledo rafforzano in modo ulteriore le già esistenti disuguaglianze razziali, economiche e sociopolitiche, allontanando chi, il capro espiatorio, è identificato con la causa della crisi: chi è dentro merita di essere salvato, chi è fuori deve bruciare.

Se si fosse costretti a rinunciare alle abitudini e a rifugiarsi in roccaforti isolate, si preserverebbe la solidarietà oppure si sprofonderebbe in guerre fratricide? L'interrogativo attraversa il romanzo come un filo rovente, sostenendo una riflessione più ampia sull'America permeata dalla violenza sistemica: un universo in cui crisi ambientale ed economica sono il culmine di un sistema fondato sulla sopraffazione e sulla disuguaglianza. I poveri, i migranti, i tossicodipendenti, i malati mentali, i senza tetto conducono vite 'sprecate' e divengono così i simboli viventi della crisi, condannati all'esclusione e alla sofferenza. Denise Ferreira da Silva, con il concetto di *tools of raciality*, rivela la logica nascosta di questo ordinamento: la società produce i propri mostri

<sup>9</sup> P. G. Stillman, "Dystopian Critiques, Utopian Possibilities, and Human Purposes in Octavia Butler's *Parables*", *Utopian Studies*, Vol. 14, No. 1, 2003, pp. 17-18.

per demonizzarli, criminalizzare l'alterità e giustificare l'esclusione come la condizione necessaria alla sopravvivenza dei privilegiati. La violenza non è un'eccezione, ma il fondamento dei meccanismi che schiacciano e imprigionano le minoranze in gabbie fatte di rottami e di ingranaggi. Fino a quando può perpetuarsi un sistema fondato sulla menzogna? Come può esistere una società che trasforma le proprie vittime in predatori? Butler mostra il fallimento attraverso i due gruppi che, seppur in modi diversi, incarnano la degenerazione sociale: i *Pyro* e gli *Scavenger*. I primi, eccitati dalla droga, appiccano incendi per il gusto di vedere bruciare, mentre i secondi, parassiti della disperazione, attendono il caos per rovistare tra gli scarti. Sono mostri residuali, sintomi, sottoprodotti, figure liminali che portano sulla pelle la combustione del sistema; non scelgono, ma esistono in un mondo senza più alternative:

La gente appicca incendi per sbarazzarsi di chi non gli va a genio, dai nemici personali a chiunque sembri straniero o etnicamente diverso per l'aspetto o per il modo di parlare. La gente appicca incendi perché è frustrata, arrabbiata, disperata. Non ha modo di migliorare la propria vita, ma ha il potere di rendere ancora più infelice quella altrui. E l'unico modo per dimostrare a sé stessi di avere un potere è usarlo (PS, p. 174).



Ousmane Niang, *Le Terrien 1*, acrilico su tela, 79x83 in, 2022. (Courtesy dell'artista).

*Le Terrien I* di Ousmane Niang offre il contrappunto visivo a tutto ciò: la figura centrale, ibrida e mascherata, è immersa in uno spazio saturo, come a rappresentare un'umanità opaca, fragile, post-identitaria. I segni grafici, le stratificazioni, i *pattern* diventano confini e possibilità, linguaggi incisi sulla pelle come tracce del trauma globale. Chi vive una precarietà assoluta è costretto a reggere l'ordine che lo schiaccia. Così il quartiere di Lauren è un corpo mascherato: pur se protetto, esso implode. Dentro la sua protezione si nascondono la paura, il rifiuto del cambiamento e l'illusione che basti chiudere una porta per fermare l'incendio. In realtà, fuori la realtà continua ad ardere.

*Resistere alla distruzione* – Se da un lato la violenza è un'esperienza totalizzante, dall'altro Butler offre e segue la traiettoria alternativa di Olamina, straordinario esempio di resistenza e di rigenerazione. Nel mondo dominato dalla distruzione e dall'egoismo, la sua traiettoria esistenziale rappresenta un progetto alternativo di convivenza; un'etica in movimento, una spiritualità incarnata nella cura, nella scrittura e nella responsabilità. La religione *Earthseed*, che Olamina inventa, segue e diffonde, è un sistema di credenze e, soprattutto, una poetica del cambiamento, una filosofia relazionale che oppone alla logica estrattivista del progresso una visione ecologica e interdipendente dell'esistenza.<sup>10</sup> In essa, non c'è messia né redenzione promessa, ma pratiche quotidiane del vivere insieme: Olamina non è un profeta solitario, ma la seminatrice di relazioni, di comunità e di possibilità.

La comunità di *Acorn*, che Olamina crea mentre la storia avanza, si fa emblema dell'umanità riconciliata con la Terra, capace di fondere la sopravvivenza con la sostenibilità e la cooperazione. Qui il corpo, fragile e iper-empatico, di Olamina si fa corpo politico, vulnerabile eppure irriducibile, portatore di un dolore che non anestetizza ma rende vigili; la sua resistenza si manifesta nel rifiuto dell'indifferenza, grazie alla scrittura come testimonianza, nella responsabilità condivisa.<sup>11</sup> L'esempio incarnato invita a

<sup>10</sup> S. Palwick, O. Butler, "Imagining a Sustainable Way of Life. An Interview with Octavia Butler", *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Vol. 6, No. 2, 1999, p. 152.

<sup>11</sup> Butler racconta una conversazione avuta con altri autori di fantascienza sulla questione ambientale, ricordando il commento di un uomo poco preoccupato per la crisi ecologica, il quale sosteneva che tanto, quando le cose sarebbero peggiorate davvero, lui sarebbe già stato morto da un pezzo. In effetti, molte persone si mostrano indifferenti di fronte alla devastazione del pianeta perché confidano nel

interrogarsi: cosa significa agire in un mondo che brucia? Che forma può assumere la cura? Dove comincia una comunità? Olamina rifiuta gli alibi e smaschera la neutralità, dando voce a un pensiero che non concede spazi di *comfort*: bisogna scegliere, e nel farlo, esporsi al rischio della trasformazione. Butler consegna così l'immagine di una resistenza che ha la forza di un seme-ancora-da-piantare; la sua protagonista ci guida tra le macerie fisiche e morali del disastro, negli spazi instabili delle ceneri, dove è, forse, ancora possibile far nascere una nuova fioritura radicalmente umana.

### La cartografia della vulnerabilità

*Il corpo-archivio* – Cosa rimane del corpo, di un'infanzia, di una comunità, di un dolore che non appartiene a nessuno ma che attraversa tutte? Per Butler, il corpo non è una superficie neutra, ma la trama vivente che raccoglie gli scarti del mondo, li assorbe e li restituisce come memoria o come visione. Fin da bambina, nel quartiere dove è cresciuta, che era segnato da profonde e necessarie interdipendenze e interconnessioni della comunità nera, Butler ha considerato la prossimità, pur se scomoda, come una condizione primaria dell'esistenza. Vivere insieme non è solo convivere ma condividere il peso e la responsabilità di stare al mondo:

Creo sempre delle comunità in automatico. Questo ha a che fare con il modo in cui ho vissuto. [...] Sono abituata a vivere in luoghi dove esiste una vera comunità. Il mio piccolo cortile, di cui ho parlato e in cui ho vissuto per circa sei o sette anni, aveva sei piccole case disposte ad angolo rispetto alla strada, era una comunità nel vero senso della parola. Ci conoscevamo tutti e, se uno di noi avesse dovuto assentarsi per qualche giorno, lo avrebbe detto agli altri. Non ci piacevamo tutti, ma ci conoscevamo e, dato che avremmo vissuto lì, facevamo uno sforzo per andare d'accordo. [...] Tutti i miei personaggi o fanno parte di una comunità, come Lauren in *La parabola del seminatore*, o ne creano una; anche lei lo fa. La mia opinione è che gli esseri umani abbiano bisogno di vivere in questo modo, e troppo spesso non lo fanno (t. m.).<sup>12</sup>

Nell'opera di Butler, il corpo si evolve: dalla tela su cui si imprimono gli abusi di *Kindred*, alla macchina in continua mutazione

---

fatto di non doverne affrontare le conseguenze. Contro tale visione, le opere di Butler rammentano al pubblico che è importante non distruggere il luogo in cui si vive, soprattutto perché, nonostante l'essere umano non vi resterà per sempre, qualcun altro ci vivrà ancora. Ivi., p. 155.

<sup>12</sup> O. Butler, M. Mehaffy, A., Keating, *op. cit.*, p. 18.

in *Xenogenesis*, fino a diventare, nella Dilogia delle *Parables*, il fulcro dell'interazione tra individuo e collettività. Il corpo diventa la soglia tra sé e l'altro, tra il dolore e la resistenza, tra la solitudine e la responsabilità. In questo contesto, la figura di Olamina si staglia come il corpo-simbolo e il corpo-sociale: nera, adolescente, iper-empatica, la giovane incarna il modello relazionale alternativo che sfida l'individualismo tossico del mondo. Il concetto aristotelico di *zoon politikon* – l'umano come animale sociale – viene così radicalizzato: Olamina è un soggetto comunitario e, insieme, una membrana porosa tra i dolori del mondo e la possibilità di una risposta collettiva.<sup>13</sup> Il dolore degli altri, percepito come proprio, trasforma il corpo individuale in spazio d'ascolto e di trasmissione, un archivio vivente delle ferite sociali.



Mallory Lowe Mpoka,  
*Architecture of the Self: What Lives With(in) Us*, collage, fotografie, tessuti, ricami, 2022 (in corso). (Courtesy dell'artista).

L'opera *Architecture of the Self: What Lives With(in) Us* di Mallory Lowe Mpoka costruisce un'eco visiva capace di amplificare il senso del racconto di Butler. Attraverso le fotografie, i tessuti, il collage e i ricami, l'artista evidenzia sia gli intrecci tra culture diverse che la nuova eredità della sua famiglia. L'uso di pigmenti di terra che ricordano il suolo ricco e rosso del Camerun occidentale, i tessuti provenienti dal laboratorio di cucito paterno e l'argilla che richiama il colore della casa dell'artista, rievocano una genealogia materiale, affettiva, incorporata. Come le fibre tessili si intrecciano, l'identità, come quella di Olamina, si costruisce nelle relazioni e nelle

<sup>13</sup> M. Vegetti, "I fondamenti del sapere politico. Aristotele contro Platone?", *Teoria politica. Nuova serie Annali*, 8, 2018, accessibile al link: <http://journals.openedition.org/tp/283> (u. c. 31/10/2024).

parentele. Il corpo, allora, non è solo ciò che subisce, ma ciò che registra e trasmette: memoria vivente, ferita cucita, legame tessuto.

Come nell'opera di Mallory Lowe, così in Butler, il concetto di *wounded captive body*, elaborato dalla filosofa da Silva, si estende al corpo sociale: l'umanità che popola *Parable of the Sower* e *Parable of the Talents* è un organismo collettivo ferito, logorato dall'incapacità di prendersi cura di sé stesso. Olamina, in quanto *sharer*, vive la ferita in modo assoluto; il suo corpo diventa veicolo, *medium* tra singolarità e collettività. Nel primo racconto, in particolare, la sofferenza è occasione di consapevolezza, una funzione trasformativa, capace di scardinare l'indifferenza: "Ma se tutti riuscissero a sentire il dolore di tutti, chi praticerebbe più la tortura? Chi provocherebbe del dolore superfluo a un'altra persona? [...] Una coscienza biologica è sempre meglio di una totale mancanza di coscienza." (PS, p. 140).

Eppure, l'empatia assoluta non è solo redenzione, ma anche distorsione, esposizione, fatica. Il dolore percepito da Olamina non nasce dalla condivisione reale, ma dal riflesso condizionato e visivo della mimesi involontaria delle sofferenze altrui. L'iper-empatia, idealizzata come ponte verso l'altro, è in realtà anche un fardello destabilizzante. La crisi percettiva interroga le gerarchie sensoriali dell'epistemologia occidentale. Da Platone a Hegel, la vista è stata celebrata come il senso nobile del sapere: oggettivo, distaccato, vero. Butler sovverte la supremazia della vista tramite l'esperienza tattile di Olamina che, senza rivelare alcuna certezza, destabilizza, frammenta ed espone. Il corpo iper-empatico, invece d'essere un filtro razionale, diventa uno spazio percettivo contaminato, permeabile, vulnerabile, in cui si dissolve la distinzione tra sé e mondo. In *Troubling Ecology* la critica Chelsea Frazier collega questa condizione alla crisi ecologica e alla politica della cura; l'iper-empatia è il segno corporeo delle reti umane di interconnessioni, dove il soggetto non è mai isolato, ma sempre parte di un tessuto vivente composto di dolore, ambiente, memoria, possibilità. Richiamate da Frazier, le teorie di Sylvia Wynter, in *Unsettling Coloniality*, e Jane Bennett, in *Vibrant Matter: A Political Ecology of Thing*, mettono in discussione la centralità dell'umano moderno, rivelando come le categorie di razza, genere e classe abbiano fondato una gerarchia di esistenze.<sup>14</sup> Olamina,

<sup>14</sup> M. C. Frazier, "Troubling Ecology: Wangechi Mutu, Octavia Butler, and Black Feminist Interventions in Environmentalism", *Critical Ethnic Studies*, Vol. 2, No. 1, 2016, pp. 45-46, accessibile al link: [https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/wp.nyu.edu/dist/d/6824/files/2022/06/Frazier-2016\\_Troubling-Ecology.pdf](https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/wp.nyu.edu/dist/d/6824/files/2022/06/Frazier-2016_Troubling-Ecology.pdf) (u.c. 18/11/2024).

così, non è soltanto un individuo affetto da una sindrome rara ma il corpo-sistema che sfida l'ontologia della separazione, proponendo un'ecologia affettiva e politica del legame. La comunità possibile non si fonda sul controllo ma sulla condivisione della vulnerabilità.



Mallory Lowe Mpoka,  
*Inheritance (Double  
Portrait)*, tintura  
naturale, stampa  
Inkjet, ricamo, collage,  
serigrafia, cotone, tela  
d'archivio, acrilico,  
pigmenti di terra rossa,  
dittico, 40x28 in, 2023.  
(Courtesy dell'artista).

*Eredità tossiche* – Alcune eredità si trasmettono, senza che ci sia una vera volontà a farlo; si depositano nel corpo come residui chimici, traumi silenziosi, segnali che riaffiorano sotto forma di sintomi. Olamina eredita l'iper-empatia, pur non avendola né richiesta né voluta. È il risultato di un farmaco sperimentale assunto dalla madre, il Paracetco: un tentativo fallito di correggere l'Alzheimer che finisce per incidere negativamente sul futuro. La condizione, che il padre liquida come una 'illusione' è, in realtà, l'eredità tragica di una società che, nel tentativo di dominare la biologia, ha finito per comprometterla.

La trasmissione intergenerazionale è al centro di un'altra opera di Mallory Lowe Mpoka, *Inheritance (Double Portrait)*: due figure femminili, quasi identiche, sono ritratte frontalmente, sedute su sedie gemelle. I volti, solo in parte velati da pigmenti dorati, non restituiscono delle identità, ma delle tracce. Dal grembo scendono fili lunghi, tessuti, che si incontrano al centro, intrecciandosi. Nel punto di contatto tra i due corpi si deposita l'eredità: un legame fragile e potente, cucito nella carne, nella storia, nella possibilità.

.....

Come il corpo di Olamina, i ritratti ricamati parlano di una genealogia spezzata e ricucita, dove l'identità viene tramandata, ma anche trasformata e in cui la vulnerabilità si fa condizione di riconoscimento e interdipendenza.

Il concetto di *wounded captive body* si incarna nel corpo di Olamina in questo contesto, catturato com'è dall'eredità e segnato da traumi altrui. La sua sindrome diventa una chiave di lettura per comprendere come le violenze del passato si depositino nei tessuti familiari, riattivandosi nei gesti. L'empatia, lungi dall'essere una debolezza, si trasforma in un dispositivo critico, lo strumento per decifrare il mondo e le sue ingiustizie. Per chi la vive, la condizione può, certo, significare una condanna, una continua sovra-esposizione, la mancanza di filtri che rende ineludibile il dolore dell'altro. Tuttavia, il corpo non è solo il luogo in cui si manifesta il trauma ma anche il campo su cui si esercita il controllo; la società è incapace di proteggere i suoi membri, ma efficace nell'istituzionalizzare la vulnerabilità come condizione produttiva. È qui che la riflessione sul corpo sociale trova la sua espressione più potente: Butler descrive un ordine che ha smesso di essere comunità per diventare struttura di contenimento. Il corpo collettivo, che dovrebbe garantire coesione, mutualità e protezione, si corrompe, diventa predatorio, tradendo la propria vocazione fondativa.

Il caso di Olivar, acquisita dalla corporazione KSF, è emblematico. La città è privatizzata e gestita come un'impresa: l'illusione di stabilità si regge su clausole che trasformano i cittadini in forza lavoro, debitori cronici, esistenza sotto contratto. Il corpo sociale si ammala, da spazio di cura si trasforma in apparato disciplinare, dove il controllo si esercita attraverso la fame, la promessa e l'accesso selettivo alle risorse. Così ne parla il reverendo Olamina: "È un vecchio trucco delle *company town*: far indebitare le persone, trattenerle e farle lavorare di più. Schiavitù per debiti." (PS, p. 147). La genealogia del dominio si fa evidente: la razzializzazione e la schiavitù coloniale assumono i nuovi volti delle corporazioni, dei contratti, dei bisogni primari; la privatizzazione della città, spacciata per salvezza, funziona come trappola per le classi più deboli.

Il sistema si applica tanto alle città quanto alle persone. Zahra, amica e compagna di viaggio di Olamina, ne è l'incarnazione drammatica: venduta dalla madre, la sua vita testimonia un'eredità di scambio e di perdita, in cui il corpo femminile è moneta, valore negoziabile, soggetto espropriato. Zahra non chiede redenzione, non ha tempo per la nostalgia, né per la rabbia sterile. Cammina, si prende cura, ride quando può. La sua è una sopravvivenza

lucida, umana. È testimone silenziosa della violenza sistemica, ma soprattutto della possibilità di continuare ad amare e proteggere, anche e soprattutto, dentro la frattura. La distopia prende una piega ancora più brutale. In *Parable of the Talents*, quando appaiono i collari elettronici, usati per controllare gli schiavi attraverso la coercizione fisica e la manipolazione emotiva:

Ho sentito dire che questi nuovi collari sono incredibilmente sofisticati. [...] Ho sentito che certi collari possono anche fornire deliziose ricompense di piacere per un buon comportamento, stimolando dei cambiamenti nella chimica cerebrale attraverso la produzione di endorfine. Non so se sia vero, ma se lo fosse, tutta questa storia assomiglia un po' all'empatia, con la differenza che, invece di condividere ciò che gli altri sentono, chi porta il collare sente tutto ciò che la persona che lo controlla vuole che senta (PT, p. 72).

Il nuovo tipo di dominio usa il piacere come premio, sfruttando la biologia come campo di addestramento: con la tortura del corpo si riplasma la mente, si educa il desiderio, si simula l'empatia per riprodurre la docilità. Butler costruisce un meccanismo in cui l'alterità è ridotta a riflesso programmabile, condivisione indotta e perversa, perfetta antitesi di ciò che sente Olamina. L'analogia differenziale è precisa: nel corpo della protagonista, il dolore altrui è involontario; nel sistema dei collari, l'emozione è manipolata, indotta, strumentalizzata. Il potere prende il legame e lo trasforma in strumento di annientamento: alcuni portatori dei collari si suicidano, incapaci di accettare la disumanizzazione. Nel paesaggio devastato della Dilogia, il corpo diventa un campo di battaglia genealogico, tecnologico e simbolico, dove si iscrivono le colpe dei padri, i controlli dei sistemi, le ferite delle madri. Qui si tramandano le tossicità, aprendo, forse, anche lo spiraglio per potere riscriverne il potere nefasto e mettere a nudo la logica razzista del corpo sociale moderno, che non nasce per accogliere ma per separare, valutare, sacrificare.

*Trame di cura* – Nel mondo frantumato della Dilogia, dove ogni relazione sembra destinata a rompersi, Olamina tesse legami, visioni, rifugi. La sua iper-empatia è il fondamento di una nuova comunità, *Earthseed*, nata dall'urgenza di costruire qualcosa che possa vivere insieme alle ferite inflitte sul corpo sociale della comunità. *Earthseed* è un corpo collettivo fragile e ostinato, cucito giorno dopo giorno con le fibre della cura, nutrendosi del dolore trasformato in connessione. Se il trauma è collettivo, anche la rigenerazione deve

esserlo; così, la comunità di Olamina rifiuta le logiche gerarchiche, patriarcali e razziali. La forza risiede nell'accogliere ciò che la società ha rifiutato, i reietti, i migranti, i sopravvissuti, coloro che hanno perso tutto ma non hanno smesso di sognare:<sup>15</sup>

Quando la stabilità apparente si disintegra,  
 come necessariamente deve fare –  
 Dio è Cambiamento –  
 la gente tende a cedere  
 alla paura e alla depressione,  
 alla necessità e all'avidità.  
 quando nessuna influenza è abbastanza forte  
 da unire gli individui  
 gli individui si dividono.  
 lottano,  
 uno contro l'altro,  
 gruppo contro gruppo,  
 per la sopravvivenza, il posizionamento, il potere.  
 Ricordano i vecchi odii e ne generano di nuovi,  
 creano il caos e lo alimentano,  
 uccidono, uccidono e uccidono,  
 finché non sono esausti e distrutti,  
 finché non vengono sconfitti dalle forze esterne,  
 o finché uno non diventa  
 un capo  
 che tanti seguono,  
 o un tiranno  
 che tanti temono. (PS, p. 125).

*Earthseed* contrappone alla spirale distruttiva l'etica del cambiamento fondata sulla responsabilità condivisa. Nel *Book of the Living*, Olamina compone una religione terrestre, fluida, dinamica, che non promette salvezza, ma adattamento, empatia e mutuo sostegno. *Earthseed* è un'alternativa teleologica, un'anti-religione nata dal rifiuto del dogma e del sacrificio. Come afferma Butler, fin da giovane si è opposta alla fede cieca e al potere dell'autorità spirituale. Come l'autrice, così Olamina ripudia la passività della fede ereditata per proporre un'etica fondata sul cambiamento, sull'autonomia e sull'interdipendenza.<sup>16</sup> La religione istituzionale è uno degli strumenti attraverso cui si perpetuano le oppressioni intersezionali. I fondamentalismi

<sup>15</sup> E. Colombo, "Un'utopia del cambiamento: la narrativa di Octavia Butler", *Altre Modernità*, Vol. 15, 2016, pp. 343-344, accessibile al link: <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/7202/7021> (u.c. 18/11/2024).

<sup>16</sup> C. Yang, *op. cit.*, p. 152.

non offrono salvezza, ma colpevolizzano, identificando capri espiatori nei corpi già marginalizzati.<sup>17</sup> Contro questo orizzonte, *Earthseed* sostituisce il dogma con un credo vivo, che respira, sbaglia e cambia. I suoi membri sono riuniti non da un'origine comune, ma da un orizzonte possibile: convivere, resistere, costruire.<sup>18</sup> Dio è Cambiamento, dice Olamina, e curare è cambiare insieme.

In questa ottica, il gesto etico della semina non può che dare il titolo al primo romanzo: i semi sono ciò che si pianta, ciò che resta, resiste e cresce sottoterra. Nella fantascienza femminista, la semina è un gesto sovversivo, che costruisce nuovi mondi in mezzo alle macerie.<sup>19</sup> Piantare, innaffiare e proteggere diventano atti politici, etici, poetici che significano coltivare un ideale, un sogno, una comunità. Come in *Pumzi* di Wanuri Kahiu, in cui una donna attraversa un deserto sterile per salvare un seme chiamato *maitu* – la madre e la verità, allo stesso tempo – in *Earthseed* la maternità diventa possibilità di futuro.<sup>20</sup> La parabola evangelica a cui Butler attinge non è solo metafora religiosa, ma un'allegoria trasformata. Così recita il Vangelo secondo Luca:

Un seminatore uscì a seminare la sua semenza; e, mentre seminava, una parte del seme cadde lungo la strada: fu calpestato e gli uccelli del cielo lo mangiarono. Un'altra cadde sulla roccia: appena fu germogliato seccò, perché non aveva umidità. Un'altra cadde in mezzo alle spine: le spine, crescendo insieme con esso, lo

<sup>17</sup> M. B. McCormack, ““Your God is a Racist, Sexist, Homophobic, and a Misogynist ... Our God is Change”: Ishmael Reed, Octavia Butler and Afrofuturist Critiques of (Black) American Religion”, *Black Theology*, Vol. 14, 2016, p. 17, accessibile al link: <https://doi.org/10.1080/14769948.2015.1131503> (u. c. 14/11/2024).

<sup>18</sup> P. G. Stillman, *op. cit.*, p. 22.

<sup>19</sup> Secondo Haraway, l'immaginario generativo della fantascienza femminista si manifesta grazie alla terra che accoglie e nutre i semi, il corpo *cyborg* che fonde organico e inorganico, e l'ecosistema che sostiene la vita in tutte le sue forme. Il processo di *worlding*, ovvero la costruzione di nuovi scenari narrativi esistenziali, si intreccia con la materialità delle opere di Butler e con la forza generatrice delle sue protagoniste. 'Materia', dice Haraway, è una parola potente, intesa come 'matrice generatrice delle cose, solida, fluida, fondamento, flusso, ragione e sostanza' allo stesso tempo. Essa è il simbolo della complessità e della resistenza necessarie per costruire nuovi futuri. Cfr. D. Haraway, *Staying with the Trouble*, *cit.*, p. 120.

<sup>20</sup> Il sacrificio di Asha consente a un albero di germogliare, alimentato dalle sue lacrime e dal suo sogno. Il seme, chiamato *maitu* (madre), unisce i significati di *maa* (verità) e *itu* (nostra), rappresentando la maternità come fonte di un futuro nuovo. *Earthseed*, al pari di *maitu*, incarna una 'nostra verità' condivisa, cruciale per la sopravvivenza e la coesione della comunità. Cfr. M. Nyawalo, *op. cit.*, pp. 217-128.

soffocarono. Un'altra parte cadde in un buon terreno: quando fu germogliato, produsse il cento per uno.<sup>21</sup>

Se la parabola originaria pone l'enfasi sulla ricezione individuale della parola, Butler ne sovverte la logica: non è la terra a dover essere buona, ma la semina a doversi ripetere, resistere, rigenerare. La cura, quindi, non è solo ricettività: è prassi, insistenza, visione.<sup>22</sup> Nel giardino della comunità si intrecciano voci diverse, perché la forza di *Earthseed* non sta nell'uniformità ma nella capacità di integrare fragilità differenti. È una casa fatta di ascolto, dove la vulnerabilità è condizione di accesso e i suoi membri possono trascendere la ferita dell'esilio, della diaspora e del rapimento, riconfigurando il dolore come matrice di rinascita e costruzione.<sup>23</sup>

Piantare, in tal modo, significa credere che ci sarà un domani, anche quando il mondo brucia. Il gesto finale del primo romanzo – la piantumazione delle ghiande – è insieme resistenza e visione. *Acorn*, il nome scelto per il primo insediamento, racchiude in sé il futuro, la possibilità di una comunità consapevole ed equa.<sup>24</sup> Il gesto riflette il parallelismo naturale tra la ghianda e la quercia, simbolo di crescita, forza e prosperità, esprimendo la convinzione che il cambiamento sociale, seppur cominciando da piccole azioni, possa portare alla nascita di una società nuova, solida e rigenerata.<sup>25</sup> In un tempo dominato dalla logica estrattiva, Butler suggerisce che la rivoluzione può essere fatta di semi, di acqua e di corpi interdipendenti. Nelle vesti di una lenta insurrezione e di una cura radicale, il corpo è una membrana che sente, connette e ospita il terreno in cui attecchiscono le possibilità. Se il corpo può diventare il campo, allora la comunità è il suo raccolto: fragile, cangiante e profondamente umano.

<sup>21</sup> Luca, *The Bible*, Authorized King James Version, 8: 5-8.

<sup>22</sup> N. Vallorani, "Fare Giardino: il compost e la rivoluzione, sulle tracce di Lidia Curti", *De Genere*, Rivista di Studi Letterari, Postcoloniali e di Genere, No. 9, 2023, pp. 21-22, accessibile al link: <https://www.degenere-journal.it/index.php/degenere/article/view/194/187> (u.c. 22/11/2024).

<sup>23</sup> D. Haraway, *Staying with the Trouble*, cit., p. 120.

<sup>24</sup> A. A. Ferrante, *Cosa può un compost: fare con le ecologie femministe e queer*, Luca Sossella, Roma, 2022, citata da N. Vallorani, "Fare Giardino: il compost e la rivoluzione, sulle tracce di Lidia Curti", cit., p. 26.

<sup>25</sup> Il nome dell'insediamento ricalca il proverbio inglese: "Mighty oaks from little acorns grow." – anche dalle cose piccole possono nascere grandi risultati, un'idea o un'azione che appare insignificante, può avere il potenziale per crescere e svilupparsi in qualcosa di più grande e significativo nel tempo.

### Il debito generazionale

*La trasmissione della colpa* – Immagina di nascere in una casa che crolla; non sei tu a spaccare i muri, eppure ogni mattina ti svegli sotto nuove crepe, con la polvere negli occhi e il tetto sempre più vicino al suolo. Così si sente Olamina, figlia di un mondo condannato e testimone di un disastro ereditato. Il testamento tramandato è espressione della logica che governa l'intera società distopica delineata da Butler; in questo mondo, il danno prodotto da una generazione si riversa ineluttabilmente su quella successiva. Se i giovani ereditano un pianeta esausto, un ordine politico corrotto, delle istituzioni collassate, essi sono chiamati a rispondere di scelte incompiute di altri, a portare un fardello che non hanno contribuito a costruire. Il rapporto tra padre e figlia diventa, in tal senso, l'arena simbolica in cui si consuma il conflitto tra chi si ostina a credere che l'ordine del mondo sia ancora recuperabile e chi, come Olamina, vede nella crisi una frattura irreparabile. Il padre, figura autorevole e pastore battista, si aggrappa all'immaginario oramai estinto della stabilità, cercando di difendere, a ogni costo, forme di vita destinate a scomparire:

‘Credi davvero che stia arrivando la fine del mondo?’ Mi ha chiesto papà, e così, senza preavviso, sono quasi scoppiata a piangere. Ho fatto del mio meglio per trattenermi. Quello che pensavo era: ‘No, credo che stia per finire il tuo mondo, e forse tu con lui’. Ed era terribile. Non ci avevo mai pensato in termini così personali. Mi sono girata e ho guardato fuori da una finestra finché non mi è tornata la calma. Quando mi sono voltata di nuovo verso di lui, ho detto: ‘Sì. Perché, tu no?’ (PS, p. 77).

La frattura generazionale è affettiva ed epistemologica. I padri non riescono a vedere ciò che vivono ogni giorno le figlie: in una disgregazione sistemica, il mondo non si può salvare con la fede o con la nostalgia. Olamina non ha il privilegio dell'indifferenza perché la sindrome che le fa sentire il dolore altrui sulla propria pelle, le impedisce di ignorare il collasso; è costretta a sentire, a sapere e, soprattutto, a scegliere.<sup>26</sup> L'eredità, in realtà, impone il debito. Mentre il mondo attorno continua a bruciare, i giovani

<sup>26</sup> I libri paterni, che formano Olamina e la spingono a pensare con la propria testa, sono un lascito generazionale da accogliere, ma soprattutto da superare per diventare più consapevole del mondo e dei suoi rischi, per rivendicare l'importanza di proporre soluzioni nuove e sovversive. Cfr. P. G., Stillman, *op. cit.*, p. 25.

narrati da Butler si muovono entro questo vincolo, debitori di un sistema che ha esaurito le risorse morali e materiali, portatori del peso delle scelte di chi li ha preceduti. Paralizzati dalla colpa strutturale che non lascia scampo, essi non possono che annegare nel senso di impotenza. Una coetanea di Olamina dice:

‘Tuo padre dice che non crede che siano stati gli esseri umani a cambiare il clima, anche se è quello che sostengono gli scienziati. Dice che solo Dio sarebbe capace di cambiare il mondo così significativamente.’

‘E tu gli credi?’ [...]

‘Non importa’ ha detto lei. ‘Tanto il clima non possiamo farlo tornare com’era prima, a prescindere dal motivo per cui è cambiato. Non possiamo io e te. Non può il nostro quartiere. Non possiamo fare niente.’ (PS, p. 70).

Se la paralisi nasce dalla percezione di un’eredità irrimediabilmente compromessa, Butler, in realtà, non si ferma alla constatazione del danno. Attraverso Olamina, l’autrice costruisce una risposta nella trasformazione dell’iper-empatia in uno strumento per leggere il mondo, un dispositivo sensibile capace di raccogliere le rovine e renderle visione. La capacità pur dolorosa di sentire è ciò che distingue l’eroina dai suoi predecessori: se questi si rifugiano nella negazione, Olamina accoglie l’insicurezza come condizione di partenza, abitando il vuoto per piantarvi il nuovo.<sup>27</sup> La domanda che attraversa l’intero romanzo resta aperta, chiamando la lettrice a scegliere e a dare una risposta: cosa fare con ciò che ci è lasciato? Pur se tossica, l’eredità non è immutabile; accettarla in modo passivo significa perpetuarla; trasformarla, diversamente, implica la responsabilità, l’azione e il rischio. Sono queste le azioni di Olamina, che decide di non restare sotto le macerie ma di farsi spazio tra le crepe.

<sup>27</sup> La celebrazione del battesimo al di fuori delle mura protettive di Robledo offre l’occasione per analizzare la contraddittoria psicologia degli adulti: l’atto collettivo, interpretabile come il tentativo di perpetuare un illusorio ritorno al passato, è osservato dallo sguardo critico di Olamina, e giudicato come un comportamento sterile e autodistruttivo. Esso sottolinea l’incapacità di muoversi, di agire e di immaginare il futuro in forme innovative e resilienti, ostacolando la transizione verso nuove forme di sopravvivenza (PS, p. 12).

*Il passato come arma*



Jean David Knot, *PO.box Plan d'aide humanitaire*@ yahoo.fr, Stampa acrilica e serigrafica su tela, 2022. (Courtesy of the artist).

Un corpo disteso, sfinito, pende tra le braccia di tre uomini; il volto è abbandonato, il braccio penzola come una bandiera bianca. Nell'opera di Jean David Knot, il corpo non è un corpo: è una reliquia moderna, il Cristo spogliato del sacro e rivestito di sudore, del debito e del fallimento collettivo, il corpo collettivo di una generazione che porta il peso di chi l'ha preceduta, senza alcuna promessa di redenzione. L'immagine racconta proprio il destino dei giovani narrati da Butler. Non c'è spazio per nuovi inizi, si entra nel mondo già stanchi, colpevoli. Nessuno ha stipolato il debito, pur bisogna ripagarlo: l'ambiente devastato, l'economia al collasso, le istituzioni implose, chi ha fallito si rifugia nella nostalgia dell'ordine perduto e irrecuperabile – come se fosse possibile tornare indietro, rimettere insieme i cocci con qualche *slogan*.

In *Parable of the Sower*, Donner incarna la stessa illusione politica. È un presidente senza visione, il simbolo di una politica incapace, che alimenta illusioni mentre il presente si sfalda. Egli non ha nessun piano per ricostruire ma solo l'ossessione per ciò che è perduto. La frustrazione collettiva ha, in ogni caso, bisogno di un bersaglio, di qualcuno da incolpare dell'incertezza del futuro. Butler ne è consapevole: nel secondo romanzo della *Dilogia*, Jarret è un fanatico che usa Dio come arma per trasformare

l'insoddisfazione popolare in un culto della purezza ideologica e religiosa.<sup>28</sup> Il suo movimento ha il sapore acido dei roghi, delle croci infuocate, delle liste nere e ricorda più oscuri fantasmi del passato – Ku Klux Klan, Nazismo, Inquisizione. Jarret non cerca di curare la società ma dà la caccia ai nemici da bruciare, rendendo la crisi l'occasione per epurare la società dagli indesiderabili. Dall'altro canto, nell'America devastata, le persone come i Dovetrees sono delle streghe; a nessuno importa la loro storia, basta considerarle diverse, immorali e, dunque, meritevoli di morte:

Jarret vuole riportarci indietro a una sorta di epoca magica, in cui tutti credevano nello stesso Dio, lo adoravano nello stesso modo ed erano convinti che la salvezza nell'universo dipendesse dal compiere gli stessi riti religiosi e prendere a calci tutti i diversi. [...] Pare che ogni tanto i seguaci di Jarret abbiamo aizzato la folla e bruciato qualcuno sul rogo con l'accusa di stregoneria. Streghe nel 2032! (PT, p. 15).

Le nuove streghe sono i musulmani, gli ebrei, i buddisti, le persone *queer*, i poveri, gli atei e chiunque non rientri nello stampo del cristianesimo declinato secondo i principi di Jarret. Il passato diventa un'arma, il peccato un'etichetta, la diversità una colpa da estirpare. La persecuzione raggiunge il culmine ad *Acorn*, la comunità nata per guarire ma che diventa campo di rieducazione. I seguaci di Jarret la conquistano, la ribattezzano *Camp Christian* e iniziano da lì la loro crociata. L'idea di salvezza che esprimono assomiglia a una prigionia, a una missione coloniale travestita da pietà.<sup>29</sup> La storia, ancora una volta, si ripete: *encomiendas*, piantagioni, campi di lavoro. La maschera cambia, ma il volto del dominio resta lo stesso. Dalle *encomiendas* al periodo della schiavitù, fino a *Camp Christian*, il debito generazionale si interseca con le discriminazioni di classe, di razza e di sesso – l'uomo bianco occidentale considera sacrificabile chiunque identifichi

<sup>28</sup> Con Andrew Jarret, fondatore della Chiesa fondamentalista *Christian America*, che ha ottenuto consensi a causa della situazione disperata, inaugura una parentesi molto triste per l'America: una nuova caccia alle streghe, di cui i perseguitati e sevizati sono tutti coloro che, per razza, orientamento sessuale o classe non si allineano ai principi della Chiesa. Cfr. S. J. Hee-Jung, "Old and New Slavery, Old and New Racisms: Strategies of Science Fiction in Octavia Butler's *Parables Series*", *Extrapolation*, Vol. 52, No. 3, 2011, p. 292, accessibile al link: <http://scifilit.pbworks.com/w/file/attach/62674673/old%20and%20new%20slavery%20-%20joo.pdf> (u.c. 18/11/2024).

<sup>29</sup> J. G. Hampton, "Vampires and Utopia: Reading Racial and Gender Politics in the Fiction of Octavia Butler", *CLA Journal*, Vol. 52, No. 1, 2008, p. 84.

con l'alterità.<sup>30</sup> La prospettiva ideologica dominante rivendica la superiorità degli uomini, bianchi e ricchi, giustificando sia l'oppressione dei gruppi marginalizzati che la distruzione delle strutture sociali e ambientali – in nome di un progresso che risponde agli interessi di pochi.<sup>31</sup>

Dietro la persuasione del potere, il razzismo e la burocrazia della crudeltà, si cela il meccanismo descritto dalla filosofa da Silva, secondo cui le persone povere, spesso nere o latine, vengono prima attratte in trappole finanziarie e poi accusate di essere la causa della crisi economica. In altre parole, lo stato di indigenza, che li rende esposti a richiedere il rischio del prestito, viene trasformato nella colpa morale, in qualità di capri espiatori, del crollo del sistema economico globale (U, p. 14). A *Camp Christian* succede lo stesso: gli oppressi diventano il problema. La condanna degli stupri e delle frustate avviene a parole, mentre i prigionieri sono considerati nemici della patria: "Disapprovano gli stupri e le frustrate immotivate, ma considerano noi reclusi dei nemici del paese. I loro superiori gli hanno detto che i parassiti e i pagani come noi hanno abbattuto la 'possente America'" (PT, p. 202). Il debito generazionale, così, non è solo un'eredità pesante, ma la trappola che serve a giustificare la persecuzione. È sempre qualcuno il colpevole, che rassomiglia a una donna, a una persona nera, a un migrante, a un povero. Butler non distoglie lo sguardo, anzi propone, grazie all'azione di Olamina, una versione 'altra' della storia: costruire un nuovo corpo, una comunità che rifiuti di fondarsi sulla colpa e scelga la cura e la responsabilità condivisa – forse, in mezzo al fumo e alla fatica, nascerà la politica del futuro.

*Earthseed e la riscrittura del debito* – Che cosa fare adesso? Sebbene Olamina non abbia risposte, tra le mani mantiene una manciata di semi, il quaderno e la speranza – gli elementi

<sup>30</sup> Il desiderio di dominio occidentale, travestito dal complesso del salvatore bianco, è stato alimentato dal *white man's burden* che, a partire dalla poesia di Kipling, è diventato la scusante usata dagli europei per intraprendere missioni 'civilizzatrici' verso i cosiddetti popoli 'barbari'. Secondo tale logica, radicata nella presunta superiorità dell'Occidente, l'altro – alieno e inferiore – deve essere guidato dall'uomo bianco per accedere alla 'civiltà'. Tuttavia, queste missioni celavano l'appropriazione delle risorse e delle terre altrui dietro false pretese di benevolenza e religiosità.

<sup>31</sup> M. Kouhestani, "Environmental and Social Crises: New Perspective on Social and Environmental Injustice in Octavia E. Butler's *Parable of the Sower*", *International Journal of Social Science and Humanity*, Vol. 5, No. 10, 2015, p. 898, accessibile al link: <https://www.ijssh.net/papers/576-C10008.pdf> (u. c. 07/08/2025).

intesi a indicare la possibilità reale di un altro mondo ancora seminabile. È lì, nella catastrofe, che la giovane comincia a scrivere: *Earthseed* nasce come una pratica, un pensiero scritto a margine dell'incendio, una religione inventata tra le rovine di casa. Non promette salvezza, non redime i peccati e non consola perché la fede è, qui, consapevole della precarietà umana e del cambiamento, che si pongono come leggi cosmiche che regolano l'esistenza umana:

Dio è Potenza:  
 Senza fine,  
 Irresistibile,  
 Inesorabile,  
 Indifferente.  
 Eppure, Dio è Flessibile:  
 Burlone,  
 Maestro,  
 Caos,  
 Creta.  
 Dio esiste perché gli si dia forma,  
 Dio è Cambiamento  
 (PS, p. 32).

Olamina crede in una fede che permetta alle persone di convivere e pensare insieme. Le sue parole costituiscono dei semi di crescita, dei versi che si possono toccare, custodire, scambiare, delle parole che richiedono impegno. Ogni cosa che tocchi, scrive Olamina, la cambi. E ogni cosa che cambi, ti cambia:

Perché esiste l'universo?  
 Per dare forma a Dio.

Perché esiste Dio?  
 Per dare forma all'universo. [...]

Tutto ciò che tocchi  
 lo Cambi.

Tutto ciò che Cambi  
 ti Cambia.

L'unica verità eterna  
 è il Cambiamento.

Dio  
 è Cambiamento.  
 (PS, p. 96).

In questo universo, il debito non è più un cappio, non è la colpa dei padri da espiare né la ferita da nascondere sotto strati di dogma, ma la materia viva da ripensare, una nuova occasione per trasformare la responsabilità in relazione. Cambiare significa diventare parte della crisi, abitandola e dandole forma, come fa *Earthseed* con la sua missione di coltivare le possibilità. Dopo la distruzione di Robledo, la religione di Olamina si scrive sulle ceneri, intravedendo nell'incendio lo spazio liberato per un'altra forma di esistenza.

Come la fenice, *Earthseed* risorge senza miracolo, solo con terra, mani, parole. Allo stesso modo, la comunità che prende forma nel diario di Olamina non è né statica né pura. È un corpo collettivo mutevole, fatto di rifugiati, *outsider* e sopravvissuti. È una religione che trasforma il debito in un momento di azione, affinché gli individui possano emanciparsi e reclamare il potere sia nella vita individuale che in quella collettiva.<sup>32</sup> *Earthseed* trae la forza dall'indipendenza dei suoi membri, che, pur conservando la propria identità soggettiva, cooperano per obiettivi comuni. La fluidità e la trasformazione della comunità sfida la creazione di gerarchie immutabili e cristallizzate, incarnando un concetto di utopia processuale e aperta al cambiamento.<sup>33</sup> Olamina non promette un aldilà perché il futuro è nel gesto che cura, nella scelta che ascolta, nel respiro che accetta il caos senza cedere al cinismo. In tal senso, Butler ribalta il concetto di religione, allontanandolo dai dogmi e dai castighi per ribattezzarla quale poetica relazionale, spiritualità materialista in cui l'universo è plasmato ogni giorno dagli esseri viventi, dalle loro scelte e dalle loro responsabilità. Accettare il cambiamento, allora, è un atto politico, poetico, ecologico.<sup>34</sup> È il fondamento di una comunità

<sup>32</sup> Z. Rezaei, B. I. Bahar, A. Z. Mohan, "Freedom, Choice and Achieving Self Realisation in the Dystopian World of Parable of the Talents by Octavia Butler", *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, Vol. 11, 2022, p. 50, accessibile al link: <https://journals.aiac.org.au/index.php/IJALEL/article/viewFile/7196/4919> ( u. c. 01/11/2024).

<sup>33</sup> M. Nilges, "'We need the Stars: Change, Community, and the Absent Father in Octavia Butler's *Parable of the Sower* and *Parable of the Talents*", *Callaloo*, Vol. 32, No. 4., 2009, p. 1334.

<sup>34</sup> La comunità di *Earthseed*, concepita come dinamica e fluida, entra in dialogo con le riflessioni più recenti di Haraway; quando invita a immaginare nuove forme di parentela e di solidarietà capaci di rispondere alle sfide di un pianeta irrimediabilmente segnato dal danno antropico. 'Restare con il problema' non significa cercare soluzioni definitive, ma coltivare la capacità di creare relazioni inedite e imprevedibili, accogliendo la complessità del vivere insieme in un mondo condiviso. Con la metafora del *compost*, Haraway sottolinea l'interconnessione e la materialità dei processi relazionali, situati al tempo stesso in luoghi specifici e

.....

che si rifiuta di replicare i modelli ereditati e che, proprio per ciò, si fa capace di tentare un'altra via. Non serve cercare un colpevole su cui far ricadere le responsabilità della crisi per sollevarsi da una situazione precaria; bisogna acquisire, diversamente, una visione propulsiva e attiva, riconoscere il degrado delle strutture sociali, economiche e ambientali e, soprattutto, immaginare alternative concrete e innovative. Come in *Kindred*, l'eredità si scrive nel corpo, qui aprendosi alla rigenerazione. *Earthseed* è l'ibridazione che germoglia, la contaminazione che cura, l'alternativa concreta immaginata da chi ha perso tutto e che ha deciso di restare umano. Butler non ci dice quale futuro ci sarà, ma invita a preparare il terreno per piantarne la venuta.

---

in una dimensione globale. Per Haraway, l'isolamento, che spesso conduce alla disperazione o a un'ingenua speranza, deve essere superato attraverso un'etica del co-divenire, un impegno consapevole e condiviso con le molteplici realtà terrestri. Cfr. D. Haraway, *Staying with the Trouble*, cit., pp. 1-4.



## Conclusione

Gli orrori incisi nella memoria storica, le ingiustizie che oggi si reiterano, l'immobilità dinanzi a un retaggio di violenza e di sopraffazione: tutto ciò rende sempre più labile la speranza riposta nel genere umano. Essere umani, oggi, significa assumere una responsabilità nuova, radicale, difficile, ma necessaria. Questo testo ha tentato di ricostruirne i contorni, nel dialogo tra le opere visionarie di Octavia E. Butler e le riflessioni di due delle pensatrici più brillanti del nostro tempo, Sylvia Wynter e Denise Ferreira da Silva, entrambe impegnate a sciogliere, con rigore e immaginazione, i legami concettuali che hanno inchiodato – ieri e oggi – l'umano a coordinate storiche, razziali, economiche e di genere.

Immergersi nelle narrazioni di Butler ha significato confrontarsi con le domande che vi abitano, con le ferite che ereditiamo, con le possibilità che ancora ci restano. Il pensiero di Wynter, raccolto in *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, ha guidato la riflessione verso un punto di rottura con la tradizione occidentale, rintracciando nel Rinascimento l'inizio del progetto moderno dell' 'umano' – un progetto che ha escluso, ordinato, gerarchizzato. Da lì, come in un'eco che attraversa i secoli, il giudizio 'occidentale' si è elevato a verità assoluta, una verità che ha costruito una visione del mondo che ha separato i viventi in nome del dominio.

L'essere umano, in questa prospettiva, è prima di tutto un *homo narrans*, un essere che ricorda, racconta, trasmette.<sup>1</sup> Un essere che iscrive, dentro e attraverso la parola, la memoria collettiva, aprendo alla possibilità di reinventare la Storia e ricucire i mondi. Tre sono stati i nuclei concettuali scelti per attraversare la produzione di Butler – la violenza, il corpo e il debito – ispirati da

---

<sup>1</sup> McKittrick K. (ed.), *op. cit.*, p. 25.

*Unpayable Debt* di Denise Ferreira da Silva. Ad essi sono corrisposte tre opere, *Kindred*, *Xenogenesis*, *Parables* e in ognuna l'umano viene interrogato nei suoi momenti di frattura, di metamorfosi e di resistenza. La violenza della storia, l'alterazione genetica, il collasso ecologico – tutto diventa materia viva per un pensiero che non separa mai estetica, etica e politica.

In *Kindred*, Butler mette in scena la violenza fondativa della modernità, che ha dilaniato la comunità nera dalla tratta atlantica alla razzializzazione. Il corpo nero, oggettificato, espropriato e demonizzato, diventa il luogo di una contabilità crudele: quella del debito imposto, mai estinto e impossibile da ripagare. La proposta teorica di da Silva illumina queste dinamiche, mostrando come l'economia della razza sia parte strutturale del progetto moderno. Wynter, da parte sua, reinterpreta le genealogie storiche, collocando l'origine dell'umano non nel trionfo occidentale, ma in un gesto africano e fondativo, il *Third Event* – un evento che inverte il paradigma coloniale e restituisce dignità a tutte quelle identità storicamente sminuite dalla norma bianca e occidentale.

Nella trilogia *Xenogenesis*, lo sguardo si allarga fino a inglobare l'alieno, il postumano, *l'à-venir*. La salvezza dell'umanità passa necessariamente per l'ibridazione, per la contaminazione, per una trasformazione profonda che riguarda il corpo e la specie, terreno di negoziazione e decostruzione. La divisione binaria tra maschile e femminile, tra umano e non-umano, tra 'noi' e 'loro', viene destabilizzata: l'identità si fa fluida, relazionale, mutante. È qui che la performatività, riletta da Wynter a partire da Judith Butler, si rivela uno strumento critico, un'intuizione ontologica sull'essere, non come essenza, ma come pratica – come un agire situato, plurale, incarnato.<sup>2</sup> Il debito, qui, prende la forma di un prezzo da pagare per la sopravvivenza: l'umanità può continuare a esistere solo accettando una trasformazione genetica, un ibridismo che mette in discussione l'identità stessa della specie. È un'umanità nuova, che sfida i limiti coloniali e razziali imposti dal pensiero occidentale.

Con *Parable of the Sower* e *Parable of the Talents*, infine, si ritorna alla Terra, che è ancora in bilico, danneggiata, incerta. Butler denuncia l'umanità incapace di custodire il mondo che abita, prigioniera di logiche predatorie, cieca di fronte alla propria responsabilità ecologica. Il debito diventa così generazionale: il lascito di ciò che è/ non è stato fatto nel passato ricade sui figli, sulle figlie, sulle comunità sopravvissute e sui poveri – resi, nell'America post-crisi, il capro

---

<sup>2</sup> Ivi., p. 33.

.....

espiatorio di una condizione che non hanno generato, ma subito fino al midollo. *Earthseed*, la religione fondata da Lauren Olamina, propone un'altra via: non la conservazione di ciò che è stato, ma la semina di ciò che potrebbe essere e che, forse, sarà. L'unica verità dimostrabile disarmata, spoglia di ogni convinzione; solo il cambiamento è costante, e pertanto l'umano deve imparare a mutare con l'Universo, adattandosi alle sue maree e alle sue zone d'ombra.

Seguendo la traiettoria proposta da Sylvia Wynter, la nuova umanità che emerge da queste letture si allontana dalla figura dell'*homo oeconomicus* – razionale, competitivo, predatorio – per aprirsi a un modo diverso di esistere. Non più individui isolati in lotta per la sopravvivenza, ma corpi intrecciati, coscienze storiche, esseri in relazione, pratiche di co-esistenza, cura e riparazione. È l'umanità che non teme la fragilità, che riconosce i propri errori, che rifiuta di inventare nemici per assolversi, che non lacera i corpi né devasta i territori. È l'umanità ibrida, disallineata, decoloniale. L'umanità che conosce, sente, immagina, cura in modi 'altri', e su cui si apre un domani di rispetto, altruismo e responsabilità condivisa. In essa si intravede il punto di fuga: non la fine, ma l'inizio; la possibilità fragile ma viva, il 'magari' che riguarda tutte noi.



## Bibliografia

- Alurista, "Must be the season of the season of the witch", in T. Empringham (a cura di), *Fiesta in Aztlan: an Anthology of Chicano poetry*, Capra Press, Santa Barbara, 1982.
- G. Anzaldúa, *Terre di confine. La frontiera. La nuova mestiza*, trad. it. di Paola Zaccaria, Edizioni Black Coffee, Firenze, 2022.
- V. Bavaro, "L'uomo afroamericano negli anni Sessanta: Amiri Baraka e Dutchman", *Allegoria*, Vol. XXII, No. 61, 2010.
- R. Bogue, "Alien Sex: Octavia Butler and Deleuze and Guattari's Polysexuality", in Beckman F. (a cura di), *Deluxe and Sex*, Edinburgh University Press, Edimburgo, 2011.
- "Metamorphosis and the Genesis of Xenos: Becoming-Other and Sexual Politics in Octavia Butler's *Xenogenesis Trilogy*", *Literary and Cultural Studies*, Vol. 36, No. 2, 2010 <http://www.concentric-literature.url.tw/issues/M/7.pdf>
- C. Braid, "Contemplating and Contesting Violence in Dystopia: Violence in Octavia Butler's *Xenogenesis Trilogy*", *Contemporary Justice Review: Issues in Criminal, Social, and Restorative Justice*, Vol. 9, No. 1, 2006.
- G. Brooks, *Paul Robenson*, *Poets.org*, accessibile al link: <https://poets.org/poem/paul-robeson>
- J. Butler, *Questione di genere: il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. a cura di Roberta Bessi, Laterza, Bari-Roma, 2013.
- O. Butler, *Imago*, Warner Brooks, New York, 1997;
- "Interview with Octavia Butler: Black Women and the Science Fiction Genre", *The Black Scholar*, Vol. 17, No. 2, The Black Woman Writer and the Diaspora, 1986;
- *Ritorno alla Terra*, trad. it. di Gaetano Staffilano, Urania Collezione, Mondadori, Milano, 1988;
- "Transcript: 'Devil Girl From Mars': Why I Write Science Fiction, 1998", *MIT Black History*, 1998 <https://www.blackhistory.mit.edu/archive/transcript-devil-girl-mars-why-i-write-science-fiction-octavia-butler-1998>
- *La Parabola dei Talenti*, Solaria Collezione, trad. it. di Anna Polo, Fanucci, Roma, 2001;
- O. Butler - M. Mehaffy - A. Keating, "Radio Imagination: Octavia Butler on the poetics of Narrative Embodiment", *MELUS*, Vol. 26, No. 1, 2001;

- “Bloodchild”, *Bloodchild & Other Stories*, Seven Stories Press, New York, 2005;
  - “Furor Scribendi”, in *Bloodchild and Other Stories*, Seven Stories Press, New York, 2005;
  - “Positive Obsession”, in *Bloodchild and Other Stories*, Seven Stories Press, New York, 2005;
  - *Ultima Genesi*, trad. it. di Gaetano Staffilano, Urania Collezione, Mondadori, Milano, 2019.
  - *Legami di sangue*, trad. it. di Veronica Raimo, Edizioni SUR, Roma, 2020.
  - *La parabola del seminatore*, trad. it. di Martina Testa, Edizioni SUR, Roma, 2024.
- A. K. Campbell, *Narrating Other Natures: a Third Wave Ecocritical Approach to Toni Morrison, Ruth Ozeki and Octavia Butler*, Washington State University, Pullman, Washington, 2010 <https://doi.org/10.7273/000005636>
- G. Canavan, “Eden, Just Not Ours Yet: On Parable of the Trickster and Utopia”, *English Faculty Research and Publications*, 533, , 2019 [https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1535&context=english\\_fac](https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1535&context=english_fac)
- S. Canfield, “Octavia Butler and Unbearable (Post)Humanity”, in T. Howe (a cura di), *The Unbearable Humanities, Proceedings of the 2017 Virginia Humanities Conference*, 2017 <https://vahumanitiesconference.org/wp-content/uploads/2019/10/22321368.pdf>
- H. Cixous, *Tre passi sulla scala della scrittura*, trad. it. di S. Carotenu-  
to, Bulzoni, Roma, 2002.
- L. Coci, L., “Fantascienza, un genere (femminile). Octavia Butler”, *Vitaminevaganti*, No. 131, 2021 <https://vitaminevaganti.com/2021/09/11/32976/>
- E. Colombo, “Un’utopia del cambiamento: la narrativa di Octavia Butler”, *Altre Modernità*, Vol. 15, 2016 <https://riviste.unimi.it/index.php/AMonline/article/view/7202/7021>
- L. Curti, “Introduzione”, e “Il viaggio interstellare, Pensiero verde e Afrofemminismo”, in L. Curti, A. A. Ferrante, M. Vitale (a cura di), *Femminismi Futuri. Teorie, Poetiche, Fabulazioni*, Iacobelli, Roma, 2019.
- J. Derrida, “Racism’s Last Word”, trad. a cura di Peggy Kamuf, *Critical Inquiry*, Vol. 12, no. 1, (Race, Writing, and Difference), 1985 <https://www.jstor.org/stable/1343472>

- S. R. Delany, *Silent Interviews, On Language, Race, Sex, Science Fiction and Some Comics*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1994.
- J. Desautels-Stein - C. Tomlins, *Searching for Contemporary Legal Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017.
- F. Douglass, *Narrative of the Life of Frederick Douglass: an American Slave*, Garrison & Knapp, Boston, 1845.
- W. E. B. DuBois, *The Souls of Black Folk*, Oxford University Press, Oxford, 2007.
- C. Evaristo, *Olhos d'água*, Pala Mini, Rio de Janeiro, 2018.
- D. Ferreira da Silva, *Unpayable Debt*, Sternberg Press, London, 2022.  
– “Scene of Nature”, in J. Desautels-Stein - C. Tomlins (a cura di), *Searching for Contemporary Legal Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 2017.
- M. C. Frazier, “Troubling Ecology: Wangechi Mutu, Octavia Butler, and Black Feminist Interventions in Environmentalism”, *Critical Ethnic Studies*, Vol. 2, No. 1, 2016 [https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/wp.nyu.edu/dist/d/6824/files/2022/06/Frazier-2016\\_Troubling-Ecology.pdf](https://bpb-us-e1.wpmucdn.com/wp.nyu.edu/dist/d/6824/files/2022/06/Frazier-2016_Troubling-Ecology.pdf)
- Y. S. Grovan, “Homage to Tradition: Octavia Butler Renovates the Historical Novel”, *MELUS*, Vol. 13, No. 1/2, Genre, Theme and Form, 1986.
- E. Gan - N. Bubandt - H. Swanson - A. Tsing -, “Introduction: Haunted Landscapes of the Anthropocene”, in A. L. Tsing, N. Bubandt, E. Gan, H. A. Swanson (a cura di), *Arts of Living on a Damaged Planet, Ghosts and Monsters of the Anthropocene*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2017.
- P. Gilroy, *The Black Atlantic. L'identità nera tra modernità e doppia coscienza*, trad. it. di Miguel Melino e Laura Barberi, Meltemi, Milano, 2019.
- J. G. Hampton, “Vampires and Utopia: Reading Racial and Gender Politics in the Fiction of Octavia Butler”, *CLA Journal*, Vol. 52, No. 1, 2008.
- D. Haraway, *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Routledge, New York, 1990;  
– *Manifesto Cyborg: Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, trad. it. di Liana Borghi, Feltrinelli, Milano, 1995;

- *Staying with the Trouble, Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham, London, 2016.
- B. A. Harper, “The Absence of Meat in Oankali Dietary Philosophy: An Eco-Feminist Vegan Analysis of Butler’s *Dawn*,” in S. Jackson - J.E. Moody-Freeman (a cura di), *The Black Imagination, Science Fiction and Futurism*, Peter Lang Press, New York, 2011.
- S. J. Hee-Jung, “Old and New Slavery, Old and New Racisms: Strategies of Science Fiction in Octavia Butler’s *Parables Series*”, *Extrapolation*, Vol. 52, No. 3, 2011 <http://scifilit.pbworks.com/w/file/fetch/62674673/old%20and%20new%20slavery%20-%20joo.pdf>
- J. James, “Captive Maternal Love: Octavia Butler and Sci-Fi Family Values”, in R. T. Goodman R. (a cura di), *Feminist Writing and the Emergence of Feminist Theory*, Cambridge University Press, Cambridge, 2015.
- F. Kafka, *Da una lettera a Oskar Pollak*, 1903 [https://www.libriantichionline.com/bibliofilia/franz\\_kafka\\_libro\\_ascia\\_rompere\\_ghiaccio\\_dentro\\_noi](https://www.libriantichionline.com/bibliofilia/franz_kafka_libro_ascia_rompere_ghiaccio_dentro_noi)
- M. Kouhestani, “Environmental and Social Crises: New Perspective on Social and Environmental Injustice in Octavia E. Butler’s *Parable of the Sower*”, *International Journal of Social Science and Humanity*, Vol. 5, No. 10, 2015 <https://www.ijssh.net/papers/576-C10008.pdf>
- R. Kenan, “An Interview with Octavia E. Butler”, *Callaloo*, Vol. 14, No. 2, 1991.
- T. N. Laurie, “More Human than Human: The Ethics of Alienation in Octavia E. Butler and Gilles Deleuze”, AUMLA, Conference Proceedings, 2009.
- S. LeFanu, “The Art of Rambling: Journeys through Space and Time with Mary Kingsley, Rose Macaulay, Ursula Le Guin, Naomi Mitchison and Octavia Butler”, *Postscriptum Polonistyczne*, Vol. 27, No. 1, 2021 <https://www.postscriptum.us.edu.pl/wp-content/uploads/2021/07/2.-Sarah-LeFanu.pdf>
- A. Lorde, “Poetry is not a luxury”, in *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Crossing Press, Trumansburg, NY, 1985, [https://rhinehartibenglish.weebly.com/uploads/2/2/1/0/22108252/sister\\_outsider\\_audrey\\_lorde\\_ib\\_pdf\\_packet.pdf](https://rhinehartibenglish.weebly.com/uploads/2/2/1/0/22108252/sister_outsider_audrey_lorde_ib_pdf_packet.pdf)
- Luca, *The Bible*, Authorized King James Version, 8: 5-8.

- R. Luckhurst, ““Horror and Beauty in rare combination”: The miscegenate fictions of Octavia Butler”, *Women: A Cultural Review*, Vol. 7, 2008 <https://doi.org/10.1080/09574049608578256>
- M. B. McCormack, ““Your God is a Racist, Sexist, Homophobic, and a Misogynist ... Our God is Change”: Ishmael Reed, Octavia Butler and Afrofuturist Critiques of (Black) American Religion”, *Black Theology*, Vol. 14, 2016 <https://doi.org/10.1080/14769948.2015.1131503>
- J. Miller, “Post-Apocalyptic Hoping: Octavia Butler’s Dystopian/Utopian Vision”, *Science Fiction Studies*, Vol. 25, No. 2, 1998.
- K. McKittrick (a cura di), *Sylvia Wynter: On Being Human as Praxis*, Duke University Press, Durham, 2015.
- L. Montefinese, “From slaveships to spaceships: Afrofuturism and sonic imaginaries”, *Roots & Routes, Research on visual cultures*, 2019, <https://www.roots-routes.org/from-slaveships-to-spaceships-afrofuturism-and-sonic-imaginaries-by-lorenzo-montefinese/>
- T. Morrison, *Beloved*, Vintage, London, 2000.
- D. P. Moynihan, *The Negro Family: The Case for National Action*, cit. in H. Spillers, “Mama’s baby Papa’s Maybe: An American Grammar Book”, *Diacritics*, vol. 17, no. 2, 1987.
- M. Nilges, ““We Need the Stars: Change, Community, and the Absent Father in Octavia Butler’s *Parable of the Sower* and *Parable of the Talents*”, *Callaloo*, Vol. 32, No. 4., 2009.
- R. Nodari, “Gli stereotipi e la discriminazione linguistica”, in M. Milani - S. Cambini (a cura di), *Concertazioni, per una trasformazione interdipendente e cooperativa dei contesti educativi*, Editpress, Firenze, 2022 [https://usiena-air.unisi.it/bitstream/11365/1224898/1/2022\\_Nodari\\_ConcertAzioni.pdf](https://usiena-air.unisi.it/bitstream/11365/1224898/1/2022_Nodari_ConcertAzioni.pdf)
- M. Nyawalo. M., “Afro-futurism and the aesthetics of hope in Bekolo’s *Les Saignantes* and Kahiu’s *Pumzi*”, *Journal of the African Literature Association*, Vol. 10, No. 2, 2016 <https://doi.org/10.1080/021674736.2016.1257499>
- K. Omry, “A Cyborg Performance: Gender and Genre in Octavia Butler”, *Praxis: Journal of Gender and Cultural Critiques*, Vol. 12, No. 2, 2005.
- S. Palwick - O. Butler, “Imagining a Sustainable Way of Life. An Interview”, *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, Vol. 6, No. 2, 1999.

- N. Parween, N., "Tracing Posthuman Subjects in Octavia Butler's *Lilith's Brood*: A Post-humanist and Ecocritical Reading of Human, Non-Human and Earth Other in a Planetary Coexistence", *The Criterion: An International Journal in English*, Vol. 13, 2022 <https://www.the-criterion.com/V13/n2/AM05.pdf>
- A. Peppers, "Dialogic Origins and Alien Identities in Butler's *Xenogenesis*", *Science Fiction Studies*, Vol. 22, No. 1, 1995.
- Z. Rezaei - B. I. Bahar – A. Z. Mohan, "Freedom, Choice and Achieving Self-Realisation in the Dystopian World of *Parable of the Talents* by Octavia Butler", *International Journal of Applied Linguistics & English Literature*, Vol. 11, 2022 <https://journals.aiac.org.au/index.php/IJALEL/article/viewFile/7196/4919>
- J. Rieder, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2008.
- A. Roberts, *The History of Science Fiction*, Palgrave Histories of Literature, London, 2016.
- R. R. Ross, "Uncanny Race and Octavia Butler", *Western Tributaries*, Vol. 4, 2017 <https://journals.sfu.ca/wt/index.php/westerntributaries/article/view/48/26>
- C. H. Rowell, O. Butler, "An Interview with Octavia E. Butler", *Callaloo*, Vol. 20, No. 1, 1997.
- J. W. Scott, "Il "genere": un'utile categoria di analisi storica", *American Historical Review*, 1986 <http://www.iaphitalia.org/wp-content/uploads/2015/03/scoti.pdf>
- A. S. Smith, "Octavia Butler: A Retrospective", *Feminist Studies*, Vol. 33, No. 2, 2007.
- H. Spillers, H., "Mama's baby Papa's Maybe: An American Grammar Book", *Diacritics*, Vol. 17, no. 2, 1987.
- P. Sonune, "Feminism, Women and The Science Fiction of Octavia Butler", *Epitome: International Journal of Multidisciplinary Research*, Vol. 7, No. 4, 2021.
- P. G. Stillman, "Dystopian Critiques, Utopian Possibilities, and Human Purposes in Octavia Butler's *Parables*", *Utopian Studies*, Vol. 14, No. 1, 2003.
- A. Suvin, "The Metamorphosis of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre", *College English*, Vol. 34, No. 3, 1972.

- N. Vallorani, "Fare Giardino: il compost e la rivoluzione, sulle tracce di Lidia Curti", *De Genere – Rivista di Studi Letterari, Postcoloniali e Di Genere*, No. 9, 2023 <https://www.degenere-journal.it/index.php/degenere/article/view/194/187>
- "Octavia Butler: impara o muori", *Doppiozero*, 2024 <https://www.doppiozero.com/octavia-butler-impara-o-muori>
- M. Vegetti, "I fondamenti del sapere politico. Aristotele contro Platone?", *Teoria politica. Nuova serie Annali*, 8, 2018 <http://journals.openedition.org/tp/283>
- C. Yang, *Octavia E. Butler: H is for Horse*, Oxford University Press, Oxford, Amazon Kindle edition, 2024.
- Wadholloway, "Atwood, Le Guin & SF", *The Australian Legend*, 9 novembre 2022 <https://theaustralianlegend.wordpress.com/2022/11/09/atwood-le-guin-sf/>

### Filmografia

- D. McDonald, *Devil Girl from Mars*, Danziger Productions, United States, 1954.
- B. Jacobs-Jenkins, *Kindred*, FX/Hulu, United States, 2022.
- W. Kahiu, *Pumzi*, Inspired Minority Pictures, Kenya, 2010.



IL TORCOLIERE • Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo  
Università di Napoli L'Orientale  
stampato nel mese di settembre 2025

Questo volume nasce dall'urgenza di ripensare i concetti di umanità, futuro e alterità alla luce delle sfide del presente: crisi ecologiche, razzismo strutturale, collasso epistemico delle narrazioni universalistiche moderne. Attraverso una rilettura critica dell'opera di Octavia E. Butler, pioniera della *science fiction* africana americana, il testo esplora i nodi politici, corporei e narrativi che connettono la fantascienza con i temi della razza, del genere, della memoria e della sopravvivenza.

L'indagine si concentra su tre nuclei narrativi fondamentali – *Kindred*, *Xenogenesis* e *Parable of the Sower* – per mostrare come Butler metta in crisi la costruzione occidentale del soggetto umano attraverso genealogie spezzate, corpi ibridi e soggettività post-umane. Affiancata dalle teorie radicali di Sylvia Wynter e Denise Ferreira da Silva, la scrittura butleriana si rivela strumento di resistenza poetica, etica e politica.

A partire da un approccio interdisciplinare che intreccia studi letterari, filosofia nera, studi di genere, post-umanismo e arte contemporanea diasporica, il volume propone una riflessione critica sul modo in cui la narrativa di Butler rende pensabile una sopravvivenza non fondata sull'autonomia, la proprietà o l'identità, ma sull'interdipendenza, la trasformazione e l'instabilità. I suoi universi narrativi, popolati da ibridi, mutazioni, genealogie irregolari e intelligenze aliene, sovvertono le categorie fondamentali dell'umanesimo occidentale, aprendo una re-immaginazione radicale delle forme di vita, delle relazioni e della memoria.

Serena Di Donna è nata a Torre Del Greco, in provincia di Napoli, dove ha compiuto gli studi liceali presso il Liceo Ginnasio Statale "G. De Bottis", con un indirizzo classico-linguistico che ha alimentato la sua precoce fascinazione per le lingue e le culture straniere. Ha proseguito il percorso accademico presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", conseguendo la laurea triennale e magistrale con una formazione focalizzata sugli studi linguistici, letterari e culturali.

Spinta da un interesse crescente per le voci ai margini del canone e per le forme ibride della narrazione, si è avvicinata alla speculative fiction come spazio critico e politico. La sua tesi triennale ha esplorato l'opera di Nnedi Okorafor e le dinamiche postcoloniali che la attraversano; quella magistrale ha invece approfondito il pensiero narrativo di Octavia E. Butler, indagando le intersezioni tra *science fiction*, post-umanesimo e *black studies*.

Attraverso la sua ricerca, Serena Di Donna cerca di interrogare le categorie di identità, corpo, tempo e potere, nella convinzione che la letteratura – soprattutto quella che immagina 'mondi altri' – sia uno degli strumenti più potenti per ripensare il presente.