

## Titolo: *InterArtes*

ISSN 2785-3136

Periodicità: annuale

Anno di creazione: 2021

Editore: Dipartimento di Studi Umanistici – Università IULM - via Carlo Bo 1 - 20143 Milano

**Direzione:** Laura Brignoli - Silvia T. Zangrandi

### **Comitato di direzione**

Gianni Canova, Mauro Ceruti, Paolo Proietti,  
Giovanna Rocca, Vincenzo Trione

### **Comitato editoriale**

Maria Cristina Assumma; Matteo Bittanti;  
Mara Logaldo; Stefano Lombardi Vallauri;  
Marta Muscariello

### **Comitato scientifico**

Daniele Agiman (Conservatorio Giuseppe Verdi Milano); Maurizio Ascari (Università di Bologna); Sergio Raúl Arroyo García (Già Direttore Generale del Instituto Nacional de Antropología e Historia); Claude Cazalé Bérard (Université Paris X); Gabor Dobo (Università di Budapest); Felice Gambin (Università di Verona); Maria Teresa Giaveri (Accademia delle Scienze di Torino); Maria Chiara Gnocchi (Università di Bologna); Augusto Guarino (Università L'Orientale di Napoli); Rizwan Kahn (AMU University, Aligarh); Anna Lazzarini (Università di Bergamo); Massimo Lucarelli (Université de Caen); Elisa María Martínez Garrido (Universidad Complutense de Madrid); Martínez Falero (Universidad Complutense de Madrid); Donata Meneghelli (Università di Bologna); Giampiero Moretti (Università Orientale di Napoli); Raquel Navarro Castillo (Escuela Nacional de Antropología y Historia, Mexico); Francesco Pigozzo (Università e-campus); Richard Saint-Gelais (Université Laval, Canada); Massimo Scotti (Università di Verona); Chiara Simonigh (Università di Torino); Evangelia Stead (Université Versailles Saint Quentin); Andrea Valle (Università di Torino); Cristina Vignali (Université de Savoie-Mont Blanc); Frank Wagner (Université de Rennes 2); Anna Wegener (Università di Firenze); Haun Saussy (University of Chicago); Susanna Zinato (Università di Verona).

### **Segreteria di redazione**

Caterina Bocchi

INTERARTES n.2

**Ibrido**

novembre 2022

Laura Brignoli, Silvia Zangrandi – Introduzione.

ARTICOLI

Francesco Pigozzo, Daniela Martinelli - Médiatisations de l'inconscient et écritures de l'expérience: six «monographies» de la pédagogie institutionnelle entre analyse littéraire et hypothèses épistémologiques.

Nicola Tallarini – Risvolti e quarte di copertina per le collane d'autore: un genere ibrido tra editoria e letteratura.

Lucia Pasini – *Hello, World*. Musica a programma per il terzo millennio.

Giovanni Favata – Altre lingue nell'italiano scritto di studenti universitari stranieri: il ruolo del repertorio linguistico.

Bénédicte Van Gysel – Typologie des textes à traduire : l'éclairage de l'hybridité.

Benedetta Bartolini – Le caractère hybride de *Psyché*: une collaboration au service d'un spectacle «sans égal».

Ilaria Ottria – Paolo Barbieri illustra Dante. Ibridismo e tessere ovidiane in *Inferno* XXIV-XXV.

Greta Gribaudo – Ibridare le parole e le immagini con le forme del mondo. Il gioco di Italo Calvino col labile confine tra mondo-scritto e non-scritto.

Simone Bacci – Ibridazione e ridondanza. L'effetto stroboscopico di Saviano.

Marie Cécile Bouguia Fodjo - Hybridation culturelle et transmutations identitaires dans *L'Africain* de Jean-Marie Gustave Le Clézio.

Marco Ottaiano - Derive digitali, distopie iperreali e ibridazioni narrative in *Kentukis* di Samanta Schweblin.

Mauro Distefano – Ibridazioni artistiche: il caso de *Le lune di Hvar* di Lalla Romano.

Francesco Patrucco – Il mito del trickster: una figura ibrida e le sue trasposizioni eterogenee.

RECENSIONI

Céline Powell – Le dialogue entre la norme et l'hybridité dans la littérature italienne (BARBARA KUHN, DIETRICH SCHOLLER (éds.), *Italienische Literatur im Spannungsfeld von Norm und Hybridität: Übergänge – Graduierungen – Aushandlungen*, Peter Lang, 2021).

Fabrice De Poli – LibRidinose permutazioni: esercizio di riscrittura pascoliana (LUCA CHITI, *Canti di Castellaccio. Philologica pascoliana*, I Quaderni dell'Oplepo, n.13, 2022).

Florjer Gjepali – Nell'esperienza estetica: corpo e disposizione (EDWARD SLOPEK, *Bodies of Art: The Shaping of Aesthetic Experience*, Quodlibet, 2021).

## **Derive digitali, distopie iperreali e ibridazioni narrative in *Kentukis di Samanta Schweblin***

Marco OTTAIANO

Università di Napoli L'Orientale

**Abstract:**

This article aims to debate some of the narrative and thematic strategies of Samanta Schweblin's novel *Kentukis* (published in 2018 in Buenos Aires), particularly about the implications and presence of a new technological object, named kentuki, in the lives of the many characters in the book. This contact ends up generating a series of situations and contrasts that the talent of the Argentine writer manipulates with skill, creating a novel with a hybrid structure of great originality and grip on the reader, in which there is a mixture of languages, from that of postmodern cinema to the language of the science fiction novel to that belonging to new and brand new digital technologies.

**Keywords:**

Digital technology, Argentine literature, hybrid narrative, postmodernism, canon

Riflettere sulla relazione fra le nuove tecnologie e l'attuale produzione linguistico-letteraria, e sul ruolo che l'universo narrativo può e deve ricoprire in un mondo che vive una sempre più veloce trasformazione scientifica e tecnologica, risulta essere oggi uno dei compiti a cui lo studioso di scienze umane sembra non potersi sottrarre. Come più volte emerso in lavori critici realizzati già a partire dalla seconda metà del secolo scorso (Snow, 1959), il sapere umanistico ha finito con l'occupare una posizione sempre meno centrale nelle società moderne: eppure, queste stesse società si sono poi viste costrette a confrontarsi, negli ultimi decenni, con la minaccia via via più insidiosa che è rappresentata dallo strapotere della scienza e, soprattutto, dai molteplici rischi collegati alla pervasiva onnipresenza della tecnologia digitale nella vita dell'uomo. In conseguenza di ciò, in questi ultimi anni, sono state sempre più frequenti e numerose le opere letterarie che hanno scelto di tematizzare tale specifica contrapposizione fra essere umano e nuove o futuribili tecnologie digitali, da *Il cerchio* dell'americano Dave Eggers a *Battle Royale* del giapponese Koushun Takami, da *Derrumbe* dello spagnolo Ricardo Menéndez Salmón al recentissimo *Annientare* del celebre scrittore francese Michel Houellebecq, da *Anna* di Niccolò Ammaniti a *Le cose semplici* di Luca Doninelli e a tantissimi altri.

In tal senso risulta particolarmente interessante prendere qui in considerazione un testo argentino che ha per titolo *Kentukis* e che si dimostra capace di coniugare in maniera realmente originale molte delle questioni sopra indicate. Il romanzo esce a Buenos Aires nell'autunno del 2018 per i tipi della Penguin Random House: prima di questo libro la sua autrice, Samanta Schweblin, che nasce nella capitale argentina nel 1978, aveva ottenuto degli iniziali importanti riconoscimenti grazie alla rivista letteraria internazionale "Granta", che già nel 2010 la inseriva fra le ventidue voci più significative della letteratura di lingua spagnola sotto i trentacinque anni. Un riconoscimento lungimirante, confermato infatti dai numerosi premi letterari che la scrittrice riceve in questi ultimi anni, anni contraddistinti dalle pubblicazioni delle raccolte di racconti *Pájaros en la boca* (2009) e *Siete casas vacías* (2015) e dai romanzi *Distancia de rescate* (2014)<sup>1</sup> e per l'appunto *Kentukis*, libro dal grande successo internazionale, tanto da esser pubblicato in numerose lingue e, nel 2019, anche nell'eccellente catalogo della casa editrice italiana Edizioni Sur, grazie al lavoro di traduzione di Maria Nicola.

Se volessimo riassumere in breve l'articolato intreccio narrativo di *Kentukis* potremmo intanto dire che i kentuki<sup>2</sup> appaiono come dei semplici animaletti di peluche, di forma e aspetto innocuo, come nel caso di orsetti, talpe, conigli, o talvolta dall'identità appena meno rassicurante, come nel caso di corvi o di piccoli draghi. Hanno tutti una base per la ricarica, delle agili rotelle con le quali possono muoversi rapidamente, emettono piccoli versi e, soprattutto, hanno due telecamere rotanti in alta definizione al posto degli occhi. Sono richiestissimi in ogni parte del mondo, e sono rivolti a tutte le fasce d'età, come spesso accade per nuovi prodotti tecnologici dei quali inizialmente si ignorano potenzialità e rischi: vengono infatti regalati ai bambini che pressano i genitori per possederne uno, vengono acquistati da giovani creativi, da pensionati, da padri single, da seri professionisti.

---

<sup>1</sup> *Pájaros en la boca* esce per i tipi di Emecé editores di Buenos Aires, mentre *Siete casas vacías* per la casa editrice spagnola-argentina Páginas de Espuma. *Distancia de rescate* è invece il primo libro della Schweblin a uscire per la Penguin Random House che poi pubblicherà anche *Kentukis*. La casa editrice Sur Edizioni di Roma, dopo aver pubblicato *Kentukis* (*Kentucky*, il titolo dell'edizione italiana) ha recuperato altri titoli della *back-list* della scrittrice argentina, rieditando *Distancia de rescate* (*Distanza di sicurezza*) nel 2020, che era precedentemente apparso nel catalogo della Fazi editore, e la raccolta di racconti *Siete casas vacías* (*Sette case vuote*) nel 2021. L'ambizione di pubblicare progressivamente l'intera bibliografia della Schweblin rientra nel lavoro di recupero e sistematizzazione editoriale operato negli ultimi dieci anni da Edizioni Sur, che è ormai di fatto la casa editrice italiana con il più ricco e prestigioso catalogo di testi di letteratura ispanoamericana.

<sup>2</sup> Non esistono apparenti collegamenti di alcun tipo fra il peluche robotizzato protagonista del romanzo e lo stato americano del Kentucky, né l'autrice si è mai pronunciata in merito nelle tante interviste realizzate in relazione al libro. Non esistono fra l'altro se non ipotesi sul significato di questa parola di origine irochese: è però assai interessante rilevare, nell'ottica di queste riflessioni critiche, che uno dei significati possibili di Kentucky sia "terra del domani".

Nel libro li troviamo in varie parti degli Stati Uniti, a Hong Kong, a Oaxaca, a Zagabria, a Lione, a Buenos Aires, nella provincia del centro Italia e in numerose altre parti del pianeta. Si può scegliere di essere un kentuki o di possederne uno. Di guardare, quindi, o di essere guardati, senza alcuna apparente limitazione. Tramite questi oggetti animati si può infatti, attraverso un funzionale software, osservare a migliaia di chilometri di distanza la vita di un'altra persona, entrare nelle parti più intime della sua quotidianità, vedere e percepirne le ansie, le paure, la routine, i desideri. Oppure si può decidere di farsi osservare, diventando padroni di un kentuki e piazzandolo nel proprio spazio domestico o portandolo con sé al lavoro o in vacanza, senza avere la benché minima idea di chi possa scrutare la tua vita, e da quale parte del mondo questi lo stia facendo. Così, una pensionata di Lima può seguire le giornate di un'adolescente europea, e gioire o preoccuparsi per lei; un ragazzino di Antigua può estasiarsi dinanzi alle meraviglie delle lande norvegesi, e vedere per la prima volta la neve; o ancora, un padre italiano fresco di divorzio che vive nella provincia di Perugia può acquistarne uno per suo figlio dietro consiglio di uno psicologo (il kentuki rientra persino, quindi, nella lista degli animali di compagnia a scopo terapeutico) e poi finire col colmare egli stesso, grazie a quell'oggetto animato, il vuoto sentimentale lasciategli dall'ex moglie. Le possibilità sono infinite, e quasi sempre ambigue: dopo un'iniziale tenerezza mista a semplice curiosità, il nuovo dispositivo scatenerà difatti forme inedite e incontrollate di voyeurismo, ossessione, nevrosi, finanche esasperata violenza (Areco, 2020), come gli epiloghi di quasi tutte le vicende descritte nel libro raccontano.

Questo è pertanto l'inquietante meccanismo narrativo utilizzato dalla Schweblin per presentare una serie di relazioni tra esseri umani che per la maggior parte dei casi diventeranno morbose e dannose. Avremo così, da un lato, kentuki ribelli, kentuki suicidi o perfino interi gruppi di kentuki che finiranno appesi, attaccati per le zampe, a testa in giù e che verranno brutalmente torturati, e dall'altro persone che attraverso il contatto con quei kentuki vedranno stravolte per sempre le loro esistenze. Più che una vera e propria distopia futurista, modalità tipica della migliore narrativa fantascientifica contemporanea, il romanzo pare voler descrivere una deriva possibile, insidiosa e non del tutto improbabile del nostro tempo e di quello che siamo diventati: una sorta di rispecchiamento, in sostanza, o per meglio dire una tipica coniugazione di quell'iperreale teorizzato da Jean Baudrillard<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Una prima teorizzazione dell'iperreale è già presente nel ben noto saggio del 1968 *Le Système des objets*, e poi ampiamente sviluppata negli studi successivi del filosofo francese, a partire da *La Société de consommation* del 1970.

già alla fine degli anni Sessanta del secolo scorso, ovvero di un reale che risulta amplificato nella sua stessa percezione umana dal filtro tecnologico (Baudrillard, 1970). L'operazione *Kentukis* in fondo non è così diversa da quella che un altro argentino, Adolfo Bioy Casares, aveva realizzato quasi ottant'anni prima (era il 1940) con *La invención de Morel*<sup>4</sup>, romanzo che Jorge Luis Borges definiva, nel noto prologo che accompagnava la prima edizione del libro, un'opera «de imaginación razonada [...], con un postulado fantástico pero *no sobrenatural ni futurista*» (corsivo mio) marcando così l'impianto in qualche misura realistico del libro per poi concludere con una frase che sottolineava tutto la sua ammirazione per il lavoro dell'amico e collega argentino: «calificarla como perfecta no es ni una imprecisión ni una hipérbole». Sta di fatto che *La invención de Morel* aveva aperto un nuovo corso nella letteratura di lingua spagnola, introducendo l'elemento tecnologico come tema principale della vicenda narrata, benché gli ispano-americanisti tendano a individuare già in un racconto dell'uruguayano Horacio Quiroga, *El hombre artificial* uscito nel 1910<sup>5</sup>, una prima sostanziale e significativa elaborazione letteraria del rapporto fra uomo e macchina.

L'oggetto tecnologico che è al centro del romanzo della Schweblin viene percepito dai personaggi coinvolti non proprio come innocuo (tutti, perlomeno fra gli adulti, appaiono perfettamente consapevoli e finanche compiaciuti dell'accezione voyeuristica del kentuki) ma perlomeno come qualcosa di assolutamente controllabile: una sorta di piacevole accessorio con cui "giocare" solo quando se ne ha voglia, quando ci si annoia, quando si ha del tempo libero, o quando ci si sente soli. Insomma, un'evoluzione quasi naturale di quello che era stato, negli anni Novanta del secolo scorso, il *tamagotchi*, giochino elettronico portatile ideato in Giappone e rivolto a generazioni di bambini e giovani adulti<sup>6</sup>. E invece

---

<sup>4</sup> Il romanzo esce nella primavera del 1940 per i tipi della Editorial Losada di Buenos Aires. Oltre al noto prologo di Jorge Luis Borges, presente come detto fin dalla prima edizione, ci pare rilevante sottolineare che l'autrice dell'originale e innovativa immagine di copertina fosse Norah Borges, sorella del grande scrittore argentino. È altresì assai interessante evidenziare come l'intreccio de *La invención de Morel* abbia numerosi punti di contatto con un'opera teatrale del drammaturgo italiano Luigi Antonelli, *La bottega dei sogni* (la cui edizione a stampa risale al 1927). L'abruzzese Antonelli aveva diretto per alcuni anni la rivista "La patria degli italiani", la cui redazione si trovava per l'appunto nella città di Buenos Aires, ed era riuscito a mettere in scena *La bottega dei sogni* nella capitale argentina. Non possediamo fonti certe che possano confermare che Bioy Casares conoscesse l'opera di Antonelli, ma possiamo senz'altro ipotizzare un possibile sentire comune fra i due scrittori, in anni di febbrile sperimentazione tematica e narrativa (Cannavacciuolo, 2012: 116-127).

<sup>5</sup> L'allora giovane e poco conosciuto Horacio Quiroga pubblicò il racconto per la Editorial Losada di Buenos Aires con lo pseudonimo di S. Frago Lima, pseudonimo poi utilizzato anche per altre pubblicazioni giovanili, soprattutto in riviste letterarie.

<sup>6</sup> È la stessa autrice, in un'intervista concessa al quotidiano "El Diario de Sevilla" poco dopo l'uscita del libro, a rilevare come però, rispetto al tamagotchi che prevede una relazione fra essere umano e macchina, il kentuki

intorno al kentuki finiranno inesorabilmente con l'incentrarsi le vite di ciascuno dei personaggi del libro, uomini e donne per i quali rapportarsi al peluche si trasformerà via via nell'attività dominante delle proprie giornate, nel pensiero ricorrente, nel tema di conversazione prevalente, tanto da far sentire escluso chi ancora non ha scelto di far entrare un kentuki nella propria vita. Un meccanismo sociale di inclusione/esclusione che, dopotutto, si è sempre verificato in questi ultimi anni contribuendo così alla diffusione capillare dei nuovi dispositivi elettronici e all'uso massificato dei social media. Il romanzo si apre con una scena assai efficace, capace di racchiudere in poche righe già molti dei temi che si andranno a sviluppare nelle pagine successive:

Lo primero que hicieron fue mostrar las tetas. Se sentaron las tres en el borde de la cama, frente a la cámara, se sacaron las remeras y, una a una, fueron quitándose los corpiños. Robin casi no tenía qué mostrar, pero lo hizo igual, más atenta a las miradas de Katia y de Amy que al propio juego. Si querés sobrevivir en South Bend, le habían dicho ellas una vez, mejor hacerse amiga de las fuertes. La cámara estaba instalada en los ojos del peluche, y a veces el peluche giraba sobre las tres ruedas escondidas bajo su base, avanzaba o retrocedía. Alguien lo manejaba desde algún otro lugar, no sabían quién era. Se veía como un osito panda simple y tosco, aunque en realidad se pareciera más a una pelota de rugby con una de las puntas rebanadas, lo que le permitía mantenerse en pie. Quienquiera que fuera el que estaba del otro lado de la cámara intentaba seguir las sin perderse nada, así que Amy lo levantó y lo puso sobre una banqueta, para que las tetas quedaran a su altura. (Schweblin, 2018: 9)

L'oggetto kentuki, definito in prima istanza come peluche, fa quindi la sua comparsa nel secondo paragrafo, mentre le prime righe del libro si limitano a descrivere una scena di interazione voyeuristica fra delle ragazze e quella che sembrerebbe una normale webcam. Che essa sia collocata negli occhi curiosi di un panda elettronico semovente il lettore lo scopre un attimo dopo, prendendo anche atto di come le tre adolescenti statunitensi (South Bend è un piccolo agglomerato urbano nello stato dell'Indiana, sulle sponde del lago Michigan) ignorino completamente chi ci sia dall'altra parte a osservarle. Appare chiaro fin da subito, quindi, che a differenza delle interazioni web più tradizionali fra esseri umani, dove ciascuno si dota quantomeno di un *nickname* che lo personalizzi e dica qualcosa di sé, o addirittura di una foto profilo che sveli il proprio aspetto, ancorché in forme "filtrate" o fittizie (in rete si tende talvolta a costruire un'immagine di quello che si vorrebbe essere), qui questa stessa interazione, dai chiari risvolti esibizionistici e dall'evidente, benché inizialmente taciuta, finalità sessuale, si svolge ignorando completamente l'identità dell'osservatore. Gli unici elementi che le ragazze posseggono sul suo conto è la dose di

---

presupponga l'assai più insidiosa relazione fra umano e umano, ma attraverso il filtro "remoto" della tecnologia (Ramos, 2018).

---

curiosità rivelata dall'oggetto/peluche che prende a seguirle dimostrandosi pertanto interessato a osservare la scena. Ma del resto se l'acquisto di un kentuki comporta il non sapere chi ci sia dall'altra parte, essere un kentuki significa non sapere chi ti acquisterà e pertanto in quale specifico contesto potrà poi "collocarsi" il tuo sguardo. Ecco come una ragazza messicana di nome Alina si pone inizialmente davanti al suo kentuki dalla forma di corvo:

–¿Quién sos? –preguntó Alina.

Necesitaba saber qué tipo de usuario le había tocado. ¿Qué tipo de persona elegiría «ser» kentuki en lugar de «tener» un kentuki? Pensó en que también podía ser alguien que se sintiera solo, alguien como su madre, en la otra punta de Latinoamérica. O un misógino viejo y verde, o un depravado, o alguien que no hablaba español.

–¿Hola? –preguntó Alina.

El kentuki no parecía poder hablar. Ella se sentó otra vez frente a él y se estiró para recuperar el manual. En el apartado «primeros pasos» buscó una sugerencia para ese primer intercambio. Quizá se proponían preguntas que pudieran ser contestadas por sí o por no, o se sugerían consignas iniciales, como que el kentuki contestara «sí» girando hacia la izquierda y «no» girando hacia la derecha. ¿Tendría el usuario «ser» kentuki el mismo manual que ella? No encontró más que cuestiones técnicas, consejos sobre el cuidado y el mantenimiento del dispositivo.

–Da un paso al frente si me estás escuchando –dijo Alina. El kentuki avanzó unos centímetros, y ella sonrió. (Schweblin, 2018: 27)

Anche questa fase perlustrativa, interlocutoria fra Alina e il suo corvo elettronico di peluche lascerà presto spazio a derive di carattere sessuale dalle forme voyeuristiche e morbose (tanto che il peluche finirà con l'assolvere quasi a compiti propri dei *sex-toys*), in un contrappunto di gioco e nevrosi che finirà per mettere a nudo la vera, ultima e più nascosta natura della donna: ma dopotutto, nella sua accezione di "simulacro" – per dirla ancora una volta con un lessema caro a Baudrillard – l'oggetto kentuki finirà impietosamente, per ognuna delle storie raccontate, a rivelare e tirar fuori le pulsioni più recondite dei personaggi descritti, fornendo così un affresco dolente, a tratti finanche ripugnante, dell'uomo contemporaneo e del suo modo di stare al mondo e di relazionarsi con l'altro e con sé stesso (Bakucz, 2021). Tale risvolto d'altro canto, alla luce dell'esperienza dei recenti e lunghi lockdown a cui la popolazione mondiale è stata costretta in conseguenza della pandemia da covid-19, si carica oggi di ulteriori e inquietanti significati che meriterebbero una trattazione a parte e che, in ogni caso, rivelano la portata assolutamente profetica del romanzo, prerogativa che del resto appartiene a molte delle migliori opere letterarie. In relazione a ciò, ci limitiamo a citare qui una ricerca realizzata in ventidue diversi Paesi dall'importante società di comunicazione anglo-giapponese Dentsu Aegis Network (Di Blasio, 2020): tale studio, pur rilevando in maniera assai rassicurante una



progressiva umanizzazione della tecnologia avvenuta proprio a partire dall'*annus horribilis* 2020, riflette sulle varie e possibili implicazioni del cosiddetto “innamoramento tecnologico” (sintagma ormai conosciuto e diffuso con l’equivalente abbreviato inglese: *tech-love*), elemento dal quale prenderebbe le mosse una nuova fase della storia umana, quella ribattezzata come era post-digitale. È proprio nella naturalezza con la quale tale “innamoramento” viene descritto nel report della ricerca che risiede, a nostro avviso, il pericolo maggiore: il *tech-love* viene infatti presentato come il migliore dei destini possibili per l’uomo e come la necessaria e inevitabile tappa di avvicinamento al progresso definitivo per la popolazione mondiale. Non sono presenti dati o analisi collegate ai rischi derivabili da tale evoluzione (il cosiddetto *tech-lash*), né si fa riferimento all’impoverimento delle relazioni umane tradizionali “in presenza” mentre si plaude alla capacità che hanno avuto alcuni Paesi (l’Italia è fra quelli in cui il *tech-love* avrebbe raggiunto gli stadi più avanzati) di intercettare tale esigenza e svoltare in modo deciso verso questa nuova felice frontiera dello sviluppo.

Alla luce di quanto appena detto tornare ora al nostro romanzo si fa ancora più interessante: l’interazione fra la persona che è dietro il kentuki e il possessore del giocattolo elettronico determina spesso la sensazione, in colui o colei che osserva il mondo altrui attraverso gli occhi del peluche, di non “vedere” abbastanza, di non partecipare attivamente così quanto vorrebbe a una vita che ritiene di avere diritto di scrutare interamente<sup>7</sup>. È il caso, questo, di Emilia, una ragazza peruviana che vive a Hong Kong e che, attraverso il suo kentuki, entra nella vita di Eva, una donna tedesca single che fin da subito stabilisce con lei un rapporto di assoluta intimità. Emilia riterrà via via più naturale e legittimo venire coinvolta nella routine quotidiana della donna, tanto da segnalarle con urgenza, attraverso il *bip* di cui il giocattolo è provvisto, di non riuscire a osservare quanto vorrebbe, proprio la mattina in cui Eva pare aver ospitato un uomo in casa sua. Una volta ristabilita la completa visione della scena, la ragazza si sente poi finanche investita della responsabilità di controllare le azioni di quell’uomo mentre Eva si assenta dall’inquadratura per recarsi in bagno, quasi come in un sistema di videosorveglianza a circuito chiuso:

Emilia despertó a su kentuki y encontró la cámara acostada. Sobre el piso de la cocina de Eva podía ver cuatro pies desnudos que iban y venían. ¿Cuatro pies desnudos? Emilia frunció el ceño

---

<sup>7</sup> Il diritto a “vedere” da parte della donna pare coniugare alla perfezione l’illuminante dichiarazione di E.E. David Jr., un consigliere scientifico della Casa Bianca, contenuta in una ricerca sui bisogni nazionali pubblicata agli inizi degli anni Settanta e opportunamente citata da Jean-François Lyotard nel suo *La condizione postmoderna*: «La società non può conoscere che i bisogni che essa prova nello stato attuale del suo ambiente tecnologico» (Lyotard, 1981).

y buscó con la mirada su teléfono. Aunque no iba a llamar a su hijo por semejante tontería, la situación no dejaba de ser alarmante y era bueno saber que el teléfono estaba cerca. Reconoció los pies de Eva y entendió que los otros –más robustos, más peludos– eran los pies de un hombre. Intentó mover el kentuki, pero la habían acostado en la cucha. Chilló. No siempre chillaba, así que el llamado funcionó. Eva caminó hacia ella y la puso sobre el piso, enderezando otra vez la cámara. Eso aclaró muchas cosas y también confirmó lo que Emilia temía: Eva estaba desnuda. El hombre que estaba con ella también estaba desnudo, y ahora preparaba algo sobre el fuego sacudiendo una sartén. Eva le tiró un beso a la cámara y se alejó hacia el baño. Por un momento, Emilia dudó. En general, la seguía, Eva nunca cerraba la puerta y ella la esperaba fuera, la espalda del kentuki discretamente apoyada en la pared del pasillo. Pero había un hombre en la casa. ¿No era peligroso alejarse, dejar a ese intruso solo en la cocina? ¿Esperaría Eva que su conejita se ocupara de lo que ocurría mientras ella iba al baño? (Schweblin, 2018: 87)

Dagli esempi riportati si evince come ognuna delle storie del libro ci venga raccontata dalla Schweblin da un punto di vista unilaterale: o quello di chi osserva attraverso gli occhi del kentuki o quello di chi interagisce con l'oggetto, introducendolo nella propria esistenza e nei propri spazi domestici e svelando così al proprio peluche una vita quotidiana che tende a essere perlopiù libera da forme convenzionali di rappresentazione sociale (Goffman, 1997). Resta il fatto che *Kentukis* è un romanzo polifonico, che possiede anche nel suo stesso marchingegno narrativo un elemento di assoluta modernità e carica innovativa: l'elaborato "montaggio" delle storie ricorda sotto molti aspetti la struttura ibrida del cinema postmoderno (Buccheri, 2000) ancor più che quello della narrativa contemporanea, tendenzialmente più restia a piegarsi a questa diversa forma del racconto. Basti pensare, in tal senso, alla rivoluzionaria struttura a incastro del celeberrimo *Pulp Fiction* di Quentin Tarantino (1994), ma anche ad altre pellicole piuttosto note realizzate a cavallo fra il vecchio e il nuovo millennio come *Short cuts* (1993) di Robert Altman, ispirato all'omonima raccolta di racconti di Raymond Carver, uno dei maggiori sperimentatori della narrativa postmoderna, e *Traffic* (2000) di Steven Soderbergh (su sceneggiatura di Simon Moore e Stephen Gaghan). In tale contesto non si possono non menzionare, inoltre, i primi tre lavori del cineasta messicano Alejandro Iñárritu, basati sulle sceneggiature del connazionale Guillermo Arriaga: *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003), *Babel* (2006). In tutti questi casi siamo in presenza di testi filmici costruiti secondo un continuo sovrapporsi e intrecciarsi di storie individuali spesso raccontate in soggettiva, storie che contribuiscono a comporre un mosaico articolato e variegato, ma al tempo stesso tematicamente coerente e compatto, e ricco di rimandi interni (in tal senso potremmo anche citare l'italiano *Gomorra* di Matteo Garrone, uscito nel 2008 e basato sul celebre libro omonimo di Roberto Saviano). Se è vero, come scriveva Jean-François Lyotard (Lyotard, 1981) alla fine degli anni Settanta, che la grande narrazione tradizionale ha perso la sua credibilità nei confronti del lettore con

l'avvento del postmoderno, con la frantumazione delle ideologie totalizzanti e, soprattutto, con il sorgere e il mutare di senso dell'apparato di pensiero tecno-scientifico, *Kentukis* pare possedere nella sua stessa struttura, oltre che nei contenuti, sia lo status di narrazione ibrida postmoderna sia la capacità di coniugarla nelle forme più urgenti della contemporaneità.

Nei dialoghi e nei monologhi dei personaggi, date le caratteristiche del libro, ci si aspetterebbe di trovare una lingua spagnola di servizio, senza inflessioni, che sia capace di dar voce a personaggi provenienti da ogni angolo del mondo che ovviamente nella mimesi narrativa non possono che esprimersi in castigliano. Eppure la Schweblin non disdegna il tipico ricorso argentino al *voseo* in luogo del *tú*, né pare preoccupata di dover necessariamente conferire al registro il tono più standard possibile in virtù delle diverse appartenenze sociali dei vari personaggi. Anche nel suo ruolo di narratore extradiegetico non rinuncia mai del tutto alle tipiche varianti lessicali, morfologiche e finanche sintattiche dell'area rioplatense<sup>8</sup>. Questo le permette di scardinare dall'interno la convenzione letteraria che prevedrebbe che la *ciencia-ficción*, nelle sue molteplici forme e manifestazioni, venga offerta al lettore, sul modello imperante della letteratura anglofona, attraverso la ricerca di una lingua quasi veicolare, attenta a evitare ogni forma di caratterizzazione spazio-temporale per tendere a una sorta di universalizzazione (Warrick, 1984; Pagetti, 2013). Naturalmente quest'evidente varietà rioplatense, che il lettore di lingua ispanica può cogliere senza troppi sforzi fin dalle prime righe del testo così come farebbe per un'opera di autori quali Juan José Saer o César Aira (Fernández, 2000), fortemente connotati in tal senso, finisce col neutralizzarsi quasi del tutto in traduzione, e quindi anche nell'accurata traduzione italiana di Maria Nicola (Paz, 1970; Derrida, 1971): pertanto, e inevitabilmente, si perde nel metatesto un elemento che ritengo assai significativo in *Kentukis*, per la spinta costante, che il romanzo possiede, di voler superare il discorso linguistico in sé e toccare importanti questioni critiche riguardanti il genere letterario e le sue strategie di racconto. La Schweblin pare infatti voler smontare dall'interno il canone cristallizzatosi in centinaia di anni di storia del romanzo fantascientifico, tirando quello stesso genere verso di sé e verso le peculiarità linguistiche del suo mondo: è pertanto la variante rioplatense a legittimarsi quale strumento e materia di creazione narrativa, contribuendo così a definire, forse quasi

---

<sup>8</sup> Sono diffusamente presenti, infatti, lessemi e perifrasi verbali tipiche dell'area rioplatense piuttosto che di quella iberica o del cosiddetto *standard spanish*, e finanche un'ampia serie di adattamenti tutti argentini di prestiti dalla lingua inglese della tecnologia. Non mancano, inoltre, continui esempi di quella scrittura abbreviata e sintetica tipica delle chat, anch'essa riportata sulla base dell'uso rioplatense vigente.

inconsapevolmente, una nuova frontiera per quella stessa *ciencia-ficción* in lingua spagnola dalla quale *Kentukis* tende a ritrarsi.

## Bibliografia

- AMMANITI Niccolò (2015), *Anna*, Torino, Einaudi.
- ANTONELLI Luigi (1927), *La bottega dei sogni*, Roma, Sapientia
- ARECO Macarena (2020), «Violencia, subjetividad y tecnofobia en *Kentukis* de Samanta Schweblin», *Revista Orillas*, n.9, Padova, URL: <[http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wp-content/uploads/2020/07/2020\\_01Areco\\_arribos.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/wp-content/uploads/2020/07/2020_01Areco_arribos.pdf)>.
- BAKUCZ Dóra (2021), «La otredad del yo en miradas y cuerpos ajenos: *Kentukis* de Samantha Schweblin», *Verbum Analecta Neolatina*, XXII, 2021/01, Budapest, URL: <<https://verbum.ppke.hu/index.php/verbum/article/view/272/268>>.
- BAUDRILLARD Jean (1972), *Il sistema degli oggetti* [1968], Milano, Bompiani, (trad. Saverio Esposito).
- BAUDRILLARD Jean (2016), *La società dei consumi* [1970], Milano, Il Mulino (trad. Stefano Gozzi e Pietro Stefani).
- BIOY CASARES Adolfo (1940), *La invención de Morel*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- BUCCHERI Vincenzo (2000), *Sguardi sul postmoderno. Il cinema contemporaneo: questioni, scenari, letture*, Milano, EduCatt.
- CANNAVACCIUOLO Laura (2012), *La fabbrica del grottesco*, Napoli, Tullio Pironti editore
- CARVER Raymond (1993), *Short cuts*, New York, Vintage Editions.
- DE BLASIO Luca (2020), «L'umanizzazione della tecnologia dopo il coronavirus», *Il Post*, 29 giugno, URL: <<https://www.ilpost.it/spot/2020/06/29/lumanizzazione-della-tecnologia-dopo-il-coronavirus/>>.
- DERRIDA Jacques (1971), *La scrittura e la differenza* [1967], Torino, Einaudi (trad. Alessandro Zinna).
- DONINELLI Luca (2015), *Le cose semplici*, Milano, Bompiani.
- EGGERS David (2014), *Il cerchio* [2013], Milano, Mondadori (trad. Vincenzo Mantovani).
- FERNANDEZ NANCY (2000), *Narraciones viajeras: César Aira y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos.
- GOFFMAN Erving (1997), *La vita quotidiana come rappresentazione* [1959], Bologna, Il Mulino (trad. Michele Ciacci).
- HOUELLEBECQ Michel (2022), *Annientare*, Milano, La nave di Teseo (trad. Milena Zemira Ciccimarra).
- LYOTARD Jean-François (1981), *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere* [1979], Milano, Feltrinelli (trad. Carlo Formenti).
- MENÉNDEZ SALMÓN Ricardo (2008), *Derrumbe*, Barcellona, Seix Barral.
- PAGETTI Carlo (2013), *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*, Sesto San Giovanni (Milano), Mimesis.
- PAZ Octavio (1970), *Traducción: literatura y literalidad*, Barcellona, Tusquets.
- QUIROGA Horacio (2017), *El hombre artificial y otros cuentos* [1910], Montevideo, Cooltura Editorial.
- RAMOS Charo (2018), «Los lazos más fuertes los construimos desde el dolor», *El Diario de Sevilla*, 27 ottobre, URL: <[https://www.diariodesevilla.es/delibros/lazos-fuertes-construimos-dolor\\_o\\_1294970938.html](https://www.diariodesevilla.es/delibros/lazos-fuertes-construimos-dolor_o_1294970938.html)>.

SAVIANO Roberto (2006), *Gomorra*, Milano, Mondadori.  
SCHWEBLIN Samanta (2009), *Pájaros en la boca*, Buenos Aires, Emecé editorial.  
SCHWEBLIN Samanta (2014), *Distancia de rescate*, Buenos Aires, Penguin Random House.  
SCHWEBLIN Samanta (2015), *Siete casas vacías*, Madrid-Buenos Aires, Páginas de Espuma.  
SCHWEBLIN Samanta (2018), *Kentukis*, Buenos Aires, Penguin Random House.  
SCHWEBLIN Samanta (2019), *Kentuky* [2018], Roma, Edizioni Sur (trad. Maria Nicola).  
SNOW Charles Percy (2001), *The two cultures* [1959], Londra, Cambridge University Press  
TAKAMI Toshiyuki (2009), *Battle Royale* [1999], Milano, Mondadori (trad. Tito Faraci).  
WARRICK Patricia Scott (1996), *Il romanzo del futuro* [1984], Bari, Dedalo.

### Filmografia

ALTMAN Robert (1993), *Short cuts*, video, colore, suono, 188 minuti.  
GARRONE Matteo (2008), *Gomorra*, video, colore, suono, 137 minuti.  
IÑÁRRITU Alejandro (2000), *Amores perros*, video, colore, suono, 153 minuti.  
IÑÁRRITU Alejandro (2003), *21 gramos*, video, colore, suono, 124 minuti.  
IÑÁRRITU Alejandro (2006), *Babel*, video, colore, suono, 142 minuti.  
SODERBERGH Steven (2000), *Traffic*, video, colore, suono, 147 minuti.  
TARANTINO Quentin (1994), *Pulp Fiction*, video, colore, suono, 154 minuti.

### Come citare l'articolo:

Marco Ottaiano, «Derive digitali, distopie iperreali e ibridazioni narrative in *Kentukis* di Samanta Schweblin», *InterArtes* [online], n.2 «Ibrido» (Laura Brignoli, Silvia Zangrandi eds.), novembre 2022, pp. 191-201. <<https://www.iulm.it/wps/wcm/connect/iulm/e2fa7887-1cf7-414a-8670-891696561321/10+vOTTAIANO+.pdf?MOD=AJPERES>>