

## Distopia, memoria e identità nel romanzo *El orden alfabético* di Juan José Millás

Giacomo Mannucci

*Alma Mater Studiorum – Università di Bologna*

---

**Abstract (Italiano)** Nel suo romanzo *El orden alfabético*, lo scrittore Juan José Millás descrive un mondo distopico in cui la morte del linguaggio e la scomparsa della parola scritta gettano la realtà in un caos ontologico. Diversi studi hanno dimostrato che il tentativo di Millás di colmare il divario tra il sé e la realtà può essere realizzato solo nella finzione, in cui il personaggio intraprende un viaggio morale e personale. Quest'analisi si propone di trovare nuovi percorsi per interpretare la distopia di Millás nel presente e in una società in cui le immagini e le apparenze sono diventate l'esperienza. Il rapporto tra memoria personale, identità e il sé viene indagato adottando una prospettiva critica e un approccio comparativo, tenendo di conto le ultime tendenze della narrativa distopica e con una particolare attenzione alla *speculative fiction*. Infine, si evidenzia il ruolo dell'inesperienza nella distopia di Millás e nella costruzione dell'identità artificiale del personaggio.

**Abstract (English)** In his fictional novel *El orden alfabético*, the writer Juan José Millás describes a dystopian world where the death of language and the disappearance of the written word put reality into an ontological chaos. Several studies have shown that Millás's attempt to fill the gap between the self and reality can only be achieved in fiction, in which the character embarks on a moral and personal journey. This study aims to find new ways to interpret Millás's dystopia in the present day and within a society where images and appearances have become the norm of human experience. The relationship between personal memory, identity and the self are investigated by adopting a critical perspective and a comparative approach to the latest trends in dystopian narratives, with a focus on speculative fiction. The analysis points out the role of inexperience in Millás's dystopia and in the construction of the character's artificial identity.

**Keywords** dystopia; Juan José Millás; inexperience; augmented realism; speculative fiction

---

## 1. L'esperienza distopica di Julio

Después de la enciclopedia, se fueron las novelas y tras ellas los libros de idiomas y los técnicos, como si guardaran en la huida un cierto orden alfabético. (Millás 1998: 36)

“Esto es una catástrofe” commenta il padre del giovane protagonista Julio, osservando i libri spiccare il volo dalla libreria, uscire dalla finestra e svanire nel cielo. Con questo evento di natura tipicamente fantastica,<sup>1</sup> Juan José Millás costruisce una dimensione narrativa distopica, in cui la scomparsa del linguaggio getta il mondo nel caos. Sebbene il lettore *aficionado* alle opere dello scrittore valenciano sia abituato alla pervasiva intromissione di manifestazioni inspiegabili nel reale, nel romanzo *El orden alfabético*, gli elementi propri del fantastico assumono contorni più cupi, quasi sinistri e, nella catastrofe, giungono a fare da sfondo a un mondo decadente e svuotato di senso.

In questo paradigma narrativo, alcuni dei temi ricorrenti nella produzione millasiana vengono modellati in funzione delle nuove coordinate distopiche. In tal modo, l'indagine del rapporto tra realtà e finzione percorre sentieri fino ad allora poco esplorati, e il rapporto tra forma e contenuto linguistico, di cui Millás ha fatto un tratto ben riconoscibile del suo stile, va oltre gli esperimenti *con le parole*<sup>2</sup> per approdare a una lingua che diventa protagonista indiscussa, che domina la scena e possiede un potere performativo sulla realtà diegetica.

Lungi dall'essere un mero sfondo della scena, l'ambientazione distopica diventa un espediente che permette allo scrittore di osservare la realtà e il presente da un punto di vista alternativo, affinché lì possa trovare una soluzione, benché temporanea, all'insondabile complessità che li rende indecifrabili. È proprio nella caratterizzazione distopica che il romanzo si discosta dal resto della vasta produzione letteraria di Millás,<sup>3</sup> in cui solitamente un numero ristretto di motivi si declinano in storie equidistanti, e i cui personaggi sviluppano programmi narrativi simili in contesti che differiscono per alcuni

---

<sup>1</sup> Come ha evidenziato David Roas, il fantastico in Millás oscilla tra il perturbante, il grottesco ed elementi puramente fantastici, qui intesi come “elementos imposibles de comprender, de explicar, desde los códigos de realidad establecidos” (Roas 2007: 243).

<sup>2</sup> Mininni (2018) mette in evidenza come Millás manipoli la lingua ricercando un effetto ironico e straniante nel lettore, che non scade mai in suggestioni puramente estetiche, per cui appare più corretto parlare di esperimenti *con le parole*.

<sup>3</sup> Si contano quarantaquattro opere tra romanzi, raccolte di racconti, raccolte di articoli di giornale e forme ibride - come i cosiddetti *articuientos*, articoli giornalistici con forme stilistiche e strategie narrative tipiche del romanzo e del racconto breve.

dettagli estetici o decorativi.<sup>4</sup> All'interno del complesso universo testuale di cui fa parte, l'esperienza distopica di Julio si colloca tra le narrazioni che meglio rappresentano il conflitto tra reale e artificiale, soprattutto in rapporto all'identità del personaggio e del suo presente.

Nella prima parte del romanzo, la voce narrante è quella omodiegetica dell'adolescente Julio che, in qualità di testimone diretto, descrive e commenta gli eventi fantastici a cui assiste. Costretto a letto da una tonsillite acuta, il giovane entra in uno stato alternativo della propria coscienza, in cui scopre una sinistra dimensione della realtà, una reduplicazione complementare del suo presente immanente. Nell'altro lato del mondo si trovano le copie di tutte le cose conosciute, comprese quelle dei suoi genitori e di Laura, la compagna di scuola di cui è infatuato. Copie esatte di persone e oggetti familiari, sebbene queste si manifestino agli occhi di Julio con una luminosità più chiara e con una maggiore densità di significato rispetto agli originali dell'altro lato, in quanto “cada uno estaba atado a los demás por un hilo invisible que en el otro lado de la vida no habría sido capaz de adivinar” (Millás 1998: 52).

Nell'altra dimensione, l'entità che governa tutte le cose è la lingua, che con le sue regole fonologiche e morfosintattiche mette in ordine e dota il mondo di senso. Le narrazioni dei due universi si svolgono in parallelo, tra due piani narrativi incassati, in un continuo movimento di discesa e risalita tra la realtà di Julio e l'altro lato del mondo.

A fare da sfondo alle vicende si trovano le pareti della casa familiare e la topografia del *barrio*,<sup>5</sup> uno spazio ben definito di cui Julio riporta sempre un'immagine modellata sulla percezione personale. Attraverso lo stesso punto di vista, vengono descritti i legami familiari che, come spesso ricorre in altre opere di Millás, appaiono ambigui, distanti e dominati dal *frío*. Ma è solo indagando la relazione tra il sé e l'altro che il protagonista riesce a comprendere la profonda indifferenza con cui percepisce e, a sua volta, viene percepito.<sup>6</sup> In particolare, l'ossessione per l'ordine alfabetico e i volumi dell'enciclopedia

---

<sup>4</sup> Ad esempio, i nomi e le caratteristiche fisiche di alcuni personaggi si ripetono in diverse narrazioni e si confondono tra di loro, per cui spesso la figura risultante che si compone nella mente del lettore è quella di un personaggio unico che, come ha intuito Giovannini (2012), sublimando le caratteristiche plastiche e denotative, diventa un modello funzionale allo svolgimento del programma narrativo.

<sup>5</sup> Il quartiere periferico della città di Madrid è l'unico scenario possibile in tutta l'opera millasiana.

<sup>6</sup> L'identità di Julio, così come quella degli altri personaggi millasiani, sembra assumere la prospettiva ontologica hegeliana del rapporto tra la coscienza del sé e il rapporto con l'altro: solo proiettando il sé sull'altro come mediazione attiva riesce a comprendere il proprio io.

separa il padre di Julio dalla realtà circostante e in tale solitudine ha origine l'incapacità di relazionarsi col figlio, sebbene nella stessa si trovi anche il punto di partenza da cui Julio intraprende la ricerca di un ordine che possa porre rimedio alla vacuità della loro esistenza.

Nell'altro lato del *calcetín* (o della realtà), il protagonista diventa il testimone di una catastrofe ontologica che assume la forma di una 'distopia linguistica', in cui il potere performativo della lingua si manifesta e agisce. L'ordine stabilito dalla forma delle parole inizia a destabilizzarsi, i libri si sfaldano, le parole muoiono e la progressiva scomparsa di fonemi e lessemi produce un effetto diretto sulla forma della realtà: la perdita delle parole comporta la perdita della memoria di ciò che significano. In questo modo gli abitanti dell'altro lato iniziano a dimenticare gli oggetti, i sentimenti, le emozioni e iniziano a regredire in uno stato primitivo e prelinguistico.

Passando da una dimensione all'altra, Julio compie un viaggio interiore e morale, attraverso i simboli della realtà e le rappresentazioni della propria identità, della percezione del sé e del mondo esterno, nel tentativo estremo di ricostruire l'ordine perduto attraverso l'alfabeto e la lingua.

Nella seconda parte del romanzo, il lettore trova un Julio adulto che, seduto al bancone del bar dell'ospedale in cui è ricoverato il padre, ha appena terminato di rimemorare gli eventi fantastici della prima metà dell'opera. Ormai del tutto incapace di raccontarsi, affida a un anonimo narratore extradiegetico il compito di riportare le proprie vicende. Come ha sottolineato Smith (2012: 618), il passaggio di testimone da un narratore interno a uno esterno evidenzia la perdita e la frammentazione dell'identità del protagonista, causate dal trauma della catastrofe vissuta da adolescente e in cui "todavía est[á] atrapado" (Millás 1998: 223). La stessa strategia di dislocamento della voce narrante si ritrova in altri romanzi. Ad esempio, Contadini nota come ne *La soledad era esto* (Millás 1990) l'alternanza tra la terza e la prima persona rappresenti "la rinuncia all'illusione di un'identità piena, unita e sempre riconoscibile" (Contadini 2017: 232).

A distanza di vent'anni dall'esperienza distopica, Julio è convinto che la realtà in cui vive non sia altro che un mondo fittizio dominato dai simboli della cultura, per cui "lo real deviene en invisible, mientras que lo ficticio está tratado de tal modo que se puede tocar con las manos" (Millás 1998: 228). Da qui la conturbante fascinazione per i prodotti della società moderna, primo fra tutti la televisione, eletto a strumento privilegiato per *describir* la realtà, ovvero per mascherarla con immagini fittizie.

In tale contesto sociale, in cui l'immagine della realtà diventa un prodotto del mercato, chi controlla la produzione dei segni linguistici è in grado di creare

e modellare l'identità dell'individuo. Nella ricerca del proprio sé, Julio scopre l'artificialità della propria esistenza e la finzione diventa l'unico luogo in cui è in grado di trovare una tregua dalle istanze di reduplicazione e falsificazione. In altri termini, la realtà, lungi dal possedere una qualsiasi regola immanente che le conceda coerenza, necessita di un ordine artificiale per essere esperita. Alla fine del romanzo, Julio trova nell'ordine alfabetico una soluzione consolatoria alla frammentarietà della propria identità, per cui torna tra le pagine dell'enciclopedia del padre e alla voce *hombre* incontra se stesso, un uomo senza nome che aspetta di riceverne uno, e con esso una forma di 'autenticità'.

## 2. Il presente distopico

Nel "diario novelado"<sup>7</sup> *La vida a ratos* (2019), Millás condensa in pensieri frammentati il complesso mosaico tematico che compone il suo universo narrativo. Il protagonista dell'opera, che per puro caso prende il nome di Juan José Millás,<sup>8</sup> riflette sull'ambivalenza del valore dell'attualità nel presente in cui scrive:

Hubo una época en la que corríamos como locos hacia la actualidad. Se levantaba uno de la cama, se echaba cualquier cosa encima y venga, a correr hacia la actualidad. Hoy es la actualidad la que corre hacia nosotros, y con muy malas intenciones. De manera que hacemos lo contrario de entonces: nos ponemos los pantalones, la camisa y los zapatos y echamos a correr, para que no nos alcance. (Millás 2019: 12)

Non è un caso, dunque, se Millás abbia deciso di collocare la catastrofe di Julio nel presente del lettore, come se avesse avvertito l'impossibilità di raccontare un futuro che si concretizza nel momento stesso in cui viene narrato.

Nell'epoca della moltiplicazione dei mezzi di comunicazione e della diffusione capillare della tecnologia, nel momento stesso in cui la modernità si manifesta, questa diventa già obsoleta. In tal senso, la pubblicazione del romanzo *El orden alfabético* si colloca in un periodo – la fine degli anni Novanta

---

<sup>7</sup> Si usa l'espressione "diario novelado" prendendola in prestito dal romanzo *Solo humo* (Millás 2023), in cui appare in riferimento al romanzo autobiografico scritto dal padre del protagonista Carlos. In esso, si mescolano elementi fantastici e dettagli della vita dell'uomo, confondendo realtà e finzione.

<sup>8</sup> Come ha evidenziato Guarino (2019: 502), il personaggio chiamato Juan José Millás non è mai l'autore reale, per cui gli elementi autobiografici si confondono con gli eventi fantastici della narrazione, sfumando il confine tra i due.

– in cui l'economia spagnola aveva raggiunto un ritmo di crescita senza precedenti (Giovannini 2012: 362), e nel mito del progresso la sensibilità dello scrittore scorge l'impermanenza dell'attualità, soprattutto rispetto a quel passato inamovibile e stagnante che era perdurato fino agli anni Settanta e alla *Transición*.

In tale contesto storico e sociale, l'anticipazione di un futuro prossimo diventa l'unico modo attraverso il quale diventa possibile narrare il presente. Se fino ad allora le opere di fantascienza avevano proiettato in tempi e spazi lontani mondi (im)possibili, con la narrazione distopica si passa a descrivere qualcosa che potrebbe accadere o, come spiega Panella (2016: 222), si passa dal racconto di 'luoghi che non ci sono' a una realtà vicina a chi legge. In questa tensione verso il 'qui e ora', la distanza della proiezione futuristica si accorcia e si restringe, fino al punto in cui futuro e presente coincidono nelle stesse coordinate spazio-temporali e il presente viene percepito come il tempo della futurabilità.

Il Millás giornalista – scrittore di numerosi articoli di società, politica ed economia per il quotidiano *El País* – sembra avvertire i cambiamenti imposti dall'incessante sviluppo dei canali di comunicazione, per cui nel romanzo *El orden alfabético* tale dislocamento ontologico si pone alla radice della distopia di Julio, il quale comprende i meccanismi di riproduzione di una 'realtà mediata' attraverso giornali, schermi ed emittenti radiofoniche. Nell'epoca in cui l'immagine prende il posto della realtà è facile perdere la presa su un presente che va incontro a cambiamenti tanto rapidi che, un attimo dopo essere stati impressi sulla carta, iniziano già a ingiallirsi, in cui "la actualidad de lo actual es muy efímera" (Millás 2019: 75). Da una parte, la rapidità con cui avviene la comunicazione dinamizza le relazioni; dall'altra, il *medium* rende la narrazione della realtà più complessa.

In merito alle modalità narrative di tale cambiamento esperienziale, lo scrittore Fabio Deotto ha coniato il concetto di *realismo aumentato*, con l'intenzione di definire la nuova tendenza nella letteratura speculativa in grado di portare alla luce aspetti del presente che né il realismo classico né la fantascienza erano riusciti a mettere a fuoco (Deotto 2018). Partendo da questa definizione, è possibile rileggere il romanzo di Millás attraverso il posizionamento critico delle recenti narrazioni distopiche e speculative; dunque, reinterpretare le relazioni esterne che il testo mantiene con il lettore a cui si rivolge e il contesto storico-sociale in cui s'inserisce.

Nell'infinita indagine de "las relaciones entre la apariencia y la realidad" (Bértolo Cadenas 2021: 200), Millás trova di volta in volta soluzioni narrative

diverse, ma per rappresentare sulla pagina la pervasiva inattualità del presente – o di un presente *desactualizado*, come scrive nel romanzo *Que nadie duerma* (2018: 108) – sceglie proprio un’ambientazione distopica, e attraverso la scrittura di un mondo sull’orlo della fine cerca di sanare il conflitto tra il soggetto e una realtà divenuta inintelligibile. Con tale scelta, alla fine degli anni Novanta, Millás si avvicina alla sensibilità critica della *speculative fiction* e intuisce la necessità di riportare al presente le proiezioni narrative, di ancorare alla realtà del lettore l’indagine di quella mancanza di equilibrio insita nel mondo ‘attuale’. In altri termini, Millás non sembra percepire il bisogno di immaginare il futuro, poiché la distopia si trova già nel presente e nella sua estrema mutevolezza.

Senza dubbio l’immaginario distopico de *El orden alfabético* non rappresenta un caso isolato, ma si accosta a una serie di narrazioni in cui la necessità d’indagare il presente viene percepita e fatta percepire da altri scrittori e scrittrici, che avvertono e cercano di narrare la deriva distopica di una realtà divenuta insopportabile. Infatti, come segnala Serrano-Muñoz, nelle narrazioni distopiche contemporanee esiste una tendenza alla critica dello stato attuale della società, per cui la *distopia critica* esprime un generale “desire to engage with ongoing conflicts by imagining a parallel present or a potential future where the consequences of today’s ills provoke an undesired outcome for society” (Serrano-Muñoz 2021: 1349).<sup>9</sup> Come ha riportato lo stesso Deotto (2018), lo scrittore francese Michel Houellebecq, in riferimento alla pubblicazione del suo romanzo *Soumission*<sup>10</sup> (2015), afferma: “je ne crois pas que l’être humain (...) soit fait pour vivre dans un monde constamment variable. Donc l’absence d’équilibre, de projet d’équilibre, est en soi invivable. L’idée de changement permanent rend la vie impossible” (Houellebecq et al. 2015).

Allo stesso modo, nell’immaginario distopico di *Metropoli* dello scrittore Santarossa, il protagonista Marcus è del tutto incapace di astrarre la dimensione concreta dal presente in cui vive e, tantomeno, di operare una qualsiasi proiezione nel futuro, poiché non esiste “nessun passato, alcun futuro, solo

---

<sup>9</sup> La corruzione dell’ordine linguistico, dunque dell’ordine totalizzante e stabilizzante di un’istituzione (la lingua), mette in luce la fallacia dell’ordine stesso e avanza una critica all’utopismo. In tale senso è possibile interpretare la distopia di Julio come un’*anti-utopia* (Balasopoulos 2011: 63).

<sup>10</sup> Ambientato nella Francia del 2022, Houellebecq immagina un’islamizzazione della società e della politica francese. I fatti vengono collocati in un futuro prossimo, relativamente vicino al presente del lettore, il quale può rintracciare nel proprio vissuto l’origine della proiezione di un futuro verosimile.

l'interminabile presente" (Santarossa 2015: 65). Di fronte a una realtà instabile e all'impossibilità di una forma di progettualità, Juan José Millás indaga ciò che potrebbe avvenire in un futuro prossimo,<sup>11</sup> e i suoi personaggi sono alla continua ricerca di un rapporto coerente con la realtà.

Infatti, la mancanza di una presa salda sul mondo è uno dei motivi principali della crisi identitaria del Julio adulto. Il suo presente assume le qualità di una dimensione intimamente distopica, in cui la finzione ha preso il sopravvento sulla realtà, e tale dislocamento ha origine nel trauma vissuto nella 'distopia linguistica' dell'adolescenza. Qui, gli oggetti sono *brillantes e luminosos*, in contrapposizione alle cose della dimensione reale, che "resultaban groseras, imperfectas, irreales también" (Millás 1998: 40), per cui vengono spesso connotate da aggettivi negativi, come *brumoso, grosero, imperfecto, irreal, opaco, oscuro, torpe e turbio*. Julio ritiene che, per la sua mancanza di sostanza, il lato da cui proviene non possa in nessun modo essere considerato reale. Attraverso tale dicotomia, la narrazione distopica di un mondo governato dalla lingua mette in luce i lati della realtà che rimangono in ombra, in una sorta di illuminazione o risveglio dei sensi: la percezione di *hiperrealidad*, che spesso i personaggi millasiani sperimentano nel momento in cui accedono a una dimensione altra,<sup>12</sup> si traduce in una visione dettagliata del senso delle cose, come un quadro iperrealista che cerca di imitare la realtà mascherandola di realtà:

¿Que en qué consiste estar anormalmente despierto? Estás anormalmente despierto cuando percibes la realidad como una forma de *hiperrealidad*. En otras palabras, cuando todo está tan bien dibujado que lo tomarías como real. (Millás 2019: 41)

Nell'altro lato della realtà, o "lado luminoso de la existencia" (Millás 1998: 83), l'insieme delle conoscenze che compongono l'episteme è retto dal linguaggio. La morte fisica delle parole (della loro espressione significativa) provoca la scomparsa dei rispettivi significati e, dunque, dell'unico modo attraverso il quale Julio è in grado di percepire e ordinare la realtà. Ad esempio, la repentina

---

<sup>11</sup> La vicinanza temporale e spaziale tra la finzione letteraria e l'ancoraggio referenziale alla realtà permette una maggiore immedesimazione da parte del lettore, che è portato a indagare il presente in cui vive.

<sup>12</sup> In stati alterati della coscienza (a causa di una malattia, per abuso di sostanze o di alcol), o nella lettura di un romanzo, i personaggi riescono a percepire il significato del mondo che li circonda.

dipartita della lettera *R* fa sì che il *grifo* si converta in *gifo*, così come la *pera* in *pea*, alterandone rispettivamente la funzione e il sapore:

Temí que la pérdida de la R hubiera comenzado a afectar a la calidad de los productos que tuvieran esa letra y busqué, para comprobarlo, una pera que mordí con prevención. En efecto, no sabía a pera, sino a *pea*: una fruta nueva, con un jugo seco y amargo que me impregnó la lengua. (Millás 1998: 88)

Nella degenerazione delle parole Julio comprende il potere performativo di un sistema linguistico che, con la sua capacità di creare simboli densi di significato, ordina gli oggetti del mondo e, nel legame tra forma e senso, è in grado di dare una definizione e una sostanza che rende tutte le cose percepibili. Infatti, è proprio nella stretta interdipendenza tra espressione significante e contenuto significato dove è possibile comprendere come nell'universo millasiano non esista un confine netto tra *accidente* e *sostanza*.<sup>13</sup> Allo stesso modo delle parole, anche il personaggio viene percepito come un'unità omogenea che si compone, senza soluzione di continuità, di un 'corpo materiale' e di un 'corpo immateriale', per cui la frammentazione di tale unità identitaria provoca il profondo disequilibrio che lo getta nella distopia personale, pertanto inizia a vivere *a la inteperie* (Millás 2019).

Nella stretta interdipendenza tra la forma della realtà e la sua esperibilità, le rappresentazioni simboliche del mondo diventano l'unico mezzo ontologico in grado di rendere la realtà percepibile, si convertono in parti inscindibili dell'apparato sensoriale del corpo, per cui diventa quasi impossibile sopravvivere senza. Non è un caso, dunque, se i personaggi-copia che vivono nella distopia linguistica equiparano "lo que estaba sucediendo con un corte prologado de agua o luz, esos bienes de cuya posesión no somos conscientes hasta que faltan" (Millás 1998: 48). In tal senso, la metafora distopica creata da Millás mira a sovvertire la convinzione per cui siamo padroni della lingua, mentre la realtà delle cose ci rivela come, riprendendo le stesse parole dello scrittore, "somos herramientas del lenguaje, no sus dueños" (Rodríguez Marcos 2014). Nella catastrofe linguistica, la percezione degli oggetti passa necessariamente attraverso la parola, per cui l'unico modo che ha Julio per recuperare il significato perduto delle cose, e dunque per tornare a percepirle, è attraverso il segno linguistico:

---

<sup>13</sup> Si rimanda alla distinzione aristotelica tra *accidente* e *sostanza*, per cui il primo termine indica tutto ciò che non è l'essenza, ovvero l'insieme delle qualità e delle determinazioni sensibili predicabili di un oggetto.

En esto, me pareció ver en un rincón de la estancia una palabra blanca que volvió a poner en danza mis jugos digestivos. Me acerqué con cautela y comprobé que se trataba del sustantivo *huevo*. Me escondí con él en un rincón y, aunque no sabía cómo se desvisceraba una palabra, me las arreglé para abrirla obteniendo de su interior una clara y una yema. (Millás 1998: 108)

Dunque, alla base dell'esperienza distopica di Julio, nonché alla radice del suo trauma, non si trova l'esperienza diretta della realtà, bensì l'incapacità di esperirla se non attraverso simboli della stessa, ovvero rappresentazioni convenzionali della realtà. Non è un caso se per descrivere il segno linguistico si ricorre al termine *convenzionale* e non al più noto collocato *arbitrario*, di reminiscenza saussuriana. Infatti, sia nella distopia millasiana sia nell'evoluzione delle lingue naturali, la de-iconizzazione della relazione tra forma e significato crea simboli motivati solo da convenzioni socialmente stabilite, eppure mai del tutto arbitrarie (immotivate), per cui “[o]nce the umbilical cord to the extra-linguistic reality is cut, the iconic word starts to live independently, transforming into a symbol like a caterpillar to a butterfly”.<sup>14</sup>

Tornando al rapporto tra la realtà e la sua esperienza individuale, la modalità con cui questa avviene nella distopia è molto simile a quella descritta dal sociologo Manuel Castells attraverso il concetto di *real virtuality*. Nella sua opera *The rise of the network society* (2010) interpreta la società del Terzo Millennio in rapporto alle nuove forme di comunicazione umana, e pone alla base delle nuove modalità d'interazione l'assestamento di una nuova cultura, definita come “the culture of real virtuality”:

It is a system in which reality itself (...) is entirely captured, fully immersed in a virtual image setting, in the world of make believe, in which appearances are not just on the screen through which experience is communicated, but they become the experience. (Castells 2010: 404)

Pertanto, alla base dell'esperienza non si trova più la vita vissuta in un tempo e uno spazio coerenti e coincidenti, bensì l'inesperienza di una realtà che è possibile percepire solo virtualmente, attraverso rappresentazioni o simboli della stessa. Infatti, nella dimensione distopica, l'inesorabile scomparsa della lingua porta a una progressiva involuzione dell'uomo che si manifesta sia a

---

<sup>14</sup> Per approfondimenti sul tema si rimanda agli studi di Waugh (1993), Winter (2019) e Flaksman (2020).

livello comportamentale (la comunicazione avviene per gesti o grugniti) sia nei tratti somatici dei personaggi, per cui il volto di Laura “tenía, como todos por otra parte, la frente un poco hundida, y los párpados rígidos” (Millás 1998: 101). I tratti animaleschi ricordano quelli di un primate, e rappresentano l’incapacità di produrre, interpretare e assimilare le immagini della *real virtuality*. Inoltre, sempre da una prospettiva sociologica, nella distopia di Julio sembra essere in atto ciò che l’etologo Konrad Lorenz definì “evoluzione distruttrice”<sup>15</sup>. L’atrofizzazione della capacità umana di esperire il mondo in modo autentico, relegando all’immagine il compito di renderlo più accessibile, converte l’individuo in una sorta di parassita, in un processo di “disumanizzazione” in cui viene dominato dai simboli e dalle copie della realtà. È la metafora dello stato dell’evoluzione di un uomo che nella dipendenza dalle protesi tecnologiche e simboliche scommette la propria sopravvivenza.

Perfino gli edifici del quartiere, nell’altro lato del *calcetín*, vanno incontro a un processo d’involuzione, o di *desrealización*, allo stesso modo in cui la fisionomia del corpo si adatta alla regressione culturale. La città assume una conformazione organica, e Julio percorre le sue strade come una persona cieca si sposta in una città senza mai lasciare il proprio luogo interiore. D’altronde, la rete di strade e vicoli che compongono la città servono spesso a Millás per rappresentare un percorso intimo, che il personaggio compie all’interno di se stesso. Infatti, il giovane Julio intuisce che la dimensione distopica non avviene in un sogno o in un delirio febbrile, tantomeno in un’innocua e distante realtà, bensì all’interno della propria sfera morale,<sup>16</sup> nei propri confini corporali e lungo un percorso estremamente personale: “[c]omprendí, de súbito, como en una iluminación, el sentido de las ciudades y de la red formada por sus calles, que servían para ir de un lado a otro de nosotros” (Millás 1998: 99-100). In tal modo, la catastrofe linguistica diventa la metafora di una rivelazione nichilista, di una presa di coscienza sull’incapacità di poter esperire la realtà in modo autentico.

A tale dimensione individuale della distopia, si aggiunge quella sociale e collettiva che il Julio adulto presagisce nel mondo ‘reale’. Infatti, nella seconda

---

<sup>15</sup> Lorenz (1984) definisce col neologismo *sacculinizzazione* il processo involutivo della specie umana, dal nome del parassita *Sacculina carcini* che riesce a vivere solo nel rapporto simbiotico con il granchio ospite.

<sup>16</sup> Come segnala Mininni (2014: 373-374) la stessa città di Madrid non è uno spazio fisico, bensì morale. In generale, la nozione di moralità nell’opera millasiana si configura come la ricerca di un modello comportamentale che possa guidare l’esistenza umana.

parte del romanzo, osserva la vacuità del sé (*el agujero* interiore)<sup>17</sup> nelle donne con cui intrattiene fugaci rapporti sessuali. Teresa, che nella mente di Julio diventa la reincarnazione della Laura della sua adolescenza, cerca di colmare nella relazione col protagonista l'indifferenza che l'accompagna fin dall'infanzia. Ciononostante, rimane un personaggio invisibile, che agisce per mimesi di schemi convenzionali e, nella scelta di vivere lontano dalla ricerca di un'identità, si abbandona al lato consolatorio di una melancolia atarassica.

In tal senso, l'emiparesi di cui soffre il padre di Julio e l'asimmetria (fisica e morale) dei personaggi femminili diventano una metafora della pervasività del conflitto in cui essi vivono. Julio, percependo la mancanza di equilibrio in tutti gli individui con cui entra in contatto, sperimenta una seconda illuminazione, un altro *cortocircuito*:<sup>18</sup>

[A] veces, pienso que la sociedad, considerada globalmente como un cuerpo colectivo, podría padecer también algún tipo de hemiplejia, o de Alzheimer, y sólo le funcionaría un costado. De ser así, habríamos perdido una información sin la que resulta imposible explicar lo que nos pasa. (Millás 1998: 183)

In tal modo, la distopia personale del protagonista si proietta sulla collettività, e nel rapporto con l'altro emergono i processi sotterranei attraverso i quali avviene la catastrofe. Alla radice della distopia, dunque, non si trova un cambiamento epocale (un terremoto, uno sterminio di massa o un disastro nucleare), ma un lento processo di adattamento involutivo alla mutevolezza della realtà, in ciò che Primo Levi ha definito “una fine grezza, sordida, prosaica come un fallimento commerciale” (Levi 1974).

In definitiva, dopo aver compreso di essere un uomo svuotato del sé a causa delle istanze di falsificazione della realtà, Julio intuisce la dimensione collettiva della catastrofe ontologica che ha sperimentato da adolescente. Osserva il suo intorno e scopre “una comunidad secreta de gente hueca” (Millás 1998: 246). In ciò, del tutto vano appare qualsiasi tentativo di contrastare il processo di *desrealización* (interiore ed esteriore). Ormai impotente, Julio

<sup>17</sup> “intentó imaginarse a sí mismo como un simple agujero” (Millás 1998: 246).

<sup>18</sup> “El cortocircuito, también llamado «interpretación», consiste en un chispazo intensísimo que funde los plomos de la mente para que se haga la luz en los penetrales de la conciencia” (Millás 2019: 54). In questi fugaci attimi rivelatori si produce un certo effetto straniante, che permette al personaggio di ricomporsi e percepirsi. Per opposizione, l'intuizione mette in rilievo la frammentarietà e l'assurdità del mondo, facendo apparire le cose come veramente sono, ognuna al proprio posto.

condivide la stessa inefficacia di molti altri personaggi millasiani, come Carlos, il protagonista del romanzo *Solo humo*, che di fronte all'impossibilità di cambiare la realtà che lo circonda si abbandona ad essa, poiché “[t]ampoco en la vida real es fácil actuar sobre el curso de la historia (...) Ves la humanidad caminando hacia el desastre y no puedes hacer nada porque ni te ven ni te escuchan” (Millás 2023: 52).

### 3. Il ruolo della memoria

In merito alla dimensione culturale e sociale in cui avviene la costruzione dell'identità, Giovannini (2012: 362) evidenzia come alla scomparsa del linguaggio corrisponda la cancellazione degli oggetti del mondo fenomenico e della memoria individuale del sé, per cui Julio tenta di recuperare il ricordo perduto attraverso i principi strutturanti della memoria collettiva conservata nell'enciclopedia del padre.

In tal senso, la costruzione della memoria individuale è il risultato di un processo esperienziale che avviene su un duplice livello, personale e collettivo, ed è la condizione indispensabile affinché il personaggio possa percepire e percepirsi. Poiché alla base dell'episteme del mondo distopico (o reale) si trovano rappresentazioni che sulla convenzionalità del codice stabiliscono il proprio statuto, smarrirne la chiave di lettura rende del tutto indecifrabile la memoria del sé e del mondo.

La scomparsa del segno linguistico si riflette in un'amnesia collettiva che porta i personaggi a percepire con indifferenza gli oggetti disiscritti dalla realtà. Ne è un esempio il deterioramento della parola *armario*, in seguito al quale i mobili diventano sinistre cavità insignificanti, prive di una qualsiasi funzione pratica. L'oggetto sconosciuto diviene, nel mondo distopico, puro agglomerato di materia senza segni pertinenti, invisibile alla percezione umana,<sup>19</sup> poiché “es imposible echar de menos algo que no existe ni como objeto ni como vocablo” (Millás 1998: 76).

In tale processo di stratificazione, accumulazione e sedimentazione di immagini della realtà avviene la costruzione di una memoria reduplicante e reduplicata, mentre nel suo contrario (nella cancellazione) si realizza il processo

---

<sup>19</sup> Teresa, come molti altri oggetti millasiani, è invisibile: “le pareció mejor que no la viera nadie y creció de un modo inmaterial” (Millás 1998: 211). Nell'*inconcreción fantasmal* di cui soffrono (o godono) molti personaggi millasiani, si apre una breve parentesi di stabilità in grado di sanare il conflitto con l'irrealtà delle loro esistenze.

di *desrealización* di cui Julio diventa testimone. Allo stesso modo, i personaggi millasiani dimenticano la propria identità, sommersa da simulacri di modelli socialmente costruiti, e la nuova condizione viene assunta come nuova normalità, in quanto “parecía normal vivir así, como antes nos había parecido normal vivir de otro modo” (Millás 1998: 76).

Gli effetti provocati dalla perdita di memoria vengono ripresi e amplificati da un tempo e uno spazio anti-entropici, in un processo involutivo che riporta il mondo in una sorta di caos primordiale e privo di segni linguistici. Da un ipotetico ‘anno zero’ in cui il primo simbolo culturale viene alla luce, l’espansione e la diffusione della cultura corrisponde a un’accelerazione del tempo e a un’espansione dello spazio che, attraverso i mezzi tecnologici, diventano sempre più a portata di mano. Raggiunto il massimo grado di espansione, s’innesca il processo inverso, per cui l’implosione dello spazio va di pari passo con il processo di scomparsa del linguaggio, nonché a un ritorno in uno stato prelinguistico, privo d’identità, e simboleggiato dall’organicità delle strade e delle case, pronte ad assorbire nuovi significati.

In tali termini, è possibile interpretare il processo di *desrealización* della realtà come percorso di decostruzione del sé, come *desmemoria*. Nell’universo distopico di *Horda* (2021), creato dall’immaginazione dello scrittore Menéndez Salmón, avviene un processo regressivo simile, per cui gli adulti hanno perso la facoltà di esprimersi attraverso il linguaggio e sono costantemente accompagnati da una scimmia:

Los monos significaban para los adultos lo que los adultos significaban para los niños: el recordatorio de una sujeción, un eslabón en la cadena de la esclavitud. Una inteligencia eficaz aunque anónima, cierto auriga oculto entre los pliegues de un relato innominable, había decidido que a cada hombre y a cada mujer que ingresaba en la desmemoria de la madurez se le adjudicara un momo como prótesis” (Menéndez Salmón 2021: 23)

Dunque, i tratti primitivi e un po’ grotteschi dei personaggi involuti si ergono a rappresentazione di ciò che sarebbe l’uomo senza il linguaggio, in uno stato caotico in cui la scomparsa della memoria collettiva annulla anche l’identità del singolo.

Tuttavia, la *desmemoria* si presenta come una forza ambivalente, non solo disgregatrice, poiché è in grado sia di generare un universo distopico, in cui l’identità viene svuotata della sua sostanza, sia di costruire una dimensione illusoria in cui alleviare temporaneamente l’insanabile conflitto tra realtà e finzione. Infatti, possedere una qualsiasi forma di autenticità in un mondo

irreale risulta invivibile, per cui l'unico modo per rendere sopportabile l'esperienza della realtà è perderne la memoria e adattarsi alla sua finzionalità.

Solo in questo modo Julio riesce a vivere tra le due dimensioni, pertanto “la extrañeza que sentía yo respecto a aquel entorno se debía a que acababa de llegar del otro lado. Tenía que poner un poco de orden antes de perder la memoria de quiénes éramos” (Millás 1998: 90). La perdita del ricordo delle cose, alla stregua dell'emiparesi, è una forma di cecità selettiva<sup>20</sup> che porta a un processo di adattamento costante alla realtà mutevole e, al contempo, a una presa di coscienza sulla mancanza di sostanza della realtà amorfa e dell'individuo stesso.

Nell'ambivalenza e nell'interdipendenza tra *memoria* e *desmemoria*, l'elemento fantastico e distopico diventano l'anello di congiunzione in grado di narrare la memoria del sé, in quanto, come ha evidenziato José Teruel, la dicotomia tra memoria e fantastico è solo apparente, poiché “la vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla” (Teruel 2022: 21).

Dopo il fallito tentativo di trovare un'autenticità individuale, Julio recupera nella memoria collettiva una forma di stabilità (Giovannini 2012: 362). Nel viaggio alfabetico che compie all'interno dell'enciclopedia, il protagonista arriva alla parola *mimetismo*, e lì vede una farfalla che si confonde perfettamente sul tronco di un albero:

Había (...) insectos cubiertos con un falso moho que transmitían la impresión de llevar una semana muertos, y en realidad eran muertos vivientes también por el olor que despedían. Pero lo más triste de todo lo que vi fue una oruga que al descansar sobre una hoja pasaba por ser el excremento de un pájaro. (Millás 1998: 139)

Nel suo comportamento intuisce una strategia di sopravvivenza e un meccanismo di difesa. Per sopravvivere e non scomparire nella *desmemoria* individuale, Julio si adatta alla realtà (o finzionalità) vivendo nella memoria collettiva. Alla fine, egli stesso diventa un ente finzionale,<sup>21</sup> e gli *hábitos de consumo* diffusi attraverso la

---

<sup>20</sup> “Comprendí que aquello era una forma progresiva de ceguera” (Millás 1998: 97). Come la *fiebre*, lo stato di cecità permette al personaggio di compiere un viaggio interiore in cui prende atto della vacuità della propria esistenza.

<sup>21</sup> Altri personaggi millasiani entrano in un processo di *desmemoria*, metamorfosi e camuffamento. Ad esempio, Damián Lobo di *Desde la sombra* (Millás 2017) diventa il *Mayordomo fantasma*, nelle cui vesti trova una forma di equilibrio.

televisione sono il camuffamento mimetico necessario per continuare a vivere. In tal modo, la *desmemoria* della propria identità “quizá constituía un modo de defenderse de sí mismos” (Millás 1998: 139).

#### 4. La ricerca (impossibile) di un'identità

Come già è stato menzionato a proposito dell'universo distopico di Julio, alla base della necessità di narrare si trovano alcune zone d'ombra della realtà che lo scrittore cerca di portare in superficie. A tale scopo, i processi finzionali resi possibili dall'atto della scrittura sembrano essere l'unico strumento in grado di compiere tale operazione.

Tra le numerose riflessioni metanarrative che costellano la sua produzione, Millás compie nel romanzo autobiografico *El mundo* una descrizione del ‘mestiere dello scrittore’, per il quale la scrittura assume un potere lenitivo, quasi salvifico, che viene comparato alla funzione del bisturi elettrico, per cui “abre y cauteriza al mismo tiempo las heridas” (Millás 2007: 8). In tal senso, la scrittura e la narrazione di eventi che destano *vacilación*<sup>22</sup> permettono di trovare una soluzione temporanea al conflitto tra realtà e irrealtà, e nella proiezione fantastica è possibile riparare in una fugace forma di chiarezza, in quanto “proporciona un lugar desde el que mirar la realidad para comprenderla, o al menos para cuestionarla” (Anastasio 2009: 211).

In tale indagine, Millás presenta un mondo distopico in cui un personaggio *hueco* tende verso una possibile versione di sé, e in tale processo cerca una soluzione al difficile rapporto tra la memoria personale e la realtà in cui si muove. Sebbene sia destinata a fallire, è proprio in questa ricerca che la distopia e la catastrofe possiedono lo stesso potere immaginativo e le stesse possibilità d'indagine di uno scenario utopico: in un rapporto simile a quello che esiste tra una fotografia e il suo negativo, in entrambi i casi s'innescano un movimento tensivo verso la costruzione – o ricostruzione – di una forma di equilibrio e stabilità. Nel caso della distopia di Julio, l'ordine alfabetico rappresenta l'unico ordine strutturante della realtà.

In tale indagine, emerge in modo evidente la rappresentazione di un'epoca ipertecnologica dominata dall'automatismo e da meccanismi di duplicazione. Non solo di modelli estetici e comportamentali, ma soprattutto identitari, per

---

<sup>22</sup> “[L]o fantástico no dura más que el tiempo de una vacilación: vacilación común al lector y al personaje, que debe decidir si lo que perciben proviene o no de la ‘realidad’” (Todorov 1994: 37).

cui spesso i personaggi millasiani non sono consapevoli di essere istanze reduplicate e reduplicanti: “todos nosotros, también usted, lector, somos replicantes que ignoramos nuestra condición” (Millás 2007: 203).

Come ha notato Anastasio (2009), la ricerca di un essere autentico è il motore narrativo alla base di molte opere di Millás, sebbene i personaggi finiscano sempre per costruire la propria identità imitando il comportamento altrui. Ne è un esempio l'eccentrico Vicente Holgado, che nella mimesi e nel rapporto con l'altro trova l'unico modo per riprodurre *los gestos* e diverse forme del sé; oppure Lucía, del romanzo *Que nadie duerma* (Millás 2018), si appropria dei tratti identitari, seppur anch'essi fittizi, dalla principessa Turandot dell'opera di Puccini.

Dunque, la ricerca del personaggio sembra concludersi con un esito un po' amaro, che non riesce a oltrepassare i confini della distopia: abbandonata ogni speranza di ottenere una qualsiasi forma di autenticità, si torna al punto di partenza per assumere un'identità artificiale. In questa prospettiva, Julio compie un movimento elastico nella ricerca del sé, di espansione e riduzione, che lo porta a vivere alla fine del romanzo, con più consapevolezza, la dimensione distopica da cui non può prescindere. Il vuoto identitario che si manifesta nel trauma distopico è facilmente comprensibile se letto attraverso la fascinazione di Millás per una classe di oggetti che si ergono a simbolo del vuoto interiore: manichini, automi e sostanze fantasmatiche diventano rappresentazioni di persone svuotate del sé, del cosiddetto *hombre hueco*,<sup>23</sup> e della sua incapacità di trovare un equilibrio tra la realtà e la propria essenza. Infatti, come spesso accade ai personaggi millasiani che si fermano a osservare i manichini dietro le vetrine dei negozi, Julio e Laura sono attratti dalle rappresentazioni vuote di se stessi: “[c]uando salían de los grandes almacenes, le pareció que su mujer le hacía un guiño a una maniquí” (Millás 1998: 176-177). In quel cenno di complicità, la donna, frutto dell'immaginazione di Julio, si affaccia sulla propria vacuità e comprende di non essere più reale di un clone. Repliche e automi possono apparire come quanto di più distante ci possa essere dall'uomo, eppure sono le rappresentazioni più simili a coloro che vivono nella *real virtuality* (Lucci 2016: 156).

Nel momento in cui Julio osserva il *vacío* interiore e comprende l'artificialità della propria memoria, entra in una dimensione distopica

---

<sup>23</sup> Quella de *el hombre hueco* è una figura che più volte ricorre nelle opere di Millás. Nel racconto *Hombre hueco* contenuto in *Ella imagina* (Millás 1994), il protagonista Vicente Holgado, dopo essersi rotto un braccio, scopre di essere vuoto.

personale e, nell'oblio identitario (o *desmemoria*), sperimenta sia la catastrofe ontologica sia il complesso processo di tessitura del ricordo del sé, sebbene questo possa risolversi solo in una biografia fittizia, replicante.

Di fatto, tutto ciò che è iscritto nella distopia appare svuotato di un significato proprio, per cui, come presagisce Marcus in *Metropoli*, “ogni cosa è copia” (Santarossa 2015: 47). Non è un caso se i personaggi millasiani siano costretti, soprattutto nella fase precedente al *cortocircuito*, a ripetere ossessivamente una serie di gesti, tantomeno deve sorprendere il fatto che l'aggettivo *mecánico* ricorre a più riprese nel descrivere la loro quotidianità.<sup>24</sup>

In questo modo, riprendendo la metafora della mimesi animale, diventare istanze replicanti diventa l'unica via percorribile per continuare a sopravvivere nella realtà (o finzione), sebbene ciò ponga Julio di fronte a una domanda che accomuna tutti i soggetti del mondo-immagine: “¿[v]alía la pena conservar la vida a este precio?” (Millás 1998: 139). Passando dal ricordo del trauma adolescenziale al presente diegetico, nella vita del Julio adulto l'esperienza vissuta ha lasciato il passo all'*inesperienza*, ovvero alla totale impossibilità di esperire la realtà in prima persona, come protagonista. Lo schermo del televisore opera costantemente delle interpretazioni del mondo, e attraverso la manipolazione della sua immagine propone riflessi di una realtà frammentata. A proposito del rapporto tra soggetto e narrazione letteraria della realtà, lo scrittore Antonio Scurati propone una lettura che si allinea alle considerazioni sociologiche di Castells, e ha sottolineato come nella società contemporanea “la realtà non ‘si vive’ e la sua conoscenza non riposa più nell'esperienza. Al contrario, l'inesperienza è la condizione trascendentale dell'esperienza attuale” (Scurati 2016: 2).

L'accumulazione di *inesperienza* porta a una situazione paradossale, in cui la vita quotidiana assume i contorni sfumati di un'idea astratta, mentre i fatti che riportano i media appaiono più concreti della realtà in cui ci muoviamo. Dunque, la vita vissuta viene soppiantata (gradualmente e silenziosamente) dall'inesperienza del consumo di oggetti sempre più virtuali, allo stesso modo di un sogno estremamente vivido che innesta nella memoria l'illusione di un vissuto mai accaduto.

---

<sup>24</sup> Laura del romanzo *El desorden de tu nombre*, si muove con “gestos eficaces y mecánicos” (Millás 2021: 47), Lucía del romanzo *Que nadie duerma* “prestaba a todo una atención mecánica” (Millás 2018: 95), mentre l'incontro amoroso tra Julio e Teresa de *El orden alfabético* è “un ejercicio mecánico” (Millás 1998: 210).

Ciò che nella distopia collettiva di Julio fanno *los centros de producción de realidad* è un'operazione di finzionalizzazione, in quanto compiono una "libera scelta nella focalizzazione narrativa" (Scurati 2016: 8). Il risultato finale è sempre una traduzione della realtà, una copia che cerca di emulare l'esperienza, e i consumatori di tali prodotti si limitano a digerire e ad assimilare meccanicamente dei simulacri del reale.

Come ha evidenziato Antonio Lucci, "[q]uella attuale sarebbe, dunque, l'epoca in cui l'immaginario prende il posto del reale: non più esperienze, ma immagini di esperienze" (2016: 153). Tali immagini e rappresentazioni della realtà erano già state descritte negli anni Settanta dal filosofo francese Jean Baudrillard, che aveva osservato come il consumo di beni e oggetti fosse esso stesso un sistema semiotico, un linguaggio che si regge su un codice ben preciso e attraverso il quale la società comunica:

La circulation, l'achat, la vente, l'appropriation de biens et d'objets/signes differencies constituent aujourd'hui notre langage, notre code, celui par où la société entière communique et se parle. Telle est la structure de la consommation, sa langue en regard de laquelle les besoins et les jouissances individuels ne sont que des *effets de parole*. (Baudrillard 1970: 112)

Nella seconda parte del romanzo, Julio, permanendo nella *desmemoria* del sé, è in grado di esperire il mondo attraverso l'inesperienza dell'oggetto, dunque senza consumare il suo valore singolo, bensì il suo segno (o rappresentazione dello stesso), che viene stabilito in modo convenzionale in relazione a tutti gli altri segni sociali.

## 5. Conclusioni

Nell'immaginario distopico e anti-utopico de *El orden alfabético* l'identità e la memoria personale del personaggio arrivano a coincidere con le rappresentazioni sociali e collettive che la lingua ne fa di esse. Nella degenerazione dell'ordine istituzionale, ovvero nella sovversione scaturita dalla 'catastrofe linguistica', emerge il *vacío* interiore del protagonista Julio (Contadini 2002: 83) e, sebbene ciò inneschi un illuminante percorso di ricerca,

nell'abbandono in favore delle istanze di finzionalità il personaggio diventa immagine replicante di un mondo divenuto esso stesso immagine.<sup>25</sup>

Rileggere l'opera di Millás attraverso la lente interpretativa del *realismo aumentato* e lo schema ontologico vigente nella società della *real virtuality* ha permesso di mettere a fuoco il rapporto tra soggetto, realtà e società da un punto di vista più personale, in cui il fragore della catastrofe globale si riduce al moto interiore di un'elaborazione estremamente intima. Infatti, la soggettività dell'esperienza distopica diventa collettiva senza mai oltrepassare i confini corporali del soggetto. Sebbene la condizione catastrofica coinvolga tutti i personaggi con cui Julio viene in contatto, la sua elaborazione non è mai sociale e avviene sempre nella solitudine dell'(in)esperienza del singolo.

Attraverso la narrazione distopica, Millás entra in possesso di una chiave interpretativa che gli permette non solo di decostruire in modo critico il tradizionale rapporto ontologico secondo il quale la realtà è indipendente dal soggetto che la osserva, ma anche di individuare nell'inesperienza e nell'artificialità della memoria identitaria i processi di costruzione di 'protesi cognitive' che permettono al personaggio di sopravvivere in una molteplicità di realtà, tante quante sono le interpretazioni che si fanno di essa a livello sociale.

## Riferimenti bibliografici

Anastasio, Pepa. 2009. "Juan José Millás: la realidad y el delirio." In Enric Bou & Elide Pittarello (eds.), *(En)claves de la Transición: Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, 207–222. Frankfurt Am Main: Vervuert Verlagsgesellschaft.

Balasopoulos, Antonis. 2011. "Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field." *Utopia Project Archive 2006-2010*, 59–67.

Baudrillard, Jean. 1970. *La société de consommation*. Paris: Denoël.

Bértolo Cadenas, Constantino. 2021. "Apéndice." In Juan José Millás, *Papel mojado*. Salamanca: Anaya.

Castells, Manuel. 2010. *The Rise of the Network Society*. Vol. 1. Chichester: Wiley-Blackwell.

---

<sup>25</sup> Nella sua opera *Holzwege. Sentieri erranti nella selva* (2002: 110), il filosofo Martin Heidegger parla di un mondo-immagine in cui l'uomo diventa esso stesso rappresentazione che ripropone la dimensione sociale e pubblica del sé.

- Contadini, Luigi. 2002. *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*. Panozzo Editore.
- Contadini, Luigi. 2017. “*La soledad era esto* di Juan José Millás, l’universo femminile e la metamorfosi.” *Confluenze* IX (2), 223–238.
- Deotto, Fabio. 2018. “Il tempo del realismo aumentato.” *Il Tascabile*, 16 aprile 2018, <https://www.iltascabile.com/letterature/tempo-realismo-aumentato/> (ultimo accesso 27/02/2023).
- Flaksman, Maria. 2020. “Pathways of de-iconization: How borrowing, semantic evolution, and regular sound changes obscure iconicity.” In Pamela Perniss, Olga Fischer, & Christina Ljungberg, *Operationalizing Iconicity*, 75–104. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Giovannini, Maria Alessandra. 2012. *La memoria, l’identità, la scrittura: l’universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*. Napoli: Il Torcoliere.
- Guarino, Augusto. 2019. Recensione a Juan José Millás, *La vida a ratos*. *Rassegna iberistica* 42(112): 501–504.
- Heiddeger, Martin. 2002. *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, a cura di Vincenzo Cicero. Milano: Bompiani.
- Houellebecq, Michel. 2015. *Soumission*. Paris: Flammarion.
- Houellebecq, Michel, Valérie Toranian, & Marin de Viry. 2015. “Dieu ne veut pas de moi.” *Revue des deux mondes*, Juillet-Août 2015, 8–33.
- Levi, Primo. 1974. “Tecnografi e tecnocrati.” *Corriere della Sera*, 20 gennaio 1974, ora in Primo Levi, 2017, *Opere complete*, Vol. II. Torino: Einaudi.
- Lorenz, Konrad. 1984. *Il declino dell’uomo*. Trad. it. Andrea Casalegno. Milano: Mondadori.
- Lucci, Antonio. 2016. “Corpi postumani, mondi postumi. Le distopie morbide di Michel Houellebecq.” In Amos Bianchi & Giovanni Leghissa (eds.), *Mondi altri. Processi di soggettivazione nell’era postumana a partire dal pensiero di Antonio Caronia*, 151–162. Milano: Mimesis.
- Menéndez Salmón, Ricardo. 2021. *Horda*. Barcelona: Seix Barral.
- Millás, Juan José. 1990. *La soledad era esto*. Barcelona: Destino.

Millás, Juan José. 1994. *Ella imagina y otras obsesiones de Vicente Holgado*. Madrid: Alfaguara.

Millás, Juan José. 1998. *El orden alfabético*. Madrid: Alfaguara.

Millás, Juan José. 2007. *El mundo*. Barcelona: Editorial Planeta.

Millás, Juan José. 2017. *Desde la sombra*. Barcelona: Booket.

Millás, Juan José. 2018. *Que nadie duerma*. Madrid: Alfaguara.

Millás, Juan José. 2019. *La vida a ratos*. Barcelona: Debolsillo.

Millás, Juan José. 2021. *El desorden de tu nombre*. Barcelona: Booket.

Millás, Juan José. 2023. *Solo humo*. Madrid: Alfaguara.

Mininni, Maria Isabella. 2014. “*Los orígenes e la memoria delle cose in Los objetos nos llaman* di Juan José Millás.” In *A warm Mind-shake. Scritti in onore di Paolo Bertinetti*, 371–379. Torino: Trauben.

Mininni, Maria Isabella. 2018. “‘Sin conflicto no hay escritura ni lectura’: humor e grammatica nei giochi con le parole di Juan José Millás.” In Elena Madrussan (ed.), *Il riso tra formazione, letteratura, comunicazione*, 67–87. Como-Pavia: Ibis.

Panella, Giuseppe. 2016. “Il disastro prossimo venturo: distopia, apocalisse, fantascienza tra Saramago e Ballard passando per Cormac McCarthy.” In *Ecosistemi letterari: luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, 221–236. Firenze: Firenze University Press.

Roas, David. 2007. “El hombre que (casi) controlaba el mundo. Juan José Millás y lo fantástico.” *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas* 5, 243–250.

Rodríguez Marcos, Javier. 2014. “Juan José Millás, escritor. ‘Solo somos herramientas del lenguaje, no sus dueños.’” *El País*, 8 marzo 2014, [https://elpais.com/cultura/2014/03/08/actualidad/1394280010\\_018601.html](https://elpais.com/cultura/2014/03/08/actualidad/1394280010_018601.html) (ultimo accesso 8/05/2023).

Santarossa, Massimiliano. 2015. *Metropoli*. Milano: Baldini&Castoldi.

Scurati, Antonio. 2016. “Letteratura dell’inesperienza: il romanzo della Dopostoria.” *Contributo Italiano alla Storia del Pensiero: Letteratura*, Enciclopedia Italiana Treccani, 1–10.

Serrano-Muñoz, Jordi. 2021. "Closure in dystopia: Projecting memories of the end of crises in speculative fiction." *Memory Studies* 14(6), 1347–1361.

Smith, Carter. 2012. "Like prisoners in a cave: a problematic search for identity and truth in two peninsular novels." *Bulletin of Hispanic Studies* 89(6), 615–625.

Teruel, José. 2022. "Introducción." In Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*. Madrid: Cátedra.

Todorov, Tzvetan. 1994. *Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. México: Ediciones Coyoacán.

Waugh, Linda R. 1993. "Against Arbitrariness: Imitation and Motivation Revived, with Consequences for Textual Meaning." *Diacritics* 23(2), 71–87.

Winter, Bodo. 2019. *Sensory Linguistics: Language, perception and metaphor*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.



**Finanziato  
dall'Unione europea**  
NextGenerationEU

Financed by the European Union - NextGenerationEU  
through the Italian Ministry of University and Research  
under PNRR - Mission 4 Component 2, Investment 1.1.