

LETTERATURE COMPARATE

a cura di Ernestina Pellegrini

Fantascienza: spazi utopici e luoghi del possibile

SHERRYLL VINT, *Science Fiction. A guide for the Perplexed*, London-New York, Bloomsbury 2014, pp. 1-217, \$ 73,80.

ELEONORA FEDERICI, *Quando la fantascienza è donna. Dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*, Roma, Carocci 2015 («Lingue e Letterature Carocci», 206), pp. 1-190, € 19,50.

GIULIA IANNUZZI, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, premessa di Carlo Pagetti, Milano-Udine, Mimesis 2014 («Fantascienza e Società»), pp. 359, € 30,00.

GIULIA IANNUZZI, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, prefazione di Pierpaolo Antonello, Milano-Udine, Mimesis 2015 («Fantascienza e Società»), pp. 363, € 28,00.

Ha scritto Aldo Carotenuto che il connubio tra ‘scienza’ e ‘fantasia’, alla base della parola “fantascienza”, «non si può definire propriamente un amore a prima vista. Fiducia e sospetto, speranze e timori, attese e delusioni sono gli elementi salienti e contrastanti di questa unione da cui sono scaturiti – anche nell’ambito della produzione letteraria di uno stesso autore – giudizi altalenanti e ripensamenti» (*L’ultima Medusa. Psicologia della fantascienza*, Bompiani 2001, p. 61): affermazione che invita a riflettere sulla natura fluida e contraddittoria del genere (se di ‘genere’, poi, possiamo veramente parlare), la cui pretesa di letterarietà viene spesso misconosciuta a fronte di un’anima *mainstream* e una nascita piuttosto recente, senza contare la codificazione dai perimetri labili, refrattaria a tassonomie rigide. Certo, in una prospettiva sul lungo periodo, le scaturigini sono riscontrabili a varie altezze – dal *Somnium Scipionis* di Cicerone, alla *Commedia* dantesca – ma è in pieno Novecento che il genere approda, almeno a livello anagrafico, a una sua prima definizione: nel 1926, sulla rivista statunitense «Amazing Stories», Hugo Gernsback conia il termine *scientifiction*, poi divenuto *science fiction* nel 1929. L’onomaturgia può quindi assumere la valenza di atto di nascita, ma siamo dinanzi a narrazioni dinamiche e oltremodo derivative, non solo destinate a occupare più zone dello spazio letterario, vieppiù a doppiare la crescita prometeica del genere umano, financo a indagare quelle che sono le zone d’ombra del mito scientifico: da qui il nesso inscindibile tra fantasia e scienza, che nonostante prototesti più o meno illustri traccia una genealogia a sé stante, entro cui la *science fiction* intrattiene un dialogo su più fronti, in una prospettiva interte-

stuale e, parimenti, intersemiotica (si pensi alle produzioni hollywoodiane). Com'è facilmente intuibile, è dall'ambito statunitense che il dibattito accademico intorno al genere ha preso le mosse e, in questa sommaria cronologia, un altro punto fondamentale è indubbiamente il 1973, anno di nascita della rivista «*Science Fiction Studies*», ad opera di R.D. Mullen e Darko Suvin (di cui segnaliamo il n. 42 del 2015, dedicato alla fantascienza italiana). Da tale contesto, muove il volume di Sherryl Vint, *Science Fiction. A guide for the Perplexed*, edito nel 2014 per i tipi di Bloomsbury, il quale si candida a tappa obbligata per un approccio preliminare alla *science fiction*, grazie alla sua capacità di fornire una panoramica esaustiva del genere, facendo il punto su quelle che sono le teorie critiche, per poi aprirsi a un dialogo interdisciplinare con le conquiste recenti della comparatistica, quali l'ecocritica e le *cognitive poetics*. Vint non manca di partire dall'ansia di definizione, connaturata al dibattito teorico-critico sulla fantascienza, stante la problematicità di individuare un punto d'inizio e, parimenti, circoscriverne le caratteristiche costitutive. Ferma restando l'influenza collaterale di alcuni modelli – tra cui il *Somnium* di Giovanni Keplero (1600), l'*Utopia* di Thomas More (1516) o i *Gulliver's Travel* di Jonathan Swift (1726) – capostipite indiscusso resta il *Frankestein* (1818) di Mary Shelley, eleggibile a prototesto non solo perché mette in luce quelli che sono i limiti dell'umano, quanto piuttosto per il suo tenere conto delle innovazioni scientifiche del tempo. Ciononostante, Vint ripensa il nesso ineludibile fantasia-scienza, in quanto relazione provvisoria, e guarda alla *science fiction* quale «cultural mode» (p. 3) dalle finalità euristiche, inserito nella dialettica tra la nostra idea di scienza e i modi in cui essa, a partire dall'Illuminismo e la Rivoluzione industriale, ha cambiato il mondo sociale e materiale. L'autrice problematizza ulteriormente la natura fluida del genere, «a perplexing genre» (p. 8), che si accompagna a un punto di vista prismatico, destinato a fornire risposte multiple sulla simultaneità del presente. Ma è impossibile prescindere anche da quella che è la prospettiva sociologica del fatto letterario, ragion per cui l'autrice richiama le tesi di John Rieder e il suo approccio descrittivo alla fantascienza, avanzato nell'articolo *On Defining SF of Not. Genre Theory, SF and History* (2003), laddove il genere fantascientifico rimandava spazio attivo, dinamico, dialogante, scaturito insomma dall'interazione tra più attori (scrittori, lettori, *fan*, editori). Le origini popolari del genere, in tal caso, giocano un ruolo chiave e, in particolar modo, il ruolo assunto dalle riviste quali veicoli di diffusione, atti cioè a stimolare una ricezione consapevole del testo, già avviata con Gernsback e il suo «*Amazing Stories*». Si tratta, quindi, di riscattare il genere dalla sua immagine monolitica, laddove la ricorsività di determinati elementi tematici (viaggi spaziali, invasioni aliene, ecc.) non deve indurre il lettore a incasellare i testi in categorie rigide, quanto piuttosto facenti parte di un *network* passibi-

le di integrazioni ulteriori. Una prospettiva, questa, diametralmente opposta alla tesi dello straniamento cognitivo, avanzata da Darko Suvin in *Metamorphoses of Science Fiction* (1979): mutuando l'idea dal teatro brechtiano, Suvin introduce il concetto di *novum*, ovvero l'elemento che, in un testo di fantascienza, opera uno scollamento tra spazio del testo e realtà del lettore, innescando una prospettiva alterata che stimola nuove visioni critiche, in un andirivieni tra mondo vero e mondo rappresentato (p. 49). Rispetto a altri generi consimili (quali il mito, la fiaba o il *fantasy*), la fantascienza si fa straniente per vie razionali, ragion per cui – in un'ottica di derivazione marxista e strutturalista quale quella di Suvin – non manca di assumere toni *engagè*. Ma, come rilevato già da altri critici, l'impostazione di Suvin esclude circa il 90% delle opere di *science fiction* pubblicate fino ad allora (p. 38), concentrandosi solo su autori letterariamente impegnati, il che rinnega la natura 'popolare' e interattiva del genere stesso, che nell'occupare una posizione particolare, presuppone una forte relazione di scambio tra più attori. Da qui il richiamo all'idea di *megatext*, teorizzata da Damien Broderick nel 1992 (in *Reading SF as a Mega-Text*), in base a cui il genere sarebbe dotato di una auto-riflessività, e quindi ricevuto all'interno di un'enciclopedia intertestuale di tropi e dispositivi abilitanti, in base a cui ogni testo deve fare i conti con un insieme di immagini e scenari collettivi, eterogenei, persistenti (p. 63). A tale altezza, Vint esplora la dinamica intertestuale da sempre connaturata alla *science fiction*, giacché ogni autore deve muoversi in un *set* di immagini e motivi ricorrenti, irradiate da due centri di gravità ben definiti: il già citato *Frankenstein* e *The War of the Worlds* di Herbert George Wells (1897). Ecco perché il fruitore è chiamato ad attuare una ricognizione megatestuale che va oltre il semplice piacere di trovare elementi tipici del genere, quanto piuttosto entra in un complesso narrativo a più voci, la cui struttura dinamica può aprirsi a possibilità multiple di improvvisazione. Nel rispetto di una storia del genere, resta comunque innegabile il passaggio da una *hard science fiction* a una *speculative fiction*, laddove al militarismo e i valori tecnocratici della prima (si pensi a John Wood Campbell e il suo *Who Goes There?* del 1938, poi soggetto del film *La Cosa*) si sostituisce l'*inner space* di James Graham Ballard (*The Cage of Sand*, 1962) o Pamela Zoline (*The Heat Death of the Universe*, 1967): scrittori, questi ultimi, che si muovono in un contesto saturo di tecnologia e che mostrano l'impatto di essa nella vita quotidiana. Una storia, quindi, che arriva fino alla contemporaneità, non mancando di percorrere le frange *Queer* e femministe del genere fantascientifico, financo a prendere in esame, nell'ultimo capitolo, quelle che sono le sue migrazioni intersemiotiche (in film quali *Avatar* o *Alien*).

E fino alla contemporaneità giunge anche il lavoro di Eleonora Federici, dal titolo *Quando la fantascienza è donna. Dalle utopie femminili del seco-*

lo *XIX all'età contemporanea*, uscito nel 2015 per i tipi della Carocci, che ripercorre in maniera agile e approfondita questa genealogia al femminile, proprio partendo dalla considerazione del genere in quanto *quest narrative*, destinato cioè a incorporare «veri e propri discorsi ideologici dietro convenzioni stilistiche e tematiche apparentemente tradizionali» (p. 9), laddove il personaggio femminile, riabilitato al ruolo di protagonista, incorre in un vero e proprio ribaltamento tematico, offrendo in tal modo un punto di vista alieno, straniato. La partita della fantascienza al femminile è dunque giocata su un «recupero della liminalità» (*ibidem*), in base a cui l'alterazione del cronotopo e il sovvertimento delle categorie socioculturali consentono di gettare un ponte tra teoria e pratica femminista, giacché l'identità femminile può essere re-immaginata e ri-pensata, anche a alla luce di un'analisi approfondita circa i confini tra soggetto e alterità. Per quanto il volume prenda in esame solo l'area anglosassone, il lavoro di Federici si rivela fondamentale in quanto consente di fare luce sulle potenzialità liberatorie della *science fiction* che le autrici, a differenza dei colleghi maschi, sfruttano appieno, spesso approdando a una fantascienza empatica, tutt'altro che *hard*, eppure ideologicamente impegnata. Proprio perché abbiamo parlato di genealogie, la figura di Mary Shelley assume ancora un ruolo seminale, dal momento che *Frankenstein* «propone in chiave narrativa il suo pensiero sul rapporto tra scienza e etica, e l'influenza negativa che può avere sul progresso del sapere una pseudoscienza come l'alchimia» (p. 21); senza contare la natura liminale del mostro, in cui è impossibile non ravvisare in filigrana una femminilità che si emancipa (Shelley, non a caso, era figlia di Mary Wollstonecraft). Le utopie al femminile, analizzate nel secondo capitolo, costituiscono l'altra faccia del corrimano percorso dalla *science fiction* delle donne, ferma restando una precisazione: se la resa utopica, da un lato, crea mondi alternativi al femminile; la distopia, *per contra*, dischiude «le potenzialità negative del proprio mondo in un futuro controllato dall'autorità [...], dove le donne sono poste in una condizione di forzato silenzio» (p. 32). Da qui la differenza tra utopie inglesi (urbane) e americane (pastorali), in base a cui il luogo del possibile è declinato secondo due direttrici tematiche ben distinte: in ambito anglosassone, vige l'uguaglianza sociale tra i sessi, resa possibile dalla scienza e il progresso (come nel caso di *The New Amazonia: a Foretaste of the Future*, 1889); viceversa, nelle scrittrici statunitensi, si approda a un mondo rurale abitato da comunità al femminile, come accade in *Herland* di Charlotte Perkins Gilman (1915). Muovendosi poi nell'ambito novecentesco, Federici guarda ai primi *pulp magazines* e, nella fattispecie, alle scrittrici *sci-fi* comprese tra gli anni Venti e gli anni Sessanta che ebbero modo di pubblicare su queste riviste. Spiccano le figure di Lilith Lorraine e Leslie Francis Stone, i cui scritti eleggono la tecnologia a correttivo, onde infrangere i limiti imposti

dal corpo biologico e approdare a modalità di procreazione alternative – si veda il racconto *Into the 28th Century* (1930) della Lorraine. Sulla scorta di Joanna Russ, che nel 1972 aveva analizzato i ruoli femminili nella *science fiction* al maschile, Federici non manca di rilevare come anche un genere all'apparenza così sovversivo e sopra le righe possa riproporre stereotipi e forme cristallizzate:

Nemmeno nell'ambito di un genere innovativo come la fantascienza gli autori riuscivano dunque a superare i pregiudizi sociali basati sulla differenza di genere sessuale, ed anche in questi mondi alternativi il ruolo femminile rimaneva uguale a quello riservato all'interno della realtà sociale. I romanzi degli autori di fantascienza riproponevano una figura femminile simbolo dell'attrazione sessuale o della maternità. In un campo come quello della *science fiction*, dove sarebbe possibile spaziare con assoluta libertà anche psicologica e affettiva, le strutture simboliche si prendono la loro rivincita e riproiettano le stesse immagini arcaiche, le stesse tipologie mitiche che da sempre accompagnano la femminilità, così come si è configurata nell'inconscio. (pp. 54-55).

Diverso il caso della *speculative fiction* inaugurata dalla narrativa distopica al femminile, laddove gli orrori della Storia – dalla prima guerra mondiale ai regimi totalitari – sono portati in modo icastico sulla pagina, fermo restando lo straniamento connaturato al genere: e se in *Man's World* (1926), Charlotte Haldane guarda all'eugenetica; in *Swastika Night* (1937), Katherine Burdekin critica senza remore la dittatura nazista, financo a prevedere la tragedia dell'Olocausto. Ma non mancano, nel terzo capitolo, incursioni nelle narrazioni a tematica *cyborg*, con la figura di Catherine L. Moore e il suo *No Woman Born* (1944): ecco che, a tale altezza, il mito della creazione prometeica si sovverte e la creatura diventa autonoma, loquace, sensibile, assurgendo così ad esempio di prima «*cyborg-femme fatale*» (p. 65). È comunque a partire dagli anni Settanta che la fantascienza al femminile cresce in maniera esponenziale, a cominciare dalla riscoperta del matriarcato in romanzi quali *The Wanderground* (1979) di Sally Miller Gearhart o *Woman on the Edge of Time* (1976) di Marge Piercy: utopie, queste, dove le necessità giuridico-sociali passano in secondo piano, lasciando spazio a una società di cooperazione e uguaglianza, in cui le gerarchizzazioni non sono possibili. Utopie femministe, dunque, dove all'eroe solitario tipico dei romanzi di fantascienza si sostituiscono gruppi di personaggi (Federici parla infatti di «protagonismo collettivo», p. 90) e parimenti vengono riscoperte le figure dell'amazzone – atta a racchiudere caratteristiche maschili e femminili al contempo – e della viaggiatrice. La genealogia tracciata da Federici procede financo a includere nomi di grido della fantascienza americana quali Ursula

Kroeber Le Guin o Suzette Haden Elgin, quest'ultima fondamentale per meglio comprendere il ruolo giocato dal linguaggio nel genere fantascientifico e utopico e, nella fattispecie, la possibilità di creare proto-linguaggi (come Elgin ha fatto con il *Láadan*). Nella parte finale del volume, Federici individua infine i punti di contatto tra corpo femminile e tecnologia, rientrando nuovamente nelle frange delle rappresentazioni *cyborg*. È il caso del romanzo *The Girl Who Was Plugged In* (1975) di James Tiptree Jr. (pseudonimo di Alice Sheldon), laddove la tecnologia – in questo caso gli innesti meccanici – assume una duplice funzione: ridefinire la soglia ontologica e, a un tempo, mostrare l'umanità dell'alieno, il suo potenziale comunicativo e empatico. Ampio spazio viene dato alla disamina circa le teorie del *cyborg*, financo ad approdare alla concezione avanzata da Donna Haraway nel suo ormai celebre *Manifesto* (1991), secondo cui il corpo tecnologico del *cyborg* consentirebbe di superare non solo il dualismo uomo/macchina, bensì tutte le dicotomie biologiche e socio-culturali. Va da sé che la rappresentazione del corpo meccanico differisca nei romanzi di fantascienza maschile e femminile: da *cyborg* puro, quindi, a strumento atto a riscrivere la propria femminilità, fermo restando il dialogo costante col *Frankenstein* della Shelley (come accade nel romanzo di Marge Piercy, *He, She and It*, 1991). Appartengono, invece, all'ambito contemporaneo le scrittrici del *cyberpunk*, testificanti l'impatto sociale e culturale delle nuove tecnologie in quella che è la vita di tutti i giorni. E se il *cyberspazio* è una realtà multipla e dei mille possibili, ecco che il corpo abbandona il proprio involucro biologico per farsi *transgender*, in un recupero massivo della liminalità: non si tratta, precisa Federici, di un semplice travestimento, quanto piuttosto di «un tentativo di appropriarsi del genere sessuale opposto andando oltre una messa in scena dei simboli di femminilità e mascolinità» (p. 135). Si approda, nel capitolo conclusivo, a nuove forme di *science fiction* al femminile – dalla narrativa LGBT (Judith Katz), alle scrittrici diasporiche (Nalo Hopkinson) – a riprova di come tutt'ora il genere possa «essere utilizzato per una letteratura impegnata, che vuole ripensare le categorie e i paradigmi occidentali e che vuole decostruire gli stereotipi e proporsi come una utopica visione di un futuro più equo e democratico per tutti» (p. 157).

Alla fantascienza italiana guardano invece i due lavori di Giulia Iannuzzi – *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta* e *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea* – rispettivamente usciti nel 2014 e nel 2015 per i tipi di Mimesis, con prefazioni di voci autorevoli quali Carlo Pagetti e Pierpaolo Antonello. A una *close-reading* calibrata, e sorretta da un solido apparato teorico-critico, Iannuzzi affianca un'analisi sociologico-letteraria, e ciò è ravvisabile soprattutto nel primo dei due volumi, laddove il percorso della fantascienza italiana viene scandito attraverso la parabola di sei testate

specifiche: «Urania»; «I Romanzi del Cosmo»; «Oltre il Cielo»; «Galassia»; «Futuro» e «Robot». Come per l'ambito statunitense, è possibile individuare un atto di nascita della *science fiction* nazionale, e cioè il 1952: anno in cui Giorgio Monicelli introduce, sulle pagine dei «Romanzi di Urania», il termine “fantascienza”. Ed è proprio da questa rivista che la storia italiana del genere muove le fila, compiendo il passo decisivo per la sua «penetrazione [...] a livello di massa e di immaginario» (p. 23), cui si affiancheranno anche «I Romanzi di Urania», destinati a ospitare traduzioni dei massimi autori anglosassoni e francesi. Le testate, ovviamente, sono contemplate da Iannuzzi anche alla luce del loro essere state ‘palestra’ per gli autori italiani, nonostante uno scetticismo e un’esterofilia di fondo, cui è derivativo l’uso di pseudonimi anglicizzati, il quale ha giocato «evidentemente a sfavore di una promozione della produzione narrativa nostrana in quanto tale, avallando [...] l’idea di un pubblico abituato e fedele a una fantascienza tutta straniera» (p. 92). Non mancano tuttavia le eccezioni, come nel caso della rivista «Oltre il Cielo», che pur non occupandosi direttamente di fantascienza ha favorito la formazione di un canone *sci-fi* nazionale, grazie anche al dialogo costante con i lettori, eleggibile a vera e propria opera maieutica. Nel passare al vaglio le dinamiche editoriali e il ruolo svolto dal paratesto, il volume dischiude al lettore un mondo sommerso di voci autoriali che, indubbiamente, si candidano a inaugurare ulteriori prospettive di studio. Impossibile prescindere, ovviamente, da di Roberta Rambelli, tra le figure più prolifiche della fantascienza italiana e poi nelle gerenze di «Galassia»: Rambelli, da sempre sostenitrice di una *science fiction* sociologica, ha svolto un ruolo fondamentale in quella che è stata la ricezione del genere, operando anche sul fronte redazionale e traduttivo. Diverso ancora il caso della rivista «Futuro», punto fondamentale della fantascienza italiana, poiché

È la prima rivista di fantascienza italiana a tentare una collocazione nei territori della letteratura *tout court* e del dibattito culturale e letterario della sua epoca, cercando quindi di scardinare quella ghettizzazione che, in meno di un decennio, all’inizio degli anni Sessanta si è già consolidata nel mondo della pubblicista e degli appassionati. Una dinamica di circolare isolamento in cui si alimentano reciprocamente la pressoché totale assenza della fantascienza nelle sedi della cultura ufficiale (corsi accademici, terze pagine, produzione critica) e il sentimento di marginalizzazione vissuto dagli appassionati e dagli autori, sofferto ma al contempo orgogliosamente rivendicato. (pp. 235-236)

Nonostante la debolezza dell’impresa editoriale, la testata – fondata da Lino Aldani, Massimo Lo Jacopo e Giulio Raiola nel 1963 – mostra una netta

prevalenza di autori italiani – tra cui Gilda Musa – dettata dallo scopo di annettere la fantascienza al dominio della letterarietà, e Iannuzzi cita l'esempio di un articolo di Lo Jacono e la proposta di annettere, tra le voci di un canone nostrano, autori quali Enno Flaiano e Dino Buzzati, escludendo invece coloro che avevano assimilato passivamente il modello americano, spesso pubblicando sotto pseudonimo. Certo, la levata di scudi è diretta a Roberta Rambelli e tutto il *team* di «Galaxia», ma è innegabile che «Futuro» abbia cercato strenuamente un dialogo con quello che è stato il panorama culturale del dopoguerra, come dimostrato dalle interviste a Elio Vittorini, Giovanni Comisso, Mario Soldati e Libero Bigiaretti. Risale al 1976, invece, l'inizio della parabola di «Robot», cui è dedicato il capitolo finale del libro. Destinata a ospitare solo racconti brevi, la rivista – fondata da Vittorio Curtoni – si caratterizza per una spiccata attenzione al *fandom*, ferma restando la sua ritrosia a trattare di questioni teorico-letterarie. Fondamentali, tuttavia, risultano i contributi di Remo Guerrini e, nella fattispecie, l'articolo *Sf e politica*, apparso sul n. 12 della rivista: nel condannare una «delega politica largamente intesa» (p. 306), Guerrini sposta nuovamente l'attenzione sul sottotesto ideologico del genere *science fiction*, scatenando tuttavia una «sanguinosa polemica» (p. 307). Eppure, a fronte dell'alto livello qualitativo degli scritti pubblicati, «anche sulle pagine di questa rivista, la narrativa italiana [...] [resta] per molti versi in una condizione non solo minoritaria di minorità rispetto a quella angloamericana» (p. 323), come se l'emancipazione dal modello anglosassone, accompagnata a un riconoscimento della peculiarità stilistica della *science fiction* nostrana, fosse una battaglia già persa in partenza. Ecco perché il secondo lavoro di Iannuzzi, dal taglio decisamente più monografico, scende nello specifico, per poi soffermarsi su quattro voci della letteratura fantascientifica nazionale: Lino Aldani, Gilda Musa, Vittorio Curtoni e Vittorio Catani. Di notevole utilità il capitolo introduttivo, volto a percorrere la nascita e gli sviluppi della fantascienza italiana contemporanea, chiamando in causa da subito degli ipotetici prototesti: la già citata *Commedia* dantesca, l'*Orlando Furioso* (1506) di Ludovico Ariosto, la *Città del Sole* (1602-12) di Tommaso Campanella o l'*Isocameron* (1788) di Giacomo Casanova. Pur mancando l'equivalente di un *Frankenstein* – inattuabile sotto il giogo della Controriforma cattolica e il magistero manzoniano – le scaturigini del genere sono riscontrabili in Giacomo Leopardi (si pensi alla *Palinodia a Gino Capponi*, 1835) o Ippolito Nievo (con la *Storia filosofica dei secoli futuri fin all'anno E. V. 2222*, 1860); ma non mancano altri esempi quali il fisiologo Paolo Mantegazza (*L'anno 3000*, 1897) o lo scrittore di romanzi avventurosi Emilio Salgari (con *Le meraviglie del duemila*, 1907). La profantascienza si sviluppa ulteriormente all'inizio del Novecento, grazie anche alla produzione popolare in riviste e quotidiani quali «La Domenica

del Corriere» o «La Lettura» – dove nel 1904 apparve *Un vampiro* di Luigi Capuana – ed esce rafforzata dall'esperienza futurista – con opere quali *La fine del mondo* (1921) di Vincenzo Fani Ciotti e *Vita di domani* (1925) di Luigi Colombo – finché, tra gli anni Trenta e Quaranta, la diffusione del fumetto (si pensi a *Flash Gordon*) consolida ulteriormente l'immaginario fantascientifico, gettando i presupposti per una letteratura di genere. Nel ripercorrere la diacronia già tracciata nel precedente lavoro, per poi estenderla all'ambito strettamente contemporaneo, Iannuzzi guarda ai momenti in cui la critica letteraria si è avvicinata alla fantascienza: e uno spartiacque è indubbiamente costituito dalla prestigiosa antologia *Le meraviglie del possibile*, curata nel 1959 da Sergio Solmi per i tipi di Einaudi; ma sono da segnalare anche le antologie *Interplanet* che, a conti fatti, hanno gettato le basi per un canone *sci-fi* tutto italiano, contemplando autori quali Giovanni Arpino, Dino Buzzati, Ennio Flaiano o Tommaso Landolfi. Sempre per quanto riguarda la saggistica, è impossibile prescindere dalle monografie *La fantascienza* di Lino Aldani e *Nuove mappe dell'inferno* di Kingsley Amis, pubblicate nel 1962, ferma restando l'efficacia delle intuizioni di Sergio Solmi: «il primo in Italia a parlare di fantascienza come mitologia moderna e a sottolinearne la peculiare progressione tematica per convenzioni e idee accettate collettivamente dagli scrittori e rinnovate gradualmente» (p. 49). Per quanto lontano dall'acquisire una patente di letterarietà, il genere *sci-fi* va incontro a una diffusione capillare, grazie anche al *fandom* – costituitosi in riviste quali «Oltre il Cielo» e «Futuro» – e una diffusione a livello librario, intorno agli anni Settanta, grazie a case editrici quali Nord, Fanucci e Dall'Oglio. Dopo la comparsa di studi anche a livello universitario – tra cui spiccano quelli condotti dall'anglista Carlo Pagetti – nella seconda metà degli anni Settanta la *science fiction* assurge a fenomeno inter e transmediale, grazie anche a produzioni cinematografiche quali *Incontri ravvicinati del terzo tipo* e *E.T. l'extra-terrestre* (entrambi diretti da Steven Spielberg), senza contare la serie televisiva *Star Trek*, trasmessa in Italia a partire dal 1979. E gli effetti, ovviamente, non sono sempre positivi, come ebbe modo di rilevare Luigi Russo, in occasione del convegno *La fantascienza e la critica* del 1978: a fronte di una deriva *mainstream*, quindi, il rischio è quello di banalizzare la *science fiction* o, ancora peggio, ridurla a una sorta di fenomeno da baraccone, privo dunque di qualsivoglia dignità letteraria (un genere «infimo, infantile, fracassone e demente», come lo aveva definito Giorgio Manganelli un anno prima). Arrivando poi agli anni Ottanta e Novanta, Iannuzzi puntualizza che per quanto in ambito accademico si assista a una rivalutazione del fantastico (si pensi al saggio eponimo di Remo Ceserani), la *science fiction* resta comunque adombrata, e sarà solo il dilagare di Internet a estendere tale cittadinanza, grazie anche a una rivoluzione digitale che ha dato nuova linfa all'editoria e la

pubblicistica (si pensi, ad esempio, alla rivista «Delos»). Si giunge, a tale altezza, a quel *megatext* teorizzato da Damien Broderick, a un'enciclopedia in cui il genere scaturisce dal dialogismo costante tra autori, lettori e dinamiche editoriali, a sua volta dinamizzato dalla velocità del Web, fermo restando il fatto che «la fantascienza italiana è ancora alla ricerca di una piena cittadinanza critica» (p. 98). E le voci autoriali prese in esame da Iannuzzi esemplificano egregiamente gli sviluppi e le sfumature della *science fiction* nazionale, tenendo conto delle specificità tematiche ma, parimenti, guardando anche alle tensioni derivative e, soprattutto, alla declinazione di determinati tropi fantascientifici: l'aderenza al modello, quindi, non è mai totale, bensì si adatta al contesto e all'orizzonte di attesa, elicitando quasi sempre una riflessione da parte del lettore. Nel caso di Lino Aldani – che ha esordito nei primi anni Sessanta sulle pagine di «Oltre il Cielo» – siamo in presenza di una narrativa che, per quanto fedele agli stilemi del genere, persegue la ricerca di un'originalità peculiare, come già si intuisce dalla lettura di *Spazio amaro* (1960), uno dei primi racconti pubblicati in rivista, il quale è «pressoché privo d'azione se non per i poi aneddoti raccontati dai personaggi nella prima cornice narrativa» (p. 108); ma non mancano approdi alla scrittura distopica, inaugurati nel 1961 dal racconto *Tecnocrazia integrale*, che si distingue dagli altri per l'ambientazione italiana; fino alle rivisitazioni sartriane di *XXII Secolo* (1960). La personalità di Gilda Musa, *per contra*, oltre a essere l'unica voce femminile passata al vaglio, si contraddistingue per un percorso letterario di altissimo livello: specializzata in germanistica a Heidelberg e in lingua inglese a Cambridge, Musa è poetessa ancor prima che narratrice e il suo approdo alla fantascienza può, a conti fatti, essere considerato quale evoluzione spontanea di una scrittura fine e iperletteraria. Nel portare sulla pagina gli effetti nefasti della modernità industriale, le opere di Musa non solo si candidano a una lettura ecocritica e ecopedagogica (si pensi agli *juveniles*), viepiù approdano a una *science fiction* originale, che rielabora i modelli di riferimento: se la fantascienza è la nuova poesia della scienza, ecco che il primo racconto di genere, *Memoria totale*, si configura come un *hapax* nella produzione coeva, approdando sì all'*inner space* teorizzato da Ballard, ma altresì giocando col flusso di coscienza, «in modo da comunicare al lettore l'idea di un movimento trascinate e incontrollato» (p. 171). Iannuzzi mette bene in evidenza quelle che sono le due fasi creative della produzione di Musa, laddove *Festa sull'asteroide* (1972) funge da spartiacque, inaugurando poi la stagione ecocritica di *Esperimento donna* (1981) e *Fondazione «ID»* (1981). Per quanto refrattaria all'*hard science fiction*, nella produzione di Musa «la scienza gioca [...] ruoli differenti, sintetizzabili intorno ai due poli della riflessione filosofica e leopardiana sulla posizione dell'uomo nel cosmo [...], e della riflessione su scienza e tecnica come strumenti di conoscenza e controllo sulla natura» (p.

213). Diverso ancora il caso di Vittorio Curtoni, la cui narrativa è indubbiamente legata ai modelli stranieri, ma sempre orientata a perseguire una vena creativa originale, senza contare il ruolo fondamentale nell'assimilazione italiana della New Wave inglese, come dimostrato da *Dove stiamo volando* (1972) o il racconto lungo *Ritratto del figlio*, uscito due anni prima, laddove si realizza «un interessante esperimento di neorealismo fantascientifico» (p. 226); ma si pensi anche allo sperimentalismo estremo di *La sindrome lunare* (1978), in cui la struttura del racconto si disgrega, lasciando spazio a un'omodiegesi plurale e, all'apparenza, caotica. Chiude il volume la figura di Vittorio Catani, che sintetizza l'idea di una fantascienza impegnata, come si evince dal racconto *Il pianeta dell'entropia* (1978), capace di «far dialogare scienza, politica ed ecologia, sistemi di organizzazione sociale e biologica, così come nella costruzione di uno scenario alieno curato nei dettagli e a tutti gli effetti parte della storia» (p. 280). Ma non mancano, tuttavia, prove narrative dove l'autore mutua elementi tematici dal repertorio *cyberpunk*, financo ad arrivare a una resa ibrida e meccanica del corpo umano: una riscrittura delle maglie ontologiche, quindi, già attuata a partire da *L'angelo senza sogni* (1985) e poi portata avanti nella sua opera più estesa, *Il quinto principio* (2008), laddove la mente è ormai stata sostituita dalla PEM, una protesi elettronica che permette di restare connessi a una rete globale. Quattro itinerari creativi, dunque, pronti non solo a testimoniare le innumerevoli declinazioni del binomio letterario tra fantasia e scienza, ma vieppiù incoraggiare ulteriori attraversamenti critici, nell'auspicio di definire i punti fissi di una costellazione ancora in cerca del suo firmamento.

DIEGO SALVADORI