La fantascienza

Anna Lazzari

La fantascienza, in inglese *science fiction*, è uno degli ultimi nati tra i generi letterari. Per questo motivo, e per il suo grande successo editoriale e di pubblico, risulta molto interessante dal punto di vista critico e teorico. Dal momento che è un genere **nuovo**, parrebbe infatti facile ricostruirne origini ed evoluzione, essendo poi una forma estremamente prolifica – è stato calcolato che soltanto tra il 1925 e il 1971 e in lingua inglese, siano stati pubblicati oltre 30.000 testi – sembrerebbe che tutti sappiano che cos'è la fantascienza, e che sia dunque facile darne una definizione univoca.

In realtà, la storia critica della fantascienza è sempre stata assai controversa. A lungo considerata una letteratura popolare e commerciale **americana**, di pessimo gusto, soltanto all'inizio degli anni '50 ha cominciato ad attirare l'attenzione di un pubblico talmente vasto da far esplodere un vero caso di fanatismo. Il termine italiano, coniato per la collana "Urania" di Mondadori, risale proprio a quegli anni.

Il fenomeno dei *fan* sollevò l'interesse di sociologi, di psicologi, nonché di critici letterari. Successivamente, permise alla critica interna al genere di uscire dal ghetto delle riviste specializzate e delle *fanzines* (crasi di *fan* e *magazines*) per conquistarsi uno spazio su riviste di critica letteraria. Soltanto in quel momento la fantascienza fu riconosciuta ufficialmente come genere letterario a sé stante.

Il primo corso universitario di *science fiction* (in breve SF) è stato tenuto nel 1953 al City College di New York da Sam Moskowitz; e, nel 1957, Northrop Frye ha riservato alla fantascienza alcune osservazioni in *Anatomy of Criticism*. L'affermarsi di una critica ufficiale e accademica specializzata si è concretizzato infine nel 1959 con la fondazione della rivista *Extrapolation*, quale organo speciale della Modern Language Association (MLA).

L'accettazione della fantascienza come Letteratura è quindi un fenomeno recente. In realtà, proprio in ambito universitario, soprattutto anglosassone (statunitense, canadese e inglese), si è assistito a un gran fermento di studi a partire dagli anni '70. Tali ricerche si sono intensificate poi negli anni '80, soprattutto con l'ultima mutazione del genere, il *cyberpunk*, che ha fornito nuovi spunti di discussione, per farsi nuovamente meno frequenti negli anni '90.

Nonostante il gran fermento di studi e ricerche degli anni '70 e '80, la fantascienza continua a rimanere un oggetto di indagine alquanto misterioso, sul quale le divergenze da parte degli studiosi sono più numerose dei punti d'accordo. Ciò si deve probabilmente al fatto che in questo campo si sono concentrati studi assai diversi. Le analisi condotte dalle più varie prospettive teoriche e metodologiche (tematica, stilistica, linguistica, narratologica, sociologica, antropologica, storica…), inoltre, sono state spesso realizzate con intenti e in ambiti differenti. Inoltre si sono accavallati due indirizzi critici assai diversi: quello prodotto dai *fan* all'interno delle riviste specializzate o dagli stessi scrittori di fantascienza e quello sviluppatosi nelle università o sulle riviste letterarie, continuano infatti a convivere e a sovrapporsi.

Soltanto a scopo espositivo, possono essere distinti tre principali argomenti di discussione:

1. quando e come nasce il "genere" fantascientifico;
2. i tentativi di definizione;
3. qual è il suo rapporto con il resto della *narrativa fantastica*.

BREVI CENNI STORICI

I problemi sopra menzionati sono in realtà strettamente collegati. Nella loro *Storia del romanzo di fantascienza* (1998), Giovannini e Minicangeli sostengono infatti giustamente che "stabilire il momento o l'opera che segna la nascita della fantascienza significa in qualche maniera darne una definizione". Ma gli studiosi non sono d'accordo neppure sulla "data di nascita" del genere. Alcuni (Suvin, ad esempio) la fanno risalire a Platone, o addirittura alla Bibbia; altri alla pubblicazione della prima rivista specializzata, nel 1926. Per altri ancora il riferimento è intermedio: per Gattegno, Rabkin e Scholes la fantascienza nasce nel 1818, con l'uscita di *Frankenstein* di Mary Shelley; per Kingsley Amis e Jacques Sadoul nel 1911, con il primo episodio del racconto "Ralph 124C41+" di Hugo Gernsback sulla rivista *Modern Electrics*. Per varie ragioni - che spero risulteranno chiare nel corso di questo intervento - io distinguerei una **data di concepimento**, che fisserei nel 1835, quando Edgar Allan Poe dà alle stampe "The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall"; una **data di nascita**, che farei risalire al 1926, anno in cui viene fondata la prima rivista specializzata; e infine una **di battesimo**, tre anni dopo, nel 1929, quando Hugo Gernsback conia il termine *science fiction*. Tra Poe e Gernsback la gestazione è stata lunga.

In realtà, esistono due tradizioni, distinte ma in parte convergenti, genericamente definibili come *fantascientifiche*: una, di stampo filosofico-letterario, è riassumibile in quello che Suvin chiama l'asse "Luciano – Moro – Rabelais – Cyrano – Swift – M. Shelley – Verne – Wells"; l'altra, che anche gli studiosi che propendono per un'origine "antica e nobile" concordano nel considerare il punto focale del genere, è la SF moderna di lingua inglese sviluppatasi sulle riviste americane specializzate. Anche se soltanto nel Novecento diventa genere autonomo, prima di separarsi dal resto del fantastico tale forma narrativa ha avuto bisogno di buona parte dell'Ottocento per acquisire i caratteri che oggi la contraddistinguono. Di nuovo, io distinguerei una **science fiction** propriamente detta (quella moderna, novecentesca) e una **fantascienza *ante litteram***, che l'altra precede e origina.

La fantascienza moderna

Tutta la scansione temporale e la suddivisione in periodi che seguirà va presa soltanto in senso tendenziale. La produzione fantascientifica, infatti, è sempre stata talmente vasta che in ogni fase si incontrano testi e autori che anticipano la fase successiva o rimangono ancorati a convenzioni precedentemente in voga. Quella proposta, tuttavia, riprende la suddivisione classica elaborata dagli studiosi del genere ed è comunque utile per comprenderne l'evoluzione.

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in Europa e in Nord America, si assistette a un'enorme crescita del pubblico dei lettori, desiderosi soprattutto di evasione. Per soddisfarli, gli editori cominciarono a pubblicare una gran quantità di testi di quella che oggi viene chiamata *paraletteratura* (ovvero, termine politicamente meno corretto, di **sottoletteratura**, letteratura di consumo). In questo periodo diventarono estremamente popolari i *scientific romances*, romanzi di avventura con base pseudo-scientifica, in cui le anticipazioni alla Verne e alla Wells si mescolavano alle imprese di cappa e spada alla Scott e alla Alexandre Dumas; utopie e distopie a imitazione dei

romanzi di Bellamy e Haggard invasero anche i *dime novels*, i romanzi economici pubblicati sotto forma di piccoli periodici. Tra l'inizio del secolo e il 1925 venne quindi scritto e stampato un numero consistente di opere in cui molte delle caratteristiche che apparterranno alla SF successiva erano già presenti.

Nel 1926, Hugo Gernsback, un lussemburghese emigrato negli Stati Uniti, fondò *Amazing Stories*, la prima rivista destinata ad accogliere esclusivamente racconti di quella che l'editore stesso chiamò per il momento *scientifiction*. Nell'editoriale del primo numero, Gernsback fornì pure una prima definizione operativa del genere di storie che intendeva pubblicare: "*By 'scientifiction' I mean the Jules Verne, H.G. Wells and Edgar Allan Poe type of story - a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision*" [Con *scientifiction* intendo il tipo di storie alla Verne, Wells e Poe: un'avventura affascinante intrecciata con fatti scientifici e visioni profetiche]. Sia in questo primo numero di *Amazing Stories* sia nella maggior parte di quelli successivi, furono pubblicate soprattutto ristampe, in genere episodi di romanzi di Verne e Wells e racconti di Poe, oltre a un certo numero di storie tedesche, inglesi e francesi. Con questa iniziativa, Gernsback contribuì in modo fondamentale a trasformare quella prima produzione, figlia dei romanzi di appendice, in una forma letteraria autonoma, mantenendone al contempo la connessione con gli antecedenti *ante litteram* e con la tradizione del *romance* europeo e americano.

Tre anni dopo la creazione di *Amazing Stories*, Gernsback rimase vittima di un tentativo di frode. Riuscì a salvare la rivista ma l'abbandonò ugualmente per fondare un nuovo *pulp*, *Science Wonder Stories*. Nel primo numero egli dichiarò nuovamente la sua politica editoriale:

> It is the policy of *Science Wonder Stories* to publish only such stories that have their basis in scientific laws as we know them, or in the logical deduction of new laws from what we know [E' politica di SWS pubblicare solo quelle storie basate sulle leggi scientifiche così come le conosciamo, oppure sulla deduzione logica di nuove leggi da ciò che sappiamo].

E' in questa occasione che Gernsback introdusse per la prima volta la locuzione *science fiction*.

I temi dominanti della fantascienza sulle riviste in questo primo periodo erano comunque estrapolazioni tecnologiche, più o meno fantasiose, di cui era protagonista la macchina, in positivo o in negativo. Fu una fase pionieristica che giunse fino alla metà degli anni '30 e nella quale ebbe la sua massima fortuna la cosiddetta *space opera*, sorta di *chanson de geste* spaziale in cui, nel corso di interminabili saghe, eroi senza paura vagavano da un capo all'altro della Galassia per conquistare imperi celesti, combattere mostri e liberare principesse.

Già a partire dagli anni '30, tuttavia, si verificò un primo cambio di tendenza. Nella fantascienza cominciarono a confluire tematiche di maggior impegno sociale: la divisione in classi, l'accentramento della proprietà privata e della ricchezza, lo sfruttamento dei lavoratori. Contemporaneamente, su *Weird Tales* e altre riviste analoghe, si sviluppò un filone imparentato con il mondo del soprannaturale, la cosiddetta *fantasy* (assai diversa dalla *fantasy* di tipo tolkieniano: vedi intervento specifico) che, a differenza della più razionalistica fantascienza, ammetteva nelle sue narrazioni personaggi irrazionali quali vampiri, folletti, streghe e fantasmi.

Gli autori più consapevoli delle potenzialità del genere cominciarono allora a tentare di coniugare l'impegno sociale con il *divertissment*. E la SF proseguirà e si svilupperà su questa strada nel periodo tra il '34 e il '38, quando la direzione di *Astounding Stories* , rivista nata nel gennaio del 1930, fu affidata a F. Orlin Tremaine. Scopo di Tremaine era quello di pubblicare una rivista migliore di quelle dei concorrenti eliminando i vincoli tematici che fino ad allora avevano influenzato l'accettazione dei racconti: il razzismo, la xenofobia e la nascente follia nazista entrarono così a far parte dei temi base delle avventure fantascientifiche. Tremaine rifiutò anche il principio per il quale le storie dovevano avere un fondamento strettamente scientifico e accettò su

Astounding racconti di autori di *fantasy* come Lovecraft e C.L. Moore (una delle prime scrittrici del genere). Il livello letterario e le idee di *Astounding Stories* influenzarono tutta la generazione di giovani scrittori formatisi tra la fine del '38 e l'inizio degli anni '40.

Fu proprio durante gli anni '30 e '40, comunque, che il genere divenne ampiamente popolare tra il pubblico dei lettori, soprattutto nordamericani. E proprio questa popolarità fece sì che, al tempo stesso, esso diventasse una **formula fiction**, ovvero una narrativa che sopravviveva su formule ripetitive. Rispetto ad altri generi popolari allora in voga, però, essa si distingueva perché raffigurava una società in movimento, non in stasi (Frank Cioffi, *Formula Fiction. An Anatomy of American Science Fiction, 1930-1940*, Westport and London, Greenwood, 1982, p. viii).

In realtà, già in questo periodo si ritrovavano mescolate una "status quo science fiction", prodotto formulaico e ripetitivo, e una "subversive science fiction", che comprendeva soprattutto le visioni antiutopiche di un futuro più o meno lontano.

Un'altra svolta nella storia del genere si verificò quando Tremaine lasciò la direzione di *Astounding* a J.W. Campbell, Jr. Campbell, già autore di *space operas*, ebbe un peso considerevole su molti giovani scrittori, con i quali collaborava attivamente come curatore (sua è l'idea della "psicostoria" alla base della *Trilogy of Foundation* di I. Asimov). Per *Astounding*, Campbell pretendeva racconti molto più curati dal punto di vista stilistico e di ispirazione rigorosamente scientifica. Si sviluppò in tal modo la cosiddetta *hard science fiction*.

Questo è quello che viene considerato il periodo d'oro della fantascienza classica, periodo che durerà fino al 1945: la scienza poteva tutto e l'uomo che l'aveva creata si sentiva onnipotente. Quando però, nell'agosto del '45, vennero sganciate le atomiche sul Giappone, il mito della scienza "buona" subì un brutto colpo. E gli scrittori di SF, che vi avevano creduto, si sentirono traditi. Dalla metà degli anni '40 in poi, comparvero numerosi racconti pessimistici su mondi post-atomici: era l'inizio della guerra fredda e si cominciava ad aver paura di una guerra nucleare.

Nella ricerca di una via di fuga dalla disillusione, Campbell ebbe l'idea che la fantascienza, invece di esaltare il mito della scienza "amica dell'uomo", ormai inservibile, si chiedesse quale potesse essere il futuro dell'umanità. Probabilmente il pubblico si convinse di poter trovare la risposta sulle riviste di SF perché, tra il '50 e il '53, il loro numero passò da una dozzina a più di quaranta. Nello stesso periodo cambiò anche il formato: i *pulps* (stampati su carta ruvida da giornale e di grande formato), che erano succeduti ai *dime novels* d'inizio secolo, lasciarono il posto ai *digests*.

Questo fu pure il momento in cui cadde in gran parte l'accento epico, di scoperta e d'azione, che aveva caratterizzato soprattutto la *space opera*, ed emersero le tendenze più mature, in particolare sulle pagine di *Galaxy* (diretta da Horace T. Gold). In ambientazione terrestre, gli autori puntarono la loro attenzione sui problemi dell'esplosione demografica, sugli assurdi della civiltà industriale e sull'inquinamento; in ambientazione più propriamente fantascientifica, comparve il tema del riconoscimento dei diritti civili e umani ad androidi e alieni, che diventarono personaggi positivi e problematici (tema che rifletteva la questione dell'emarginazione delle minoranze). In questo periodo, anche la conquista dello spazio non era più pensata in termini di guerra e d'invasione, argomenti per molti versi tabù, ma soprattutto dal punto di vista commerciale ed economico.

Quando però, nel 1957, i Russi mandarono in orbita il primo Sputnik, per i lettori di fantascienza la realtà si rivelò meno esaltante delle anticipazioni letterarie. In pochi anni l'interesse per il genere diminuì rapidamente e dal '58 al '65 il numero delle riviste calò da 40 a 6, anche perché la maggior parte delle opere cominciò a essere stampata direttamente in volume. Pure in questo momento di

recessione, la fantascienza mantenne comunque una gran forza d'impatto sociale. Basti pensare al vero e proprio fenomeno cui dette vita la pubblicazione di *Stranger in a Strange Land* di Robert Heinlein (1962). Anche se sopravvalutato e frainteso, questo romanzo diventerà una Bibbia per la Beat Generation.

Evidentemente, però, quello che era stato il genere fino a tutti gli anni '50 non soddisfaceva più i suoi stessi lettori. Il primo passo verso un tentativo di rinnovamento venne compiuto con la ricerca stilistica e tecnica di un gruppo di scrittori facenti capo alla rivista inglese *New Worlds*. Soprattutto James Ballard e Algis Budrys rimisero in discussione il rapporto classico tra spazi e personaggi fantascientifici. Nella SF precedente, il principale interesse degli autori era quello di costruire "oggetti" meccanici, luoghi e scenari (anche se spesso sociali, non solo fisici). Ora sono invece i "soggetti", i personaggi, a diventare i protagonisti del processo di scrittura. Le storie vengono imperniate sulle figure viventi (talvolta aliene), che si fanno sempre più complesse e problematiche e che assumono ruoli di primo piano. Ballard, ad esempio, è stato probabilmente il primo a suggerire di ricercare spunti narrativi in quello che lui stesso chiama l'*inner space* della mente e della coscienza umana e che si contrappone agli *outer spaces* classici: altri mondi e altri universi.

Come già accennato, nel corso degli anni '60 crebbe anche l'attenzione al genere da parte della critica accademica, attenzione che indusse gli editori a selezionare maggiormente i testi pubblicabili, accettando prima di tutto quelli ben scritti. Di conseguenza, gli autori stessi, tradizionalmente impegnati a scrivere con più velocità che attenzione (venivano pagati a parola), cominciarono allora a sentirsi sollecitati a curare maggiormente stile e impianto narrativo.

Negli anni '70 cambiò poi la nozione di scienza alla base della SF. Le "hard sciences" (fisica, biologia, astronomia) vennero tendenzialmente sostituite dalle scienze sociali (sociologia, psicologia, antropologia). In realtà, come sempre in questo campo, tale cambiamento non è così netto: gli scrittori di questo genere sono sempre stati affascinati dagli esperimenti sociali o antropologici o dalla ricostruzione in prospettiva extramondana di avvenimenti storici significativi. Già *The Voyage of the Space Beagle* di Alfred Van Vogt (1939) era una riscrittura del viaggio di Darwin; le *Martian Chronicles* di Ray Bradbury (1951) sono basate sulla storia della conquista del Nuovo Mondo da parte degli europei, al punto che i Marziani di Bradbury vengono sterminati dalle malattie importate dai conquistatori proprio come molte tribù di indiani d'America; la famosa *Trilogy of Foundation* di Isaac Asimov (1952) è ispirata a *The Rise and Fall of the Roman Empire* di Gibson; e, infine, *The Moon Is a Harsh Mistress* di Robert Heinlein (1966) è la ripresa, in chiave lunare, della Rivoluzione Americana. Quella che è stata chiamata la *soft science fiction* (più umana e meno tecnologica) è quindi più radicata nel genere di quanto normalmente si ammetta.

Già dalla metà degli anni '60, però, cambiò profondamente la funzione della fantascienza come forma narrativa. La caratteristica di critica al presente, potenzialmente connaturata al genere (nel 1953 Bradbury aveva scritto *Fahrenheit 451* per denunciare il maccartismo), divenne allora strutturante. E' in questo contesto che la fantascienza si trasformò nuovamente. Ad esempio, da genere tipicamente maschile (nonché maschilista, soprattutto la *space opera*) divenne mezzo di espressione privilegiato di un gruppo di scrittrici femministe. Come affermò Joanna Russ nel 1972, infatti, la SF è una forma di letteratura che, basata sulla costruzione di mondi alternativi al presente o indefinitamente spostati nel futuro, funziona anche "al femminile". A partire dalla pubblicazione di *The Left Hand of Darkness* di Ursula Le Guin (1969), si assistette così a un fiorire di racconti sul tema dell'androginia che dette il via alla costruzione di comunità totalmente femminili. Anche le origini di quest'ultima tematica, però, sono rintracciabili fin in un testo del 1915, *Herland*, di Charlotte Perkins Gilman.

La più recente mutazione della fantascienza è degli anni '80. Nel 1984 esce *Neuromancer*, di William Gibson, romanzo ambientato tra gli esterni claustrofobici di una metropoli orientale

(giapponese) e gli interni infiniti del cyberspazio. Anche se neppure Gibson ha inventato niente (ogni singolo elemento di *Neuromante* è già presente nella SF che lo ha preceduto), egli ha dato forma e riconoscibilità a un intero movimento letterario, il cosiddetto *cyberpunk*, che riflette, e solo parzialmente anticipa, il cambiamento indotto nei costumi e nei rapporti umani dalla sempre più massiccia presenza dell'informatica. Con il *cyberpunk* lo spazio diventa uno spazio virtuale cui si accede solo con la fusione (spesso meccanica, non solo metaforica) tra la mente umana e quella del computer: esso assume quindi le caratteristiche di un ulteriore *inner space*, cibernetico stavolta. Il tempo, d'altro canto, è un domani talmente vicino da essere superato dall'oggi. Per l'incredibile accelerazione dello sviluppo tecnologico negli ultimi decenni, quello che oggi si immagina come il mondo di domani viene sorpassato in pochi anni dalla realtà. La SF diventa quindi la narrativa che simula un mondo parallelo al nostro, non distante in avanti ma in potenziale contatto con quello in cui viviamo.

Il cambiamento più rilevante che comincia negli anni '60 e si fa sempre più evidente fino al *cyberpunk* è comunque quello stilistico. A partire da scrittori come Philip Dick, Samuel Delany, Brian Aldiss, Kurt Vonnegut e, appunto, William Gibson, la fantascienza viene considerata una forma sperimentale di narrativa. Nasce la consapevolezza che i mondi fantascientifici sono mondi di parole e si sviluppa quindi un fortissimo interesse degli autori per le potenzialità creative del linguaggio (in Delany ad esempio, ma anche in Le Guin). Ma non solo. La SF è sempre stata una forma di meta-narrativa: sin dagli anni '30 la maggior parte dei nuovi testi fa riferimento ai classici, sviluppando con essi un rapporto intertestuale, talvolta parodico, che il *science fiction fan* sa riconoscere e apprezzare. Ora però si va oltre. L'uso "estremo" della lingua, attraverso la denaturalizzazione (lo straniamento) e la risemantizzazione dei termini, fa sì che il processo di comunicazione stesso diventi tema narrativo. Talora è la struttura dei testi che si fa sperimentale, soprattutto nel tentativo di riprodurre la *visione del mondo*, o il nucleo finzionale, che informa la storia. Attraverso l'operazione della costruzione di nuovi mondi, sempre più interconnessi con quello attuale, si esplorano nuove frontiere del linguaggio che, a loro volta, permettono la creazione di altri mondi o, meglio, di mondi "altri".

Ci è voluto quasi un secolo, ma negli ultimi trent'anni, attraverso lo sviluppo di una sottile autocoscienza critica e di un forte sperimentalismo, le ultime generazioni di scrittori di fantascienza hanno finalmente ottenuto per le loro opere il riconoscimento di una dignità letteraria paragonabile a quella dei testi che originariamente hanno prestato loro temi e strutture narrative.

La fantascienza *ante litteram*

La SF come genere a sé stante nasce dunque nel nostro secolo e ha un'origine prevalentemente popolare. Come dice Patrick Parrinder, però, riferirsi a nuove forme di scrittura come a dei "generi"

> is to make a double assertion. At the very moment of insisting on their novelty and modernity, we imply that they have precursors and a history, that the contemporary practice is a combination of elements (which can now be seen with a new understanding) in the literary past [è fare una duplice affermazione. Al momento stesso in cui insistiamo sulla loro novità e modernità, sottintendiamo la presenza di precursori e di una storia, e che la sua pratica contemporanea è una combinazione di elementi del passato letterario (ora visibili con nuova comprensione)] (p. 1)

Già Gernsback, infatti, nella definizione del '26, ascriveva la paternità del nuovo genere a Poe, Verne e Wells. Quando però il genere fantascientifico è stato riconosciuto come tale anche in ambito accademico, forse per nobilitarne le origini, forse per creare maggior interesse, sia tra i fan sia tra gli studiosi è nata una vera e propria caccia alla fantascienza *ante litteram.* Il fenomeno ha assunto dimensioni notevoli tanto che l'etichetta di *fantascienza* è stata di volta in volta attribuita

alla Bibbia (per il diluvio universale), all'*Iliade*, all'*Odissea*, all'epopea di Gilgamesh. E ancora ai miti di Platone e alla satira, ai *Viaggi* di Mandeville e a *La Tempesta* di Shakespeare: quasi tutto è stato fagocitato e annesso in qualche misura al genere.

Questa pratica, tuttavia, non è stata appannaggio dei soli *science fiction fans*. Anche Darko Suvin, ad esempio, ne *Le metamorfosi della fantascienza* passa in rassegna tutta la tradizione letteraria europeo-mediterranea e individua sei raggruppamenti di opere e scrittori che fa rientrare nel genere fantascientifico: quello ellenico (dai miti e leggende popolari riattualizzati in Eschilo e Aristofane fino a Platone, Teopompo, Evemero, Ecateo e Giambulo); quello ellenistico-romano (da Virgilio a Diogene Antonio a Luciano); quello rinascimentale-barocco (da Colombo a Luigi XIV) (circa 1500-1660); il raggruppamento della rivoluzione democratica (soprattutto dal 1770 al 1820); quello *fin de siècle* (1870-1910); quello della fantascienza moderna degli ultimi cinquanta anni circa. Stranamente, in questo elenco manca il periodo tra il 1820 e il 1870, che è poi quello in cui il genere comincia veramente a definirsi come tale.

Suvin, del resto, basandosi sul "genere" come categoria estetica e formale, dà una precisa definizione di quello che intende per *fantascienza*, e cioè la forma letteraria "che raggruppa mondi storici alternativi" (p. 112), basati però su leggi "non impossibili nell'ambito delle norme culturali (cosmologiche e antropologiche) dell'epoca dell'autore" (p. 4). Pur concordando con Suvin riguardo a questa definizione, io trovo difficile accettare Eschilo o Aristofane, Platone o Virgilio nelle vesti di scrittori di fantascienza. Certamente nelle loro opere sono presenti elementi che in seguito sono confluiti nella SF in senso stretto, ma è anche vero che la fantascienza contemporanea ha utilizzato e rielaborato modelli narrativi provenienti da qualsiasi altro genere letterario. E' infatti strettamente collegata anche ad altri sottogeneri: la storia dell'*isola fortunata* della letteratura classica e medievale; quella del *viaggio favoloso*; l'*utopia*; il *romanzo planetario* rinascimentale e barocco; il *romanzo politico* dell'Illuminismo; l'*anticipazione* e la *distopia* moderne. A queste si possono aggiungere anche il romanzo greco, quello picaresco e quello avventuroso, soprattutto per molte *space operas* degli anni '20 e '30.

Al di là delle estensioni eccessive del termine, è incontrovertibile il fatto che la fantascienza ha fatto suoi temi e motivi che ricorrono nella letteratura a partire addirittura dal periodo ellenistico. Un primo viaggio sulla Luna si trova infatti nel dialogo *Icaromenippo*, di Luciano di Samosata, vissuto tra il 125 e il 185 d.C.. Luciano riprende poi lo stesso tema nella *Vera storia*, parodia dei generi letterari dell'epoca.

Facendo poi un salto notevole nella storia della letteratura europea, è soprattutto a partire dal Rinascimento che si incontrano altri testi che influenzeranno, più o meno direttamente, la fantascienza contemporanea: tra i più citati, l'*Utopia* (1516), di Thomas More, e il *Somnium seu Astronomia Lunari* (1634) di Keplero. In particolare il *Somnium* - come scrive Paolo Rossi nella *Storia della scienza moderna e contemporanea* (Torino, UTET, 1988, I, p. 333) - "segna il passaggio dalla letteratura 'fantastica' sulla Luna (ispirata a Luciano e all'Ariosto) a una letteratura 'fantastico-scientifica'" e fu "fonte per tre secoli (fino a Jules Verne e Herbert George Wells) di innumerevoli testi di viaggi lunari".

Si incontrano poi altri viaggi, prima sulla Luna e poi sul Sole, nella *Histoire comique par M. Cyrano Bergerac contenant les états et empires de la Lune* (1657), e nei *Fragments d'Histoire comique par M. Cyrano Bergerac, contenant les états et empires du Soleil* (1662), entrambi pubblicati postumi. Tutte e due le storie sono parodie dei sistemi di governo terrestri, delle religioni e delle filosofie. Sempre alle potenzialità satiriche del genere hanno contribuito i *Travels into Several Remote Nations of the World* di J. Swift, più conosciuti come i *Gulliver's Travels* (1726), soprattutto l'avventura a Laputa e a Lagado (III libro), di cui Swift si era servito per una ferocissima satira della "degenerazione" della scienza. L'arrivo di "alieni" sulla Terra è invece anticipato da

Voltaire in *Micromégas* (1752). La finalità di Voltaire è però la stessa di Cyrano e Swift: attraverso il punto di vista di due giganteschi visitatori interplanetari il filosofo francese mette in evidenza l'assurdità dell'idea razionalistica delle grandi vette raggiunte dall'uomo. Una delle prime storie sulla scoperta di un mondo perduto e di una civiltà sconosciuta risale invece al 1781, quando Restif de la Bretonne, più conosciuto per i suoi romanzi erotici, pubblica *La découverte australe par un homme volant, ou Le Dédale français*. Otto anni più tardi darà alle stampe anche *L'an 2000, ou La Régéneration*, che appartiene senza dubbio al campo dell'anticipazione.

Avvicinandosi all'Ottocento, si trovano quelli che possono essere considerati gli antenati diretti della *science fiction* novecentesca. Non si tratta ancora di fantascienza vera e propria, tanto che alcuni testi vengono considerati di volta in volta appartenenti alla SF, alla *fantasy*, al racconto gotico. Suvin comunque calcola che, a partire dall'inizio del XIX secolo, il "racconto del futuro" diventa sei volte più frequente.

Del 1818 è *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, di Mary Wollstonecraft Shelley. I due temi principali del romanzo, la *hybris* di Frankenstein (che con la creazione della vita artificiale prende il posto della divinità) e la parabola sul destino di un individuo diverso (la Creatura), hanno avuto in seguito variazioni infinite. Dal primo, tutta la serie degli scienziati pazzi, delle scoperte usate impropriamente e del desiderio esasperato di conoscenza che porta l'uomo alla rovina; dal secondo, tutti i "diversi" della fantascienza, gli alieni, gli androidi, i robot (sia "buoni" sia "cattivi") che per il loro aspetto, o soltanto per il loro essere differenti (talvolta doppi dell'uomo), vengono considerati mostri e perseguitati.

Del 1845 è la prima anticipazione antiutopica, *Le monde tel qu'il sera*, di Emile Souvestre, contro l'immoralità del progresso meccanico che ha scatenato la *hybris* dell'uomo e la vendetta divina. Interessante è anche *Star* (1854), in cui C.I. Defontenay descrive, in prosa mista a versi, un intero sistema solare con diverse specie di umanoidi, la loro fisica, politica ed etica. Poco più tardi vengono pubblicati *The Coming Race* (1871), di Edward Bulwer-Lytton, e *Erewhon* (1872), di Samuel Butler, altri incontri con abitanti di mondi perduti

Uno degli esempi più interessanti di fantascienza *ante litteram* rimane comunque *Flatland* (1884), di Edwin A. Abbott (pubblicato con lo pseudonimo di A. Square), modello perfetto di un mondo costruito sul principio dell'estrapolazione matematica: *Flatland* è infatti un mondo a due sole dimensioni, con tutto quello che questo comporta, compresa la percezione bidimensionale di oggetti e persone provenienti eventualmente dal nostro universo. Due anni dopo, ancora in Inghilterra, appare il celeberrimo *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, di R.L. Stevenson, romanzo che viene annesso alla fantascienza perché lo sdoppiamento di personalità di cui il Dr. Jekyll è vittima è causato da un preparato chimico.

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento ebbero poi grande successo le anticipazioni basate sul socialismo evolutivo di Edward Bellamy (*Looking Backward: 2000-1887*, 1888; *To Whom This May Come*, 1898) e le utopie rivoluzionarie di William Morris (tra le altre, il saggio *The Society of the Future*, 1887, e *News from Nowhere*, 1890). Morris e Bellamy sono due degli scrittori più copiati e saccheggiati dagli autori popolari a cavallo tra Ottocento e Novecento. Morris in particolare ha influenzato tutte le future rivoluzioni fantascientifiche, da quella di *When the Sleeper Wakes* di Wells (1899) alla secessione lunare di *The Moon Is a Harsh Mistress* di Robert Heinlein (1966). Altro scrittore cui è dovuto fare almeno un riferimento è Jack London, autore di *The Iron Heel* (1907), un'antiutopia che mostra il futuro annientamento del proletariato per mano della classe dominante.

Trattazione a parte la meritano invece i tre scrittori considerati come i padri diretti della moderna fantascienza - almeno secondo l'editoriale di Gernsback: Edgar Allan Poe, Jules Verne e Herbert

George Wells. Poe ha avuto un'influenza fondamentale sia sulla caratterizzazione sia sulla teoria del genere. E lo vedremo tra breve in modo specifico.

Jules Verne è considerato il creatore del *roman scientifique*. Verne, almeno nella prima parte della sua vita, fu affascinato dal progresso della scienza e dall'evoluzione delle macchine e, nei suoi *Voyages extraordinaires à travers les mondes connus et inconnus* (titolo della raccolta dei romanzi scritti dal 1863 al 1879), fa esplorare ai suoi personaggi i quattro angoli del globo, i fondali marini, i cieli fino alla Luna e le profondità del pianeta fino al centro della Terra. Tutto ciò utilizzando gran parte dei mezzi di locomozione allora conosciuti e inventandone altrettanti: dal treno all'aerostato, dalla nave al proiettile-razzo, dal sottomarino al pallone. Di Verne, tuttavia, quello che ha maggiormente influenzato i suoi epigoni è stata la capacità di rendere assolutamente plausibili le sue avventure (consultava regolarmente gli esperti dell'epoca). Il mondo di Verne non è quindi un passato mitico o un futuro lontano, ma un presente alternativo in cui l'uomo *può* avvicinarsi alla Luna, *può* vivere negli abissi in un sottomarino, *può* cercare di raggiungere il centro della Terra e là scoprire un altro mondo. Verne ha dato massima espressione alla fiducia totale nelle capacità dell'uomo e della scienza, influenzando moltissimo la produzione fantascientifica del Novecento, soprattutto quella dall'inizio del secolo fino ai gernsbackiani. I suoi romanzi, peraltro, ebbero immediatamente un grosso successo di pubblico. Lo stesso Wells, nonostante le differenze, faticò non poco a liberarsi dal titolo di Verne inglese.

Al contrario di Verne, tuttavia, Herbert George Wells (1866-1945) aveva una solida formazione scientifica. Aveva infatti studiato biologia e meccanica applicata ma, a causa di una malattia, aveva dovuto abbandonare l'insegnamento delle scienze e si era dedicato al giornalismo e all'attività di scrittore. Il primo dei suoi romanzi scientifici, *The Time Machine*, apparve nel 1895. In esso, il protagonista inventa una "macchina del tempo", che gli permette di accelerare la sua coscienza temporale e di proiettarsi nel futuro sino alla fine dei tempi. Di appena un anno dopo è *The Island of Dr. Moreau*, variazione sul tema di *Frankenstein* (Wells fu influenzato però anche da Stevenson). In *The War of the Worlds* (1898), sono invece i Marziani, mossi da una sfrenata sete di dominio, ad attaccare la Terra e, con mezzi meccanici spaventosi (denuncia dei pericoli dell'automazione), spargono attorno a loro morte e distruzione. Vengono alla fine sconfitti perché, essendo privi di difese immunitarie, si ammalano. Sono ancora da ricordare: *The Invisible Man* (1897); *The First Men in the Moon* (1901); *The Food of God* (1904), costruito sulla falsariga di *Le Docteur Ox* di Verne (1874); *In the Days of the Comet* (1906), la sua narrazione più ottimistica sul futuro della Terra; fino agli apocalittici *The Shape of Things to Come* (1933) e *Mind at the End of Its Tether* (1945), ultimo grido d'allarme di Wells per la *hybris* del genere umano.

Soprattutto nell'ultima parte della sua vita Wells è stato un eccellente divulgatore che si serviva dei suoi romanzi per rendere accessibili al grande pubblico i concetti scientifici. Nella storia della fantascienza, egli ha fatto da ponte tra le due tradizioni: ha raccolto buona parte dei temi e delle idee accennate dagli scrittori che lo hanno preceduto (nonché la paraletteratura di viaggi planetari e sotterranei, di guerre future, di invasioni aliene) e li ha trasformati in senso moderno: è attraverso la sua opera che essi sono entrati a far parte della fantascienza successiva.

L'excursus storico appena compiuto è estremamente parziale e dà soltanto una minima idea della molteplicità di testi che hanno ispirato gli autori novecenteschi. E' difficile stabilire, però, quanto questi testi siano serviti da fonti dirette. Interessanti sono infatti i risultati di un'inchiesta condotta a metà degli anni '80 tra gli scrittori di fantascienza proprio in merito all'influenza che Keplero e Cyrano avrebbero avuto sulla fantascienza contemporanea. Asimov, Stapleton e Delany (tra i pochi che hanno letto Keplero e Cyrano) la negano in modo assoluto. Se tale influenza esiste, dunque, è solo indiretta e inconscia.

In un certo senso, inoltre, la fantascienza moderna, popolare, non è figlia diretta di quella *ante*

litteram, ma nasce da una sua costola (anzi, nasce come una forma "ibrida", come vedremo parlando di Edgar Allan Poe). I due filoni, dunque, più che integrarsi si sovrappongono, e solo parzialmente si influenzano reciprocamente. Gli esempi di questo fenomeno sono numerosi: George Orwell, ad esempio, non è uno scrittore di fantascienza in senso stretto. Il suo *1984* (1948) è più vicino ai romanzi di Butler, Wells (o magari persino a Swift) che non a quelli degli autori di SF contemporanei. Persino in Italia, due grandi scrittori che hanno scritto testi definibili come fantascientifici, Calvino (*Cosmicomiche*, 1965; *T con Zero*, 1967) e Primo Levi (*Le Storie Naturali*, 1966), non hanno mai accettato tale etichetta, e non solo perché la fantascienza contemporanea è stata a lungo considerata una forma paraletteraria. *Formalmente*, le loro opere sono inscrivibili in questo genere, ma *geneticamente* sono più vicine alla tradizione letterario-filosofica. Altro caso emblematico è quello di Kurt Vonnegut Jr., scrittore statunitense cresciuto e formatosi all'interno del genere, che a un certo punto ne ha rifiutato la definizione. Pur continuando a scrivere "fantascienza" non vuole che gli editori la pubblichino come tale. Paradossalmente, allontanandosi deliberatamente e forzatamente da una tradizione, i suoi testi non possono che rientrare nell'altra.

DEFINIZIONI

A proposito dei tentativi di dare una definizione al genere fantascienza, Patrick Parrinder ha affermato che esse non sono tanto una serie di approssimazioni logiche a un ideale elusivo, quanto un piccolo sotto-genere parassita della stessa fantascienza (p. 2). Come già accennato, infatti, da quando la SF è entrata nel mirino dei critici letterari essa è stata affrontata a partire dalle prospettive teoriche più varie. E approcci diversi hanno dato origine a "etichette" diverse.

In realtà, è molto difficile dare una definizione onnicomprensiva del genere, esso infatti non è omogeneo. *Scientific romance*, *space opera*, *hard science fiction*, *soft science fiction*, e ancora *fantascienza utopica* o *antiutopica* sono solo alcuni dei vari *sotto*generi. E queste etichette non sono poi prive di significato: il lettore che affronta uno dopo l'altro *Do Androids Dream of Electric Sheep?* di Philip K. Dick e *The Skylark of Space* di E.E. "Doc" Smith, ha notevoli difficoltà a considerarli appartenenti alla stessa famiglia. Ci sono in effetti alcune somiglianze - nessuno dei due appartiene alla narrativa realistica o storica - ma l'effetto che provoca il romanzo di Dick (di crudo realismo, nonostante tutto) non corrisponde per nulla a quello della *space opera* di Smith (favoletta spaziale assai leggera).

Nella fantascienza contemporanea continuano a convivere le due tradizioni cui abbiamo finora fatto riferimento: quella letteraria, tendenzialmente impegnata, e quella popolare dei primi del secolo e dei cosiddetti gernsbackiani, di pura evasione. E il tutto è pubblicato sotto la medesima etichetta. Trovare una definizione che comprenda *tutta* la SF non è quindi affatto facile, e non è neppure lo scopo di questo lavoro. L'*excursus* su alcune delle definizioni classiche ha infatti un altro fine: individuare quelle che studiosi diversi, di formazione diversa, hanno percepito di volta in volta come le caratteristiche del genere.

Da "romanzo scientifico" a "ponte verso il realismo"

A parte le dichiarazioni programmatiche di Gernsback, il primo tentativo di definire la fantascienza popolare novecentesca risale al 1947 (riportato da J.O. Bayley, *Pilgrims through Space and Time*, 1972, pp. 10-11):

> A piece of scientific fiction is a narrative of an imaginary invention or discovery in the natural sciences and consequent adventures and experiences. The invention must be imaginary at the time the romance is written [...], it must be a scientific discovery - something that the author at least rationalizes as possible to science [...]. The romance is an attempt to anticipate this discovery and its impact upon society; and to foresee how mankind may adjust to the new condition [Un esempio di *scientific fiction* è un racconto di un'invenzione o scoperta immaginaria nel campo delle scienze

> naturali e delle avventure ed esperienze ad essa conseguenti. L'invenzione deve essere immaginaria al momento in cui il romanzo è scritto …, deve essere una scoperta scientifica: qualcosa che l'autore reputa almeno possibile alla scienza …. Il romanzo è un tentativo di anticipare questa scoperta e il suo impatto sulla società, e di prevedere i modi in cui l'umanità potrà adattarsi alla nuova condizione].

Questa enunciazione mette già in luce alcune delle caratteristiche che saranno evidenziate successivamente: si tratta di una narrativa che ha come nucleo finzionale un'idea scientifica (o, meglio, un'estrapolazione), sviluppata però letterariamente con la previsione dell'impatto sociale che tale scoperta o invenzione può produrre sul genere umano. Anomalo, per il 1947, mi pare l'uso del termine *scientific fiction*, che richiama più il *roman scientifique* alla Jules Verne o il *scientific romance* alla Wells, che non la moderna *science fiction*.

L'etichetta maggiormente associata con questa prima fase (fine anni '40 e primi anni '50) è però *sense of wonder*, utilizzata da Damon Knight in vari articoli e recensioni dell'epoca; seguita, a metà degli anni '50, dalla *literature of ideas* di James Blish e Isaac Asimov. Queste due locuzioni danno l'idea dei due estremi tra cui hanno sempre oscillato i critici: da una parte viene messo in rilievo il "senso del meraviglioso", cioè del fantastico, che scaturisce dalle narrazioni fantascientifiche; dall'altra il fatto che tali narrazioni sono imperniate su "idee scientifiche" e quindi razionali.

Queste sono tuttavia definizioni interne, elaborate cioè da scrittori di SF. Il primo teorico della letteratura che ha dedicato una certa attenzione al nuovo genere è stato Northrop Frye che, nel 1957, ha osservato (p. 49):

> Science fiction frequently tries to imagine what life would be like on a plane as far above us as we are above savagery; its setting is often of a kind that appears to us as technologically miraculous. It is thus a mode of romance with a strong inherent tendency to myth [La fantascienza cerca frequentemente di immaginare che cosa sarebbe la vita ad un livello tanto lontano da noi come noi lo siamo dalla vita primitiva; le ambientazioni spesso ci appaiono come tecnologicamente miracolose. E' così uno dei modi del *romance* con una forte tendenza inerente al mito].

Romance tendente al mito, dove per Frye il *romance* è la forma di narrativa in cui l'eroe è superiore in grado agli altri uomini e al suo ambiente, cioè al mondo, e il *mito* è la forma in cui l'eroe è superiore in genere, e tende quindi al divino. Frye collega dunque la SF alla tradizione letteraria fantastica.

Con uno dei maggiori scrittori americani del genere, Robert A. Heinlein, nel 1959, si comincia invece a puntare esplicitamente l'attenzione sul realismo della SF. Heinlein, al contrario di Frye, vedeva la fantascienza come una *realistic future-scene fiction*, anzi una

> realistic speculation about possible future events, based solidly on adequate knowledge of the real world, past and present, and on a thorough understanding of the nature and significance of the scientific method (citato in Basil Davenport, ed., *The Science Fiction Novel*., Chicago, Advent, 1959, p. 22).

Speculazione realistica basata sulla conoscenza approfondita del mondo e della scienza e finalizzata alla proiezione di un *mondo possibile futuro* che abbia però le sue radici saldamente piantate nel presente.

Un altro scrittore e critico di fantascienza che punta l'attenzione sulla plausibilità *scientifica* della SF, è Sam Moskowitz (uno dei primi teorici del genere):

> Science fiction is a branch of fantasy identifiable by the fact that it eases the "willing suspension of disbelief" on the part of its readers by utilizing an atmosphere of scientific credibility for its imaginative speculations in physical science, space, time, social science, and philosophy ("Introduction", *Explorers of the Infinite*, Westport (Conn.), Hyperion, 1974, p. 11).

La definizione di Moskowitz è estremamente interessante e acuta: SF quale "ramo della letteratura fantastica" che favorisce però, con la sua base scientifica, la "sospensione della incredulità" da parte del lettore. Resta però da capire come e perché un nucleo finzionale scientifico (spesso *pseudo*-scientifico) possa influenzare la capacità di credere del lettore.

L'idea che la fantascienza sia una narrativa tendenzialmente "realistica", tuttavia, non è solo appannaggio dei critici americani. Ruggero Bianchi nel 1974 afferma:

> La narrativa fantascientifica esaspera certe situazioni della nostra quotidianità, riconoscibili da chiunque, in agghiaccianti ipotesi di futuro quando capovolge i presunti "valori" cui si affida la nostra società per mostrarne le possibili deformazioni, quando costringe i lettori a riconoscersi nelle visioni di Bradbury o di Asimov, essa rivela un'attualità, una "contemporaneità" precisa che il realismo ha smarrito da tempo.

Fantascienza, quindi, come genere ancora più *realistico* del realismo.

Ursula K. Le Guin, nella prefazione del 1976 a *The Left Hand of Darkness*, introduce un'altra variabile nelle definizioni di SF: "Science fiction is metaphor": metafora, quindi. Altre definizioni correnti contemplano la SF come: 1) "profezia" o estrapolazione; 2) "allegoria"; 3) "satira e utopia", ma sfortunatamente, ognuna di queste etichette può adattarsi esclusivamente a piccoli gruppi di opere. Il problema è sempre il solito: le varietà e i livelli dei testi fantascientifici sono tante e tali che è difficile mettere tutto sullo stesso piano. Ogni definizione risulta così soltanto un tassello di un più vasto mosaico.

La scrittrice Joanna Russ stessa, in "Towards an Aesthetic of Science Fiction" (*Science-Fiction Studies*, 2, 1975, p. 113) aggiunge una di queste tessere quando sostiene che "science fiction, like much medieval literature, is *didactic*". Più che altro, in realtà, la SF è una letteratura potenzialmente didattica. Il passaggio dalla potenza all'atto si è verificato in un numero estremamente limitato di casi. Nonostante le intenzioni di autori classici quali Verne e Wells, che effettivamente scrivevano a scopo divulgativo, e nonostante la funzione di "educatrice sociale" che si riserva la stessa Russ, gli scrittori che si sono resi conto del potenziale didattico del genere e si sono impegnati a sfruttarlo sono ben pochi (Ursula Le Guin, ad esempio).

Molto interessante è una definizione del 1969 di Samuel Delany ("About 5.175 Words", in Clareson, ed., *SF: The Other Side of Realism*, pp. 130-145), assai complessa (arriva a definire i vari sottogeneri della SF) e basata sul concetto di *subjunctivity*, "congiuntività (la traduzione è mia):

> La congiuntività è la tensione sul filo del significato che corre tra parola e oggetto. Nel caso di un pezzo di cronaca, una tensione indicativa implicita informa l'intera catena di parole: *è accaduto* [...].
>
> Il livello di congiuntività per una serie di parole definita narrazione naturalistica è: *potrebbe essere accaduto*. [...]
>
> Il fantastico (*fantasy*) prende la congiuntività del naturalismo e la inverte: [...] *non potrebbe essere accaduto*. E ciò informa immediatamente *tutte* le parole della serie. [...]
>
> [Nella] fantascienza il livello di congiuntività cambia ancora [...]: *non è accaduto.* Eventi che non sono accaduti sono molto diversi da eventi finzionali che potrebbero essere accaduti o da eventi fantastici che non potrebbero essere accaduti [...]. Gli eventi che non sono accaduti includono varie sotto-categorie. E queste sotto-categorie definiscono i sotto-generi della fantascienza. Gli eventi che non sono accaduti includono quelli che potrebbero accadere: ed ecco i racconti su anticipazioni tecnologiche e sociologiche. Un'altra categoria include gli eventi non accadranno: ecco le storie di *science-fantasy*. Questi comprendono eventi che non sono ancora accaduti [...]. Ecco le distopie che avvertono su potenziali pericoli [...]. Questi comprendono sia eventi passati sia eventi futuri. Eventi che non sono accaduti nel passato fanno parte di un'altra specialità fantascientifica: le storie di mondi paralleli.

In Delany è molto interessante la considerazione che *al di là* dei singoli testi esiste un modo di pensare, esprimibile con una proposizione modale ("credo", "penso", "voglio"), che influenza la creazione del mondo finzionale, dei personaggi che lo popolano e degli eventi che vi accadono. Queste proposizioni comprendono gran parte delle convenzioni che influenzano il momento della codifica del testo, ma hanno pure bisogno di essere "riconosciute" durante il processo di lettura. Esse infatti non rimangono inscritte nel singolo testo perché già appartengono a un livello comunicativo precedente, quello del **genere**, che assume così il valore di una vera e propria categoria informazionale: contiene implicitamente un *patto* tra autore e lettore. Delany suggerisce inoltre qui che la fantascienza sia una narrativa di natura profondamente diversa da quella fantastica. E vedremo le differenze tra poco.

Esattamente contraria è invece la posizione di Todorov, che nella sua *Introduction à la littérature fantastique*, riprendendo una definizione francese dell'Ottocento, vede la fantascienza come il *meraviglioso scientifico*, in cui "il sovrannaturale è spiegato in maniera razionale, ma sulla base di leggi che la scienza contemporanea non riconosce" (ed. it. 1995, p. 60). Todorov considera quindi la fantascienza come un genere addirittura vicino alla fiaba, perché in entrambe il soprannaturale è accettato in partenza: come quelli fiabeschi, i mondi fantascientifici sono *totalmente* "informati" dal presupposto finzionale che dà loro origine. Allo stesso modo in cui in una fiaba non viene mai posta in discussione la verosimiglianza dell'esistenza di streghe o fate, nella fantascienza non è mai messa in dubbio la "credibilità scientifica" della presenza di astronavi o alieni.

Negli anni '90, infine, per l'influenza di *Transreal*, un'antologia pubblicata negli Stati Uniti a cura di Rudy Rucker, si è affermata l'etichetta di "transrealismo", con cui - come riportano Giovannini e Minicangeli (p. 6) - si è cercato di ricomporre il dualismo tra realismo e fantastico:

> Non si può che constatare, infatti, come il realismo (o una riproposta di neorealismo) non sia in grado né di descrivere efficacemente né di aiutare a capire la realtà di oggi. Anzi, solo una narrativa estrema, che dilata ed esaspera le contraddizioni e le tensioni reali, può far emergere meglio i contorni del mondo in cui viviamo.

Comunque, neppure questa posizione è originale. Ricorda infatti da vicino quella di Bianchi, sopra citata, che già nel 1974 vedeva la SF come la forma letteraria più adatta per rappresentare la complessità e l'ambiguità della realtà di fine millennio.

E' evidente che, sebbene prese singolarmente risultino valide, tutte queste definizioni contribuiscono nel complesso a confondere le idee. Esse, tuttavia, non sono tanto "contraddittorie" quanto piuttosto "parziali".

Lo dimostra Patrick Parrinder che, in tre successivi capitoli di *Science Fiction. Its Criticism and Teaching* (1980), analizza la fantascienza:

1) come *romance*, sia nel senso usato da Frye, sia nell'accezione "romantica" del termine: "in Shelley's words, it[s subject] is not concerned with 'ordinary relations of existing events'" (p. 51);

2) come *fable*, ricollegandosi soprattutto alla definizione di "letteratura didattica", attribuita al genere da Joanna Russ; e quindi:

3) come *epic*, soprattutto per le ricorrenti "storie future" (di Asimov o Heinlein, ad esempio); nel senso quindi di "poem including history" (Ezra Pound; p. 89).

Lo studioso inglese, però, non si limita a individuare i testi, o i sottogeneri, ma sottolinea come, spesso, nella stessa opera siano compresenti tendenze diverse: in *The Left Hand of Darkness*, di Ursula Le Guin, ad esempio, egli riconosce le caratteristiche sia del *romance* sia del realismo

fantascientifico (p. 66) sia dell'apologo politico (p. 87).

Del resto, nascendo come paraletteratura, soprattutto in quella fase "magmatica" che va dai primi del Novecento alla fine della seconda guerra mondiale, la SF ha preso in prestito idee, situazioni, personaggi dai generi più diversi, caratterizzandosi così come una forma trasversale. Anche quando si sono delineate le caratteristiche più adulte, più letterarie, essa ha mantenuto la sua originaria eterogeneità. Ecco perché risulta tanto difficile affrontare la fantascienza con strumenti teorici "classici". Eppure, se un gruppo di testi è scritto, pubblicato e letto sotto la medesima etichetta, si suppone che essi abbiano un nucleo in comune, contenutistico o formale che sia, una sorta di "specifico fantascientifico" che li rende simili nonostante le diversità. Tra le elaborazioni teoriche dedicate alla ricerca di tale specifico, una delle più complesse è quella proposta da Darko Suvin ne *Le metamorfosi della fantascienza*.

Lo "straniamento cognitivo"

Suvin considera la SF come un racconto di finzione basato sul "*dominio o egemonia narrativa di un 'novum' (novità, innovazione) finzionale convalidato dalla logica cognitiva*" (p. 85). Quantitativamente, il *novum* può andare da una singola invenzione (congegno, tecnica, fenomeno, relazione), a una ambientazione (*locus* spazio-temporale), ad agenti (personaggi) sostanzialmente nuovi. Tale *novum*, in quanto nucleo narrativo, informa *egemonicamente* tutto il procedimento di composizione del testo dando vita a spazi e personaggi che sono

> a) *radicalmente o quanto meno significativamente diversi dai luoghi, i tempi e i personaggi empirici* della letteratura di finzione "mimetica" o "naturalista", eppure b) ciononostante - nei limiti entro i quali la fantascienza si differenzia dagli altri generi "fantastici", cioè insiemi di racconti di finzione senza convalida empirica - sono simultaneamente percepiti come "non impossibili" nell'ambito delle norme culturali (cosmologiche e antropologiche) dell'epoca dell'autore. (p. 4)

Anche per Suvin, un racconto di fantascienza nasce da un'ipotesi finzionale di tipo letterario che l'autore sviluppa però con rigore totalizzante, di stampo scientifico. Questo fa sì che "l'approccio al luogo immaginario, al sogno ad occhi aperti localizzato, messo in atto dal genere fantascientifico, si presenti come fattuale" (p. 21). Inoltre, "tale resoconto fattuale di finzioni ottiene come risultato di confrontare un sistema normativo dato - un'immagine del mondo chiusa, di tipo tolemaico - con un punto di vista o prospettiva che implica un nuovo sistema normativo: in ambito letterario questo atteggiamento è definito 'straniamento'" (p. 22). Proprio lo *straniamento* sarebbe dunque una delle caratteristiche della fantascienza, che allontanerebbe questa forma narrativa da quelle naturalistiche e l'avvicinerebbe a quelle fantastiche: secondo Suvin infatti tutte le sottocategorie del fantastico sarebbero distinte da una visione straniata del reale.

Egli definisce quindi la fantascienza come la "letteratura dello *straniamento cognitivo*" e più esattamente: "La fantascienza è […] un genere letterario le cui condizioni necessarie e sufficienti sono la presenza e l'interazione di *straniamento* e *cognizione*, e il cui principale procedimento formale è una cornice immaginaria alternativa all'ambiente empirico dell'autore" (p. 20). La SF si colloca dunque a metà strada tra la fiaba e la *fantasy* da una parte (per la visione straniata del mondo) e il realismo dall'altra (per l'atteggiamento cognitivo che conduce ad una visione critica di quel mondo). E' in pratica il famoso "ponte verso il realismo" più volte evidenziato da altre definizioni.

Questa posizione intermedia è convalidata anche dai parametri temporali. Le narrazioni di *fantasy* o le fiabe sono caratterizzate da ambientazioni a-temporali, la fantascienza, invece, come la narrativa realistica o naturalistica, è situata in un tempo "storico", che può essere presente, passato o futuro, spesso tutti e tre contemporaneamente.

Ripercorrendo la storia della SF (quella che io ho definito *ante litteram* e che per lui *è* la fantascienza), Suvin nota come il genere abbia origine nella critica sociale, politica, religiosa e filosofica, nella satira e nell'antiutopia, in tutta quella tradizione *underground* di testi che hanno espresso una visione eretica, o per lo meno anticonformista, della società, della letteratura, della filosofia e della teologia. Come altrove sottolinea anche Parrinder, in effetti, molte delle narrative riconosciute come precorritrici della *modern science fiction*, che fossero "viaggi straordinari", utopie o racconti filosofici, all'epoca della loro uscita sono state considerate di livello letterario *marginale* (e la marginalità appartiene al concetto di *paraletteratura*):

> The marginal literary status which they have usually been accorded is a measure of their negative success in mocking, challenging, or simply going outside existing norms: Lucian, More, Cyrano de Bergerac, Swift and Voltaire are all masters of subversive allegory [Lo stato letterario marginale che è stato solitamente accordato loro è misura del loro successo negativo nel prendere in giro, sfidare o, semplicemente, andare al di là delle norme esistenti: Luciano, Moro, Cyrano de Bergerac, Swift e Voltaire sono tutti maestri dell'allegoria sovversiva]. (p. 69)

Tanto è vero che molte delle loro opere poterono uscire soltanto postume.

Nonostante l'ampiezza e la ricchezza dello studio di Suvin, nonché il notevole successo riscosso dalle sue definizioni soprattutto tra alcuni scrittori del genere (Russ, Delany), non si può fare a meno di notare che la sua argomentazione comporta talora delle contraddizioni e che la definizione di SF come "letteratura dello straniamento cognitivo" non è così trasparente come lo studioso vorrebbe.

Innanzitutto, lo stesso concetto di straniamento. Secondo i formalisti russi (Victor Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, I ed. russa, 1924), lo "straniamento" è la procedura stilistica con cui lo scrittore, deautomatizzando il linguaggio e risemantizzando la parola, dà al lettore una percezione nuova (*straniata*, appunto) della realtà, attraverso la quale induce a riflettere (e che ha dunque una funzione *cognitiva*). Non sarebbe quindi una procedura tipica della fantascienza, ma di tutta la letteratura.

In secondo luogo, anche l'uso dell'aggettivo *cognitivo* pare contenere una certa dose di ambiguità. Il dizionario lo dà come sinonimo di "conoscitivo", "che apporta conoscenza". Intanto, non mi sembra che la caratteristica di "apportare conoscenza" sia esclusiva della SF (altrimenti non si spiegherebbe la cosiddetta funzione didattica della letteratura, di nuovo di *tutta* la letteratura). Infine, Suvin dichiara che lo specifico fantascientifico risiede nel carattere prevalentemente sovversivo del genere. Egli fonda la sua osservazione sul fatto che gran parte dei testi che hanno contribuito alla nascita della SF sono polemici e "rivoluzionari" nei confronti della società in cui i loro autori sono vissuti. E' vero che la fantascienza è un genere potenzialmente sovversivo, mi chiedo però se si possa considerare la sovversione uno "specifico" fantascientifico.

Anche le annotazioni di Suvin inducono a discutere più approfonditamente il problema del rapporto tra SF e letteratura fantastica, argomento cui finora io ho solo accennato tentando però di metterne in luce l'ambiguità. Alcuni degli studiosi citati definiscono infatti la fantascienza una letteratura fantastica perché il suo contenuto non è realistico; altri invece al fantastico la oppongono perché le sue strategie narrative sono maggiormente simili a quelle della narrativa naturalistica. Ma tale classificazione non è priva di problemi. Interessante, a questo proposito, è il seguente ragionamento di Jacques Bergier:

> I racconti di vampiri [...] appartengono sicuramente al fantastico, si dice. Ma è poi vero? *Dracula*, ad esempio, si basa su fatti reali, e il personaggio del vampiro è ricalcato su quello di un signorotto dell'Europa centrale che uccideva i bambini per berne il sangue. Estrapolazione a partire dalla realtà: non si tratta di fantascienza? Se si considera invece il celebre romanzo di H.G. Wells, *La macchina del tempo*, lo si giudica l'esempio più perfetto di romanzo di fantascienza. Ora, da un punto di vista

> strettamente scientifico, questa macchina è un'assurdità, un puro prodotto della fantasia e non è più reale di uno spettro. E non si tratta allora di fantastico? (In Sadoul, p.18)

Spesso poi, anche quando la fantascienza è reputata una letteratura fantastica, essa viene opposta alla cosiddetta *fantasy*. Occorre dunque prendere in considerazione anche il rapporto tra quest'ultima e il resto del fantastico.

LA FANTASCIENZA E IL FANTASTICO

Sfortunatamente, chiunque si avvicini per la prima volta alle teorie sul fantastico, nell'arte e nella letteratura, non può fare a meno di sentirsi smarrito di fronte alle innumerevoli definizioni, analisi e classificazioni spesso tra loro contraddittorie che, a partire soprattutto dagli anni '60, hanno riempito volumi di critica letteraria. Avendo però la costanza e la pazienza di cercare i punti di contatto tra le riflessioni più diverse, si trovano dei concetti, nonché delle problematiche, ricorrenti.

Il problema terminologico

Esso riflette, su scala assai maggiore, quello già riscontrato per la fantascienza: là, è collegato soprattutto col problema dell'origine del genere, recente e fondamentalmente popolare, che alcuni critici vogliono nobilitare al punto da ripudiare la fantascienza novecentesca invertendo storicamente i termini: è "fantascienza" l'epopea di Gilgamesh ma non la *space opera* anni '30. Con "fantastico", le cose si fanno ancora più complesse. Evidenzierei tre ordini di problemi.

a) Le etichette *fantastico, letteratura fantastica* o, in inglese, *fantastic literature, the fantastic, fantasy*, sono "termini ombrello" ed essenzialmente sinonimi. A seconda degli autori, però, il loro significato copre un campo semantico più o meno vasto. Per alcuni, la letteratura fantastica non è tanto un genere quanto una forma - in inglese un *mode* - che comprende tutti i generi che non possono essere inseriti nell'altrettanto difficilmente definibile letteratura "realistica", dalla fiaba a Beckett, dal mito alla fantascienza appunto. Per altri, il fantastico è invece un genere specifico, definibile soltanto in negativo. Questa seconda tendenza è tipica di coloro che, appuntando la loro attenzione su un gruppo particolare di opere caratterizzate da alcuni elementi in comune, le etichettano in maniera specifica (gotico, fantascienza, realismo magico…) e le contrappongono alle "altre", genericamente definite "fantastiche". In questa prospettiva, l'attribuzione di solito è connotata negativamente: fantastico - talora *fantasy* - è di volta in volta il "non-gotico", la "non-fantascienza", il "non-realismo magico". L'etichetta è infatti generica e può comprendere tutto e il contrario di tutto.

b) Con il termine *fantasy* ci si imbatte poi in un problema specifico, nonché in un'ulteriore complicazione. *Fantasy*, spesso in inglese sinonimo di *fantastic literature*, viene anche utilizzato come etichetta editoriale per indicare un genere specifico, un fantastico "alla Tolkien", naturalmente contrapposto al resto della letteratura fantastica. Suvin poi, ma pare essere il solo, usa *fantasy* per indicare la letteratura del terrore, in altre parole il gotico.

c) Un'ulteriore difficoltà per la comprensione della parola fantastico è data, paradossalmente, da quello che è ancora oggi un testo fondamentale per lo studio di tale forma letteraria: l'*Introduction à la littérature fantastique* di Tzvetan Todorov (1970). Todorov, infatti, divide la letteratura fantastica in due categorie: quella del soprannaturale accettato, cioè il "meraviglioso" (cui, come già detto, apparterrebbe anche la fantascienza), e quella del soprannaturale spiegato, lo "strano". In realtà, secondo Todorov, il "fantastico" non sarebbe costituito da queste due classi, ma esisterebbe al confine tra loro. Il fantastico implica l'esistenza di un avvenimento anomalo, non immediatamente spiegabile secondo le leggi

vigenti nel mondo finzionale (o nel mondo di riferimento se si tratta dell'inizio di una narrazione), che provoca nel lettore o nel protagonista (che devono possibilmente essere allo stesso livello ontologico) un'esitazione:

> Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. [...]
>
> Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; non appena si è scelta l'una o l'altra risposta, si abbandona la sfera del fantastico per entrare in quella di un genere simile, lo strano o il meraviglioso. Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte a un avvenimento apparentemente soprannaturale. (p. 28)

Qui lo studioso russo pare mettere sullo stesso piano una strategia narrativa, quale è l'*effetto* fantastico, con il concetto di *genere*. Anche nel lavoro di Todorov si riscontra quindi una ambiguità.

In questo contesto, il problema terminologico non è affatto secondario. Non soltanto perché i termini in questione sono talmente elastici da dar adito a innumerevoli fraintendimenti, ma soprattutto perché esso riflette un problema di organizzazione del pensiero. Se accetto la categoria di "fantastico" nel senso più ristretto, negativo, mi ritrovo infatti ad aver a che fare con una "non-letteratura", una sorta di cestino della spazzatura letteraria. Inoltre, se considero come punto di partenza le trattazioni - e sono le più numerose - che contrappongono di volta in volta il fantastico come genere ad altri generi (di nuovo: gotico, fantascienza, fiaba…), mi imbatto in due contraddizioni di base: 1) la non definibilità di tale "genere"; 2) la sensazione che comunque gotico, fantascienza, fiaba, realismo magico siano tutte letterature fantastiche. La difficoltà di sostenere tale posizione mi pare evidente.

Molto più interessante, e molto più fruttuosa, è secondo me l'altra prospettiva, quella che considera il **fantastico non** come un **genere** ma, in senso più ampio, come un **modo**, che si contrappone genericamente soltanto al **realismo**.

Il fantastico come modo"

Nel 1981, Rosemary Jackson ha pubblicato uno studio intitolato *Fantasy. The Literature of Subversion*, in cui l'autrice riassume e integra una serie di teorie di studiosi che si sono interessati a questa letteratura (lo stesso Todorov, Sartre, Bachtin) e a partire dalle quali elabora una sua concezione di letteratura fantastica.

Il *fantastico* prende il nome dal latino *phantasticus* (= immaginario), che a sua volta proviene dal verbo greco *phantàzo*, cioè "rendo visibile, manifesto". Come termine critico, "fantastico" è stato applicato a ogni letteratura che non abbia dato priorità a una rappresentazione realistica (miti, leggende, fiabe popolari, allegorie utopiche, visioni oniriche, testi surrealisti, fantascienza e storie del terrore appunto), a tutte quelle forme letterarie, cioè, che presentano mondi *altri* rispetto a quello di riferimento. Proprio per la sua generalità, Jackson suggerisce che esso sia

> a literary mode from which a number of related genres emerge. Fantasy provides a range of possibilities out of which various combinations produce different kinds of fiction in different historical situations [un modo letterario da cui emergono un certo numero di generi interconnessi. Il fantastico fornisce una serie di possibilità, dalle quali, combinazioni varie in situazioni storiche diverse producono generi diversi di narrativa] (p. 7).

Il fantastico non si connota dunque come un unico e ben definito *genere* letterario, ma come un più generico *modo*, cioè - come lo definisce Ceserani - "un insieme di procedimenti retorico-formali, atteggiamenti conoscitivi e aggregazioni tematiche, articolazioni dell'immaginario storicamente

concrete e utilizzabili da vari codici linguistici, generi artistici o letterari" (p. 8). Tale modo, in letteratura in particolare, "ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi" (ivi, p. 11).

I vari generi, imparentati tra loro, manifestatisi nel corso del tempo fornirebbero dunque solo un ventaglio di possibilità, le varie combinazioni delle quali produrrebbero tipi differenti di *fiction* a seconda delle differenti condizioni storiche (e quindi ideologiche e sociali). Per esemplificare, Jackson paragona il rapporto tra il modo fantastico e i suoi vari generi a quello che, secondo De Saussure, esiste tra *langue* e *parole*:

> Borrowing linguistic terms the basic model of fantasy could be seen as a language, or *langue*, from which its various forms, or *paroles*, derive. Out of this mode develops romance literature or 'the marvellous' (including fairy tales and science fiction), 'fantastic literature' (including stories by Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier, Kafka, H.P. Lovecraft) and related tales of abnormal psychic states, delusion, hallucination, etc… [Prendendo in prestito termini linguistici, il modello base del fantastico potrebbe essere immaginato come una *langue*, una lingua, da cui derivano varie forme, o *parole*. Da questo modo si sviluppa la letteratura del meraviglioso (comprese le storie di Poe, Isak Dinesen, Maupassant, Gautier, Kafka, H.P. Lovecraft) e connessi racconti di stati psichici anormali, delusioni, allucinazioni etc…] (p. 7)

Nel suo complesso, il fantastico è sempre stato assai difficile da definire proprio perché le "fantasie" letterarie appaiono a prima vista del tutto libere dalle convenzioni narrative, rifiutandosi di osservare unità di tempo, spazio e personaggi, spazzando via cronologia, tridimensionalità e distinzione rigida tra esseri animati e inanimati, tra sé e altro, tra vita e morte. In realtà, questa "libertà" è frutto soltanto di un'illusione percettiva. Anche nel fantastico come modo esistono infatti procedimenti retorici e narrativi ricorrenti. Ancora Ceserani (pp. 75-97) ne fornisce il seguente elenco:

a) l*a messa in rilievo dei procedimenti narrativi nel corpo stesso della narrazione*: il gioco del racconto nel racconto, ad esempio, che spesso perviene al lettore attraverso la voce di narratori inattendibili, procedimento che induce a rimette costantemente in dubbio la "veridicità" della narrazione;
b) la narrazione in prima persona;
c) *un forte interesse per le capacità proiettive e creative del linguaggio*: c'è la consapevolezza che attraverso le parole si può "trasformare" la realtà creando altri mondi;
d) *il coinvolgimento del lettore*: attraverso la sorpresa, il terrore, l'umorismo.
e) la presenza di passaggi di soglia e di frontiera;
f) l'uso di oggetti mediatori;
g) *la presenza di ellissi*, di non-detto, di spazi bianchi;
h) *la teatralità*, l'uso cioè di procedimenti suggeriti dalla tecnica e pratica teatrale (i.e. il principio dello "sdoppiamento" della personalità dell'attore tra vita e scena); recentemente a questi si sono aggiunte procedure tipiche del linguaggio cinematografico, evidenti in Bradbury, ad es.;
i) *la figuratività*: di derivazione teatrale, l'uso dei *tableaux vivents* (persone immobili come statue) o, al contrario, l'intrusione meccanica del *deus ex machina* rimettevano infatti in dubbio la distinzione tra vivente e non vivente;
j) la messa in rilievo e la funzionalizzazione narrativa del dettaglio, presa a prestito dal giallo.

Questi procedimenti, tuttavia, non sono usati allo stesso modo in tutti i generi del fantastico e, anche quando sono ugualmente presenti, vengono impiegati con funzioni. Ritorna quindi in primo piano la difficoltà di parlare "generalmente" del fantastico, almeno dal punto di vista formale.

Ciò che invece sembra caratterizzare *tutto* il modo è il fatto di essere la letteratura dell'inversione del reale, della "non-realtà", qualsiasi cosa significhi "realtà" in un determinato periodo storico. Questo è forse l'unico punto difficilmente controvertibile. Il "vero"**,** il reale, non è infatti un valore assoluto, ma storico e sociale. E il fantastico s'innesta sulle credenze e su ciò che viene considerato "*vero*simile" in una determinata epoca e società.

Spesso, però, il fantastico non nasce soltanto da un'inversione di ciò che è razionale o "razionalizzabile", ma direttamente dal suo inverso, l'irrazionale, il lato oscuro della psiche umana. Del resto, la parola *fantasy* è strettamente connessa, anche per l'origine, con il termine *phantasy*, cioè con quella fonte intangibile di paure e desideri inconsci che alimenta i nostri sogni, le nostre fobie e le nostre fantasie narrative. E' dunque una vera e propria letteratura del desiderio, espresso e/o rimosso al contempo, che ricerca e indaga in ciò che è percepito dall'uomo come "assenza" e "perdita". Ancora secondo le parole di Rosemary Jackson, il fantastico "traccia il non detto e il non visto della cultura: ciò che è stato messo sotto silenzio, reso invisibile, nascosto e reso "assente"" (p. 4).

Certo questa non è un'attività socialmente sovversiva di per sé, ma disturba le regole della rappresentazione artistica e della riproduzione del "reale" che hanno improntato la letteratura occidentale a partire dal Settecento. Storicamente, infatti, il senso moderno di fantastico ha un'origine piuttosto recente, essendo emerso proprio nel "secolo dei lumi". E' questa l'epoca in cui si comincia a discutere "sui problemi della percezione empirica e della conoscenza mentale, sulla visione, l'immaginazione e la fantasia, sulla soggettività del nostro senso dello spazio e del tempo" (Ceserani, p. 104) e tali discussioni forniscono materiale per le storie fantastiche (ricorrenti sono infatti i temi connessi con l'occhio e la vista). Ma questo è anche il momento in cui, parallelamente, si sviluppa il *novel*, il romanzo realistico. Del resto è ovvio: solo quando si comincia a discutere di riproduzione realistica del mondo, si cominciano a percepire le caratteristiche e le potenzialità dell'*altro* modo di rappresentazione del reale, il fantastico appunto.

E i miti, le favole, le leggende, tutte le forme di fabulazione la cui origine si perde nella notte dei tempi? Ancora Jackson, riprendendo Sartre, sostiene che sono esistiti due diversi approcci al regno del fantastico: l'uno sovrannaturale, in cui la caratteristica di essere "altro", trascendentale, "meravigliosamente" differente da quella umana ha dato vita a fantasie religiose di angeli, diavoli, paradisi, inferni, terre promesse e fantasie pagane di elfi, gnomi, fate; e l'altro terreno, secolare, in cui l'*alterità* non è situata in un altro mondo, ma è letta come una proiezione di paure e desideri puramente umani, che trasformano il mondo esteriore in un universo interiorizzato, attraverso una percezione soggettiva della realtà. Storicamente, da Mary Shelley in poi, nella letteratura fantastica prevale la seconda forma, tramite la quale si somatizzano le angosce e le paure di quell'inconscio di cui Freud, alla fine dell'Ottocento, farà accettare la presenza. Anche la prima forma, però, non scompare mai dalla scena letteraria, neppure nel Novecento; basti pensare ai mondi favolosi di Tolkien e altri.

Quest'ultima suddivisione, però, non pare tenere conto proprio del fatto che il concetto di realtà è culturalmente relativo e quindi lo è anche quello che viene considerato "trascendente", "sovrannaturale". Per gli antichi greci, ad esempio, almeno fino al V/IV secolo a.C., gli dei esistevano veramente e appartenevano al quotidiano. Detto assai grossolanamente: quella che per noi oggi è mitologia, per loro era quasi una cronaca. Il discorso - punto fondamentale di tutta la discussione - va dunque relativizzato considerando ciò che una determinata società concepisce come "finzione" e quindi, problema strettamente collegato, come "verosimile".

Nella letteratura fantastica in generale, tuttavia, come nella fantascienza in particolare, sono presenti due diverse tradizioni, una "alta", letteraria e "cognitiva", e una popolare, evasiva; e gli studiosi tendono a occuparsi essenzialmente della tradizione esteticamente rilevante. Al di là - o forse al di

sotto - del fantastico di Jackson (e di Sartre e Bachtin), esiste una letteratura fantastica più popolare, i cui autori, epigoni di Poe o di Lovecraft, hanno un buon successo di pubblico ma non di critica. Anche se i grandi autori giocano col quello che Freud ha chiamato il "perturbante", non tutto il fantastico è allo stesso livello, non tutti gli scrittori sono Hoffmann, Poe, Gautier, ma nemmeno Tolkien, o Buzzati, o Orwell. Come in tutta la letteratura, anche nel fantastico ci sono grandi opere e spazzatura. E spesso il giudizio è storico, non assoluto.

La *science fiction* come la concepisce Suvin è dunque parte della *letteratura fantastica*, o *fantastico*, come la definisce Jackson. La contrapposizione sta nell'uso dei termini e la definizione di *letteratura dello straniamento cognitivo* che Suvin applica alla fantascienza, alla luce di quanto detto sopra, sarebbe ugualmente applicabile anche alla *fantasy* di Jackson. Lo stesso: essere un'*isotopia della trasgressione*, come la definisce Rosalba Campra), è caratteristica del *mode* fantastico, ed è da lì che tale caratteristica trasmigra negli esempi migliori del "genere" fantascienza.

Considerando il fantastico in senso lato, allora, la fantascienza è uno dei tanti generi fantastici o, se riprendiamo la terminologia della Jackson, una delle tante forme di espressione della lingua fantastica e, come tutti le altre forme fantastiche, è il prodotto di particolari condizioni storiche, sociali e culturali.

Scienza e fantascienza

Riesaminando l'excursus storico precedentemente proposto, i testi letterari genericamente definibili come fantascientifici compaiono nei momenti in cui prende corpo l'idea di *scienza*, nel senso moderno del termine.

Il primo scrittore, isolato nel tempo, che compare è infatti Luciano di Samosata. Ma l'epoca ellenistica, di cui Luciano è un tardo rappresentante, è la prima nella cultura occidentale a presentare un vero e proprio sviluppo delle scienze come discipline autonome dalla filosofia. Le scoperte e le invenzioni di Euclide, Archimede, Eratostene, Tolomeo e Galeno rimangono ancora alla base della scienza moderna, che ha invece le sue origini proprio nel Seicento. Ed è infatti nel XVII secolo che Keplero (1571-1630), di cui abbiamo ricordato il *Somnium*, Galileo (1564-1642), Cartesio (1596-1650) e Newton (1642-1727) introducono il metodo sperimentale, passando dalla descrizione alla misurazione e riproduzione dei fenomeni scientifici. Nel Seicento inizia anche il boom degli strumenti scientifici; tra gli altri vengono inventati il microscopio, il telescopio e il barometro. Ma la scienza e i suoi prodotti - comprese le "fantasie scientifiche" - rimangono un gioco intellettuale riservato a pochi.

A partire dal XVIII secolo, lo sviluppo delle scienze diventa ininterrotto. Nel secolo dei lumi il predominio assoluto della razionalità modifica la concezione religiosa della scienza per cui, ancora nel secolo precedente, tutto l'universo è regolato da un ordine rigoroso che costituisce per lo scienziato la prova dell'esistenza di un creatore onnipotente; ma già in alcuni scienziati si sviluppa un certo materialismo. Intanto, in campo "fantascientifico", Swift e Voltaire mettono in guardia proprio sui pericoli di un uso della scienza fine a se stesso, distaccato dalle esigenze dell'umanità.

Se ancora nel Settecento le conoscenze scientifiche sono appannaggio di un'*élite* sociale e culturale, nell'Ottocento i derivati della scienza cominciano a far parte della vita quotidiana. Essi influenzano il modo di vivere sia in positivo, con lo sviluppo dei mezzi di comunicazione (e ricordiamo i *Viaggi* di Verne), sia in negativo, con lo sfruttamento di manodopera seguito alla rivoluzione industriale, per il quale uomini, donne e bambini vengono ridotti al rango di macchine al servizio delle macchine. E' in questo contesto che compaiono le antiutopie di Morris, Bellamy e London.

Nel Novecento la scienza e i prodotti della tecnologia diventano accessibili a tutti; e anche la fantascienza si fa popolare. Le distanze geografiche si accorciano, l'uomo ha l'impressione di essere in grado di ottenere qualsiasi cosa; è il momento della fantascienza eroica. Con la Seconda guerra mondiale e con Hiroshima e Nagasaki i sogni si infrangono: la scienza è in grado di fornire giocattoli meravigliosi ma forse l'uomo non è abbastanza maturo per maneggiarli senza pericolo; e le antiutopie si fanno più frequenti. Negli anni '60, assumono sempre maggiore importanza le scienze sociali (psicologia, sociologia, antropologia) e anche la fantascienza abbandona la base tecnologica, che comunque rimane sempre sullo sfondo, e riflette sull'essere umano. Negli anni '80, infine, le reti informatiche e telematiche hanno ormai coperto tutto il globo e l'interazione uomo-macchina scivola da un rapporto manuale a uno mentale; ecco il *cyberpunk* e le realtà virtuali, dove la fantascienza pare addirittura essere sorpassata dalla stessa scienza.

La "fantascienza" nasce dunque quando il concetto di scienza entra a far parte del bagaglio culturale dell'umanità e ne segue tutte le variazioni di significato, sia sociale sia storico. Fin dalle sue origini, quelle classiche, la fantascienza risulta una sorta di cartina al tornasole non solo della concezione di scienza o di "scientificità" che caratterizza una determinata epoca, ma anche delle problematiche che nascono dall'impatto delle scienze sulla vita sociale.

Comunque, l'osservazione che come nucleo alla base di questa forma di narrativa ci siano idee, scoperte e invenzioni "scientifiche" non è certo originale. Più difficile è invece capire qual è il rapporto tra pensiero scientifico e forma letteraria.

Ancora una volta, i critici che si sono occupati dell'argomento sono arrivati alla pressoché unanime conclusione che, a parte un tipo di linguaggio più tecnico e meno letterario e un certo rigore logico nell'*estrapolazione* del futuro dalla realtà del presente, la componente scientifica "seria" della fantascienza è quasi inesistente. Joanna Russ ha addirittura dichiarato che la scienza della fantascienza è una vera e propria "mistificazione"; Brian Aldiss che si tratta di una "pallida ombra", una versione sbiadita e annacquata della "vera" scienza. In un certo senso, nella stragrande maggioranza dei casi, appare più corretto il termine italiano *fanta*scienza, che indica un genere basato su principi solo pseudo-scientifici, prevalentemente di fantasia, piuttosto che l'originale "*science*" *fiction*, che suggerisce l'idea di una narrativa fondata su presupposti validi, credibili e razionali.

Eppure, molti autori hanno affermato di aver immaginato mondi finzionali alternativi a quello presente basandosi su una "application of scientific principles", per dirla con le parole di Edgar Allan Poe. Gernsback, ad esempio, insisteva sulla "logical deduction of new laws from what we know"; Campbell accettava su *Astounding* solo racconti di ispirazione "rigorosamente" scientifica e Heinlein parlava di "scientific method" per estrapolare dal presente eventi futuri. Tuttavia, si può ancora obiettare con Bergier che, alla luce delle conoscenze attuali, arrivare su Alfa Centauri con una nave gravitazionale non è più fattibile che usare l'Ippogrifo o il carro di Elia per andare sulla Luna; oppure che il pianeta vivente di *Solaris* non è più biologicamente reale di gnomi e folletti.

Finché si usano categorie in senso assoluto, però, non si riesce a definire meglio la questione. Io relativizzerei i termini del confronto. A parte pochi casi, infatti, la scienza della fantascienza non è la *Scienza* degli scienziati, ma piuttosto quella che Jacob Bronowski ha chiamato "the common sense of science", il *senso comune* della scienza. L'uomo comune - definizione che comprende sia il lettore medio della fantascienza moderna sia la maggior parte degli scrittori (solo alcuni hanno infatti una formazione scientifica) - non ha accesso alla scienza pura, ma a ciò che la divulgazione propone come tale.

La fantascienza moderna, e lo vedremo parlando di Edgar Allan Poe, nasce proprio da una reazione alla divulgazione scientifica a livello giornalistico, condotta talora con scarso rigore professionale.

Da sempre, del resto, il genere ha trovato il suo pubblico nei lettori di giornali dotati di una certa curiosità scientifica (anche le riviste di SF pubblicavano spesso articoli di informazione sulle teorie e le invenzioni più recenti). Che la connessione tra giornalismo "scientifico" e fantascienza sia stretta, almeno alle origini, lo dimostra pure il fatto che ben due degli antenati diretti degli scrittori novecenteschi (lo stesso Poe e H.G. Wells) erano giornalisti.

Il senso comune della scienza, che tra l'altro si forma proprio nel corso dell'Ottocento, fa sì che l'uomo comune *creda* in tutto ciò a cui viene attribuita un'etichetta di scientificità nello stesso modo in cui suoi avi credevano nella magia. E' come se l'idea di scienza possedesse quello che definirò un alto *potenziale di credibilità*. Ma non solo. Ancora Bronowski sostiene che ciò che il pubblico dei lettori conosce della scienza non è la disciplina in sé, ma il *linguaggio* con cui quella disciplina viene divulgata.

Tutto ciò (il rigore terminologico, l'esposizione fattuale, l'abolizione a livello testuale di ogni espressione modale - credo, penso, desidero) è forse il prestito più importante, insieme al potenziale di credibilità, che la scienza ha fatto alla fantascienza. E' questo che ha da sempre influenzato gli autori nella scelta del linguaggio e della strategia narrativa. A partire da Poe, infatti, il materiale fantastico, innestato però su un'idea "scientifica" ("estrapolata" dalla realtà del presente e così via), è stato trattato in modo differente rispetto a quello impiegato per il gotico: usando ad esempio un tono della narrazione realistico, o costruendo uno spazio-tempo ben determinato.

Ecco quindi che il "realismo" fantascientifico si rivela in fondo una sorta di "illusione percettiva", un *effetto* appunto. Nei termini che suggerisce Albert Wendland, "science fiction is fantasy posing as realism because of an apparently scientific frame" (p. 12). La fantascienza sarebbe dunque una forma di letteratura fantastica che, grazie a un apparente fondamento scientifico, si scrive e si legge *come se* fosse realismo.

La definizione di Wendland parrebbe risolvere il paradosso del realismo fantascientifico fornendo una spiegazione al rapporto che intercorre tra fantastico e fantascienza, tra questa e la "scienza" e quindi tra fantascienza e realismo. Essa, però, non fa altro che spostare i termini del problema aprendo invece un'altra serie di interrogativi. In primo luogo, infatti, viene spontaneo cercare di capire com'è che il lettore *sa* di dover leggere una letteratura fantastica *come se* fosse realismo; quindi per quale motivo, rispetto al fantastico, il realismo è sempre considerato il termine di confronto positivo; e infine dove, quando e perché si è creata questa illusione percettiva.

EDGAR ALLAN POE: TRA BEFFA E GIORNALISMO SCIENTIFICO

"The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall"

Il 25 agosto 1835, sul *New York Sun*, cominciava la pubblicazione di *Great Astronomical Discoveries Lately Made by Sir John Herschel LL.D.F.R.S. and c. at the Cape of Good Hope*, serie di articoli di "divulgazione scientifica" con cui Richard Adams Locke rendeva noti al grande pubblico gli *straordinari* risultati dell'osservazione del suolo lunare ottenuti dall'astronomo inglese attraverso un *potentissimo* telescopio. Herschel - secondo Locke - aveva visto sulla Luna ricche riserve d'acqua, vegetazione (persino fiori), animali e addirittura esseri quasi umani. La notizia sollevò un grandissimo entusiasmo ma, qualche tempo dopo, fu rivelato che la *Grande Scoperta Astronomica* del secolo altro non era che una gigantesca bufala. Era vero che Sir John Herschel (1792-1871) stava osservando il cielo australe dal Capo di Buona Speranza (anzi le osservazioni, cominciate nel 1834 sarebbero continuate fino al '38), ma tutto il resto era una beffa, che divenne famosa come *The Moon Hoax* o *The Moon-Story*.

Tre settimane *prima* dell'inizio della pubblicazione degli articoli di Locke, sul *Southern Literary Messenger* compariva invece "The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall", storia imperniata sul racconto di un viaggio in pallone verso la Luna. Hans Pfaall, "umile artigiano" olandese, narra infatti come, in seguito alla lettura di un trattato sull'Astronomia Speculativa di Johann Encke, con l'aiuto della moglie si sarebbe costruito un aerostato e un'attrezzatura per comprimere l'aria troppo rarefatta dell'alta atmosfera e renderla così respirabile. Poi, in compagnia di una gatta incinta e di alcuni piccioni, si sarebbe "involato" verso la Luna, dove sarebbe arrivato in diciannove giorni. A causa però di qualche problema all'"allunaggio", sarebbe stato costretto a soggiornare sul nostro satellite per cinque anni, finché, essendo riuscito a costruirsi un altro pallone con dei vecchi giornali seleniti, non era tornato finalmente sulla Terra.

In qualche modo, i contemporanei collegarono *The Moon Hoax* di Locke e l'"Hans Pfall" di Poe, tanto che circolarono voci che l'autore fosse il medesimo. Questo atteggiamento offese terribilmente Poe e, al momento della pubblicazione del racconto in volume (1940), lo indusse ad aggiungere al testo una lunghissima nota che, comparando la *beffa* con la *fiction*, può essere considerata il primo saggio critico-metodologico su quella che sarà la fantascienza.

La nota

Quando qualcuno *osò* accomunare il suo racconto con la *Moon Hoax* di Locke (beffa "vera" perché tale era l'intenzione del suo autore), Poe si infuriò e rispose che le storie avevano ben poco in comune, a parte il tentativo "di fornire plausibilità attraverso il dettaglio scientifico" (p. 38). Anche questo intento, però, era stato perseguito con mezzi assai diversi: nonostante la beffa di Locke fosse ingegnosa, infatti, i fatti scientifici sulla quale si basava erano talmente lontani dalla realtà che il fatto che fosse riuscita dimostrava soltanto la crassa ignoranza del pubblico in materia astronomica.

Poe proseguì quindi smontando "scientificamente" tutte le falsità palesi contenute nella beffa di Locke. Dando prova di una buona competenza anche nel campo dell'ottica, lo scrittore sconfessò innanzitutto il *potentissimo* telescopio che sarebbe stato impiegato per le osservazioni: non esistevano all'epoca lenti capaci di far vedere dalla Terra ciò che Locke aveva descritto (addirittura i fiori e persino il colore degli occhi degli uccelli, nonché una sorta di bisonti forniti di un "hairy veil" sopra gli occhi che li avrebbe protetti dalle forti escursioni tra luce e buio). Inoltre, Poe aveva scoperto che lo stabilimento che avrebbe fornito la lente - "the glass-house of Messrs. Hartley and Grant, in Dumbarton" - aveva chiuso anni prima della costruzione del telescopio.

E così via. Dopo aver pure condotto il suo lettore in un *excursus* tra i vari viaggi sulla Luna immaginati nel corso dei secoli (da quelli di Cyrano de Bergerac al suo preferito, intitolato *L'Homme dans la lune, ou le Voyage Chimerique fait au Monde de la Lune, nouvellement decouvert par Dominique Gonzales,* etc., di autore "quasi" anonimo, nascosto dietro tanti di quegli schermi tra traduttori e autori delle fonti che lo stesso Poe non sapeva chi fosse), concluse dichiarando che il fine di tutti questi scritti, comparando i costumi lunari con quelli terrestri, era certo satirico, come del resto voleva esserlo quello di "Hans Pfaall", ma la vera originalità di quest'ultima narrazione, almeno secondo il suo autore, stava proprio nell'innesto della storia immaginaria su teorie scientifiche corrette e documentate, sostenuto da uno stile adeguato al contenuto. Che poi lui stesso non fosse del tutto coerente con la sua proposta non cambia la forza del suo intento. Fatto sta che, con queste parole, Poe ha influenzato tutto il "meraviglioso scientifico" successivo e ha contribuito a creare lo stile "realistico" che contraddistingue quella forma di narrativa fantastica che, quasi cento anni più tardi, prenderà il nome di *science fiction*.

Ecco quindi come è nato il genere fantascienza, e come quindi può nascere un qualsiasi genere. Un autore, in questo caso Poe, ha "incrociato" la tradizione letteraria del viaggio straordinario (che lo scrittore americano aveva raccolto soprattutto da Cyrano e da Swift) con la divulgazione

*para*scientifica condotta a livello giornalistico (che a sua volta aveva dato origine alla moda ottocentesca delle beffe scientifiche). Ha dunque ottenuto un ibrido che porta in sé i caratteri dell'una e dell'altra forma: la letterarietà e la scientificità, la fantasia e la credibilità, la potenzialità polemica, satirica e sovversiva e il puro divertimento, l'escapismo. Poe ha ideato così una narrativa di matrice fantastica che, a causa della "plausibilità fornita dal dettaglio scientifico", dà al lettore l'effetto illusorio di un certo grado di realismo. Codificando una nuova forma letteraria ben prima che diventasse genere e commentandola sulla base della letteratura della sua epoca, Poe ne ha indicato le "leggi" ai suoi contemporanei e ha per primo intavolato con i suoi lettori un dialogo sulla base di quelle stesse leggi, dialogo che, attraverso l'etichetta di genere, continua ancora oggi.

BIBLIOGRAFIA SUL FANTASTICO E LA FANTASCIENZA

ALBERTAZZI, SILVIA, ed.
1993 *Il punto su: La letterature fantastica*, Roma-Bari, Laterza.

ALDISS, BRIAN W.
1973 *Billion Year Spree. The True History of Science Fiction*, New York, Doubleday.
1986 "The Pale Shadow of Science", in AA.VV., *Actes du deuxième colloque international de science-fiction de Nice (24-27 Avril 1985)*, Nice, Metaphores, 1986, pp. 227-233.

AMIS, KINGSLEY
1961 *New Maps of Hell. A Survey of Science Fiction*, London, Gollancz.

APTER, T.E.
1982 *Fantasy Literature. An Approach to Reality*, Bloomington, Indiana University Press.

ARMITT, LUCIE
1996 *Theorising the Fantastic*, London, Arnold.

BAUDRILLARD, JEAN
1991 "Two Essays: 1. Simulacra and Science Fiction; 2. Ballard's *Crash*", *Science-Fiction Studies*, 18, 1991, pp. 309-320.

BERGER, ALBERT I.
1977 "Science-Fiction Fans in Socio-Economic Perspective: Factors in the Social Consciousness of a Genre", *Science-Fiction Studies*, 4, 1977, pp. 232-246.

BIANCHI, RUGGERO
1974 *La dimensione narrativa: ipotesi sul romanzo americano*, Ravenna, Longo.
1977 *Asimov*, Firenze, La Nuova Italia

BIANCHI, RUGGERO, ed.
1978 *E. A. Poe. Dal gotico alla fantascienza*, Milano, Mursia.

BINNI, FRANCESCO
1990 "Introduzione", in E.A. Poe, *Il racconto di Arthur Gordon Pym*, Milano, Garzanti, 1993.

BOGDANOFF, IGOR, BOGDANOFF, GRICHKA
1976 *La science-fiction*, Paris, Seghers.

1979 *L'effet science fiction*, Paris, Laffont.

BOZZETTO, ROGER
1989 "Nodier e la teoria del fantastico", *Il fantastico in letteratura*, Chieti, Solfanelli.
1992 *L'obscure objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

BRION, MARCEL
1961 *L'art fantastique*, Verviers, Gérard, 1968.

BROOKE-ROSE, CHRISTINE
1981 *A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, Especially of the Fantastic*, Cambridge, Cambridge University Press.

BUKATMAN, SCOTT
1991 "Postcard from the Posthuman Solar System", *Science-Fiction Studies*, 18, 1991, pp. 343-357.
1993 *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham and London, Duke University Press.

CAGLIERO, ROBERTO
1987 "La questione dell'origine in Gordon Pym di Edgar Allan Poe", *Quaderni di Lingue e Letterature*, Università di Verona.
1990 "Premessa del traduttore", in E.A. Poe, *Il racconto di Arthur Gordon Pym*, Milano, Garzanti, 1993.

CAILLOIS, ROGER
1965 *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard (tr. it., *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984).

CAMPRA, ROSALBA
1981 "Il fantastico: una isotopia della trasgressione", *Strumenti Critici*, 15:2, 1981, pp. 199-231.

CESERANI, REMO
1996 *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.

CIOFFI, FRANK
1982 *Formula Fiction. An Anatomy of American Science Fiction 1930-1940*, Westport (Conn.) and London, Greenwood.

CLARESON, THOMAS D., ed.
1971 *SF: the Other Side of Realism*, Bowling Green, Bowling Green University Press.

CLUTE, JOHN, NICHOLLS, PETER, eds.
1993 *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York, St. Martin.

COLLINGS MICHAEL R., ed.
1986 *Reflections on the Fantastic*, Westport (Conn.) and London, Greenwood.

COLLINS R.A., PEARCE H.D., eds.
1985 *The Scope of the Fantastic. Culture, Biography, Themes, Children's Literature*, Westport

(Conn.) and London, Greenwood.
1985 *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors*, Westport (Conn.) and London, Greenwood.

CORTI, CLAUDIA
1989 *Sul discorso fantastico. La narrazione nel romanzo gotico*, Pisa, ETS.
1994 "Indecidibile/Indicibile: la retorica del limite", in LOCATELLI, CARLA, ed., *I silenzi dei testi e i silenzi della critica*, Trento, Università degli Studi, 1996.

CSICSERY-RONAY, ISTVAN jr.
1991 "The SF of Theory: Baudrillard and Haraway", *Science-Fiction Studies*, 18, 1991, pp. 387-404.

CURTONI, VITTORIO, LIPPI, GIUSEPPE
1978 *Guida alla fantascienza*, Milano, Gammalibri.

DELANY, SAMUEL R.,
1971 "About Five Thousand One Hundred and Seventy Five Words", in CLARESON ed., *SF: the Other Side of Realism*, Bowling Green, Bowling Green University Press, 1971, pp. 130-145.
1981 "Some Reflections of SF Criticism", 8, 1981, pp. 233-239.
1987 "The Semiology of Silence", *Science-Fiction Studies*, 14, 1987, pp. 134-167.

ELKINS, CHARLES
1985 "An Approach to the Social Functions of Science Fiction and Fantasy", in COLLINS, PEARCE eds., *The Scope of the Fantastic. Culture, Biography, Themes, Children's Literature*, Westport (Conn.) and London, Greenwood, 1985, pp. 23-31.

FATTORI, ADOLFO, ed.
1980 *L'immaginazione tecnologica. Teorie della fantascienza*, Napoli, Liguori, 1980.

FERRINI, FRANCO
1974 *La musa stupefatta o della fantascienza*, Firenze, D'Anna.

FISSORE, VALERIO
1978 "Poe e la fantascienza?", in BIANCHI ed., *E.A.. Poe. Dal gotico alla fantascienza*, Milano, Mursia, pp. 69-76.

FRANKLIN, H. BRUCE
1966 *Future Perfect. American Science Fiction in the 19th Century*, New York, Oxford University Press, 1978.
1985 "Mark Twain and Science Fiction", *Science-Fiction Studies*, 12, 1985, pp. 88-90.

FRUTTERO, C., LUCENTINI, F.
1982 *L'ora di fantascienza*, Torino, Einaudi.

GIOVANNINI, FABIO, MINICANGELI, MARCO
1998 *Storia del romanzo di fantascienza*, Roma, Castelvecchi.

GIOVANNOLI, RENATO

1991 *La scienza della fantascienza*, Milano, Bompiani.

GUBAR, SUSAN
1980 "C.L. Moore and the Conventions of Women's Science Fiction", *Science-Fiction Studies*, 7, 1980, pp. 16-27.

HUME, KATHRYN
1984 *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, New York and London, Methuen.

JACKSON, ROSEMARY
1981 *Fantasy: the Literature of Subversion*, London and New York, Routledge, 1988 (tr. it., *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti, 1986).

LE GUIN, URSULA K.
1975 "American Science Fiction and the Other", *Science-Fiction Studies*, 2, 1975, pp. 208-210.
1979 *The Language of the Night*, New York, Harper Collins, 1993 (tr. it., *Il linguaggio della notte*, Roma , Editori Riuniti, 1986).
1989 *Dancing at the Edge of the World: Thought on Words, Women, Places*, New York, Perennial and Row, 1990

LEM, STANISLAW
1973 "On the Structural Analysis of Science Fiction", *Science-Fiction Studies*, 1, 1973, pp. 26-33.

LEPSCHY, GIULIO
1988 "Aspetti linguistici del fantastico", in BRANCA, VITTORE, OSSOLA, CARLO, eds., *Gli universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1988.

MALMGREN, CARL D.
1991 *Worlds Apart*, Indianapolis, Indiana University Press.

MOSKOWITZ, SAMUEL
1963 *Explorers of the Infinite*, Westport (Conn.), Hyperion Press, 1974.
1966 *Seekers of Tomorrow*, Westport (Conn.), Hyperion Press.
1976 *Strange Horizons*, New York, Scribner's Sons.

NODIER, CHARLES
1832 *Du fantastique en littérature* (tr. it., *Il fantastico in letteratura*, Chieti, Solfanelli, 1989).

PAGETTI, CARLO
1970 *Il senso del futuro*, Roma, Edizioni di Storia e di Letteratura.
1988 *Il laboratorio dei sogni*, Roma, Editori Riuniti.
1989 *Cittadini di un assurdo universo*, Milano, Nord.
1993 *I sogni della scienza*, Roma, Editori Riuniti.

PAGETTI, CARLO, ed.
1990 *La lotta col drago. L'universo fantastico inglese da Beowulf a Tolkien*, Milano, Mondadori.

PARRINDER, PATRICK

1980 *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*, London, Methuen.

PUNTER, DAVID
1980 *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, New York and London, Longman (tr. it., *Storia della letteratura del terrore: il "gotico" dal Settecento ad oggi*, Roma, Editori Riuniti, 1985).

RABKIN, ERIC S.
1976 *The Fantastic in Literature*, Princeton and New York, Princeton University Press.

RABKIN, GREENBERG, OLANDER, eds.
1983 *The End of the World*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.

ROSE, MARK
1981 *Alien Encounters. Anatomy of Science Fiction*, Cambridge, Harvard University Press.

RUSS, JOANNA
1975 "Towards an Aesthetic of Science Fiction", *Science-Fiction Studies*, 2, 1975, pp. 112-119.
1978 "SF and Technology as Mystification", *Science-Fiction Studies*, 5, 1978, pp. 250-260.
1995 *To Write like a Woman*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.

SADLER, FRANK
1984 *The Unified Ring. Narrative Act and the Science-Fiction Novel*, Ann Arbor, UMI Research Press.

SADOUL, JACQUES
1973 *Histoire de la science-fiction moderne (1911-1971)*, Paris, Albin Michel (tr. it., *Storia della fantascienza*, Milano, Garzanti, 1975).
1984 *Histoire de la science-fiction moderne (1911-1984)*, Paris, Albin Michel.

SARTRE, JEAN-PAUL
1947 "*Aminadab*, ou du fantastique considéré comme un language", *Situations I*, Paris, Gallimard, pp. 56-72 (tr. it., "*Aminadab*, o del fantastico come linguaggio", *Che cos'è la letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1995, pp. 225-241).

SCHOLES, ROBERT, RABKIN, ERIC S., eds.
1977 *Science Fiction. History, Science, Vision*, New York, Oxford University Press.

SLUSSER, GEORGE E., RABKIN, ERIC S., SCHOLES, ROBERT, eds.
1982 *Bridges to Fantasy*, Carbondale, Southern Illinois University Press.

SLUSSER, GEORGE, SHIPPEY, TOM, eds.
1992 *Fiction 2000. Cyberpunk and the Future of Narrative*, Athens and London, The University of Georgia Press.

SUVIN, DARKO
1975 "Parables of De-Alienation: Le Guin's Widdershins Dance", *Science-Fiction Studies*, 2, 1975, pp. 265-274.
1977 *Pour une poétique de la science-fiction. Études en théorie et en histoire d'un genre littéraire*, Québec, Les Presses de l'Université du Quebéc.
1979 *Metamorphoses of Science-Fiction*, New Haven, Yale University Press (tr. it., *Le*

metamorfosi della fantascienza, Bologna, Il Mulino, 1985).
1988 *Positions and Presuppositions in Science Fiction*, Houndmills, The Macmillan Press.

TODOROV, TZVETAN
1970 *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (tr. it., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977).

VOGLINO, ALEX
1980 "Alle radici del Fantastico letterario. Dal Mito alla Fantasy", *I Quaderni di Avallon*, 28, 1992, pp. 85-100.

WENDLAND, ALBERT
1985 *Science, Myth, and the Fictional Creation of Alien Worlds*, Ann Arbor, UMI Research Press.

WHITEHEAD, A.N.
1932 *Science and the Modern World*, London, Cambridge University Press.

ZGORZELSKI, ANDREJ
1979 "Is Science Fiction a Genre of Fantastic Literature?", *Science-Fiction Studies*, 6, 1979, pp. 296-303.