

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI TRENTO  
Facoltà di Lettere e Filosofia  
Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche

Dottorato di ricerca in  
"Le forme del narrare: testi, critica, teoria e generi a confronto"  
XI Ciclo

Sede consorziata: UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI MACERATA

**Mondi fantastici ma possibili.**

**Il dialogo tra autore e lettore  
nella narrativa di fantascienza.**

Coordinatrice:  
Ch.ma Prof.ssa Carla Locatelli

Relatrice:  
Ch.ma Prof.ssa Marina Camboni

Dottoranda:  
Anna Lazzari

Anno Accademico 1997/98



If the labours of men of science should ever create any material revolution, direct or indirect, in our condition, and in the impressions which we habitually receive, the poet [...] will be ready to follow the steps of the man of science, not only in those general indirect effects, but he will be at his side, carrying sensation into the midst of the objects of the science itself. The remotest discoveries of the chemist, the botanist, or mineralogist, will be as proper object of the poet's art as any upon which it can be employed.

William Wordsworth, "Preface to *Lyrical Ballads*", 1802.



## INDICE

INTRODUZIONE .....	I
CAPITOLO 1: LA FANTASCIENZA .....	1
<b>1.1. BREVI CENNI STORICI</b> .....	6
<b>1.1.1. LA FANTASCIENZA MODERNA</b> .....	7
<b>1.1.2. LA FANTASCIENZA ANTE LITTERAM</b> .....	16
<b>1.2. DEFINIZIONI</b> .....	23
<b>1.2.1. DA "SCIENTIFIC ROMANCE" A "PONTE VERSO IL             REALISMO"</b> .....	25
<b>1.2.2. LO "STRANIAMENTO COGNITIVO"</b> .....	32
<b>1.3. IL FANTASTICO</b> .....	37
<b>1.3.1. IL PROBLEMA TERMINOLOGICO</b> .....	37
<b>1.3.2. IL FANTASTICO COME MODO</b> .....	40
<b>1.3.3. LA FANTASCIENZA COME GENERE FANTASTICO</b> .....	46
CAPITOLO 2: MONDI POSSIBILI FINZIONALI .....	53
<b>2.1. FINZIONALITA'</b> .....	57
<b>2.1.1. ORIGINI DEL CONCETTO</b> .....	58
<b>2.1.2. LA PROSPETTIVA LETTERARIA</b> .....	63
<b>2.1.3. LA PROSPETTIVA FILOSOFICA</b> .....	68

2.2. MONDI POSSIBILI TESTUALI .....	76
2.2.1. IL PROCESSO DI LETTURA E LA COOPERAZIONE INTERPRETATIVA .....	77
2.2.2. IL DIALOGO TRA AUTORE E LETTORE EMPIRICI .....	80
2.2.3. GLI EFFETTI TESTUALI .....	84
2.3. LA PROSPETTIVA LINGUISTICA .....	89
2.3.1. GLI "ATTI NARRATIVI" .....	90
CAPITOLO 3: ALLE ORIGINI DEL GENERE FANTASCIENZA	
EDGAR ALLAN POE .....	105
3.1. "THE UNPARALLELED ADVENTURE OF ONE HANS PFAALL"	109
3.1.1. IL RACCONTO .....	110
3.1.2. LA NOTA .....	118
3.2. <i>THE NARRATIVE OF ARTHUR GORDON PYM OF NANTUKET</i> .....	120
3.2.1. LETTURA DI PRIMO GRADO .....	125
3.2.2. LETTURA SPECIALISTICA .....	137
CAPITOLO 4: TRA RAZIONALE E IRRAZIONALE	
RAY BRADBURY .....	145
4.1. "THERE WILL COME SOFT RAINS" .....	150
4.1.1. LETTURA DI PRIMO GRADO .....	151
4.1.2. LETTURA DI SECONDO GRADO .....	164
4.1.3. LETTURA SPECIALISTICA .....	166
4.2. "THE VELDT" .....	169
4.2.1. LETTURA DI PRIMO GRADO .....	170
4.2.2. LETTURA DI SECONDO GRADO .....	188
4.2.3. LETTURA SPECIALISTICA .....	189
4.2.4. TRA DUE MONDI .....	190

CAPITOLO 5: IL TESSUTO DEI CODICI	
URSULA K. LE GUIN .....	197
<b>5.1. THE DISPOSSESSED. AN AMBIGUOUS UTOPIA</b> .....	205
<b>5.1.1. LETTURA DI PRIMO GRADO</b> .....	206
<b>5.1.2. LETTURA DI SPECIALISTICA</b> .....	242
<b>5.1.2.1. IL TITOLO E LA CRITICA SOCIALE</b> .....	242
<b>5.1.2.2. IL TAOISMO: LA RECIPROCITA' DEGLI OPPOSTI E LA</b> <b>FILOSOFIA DEI NOMI</b> .....	244
<b>5.1.2.3. LA LINGUA: PAROLE E SOCIETA'</b> .....	248
<b>5.1.2.4. IL TEMA NARRATIVO E LA STRUTTURA DEL TESTO</b> .....	250
<b>5.1.2.5. IL TAO E LA FISICA</b> .....	255
CONCLUSIONE .....	261
BIBLIOGRAFIA METODOLOGICA E CRITICA	
A) IL FANTASTICO E LA FANTASCIENZA .....	269
B) GENERALE .....	280
BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO .....	289





## INTRODUZIONE

La fantascienza è un genere di letteratura fantastica che dà al lettore un effetto di realismo.

Questa affermazione, sia pure variamente formulata, ricorre in numerose trattazioni sulla fantascienza. Semplice solo in apparenza, essa esprime un vero e proprio paradosso logico che, nel corso della pur breve storia critica di questa forma narrativa, ha dato origine a innumerevoli discussioni. Alcuni studiosi hanno infatti cercato di capire come possa una letteratura fantastica dare la medesima impressione di realtà di quella storica o di quella naturalistica e quindi che cosa, all'interno dei testi, produca un simile effetto. Altri hanno invece messo in dubbio l'appartenenza della fantascienza al fantastico, proponendola piuttosto come una sorta di ponte tra questo e il realismo. Altri ancora, viceversa, hanno negato l'esistenza del cosiddetto "realismo fantascientifico".

L'unico punto fermo di tale dibattito pare essere la considerazione che lo studio di questa narrativa, generalmente considerata popolare (o *paraletteraria*, se si preferisce), conduca di fatto ad affrontare questioni teoriche e narratologiche assai complesse. Lo sottolinea anche Frank Sadler:

It should be pointed out that science fiction, because of its particular nature, raises serious questions about traditional critical theories of literature. These questions raise doubts about the established methods of critical inquiry used in the examination of the novel and literature, and about such basic ideas as the nature of reality. In brief, it may be argued that science fiction calls into doubt all those areas of traditional critical concern in which tentative solutions have been found to specific problems. Science fiction questions what is meant by "science" and "fiction" and mirrors, to some degree, the two-culture phenomenon, the clash between science and the humanities or arts.<sup>1</sup>

In effetti, la caratteristica principale della fantascienza sembra proprio quella di "rimettere in dubbio". Per comprendere la sua natura peculiare e ambigua occorre ogni volta essere disposti a rimettere in dubbio definizioni e classificazioni, barriere e confini, paradigmi di pensiero e di analisi.

E' scopo del presente lavoro analizzare e tentare di capire il paradosso del realismo fantascientifico, partendo però dall'osservazione che esso è valido soltanto a livello di luogo comune. La maggior parte dei testi di fantascienza è infatti molto più "fantastica" di quanto generalmente si ammetta.

Effettivamente, tuttavia, i mondi fantascientifici risultano al lettore più credibili (cioè meno improbabili rispetto a quello empirico di riferimento) dei mondi della fiaba o del gotico, ad esempio. La spiegazione convenzionale di tale plausibilità è che, di solito, le entità finzionali caratteristiche della fantascienza vengono create sulla base di un processo di estrapolazione "scientifica" che proietta nel futuro ciò che già esiste nel presente. Questo fa sì che i mondi fantascientifici vengano percepiti come "non impossibili" rispetto al senso comune di realtà. Anche questa definizione, però, è valida soltanto come stereotipo. Spesso, infatti, le proiezioni immaginarie usate come nuclei finzionali in questo genere sono molto più

---

<sup>1</sup> Frank Sadler, "Introduction", *The Unified Ring. Narrative Art and the Science-Fiction Novel*, Ann

fantasiose che scientificamente fondate. Certo, nella maggior parte dei casi, lo stile e l'impianto narrativo fantascientifico sono più simili a quelli che caratterizzano il realismo che non a quelli della *fantasy*, ma nemmeno questa peculiarità si riscontra in *tutta* la fantascienza.

Il termine *fantascienza*, del resto, è fondamentalmente un'etichetta editoriale che include diverse decine di migliaia di testi assai diversi tra loro, esteticamente e formalmente, in perenne oscillazione tra il puro *divertissement* e la sovversione, tra l'escapismo e l'impegno sociale. Anche in quelle che sono considerate le sue espressioni migliori, la fantascienza è soprattutto una letteratura di massa ancora oggi assai vitale e multiforme, tanto che ai primi anni '90 si contavano più di duemila<sup>2</sup> tentativi di darne una definizione. Nessuno di essi, però, riesce a comprendere il fenomeno nella sua interezza e complessità.

Per lavorare su questo genere occorre quindi accettare il fatto che la maggior parte delle affermazioni e delle classificazioni fatte da critici, teorici e scrittori è valida se riferita a un gruppo ristretto di opere, ma diventa appunto un "luogo comune" quando il canone viene esteso.

Eppure, quando si parla *comunemente* di fantascienza ci si capisce: gli scrittori continuano a scriverla, gli editori a pubblicarla e i lettori a leggerla. E tutti ne conoscono caratteristiche e convenzioni. Proprio basandomi su questa osservazione, ho pensato di affrontare tale forma letteraria da una prospettiva *pragmatica*. Invece di lavorare sul "genere" come categoria estetica e formale (il *corpus* fantascientifico è troppo vasto e vario perché ogni scelta non comporti delle esclusioni), ho ritenuto più fruttuoso considerarlo una categoria "informativa", che raccoglie cioè le istruzioni trasmesse da emittente a ricevente e valide sia per la codifica sia per la decodifica dei testi.

L'etichetta relativa al genere, infatti, com'è ben noto ai frequentatori di librerie e biblioteche, riassume una forma di *patto implicito* tra autore e lettore sul quale si basa tutto il processo di lettura, così come si è precedentemente fondato quello di

---

Arbor, UMI Research Press, 1984, p. xiv.

<sup>2</sup> John Clute, Peter Nicholls, eds., *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York, St. Martin's, 1993.

scrittura. E' proprio per le convenzioni contenute in tale patto implicito che una forma letteraria fantastica, la fantascienza, *talora* si legge *come se* fosse realismo. Il mio, pertanto, non vuole essere un ennesimo tentativo di definire la fantascienza e non è mio interesse neppure sostenere o confutare una definizione in particolare. Al contrario, tenterò di ottenere spunti e informazioni proprio dai vari "luoghi comuni" che ricorrono nella letteratura critica sul genere (e persino in alcune delle definizioni) sfruttando il loro valore di verità, sia pure relativo. Non affronterò dunque la fantascienza sulla base del *che cos'è* ma, piuttosto, del *che cosa si dice che sia*. Questo approccio mi condurrà necessariamente anche a toccare il problema della comunicazione narrativa nel suo complesso, da autore empirico a lettore empirico. Su questo aspetto, c'è da rilevare come i generi paraletterari siano un buon terreno di lavoro per approfondire una simile indagine. In essi, infatti, il dialogo a distanza tra chi scrive e chi legge si basa in maggior misura su formule e convenzioni, su effetti previsti e sperimentati e quindi più facilmente riconoscibili.

Il punto di partenza della mia analisi sarà dunque proprio il paradosso del realismo fantascientifico:

#### LA FANTASCIENZA E' UN GENERE DI LETTERATURA FANTASTICA CHE DA' AL LETTORE UN EFFETTO DI REALISMO.

Poiché ogni singolo termine di tale asserzione solleva inevitabilmente tutta una serie di questioni teoriche e critiche, scinderò il complesso del discorso in due parti.

Nel primo capitolo affronterò i problemi relativi alla prima metà dell'affermazione: "la fantascienza è un genere di letteratura fantastica". Volendo capire *che cosa si dice che sia* la fantascienza, contraddizioni comprese, ne ripercorrerò brevemente storia, definizioni e teorie. Ho creduto necessario dare un taglio storicistico all'esposizione perché il patto convenzionale tra autore e lettore viene continuamente riscritto e pure il significato di *fantascienza* come etichetta editoriale è mutato più volte dagli anni '20 a oggi. Dal momento, poi, che il

rapporto tra fantascienza e fantastico è piuttosto ambiguo, dovrò affrontare anche la questione di *che cosa si dice che sia* il fantastico, indicando di volta in volta le mie scelte e le mie ragioni fra le varie proposte degli studiosi.

Nel secondo capitolo appunterò invece l'attenzione su che cosa significa "dare al lettore un effetto di realismo". Proprio partendo da una definizione di quest'ultimo modo letterario, proverò a identificare le convenzioni che, in maniera simile ma speculare a quelle del fantastico, influenzano la lettura dei testi realistici e che coinvolgono il rapporto tra finzione e realtà attraverso il mezzo di comunicazione in assoluto più importante per la letteratura, la lingua.

Fortunatamente, negli ultimi anni, i teorici hanno elaborato una serie di strumenti che aiutano a condurre una simile indagine. Farò dunque ricorso agli studi sulla finzionalità e sui mondi possibili (finzionali), sulla loro costruzione da parte dello scrittore e sulla ricostruzione da parte del lettore, per arrivare ad analizzare il processo di comunicazione narrativa tra i due effettivi interlocutori, l'autore empirico (che crea il famoso "effetto") e il lettore empirico (che, in un certo senso, lo subisce).

Tenterò infine di evidenziare le varie fasi di tale dialogo, dalla costruzione della referenza finzionale alla creazione dell'illusione della sua realtà, applicando alla narratologia alcune delle categorie fondamentali della linguistica pragmatica. I mondi finzionali sono infatti costituiti prevalentemente di parole e la linguistica aiuta a comprenderne alcuni meccanismi. L'impostazione pragmatica, in particolare, studiando gli *effetti* del linguaggio comune negli scambi dialogici in contesti specifici, suggerisce una serie di categorie facilmente adattabili anche alla mia analisi. Quella di azione, soprattutto, ha dato origine al concetto di *atto narrativo* con il quale cercherò di evidenziare che *cosa si fa* realmente con la lingua letteraria. L'atto narrativo, modellato sull'atto linguistico di cui mantiene le tre componenti (locutoria, illocutoria e perlocutoria), aiuta infatti a comprendere all'interno del testo informazioni considerate di solito extratestuali, come l'intenzione dell'autore (se focalizziamo l'attenzione sull'aspetto illocutorio dell'enunciato) o l'effetto che ha la strategia narrativa sul lettore (se lo consideriamo dal punto di vista perlocutorio).

Utilizzerò poi le suddette categorie per analizzare il dialogo (anzi, una serie di possibili dialoghi) fra autore e lettore attraverso un gruppo di testi. Nel corso della stesura di questa dissertazione, tuttavia, il rapporto tra elaborazione teorica e applicazione pratica è stato continuo. Originariamente, ho infatti proposto alcune delle storie qui riportate a un gruppo eterogeneo di lettori e ho riflettuto sulle loro osservazioni. Il *come* un mondo possibile finzionale viene ricostruito durante la lettura (e le diverse letture non erano poi così differenti) mi ha indotto a chiedermi *perché* quei testi innescavano simili processi, quali erano le convenzioni in gioco e come facevano i lettori a conoscerle e riconoscerle nel singolo testo. La “scoperta”, almeno da parte mia, di formulazioni teoriche che spiegavano tali meccanismi mi ha quindi permesso di comprenderli meglio. Poiché alcune delle teorie cui ho fatto ricorso sono state elaborate in un ambito non strettamente letterario, ho dovuto però tentare di adattarle alla mia analisi.

Comunque, per la parte di applicazione pratica, ho scelto di lavorare su tre autori appartenenti storicamente a tre momenti diversi dell’elaborazione del “patto”: Edgar Allan Poe, che probabilmente è stato il primo a proporlo; Ray Bradbury, che l’ha riscritto molto personalmente; e Ursula Le Guin, che l’ha utilizzato in tutta la sua complessità. Tale selezione mi ha permesso di tracciare una sorta di parabola della fantascienza: dalla formulazione del genere in potenza (con Poe non esiste ancora la *science fiction* propriamente detta) all’attualizzazione delle sue piene potenzialità.

Il percorso delineato attraverso questi tre scrittori è a tappe forzate e talora il passaggio dall’una all’altra fase risulta un po’ brusco. E non è neppure completo: dopo la generazione cui appartiene Le Guin, il genere è “mutato” ancora. Questi tre autori, tuttavia, sono particolarmente significativi per una serie di motivi. Primo, perché essi non sono solo ed esclusivamente autori di fantascienza, e quindi il loro lettore ha bisogno ogni volta di compiere un atto fondamentale della comunicazione narrativa, quello di sintonizzarsi sul genere; secondo, perché l’ispirazione di tutti e tre è “fantastica” in senso lato, e per questo si prendono particolari libertà con le cosiddette leggi fantascientifiche rinnovando

costantemente le convenzioni alla base del patto; e terzo, perché in realtà sono semplicemente scrittori. Ognuno di loro ha una sua propria concezione poetica che si riflette nel modo di vedere il mondo che lo circonda e di trasformarlo in una miriade di mondi finzionali, sempre diversi ma sempre possibili.

Sarà comunque interessante notare quanto, nonostante tutti i cambiamenti, tutte le forzature, tutte le “trappole” create dagli autori, nel corso degli anni il genere fantascienza sia rimasto sempre lo stesso, mutevole ma riconoscibile.





La storia critica della fantascienza<sup>1</sup> 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. E’ stato proprio questo fenomeno a sollevare l’interesse di sociologi, di psicologi, nonché di critici letterari e, successivamente, a permettere alla critica interna al genere di uscire dal ghetto delle riviste specializzate e delle *fanzines* (crasi di *fan* e *magazines*) e di conquistarsi uno spazio su riviste di critica letteraria. E soltanto allora la fantascienza è stata ufficialmente riconosciuta come genere letterario a sé stante.

Il primo corso universitario di *science fiction* (in breve SF) è stato tenuto al City College di New York da Sam Moskowitz nel 1953. Nel 1955, in una conferenza tenuta al Cambridge University English Club, C.S. Lewis ha condotto un’analisi informale delle sue varie sottospecie; 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<sup>2</sup>.

Eppure, ancora nel 1979, due *science fiction fans* francesi, Igor e Grichka Bogdanoff, al fine di condurre uno studio sociologico, hanno sentito il bisogno scopertamente polemico di domandare a un centinaio di personaggi europei e

---

<sup>1</sup> Il termine italiano, calco dell’inglese *science fiction*, è stato coniato nel 1952 per la collana Urania di Mondadori.

<sup>2</sup> Patrick Parrinder, “Introduction”, *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*, London, Methuen, 1980, pp. xv-xvi.

americani (uomini di stato, di cultura, di scienza) che cosa ne pensassero di questo genere letterario. La maggior parte degli intervistati ha snobbato letteralmente l'argomento, dimostrando di continuare a considerare la *science fiction* come una non-letteratura, una forma talmente infima e popolare da vergognarsi persino ad ammettere di leggerla<sup>3</sup>.

L'accettazione della fantascienza come Letteratura è quindi un fenomeno recente. Di conseguenza, come sottolinea anche Darko Suvin, il teorico accademico forse maggiormente amato dagli scrittori stessi, è soltanto da poco che non c'è più bisogno di "giustificarne un'attenzione seria da parte degli studiosi"<sup>4</sup>. In realtà, proprio in ambito universitario, soprattutto anglosassone (statunitense, canadese e inglese), a partire dagli anni '70 si è assistito a un gran fermento di studi. 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.

Il risveglio dell'interesse dei critici per una letteratura tanto "popolare" da essere disprezzata dagli stessi lettori estranei al fenomeno del *fandom* (da *fan* e *domain*) ha probabilmente due cause concomitanti: una interna al genere stesso (un netto miglioramento della qualità media dei testi prodotti) e una esterna. E' proprio a partire dagli anni '70 che si verifica un notevole cambiamento culturale, tuttora in atto, riguardo alla questione del canone letterario. Per il teorico della letteratura tradizionale erano infatti meritevoli di studio solo i "grandi libri", i capolavori riconosciuti come tali possibilmente da generazioni di studiosi. Un simile atteggiamento metteva necessariamente in secondo piano lo studio dei generi "nuovi". Oggi, per essere rappresentativo, il canone può invece liberamente estendersi a contenere altro che le opere ormai classiche. L'apertura culturale che ha caratterizzato gli ultimi decenni ha influenzato il concetto stesso di Letteratura con la L maiuscola. I centri di creazione e diffusione culturale si sono moltiplicati, le "voci" e dunque le "lingue" in cui tali culture si esprimono sono sempre più

---

<sup>3</sup> Igor e Grichka Bogdanoff, *L'effet science fiction*, Paris, Laffont, 1979.

<sup>4</sup> Suvin, Darko, *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 3.

numerose e vengono considerate interessanti proprio per la loro diversità<sup>5</sup>.

Persino il termine *sottoletteratura*, che per tanti anni ha bollato non solo la fantascienza, ma anche il giallo o i romanzi sentimentali, è stato ormai sostituito da *paraletteratura*. Il concetto è stato formulato per la prima volta nel 1975 da Marc Angenot (*Le roman populaire*), ma è attestato in Italia soltanto a partire dal 1985<sup>6</sup>. La posizione della paraletteratura rispetto alla cosiddetta letteratura alta non sarebbe tanto di inferiorità, quanto piuttosto di *marginalità*:

Paraliterature occupies the space outside the literary enclosure, as a forbidden, taboo, and perhaps degraded product - held at bay, and yet rich in themes and obsessions which are repressed in high culture.<sup>7</sup>

Quella tra Letteratura e paraletteratura, del resto, non è mai stata una divisione assoluta, bensì storica: lo stesso *romanzo* è stato per lungo tempo considerato genere popolare, rispetto al poema o alla tragedia. Parallelamente, alcune opere nate in ambito fantascientifico sono ormai entrate a far parte della letteratura *tout court*.

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. I due indirizzi critici sopra menzionati, quello prodotto dai *fans* 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, talora, a sovrapporsi. Soprattutto il primo, però, è solitamente caratterizzato da un grado di fanatismo difficilmente quantificabile, una vera e

---

<sup>5</sup> Charles Bernheimer, ed., *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1995.

<sup>6</sup> *DISC Compact, Dizionario Italiano Sabatini Coletti*, Firenze, Giunti Multimedia, 1997.

<sup>7</sup> Parrinder, op. cit., p. 46.

propria “sindrome da fantascienza”<sup>8</sup> che rischia di appannare la capacità di giudizio. Il tipico *science fiction fan*<sup>9</sup> considera la SF l’unica letteratura degna di interesse (di solito non legge altro) e, soprattutto, la percepisce come una forma totalmente diversa dal fantastico, che spesso rifiuta *a priori*. Talvolta, però, anche critici di formazione accademica sembrano rimanere contagiati dalla stessa “sindrome”. In questo caso (cfr. *infra* § 1.1.2.), il sintomo più ricorrente è lo sforzo di nobilitare il genere, di dargli origini letterarie alte e, di nuovo, di differenziarlo dal fantastico. Difficilmente la risposta del pubblico a questa forma narrativa è stata neutra. Essa tende non solo a generare o un grande entusiasmo o una forte repulsione, ma anche e soprattutto l’attitudine ad assolutizzare giudizi e categorie. Ma la fantascienza è un genere che nasce *all’interno* della letteratura fantastica e io ritengo in tale ambito vada analizzato e compreso. E’ inoltre una forma prevalentemente paraletteraria ed estremamente prolifica, tanto che in pochi decenni di vita ha dato origine a diverse migliaia di opere definibili come “fantascientifiche”. Jacques Sadoul<sup>10</sup> ha calcolato che soltanto tra il 1925 e il 1971, in lingua inglese, sono stati pubblicati oltre 30.000 testi tra racconti e romanzi, di cui solo una percentuale estremamente bassa è significativa al di là dell’orizzonte del genere. Pure questi casi, tuttavia, sono pienamente comprensibili solo sulla base delle convenzioni e delle formule che caratterizzano la produzione più popolare, anche perché spesso è su di essa che i loro autori, soprattutto quelli angloamericani, si sono formati.

A questo proposito, occorre ancora rilevare come quella manifestazione conosciuta dal pubblico come *fantascienza*, letteraria ma non solo, non è *esclusivamente* angloamericana, ma lo è *prevalentemente*. Nonostante le ovvie radici europee, la SF ha assunto le caratteristiche che attualmente la contraddistinguono negli Stati Uniti all’inizio del Novecento. E’ là che è diventata genere autonomo separandosi dal resto della letteratura fantastica ed è ancora

---

<sup>8</sup> Numerosi sono stati gli studi sociologici sul fenomeno del *fandom* fantascientifico, sia in ambiente anglosassone sia francese (cfr. Bibliografia 1). Per l’Italia (anni ’70), cfr. Vittorio Curtoni, Giuseppe Lippi, *Guida alla fantascienza*, Milano, Gammalibri, 1978.

<sup>9</sup> Albert I. Berger, “Science-Fiction Fans in Socio-Economic Perspective: Factors in the Social Consciousness of a Genre”, *Science-Fiction Studies*, 4, 1977, pp. 232-246.

negli USA che è divenuta un fenomeno popolare che ha successivamente “riconquistato” il Vecchio Mondo. Esiste certo una fantascienza britannica, ma l’interscambio tra fantascienza inglese e americana è sempre stato così continuo che spesso si parla genericamente di fantascienza di lingua inglese<sup>11</sup>. Tendenzialmente, tuttavia, si può forse affermare che la SF europea sia rimasta più vicina alle radici filosofico-letterarie su cui s’innesta la forma contemporanea (cfr. *infra* § 1.1.2.).

Altra grande tradizione fantascientifica è comunque quella dell’Est europeo<sup>12</sup>. La fantascienza russa, o polacca, o ceca, per particolari contingenze storiche, si è sviluppata però in modo pressoché autonomo e, con poche significative eccezioni, quali Čapek, Lem o i fratelli Strugackij, non ha influenzato in maniera determinante quella occidentale. Interessante è comunque il fatto che, come nota anche Pagetti<sup>13</sup>, numerosi scrittori americani sono di origine europea centro-orientale o settentrionale. Pure nel caso di Asimov, tuttavia, nato in Russia ed emigrato negli Stati Uniti all’età di tre anni, la matrice culturale prevalente è quella del paese di arrivo.

Il corpus critico accumulato su questo genere è enorme e *tutto* quanto è stato detto sarebbe in qualche misura significativo. Anche le posizioni teoriche più estreme e discutibili, anche le argomentazioni più ingenuie e semplicistiche forniscono infatti indicazioni su aspetti diversi ma compresenti di una manifestazione letteraria ancora oggi multiforme e ambigua, in continuo mutamento. Una breve panoramica su alcuni dei punti discussi dai critici e dai teorici risulta dunque utile per mettere in evidenza le posizioni sulle quali il dibattito è ancora in corso. Soltanto a scopo espositivo, possono essere distinti tre principali argomenti di

---

<sup>10</sup> Jacques Sadoul, *Storia della fantascienza*, Milano, Garzanti, 1975, p. 15.

<sup>11</sup> Cfr. anche Fabio Giovannini, Marco Minicangeli, *Storia del romanzo di fantascienza*, Roma, Castelvechi, 1998, p. 9.

<sup>12</sup> Per un excursus sulla tradizione fantascientifica dell’Est europeo, cfr. Suvin, op. cit., pp. 289-343. Suvin è slavo di nascita.

<sup>13</sup> “Ad esempio, I. Asimov è nato in Russia, e di origine russa è R. Shekley. F. Pohl e C. M. Kornbluth sono di origine tedesca, P. Anderson di origine scandinava. Il padre di C. Simak era nato vicino a Praga, quello di A. Budrys era console della Lituania negli Stati Uniti prima dell’annessione sovietica” (Carlo Pagetti, *Il senso del futuro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970, p. 132, nota 8).

discussione:

1. quando e come nasce il “genere” fantascientifico;
2. come si è tentato di definirlo;
3. qual è il suo rapporto con il resto della *narrativa fantastica*.

### 1.1. BREVI CENNI STORICI

Le problematiche appena menzionate sono in realtà strettamente interconnesse. Come sostengono Giovannini e Minicangeli<sup>14</sup>, infatti, “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) fanno risalire la fantascienza 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 lavoro - io distinguerei una *data di concepimento*, che fisserei nel 1835, quando Edgar Allan Poe dà alle stampe “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall” (cfr. *infra* Cap. 3); 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<sup>15</sup> chiama l’asse “Luciano-Moro-Rabelais-Cyrano-Swift-M. Shelley-Verne-Wells”; l’altra, che anche gli studiosi che

---

<sup>14</sup> Giovannini, Minicangeli, op. cit., p. 11.

<sup>15</sup> Suvin, op. cit., p. 28.

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<sup>16</sup>, 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.

### 1.1.1. LA FANTASCIENZA MODERNA

Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, per soddisfare le richieste di un crescente pubblico di lettori desiderosi soprattutto di evasione, in Europa e in Nord America viene pubblicata una gran quantità di testi paraletterari. In questo periodo diventano estremamente popolari i *scientific romances*, romanzi di avventura con base pseudo-scientifica, in cui le anticipazioni alla Verne e alla Wells si mescolano alle imprese di cappa e spada alla Scott e alla Alexandre Dumas; anche i *dime novels*, i romanzi economici pubblicati sotto forma di piccoli periodici, vengono invasi da utopie e distopie scritte a imitazione di Edward Bellamy e Rider Haggard. Tra l'inizio del secolo e il 1925 viene quindi scritto e stampato un numero consistente di opere in cui sono già presenti molte delle caratteristiche che apparterranno alla SF successiva.

Nel 1926, un lussemburghese emigrato negli Stati Uniti, Hugo Gernsback, fonda *Amazing Stories*, la prima rivista destinata ad accogliere esclusivamente racconti di quella che l'editore stesso chiama per ora *scientifiction*. Nell'editoriale del primo numero, Gernsback fornisce pure una prima definizione "operativa" del

---

<sup>16</sup> Anche questa affermazione è stata oggetto di discussione. Per Adolfo Fattori, ad esempio, non si può parlare della fantascienza come di un genere letterario vero e proprio perché i testi fantascientifici sono talmente tanti e di strutture talmente varie da inglobare in sé e talvolta rielaborare strutture formali di altri generi ("L'immaginazione tecnologica", in Fattori, ed., *L'immaginazione tecnologica. Teorie della fantascienza*, Napoli, Liguori, 1980, pp. 163-181). Mi pare però che tale obiezione possa essere fatta per qualsiasi altro genere letterario e non contraddistingua quindi solo la fantascienza.

genere di storie che intende 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”<sup>17</sup>. Sia in questo primo numero di *Amazing Stories* sia nella maggior parte di quelli successivi, vengono pubblicate soprattutto ristampe, in genere episodi di romanzi di Verne e Wells e racconti di Poe<sup>18</sup>, oltre a un certo numero di storie tedesche, inglesi e francesi. Con questa iniziativa, Gernsback contribuisce 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*, il lussemburghese si ritrova vittima di un tentativo di frode. Riesce a salvare la rivista ma l’abbandona ugualmente per fondare un nuovo *pulp*, *Science Wonder Stories*. Nel primo numero egli dichiara 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.<sup>19</sup>

E’ in questa occasione che Gernsback introduce per la prima volta la locuzione *science fiction*.

Questo termine, tuttavia, era già stato impiegato almeno una volta in un trattatello di un certo William Wilson, *A Little Earnest Book upon a Great Old Subject* (1851), in cui l’autore predice l’affermazione di una nuova forma di letteratura didattica, la *Science-Fiction*, appunto, nella quale “la rivelazione della verità scientifica possa essere trasmessa [al pubblico] intrecciata a una storia piacevole, poetica e *vera* in sé: la conoscenza della Poesia della Scienza circolerà così nelle

---

<sup>17</sup> In James Gunn, *Alternate Worlds. The Illustrated History of Science Fiction*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall, 1975, p. 120.

<sup>18</sup> Gernsback, nei tre anni in cui fu a capo della rivista, ristampò nove romanzi di Verne, trenta opere, tra romanzi e racconti, di Wells e sette racconti di Poe (Valerio Fissore, “Poe e la fantascienza?”, in Bianchi, ed., *E.A. Poe. Dal Gotico alla Fantascienza*, Milano, Mursia, 1978, pp. 69-76, p. 72, note 10 e 11).

<sup>19</sup> In Parrinder, op. cit., p. 13.



vesti della Poesia della Vita”<sup>20</sup>. Non ci sono notizie che Gernsback conoscesse il *Little Book* ma, anche se egli avesse preso a prestito il termine da Wilson, questo non cambierebbe la data d’origine della fantascienza come genere autonomo. L’accenno a Wilson risulta quindi più una curiosità che un punto di partenza per nuovi studi e analisi, soprattutto considerando il fatto che il termine entra nell’uso comune tramite Gernsback.

I temi dominanti della fantascienza pubblicata su riviste in questo primo periodo sono comunque estrapolazioni tecnologiche, più o meno fantasiose, di cui è protagonista la macchina, in positivo o in negativo. In questa fase pionieristica, che giunge fino alla metà degli anni ’30, conosce la sua massima fortuna la cosiddetta *space opera*, sorta di *chanson de geste* spaziale in cui, nel corso di interminabili saghe (sceneggiate talvolta per la radio, il cinema, i fumetti), eroi senza paura errano da un capo all’altro della Galassia per conquistare imperi celesti e liberare principesse, impiegando il tempo libero per uccidere “bug-eyed monsters”.

Già a partire dagli anni ’30<sup>21</sup>, tuttavia, si nota un primo cambio di tendenza. Nella fantascienza cominciano 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 sviluppa un filone imparentato con il mondo del soprannaturale, la cosiddetta *fantasy*<sup>22</sup> che, a differenza della più razionalistica fantascienza, ammette nelle sue narrazioni personaggi “irrazionali” quali vampiri, folletti, streghe e fantasmi.

Il tentativo di coniugare l’impegno sociale con il *divertissement* comincia ora a

---

<sup>20</sup> “[...] the revealed truth of Science may be given interwoven with a pleasing story which may itself be poetical and *true* - thus circulating a knowledge of the Poetry of Science clothed in a garb of the Poetry of Life” (in Parrinder, op. cit., p. 2). La traduzione è mia.

<sup>21</sup> 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.

<sup>22</sup> In realtà, come vedremo meglio in seguito, il termine *fantasy* è ambiguo. E’ infatti impiegato sia come sinonimo di *fantastic literature*, sia per identificare un altro genere fantastico di cui l’esempio più celebre è *The Lord of the Rings* di J.R.R. Tolkien.

caratterizzare gli autori più consapevoli delle potenzialità del genere. Ed esso proseguirà e si svilupperà su questa strada nel periodo tra il '34 e il '38, quando F. Orlin Tremaine diventa il direttore della rivista *Astounding Stories*, nata nel gennaio del 1930. Tremaine non è tanto uno specialista di SF quanto un professionista dell'editoria. Il suo scopo è quello di pubblicare una rivista migliore di quelle dei concorrenti eliminando i vincoli tematici che fino a ora hanno influenzato l'accettazione dei racconti: il razzismo, la xenofobia e la nascente follia nazista entrano così a far parte dei temi base delle avventure fantascientifiche. Tremaine fa anche cadere il principio per il quale le storie debbano avere un fondamento strettamente scientifico e accetta su *Astounding* racconti di autori di *fantasy* come Lovecraft e C.L. Moore<sup>23</sup>. Il livello letterario e le idee di *Astounding Stories* hanno influenzato tutta la generazione di giovani scrittori formatisi tra la fine del '38 e l'inizio degli anni '40.

Gli anni '30 e '40 sono comunque quelli in cui il genere diventa ampiamente popolare tra il pubblico dei lettori, soprattutto nordamericani. Proprio questa popolarità fa sì che, al tempo stesso, esso si configuri come una *formula fiction*, una narrativa che sopravvive su formule ripetitive. Rispetto ad altri generi popolari allora in voga, però, essa si distingue - come sostiene Frank Cioffi - perché raffigura una società in movimento, non in stasi:

science fiction usually works through juxtaposing a picture of contemporary social reality with a vision of some scientifically explicable change in that reality. The interplay between these two components allows science fiction to comment on social structures and institutions associated with change, progress, and development (in addition to those linked to stability, stasis, and stagnation) in ways other popular forms cannot.<sup>24</sup>

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

---

<sup>23</sup> Catherine Louise Moore è la prima donna che sia riuscita a farsi pubblicare racconti sulle riviste di fantascienza, ricorrendo però all'artificio di firmarli con le sole iniziali. Soltanto dopo il notevole successo di "Shambleau" e della serie di *Jirel de Joiry*, il "segreto" fu rivelato.

<sup>24</sup> Frank Cioffi, *Formula Fiction. An Anatomy of American Science Fiction, 1930-1940*, Westport

Un'altra svolta nella storia del genere si verifica quando Tremaine lascia la direzione di *Astounding* a J.W. Campbell, Jr.. Campbell, già autore di *space operas*, ha avuto 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 pretende racconti molto più curati dal punto di vista stilistico e di ispirazione rigorosamente scientifica. Si sviluppa 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 può tutto e l'uomo che l'ha creata si sente onnipotente. Quando però, nell'agosto del '45, vengono sganciate le atomiche sul Giappone, il mito della scienza "buona" subisce un brutto colpo. E gli scrittori di SF, che forse più di altri vi avevano creduto, si sentono traditi. Dalla metà degli anni '40 in poi, compaiono numerosi racconti pessimistici su mondi post-atomici: è l'inizio della guerra fredda e si comincia ad aver paura di una guerra nucleare. Una delle opere più significative di questi anni è *The Martian Chronicles*, di Ray Bradbury (cfr. Cap. 4). Il primo racconto della serie viene pubblicato nell'agosto del '46 su *Planet Stories*, che accetterà anche la maggior parte degli altri. *The Martian Chronicles* è un ottimo esempio anche del modo in cui è nata gran parte di quelli che oggi vengono considerati romanzi di fantascienza. Le *Cronache Marziane* sono infatti costituite da una serie di racconti scritti e pubblicati in tempi diversi e raccolti soltanto in seguito sotto un unico titolo. Paradossalmente, il primo racconto uscito, "The Million Year Picnic", costituisce l'ultimo episodio del romanzo.

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

---

(Conn.) & London, Greenwood, 1982, p. viii.

posto ai *digests*.

Questo è anche il momento in cui cade in gran parte l'accento "epico" di scoperta e d'azione, che aveva caratterizzato soprattutto la *space opera*, ed emergono le tendenze più mature, in particolare sulle pagine di *Galaxy* (diretta da Horace T. Gold). In ambientazione terrestre, gli autori puntano la loro attenzione sui problemi dell'esplosione demografica, sugli assurdi della civiltà industriale e sull'inquinamento; in ambientazione più propriamente fantascientifica, compare il tema del riconoscimento dei diritti civili e umani ad androidi e alieni, che diventano personaggi positivi e problematici (tema che rifletteva la questione dell'emarginazione delle minoranze). In questo periodo, anche la conquista dello spazio non è 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 mandano in orbita il primo Sputnik, per i lettori di fantascienza la realtà si rivela meno esaltante delle anticipazioni letterarie. In pochi anni l'interesse per il genere diminuisce rapidamente e dal '58 al '65 il numero delle riviste cala da 40 a 6, anche perché la maggior parte delle opere comincia a essere stampata direttamente in volume. Pure in questo momento di recessione, la fantascienza mantiene 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 diverrà una Bibbia per la Beat Generation.

Evidentemente, però, quello che è stato il genere fino a tutti gli anni '50 non soddisfa più i suoi stessi lettori. Il primo passo verso un tentativo di rinnovamento viene 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 rimettono 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 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 contrappone agli *outer spaces* "classici" di altri mondi e altri universi.

Come già accennato, negli anni '60 cresce anche l'attenzione al genere da parte della critica accademica, attenzione che induce 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), cominciano ora a sentirsi sollecitati a curare maggiormente stile e impianto narrativo.

Negli anni '70 cambia poi la nozione di scienza alla base della SF. Le "hard sciences" (fisica, biologia, astronomia) vengono tendenzialmente sostituite dalle scienze sociali (sociologia, psicologia, antropologia). In realtà, come sempre in questo campo, tale cambiamento non è così netto. Lo mette in evidenza anche Carl Malmgren<sup>25</sup>: 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) è 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, cambia 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), diviene ora strutturante. E' in questo contesto che la fantascienza nuovamente si trasforma. Ad esempio, da genere tipicamente maschile (nonché “maschilista”, soprattutto la *space opera*) diventa mezzo di espressione privilegiato di un gruppo di scrittrici femministe. Come testimonia 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”<sup>26</sup>. Al contrario della letteratura tradizionale, che confina gli scrittori in ambienti storici o contemporanei in cui i ruoli sessuali sono già determinati,

science fiction allows the freedom to create a “laboratory” world where one can experiment with matriarchal societies that dominate entire nations, group marriages, radical approaches to child rearing, and other feminist speculations about alternatives to existing sex roles and living arrangements.<sup>27</sup>

A partire dalla pubblicazione di *The Left Hand of Darkness* di Ursula Le Guin (1969), si assiste così a un fiorire di racconti sul tema dell'androginia che dà il via a varie esplorazioni dei ruoli sessuali e 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

---

<sup>25</sup> Carl D. Malmgren, *Worlds Apart*, Indianapolis, Indiana University Press, 1991, p. 14.

<sup>26</sup> Joanna Russ, “What Can a Heroine Do? or Why Women Can't Write”, *To Write Like a Woman*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995, pp. 79-93.

<sup>27</sup> Tom Staicar, “Editor's Foreward”, in Tom Staicar, ed., *The Feminine Eye*, New York, Ungar,

computer: esso assume quindi le caratteristiche di un altro *inner space*, cibernetico stavolta. Il tempo, d'altro canto, è un domani talmente vicino da essere superato dall'oggi. A questo riguardo Istvan Csicsery-Roney ha elaborato il concetto di *retrofuture*<sup>28</sup>. 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; cfr. *infra* Cap. 5). 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<sup>29</sup>. Ora però si va oltre. Scrive Bukatman al riguardo:

Textuality now becomes an explicit *theme* in the science fiction work; language will comprise the *context* of the discourse as well as determine its form. Reflexivity is extended as the text turns upon its own production.<sup>30</sup>

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,

---

1982, p. vii.

<sup>28</sup> Istvan Csicsery-Ronay Jr., "Futuristic Flu", in Slusser, Shippey, eds., *Fiction 2000*, Athens & London, The University of Georgia Press, 1992, pp. 26-45.

<sup>29</sup> Parrinder, op. cit., p. 117.

<sup>30</sup> Scott Bukatman, *Terminal Identity. The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*, Durham & London, Duke University Press, 1993, p. 30.

soprattutto nel tentativo di riprodurre la *visione del mondo*, o il nucleo finzionale (Cfr. § 5.1.2.4.), che informa la storia<sup>31</sup>. 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.

### 1.1.2. LA FANTASCIENZA ANTE LITTERAM

La SF come genere a sé stante nasce dunque nel nostro secolo e ha un'origine prevalentemente popolare. Come dice 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.<sup>32</sup>

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 fans sia tra gli studiosi è nata una vera e propria caccia alla fantascienza *ante litteram*<sup>33</sup>. 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

---

<sup>31</sup> Sadler, "Narrative Technique and the World View", cit., pp. 1-17.

<sup>32</sup> Parrinder, op. cit., p. 1.

<sup>33</sup> Non tutti sono d'accordo con questa tendenza. Sam Delany, ad esempio, la condanna e la attribuisce a quella che chiama "pedagogic snobbery (or insecurity)" ("The Semiology of Silence", *Science-Fiction Studies*, 14, 1987, pp. 134-164, p. 138).



*La Tempesta* di Shakespeare: quasi tutto è stato fagocitato e annesso in qualche misura al genere<sup>34</sup>.

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<sup>35</sup>. 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<sup>36</sup>.

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*

---

<sup>34</sup> Sadoul, op. cit., p. 18.

<sup>35</sup> Suvin, *ibid.*, p. 111.

<sup>36</sup> Il lavoro di Suvin, estremamente ricco e dettagliato, è comunque un’ottima fonte per ricostruire la storia di quella che ho definito fantascienza *ante litteram* (e che per Suvin è la fantascienza vera e propria).

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<sup>37</sup> - “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 sua finalità è però la stessa di Cyrano e Swift: attraverso il punto di vista di due giganteschi visitatori interplanetari il filosofo francese mette in

---

<sup>37</sup> Paolo Rossi, “L'universo finito e i mondi abitati”, *Storia della scienza moderna e contemporanea*, Torino, UTET, 1988, I, p. 333.

evidenza l'assurdità dell'idea razionalistica delle grandi vette raggiunte dall'uomo<sup>38</sup>. 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 Régénération*, 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<sup>39</sup> 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

---

<sup>38</sup> E' tuttavia da rilevare che l'*histoire philosophique* di Voltaire era stata ispirata da una spedizione scientifica, condotta da Maupertuis in Lapponia tra il 1736 e il 1737, per misurare un grado del meridiano terrestre e confermare così che la Terra è una sfera schiacciata ai poli - tesi di derivazione newtoniana (Corrado Rosso, "Introduzione", in Voltaire, *Micromegas. L'ingenuo*, Milano, Rizzoli, 1996, pp. 5-20).

<sup>39</sup> Suvin, op. cit., p. 166.

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'extrapolazione 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 saccheggianti 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 (cfr. *infra* p. 8): Edgar Allan Poe, Jules Verne e Herbert George Wells. Poe ha avuto un'influenza fondamentale sia sulla caratterizzazione sia sulla teoria del genere. A lui sarà dedicato il Capitolo 3.

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, che fa preparare ai protagonisti fin nei minimi particolari e su basi scientifiche (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. E, ancora, *può* tornare sulla Terra dallo spazio, *può* incastrarsi sotto i ghiacci del Polo e uscirne vivo, *può* risalire in superficie dalle viscere del nostro pianeta avvinghiato a una zattera di tronchi fossili. 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). Il dottor Moreau cerca infatti di costruire esseri umani con esperimenti su animali, ma riesce solo a

creare dei mostri che alla fine si ribellano e lo uccidono. 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'exkursus 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<sup>40</sup> 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<sup>41</sup>) 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.

## 1.2. DEFINIZIONI

A proposito dei tentativi di dare una definizione al genere fantascienza, Patrick Parrinder afferma: “Definitions of science fiction are not so much a series of logical approximations to an elusive ideal, as a small, parasitic sub-genre in themselves”<sup>42</sup>. 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. I fratelli Bogdanoff, in uno studio del 1976, ne hanno evidenziate alcune mettendole in relazione con il punto di vista critico dal quale sono state elaborate:

---

<sup>40</sup> In Weedman, Jane B., ed., *Women Worldwalkers. New Dimensions of Science Fiction and Fantasy*, Lubbock, Texas Tech Press, 1985, pp. 103-104.

<sup>41</sup> Francis Cromphout, “From Estrangement to Commitment: Italo Calvino’s *Cosmicomics* and *T con Zero*”, *Science-Fiction Studies*, 16, 1989, pp. 161-183.

<sup>42</sup> Parrinder, op cit., p. 2.

- |   |  |
|---|--|
| 1) littérature de l'âge scientifique et technique                                   | (approche "descriptive");                    |
| 2) "configuration libidinale"   | (Eizykman <sup>43</sup> , a. "idéologique"); |
| 3) la SF prépare l'homme au future  | (a. "fonctionnelle");                        |
| 4) littérature expérimentale des possibles  | (a. "épistémologique");                      |
| 5) comme système mythologique des représentations collectives liées à l'inconscient | (a. "psycho-sociologique");                  |
| 6) comme aventure des grandes questions métaphysiques                               | (a. "philosophique"). <sup>44</sup>          |

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 sottogeneri. 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.

---

<sup>43</sup> Boris Eizykman ha successivamente proposto la definizione di SF come *literature of "realterations"*, cioè come "letteratura basata su stati alternativi del reale" ("Temporality in SF Narrative", *Science-Fiction Studies*, 12, 1985, pp. 66-87).

<sup>44</sup> Igor e Grichka Bogdanoff, *La science-fiction*, Paris, Seghers, 1976, pp. 12-13.



### 1.2.1. DA "SCIENTIFIC ROMANCE" A "PONTE VERSO IL REALISMO"

A parte le "dichiarazioni programmatiche" di Gernsback, il primo tentativo di definire la fantascienza popolare novecentesca risale al 1947:

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.<sup>45</sup>

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<sup>46</sup>. 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:

---

<sup>45</sup> In J.O. Bayley, *Pilgrims through Space and Time*, Westport (Conn.) & London, Greenwood, 1972, pp. 10-11.

<sup>46</sup> Samuel R. Delany, "Some Reflections of SF Criticism", *Science-Fiction Studies*, 8, 1981, pp. 233-239.

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.<sup>47</sup>

*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.<sup>48</sup>

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.<sup>49</sup>

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

---

<sup>47</sup> Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press, 1957, p. 49.

<sup>48</sup> Basil Davenport, ed., *The Science Fiction Novel*, Chicago, Advent, 1959, p. 22.

<sup>49</sup> Sam Moskowitz, "Introduction", *Explorers of the Infinite*, Westport (Conn.), Hyperion, 1974, p. 11.

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.<sup>50</sup>

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. What sets it apart from older forms of fiction seems to be its use of new metaphors, drawn from certain great dominants of our contemporary life - science, all the sciences, and technology, and the relativistic and the historical outlook, among them. Space travel is one of these metaphors; so is an alternative society, an alternative biology; the future is another. The future, in fiction, is a metaphor .<sup>51</sup>

Da "realismo" a "metafora" dunque, e pure una metafora che crea nuove metafore. Le Guin ha però una visione più ampia della SF. Il paragrafo appena citato comincia infatti con l'affermazione "All fiction is metaphor", che reinserisce così la fantascienza nella letteratura *tout court*.

Altre definizioni correnti contemplano la SF come: 1) "profezia" o estrapolazione; 2) "allegoria"; 3) "satira e utopia". E Joanna Russ commenta: "Unfortunately, none of these labels will identify more than a small minority of the stories in the field"<sup>52</sup>. 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.

---

<sup>50</sup> Ruggero Bianchi, *La dimensione narrativa*, Ravenna, Longo, 1974, p. 130.

<sup>51</sup> Ursula K. Le Guin, *The Language of the Night*, New York, Harper, 1993, p. 154.

<sup>52</sup> Joanna Russ, "Speculations: The Subjunctivity of Science Fiction", *To Write Like a Woman*,

La stessa Russ aggiunge una di queste tessere quando sostiene che “science fiction, like much medieval literature, is *didactic*.” E prosegue:

That despite superficial similarities to naturalistic (or other) modern fiction, the protagonists of science fiction are always collective, never individual persons (although individuals often appear as exemplary or representative figures).

That science fiction’s emphasis is always on *phenomena* - to the point where reviewers and critics can commonly use such phrases as “the idea as hero.”

That science fiction is not only didactic, but very often awed, worshipful, and *religious* in tone <sup>53</sup>.

Più che altro, però, 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).

Più complesse sono le definizioni che cercano di contrapporre la fantascienza ad altri generi letterari.

H. Bruce Franklin, nel 1966, distingue narrativa realistica, narrativa storica, fantascienza, e narrativa fantastica, come quattro diverse strategie per descrivere ciò che è la realtà:

Realistic fiction seeks to mirror a part of present reality; historical fiction attempts to reflect a portion of past reality; science fiction aims to represent what is real in terms of a credible hypothetical invention - past, present, or most usually future - extrapolated from that present reality; fantasy obliquely represents reality by constructing some impossible alternative to it. [...] To put the matter in the simplest way, realistic fiction tries to imitate actualities, historical fiction past probabilities, science fiction possibilities, fantasy impossibility.<sup>54</sup>

Quattro diverse forme letterarie, quattro differenti strategie narrative, tutte

---

Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1995, p. 17.

<sup>53</sup> Joanna Russ, “Towards an Aesthetic of Science Fiction”, *Science-Fiction Studies*, 2, 1975, p. 113.

<sup>54</sup> H. Bruce Franklin, *Future Perfect: American Science Fiction in the 19<sup>th</sup> Century*, New York,

finalizzate però a una indagine sulla realtà, anzi, per meglio dire - come sottolinea più volte anche Pagetti commentando la precedente definizione - sulla “realtà presente”<sup>55</sup>.

Simile a quella di Franklin è una definizione del 1969 di Samuel Delany, assai complessa (arriva a definire i vari sottogeneri della SF) e basata sul concetto di *subjunctivity*:

Subjunctivity is the tension on the thread of meaning that runs between word and object. [For] a piece of reportage, a blanket indicative tension informs the whole series: *this happened*[...].

The subjunctivity level for a series of words labeled naturalistic fiction is defined by: *could have happened*. [...]

Fantasy takes the subjunctivity of naturalistic fiction and throws it in reverse [...] *could not have happened*. And immediately it informs *all* the words in the series. [...]

[In] SF the subjunctivity level is changed once more [...]: *have not happened*. Events that have not happened are very different from the fictional events that could have happened, or the fantastic events that could not have happened [...]. Events that have not happened include several sub-categories. These sub-categories define the sub-categories of sf. Events that have not happened include those events that might happen: these are your technological and sociological predictive tales. Another category includes events that will not happen: these are your science-fantasy stories. They include events that have not happened yet [...]. These are your cautionary dystopias [...]. [They] include past events as well as future ones. Events that have not happened in the past compose that SF specialty, the parallel-world story.<sup>56</sup>

In Delany<sup>57</sup> è molto interessante la considerazione che *al di là* dei singoli testi esiste un modo di pensare, esprimibile con una proposizione modale, 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 iscritte nel singolo testo perché già appartengono a un livello

---

Oxford University Press, 1978, p. 3.

<sup>55</sup> Pagetti, op. cit., p. 14 e 16.

<sup>56</sup> Samuel R. Delany, “About 5.175 Words”, in Clareson, ed., *SF: The Other Side of Realism*, Bowling Green (Oh.), Bowling Green University Press, 1971, pp. 130-145.

<sup>57</sup> Delany approfondirà successivamente le sue intuizioni in “The Semiology of Silence”, cit.

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. Dedicherò tutto il secondo capitolo all'approfondimento delle teorie cui lo scrittore e critico fa riferimento, ma in questo contesto mi preme sottolineare come Delany suggerisca che la fantascienza è una narrativa di natura profondamente diversa da quella fantastica.

Esattamente contraria è invece la posizione di Todorov, che nella sua *Introduction à la littérature fantastique* (1970), riprendendo una definizione francese dell'Ottocento, vede la fantascienza come il *meraviglioso scientifico*, in cui "il soprannaturale è spiegato in maniera razionale, ma sulla base di leggi che la scienza contemporanea non riconosce"<sup>58</sup>. Di nuovo: vedremo meglio in seguito la teoria di Todorov. Qui interessa il fatto che egli consideri 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.

Simile a quella di Todorov è la definizione di Jacques Sadoul, che vede la *science-fiction* come un ramo della letteratura dell'immaginario che *si affianca* - non si contrappone - a quella del fantastico e del meraviglioso. I teorici di formazione francese, rispetto a quelli angloamericani, sono maggiormente influenzati da una visione ottocentesca del genere.

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 - 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

---

<sup>58</sup> Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1995, p. 60.

contraddizioni e le tensioni reali, può far emergere meglio i contorni del mondo in cui viviamo.<sup>59</sup>

Comunque, neppure questa posizione è originale. Ricorda infatti da vicino quella di Bianchi (cfr. *supra* p. 27), 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 (cfr. *supra* p. 25), 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" (Ο μύθος δηλοῖ) attribuita al genere da Joanna Russ (cfr. *supra* p. 28); 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

---

<sup>59</sup> Giovannini, Minicangeli, op. cit., p. 6.

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”. Joanna Russ<sup>60</sup> sostiene addirittura che la SF non possa essere indagata con gli strumenti della critica di genere proprio perché è una forma di paraletteratura e perché alcune delle sue caratteristiche la rendono difficilmente classificabile.

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*.

### 1.2.2. LO “STRANIAMENTO COGNITIVO”

Come già accennato, l’opera di Suvin ha per nucleo lo studio della fantascienza *ante litteram*, nonché un *excursus* sulla tradizione dell’Est europeo. Tuttavia, nella prima parte, dedicata alla poetica, egli analizza le caratteristiche del genere e la sua posizione all’interno della letteratura generale. Sebbene si possa non essere d’accordo con alcune delle sue scelte (condanna a tal punto la tradizione popolare novecentesca che finisce per escluderla del tutto dalla fantascienza), le sue annotazioni e definizioni contribuiscono più di altri studi meno provocatori a rivedere alcune questioni ancora aperte.

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

---

<sup>60</sup> Russ, “Towards an Aesthetic of Science Fiction”, cit., p.112.



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.<sup>61</sup>

Per Suvin, infatti, rispetto agli altri generi letterari, la SF si avvicina al mito, alla *fantasy*, alla fiaba e alla pastorale, perché tutte queste forme si oppongono a quelle naturalistiche o empiriche; tuttavia, “l’approccio e la funzione sociale della fantascienza” - egli sostiene - “sono decisamente diversi da quelli di tali generi confinanti, non naturalistici o metaempirici” (p. 19). Anche per lui (cfr. *supra* p. 25), un racconto di fantascienza nasce infatti 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.

Anche Suvin individua all’interno della SF *tout court* due tendenze, che egli giudica contrastanti: 1) una tendenza *cognitiva* (che induce quindi a una “riflessione *della* realtà e *sulla* realtà”); e 2) una tendenza a una *evasione* “mistificante”. Nell’atteggiamento cognitivo è implicito un “approccio creativo volto piuttosto a trasformare dinamicamente il mondo dell’autore che a rifletterlo in modo statico” (p. 26) ed è questa l’impostazione che caratterizza tutta la fantascienza migliore, più letteraria; la tendenza evasiva, che Suvin condanna

---

<sup>61</sup> Suvin, “Prefazione”, op. cit., p. 4.

perché fine a se stessa, prevale invece nei *scientific romances* e nelle *space operas*.

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 fiaba in un convenzionale passato grammaticale, che in realtà è al di fuori del tempo, e il *fantasy* nel presente abnormalmente disturbato e storiofilosoficamente dislocato dell’eroe - un presente in cui irrompe una atemporalità ‘nera’ o un altro tempo extra-storico” (p. 38); 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.

Sempre a differenza della *fantasy* o della fiaba, la SF non indica una realtà più alta o più *reale*, ma “un’alternativa sullo stesso livello ontologico della realtà empirica dell’autore” (p. 92). Per questo, un racconto fantascientifico non corrisponde mai a una allegoria con una precisa reciprocità di significato tra i suoi singoli elementi e gli elementi della realtà dell’autore. La sua “specificità modale di esistenza” è infatti “una oscillazione di ritorno (di *feed-back*) che muove ora dalla norma della realtà dell’autore e del lettore implicito, verso il *novum* attualizzato nella narrativa; ora, invece, muove da quella novità e quell’intreccio alla realtà dell’autore, in modo da farla risaltare dal nuovo punto prospettico raggiunto” (p. 92). Proprio in questo *feed-back* continuo, che permette di vedere sotto una nuova luce la realtà familiare del presente, starebbe la potenzialità sovversiva del genere. Infatti, 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 qui ritorna il 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.<sup>62</sup>

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 gli scrittori del genere (Russ, Delany), non posso 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. Pur riconoscendo la validità della base della sua analisi (la presenza di un *novum* che influenza tutta la struttura del testo, la posizione della SF nella letteratura generale), alcuni aspetti del suo discorso si rivelano secondo me problematici.

Innanzitutto, lo stesso concetto di *straniamento*. Secondo i formalisti russi<sup>63</sup>, 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* mi pare che contenga una

---

<sup>62</sup> Parrinder, op. cit., p. 69.

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). Inoltre, Suvin, invertendo i termini, definisce la *fantasy* come il genere “anticognitivo” per eccellenza. Questo giudizio mi pare assai discutibile, ma dal momento che riguarda il rapporto tra fantascienza e fantastico mi riservo di riprenderlo tra breve. Sempre per la sua caratteristica “anticognitiva”, egli condanna anche quella che chiama la tendenza “evasiva” della fantascienza, tanto che finisce per eliminare dal genere addirittura la SF popolare novecentesca, soprattutto quella “contaminata” dalla *fantasy* (Bradbury, ad esempio). Come abbiamo visto, però, proprio questa tradizione è quella che ha maggiormente contribuito all’affermazione del genere.

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.

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

---

<sup>63</sup> Victor Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976 (I ed. russa, 1924).

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? <sup>64</sup>

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.

### 1.3. 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.

#### 1.3.1. 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. Evidenzierò tre ordini di problemi.

---

<sup>64</sup> In Sadoul, op. cit., p.18.

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”<sup>65</sup>, la “non-fantascienza”<sup>66</sup>, il “non-realismo magico”<sup>67</sup>. 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* (cfr. *infra* p. 40), viene anche utilizzato come etichetta editoriale per indicare un genere specifico, un fantastico “alla Tolkien”<sup>68</sup>, 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:

---

<sup>65</sup> David Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, New York & London, Longman, 1980.

<sup>66</sup> Suvin, op. cit.

<sup>67</sup> Amaryll Beatrice Chanady, *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York & London, Garland, 1985.

<sup>68</sup> Alex Voglino, “Alle radici del Fantastico letterario. Dal Mito alla Fantasy”, *I quaderni di Avallon*, 28, 1992, pp. 85-100.

quella del soprannaturale accettato, cioè il “meraviglioso” (cui, come già detto, apparterebbe 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.<sup>69</sup>

Tutta la teoria di Todorov è più facilmente comprensibile se si fa riferimento agli studi sui mondi possibili finzionali e quindi mi riservo di riprenderla nel Cap. 2. Qui interessa il fatto che il filosofo bulgaro 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”.

### 1.3.2. 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<sup>70</sup>, Bachtin<sup>71</sup>) e a partire dalle quali elabora una sua concezione di letteratura fantastica.

Il *fantastico*<sup>72</sup> prende il nome dal latino *phantasticus* (= immaginario), che a sua volta proviene dal verbo greco φαντάζω<sup>73</sup>, cioè “rendo visibile, manifesto”. Come

---

<sup>69</sup> Tzvetan Todorov, op. cit., p. 28.

<sup>70</sup> Sartre (1947) definisce la letteratura fantastica una “forma eterna” che, pur rimanendo uguale a se stessa, assume sempre nuove caratteristiche secondo i diversi rapporti che, nei vari periodi storici, si instaurano tra l'Uomo, il mondo terreno e quello trascendente. Finché il mondo aveva fede in una entità superiore, divina o metafisica, il fantastico narrava di altri regni, altri spazi; in una cultura secolare essa non inventa più regioni sovranaturali, ma presenta l'inversione del mondo naturale e dell'uomo - anima e corpo - in qualcosa d'altro (Jean-Paul Sartre, “Aminadab' o del fantastico come linguaggio”, *Che cos'è la letteratura*, Milano, Il Saggiatore, 1995, pp. 225-241).

<sup>71</sup> Bachtin considera i moderni autori di *fantasy* (quali Hoffmann, Dostoevskij, Gogol, Poe) i discendenti della *satira menippea*. In questo genere classico, rappresentato ad esempio dal *Satiricon* di Petronio, *L'asino d'oro* di Apuleio, *La Vera storia* di Luciano, l'annullamento dei parametri temporali, gli stati di allucinazione, i sogni, la follia, i comportamenti e i linguaggi eccentrici, le situazioni straordinarie sono la norma. Inoltre, per Bachtin, la satira menippea è concettualmente legata al carnevale, periodo in cui le regole sociali quotidiane vengono rotte, i ruoli servo-padrone invertiti, i tabù sessuali infranti (Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1968).

<sup>72</sup> Jackson utilizza indifferentemente i termini *fantasy*, *fantastic literature* e *fantastic* (la confusione terminologica c'è, ma non posso far altro che prenderne atto).

<sup>73</sup> Esattamente da φανταστικός (capace di rappresentare, di formare immagini). Secondo Giulio Lepschy la radice di φαντάζω è connessa con quella di φάος, φως (luce) e, per alcuni indoeuropeisti, anche con quella di φημί (dire). Sempre Lepschy ricorda come Platone distinguesse l' εικασία (immaginazione) che ha per oggetto i riflessi delle cose corporee e la φαντασία che si



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 (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<sup>74</sup> - “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” (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,

---

riferisce non a un originale, ma a un’immagine nella mente (Lepschy, “Aspetti linguistici del fantastico”, in Vittore Branca, Carlo Ossola, eds., *Gli Universi del fantastico*, Firenze, Vallecchi, 1988, pp. 147-186, p. 148 e p. 159).

<sup>74</sup> Remo Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996. Ceserani non è tuttavia d’accordo nell’estendere il campo del fantastico indefinitamente (p. 8).

Gautier, Kafka, H.P. Lovecraft) and related tales of abnormal psychic states, delusion, hallucination, 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, “they have refused to observe unities of time, space and character, doing away with chronology, three-dimensionality and rigid distinctions between animate and inanimate objects, self and other, life and death” (pp. 1-2). In realtà, questa “libertà” è frutto soltanto di un’illusione percettiva. Anche nel fantastico come modo esistono infatti procedimenti retorici e narrativi ricorrenti. Ceserani<sup>75</sup> ne fornisce il seguente elenco:

- 1) *la 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 rimettere costantemente in dubbio la “veridicità” della narrazione;
- 2) *la narrazione in prima persona*;
- 3) *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;
- 4) *il coinvolgimento del lettore*: attraverso la sorpresa, il terrore, l’umorismo.
- 5) *la presenza di passaggi di soglia e di frontiera*;
- 6) *l’uso di oggetti mediatori*;
- 7) *la presenza di ellissi*, di non-detto, di spazi bianchi;
- 8) *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)<sup>76</sup>;
- 9) *la figuratività*: di derivazione teatrale, l’uso dei *tableaux vivants*

---

<sup>75</sup> Ceserani, “Procedimenti formali e sistemi tematici del fantastico”, op. cit., pp. 75-97.

(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;

10) *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 differenti (lo vedremo in dettaglio con l'uso della narrazione in prima persona). 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. Lo osserva anche W.R. Irwin:

A fantasy is a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as possibility; it is the narrative result of transforming the condition contrary to fact into "fact" itself.<sup>77</sup>

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 "verosimile" in una determinata epoca e società (cfr. Cap. 2.1.3).

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

---

<sup>76</sup> A questo proposito, io aggiungerei l'uso recente di procedimenti derivanti dalla tecnica cinematografica (evidenti in Bradbury, ad esempio).

<sup>77</sup> W.R. Irwin, *The Game of the Impossible. A Rhetoric of fantasy*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1976.

e le nostre fantasie narrative”<sup>78</sup>. 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 “traces the unsaid and the unseen of culture: that which has been silenced, made invisible, covered over and made ‘absent’”<sup>79</sup>.

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 (cfr. Cap 2). Storicamente, infatti - come mette in luce ancora Ceserani<sup>80</sup> - 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” 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 sovranaturale, 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

---

<sup>78</sup> “that intangible source of unconscious fears and desires which fuels our dreams, our phobias and therefore our narrative fictions” (Lucie Armitt, *Theorising the Fantastic*, London, Arnold, 1996, p. 1). La traduzione è mia.

<sup>79</sup> Jackson, op. cit., p. 4.

<sup>80</sup> Ceserani, “Le radici storiche del fantastico”, op. cit., pp. 99-115, p. 104.

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", "sovranaturale". 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" (cfr. *infra* Cap. 2.1.).

L'analisi di Rosemary Jackson è comunque assai chiarificatrice. La letteratura che Jackson comprende sotto l'etichetta di *fantasy*, tuttavia, sembra non avere niente a che fare con la letteratura "anticognitiva" contro cui si scaglia Suvin. In realtà, la contraddizione mi pare soprattutto terminologica: Suvin utilizza il termine per un *genere*, Jackson per un *modo* che quel genere comprende.

Nella letteratura fantastica in generale, 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 "perturbante"<sup>81</sup>, 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

---

<sup>81</sup> Sigmund Freud, "Il perturbante", *Opere*, Vol. IX, Torino, Boringhieri, 1977, pp. 81-118 (ed. or., "Das Unheimliche", 1919).

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*<sup>82</sup> 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.

### 1.3.3. LA FANTASCIENZA COME GENERE FANTASTICO

Riesaminando l'exkursus 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, Ipparco, Apollonio di Perge, 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

---

<sup>82</sup> Rosalba Campra, "Il fantastico: una isotopia della trasgressione", *Strumenti critici*, 15:2, 1981,

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<sup>83</sup> ha addirittura dichiarato che la scienza della fantascienza è una vera e propria "mistificazione"; Brian Aldiss<sup>84</sup> 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 *fantascienza*, 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

---

<sup>83</sup> Joanna Russ, "SF and Technology as Mystification", *Science-Fiction Studies*, 5, 1978, pp. 250-260.

<sup>84</sup> Brian Aldiss, "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.



alternativi a quello presente basandosi su una “application of scientific principles”, per dirla con le parole di Edgar Allan Poe (cfr. infra § 3.1.2.). 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<sup>85</sup> ha chiamato “the common sense of science”, il *sensu 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, come vedremo chiaramente trattando 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<sup>86</sup> 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:

It seems to me natural to think of optics, for example, as a language to describe seeing and being seen. As a language, it is uncommon only in single-minded pains which it takes to avoid other topics: to get rid of the confusion which might be caused by colour blindness, for instance; and to avoid the more attractive topics of wishing and believing. Optics is the language in which seeing is seeing and nothing else - not even believing.

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<sup>87</sup>, "science fiction is fantasy posing as realism because of an apparently scientific frame" (p. 12):

Ultimately, in the same way that the science in an SF story is only a pose, and seldom if ever perfectly accurate, the realism of an SF story is also a pose. Science fiction only reads *as if* realistic. Thus, in summary, if traditional realistic fiction attempts to be only one step removed from reality, then SF attempts to be two steps removed. It does not copy what it sees as the real world, it copies realistic portrayals of the world: it does not imitate reality, it imitates realism. The primary issue of SF is not to present itself as what is possible, but to pose as realism or as

---

<sup>85</sup> Jacob Bronowski, *The Common Sense of Science*, London, Heinemann, 1951.

<sup>86</sup> Bronowski, *ibid.*, p. 79.

<sup>87</sup> Albert Wendland, *Science, Myth, and the Fictional Creation of Alien Worlds*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1985.

what is plausible given the conditions of the story. This is the central point of my definition, that SF is fantasy “posing as realism.” And the rhetorical scientific background, the “apparently scientific frame,” is the quality assuring this aura of realism and authenticity (p. 16).

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.



## CAP. 2 MONDI POSSIBILI FINZIONALI

Gran parte del dibattito sulla posizione del genere fantascienza in seno al modo fantastico nasce dunque dalla tendenza a distinguere nettamente una letteratura fantastica da una realistica. E' sulla base di tale contrapposizione, evidenziata anche in termini di strategie narrative specifiche, che si innesta il paradosso di un effetto di realismo prodotto sul lettore da una letteratura che realistica non è. Ma che cosa si intende con "realismo"?

*The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms* dà di *realism* la seguente definizione:

a mode of writing that gives the impression of recording or "reflecting" faithfully an actual way of life. The term refers, sometimes confusingly, both to a literary method based on detailed accuracy of description (i.e. verisimilitude) and to a more general attitude that rejects idealization, escapism, and other extravagant qualities of romance in favour of recognizing soberly the actual problems of life.<sup>1</sup>

Anche soltanto questa voce dà adito ad una serie di considerazioni.

I. Il fatto che il *realismo* sia definito come un *modo* avvalorata la scelta di considerare pure il *fantastico* come tale: i due termini sembrano infatti denotare fenomeni interdipendenti.

II. Un modo è infatti difficilmente circoscrivibile senza l'altro, anche se è da rilevare che, per lo meno nel Novecento, il realismo è sempre termine di confronto positivo, quasi fosse caratterizzato da "superiorità culturale": il *romance* (definito nella stessa opera quale sinonimo di *fantasy* o *marvellous*, p. 192) viene connotato negativamente come "escapista" rispetto al realismo "impegnato". Anche nel capitolo precedente, la definizione di fantascienza proposta da Suvin, quale

---

<sup>1</sup> Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, p. 184. Utilizzo questa definizione in inglese perché si adatta perfettamente al mio discorso. Il termine ha comunque lo stesso duplice significato anche in italiano.

letteratura dello “straniamento cognitivo” (cfr. *supra* § 1.2.2.), tendeva a connotare positivamente la SF rispetto ad altri generi fantastici perché “più vicina” al realismo.

III. Anche per l’uso della parola *realismo* si riscontra un’ambiguità semantica: da una parte essa è impiegata per denotare un *metodo letterario*, dall’altra un più generale *atteggiamento* verso una riproduzione *fedele* (“faithful”) della realtà, non alterata da quelle lenti che producono i mondi deformati del fantastico. Da evidenziare il fatto che tale duplice accezione è speculare a quella riscontrata per fantastico (cfr. *supra* 1.3.1.): con lo stesso termine si indica sia una *strategia narrativa* (che produce gli effetti più volte citati) sia un atteggiamento nei confronti del reale che genera uno specifico modo di rappresentazione. E’ tale atteggiamento, del resto, che determina la suddetta strategia (di codifica e decodifica del testo).

IV. La definizione di quello realistico quale modo di rappresentazione “fedele” del mondo empirico implica la possibilità di scattare una sorta di fotografia oggettiva e impersonale del mondo esterno attraverso il mezzo di comunicazione primario della letteratura, la lingua. Ma tale possibilità è tutta da dimostrare. D’altronde, come sostengono Todorov, Jackson e altri, anche ogni singolo genere fantastico è una “risposta” culturalmente determinata a ciò che in un certo momento storico viene percepito come reale; e quindi anche i mondi fantastici hanno inevitabilmente a che vedere col mondo empirico di cui sono un *altro* tipo di rappresentazione.

In “Philosophical Realism and Postmodern Antirealism”, Ruth Ronen individua quelli che considera essere i *presupposti* alla base di tutte le versioni del concetto di realismo:

- 1) Realism is metaphysically a doctrine stating the existence, or possible existence, of a non-conceptual domain.
- 2) Realism is ontologically a belief in the independent existence of two separate orders: the order of the real and the order of the linguistics; entities of language designate entities in reality.

3) Realism is epistemically the view that there is at least a partial access from language to reality.

4) Realism is semantically the assumption that access from the order of language to the order of the real is based on a relation of a particular kind (of representation, approximation, convergence, accuracy, truth, correspondence, or their likes).<sup>2</sup>

Parlando di realismo in letteratura si sottintenderebbe dunque, in maniera più o meno esplicita e/o consapevole, la traducibilità semiotica di un mondo “reale” (= esterno, sensibile, empirico) in un mondo finzionale per mezzo di un sistema linguistico. Si comincerebbe quindi a delineare un modello a tre variabili: 1) un mondo empirico di riferimento e 2) la sua rappresentazione finzionale, attraverso 3) un sistema linguistico.

In questa affermazione, i condizionali sono d’obbligo. Sulla base di quanto detto nel capitolo precedente, infatti, è facile notare come un modello così impostato funzioni per *tutti* i mondi finzionali, non solo per quelli realistici. La distinzione tra le due classi sembra infatti risiedere a monte, in ciò che Ronen suggerisce di volta in volta come “a doctrine”, “a belief”, “the view”, “the assumption” (e l’*Oxford Dictionary* un’“attitude”). E’ solo partendo dal “presupposto” che ci sia una corrispondenza diretta tra entità linguistiche (“entities of language”) e entità empiriche (“entities in reality”) che il mondo testuale *realistico* può essere percepito come riproduzione *verosimigliante* del mondo reale. D’altro canto, si può anche “supporre” la presenza nel mondo finzionale di entità linguistiche che non si riferiscano a entità riconoscibili come appartenenti al mondo empirico, e in tal caso il mondo testuale viene percepito come *fantastico*. Quindi, a livello di sistema linguistico, si riscontrerebbero - ma è bene usare ancora il condizionale (cfr. *infra* p. 89) - due possibilità:

a) entità linguistiche = entità empiriche ⇒ mondi “realistici”

b) entità linguistiche ≠ entità empiriche ⇒ mondi “fantastici”.

Mondo empirico, rappresentazione finzionale e sistema linguistico, però,

---

<sup>2</sup> Ruth Ronen, “Philosophical Realism and Postmodern Antirealism”, *Style*, 29:2, 1995, pp.

sono appunto tre *variabili*. Pur senza entrare in discussioni di ordine filosofico o antropologico, è ovvia la considerazione che anche l'accesso al mondo empirico (= "reale") non è diretto ma mediato attraverso strumenti culturali, primo fra tutti proprio la lingua. Inoltre, entrambi i presupposti sui quali si fonda la traducibilità semiotica del mondo empirico in un mondo finzionale, proprio in quanto *doctrine* e *belief*, sono altrettanto culturalmente determinati e, per funzionare, devono essere almeno parzialmente condivisi da emittente (che sulla loro base codifica il testo) e ricevente (che a partire da essi lo decodifica). Coinvolgono quindi *tutto* il processo di comunicazione letteraria e, sia pure su scala diversa, ricordano quello che è stato precedentemente definito come un "patto narrativo" (o "contratto" o "convenzione") tra autore e lettore (empirici), connesso là con la categoria di genere e qua con quella di modo.

Come suggerisce anche Carl Malmgren<sup>3</sup>, dunque, "ogni studio che voglia stabilire differenze di genere tra le forme finzionali deve necessariamente fondarsi sulla comparazione tra mondo finzionale e 'mondo reale'". Negli ultimi venti anni, attraverso processi analitici originariamente separati ma convergenti, i teorici della letteratura e i filosofi hanno sviluppato i concetti di finzionalità (§ 2.1.) e di mondo possibile finzionale (§ 2.2.). Attraverso le discussioni sulla *fictionality* e quelle sulla semantica dei mondi possibili (applicata alla letteratura) sono stati forniti gli strumenti concettuali per approfondire l'analisi del rapporto tra mondo "reale" da un lato e mondi finzionali dall'altro; e, all'interno dello spazio finzionale, per indagare le caratteristiche che distinguono i mondi realistici da quelli fantastici. Tale rapporto, in letteratura, è poi identificabile con un caso particolare di comunicazione linguistica (§ 2.3.).

L'uso delle suddette categorie è però assai problematico e necessita di definizione. A livello teorico, infatti, il riconoscimento del potenziale sinergico di tali concetti è stato piuttosto contrastato. Essi sono stati elaborati da prospettive e

---

184-200, p. 191.

<sup>3</sup> "Any study attempting to establish generic distinctions between fictional forms necessarily relies on comparisons between the fictional world and the 'real world'" (Carl D. Malmgren, *Worlds Apart*, Indianapolis, Indiana University Press., 1991, p. 1).



con finalità talmente diverse che, per essere applicati alla letteratura, hanno dovuto essere ridiscussi e modificati al punto da rivedere i modelli sui quali erano stati concepiti. E spesso queste discussioni, cominciate alla metà degli anni '70, sono ancora in corso.

## 2.1. FINZIONALITA'

Il termine inglese *fictionality* è un derivato di *fiction* che a sua volta proviene, attraverso l'inglese medio *factioun*, dal latino *factio*, il cui verbo corrispondente,  *fingere*, significa sia “simulare”, “far finta”, sia “plasmare”, “creare”. E' per questa seconda accezione che il sostantivo *fictor* indicava lo scultore e, nel latino ecclesiastico, il Dio creatore<sup>4</sup>.

Il termine inglese mantiene il duplice significato e la sua più corretta traduzione italiana sarebbe *artefatto*, nel senso originario di “fatto ad arte”, cioè di prodotto della capacità umana di creare oggetti nuovi rielaborando elementi naturali. La parola *artefatto*, con il suo derivato *artificialità*, ha però assunto connotazione negativa e quindi non può essere utilizzata. In modo simile, il calco italiano di *fiction*, *finzione*, è più legato all'idea di “simulazione”, “impostura”, che non a quella di “creazione”. Miglior sorte ha avuto il derivato *finzionale* che, utilizzato soprattutto nella critica letteraria, mantiene l'accezione originale.

Per queste ragioni, spesso, anche in italiano si preferisce usare le forme inglesi *fiction*<sup>5</sup> e *fictionality*, piuttosto che “finzione” e “finzionalità”<sup>6</sup>. Nel presente lavoro, tuttavia, dato l'ambito specialistico, impiegherò indifferentemente la terminologia inglese e quella italiana, affidandomi alla ricostruzione della storia dei termini per la loro piena comprensibilità.

---

<sup>4</sup> Ma nell'*Eneide* (9, 602), Virgilio appella Ulisse “fandi fictor”, tradotto da alcuni come “maestro d'inganni” e da altri come “buon parlatore”. Questo evidenzia come la connessione dei concetti di parola e simulazione fosse ambigua fin dall'antichità.

<sup>5</sup> Il *Dizionario Italiano Sabatini Coletti* (1987) attesta il termine in italiano a partire dal 1982.

<sup>6</sup> Andrea Carosso, “Nota introduttiva”, in Thomas G. Pavel, *Mondi di invenzione*, Torino, Einaudi,

### 2.1.1. ORIGINI DEL CONCETTO

Fin dalla sua definizione, il concetto di finzionalità implica dunque semanticamente quello di realtà: *fiction* è ciò che viene “creato”, “inventato”, “plasmato”, manipolando il reale. Fino al tardo medioevo, tuttavia, i due termini non erano percepiti come distinti: “Tanto nella letteratura antica, quanto in seguito nella neoformazione della letteratura medievale” - sostiene Robert Jauss - “la separazione tra finzione e realtà, per noi così ovvia, non è presente fin dall’inizio, bensì è attestata solo relativamente tardi”<sup>7</sup>.

Lo stesso Jauss ha delineato una serie di tappe, nel pensiero occidentale, che hanno portato al riconoscimento di tale distinzione e che cominciano con la critica alla personificazione poetica degli antichi dei, condotta più o meno contemporaneamente dalla tradizione filosofica greca e da quella biblica (VI e V secolo a.C.)<sup>8</sup>. Esse proseguono poi con l’elaborazione del concetto di “verisimile”, attribuito a Cicerone (per il quale, attraverso l’*ars oratoria*, si può sia scoprire il “vero” sia costruire un “falso” che sembri vero). L’idea di verosimiglianza era però già implicita nella definizione aristotelica di tragedia (contraddistinta dall’essere possibile e universale e quindi più “vera” del reale e particolare<sup>9</sup>) e, con significato negativo, nel modello del romanzo ellenistico (percepito già all’epoca come esempio di pura fantasia e quindi totalmente inattendibile).

Da notare che quello del romanzo ellenistico rappresenterebbe il primo caso nel pensiero occidentale in cui la letteratura d’intrattenimento di fantasia verrebbe

---

1992, p. VIII.

<sup>7</sup> Hans Robert Jauss, “Sulla genesi storica della separazione di finzione e realtà”, *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 269-277 (I ed. tedesca 1977).

<sup>8</sup> Da una parte, infatti, Senofane (scuola eleatica) innesca una polemica contro la mitologia religiosa di Omero e Esiodo i quali, umanizzando figure di dei, ne sviliscono il carattere divino; dall’altra - in maniera simile ma del tutto autonoma - il cosiddetto Deutero-Isaia (“Isaia”, XL-LV) denuncia l’idolatria quale frutto di una “proiezione” umana, e quindi di una “falsificazione”, che, di nuovo, sminuisce la “verità” della divinità.

<sup>9</sup> Le rappresentazioni del teatro greco classico erano contraddistinte da una forte componente liturgica, soprattutto alle origini. E quindi questa seconda “tappa” dell’elaborazione di “fanzionale” è strettamente connessa alla precedente. Il pensiero di Aristotele sulla tragedia si sviluppa a partire dal concetto di *ἡμῶν*, traducibile con “naturale”, “simile”, “somiigliante” e, nella terminologia logica, con “verisimile”.

condannata in quanto fornitrice di un “surrogato del mondo”. Ma lo stesso Jauss mette in dubbio la consapevolezza ellenistica di tale condanna:

C'è da chiedersi se questo atteggiamento, che si potrebbe porre immediatamente in evidenza nel contrasto tra il fiabesco e il verosimile, sia già attestato nella ricezione letteraria dell'ellenismo - o lo si possa quantomeno supporre - e se già a questo livello, nell'alleggerimento del mondo mediante la finzione, si dia la possibilità di una nuova appropriazione del mondo<sup>10</sup>.

Tutta la letteratura cristiana dalle origini fino al medioevo si situa al di fuori di un'estetica del verosimile. Per un mondo in cui la “verità” sta in una dimensione ultramondana, la riproduzione del vero sensibile non avrebbe infatti alcun senso. Solo con l'Umanesimo, quando si comincia a rivalutare il mondo terreno (sia pure come prodotto della creazione divina), ricompare il concetto aristotelico di verosimile e si prefigura la terza tappa dell'elaborazione del concetto di finzionalità e cioè la distinzione medievale tra *historia* (o *res gesta*), *fabula* (o *res ficta*) e *argumentum* (o *res ficta quae tamen fieri potuit*)<sup>11</sup> (XII secolo). Questa pare essere la prima formulazione di una distinzione ontologica tra storia (basata su fatti “realmente” accaduti), fantastico (di cui gli avvenimenti non sono accaduti né mai sarebbero potuti accadere) e realismo (fondato sul “verosimile”, cioè sulla rappresentazione di eventi che potrebbero, o sarebbero potuti, accadere)<sup>12</sup>.

In questo periodo, tuttavia, il concetto di “verosimile” assume un nuovo valore: era infatti percepita come verosimile qualsiasi narrazione fosse avallata dalla testimonianza di un'*auctoritas* (attraverso la *interiectio ex persona auctoris* di origine epica), spesso inventata al pari della narrazione e altrettanto improbabile. In tal caso, il potenziale di credibilità di un testo letterario non dipendeva dal grado di

---

<sup>10</sup> Jauss, op. cit., p. 271.

<sup>11</sup> Tale distinzione compare nella *Poetria* di Giovanni di Garlandia (Hans Robert Jauss, *Esperienza estetica e ermeneutica letteraria. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, nota p. 343).

<sup>12</sup> Jauss non fa stranamente alcun cenno alla tradizione storiografica ellenica (storicamente tra la prima e la seconda “tappa”). Già Tucidide (n. 460 a.C. ca.), influenzato dalla filosofia sofistica, al contrario del suo predecessore Erodoto (n. 484 ca.), distingue infatti gli avvenimenti storici (di cui o era stato testimone oculare o aveva avuto resoconto da testimoni attendibili) dalle storie mitiche (nel senso originario del termine). E' questo il primo caso di metodo storiografico moderno (Costantino Ricci, *Antologia di prosatori greci*, Bologna, Cappelli, 1981, pp. 73-77), ma è anche la prima formulazione di una distinzione tra storie “vere”, storie “credibili” e storie “incredibili”, cioè di “fantasia”.

verosimiglianza del messaggio (cioè dal rapporto più o meno diretto tra mondo finzionale e mondo empirico), ma dall'autorità della fonte, che *implicitamente* si faceva garante di tale rapporto.

E' sulla distinzione tra *historia*, *fabula* e *argumentum*, comunque, che si innesta la critica della Chiesa tardo medievale a ciò che è *fable*, *mensonge*, *merveille* e *songe*. Si ha dunque ancora una condanna del "favoloso" e del "meraviglioso", cioè di tutto quello che, secondo le autorità ecclesiastiche, distoglieva i fedeli dalla "verità" della fede cristiana. Ma la critica religiosa alla letteratura sarà superata attraverso l'attestazione della sua funzione sociale. I poeti cavallereschi, soprattutto quelli della cosiddetta *matière de Bretagne*, vorranno infatti conciliare il *divertissement* del soggetto favoloso con una finalità educativa, quella di iniziare i lettori alla vita e all'ideale cortese.

Con la composizione del *Don Chisciotte* (1602 ca.-1615), però, Cervantes decreterà la fine della tradizione letteraria medievale, nonché la tematizzazione - e dunque l'aperto riconoscimento - della distinzione tra reale e finzionale. E' con *Don Chisciotte*, infatti, che finzione soggettiva e realtà oggettiva, che per il protagonista si fondono e si confondono, si rivelano scopertamente al lettore:

Don Chisciotte, con il quale è lo stesso lettore a trasformarsi in un "eroe" che vuole costantemente e sempre invano rovesciare l'interpretazione della realtà secondo le leggi della finzione, percorre in tal modo la lunga via di una disillusione, senza accorgersi che la propria esperienza negativa dischiude comunque un nuovo conoscere. Mai prima d'ora la realtà del mondo dell'aldiquà era stata messa in luce e descritta nella sua contingenza e nella sua ambiguità come qui, nell'orizzonte della finzione. Ma neppure l'idealità della finzione poetica era mai divenuta riconoscibile come prodotto della creatività dell'uomo come qui, davanti all'orizzonte del prosaico mondo quotidiano.<sup>13</sup>

In *Don Chisciotte*, inoltre, Cervantes tematizza per la prima volta anche il rischio, connaturato a certa letteratura di consumo, di coinvolgere il lettore fino fargli perdere la capacità di distinguere tra reale e finzionale.

Da notare che soltanto dopo Cervantes si comincia a delineare all'interno di "finzionale" la contrapposizione tra realismo e fantastico. Del resto, solo quando si

---

<sup>13</sup> Jauss, op. cit., p. 277.

è storicamente determinato il concetto di *finzionale* rispetto a *reale* si è potuto cominciare a distinguere una letteratura *realistica*, che ricerca strategie specifiche per riprodurre oggettivamente il reale, da una *fantastica*, che rappresenta invece realtà alternative.

Come ho già accennato nel capitolo precedente, i due modi hanno radici comuni. Nella letteratura inglese, ad esempio, storicamente si delineano entrambe nel Settecento con i generi del *novel* e del gotico e culturalmente sono entrambe “risposte” a quella “rivoluzione” che, con l’affermarsi del razionalismo illuminista a livello filosofico e della classe borghese a livello sociale, proprio nel corso del secolo dei lumi modifica radicalmente sia il *sensu comune* di reale sia la funzione della sua rappresentazione nell’arte<sup>14</sup>.

Interessante è però osservare come le due forme siano anche l’una la risposta alle questioni sollevate e lasciate in sospeso dall’altra. Lo mette chiaramente in luce Wolfgang Iser prendendo spunto da un’analisi di *Tom Jones* di Fielding:

Benché il romanzo del Settecento mantenga in equilibrio i problemi delle relazioni umane nati dai sistemi di pensiero dominanti, ciò fa nascere inevitabilmente nuovi problemi. Il nuovo accento posto sulla capacità morale della natura umana fa emergere automaticamente gli altri aspetti della natura dell’uomo che sono stati trascurati o ignorati. Rispetto a ciò, possiamo dire che la funzione di equilibrio esercitata dalla letteratura causa problemi che possono perfino portare ad una nuova reazione a partire dalla letteratura stessa, come, ad esempio, è successo con il romanzo gotico e con la poesia preromantica. Qui il lato più oscuro dell’uomo viene in primo piano, in un modo che non era stato possibile durante la prima metà del secolo grazie alla funzione totalmente diversa del romanzo e del dramma. Nel contesto della storia quindi, si può osservare una complessa successione di reazione all’interno della letteratura stessa, che dà forma alla propria storia attraverso i problemi che nascono dalle sue stesse risposte.<sup>15</sup>

A seconda della preferenza, all’interno del sistema culturale di riferimento, per una riproduzione del reale “diretta” o mediata - in positivo o in negativo, se vogliamo riprendere la metafora fotografica - realismo e fantastico si sono succeduti nella letteratura occidentale sia come modi dominanti sia come risposte reciproche.

---

<sup>14</sup> Vedi anche Ceserani, “Le radici storiche del fantastico”, op. cit., pp. 99-115.

<sup>15</sup> Wolfgang Iser, *L’atto della lettura*, Bologna, Il Mulino, 1987, nota p. 130.

L'excursus storico appena proposto contribuisce anche a spiegare parzialmente la presunta superiorità del realismo. La connessione semantica tra finzionalità e realtà è infatti mediata dal concetto, culturalmente relativo, di "verisimile". E' sul verosimile, cioè sul "simile al vero", che s'innesta il finzionale e quest'ultimo viene da sempre giudicato in positivo o in negativo proprio a partire dal suo grado di verosimiglianza.

Quando si è scoperto, nell'ambito della retorica classica, che attraverso l'organizzazione del discorso la parola ha una duplice potenzialità (può essere mezzo per indagare il vero ma può anche servire per costruire un falso che sembri vero) si è cominciato a temere questa seconda possibilità e, in un certo senso, a considerarla "sovversiva". Ma ci si è pure resi conto che il pericolo insito nella capacità di simulazione della parola può realizzarsi in due modi: come inganno o come illusione. Ovviamente, la letteratura non può ingannare (eccetto nei rari casi in cui una narrazione d'invenzione sia stata fatta passare deliberatamente e con scopi specifici per testimonianza storica o di cronaca<sup>16</sup>), essa può però illudere, può indurre il lettore - come don Chisciotte o, più tardi, Emma Bovary - a perdere il contatto con la realtà, a fuggire dal mondo reale (il tanto deprecato escapismo) per rifugiarsi in un mondo finzionale.

Probabilmente è anche la consapevolezza di questo pericolo, insito nel mezzo stesso della lingua, che da sempre ha fatto condannare il *non-verosimile* o, in termini più moderni, il *non-realistico*, cioè il fantastico. Ma come verosimile non significa "vero", neppure realismo significa "reale". E, del resto, come è stato più volte messo in luce, anche gran parte del fantastico non vuole illudere ma solo evidenziare una realtà possibile ad altri livelli di interpretazione.

La finzionalità è dunque uno specifico letterario, definibile come ciò che allo stesso tempo distingue e mette in comunicazione mondo reale e mondi letterari. Ma dove risiede tale caratteristica nel processo di comunicazione narrativa?

---

<sup>16</sup> L'*Arthur Gordon Pym* di Edgar Allan Poe è uno di questi casi, anche se il tentativo di Poe è solo parzialmente riuscito. Nella storia della fantascienza, tuttavia, "scherzi" simili a quello di Poe se ne incontrano diversi (cfr. *infra* Cap 3).

La risposta a questa domanda è stata ricercata da ben tre discipline diverse: la teoria della letteratura, la filosofia e la linguistica. Inizialmente, però, le tre prospettive d'indagine erano talmente differenti che le loro soluzioni apparivano inconciliabili e mutualmente escludenti. Solo quando i paradigmi sui quali si fondava la ricerca si sono modificati per influenza reciproca, il “discorso” si è fatto comune.

### 2.1.2. LA PROSPETTIVA LETTERARIA

Anche in letteratura, modelli teorici diversi hanno identificato la finzionalità a livelli diversi. Fino alla metà degli anni '70, infatti, per la teoria della letteratura essa era un sinonimo di “letterarietà” e la sua ricerca era connessa con quella dello specifico letterario. Fondamentalmente, finché è durata l'influenza del modello teorico di impostazione formalista e strutturalista, che predicava l'autonomia degli oggetti semiotici, gli studiosi erano spinti - come dice Ruth Ronen - “a isolare l'oggetto letterario da ogni altro oggetto della cultura e a dimostrare che tutte le proprietà e le categorie inerenti alla comprensione della letteratura, inclusa la sua finzionalità, potevano essere chiarite e definite attraverso il testo letterario stesso”<sup>17</sup>.

Già nel 1978, però, Costanzo Di Girolamo<sup>18</sup>, passando in rassegna vari tentativi di isolare lo specifico letterario (a livello del significato connotativo, nel predominio della funzione poetica su quella referenziale, nel testo letterario come “ipersegno”, nell'autonomia dell'opera d'arte etc.), sottolinea come nessuna di tali caratteristiche sia esclusiva della lingua e dei testi letterari e dichiara che la letterarietà di un testo non è rintracciabile a livello testuale ristretto, ma, essendo tale concetto convenzionale e culturalmente relativo, va indagato a livello dello scambio comunicativo “reale”, in un contesto e con scopi determinati, tra autore e

---

<sup>17</sup> “to isolate the literary object from all other objects of culture and to show that all properties and categories relevant to the understanding of literature, including its fictionality, can be clarified and defined by way of the literary text itself” (Ruth Ronen, “Introduction”, *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge (Mass.), Cambridge University Press, 1994, p. 2). La traduzione è mia.

<sup>18</sup> Costanzo Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Milano, Il Saggiatore, 1978.

lettore empirici. Tale approccio pragmatico<sup>19</sup> alla letteratura solleva tuttavia una serie di problemi legati alla peculiarità del dialogo letterario. Autore e lettore, infatti, possono essere interlocutori estremamente distanti (in una dimensione spaziale, temporale o culturale), tra loro non c'è quasi mai né contatto diretto né possibilità di *feedback*. Eppure, in qualche modo *devono* entrare in contatto, altrimenti non si scriverebbe né si leggerebbe. Il problema è vedere in quale momento del processo di comunicazione ciò si verifica e mediante quali modalità.

“Letterario” e “finzionale”, comunque, non sono sinonimi e a scindere le due categorie ha contribuito invece un'altra prospettiva d'indagine, incentrata sul confronto tra tipi e sottotipi testuali.

In “Fiction and Reality: Their Fundamental Connections” (1979), Hector-Neri Castañeda riporta quello che definisce un caso “sorprendente”:

Hans Kraut, the distinguished but not very famous novelist, wrote *There is a Future* five years ago. On page 2 we read this passage:

(N\*) Pamela had rented again the old bungalow at 123 Oak Street. She had it decorated and furnished exactly as she had done 20 years before. Her bed has the same pale blue sheets and pillowcases it had that afternoon when she strangled Randolph. She still loves him. She still hates him. She still lusts for his kisses and his embraces. She is still angry with him. But now she...

Kraut tells us that 123 Oak Street is not far from downtown Martinsville, and it is only half a block from 11th street.

A year after Kraut's novel was published, Philip McJohn, a journalist working at the *Martinsville News* in a certain city called Martinsville, was covering a fire at 123 Oak Street, which is not far from downtown Martinsville, only half a block from the intersection of Oak Street and 11th Street. He wrote a report that said in part:

(R\*) Pamela, now 45 years old, had rented again the old bungalow at 123 Oak Street. She had it decorated and furnished exactly as she had done 20 years before. Her bed had the same pale blue sheets and pillowcases it had that afternoon when she strangled her companion Randolph Reilly. She still loved and hated him both with equal passion...<sup>20</sup>

Il primo brano è tratto da un romanzo, il secondo da un *reportage* di cronaca.

---

<sup>19</sup> Vedi anche Marcello Pagnini, *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1980.

<sup>20</sup> Hector-Neri Castañeda, “Fiction and Reality: Their Fundamental Connections”, *Poetics*, 8, 1979,



Il “fatto sorprendente” è che i due testi non hanno niente a che fare l’uno con l’altro. Hans Kraut non conosceva la storia della “vera” Pamela (e del resto il romanzo è uscito un anno prima dell’articolo sul *Martinsville News*) e - secondo la testimonianza di Castañeda - pare addirittura che non sapesse dell’esistenza di una “vera” cittadina di nome Martinsville. Il giornalista, d’altro canto, non aveva letto il testo di Kraut e non poteva quindi, a prescindere dal fatto che stava riportando un fatto realmente accaduto, essere influenzato dal romanzo.

I due estratti contribuiscono a costruire nella mente del loro lettore due mondi pressoché identici, dove non solo esistono gli stessi luoghi (Martinsville, 123 Oak Street) e gli stessi personaggi (Pamela, Randolph), ma anche la stessa relazione tra luoghi e personaggi. Il primo però è totalmente inventato (fanzionale), il secondo no. La Martinsville di Kraut è puro frutto di fantasia e non ha *niente* a che fare con la Martinsville geograficamente esistente: l’una è un’entità finzionale, l’altra un’entità reale.

Ad essere pignoli si potrebbe dire che lo stile dei due brani è leggermente diverso, “letterario” il primo e “giornalistico” il secondo. Nulla però avrebbe impedito a Kraut di comunicare la sua storia al lettore con uno stile giornalistico. Del resto la tecnica del *newsreel* è stata impiegata in letteratura fin da John Dos Passos.

La finzionalità del primo brano non risiede dunque in un particolare uso del sistema linguistico a livello di stile o da un particolare trattamento del reale: per Kraut la *sua* Martinsville era totalmente inventata, per McJohn la *sua* era il luogo dove era avvenuto un fatto di cronaca, ma per un lettore le due Martinsville sono del tutto identiche. A livello di processo di lettura, dove sta allora la differenza?

Considerazioni simili sono state fatte anche per il genere biografico. Per definizione, una biografia dovrebbe essere la ricostruzione della storia vera di una persona realmente esistita e come tale è fruita dai lettori. Ma le biografie sono state usate anche per scopi agiografici o denigratori. Operando quindi una scelta del materiale - talora addirittura “creandolo” - l’autore può elaborare una verità

alternativa finalizzata a scopi particolari senza che il lettore percepisca il testo come finzionale. Quello che nel capitolo precedente ho definito il *potenziale di credibilità* è infatti molto superiore nel genere biografico piuttosto che nel romanzesco. Per far sì che il pubblico percepisca come non del tutto vere certe biografie, occorre che siano esplicitamente etichettate come “biografie romanzate”.

Un altro caso esemplare di tipo testuale limite si trova proprio nella fantascienza. Nel febbraio 1948, su una rivista americana, comparve un articolo intitolato “The Endochronic Properties of Resublimated Thiotimoline”. L’autore, allora laureando in chimica alla Columbia University, illustrava i risultati di una ricerca sulle proprietà fisico-chimiche di un composto organico, la tiotimolina. La relazione, in perfetto stile scientifico, era corredata di tavole, grafici, bibliografia<sup>21</sup>. L’autore della relazione era però Isaac Asimov, la rivista *Astounding Stories* e la tiotimolina una sostanza inesistente. Nonostante Asimov fosse già conosciuto dai *science fiction fans*, *Astounding* fosse notoriamente una rivista di fantascienza (ma pubblicava anche articoli di divulgazione scientifica) e la caratteristica fondamentale della tiotimolina fosse quella di “avere un tempo di solubilità negativo”, cioè di essere solubile in acqua prima ancora di toccare l’acqua (!), numerosi lettori contattarono la redazione di *Astounding* perché volevano approfondire l’argomento e non riuscivano a trovare i testi indicati in bibliografia. Il testo era stato letto come una “vera” relazione scientifica: le caratteristiche stilistiche e formali erano state dunque più “convincenti” del contenuto stesso.

Certo, questi sono casi limite. Ma indicano che spesso, perché un testo sia letto come finzione, occorre che si *sappia* che è un testo finzionale. La finzionalità può in effetti determinare certe caratteristiche dei testi letterari ma, come la letterarietà stessa, per rintracciarla occorre andare a indagare nel processo di produzione/ricezione. Anzi, in esso le due categorie caratterizzano le due diverse fasi di scrittura e di lettura. Come suggerisce John Searle<sup>22</sup>, infatti, mentre la

---

<sup>21</sup> Isaac Asimov, “Proprietà endocroniche della tiotimolina risublimata”, *Asimov Story*, Milano, Mondadori, 1987, pp. 507-514.

<sup>22</sup> “Roughly speaking, whether or not a work is literature is for the readers to decide, whether or not it is fiction is for the author to decide” (John Searle, *Expression and Meaning*, Cambridge,

letterarietà di un testo è decisa dal pubblico dei lettori, la sua finzionalità è decisa dall'autore.

Proprio in seguito all'influenza di teorie di linguistica pragmatica e di filosofia del linguaggio (cfr. *infra* § 2.3.), Ruth Ronen ha recentemente suggerito di considerare la finzionalità come un tipo di *discorso*, o meglio, come “un tipo di relazione tra scrittore e lettore riflessa nel mondo proiettato dal testo”<sup>23</sup>. Più che discorso, però, alla luce di quanto appena detto, io la definirei come un ennesimo *presupposto* (esprimibile ancora una volta come un *patto*, o *contratto*, o *convenzione*) che sta all'origine sia del testo in quanto “prodotto” sia del discorso testuale in quanto “processo” di codifica e decodifica di quel testo.

Tale presupposto si aggiunge dunque a quelli già incontrati, connessi con le categorie di modo e di genere e, come gli altri, deve essere condiviso da autore e lettore. Anzi, nell'elaborazione del materiale narrativo sta ancora più all'origine, in quanto è il vero spartiacque tra ciò che è “reale” (la Martinsville di McJohn) e ciò che è “finzionale” (la Martinsville di Kraut) e quindi tra i testi letti come *fiction* e quelli letti come *non-fiction*.

Se infatti il lettore non sa che la cittadina “ricostruibile” attraverso le parole di Kraut è inventata mentre quella di McJohn esiste effettivamente in qualche luogo d'America, egli le percepisce come identiche. Anzi, spinto da un impulso un po' macabro, potrebbe persino decidere di andare a visitare la Martinsville del romanzo, e trovarla, senza rendersi conto che si trova “realmente” in un luogo “inesistente”. Com'è possibile questo paradosso? E se i due mondi che scaturiscono da (N\*) e (R\*) sono sovrapponibili, come del resto sembra capitare con la maggior parte dei mondi realistici, perché vengono considerati differenti? Le risposte sono di due ordini: uno linguistico (cfr. *infra* § 2.3.) e uno filosofico.

### 2.1.3. LA PROSPETTIVA FILOSOFICA

---

Cambridge University Press., 1979, p. 59; già in “The Logical Status of Fictional Discourse”, *New Literary History*, 6, 1975, pp. 319-32, p. 320).

<sup>23</sup> “a type of relationship between writer and reader reflected in the world the text projects” (Ronen, *op. cit.*, p. 87). La traduzione è mia.

La risposta *filosofica* è che la Martinsville di Kraut e quella di McJohn sono diverse perché hanno differente *statuto ontologico*.

I personaggi o i luoghi d'invenzione non sono reali, ma talvolta vengono percepiti dai lettori come tali. Talora il potenziale di credibilità di alcune creazioni letterarie è così forte che esse sono entrate di prepotenza a far parte dell'immaginario collettivo esattamente come se fossero personaggi e luoghi storici. Questa banale osservazione ha fatto sì che per lungo tempo la finzione sia stata considerata dai filosofi una anomalia logica.

Lubomir Doležel riassume così i punti fondamentali del dibattito filosofico sul finzionale:

During the 20th century, the theoretical discussion of the problem of fictionality has been conducted primarily in philosophy and logic (formal semantics). Appropriately, two issues have dominated the debate: a) What is the ontological status of nonexistent fictional objects and individuals (golden mountain, wonderland; the present king of France, Odysseus). b) What is the logical status of fictional representations, i.e., of expressions designating nonexistent entities (the problem of fictional reference) and of sentences (statements) about such entities (the problem of truth-valuation of fictional sentences).<sup>24</sup>

Il punto è che, finché in tutte queste discussioni è stato preso come riferimento assoluto un *one-world model frame*<sup>25</sup>, cioè un modello speculativo basato esclusivamente sul mondo "reale", era concepibile un unico universo discorsivo, nonché una semantica basata su valori di verità relativi a quest'unico mondo. Sulla base di un simile paradigma teorico, le entità finzionali risultano prive di qualsiasi attributo di esistenza (e quindi di ogni statuto ontologico), i termini finzionali sono privi di referenza e gli enunciati finzionali sono falsi.

Nel corso del Novecento, si è assistito però ad una relativizzazione generale dei modelli base di un po' tutte le discipline. In campo logico, i teorici hanno gradatamente accettato il fatto che una semantica verocondizionale non fornisca principi d'inferenza applicabili in tutti i campi. A partire dagli anni '30, sono state

---

<sup>24</sup> Lubomir Doležel, "Possible Worlds and Literary Fictions", in Sture Allén, ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin & New York, De Gruyter, 1989, pp. 221-242, p. 221.

<sup>25</sup> Doležel, *ibid.*, p. 222.

così fondate logiche alternative, dette modali, che si propongono di inglobare nel calcolo logico anche simboli che intuitivamente corrispondono alle modalità, come la necessità e la possibilità (la prima logica modale è stata esposta da C.J. Lewis nel 1932). Su questa base, nel corso degli anni '50 (Carnap, Kanger, Kripke), è stato introdotto prima nella semantica logica e poi in quella linguistica il concetto di “mondo possibile”<sup>26</sup>.

La nozione di mondo possibile deve essere considerata come una *nozione formale primitiva* e, intuitivamente, può essere caratterizzata come una situazione immaginabile (relativa a un *qui* e a un *ora*) o come uno *stato di cose*. In sé e per sé, tale concetto ha una duplice origine. Da una parte deriva infatti dalla filosofia di Leibniz, mentre dall'altra - come sottolinea Volli<sup>27</sup> - proprio dalla narrativa fantascientifica o, meglio, dall'“effetto di realismo” che la caratterizza e che fa sì che i suoi mondi siano da sempre percepiti come “più possibili” di altri mondi fantastici.

Teun A. van Dijk (1977) definisce tale nozione formale primitiva con le seguenti parole:

Più specificamente, un mondo possibile è “qualcosa *in* cui si soddisfano un insieme di proposizioni”. [...] Da notare che la nozione di mondo possibile non dovrebbe essere identificata con le nostre idee intuitive di “mondo” (del nostro mondo), di “realtà”, ecc., ma come un costrutto astratto della teoria semantica (teoria dei modelli). Di conseguenza, il nostro mondo attuale è solamente un elemento di un insieme di mondi possibili. Un mondo possibile, come il termine “possibile” suggerisce, è anche qualsiasi stato di cose che non si verifica ma che *si sarebbe potuto* verificare. Questa possibilità può essere di vario tipo: possiamo immaginare una situazione in cui i fatti sono diversi dai fatti reali o attuali, ma compatibili con i postulati (leggi, principi, ecc.) del mondo reale. D'altra parte possiamo immaginare mondi con leggi di natura in parte o completamente differenti, cioè mondi che sono sempre più *dissimili* dal “nostro” mondo, o piuttosto dall'insieme dei mondi che sarebbero potuti essere il mondo reale, cioè

<sup>26</sup> Vedi anche Barbara H. Partee, “Possible Worlds, in Model-Theoretic Semantics: A Linguistic Perspective”, in Sture Allén ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin & New York, de Gruyter, 1989, pp. 93-123.

<sup>27</sup> Ugo Volli, “Mondi possibili, logica, semiotica”, *VS*, 19/20, 1978, pp. 123-148, p. 134. Volli indica in Kripke il primo a introdurre la nozione di *mondo possibile* nella semantica modale (in Saul Kripke, “A Completeness Theorem in Modal Logic, *The Journal of Symbolic Logic*, 24, 1959, pp. 1-14).

quei mondi che soddisfano lo stesso insieme di postulati fondamentali.<sup>28</sup>

La prima classe di mondi delineata da Van Dijk (situazioni in cui i fatti sono diversi dai fatti reali, ma compatibili con i postulati del mondo reale) potrebbe essere una definizione assai appropriata per i mondi della cosiddetta letteratura realistica, mentre la seconda classe (mondi fondati su leggi naturali in parte o completamente differenti da quelle del “nostro” mondo) sembrerebbe perfetta per i mondi fantastici. Eppure, l’applicazione della nozione di mondo possibile dalla filosofia alla letteratura non è stata né diretta né priva di discussioni. Per lungo tempo, infatti, anche dopo aver acquisito tale concetto, i teorici (soprattutto i filosofi) sono rimasti condizionati dalla dominanza ontologica di un *actual world*, un mondo “reale”, identificato unicamente come mondo empirico di riferimento: mondi *possibili* sì, ma solo se *accessibili*, cioè *concepibili* - i termini sono sinonimi<sup>29</sup> - a partire dal mondo della comune esperienza. Sfortunatamente, i mondi finzionali sembravano o paralleli a quello di riferimento (e quindi inaccessibili, *impossibili*, ancora privi di qualsiasi statuto ontologico, come per coloro che Pavel chiama i “segregazionisti”<sup>30</sup>), oppure semanticamente e ontologicamente misti (per Doležel e lo stesso Pavel).

Nel frattempo anche il concetto di *realtà* è stato relativizzato. Tale categoria, intesa nel senso assoluto - “filosofico” - del termine, è infatti del tutto inafferrabile e inaccessibile. Ciò che, in una determinata società e in uno specifico periodo storico, viene concepito come *reale* non è altro che quella porzione del mondo empirico a cui si ha accesso e che viene rielaborata attraverso filtri culturali e ideologici. Anche il concetto di reale è dunque culturalmente determinato e relativo, e persino dal punto di vista scientifico - come dimostra Thomas Kuhn<sup>31</sup> - varia a seconda del paradigma dominante. L’epistemologia stessa, in seguito a studi di psicologia cognitiva e di linguistica, accetta ormai l’affermazione che la realtà si

---

<sup>28</sup> Teun A. van Dijk, *Testo e contesto*, Bologna, Il Mulino, 1980, p. 52.

<sup>29</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1989, p. 135 (I ed., 1979).

<sup>30</sup> Pavel “etichetta” come “segregazionisti” Bertrand Russell e P.F. Strawson (Thomas G. Pavel, op. cit., pp. 21 sgg.).

<sup>31</sup> Thomas S. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1996 (I ed. 1962).

*interpreta*, non si conosce<sup>32</sup>. E' reale ciò che, in un dato momento e in una data situazione, si percepisce come tale. In altre parole, la realtà è un *costrutto culturale*.

Escluso il riferimento a una realtà assoluta è quindi possibile accettare la presenza di una molteplicità di realtà possibili. Ormai non si fa più riferimento ad un unico stato ontologico relativo al reale ma, nel corso di varie elaborazioni teoriche, ne sono stati identificati ben quattro. Uri Margolin<sup>33</sup> ne fornisce il seguente elenco:

1) il reale (in inglese l'*actual*), è quello relativo all'essere (ora e qui) nel mondo di riferimento (normalmente quello della comune esperienza, il mondo empirico, ma non solo);

2) il controfattuale (ipotizzato da David Lewis in *Counterfactuals* nel 1973), è quello che scaturisce da ipotesi condizionali ("Se Napoleone non fosse mai nato, la storia europea sarebbe stata differente");

3) l'ipotetico - o doxastico - (proposto nel 1962 da Hintikka in *Knowledge and Belief*<sup>34</sup>), è quello che ha origine dalle conoscenze, dalle credenze e in generale da atteggiamenti proposizionali (credo, penso, voglio); e infine

4) l'immaginario, è quello che comprende le rappresentazioni della fantasia.

Gli stati controfattuali, proposizionali e immaginari sono ovviamente concepibili solo a partire da un mondo di riferimento, ma quest'ultimo non deve essere necessariamente quello empirico. Già David Lewis in *Counterfactuals* proponeva una nozione indessicale di *mondo reale*: "The actual world means the world where I am located"<sup>35</sup> e tale localizzazione può essere non solo spaziale o culturale, ma anche psicologica. Data la difficoltà di rendere in italiano l'espressione *actual world* come mondo "reale", mondo "vero", mondo "effettivamente esistente" (soluzioni che funzionerebbero per il mondo empirico di

---

<sup>32</sup> Simon Dik, *The Theory of Functional Grammar*, Dordrecht, Foris, 1989.

<sup>33</sup> Uri Margolin, "Reference, Coreference, Referring, and the Dual Structure of Literary Narrative", *Poetics Today*, 12:3, 1991, pp. 517-542.

<sup>34</sup> Barbara H., Partee, op. cit., p. 94.

<sup>35</sup> Marie-Laure Ryan, "Possible Worlds in Recent Literary Theory", *Style*, 26:4, 1992, pp. 528-553, p. 529.

riferimento ma che mi sembrano fuorvianti quando il mondo di riferimento diventa quello testuale finzionale), preferisco tradurre tale locuzione come *mondo primario*.

Riprendendo la domanda sopra citata: qual è lo statuto ontologico dei mondi d'invenzione e quindi delle entità finzionali? Risposta: quello immaginario.

Secondo Kendall Walton, infatti, è a quest'ultima classe che appartengono i mondi narrativi. La *fiction* è un tipo di "representational art" e le entità finzionali, in quanto "oggetti" d'arte, hanno per gli adulti la stessa funzione che hanno i giochi per i bambini. Sono "prompters" che

contribute to our imaginative lives in several ways. Most obviously, they broaden our imaginative horizons. They induce us to imagine what otherwise we might not be imaginative enough to think of. It might not occur to me to imagine a monster sitting atop a mountain if not for the influence of certain suggestive rock formations. Imagining is a way of toying with, exploring, trying out new and sometimes farfetched ideas. Hence the value of luring our imaginations into unfamiliar territory.<sup>36</sup>

Entrare in un mondo finzionale - attraverso il processo di lettura - equivale dunque a partecipare a un gioco di *make-believe*<sup>37</sup>. Una volta varcata la soglia del mondo testuale, però, è appunto il mondo immaginario a diventare *primario* (il *mondo primario testuale*) ed anche i "valori di verità" sono quelli relativi alle sue leggi e ai suoi principi.

Si verifica infatti quel fenomeno che Coleridge chiama "willing suspension of disbelief" e che Tolkien propone come un "secondary belief"<sup>38</sup>. Walton<sup>39</sup> fonde le due formulazioni e dichiara che si tratta di un "mutual belief principle", una sorta di *principio di fiducia reciproca* tra autore e lettore, basato proprio su tutta quella serie di "presupposti", di "patti" impliciti, incontrata finora. Per evidenziare la

---

<sup>36</sup> Kendall Walton, *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, p. 22.

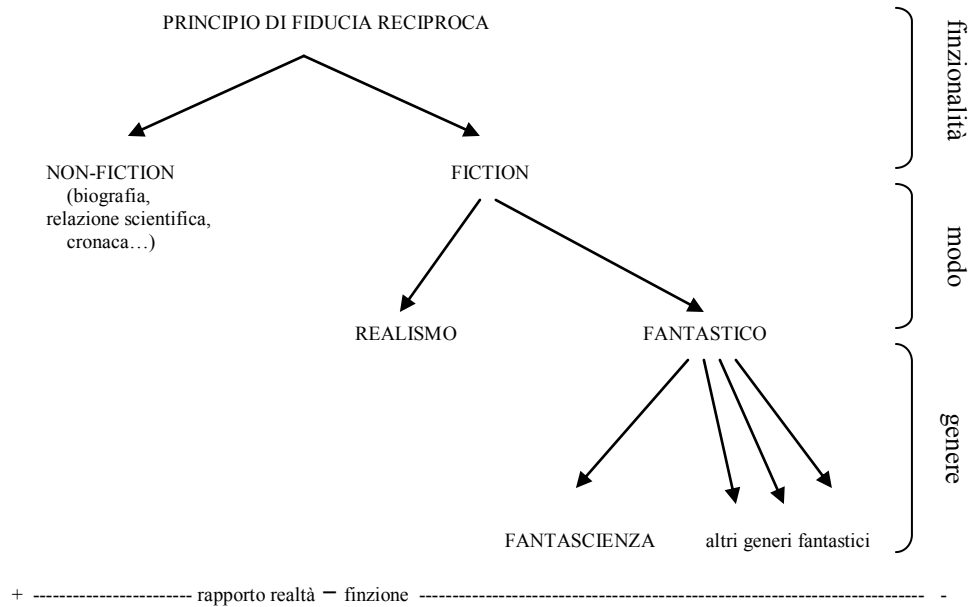
<sup>37</sup> *Make-believe*: intraducibile in italiano. Sarebbe il "facciamo finta che", ma l'italiano mette in evidenza la finzione del gioco, mentre l'inglese pone l'accento sulla credibilità della realtà immaginaria alternativa.

<sup>38</sup> J.R.R. Tolkien, "On Fairy-Stories", *Tree and Leaf*, London, Grafton, 1992, p. 37 (I ed., 1988). Da notare che Tolkien parla della ricezione infantile della fiaba.

<sup>39</sup> Kendall L. Walton, "Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?", *Dispositio*, 5:13-14, 1981, pp. 1-18.



sequenza dei presupposti ricorrerei al seguente schema:



Dove il *principio di fiducia reciproca* è il primissimo presupposto (a livello della distinzione tra finzionale e non) del patto tra autore e lettore. Spostandosi dal *principio di fiducia reciproca* verso destra si ha la necessaria sospensione dell'incredulità in un mondo "altro", mentre verso sinistra si crede che il mondo testuale corrisponda a quello reale, come nella biografia o nella cronaca. Si noti tuttavia che anche per ogni livello in cui gradatamente ci si allontana dal "reale", si "adeguа" la propria capacità di credere alla realtà alternativa del mondo finzionale: ogni presupposto è quindi portatore di contenuto informativo (è una sorta di "guida" alla scoperta del mondo alternativo). Ma è ancora da sottolineare come sia principalmente a livello del genere che lo scambio d'informazioni tra autore e lettore è dichiarato e consapevole: comunemente infatti si scrive e si legge per genere letterario. A sua volta tale categoria contiene implicitamente informazioni sullo stato finzionale del testo (romanzo storico come *fiction* e biografia come *non-fiction*, ad esempio), nonché sul modo in cui esso è stato codificato e in cui va dunque decodificato.

Inoltre, se il lettore, entrato in un mondo d'invenzione, ne rimane "catturato", cioè se riconosce e accetta tutta la serie di patti, di convenzioni e non interrompe il processo di lettura, vi si proietta con un *io di invenzione* (si identifica cioè con un *io narrante*, di solito quello del narratore) e partecipa a quella che è contemporaneamente la scoperta e la creazione di quello stesso mondo, accettando di sospendere l'incredulità e di ammettere l'esistenza di un mondo *altro* rispetto a quello empirico. Finché il processo di lettura non è terminato, egli "vive" in quel mondo e prende per vero tutto quello che là accade. In tale condizione d'incredulità sospesa, soltanto una contraddizione interna può farlo dubitare della realtà del mondo primario testuale.

Il fenomeno del riposizionamento psicologico del lettore dal *mondo primario empirico* al *mondo primario testuale* spiega perché non si può giudicare un mondo finzionale secondo i valori di verità relativi al mondo empirico, ma non aiuta a comprendere il meccanismo che produce gli effetti testuali finora riscontrati. Se il distacco dal mondo di riferimento fosse così totale e incondizionato, non si verificherebbero infatti né l'effetto di realismo né, tanto meno, quello fantastico. Il fatto è che i mondi finzionali, proprio in quanto tali, sono comunque costruiti (da parte dell'autore) e ricostruiti (da parte del lettore) sulla base del mondo empirico, secondo quello che Marie-Laure Ryan chiama "the principle of minimal departure", il *principio di scostamento minimo*:

we reconstrue the central world of a textual universe in the same way we reconstrue the alternate possible worlds of nonfactual statements: as conforming as possible to our representation of AW. We will project upon these worlds everything we know about reality, and we will make only the adjustments dictated by the text.<sup>40</sup>

Psicologicamente (e cognitivamente) è sempre il mondo empirico a rimanere quello di riferimento. Del resto, questa non è che la formulazione narratologica di un fenomeno ben noto alla psicologia cognitiva: qualsiasi nuova conoscenza (e quindi anche qualsiasi mondo finzionale) può essere compresa solo sulla base di

---

<sup>40</sup> Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press., 1991, p. 51. "The central world of a textual universe" corrisponde a quello che sopra è stato chiamato il mondo primario testuale e i "nonfactual statements" sono quelli che

strutture cognitive preesistenti (in questo caso la conoscenza del mondo empirico) secondo “un processo attivo e organizzato di assimilazione del nuovo al vecchio e di accomodamento del vecchio al nuovo”<sup>41</sup>. Lo stesso principio, tradotto in una formulazione linguistica, afferma che non si ha uno scambio comunicativo “efficiente” “né nel caso in cui ciò che ci vien detto sia interamente già a nostra conoscenza né nel caso in cui ciò che ci vien detto sia totalmente privo di collegamenti con qualcosa che già conosciamo in parte”<sup>42</sup>.

Nonostante la sua generalità, il principio di scostamento minimo spiega ulteriormente la presunta superiorità culturale del realismo. I mondi realistici, infatti, non infrangono le leggi del reale e vengono quindi percepiti come più vicini all’esperienza comune. Ma il lettore sa (anche se magari solo inconsciamente) che, se pure la materia prima della *fiction* è sempre il mondo empirico, può trovarsi di fronte ad una rielaborazione fantastica. Una volta entrato nel finzionale, quindi, non può più far riferimento soltanto al suo *mondo primario reale*, ma deve ricostruire il mondo testuale riconoscendo e “sintonizzandosi” soprattutto sul genere letterario (ed ecco di nuovo sottolineata l’importanza informativa di tale categoria). Fa appello cioè alla sua competenza intertestuale, letteraria e non.

Il processo di lettura è però un fenomeno assai complesso ed è pure soltanto la seconda fase del processo di comunicazione narrativa. Per capire come funzionano i mondi finzionali occorre dunque cambiare prospettiva, entrare nel mondo testuale e vedere quali siano le variabili in gioco.

## 2.2. MONDI POSSIBILI TESTUALI

Ogni mondo testuale narrativo è un mondo a sé ma, per lo meno nella mente di chi vi accede, è in rapporto dialogico sia con il mondo empirico<sup>43</sup> sia con altri

---

Lewis ha nominato “counterfactuals”.

<sup>41</sup> R.I. Evans, W.J. Krossner, H.J. Ginsburg, “Il modello piagetiano di sviluppo”, in Richard Evans, ed., *Piaget. Che cos’è la psicologia*, Roma, Newton Compton, 1989, pp. 103-119, p. 104 (ed. or., 1973).

<sup>42</sup> Marcella Bertuccelli Papi, *Che cos’è la pragmatica*, Milano, Bompiani, 1993, p. 145.

<sup>43</sup> In letteratura, è stato Wolfgang Iser (“The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature”, *New Literary History*, 7:1, 1975) a proporre di considerare il rapporto tra finzione e

mondi dello stesso genere. Inoltre, anche la costruzione di un mondo finzionale è frutto di un duplice processo convergente, quello di scrittura (di codifica) e quello di lettura (di decodifica). E' attraverso il testo che s'innescano infatti il dialogo tra autore e lettore.

Umberto Eco, in *Lector in fabula* (1979), testo che tra l'altro contiene una delle prime e più funzionali applicazioni della teoria dei mondi possibili alla letteratura, elabora due figure testuali, il Lettore Modello e la sua controparte, l'Autore Modello che, così come sono state formulate, risultano fondamentali proprio per riunificare le due fasi del processo di comunicazione.

---

realtà sulla base di un modello di tipo dialogico, in polemica con gli strutturalisti che consideravano le due classi essenzialmente in opposizione. Considerare la realtà finzionale come antonimo di realtà empirica, però, portava inevitabilmente a ricercare le differenze tra le due evidenziandone la separazione. E, del resto, un modello come quello strutturalista che appuntava l'attenzione solo sul "messaggio" - sul "testo" - isolandolo dal contesto di produzione e ricezione, non poteva fare a meno di sottolineare l'eterogeneità del mondo finzionale sino a predicarne una sostanziale autonomia. Questo atteggiamento generava, tra gli altri, il fraintendimento opposto a quello della diretta corrispondenza tra oggetti finzionali e oggetti reali, cioè la contraddizione di un "realismo" letterario che niente ha a che fare con la "realtà" se non la derivazione del termine: "For this reason 'fiction' and 'reality' have always been classified as pure opposites, and so a good deal of confusion arises when one seeks to define the 'reality' of literature. *If fiction and reality are to be linked, it must be in terms not of opposition but of communication, for the one is not the mere opposite of the other - fiction is a means of telling us something about reality.*" (p. 5, il corsivo è mio). Iser suggerisce quindi di appuntare l'attenzione verso i modi in cui "fiction" e "reality" sono in comunicazione e di ricercare non che cosa significa il testo ("the hobbyhorse ridden of the critics of yore") ma come esso significa e quindi come produce i suoi effetti sul lettore. Questo saggio nasce come estratto di un manoscritto che nel 1975 era provvisoriamente intitolato *The Performance of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, ma che verrà poi pubblicato nel 1978 come *The Act of Reading* (ed. it., *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987).

### 2.2.1. IL PROCESSO DI LETTURA E LA COOPERAZIONE INTERPRETATIVA

Un autore che decida di scrivere un'opera di *fiction* deve costruire un mondo possibile finzionale delineando “una sequenza di stati di cose ordinata temporalmente” (p. 129)<sup>44</sup>. Non può però dire *tutto* di tutti gli elementi che caratterizzano questa sequenza, ma deve scegliere di “ammobiliare” il suo mondo narrativo con un numero limitato di individui (persone e cose), forniti di un numero limitato di proprietà. Alcune assegnazioni di proprietà seguono le stesse regole del mondo della sua esperienza, altre valgono solo per quel mondo.

Un testo, quale appare nella sua manifestazione linguistica, è costituito dunque da una serie di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario. Innanzitutto, gli elementi che lo compongono (i sememi) devono essere correlati grammaticalmente e semanticamente; secondo, il testo in sé è “intessuto di non-detto, cioè non manifestato in superficie a livello di espressione” (p. 52). Il processo di lettura si basa quindi fondamentalmente su quella che viene definita “cooperazione interpretativa”, che nei testi narrativi è “la attività cooperativa che porta il destinatario a trarre dal testo quello che il testo non dice (ma presuppone, promette, implica ed esplicita), a riempire spazi vuoti, a connettere quello che vi è in quel testo con il tessuto dell'intertestualità da cui quel testo si origina e in cui andrà a confluire” (p. 5). La cooperazione del lettore è sollecitata sia a livello del tessuto linguistico superficiale, sia a livello extratestuale (affinità con altri testi). Tale affinità può essere riconosciuta attraverso “il risultato di operazioni complesse di inferenza testuale basata su competenza intertestuale” (p. 7). Nessun testo, infatti, “viene letto indipendentemente dall'esperienza che il lettore ha di altri testi” (p. 81), letterari e non.

Come le espressioni della lingua comune, anche quelle della lingua letteraria sono comprensibili solo se si conoscono il contesto e la circostanza in cui vengono proferite. E spesso in letteratura contesto e circostanza afferiscono ancora alla

---

<sup>44</sup> Se non diversamente indicato, tutte le citazioni successive sono tratte da *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1989.

categoria di genere, che funziona come un codice che condiziona le regole sottese al processo di lettura come ha precedentemente condizionato il processo di composizione. Ma è vero anche il contrario: come le espressioni della lingua comune, anche quelle letterarie hanno un loro “significato virtuale che permette al parlante di indovinare il suo contesto” (p. 15): dal contenuto (dalla presenza di determinate entità finzionali), dallo stile, dalla struttura discorsiva si può di solito risalire al tipo testuale (nonché - di nuovo - al genere) e dunque ai presupposti su cui il testo si basa.

Ogni lettore (come ogni scrittore, lettore a sua volta) ha infatti accesso a tutta una serie di conoscenze, riassumibili nel concetto di “enciclopedia”, postulato semiotico, non descrivibile nella sua totalità, che raccoglie le conoscenze relative al mondo empirico e alle leggi che lo governano e che comprende *tutte* le “interpretazioni” possibili delle unità semantiche che lo descrivono<sup>45</sup>. Ogni epoca è contraddistinta dalla sua “enciclopedia”, struttura aperta che continuamente accoglie e sistematizza nuovi dati, e quindi lettori di epoche diverse fruiscono di uno stesso testo in maniera differente; ma queste diversità sono pur sempre relative. Inoltre un lettore contemporaneo può parzialmente ricostruire la lettura della Bibbia dell'uomo del Medioevo, ad esempio, tentando di rifarsi all'enciclopedia storica e letteraria corrispondente.

La cooperazione del lettore con il testo si verifica tuttavia in vari momenti. In primo luogo, egli deve attualizzare la propria enciclopedia; in secondo, deve procedere ad un “lavoro inferenziale di riempimento degli spazi bianchi” (p. 52). Nel corso della lettura, mette insieme gli elementi che il testo gli fornisce sia rapportandosi all'enciclopedia sia rifacendosi a “comuni sceneggiature intertestuali” (p. 81), prevede lo sviluppo della *fabula* e ricostruisce un possibile corso di eventi o un possibile stato di cose, cioè, appunto, un *mondo possibile*.

La cooperazione interpretativa, inoltre, “avviene nel tempo, la *fabula* ‘globale’ (concepita come finita dall'autore), si presenta al lettore in divenire: egli ne attualizza porzioni successive aspettando di attualizzarne macroproposizioni

---

<sup>45</sup> Sulle semantiche a enciclopedia vedi anche Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 106-134 (I ed. 1984).

consistenti” (p. 111). Ed in effetti, a partire dal titolo, l’inizio di una lettura presenta più domande che risposte: di che genere di narrativa si tratta? Di che cosa parla? Il lettore ha però sviluppato un meccanismo logico per cui “incamera” i dati positivi e prende nota delle questioni che il testo solleva e lascia aperte, riservandosi di ottenere delle risposte più avanti.

In ogni testo vi sono infatti dei “segnali di suspense” (p. 113), che provocano nel fruitore uno stato di attesa. A partire da questi segnali e sulla base della propria competenza enciclopedica, il lettore fa delle previsioni sullo sviluppo futuro della fabula che verranno o meno confermate in seguito alla lettura. Essenziale alla cooperazione è che il testo sia rapportato continuamente all’enciclopedia. “Per azzardare previsioni che abbiano una minima probabilità di soddisfare il corso della storia, il lettore *esce dal testo* ed elabora inferenze” (p. 118); Eco chiama queste fuoriuscite dal testo “passeggiate inferenziali” (p. 123). L’attività previsionale attraversa tutto il processo di interpretazione e viene verificata di continuo dall’attività di attualizzazione.

In questo modo, nell’universo narrativo i costrutti culturali si moltiplicano. Oltre al mondo di riferimento e al mondo possibile asserito dall’autore, Eco identifica ancora (p. 154):

- i mondi doxastici, che scaturiscono dagli “atteggiamenti proposizionali” (credo, penso, voglio...) dei personaggi e che sono quindi presentati all’interno della fabula;

- i mondi immaginati dal lettore (si configurano alle disgiunzioni di possibilità rilevanti e vengono verificati dagli stati successivi della fabula);

- il mondo possibile che il lettore, nel fare previsioni, attribuisce ad un personaggio;

- il mondo possibile che il lettore immagina che un personaggio attribuisca ad un altro personaggio; e così via.

Si distinguono anche mondi effettivamente “costruiti” da mondi soltanto “nominati” (p. 151).

Nel corso della lettura, comunque, il *mondo testuale* diventa infatti *mondo primario* e al suo interno si riconfigurano, ricentrati, tutti gli stati ontologici del mondo empirico.

### 2.2.2. IL DIALOGO TRA AUTORE E LETTORE EMPIRICI

Il processo sopra descritto è quello che viene compiuto, anche se inconsciamente, dal lettore empirico. Questi tuttavia si trova davanti ad un testo che, come un messaggio in una bottiglia, gli perviene da un mittente lontano. Dice però Eco: “Un testo è un prodotto la cui sorte interpretativa deve far parte del proprio meccanismo generativo” (p. 54). E prosegue: “Un autore deve riferirsi ad una serie di competenze che conferiscono contenuto alle espressioni che usa. Egli deve assumere che l’insieme di competenze cui si riferisce sia lo stesso cui si riferisce il lettore. Pertanto prevederà un Lettore Modello capace di cooperare nell’attualizzazione testuale come egli, l’autore, pensava, e di muoversi interpretativamente come egli si è mosso generativamente” (p. 55).

Con queste osservazioni, egli sviluppa il “principio di cooperazione” di H. Paul Grice riorientandolo. Per Grice, infatti, tale principio è indirizzato al locutore che si rivolge ad un interlocutore (dà il tuo contributo alla conversazione in modo che sia tanto informativo quanto è richiesto, che sia vero, che sia pertinente, che sia chiaro)<sup>46</sup>, Eco rivaluta invece la funzione attiva del destinatario. Se l’autore empirico, durante il processo di scrittura, presuppone un Lettore Modello cui indirizza la propria comunicazione, a sua volta il lettore empirico, nel corso del processo di lettura, tende a ricostruire un Autore Modello di cui ha bisogno di dedurre le caratteristiche ideologiche, sociali e politiche per meglio interpretare il testo stesso. Autore e Lettore Modello si rivelano così i “tipi di strategia testuale” (p. 62) attraverso cui l’autore e il lettore empirico cooperano, rispettivamente per suggerire e per attualizzare i significati del testo<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> H. Paul Grice, “Logica e conversazione”, in Sbisà, ed., *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 199-219 (ed. or., 1967).

<sup>47</sup> La figura del Lettore Modello somiglia per alcune caratteristiche (presenza nel testo e capacità di riempire i vuoti testuali) al Lettore Implicito di Iser (*The Implied Reader*, Baltimore, The Johns



Certo, chi parla ha un indiscusso vantaggio rispetto a colui che scrive: essendo in contatto diretto con l'interlocutore può correggere eventuali fraintendimenti. Attraverso il dialogo può contrattare la forma del messaggio. Ma ogni scelta compiuta dall'autore, sia di genere sia di tecnica narrativa, è basata su un codice che è allo stesso tempo linguistico e narrativo. E, come la lingua comune, la lingua letteraria si è sviluppata nel corso della storia della letteratura attraverso un'ininterrotta cooperazione interpretativa di cui è parte integrante tutta la serie di presupposti incontrati finora. Tramite sia il processo di composizione sia quello di lettura vengono messi in atto tali codici che, pur subendo una ricodifica nel corso della scrittura, nella maggior parte dei casi non risultano poi tanto distorti da essere irriconoscibili dal lettore (che altrimenti tende a non accettare il patto narrativo proposto e non entra a far parte della categoria dei lettori).

Il lettore empirico, attraverso la strategia testuale del Lettore Modello, viene quindi sollecitato a dare una "risposta" in buona misura predeterminata. In effetti, i mezzi che l'autore usa per mettere in atto questa strategia sono molteplici: la scelta di una lingua (che esclude automaticamente chi non la parla), quella di un tipo di enciclopedia (che presuppone nel lettore una specifica competenza), la selezione di un dato patrimonio lessicale e stilistico, ma anche la volontà di scrivere all'interno di un determinato genere e di inserirsi dunque in una specifica tradizione letteraria. Un autore, quindi, nell'elaborare un testo, scrive già per un suo proprio lettore, predisponendolo e informandolo attraverso il testo stesso. Viceversa però, anche il lettore, sempre tramite gli indizi contenuti nel testo, può dedurre con una buona approssimazione le caratteristiche ideologiche, sociali, politiche dell'autore che ha prodotto quel testo, e - a seconda del patto proposto - può scegliere di cooperare con l'autore o no. In pratica, l'Autore e il Lettore funzionano anche come interlocutori "testuali" dei loro corrispondenti empirici: il Lettore Modello dell'autore storico e

---

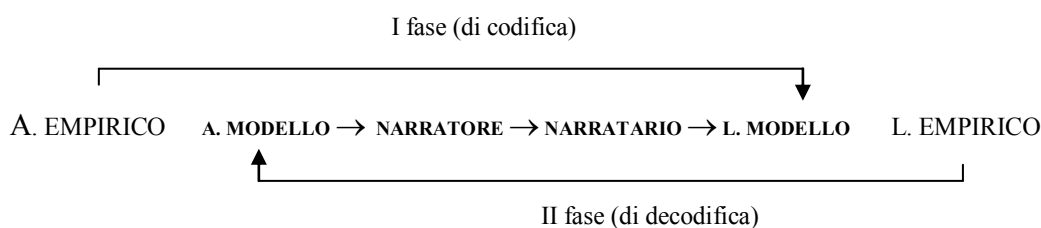
Hopkins University Press., 1983, I. ed., 1972) e per altre (competenza linguistica e letteraria) al Lettore Informato di Fish (*Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press., 1982), ma si differenzia da questi in quanto - come dice Paola Pugliatti - "non figura solo come qualcuno che coopera e interagisce col testo: in misura maggiore - e in un certo senso minore - nasce col testo, rappresenta il nerbo della sua strategia interpretativa" (citata dallo stesso Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1995, p. 20). E' quindi un vero e proprio componente della strategia testuale.

l'Autore Modello del lettore empirico.

Infatti, non è tanto la molteplicità dei codici in gioco che caratterizza la comunicazione letteraria: ogni forma di dialogo si struttura sulla base di codifiche che investono sia il piano del contenuto sia quello della forma e che variano a seconda dei contesti e delle circostanze (nonché degli interlocutori). Non è neppure il fatto che il testo è “intessuto di spazi bianchi”: in ogni scambio comunicativo i *gaps*, i *blanks*, gli impliciti sono assai più numerosi di ciò che viene esplicitato; e anche nella conversazione quotidiana si fa riferimento a “comuni sceneggiature intertestuali”, a “cornici”<sup>48</sup> di riferimento inferibili dal discorso stesso (o ancora dal contesto e dalla circostanza). Come, del resto, anche nel parlare comune si può fraintendere, oppure si può non “cooperare” con l’interlocutore. Quello che caratterizza il processo di comunicazione narrativa è invece proprio il fatto di essere un “dialogo” a distanza e di verificarsi in due fasi distinte.

La presenza nel testo dei due interlocutori Modello permette però di superare tale difficoltà. Se scompongo il processo in due fasi separate,

I fase: l' **AUTORE EMPIRICO** codifica il **TESTO** indirizzandosi ad un **LETTORE MODELLO**  
II fase: il **LETTORE EMPIRICO** decodifica il **TESTO** ricostruendone l' **AUTORE MODELLO**  
quando lo ricompongo sulla base del classico schema della comunicazione narrativa, ottengo la figura seguente:



Dove le figure in grassetto sono quelle testuali.

Come si può notare, il “contatto” tra autore empirico e lettore empirico non è diretto ma è ovviamente mediato dal testo. Tale schema non tiene evidentemente conto di tutti quei casi in cui non si ha una *lectio* definitiva (testi antichi) o quelli in

---

<sup>48</sup> Erving Goffman, *Frame Analysis*, New York, Harper, 1974.

cui c'è un'interferenza sul testo da parte di componenti della struttura editoriale (*editing* compiuto da altri che non sia lo scrittore), ma prevede soltanto il caso "ideale" in cui il testo scritto dall'autore e quello letto dal lettore siano formalmente identici.

Certamente l'ipercodifica del testo letterario è talmente complessa che i codici utilizzati dal mittente non sono mai completamente ricostruibili dal ricevente, ma questo non pregiudica la comprensione. Anzi, perché ci sia uno scambio informazionale occorre proprio che i codici di chi decifra il messaggio siano diversi da quelli di colui che l'ha cifrato. Certo, più autore e lettore empirici sono lontani - temporalmente e culturalmente - più c'è il rischio che si sovrappongano i cosiddetti "rumori" o "interferenze", che producono le variazioni del significato del messaggio e dei suoi effetti<sup>49</sup>. D'altronde, più sono vaste e complete le informazioni che il lettore raccoglie sull'autore, sulla sua "poetica" (a testimonianza delle sue "intenzioni"), sul suo *background* storico-culturale, più le variazioni nella comprensione del messaggio si rivelano "fertili inferenze che arricchiscono il messaggio originale" e meno rischiano di essere "interpretazioni aberranti del messaggio stesso"<sup>50</sup>.

La difficoltà di individuare le modalità del contatto tra autore e lettore empirici ha fatto sì che alcune scuole - il decostruzionismo, ad esempio - abbiano letteralmente eliminato dal modello l'autore, dando il via alla possibilità di interpretazioni testuali assai "fantasiose". Le figure di Autore e Lettore Modello permettono tuttavia di visualizzare in modo assai semplice tale connessione. E' sufficiente poi far ricorso al principio linguistico per cui il significato del testo dipende anche dall'intenzione dell'emittente (dal "significato del locutore", per usare ancora un'espressione di Grice<sup>51</sup>) per reintegrare a pieno diritto l'autore

---

<sup>49</sup> Un'osservazione interessante a questo proposito è quella di Roger Caillois, che in *Au coeur du fantastique* (Paris, Gallimard, 1965), studio ormai classico sul fantastico nell'arte visuale, nota come illustrazioni "fantastiche" di epoche o paesi lontani non sembrino affatto "fantastiche". I codici interpretativi moderni sono infatti talmente differenti da quelli medievali, oppure da quelli orientali, che non siamo in grado di decifrare il messaggio nella sua formulazione originaria a meno che non ricostruiamo anche - almeno parzialmente - i codici originari.

<sup>50</sup> Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 198.

<sup>51</sup> "Utterer's meaning, and intention", *The Philosophical Review*, 78, 1969, pp. 147-177.

empirico nel processo di comunicazione letteraria.

### 2.2.3. GLI EFFETTI TESTUALI

Ogni mondo testuale è dunque in rapporto dialogico con il mondo empirico e con altri mondi dello stesso genere. Ma leggere è un'attività processuale e la ricostruzione dei mondi possibili testuali avviene nel corso del processo di lettura. E' durante tale processo che il lettore subisce gli "effetti" del testo.

Per quello che riguarda l'argomento della presente discussione, si distinguono tre tipi di effetti testuali: oltre all'effetto fantastico, identificato da Todorov, e all'effetto di realismo che contraddistingue la fantascienza, si ha anche quello che Roland Barthes definisce "effet de réel"<sup>52</sup>.

L'*effetto di realtà*, che caratterizza la letteratura realistica a partire dal naturalismo francese, è costituito da una combinazione di presupposti (quelli identificati da Ruth Ronen) e strategie, finalizzata alla rappresentazione più oggettiva possibile del mondo esterno. Tecnicamente, l'effetto viene costruito attraverso descrizioni estremamente dettagliate, soprattutto degli ambienti, e volutamente impersonali:

il y aurait toujours un coin, un détail, une inflexion d'espace ou de couleur à rapporter; et d'autre part, en posant le référent pour réel, en feignant de le suivre d'une façon esclave, la description réaliste évite de se laisser entraîner dans une activité fantasmagorique (précaution que l'on croyait nécessaire à l'objectivité de la relation)<sup>53</sup>

L'attenzione estrema al particolare minuto, che non è funzionale alla narrazione in sé e per sé (anzi, talora la sospende), crea però nel lettore l'illusione dell'esistenza "reale" dell'oggetto rappresentato. Produce cioè una "illusion référentielle"<sup>54</sup>, la presenza di un oggetto solo apparentemente concreto.

---

<sup>52</sup> Roland Barthes, "L'effet de réel", in R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 81-90.

<sup>53</sup> Barthes, *ibid.*, p. 86.

<sup>54</sup> Barthes, *ibid.*, p. 89. Dal punto di vista semiotico, infatti, la lingua letteraria risulta priva di referente concreto (cfr. *infra* § 2.3). Vedi anche Michael Riffaterre, "L'illusion référentielle", in *Littérature e réalité*, cit., pp. 91-118. Riffaterre, tuttavia, estremizza la sua asserzione. Basandosi

Culturalmente, il realismo - “nouveau vraisemblable”, come lo definisce lo stesso Barthes - riflette la volontà di indagare il reale e il tentativo di rappresentarlo senza filtri (talvolta, con Zola, neppure estetici), al fine di usare la letteratura come mezzo di denuncia sociale. Ed è anche da questa volontà di riproduzione oggettiva del reale che deriva la connessione tra “impegno sociale” e realismo.

L’*effetto fantastico* nasce invece dalla contrapposizione tra mondi. Come già detto nel capitolo precedente, Todorov sembra non distinguere la categoria di “genere” (o quella di “modo”, se vogliamo) dall’effetto. Scrive infatti a riguardo:

il fantastico dura soltanto il tempo di un’esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della “realtà” quale essa esiste per l’opinione comune. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l’una o l’altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico. Se decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l’opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso.<sup>55</sup>

Per Todorov, il fantastico, più che uno specifico “genere” letterario, è proprio l’esitazione che si prova durante il processo di lettura ogniqualvolta si verifica uno scarto tra le leggi della realtà finzionale e quelle della realtà empirica (ovvero nei momenti di passaggio da un mondo finzionale realistico ad un mondo finzionale fantastico).

La sua stessa quadripartizione dei generi fantastici - strano puro, fantastico strano, fantastico meraviglioso, meraviglioso puro<sup>56</sup> - è analizzabile sulla base della

---

sulla convenzionalità della connessione significante/significato (De Saussure), sostiene che la referenza concreta è illusoria anche nella lingua comune

<sup>55</sup> Todorov, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1995, p. 45.

<sup>56</sup> La quadripartizione di Todorov raddoppia la distinzione tra *das Wunderliche* - lo “strano” - e *das Wunderbare* - il “meraviglioso”, appunto - proposta da E.T.A. Hoffmann nell’introduzione a “Das öde Haus” (“La casa stregata”), 1800 ca. (Silvia Albertazzi, *Il punto su: La letteratura fantastica*, Bari, Laterza, 1993, pp. 105-107). Questa parte della teoria di Todorov è stata successivamente sottoposta a numerose critiche e revisioni da parte di altri studiosi: Stanislaw Lem (On the Structural Analysis of Science Fiction”, *Science-Fiction Studies*, 1, 1973, pp. 26-33), Christine Brooke-Rose (“Historical Genres/Theoretical Genres: A Discussion of Todorov on the Fantastic”, *New Literary History*, 8, 1976/77, pp. 145-158; discute anche di Lem che discute Todorov), Nancy Traill (“Fictional Worlds of the Fantastic”, *Style*, 25: 2, 1991, pp. 196-210), etc. La sua suddivisione dei generi fantastici è interessante perché può essere messa in relazione anche con la teoria dei mondi possibili. Todorov, infatti, nonostante la sua matrice strutturalista, è stato uno dei primi -

persistenza o meno di tale “scarto” nel corso della narrazione, nonché sulla sua eventuale reiterazione. Lo “strano puro” comprende opere in cui si verificano “avvenimenti che si possono spiegare mediante le leggi della ragione, ma che in un modo o nell’altro sono incredibili, straordinari, impressionanti, inquietanti, insoliti [...]. Esso è legato unicamente ai sentimenti dei personaggi e non ad un avvenimento materiale che sfidi la ragione” (p. 50). E’ interessante notare come i mondi possibili dello strano puro, così definiti, non siano mondi oggettivi, sia pure fantastici, ma piuttosto mondi doxastici, trasmessi al lettore da un personaggio-narratore (di solito sono narrazioni in prima persona) che filtra gli avvenimenti attraverso la sua mente, talvolta malata o folle. Il lettore non ha mai accesso al *mondo primario testuale*, ma soltanto al mondo creato dalla mente del personaggio (che spesso è anche narratore inattendibile). Allo strano puro appartengono numerosi racconti di Edgar Allan Poe.

Nel “fantastico strano” (o “soprannaturale spiegato”), gli “avvenimenti che sembrano soprannaturali nel corso della storia, ricevono alla fine una spiegazione razionale” (p. 48). Il fantastico strano è caratterizzato da un *numero pari* di passaggi tra mondi realistici e mondi fantastici. Sono narrazioni cioè in cui l’effetto fantastico è sempre seguito da un effetto di realismo e tale sequenza può verificarsi una o più volte. E’ il genere cui appartengono i romanzi gotici di Mrs. Radcliffe. L’esempio più celebre, citato anche da Todorov, è però il *Manoscritto trovato a Saragozza*, di Jan Potocki (1805), in cui il numero di passaggi tra avvenimenti “strani” e spiegazioni razionali è talmente vertiginoso e macchinoso che la spiegazione finale - razionale - appare al lettore più inverosimile di quello che gli sarebbe parso un finale fantastico.

Il “fantastico meraviglioso” comprende i racconti “che si presentano come fantastici e che terminano con un’accettazione del soprannaturale” (p. 55). Spesso in questo genere, come accade nei racconti di Gautier, il nucleo narrativo è costituito da un sogno che alla fine si rivela “reale”. E’ caratterizzato da un *numero dispari* di

---

*l’Introduction à la littérature fantastique* è del 1970 - a individuare il rapporto dialogico che nella costruzione e ricostruzione dei mondi fantastici s’instaura tra mondo di riferimento - quello della “realtà” quale esiste per l’opinione comune” - e mondo finzionale - quello in cui vigono “nuove leggi di natura”. Todorov è infatti riconosciuto come uno degli studiosi che ha aperto la strada

passaggi tra mondo razionale e mondo irrazionale e quindi da una preminenza di effetti fantastici.

L'ultimo genere è quello del "meraviglioso puro", in cui "gli elementi soprannaturali non provocano nessuna reazione particolare, né nei personaggi, né nel lettore implicito. Non è un atteggiamento verso gli avvenimenti narrati a caratterizzare il meraviglioso, bensì la natura stessa di quegli avvenimenti" (p. 57). Questa categoria è qui particolarmente interessante, sia perché comprende anche la fantascienza (insieme con la fiaba) sia perché dimostra come il passaggio tra mondo realistico e mondo fantastico possa verificarsi in diversi momenti del processo di comunicazione narrativa. In questo caso, l'effetto fantastico avviene addirittura nel passaggio tra Autore Modello e narratore, è unico e quindi informa tutto il mondo finzionale. Per la fantascienza corrisponde a quello che Suvin chiama il "*dominio o egemonia narrativa di un 'novum' (novità innovazione) finzionale*" (cfr. *supra* § 1.1.2.). In altre parole, una volta entrati in un mondo fantascientifico - come del resto in un mondo fiabesco - difficilmente capita di provare ulteriori "effetti fantastici": tutto quello che vi avviene, infatti, non dovrebbe contraddire le leggi di quel mondo (è però impossibile assolutizzare questa affermazione, come vedremo nei testi di Bradbury).

Spesso, tuttavia, gli scrittori di fantascienza, per sottolineare la credibilità dei loro mondi, impiegano strategie simili a quelle utilizzate per l'effetto di realtà della letteratura naturalista (l'oggettività dello stile narrativo, il dettaglio concreto). Questo differenzia ovviamente la SF dalla fiaba, creando l'effetto di realismo e dandole maggiore "credibilità" rispetto agli altri generi fantastici. Inoltre, nella maggior parte dei casi, i mondi fantascientifici sembrano scaturire da un'ipotesi *controfattuale* proiettata dal "nostro" presente a un futuro più o meno lontano *estrapolato* da questo stesso presente: se qualcuno scoprisse il modo di viaggiare nel tempo, che cosa accadrebbe? Se gli esseri umani potessero arrivare oltre le stelle, fin dove si spingerebbero? Se non fossimo i soli a popolare l'universo, come sarebbe il nostro incontro con chissà quali alieni? Il principio tipicamente fantascientifico dell'estrapolazione dalla realtà del presente sembra in effetti

---

all'applicazione della teoria dei mondi possibili alla letteratura.

configurarsi come un'ipotesi controfattuale. E' probabilmente per aver intuito questa differente modalità di pensiero che Delany percepiva la fantascienza come una letteratura profondamente diversa da altri generi fantastici (cfr. *supra* pp. 29-30).

Ma - come dice Walton - alla base di qualsiasi mondo finzionale c'è un gioco di *make-believe*. Ogni genere e sottogenere è contraddistinto da presupposti e strategie specifiche a disposizione dell'autore per rendere i propri mondi credibili, per facilitare nei lettori la sospensione dell'incredulità nel modo e nella misura in cui è necessario. Se infatti i mondi finzionali realistici sono fondati sulle stesse leggi del mondo in cui viviamo (tanto che lo scrittore non ha bisogno di comunicarcele), nei mondi fantastici occorre trasmettere al lettore (più o meno esplicitamente) informazioni sulle leggi "altre" su cui tali mondi sono fondati. Se ciò che si concepisce come reale in un momento storico e in un contesto sociale specifico è un dato culturale che non ha bisogno di spiegazioni tra coloro che lo condividono, il fantastico letterario può scaturire da quello stesso reale in una infinità di modi, sia a livello contenutistico, sia a livello formale, sia a livello linguistico. Ecco che si spiegano gli innumerevoli generi fantastici ed ecco che torna di nuovo l'importanza informativa del genere.

Ogni fantastico richiede dunque una diversa forma di cooperazione interpretativa e fa ricorso a strategie peculiari per convincere il lettore. Ciascun genere è caratterizzato infatti da un suo proprio "patto con il lettore", sviluppatosi e modificatosi nel corso della sua storia, ma anche da un suo proprio "potenziale di credibilità" (tutti i mondi finzionali, anche i più fantastici, sono "plausibili" una volta accettate le leggi che li governano). E' sulla base del patto e del potenziale di credibilità che i singoli autori, attraverso strategie narrative specifiche, costruiscono i mondi possibili finzionali e li rendono comunque "ragionevolmente" accettabili per il lettore.

Avendo dato un'impostazione pragmatica al presente lavoro, mi viene spontaneo cercare di analizzare il dialogo tra autore e lettore per mezzo di uno degli strumenti concettuali base della linguistica pragmatica, quello di *azione*. Finora, del resto, ogniqualvolta ho parlato di *presupposti* (a vari livelli), di *contesto* (letterario,



finzionale e di genere), di *cooperazione interpretativa* (tra interlocutori empirici attraverso la mediazione di quelli testuali), di *conoscenze comuni* (derivanti dalla competenza intertestuale), ho fatto implicito riferimento a strumenti di analisi impiegati in tale ramo della linguistica<sup>57</sup> e adattati al contesto della comunicazione letteraria. L'elaborazione del concetto di *atto* "narrativo" vorrebbe completare e integrare tale estensione strumentale.

### 2.3. LA PROSPETTIVA LINGUISTICA

La contraddizione dell'identità tra la Martinsville reale e la Martinsville finzionale ha infatti - come avevo già anticipato - anche una spiegazione di ordine linguistico. Tale paradosso sembra riconducibile a un caso estremo di "illusione referenziale". Analizzate secondo una prospettiva linguistica, le entità letterarie, *tutte* le entità letterarie, risultano prive di quello che Ogden e Richards<sup>58</sup> chiamano *referente*, la connessione convenzionale della parola con un oggetto concreto. Lo sottolinea anche Wolfgang Iser: le parole, cioè i simboli grafici della pagina scritta, "are not meant to denote any given reality in the empirical world, but are to represent something which is not given"<sup>59</sup>.

Sulla base di queste osservazioni, i presupposti identificati da Ruth Ronen secondo i quali le entità "realistiche" sarebbero in connessione diretta con le entità empiriche si rivelano infondati, o meglio, basati sull'illusione percettiva causata dall'effetto di realtà. La relazione di identità precedentemente formulata (cfr. *supra* p. 55) va dunque sostituita con una relazione di similarità:

**a1)** entità linguistiche ~ entità empiriche ⇒ mondi realistici.

Il problema della mancanza di referente empirico ha fatto sì che la lingua

---

<sup>57</sup> Marcella Bertuccelli Papi, "Introduzione", op. cit., pp. 1-5.

<sup>58</sup> Cecyl K. Ogden, Ivor A. Richards, *The Meaning of Meaning*, New York, Harcourt, 1923 (ed. it., *Il significato del significato*, Milano, Il Saggiatore, 1966).

<sup>59</sup> Iser, "The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature", cit., p. 5. Questo saggio contiene tra l'altro uno dei primi tentativi di applicare alla letteratura la teoria degli atti linguistici.

letteraria sia stata definita dai filosofi del linguaggio comune “hollow or void, [...] *parasitic upon its normal use*” (Austin<sup>60</sup>), oppure non “serious speech” (Searle<sup>61</sup>). Eppure, la lingua letteraria - ovvero l’uso letterario della lingua comune - se pure priva di referente empirico, si caratterizza per la sua capacità di creare referente finzionale. Anzi, da questo punto di vista, passando dallo stato ontologico reale a quello finzionale, la lingua sembra funzionare in maniera inversa. Se nella lingua comune (del mondo reale) l’esistenza dell’oggetto “precede” quella della parola (il segno), nella lingua letteraria (del mondo testuale) il segno precede l’oggetto: è l’uso della parola che crea referente. E, in particolare, lo crea attraverso quelli che nel paragrafo successivo definirò come un caso particolare di atti narrativi, gli atti costitutivi.

### 2.3.1. GLI “ATTI NARRATIVI”

Questa non vuole essere un’applicazione della teoria degli “atti linguistici” a testi letterari<sup>62</sup> ma, ripartendo dall’“intuizione” di Austin che con l’uso delle parole si compiono delle azioni (che hanno effetti non solo fisici, ma anche mentali), vorrei tentare di analizzare *che cosa si fa* con la lingua letteraria. A grandi linee, l’ho già anticipato: ogniqualvolta ho parlato di *effetti*, di impiego di *strategie specifiche* per la *costruzione e ricostruzione* di mondi finzionali, ho implicitamente parlato di *azioni*.

Innanzitutto, ho dunque bisogno di “modellare” il concetto di atto narrativo su quello di atto linguistico e, successivamente, vorrei tentare di fornire una prima

---

<sup>60</sup> John L. Austin, *How to Do Things with Words*, New York, Oxford University Press, 1970, p. 22. Questo testo è la raccolta postuma di una serie di lezioni di Austin a Harvard nel 1955.

<sup>61</sup> John Searle, “The Logical Status of Fictional Discourse”, cit.

<sup>62</sup> A partire da Richard Ohmann (“Speech Acts and the Definition of Literature”, *Philosophy and Rhetoric*, 4:1, 1971, pp. 1-19), le applicazioni della teoria degli atti linguistici alla letteratura sono state numerosissime. Ricordo tra le altre quelle di Samuel Levin (“Concerning What Kind of Speech Act a Poem Is”, in Van Dijk, ed., *Pragmatics of Language and Literature*, Amsterdam, North Holland, 1976, pp. 141-160); Mary Louise Pratt (*Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press, 1977) e “The Ideology of Speech-Act Theory”, *CENTRUM New Series*, 1:1, 1981, pp. 5-18); più recenti sono quella di Jon-K. Adams (*Pragmatics and Fiction*, Amsterdam & Philadelphia, Benjamins, 1985) e Sandy Petrey (*Speech Acts and Literary Theory*, New York & London, Routledge, 1990).

tipologia di tali atti. Le analisi che seguiranno nei prossimi capitoli mi permetteranno poi di identificare il modo in cui ciascun autore li usa in una serie di testi.

Il concetto di *atto linguistico* nasce dall'osservazione di John L. Austin che "dire" equivale a "fare", il "parlare" è cioè una forma di comportamento sociale che produce effettive conseguenze nel locutore e/o nell'interlocutore. "Atto linguistico" è dunque qualsiasi enunciato, considerato come un proferimento da parte di un parlante in una determinata situazione e con un determinato scopo.

Austin distingue tre aspetti dell'atto linguistico, definito come un'unità di scambio comunicativo<sup>63</sup>:

- a) *un atto locutorio* - che comprende gli aspetti per cui "dire" è "dire"; è ulteriormente analizzabile come *atto fonetico* (con cui si ha la realizzazione di suoni o simboli grafici), *atto fàtico* (con cui si ha la combinazione in sequenza dei fonemi - o dei simboli grafici - in modo da produrre parole e catene sintattiche) e *atto retico* (con il quale, tramite le leggi grammaticali - morfologiche e sintattiche - si ha la determinazione del senso);
- b) *un atto illocutorio* - che indica l'uso finalizzato del "dire" e la specificazione della "forza" con la quale il locutore si rivolge all'interlocutore. Comprende l'intenzione con la quale il parlante produce il proprio enunciato. Forza e intenzione sono esplicitabili attraverso la formula performativa "Con queste parole io ti..." seguita da un verbo detto "performativo"<sup>64</sup>;

---

<sup>63</sup> Dopo quella di Austin si sono succedute numerose revisioni e riformulazioni della cosiddetta "teoria degli atti linguistici". Con quella di Austin la formulazione cui si fa più spesso riferimento è quella di John Searle (a partire dal 1969 con *Speech Acts*).

<sup>64</sup> Sulla base dei verbi performativi, Austin identifica poi cinque classi di atti linguistici: i verdittivi (indicano l'esercizio di un giudizio - ad es. condannare, valutare, interpretare), gli esercitivi (indicano l'esercizio di un potere - ad es. votare, eleggere, licenziare, reclamare), i commissivi (sono l'assunzione di un obbligo o una dichiarazione d'intenti - ad es. giurare, promettere, scommettere), i comportativi (includono la reazione ai comportamenti altrui - ad es. scusarsi, congratularsi, lamentarsi) e gli espositivi (con cui si chiariscono ragioni, si espongono opinioni, si conducono

c) un *atto perlocutorio* - che indica gli effetti (fisici, mentali ed emotivi) che il locutore vuole ottenere dall'interlocutore.

Per adattare il precedente schema alla narrativa occorre fare una serie di considerazioni. A livello dell'*atto locutorio* - in particolare retico - nel discorso letterario l'organizzazione del materiale linguistico ha di solito caratteristiche peculiari, sviluppatasi anche per ovviare la mancanza di interlocuzione diretta (ad es. la moltiplicazione dei livelli e dei soggetti di enunciazione - cfr. *infra* p. 95). Inoltre, se non si può identificare un "tipo testuale finzionale" si può invece identificare un "tipo testuale letterario". In altre parole, se da caratteristiche interne al testo non è possibile inferire la sua finzionalità (come categoria ontologica), è invece possibile dedurre la letterarietà (in quanto categoria estetica e formale).

A livello dell'*atto illocutorio*, la forza comprende anche quella che E.D. Hirsch chiama l'"unsaid intention" dell'autore:

Illocutionary force is required to complete locutionary meaning. Since the very same text might be governed by different kinds of illocutionary force, we need to posit a particular kind of illocutionary force in order to understand the text's meaning.<sup>65</sup>

Hirsch è stato tra i primi a sottolineare come, per comprendere i significati anche di un'opera letteraria, sia *necessario* conoscere l'intenzione del suo autore.

I teorici, tuttavia, si sono chiesti se sia possibile individuare un *unico* atto illocutorio che dia origine a *tutti* i testi di *fiction*. A partire da una serie di considerazioni di John Searle<sup>66</sup>, l'atto originario della narrativa di finzione viene considerato quello del *pretending*, del "giocare a far finta che". E' sulla base delle annotazioni di Searle, infatti, che Walton propone la *fiction* come un *make-believe*,

---

argomentazioni - ad es. affermare, negare, citare, informare, concordare, illustrare). Sui verbi performativi vedi anche John L. Austin, "Performativo-constativo", in Sbisà, ed., *Gli atti linguistici*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 49-60 (I ed., 1962).

<sup>65</sup> "What's the Use of Speech-Act Theory", *Centrum*, 3:2, 1975, pp. 121-124. Con questo saggio, nel 1975, Hirsch sosteneva che la teoria degli atti linguistici applicata alla letteratura portava a rivedere l'assioma dell'autosufficienza del testo letterario. Ma ancora nell'85, Adams (op. cit.) impostava la sua analisi "pragmatica" sulla base di un "dialogo tra testo e lettore" e non fra autore e lettore.

<sup>66</sup> "The Logical Status of Fictional Discourse", cit., pp. 324 sgg.

basato sul principio di fiducia reciproca e su una sospensione della incredulità che coinvolge consensualmente entrambi gli interlocutori. A questa “intenzione”, però, io ritengo si debba talora prendere in considerazione l’intenzione specifica dell’autore (di denuncia, di polemica o di parodia). I due livelli non sono in contraddizione. Forse, si può considerare il “pretending” come un atto illocutorio *diretto* e l’atto parodico o di denuncia come un atto *indiretto*<sup>67</sup>. Attraverso il primo livello, spesso solo implicito nella finzionalità del testo quale gioco di immaginazione, si ha infatti il secondo, talvolta persino nascosto e irriconoscibile nella forma della finzione.

A livello dell’*atto perlocutorio*, occorre infine sottolineare come la perlocuzione sia forse l’aspetto più importante della lingua letteraria. Ogni singola scelta linguistica dell’autore, ogni modo di organizzare il discorso è infatti finalizzato a produrre effetti sul lettore, per indurlo a provare sentimenti e emozioni o per creare referenza finzionale.

Il concetto di “atto”, attraverso le sue tre componenti implica l’idea di un “contatto” tra interlocutori, anche a distanza. L’atto è infatti unico ma può essere analizzato da tre prospettive diverse. Per chiarire ulteriormente, se volessimo rappresentare graficamente tale concetto potremmo far ricorso alla figura di un triangolo i cui vertici rappresentano le tre componenti: locutoria, illocutoria e perlocutoria. Considerando l’atto linguistico nel suo complesso, dal punto di vista locutorio l’attenzione è focalizzata sul messaggio in sé, da quello illocutorio sul mittente e da quello perlocutorio sul ricevente.

Estendere e adattare un simile strumento d’analisi alla comunicazione narrativa permette di affrontare il testo con la consapevolezza che le tre prospettive non si escludono a vicenda. E’ infatti possibile analizzare la singola enunciazione dal punto di vista *locutorio*, come proferimento indipendente da una situazione comunicativa determinata (è l’approccio dei formalisti e degli strutturalisti più rigidi, del resto); da quello *illocutorio*, come frutto di una scelta e di una intenzione

---

<sup>67</sup> Gli atti linguistici indiretti - secondo la definizione di John Searle, 1975 - sono quelli in cui “il significato del proferimento del parlante e il significato della frase non coincidono” (Searle, “Gli atti linguistici indiretti”, in Sbisà, ed., *Gli atti linguistici*, cit., 1995, pp. 252-280).

di un autore fatta ovviamente all'interno di uno contesto letterario (è ciò che ci ha tramandato lo studio della storia della letteratura e della poetica dei singoli scrittori); e da quello *perlocutorio*, analizzando gli effetti della strategia narrativa sul lettore (o sui lettori, di epoche e culture diverse, come fanno la teoria della ricezione o il *reader-response criticism*). Le tre prospettive convergono sul testo e in esso sono iscritte e compresenti. Il “significato” dell’opera stessa dovrebbe quindi estendersi a coprire un ventaglio di possibilità (di *significati*) che va da ciò che voleva dire e fare lo scrittore al momento della composizione a ciò che vi legge il singolo lettore nel corso di ogni sua lettura. Il contatto tra i due interlocutori, tuttavia, non è fortuito. Come abbiamo visto precedentemente (§ 2.2.2.) essi si selezionano a vicenda attraverso i loro corrispondenti testuali. E, anche se i due processi di scrittura e di lettura sono a distanza di secoli, lo stesso lettore empirico non è mai né del tutto casuale né completamente libero nelle sue interpretazioni.

Gli atti narrativi sono prevalentemente atti linguistici, ma proprio perché in letteratura il “dialogo” può svolgersi a più livelli - tra soggetti intratestuali (tra narratore e narratario o tra personaggi, attraverso atti rappresentati o narrati) e tra soggetti extratestuali (tra autore e lettore empirici, attraverso veri atti enunciazionali) - per non confondere i livelli di comunicazione preferisco battezzare ex novo gli scambi comunicativi tra autore e lettore. Del resto vedremo anche come gli atti linguistici del narratore e dei personaggi, diretti o indiretti, abbiano spesso una funzione differente come “atti narrativi”. Lo sdoppiamento di terminologia vuole appunto evitare il rischio di confondere i livelli.

Il punto di partenza per elaborare una tipologia degli atti narrativi è ovviamente l’osservazione che, attraverso il testo, *l’autore costruisce un mondo possibile e convince il lettore della sua plausibilità*. Suggestivo dunque di suddividere gli atti narrativi in “costitutivi” e “persuasivi”.

Con *atti costitutivi* intendo appunto tutte le enunciazioni attraverso le quali l’autore costruisce la referenza finzionale. A loro volta, li suddivido in:

- 1) atti costitutivi degli spazi e degli oggetti finzionali;

## 2) atti costitutivi dei soggetti finzionali.

I primi comprendono tutte le enunciazioni attraverso le quali l'autore costruisce e il lettore ricostruisce gli spazi narrativi, solo nominati o anche ammobiliati (cfr. *supra* pp. 77 e 79); i secondi sono quelli attraverso cui l'autore costruisce e il lettore ricostruisce sia il narratore e i personaggi, sia il rispettivo interlocutore testuale (Autore o Lettore Modello).

All'interno del testo - come suggerisce Marina Sbisà<sup>68</sup> - sono infatti riconoscibili tre livelli di soggettività. Il primo è quello del soggetto autoriale implicito, "da definirsi come il soggetto responsabile dell'opera (tanto dal punto di vista dei contenuti, quanto da quello delle scelte formali)" e che in narrativa pare appunto identificabile con quello che Eco chiama l'Autore Modello. Il secondo livello è quello di un "soggetto segnalato linguisticamente", attraverso l'uso di deittici (avverbi di tempo e di luogo, aggettivi e pronomi dimostrativi, pronomi personali e aggettivi possessivi). In narrativa dovrebbe corrispondere alla figura del narratore. Il terzo livello, infine, è quello dei soggetti rappresentati nel testo (i personaggi), comunque subordinati al soggetto autoriale. Ad ogni livello, inoltre, a ciascun locutore corrisponde (in modo più o meno implicito a seconda dei casi) un interlocutore, che sia il Lettore Modello, il narratorio o un personaggio rappresentato.

Mi pare però di poter affermare che, nel corso del processo di scrittura/lettura, gli atti costitutivi - sia dei soggetti sia degli oggetti - avvengano in due fasi. La prima inserzione di nuovi spazi o nuove entità finzionali (soggetti o oggetti) nel mondo testuale viene infatti percepita dal lettore in modo diverso rispetto alla successiva attribuzione di ulteriori caratteristiche. Distingueri dunque la prima fase, *referenziale*, dalla seconda, *co-referenziale*. Spesso, ma non sempre, la fase referenziale ha luogo con l'attribuzione di nomi propri (di persona o di luogo) che,

---

<sup>68</sup> Marina Sbisà, "Livelli e percorsi del soggetto nella *Trilogy*", in Marina Camboni, ed., *H(ilda) D(oolittle) e il suo mondo*, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo, 1995, pp. 49-71. Il saggio di Sbisà, però, affronta il problema dell'io lirico che è ben diverso dall'io finzionale. "Presupposizionalmente", infatti, il primo è identificabile con l'io autoriale, il secondo assolutamente no. Occorre quindi adattare le sue osservazione dalla lirica alla *fiction*.

in ambito finzionale, sembrano avere la funzione di quelli che Searle definisce “pegs on which to hang descriptions”<sup>69</sup>, “ganci a cui appendere le descrizioni”, e, spesso, proprio delle descrizioni caratterizzano la fase co-referenziale.

Per chiarire il ragionamento fin qui esposto, prendiamo come esempio l’*incipit* di un racconto di Edgar Allan Poe, “The Oval Portrait”:

The chateau into which my valet had ventured to make forcible entrance, rather than permit me, in my desperately wounded condition, to pass a night in the open air, was one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Apennines, not less in fact than in the fancy of Mrs. Radcliffe.<sup>70</sup>

Attraverso un atto costitutivo spaziale, l’autore “crea” un castello, anzi, uno “chateau” (il termine francese ha un significato - nonché un effetto sul lettore - diverso dal *castle* inglese), che con un atto di co-referenza viene definito meglio come “one of those piles of commingled gloom and grandeur which have so long frowned among the Apennines”. *Spazialmente*, il lettore è quindi “trasportato” in Italia, in un luogo generico sugli Appennini, *temporalmente* si trova “all'imbrunire” (le coordinate spazio-temporali sono e resteranno imprecisate). Mediante un atto costitutivo di un soggetto testuale, Poe inserisce poi un *io narrante* che si *autodefinisce*, di nuovo per co-referenza, “in (*my*) desperately wounded condition”. Questa affermazione è il primo indizio (nel corso del testo ne seguiranno altri) che contribuisce a costruire la figura di un narratore “malato”, e quindi inattendibile. Il mondo possibile di “The Oval Portrait” non risulta infatti un mondo primario, ma piuttosto un mondo doxastico, che perviene al lettore attraverso la mente allucinata del protagonista. Attraverso l’*io narrante*, lo scrittore inserisce poi nel quadro un ulteriore personaggio, un servitore, ma il fatto che il narratore abbia un “valet”, induce indirettamente ad assegnare al suo padrone un certo status sociale. Ogni singola parola è quindi scelta per ottenere un effetto, voluto e costruito, sulla mente del lettore.

Non è il caso specifico di “The Oval Portrait” ma, ovviamente, ci si può imbattere sia in “entità finzionali realistiche” sia in “entità finzionali fantastiche”.

---

<sup>69</sup> John Searle, “Proper Names”, *Mind*, 67, 1958, pp. 166-173, p. 172.

<sup>70</sup> Edgar Allan Poe, “The Oval Portrait”, *The Fall of the House of Usher and Other Stories*, London,



Le prime sono modellate su entità empiriche, mentre le seconde sono ricostruite assemblando proprietà diverse (essenziali, necessarie e accessorie) di entità comunque riconoscibili nel mondo empirico. Per il principio di scostamento minimo, infatti, sia a livello psicologico sia a quello informativo, l'autore (durante il processo di codifica) e il lettore (durante quello di decodifica) cominciano a modellare i componenti del mondo possibile testuale sulla base del conosciuto (di ciò che è presente nell'enciclopedia di riferimento) e soltanto nel caso di specifiche istruzioni (implicite o esplicite) da esso si allontanano.

Le entità finzionali modellate esclusivamente su entità empiriche riportano nel contesto finzionale i significati che hanno nell'enciclopedia di riferimento. Da una parte, infatti, il Napoleone di *Guerra e Pace* o la Parigi de *I tre moschettieri* hanno ancora le caratteristiche di Napoleone Bonaparte imperatore dei Francesi o della Parigi secentesca di Luigi XIII ma, dall'altra, sono anche "qualcos'altro". Il loro statuto ontologico è ormai finzionale. Probabilmente è proprio questo *trasferimento di dati* dalla realtà "reale" alla realtà finzionale (che fa sì che Tolstoj non debba "costruire" il personaggio Napoleone o Dumas lo "spazio" Parigi) a provocare l'illusione referenziale.

Anche le entità fantastiche, però, non hanno quasi mai bisogno di essere totalmente costruite. Il riferimento (di nuovo implicito o esplicito) a schemi, cornici e sceneggiature, connessi ancora una volta con la categoria di genere, permette infatti all'autore di sfruttare la competenza letteraria del lettore. Se leggendo trovo nel testo una fata, ad esempio, so già che probabilmente mi aspetta una narrazione fiabesca, se incontro un fantasma un racconto gotico, se m'imbatto in un'astronave una storia fantascientifica. Io, in quanto lettore, conosco le caratteristiche fondamentali di una fata, di un fantasma o di un'astronave, ma so anche inferire in quale tipo di mondo ciascuna entità può esistere e che cosa devo aspettarmi che in esso accada. Tutto quello che l'autore deve fare - nella prima fase del processo di lettura - è dunque indurre il suo lettore a "sintonizzarsi" sul contesto relativo al genere.

---

Penguin, 1986, pp. 250-253.

Ed infatti, fra quelli che chiamo *atti persuasivi* identifico innanzitutto gli *atti di sintonizzazione*.

Questi, in realtà, possono aver luogo sia a livello testuale ristretto (di solito coinvolgono l'incipit o comunque i primi paragrafi del testo), sia a livello *peritextuale* (l'autore può infatti sfruttare tutte quelle che Genette chiama le soglie<sup>71</sup> del testo - dal titolo alle prefazioni alle note; cfr. Cap. 3), sia a livello *paratextuale*<sup>72</sup>. Quest'ultimo, tuttavia, coinvolge maggiormente il sistema editoriale. Stampare un'opera all'interno di una collana o venderla su uno scaffale piuttosto che su un altro può infatti influenzare tutta la sua distribuzione e addirittura la sua fruizione. Basti pensare a quanti italiani adulti non leggerebbero mai *I viaggi di Gulliver*, neppure in edizione integrale, reputandolo un testo scritto per l'infanzia. Come del resto ho già accennato, infatti, il dialogo tra autore e lettore comincia di solito prima del processo di lettura vero e proprio e si svolge inevitabilmente con la mediazione di coloro che si occupano della stampa e della circolazione dell'opera.

Anche soltanto a livello testuale ristretto, però, le informazioni inferibili sono di solito numerose. Prendiamo di nuovo come esempio l'incipit di "The Oval Portrait". E' facile notare, infatti, come tutto il brano abbia una funzione specifica pure come atto di sintonizzazione. Sin dal primo capoverso, il lettore si trova di fronte a una serie di citazioni intertestuali: 1) Mrs. Radcliffe (esponente ed *authoritas* indiscussa del romanzo gotico); 2) l'Italia (per gli scrittori gotici sette-ottocenteschi, terra di misteri e delitti per antonomasia); 3) il castello sugli Appennini (ambientazione classica dello stesso genere letterario). Facendo appello alla sua competenza intertestuale l'autore induce il lettore a far riferimento a uno specifico genere e quindi alle leggi che governano i mondi possibili finzionali gotici.

In realtà, l'autore può anche "ingannare" il proprio lettore, come vedremo con

---

<sup>71</sup> Gérard Genette, *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989 (ed. or., 1987). Genette chiama "peritesto" tutto quell'apparato informativo che va dalla copertina (con le sue quattro facciate) alle introduzioni, alle prefazioni, alle note; tutti quegli elementi del volume stampato, cioè, che non appartengono al testo in senso stretto. Il peritesto è fondamentale nel sistema editoriale e ha un grandissimo valore pragmatico nel processo di scrittura/lettura.

<sup>72</sup> E' ancora Genette che parla di "paratexto" per indicare tutto che "presenta" e al contempo "rende presente" un testo: dalle recensioni alla posizione di vendita sugli scaffali del libraio (*ibid.*, p. 3).

Bradbury. Può indurlo a dubitare delle leggi che governano un mondo e quindi a oscillare tra genere e genere, tra possibilità e possibilità oppure tra possibilità e impossibilità.

Sempre fra gli *atti persuasivi* identifico ancora quelli che chiamo *atti di coinvolgimento*. Comprendono tutte le enunciazioni con cui l'autore cerca di convincere il lettore a restare nel mondo testuale e di invogliarlo a proseguire la lettura. Variano a seconda del genere e delle strategie messe in atto. Generalmente, ogni segnale di suspense riconoscibile nel testo, che desta la curiosità del lettore sollevando una domanda che rimane momentaneamente in sospeso (e che ha quindi una funzione cataforica nei confronti di una porzione di testo che segue), appartiene a questa categoria. Ancora in "The Oval Portrait", l'affermazione del narratore di trovarsi in "desperately wounded condition" dovrebbe suscitare l'interesse del lettore per il personaggio, indurlo a chiedersi che cosa è successo precedentemente, come mai costui è ferito e quindi cosa sta per accadere. Lo stesso titolo apre una serie di questioni - che cos'è il "ritratto ovale"? Chi vi è raffigurato? Che funzione ha nel racconto? - che potranno essere soddisfatte solo leggendo il testo.

Nei testi letterari, soprattutto fantastici, si incontrano poi enunciazioni riconoscibili come *atti di rafforzamento del potenziale di credibilità* del mondo possibile testuale. Variano a seconda del genere, ma anche delle strategie messe in atto dal singolo scrittore. Nel gotico, ad esempio, ricorre spesso la seguente affermazione, di solito per voce del protagonista/narratore: "so che quanto sto dicendo può apparire strano, ma vi assicuro che l'ho visto con i miei occhi". La funzione testimoniale riservata a un simile narratore ha appunto l'effetto di rafforzare la credibilità intrinseca del mondo narrativo. Nella fantascienza, invece, sono proprio le descrizioni accurate e lo spazio-tempo definito a indurre nel lettore l'effetto di realtà.

Strettamente collegati ai precedenti, sono infine da mettere in evidenza quelli che chiamerei *atti di identificazione*. Comprendono tutte le enunciazioni che favoriscono la connessione dell'io del lettore con quello di un soggetto testuale.

Sono forse gli atti persuasivi più importanti. Come già accennato precedentemente, è proprio con la proiezione di un *io d'invenzione* che il lettore entra a far parte (psicologicamente ed emotivamente) del mondo finzionale. Walton sostiene che tale identificazione avvenga con un unico *io narrante*, quello del narratore o di un personaggio (cfr. *supra* p. 74). Io applicherei però anche in narrativa quella che, in ambito cinematografico, Jacques Aumont<sup>73</sup> definisce come una duplice identificazione: primaria, “visiva”, dello spettatore con l’occhio della macchina da presa, e secondaria, “psicologica”, dello spettatore con un personaggio. Se supponiamo che, anche nei testi letterari, il lettore sia portato ad un’identificazione primaria con la voce narrante e a una secondaria con un personaggio, quando i due ruoli coincidono, come nel caso delle narrazioni in prima persona, l’identificazione risulta facilitata. Questo spiegherebbe la frequenza nel fantastico<sup>74</sup> dell’impiego del narratore/protagonista con funzione testimoniale sopra menzionato. Tale duplice identificazione facilita infatti la sospensione dell’incredulità.

Attraverso il processo di identificazione - e quindi il riposizionamento “psicologico” del lettore dal mondo empirico al mondo finzionale - si ha poi l’accesso agli atti linguistici intratestuali (del narratore o dei personaggi) che possono avere una funzione specifica anche come atti narrativi.

Ancora per mezzo del “collegamento” mentale tra lettore e soggetto testuale, avviene inoltre il riposizionamento, di nuovo “psicologico”, delle coordinate di tempo. Attraverso i marcatori di deissi temporale (gli avverbi e avverbiali di tempo, gli aggettivi deittici, i tempi verbali stessi), il lettore è infatti indotto a spostarsi mentalmente sull’asse temporale su cui si estendono gli eventi finzionali. In quasi tutti i testi è possibile identificare un tempo zero della narrazione, quello cui fa riferimento il narratore stesso, e a partire dal quale il lettore è indotto a spostarsi mentalmente in avanti (con le anticipazioni) e indietro (con i *flashbacks*).

Ancora una volta può esserci un’apparente identità tra il tempo zero del

---

<sup>73</sup> Jacques Aumont, “Il punto di vista”, in Lorenzo Cuccu, Augusto Sainati, eds., *Il discorso nel film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, pp. 77-114. Aumont riprende comunque l’osservazione da Metz.

<sup>74</sup> Ceserani, op. cit., p. 77. Da notare che, in fantascienza, la frequenza dei narratori in prima persona è molto minore rispetto agli altri generi del fantastico. La credibilità dei mondi fantascientifici è infatti perseguita con altre strategie.

mondo finzionale e quello del mondo reale (nei romanzi contemporanei), oppure il tempo del mondo finzionale può essere sia anteriore a quello reale (romanzi storici) sia posteriore (caso tipico della narrativa di fantascienza). La fantascienza è comunque un caso anomalo tra i generi fantastici, perché solitamente tale modo si caratterizza per la sua “atemporalità”. Non che manchi una successione degli eventi all’interno dei testi, ma il tempo zero delle narrazioni fantastiche è “indeterminato” e, soprattutto, non è riferibile a nessuno stato di quello del mondo empirico.

Come ho già anticipato, anche gli atti narrativi, al pari di quelli linguistici, possono essere diretti o indiretti. Uno spazio, o un personaggio, può essere ricostruibile per mezzo di una descrizione (atto costitutivo diretto) oppure attraverso informazioni inferibili da un dialogo tra altri personaggi (atto costitutivo indiretto). Gli atti indiretti richiedono normalmente un maggior sforzo al lettore durante la cooperazione interpretativa e pertanto la loro predominanza caratterizza opere complesse e di più difficile fruizione (cfr. Cap. 5.).

E ancora, esattamente come gli atti linguistici, gli atti narrativi possono risultare “felici” (cioè riusciti) o “infelici” (non riusciti)<sup>75</sup>: *felici* quando sono ben formulati da parte dell’autore e ottengono l’effetto sperato sul lettore; *infelici* quando sono mal formulati, oppure nel caso in cui il lettore non sia in grado di riconoscerli e interpretarli correttamente (spesso perché non conosce le convenzioni e le presupposizioni in base alle quali gli atti sono stati espressi).

Questa tipologia non vuole affatto essere esaustiva. Lavorando su altre opere e su altri generi sarà probabilmente possibile approfondirla e ampliarla. In questo contesto essa è soltanto uno schema base al quale ricorrere per spiegare alcuni meccanismi del processo di scrittura/lettura che saranno identificati nelle analisi che seguiranno.

A questo proposito ho scelto di lavorare su tre autori che appartengono a momenti diversi dell’elaborazione del patto fantascientifico: Edgar Allan Poe, Ray Bradbury e Ursula Le Guin. Tutti e tre rielaborano molto personalmente le

---

<sup>75</sup> Impiego la traduzione classica, e ormai comunemente accettata, dei termini *felicitous* e *unfelicitous* proposti da Austin (op. cit.).

convenzioni letterarie vigenti nella loro epoca, inscrivono nei testi la loro concezione poetica e sviluppano un modo peculiare di intavolare e portare avanti il “dialogo” con il lettore.

Analizzare tale dialogo, però, non è affatto semplice. Nonostante tutte le problematiche finora esposte, un simile approccio si scontra con l’effettiva “inconoscibilità” sia dell’autore sia del lettore empirico. Dal mio punto di vista, infatti, anche con lo scrittore in quanto persona “vera” posso entrare in contatto soltanto attraverso quella figura (comunque Modello) che ricostruisco attraverso il singolo testo (compreso il peritesto) e/o il macrotesto autoriale e/o il cotesto critico; più informazioni ho su di lui (o lei), più il mio interlocutore testuale diventa personaggio complesso e “a tutto tondo”. Il lettore empirico, d’altra parte, assume tante facce e tante personalità quanti sono i singoli lettori. Se consideriamo poi che anche una rilettura è differente da una prima lettura, la figura del fruitore del testo si moltiplica all’infinito.

Basandomi ancora una volta su un approccio pragmatico, però, proporrò quello che Ursula Le Guin chiamerebbe un esperimento di pensiero (cfr. *infra* pag. 200). In primo luogo, posso infatti ipotizzare una serie di lettori che rispondono diversamente allo stesso testo a seconda della loro competenza intertestuale e della loro enciclopedia di riferimento; in secondo, posso analizzare il gioco di *make believe* che si instaura tra autore e lettore (in altre parole l’atto del *pretending*; cfr. *supra* 92) da un punto di vista illocutorio o perlocutorio, privilegiando cioè lo studio dell’intenzionalità dell’autore, del modo in cui questi costruisce e trasmette l’immagine di un mondo possibile; oppure, viceversa, quello della risposta del lettore, della sua ricostruzione dello stesso mondo attraverso il processo di lettura.

In particolare, per Edgar Allan Poe ho scelto una prospettiva *illocutoria*. Poe è stato infatti uno dei più grandi teorici dell’effetto narrativo e ha corredato i suoi testi di note e osservazioni che permettono di ricostruire sia le sue intenzioni sia quelle che si aspettava fossero le risposte del *suo* pubblico. Per Bradbury ho letteralmente invertito il tipo di analisi, cercando di ricostruire il processo di lettura che i suoi testi sollecitano nel lettore. Per il modo in cui dice di scrivere, infatti, Bradbury è letteralmente il primo “lettore” della sua stessa opera. Per Le Guin ho

combinato i due approcci, a una prima lettura ho infatti cercato di analizzare la risposta al testo di un generico lettore di fantascienza che lo affronta per la prima volta senza avere una conoscenza specifica dell'autrice; successivamente ho tentato invece di vedere come la scrittrice usa la narrativa di fantascienza per i suoi scopi personali e come iscrive nel testo la sua ideologia e le sue specifiche intenzioni.

Per quasi tutti i testi ho infatti ipotizzato almeno due livelli di lettura. Il primo, che prendendo a prestito la terminologia da Pagnini<sup>76</sup> chiamerò “di primo grado”, vorrebbe simulare l'approccio di qualcuno che si avvicina per la prima volta al genere (di cui conosce solo vagamente le convenzioni), non ha mai letto quel testo specifico né altre opere dello stesso autore. La seconda lettura simula invece il modo in cui affronta il testo uno “specialista”, cioè qualcuno che conosce assai bene le convenzioni della fantascienza e il singolo scrittore. Questi due processi di lettura sono infatti molto diversi. Rispetto al singolo testo, un lettore di primo grado è inizialmente più libero nel prevedere ciò che sta per accadere, ma la sua interpretazione finale si basa inevitabilmente sul livello superficiale del testo. Un lettore specialista, al contrario, è guidato dalla sua stessa competenza intertestuale e le sue inferenze e previsioni sono di solito fondate (in altre parole, immagina subito la fine della storia). Questi, tuttavia, è in grado di cogliere *altri* significati iscritti nel singolo testo in quanto parte di un *macrotesto* autoriale, a sua volta appartenente a una più vasta dimensione narrativa e letteraria.

Nonostante la moltiplicazione di approcci e di lettori, le mie analisi non esauriscono affatto i potenziali significati delle opere, ne mettono solo in rilievo alcuni dimostrando quanto una differente conoscenza del tessuto dei codici su cui è costruito il testo influisca sul processo di lettura e addirittura sulle varie fasi della ricostruzione del mondo possibile finzionale. Eppure, come vedremo, le diverse letture sono tutte iscritte nei testi, e non sono contraddittorie: sono tutte “dialoghi” possibili tra gli autori storici (Poe, Bradbury, Le Guin) e i loro lettori (epocali o a noi contemporanei) attraverso la mediazione del genere fantascienza.

---

<sup>76</sup> Pagnini, op. cit., p. 66.

CAP. 3 LE ORIGINI DEL GENERE  
EDGAR ALLAN POE

Sonnet - to Science

Science! true daughter of Old Time thou art!  
Who alterest all things with thy peering eyes.  
Why preyest thou thus upon the poet's heart,  
Vulture, whose wings are dull realities?  
How should he love thee? or how deem thee wise,  
Who wouldst not leave him in his wandering  
To seek for treasure in the jewelled skies,  
Albeit he soared with an undaunted wing?  
Hast thou not dragged Diana from her car?  
And driven the Hamadryad from the wood?  
To seek a shelter in some happier star?  
Hast thou not torn the Naiad from her flood,  
The Elfin from the green grass, and from me  
The summer dream beneath the tamarind tree?

Questo sonetto, una delle liriche giovanili di Edgar Allan Poe, è altamente rappresentativo del modo con cui lo scrittore americano vedeva e viveva il rapporto tra poeta e scienza. Leggibile isolatamente come un “conventional romantic cry of distress against a materialistic age”<sup>1</sup>, e quindi come una condanna del materialismo scientifico ottocentesco, sin dalla sua prima pubblicazione (1829), però, “To Science” era stato posto da Poe a prefazione di “Al Aaraaf”, poemetto che ha origine da una scoperta astronomica, la comparsa in cielo di una nuova stella che, osservata nel novembre 1572 da Ticho Brahe, in pochi giorni superò la luminosità di Giove e poi improvvisamente scomparve. La scienza, allora, distrugge la poesia oppure ne è fonte di ispirazione?

In realtà, scienza e poesia rappresentavano per Poe i due cardini dell'intelligenza

---

<sup>1</sup> David Galloway, “Introduction”, in Edgar Allan Poe, *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London, Penguin, 1986, p. 14.



umana, i due poli che attraevano i suoi interessi e tra i quali oscillava la sua arte. Tutta la sua opera sembra dispiegarsi tra questi due estremi: tra ragione e immaginazione, tra naturale e soprannaturale, tra materialismo e idealismo. La contraddizione, se c'è, è solo apparente, poiché l'ideale di Poe era una perfetta sintesi tra le due forme d'intelligenza, tra la razionalità scientifica e l'intuizione poetica<sup>2</sup>, come dimostra una delle sue creazioni più celebri, il detective Dupin. Del resto - come dice lo stesso Poe - non si possono stabilire limiti per le facoltà immaginative del poeta, che continuamente assembla e combina in forme nuove materiali vecchi e inediti:

the range of Imagination is unlimited. Its materials extend throughout the universe. Even out of deformities it fabricates that *Beauty* which is at once its sole object and its inevitable test. But, in general, the richness or force of the matters combined; the facility of discovering combinable novelties worth combining; and, especially the absolute "chemical combination" of the completed mass - are the particulars to be regarded in our estimate of Imagination.<sup>3</sup>

Poe chiama l'immaginazione "chemistry of the intellect" ed è difficile pensare a una definizione più "scientifica" di quella che lui stesso considera la fonte dell'ispirazione poetica. Ma Poe era anche giornalista, non solo scrittore, e si teneva al corrente, sia per necessità professionale sia per interesse, delle nuove scoperte, delle invenzioni e delle loro applicazioni tecnologiche. Le idee scientifiche dell'epoca confluirono dunque naturalmente nella materia prima della sua straordinaria capacità immaginativa, dando origine a un certo numero di racconti definibili come "fantascientifici" (*ante litteram*) che in seguito hanno fortemente influenzato gli scrittori del Novecento, tanto che Poe è da sempre riconosciuto come uno dei "padri fondatori" del genere.

Eppure, il rapporto di Poe con la scienza rimane ambiguo. Da una parte, egli sfruttava le "mode scientifiche" dell'epoca come nuclei delle sue storie (il

---

<sup>2</sup> Cfr. anche Joan Dayan, *Fables of Mind. An Inquiry into Poe's Fiction*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1987.

<sup>3</sup> E. A. Poe, "On Imagination", in *The Fall*, op. cit., p. 497. Questa breve riflessione comparve per la prima volta sul *Southern Literary Messenger*, nell'aprile 1849.

mesmerismo, ad esempio in “The Facts in the Case of Mr. Valdemar”<sup>4</sup>; il volo in pallone in “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”<sup>5</sup>, “The Balloon Hoax”<sup>6</sup> o in “Mellonta Tauta”<sup>7</sup>; la sospensione delle capacità vitali, ancora in “The Balloon Hoax”); dall’altra però, l’idea scientifica base diventava ben presto fonte o di orrore (in “Mr. Valdemar” ad esempio, dove il narratore protagonista ipnotizza un uomo in punto di morte e gli impedisce di addormentarsi definitivamente fino a che il suo corpo non si decompone) o di parodia (come in “The Man That Was Used Up”<sup>8</sup>, in cui la perfezione fisica di un ex soldato si rivela dovuta ad un assemblaggio di organi artificiali; il primo “uomo bionico”, insomma).

Spesso, poi, la parodia si trasformava in vera e propria polemica, quasi che lo scrittore, pur affascinato dalle potenzialità delle invenzioni e delle scoperte scientifiche, non nutrisse grandi illusioni sui risultati della loro applicazione alle cose umane. Assai feroci sono infatti due storie sulla straordinarietà delle invenzioni moderne e sulla incomprendibilità di quelle passate. Nella prima, “The Thousand and Second Tale of Scheherazade”<sup>9</sup>, la principessa narra l’ultima avventura di Sinbad, un’avventura nel futuro. Ma il sultano, infastidito dall’assurdità delle predizioni di Scheherazade, fa finalmente eseguire la condanna che per *mille e una notte* era stata rimandata. In “Mellonta Tauta”, poi, una turista del 2848, durante un “noiosissimo” viaggio in pallone (il mezzo di locomozione “fantascientifico” preferito dagli scrittori dell’Ottocento), scrive a un’amica ricostruendo una storia del passato - il presente di Poe - alquanto bizzarra<sup>10</sup>.

Probabilmente, la polemica di Poe, che amava mettere alla berlina i vizi dei suoi

<sup>4</sup> E. A. Poe, *ibid.*, pp. 350-359. Pubblicato originariamente sull’*American Whig Review*, nel dicembre 1845.

<sup>5</sup> E. A. Poe, *The Complete Tales and Poems*, New York, The Modern Library, 1938, pp. 3-41; tutte le citazioni riportate tra breve si riferiscono a questa edizione. “Hans Pfaall” è stato pubblicato originariamente sul *Southern Literary Messenger* nel 1835.

<sup>6</sup> E. A. Poe, “La beffa del pallone”, *Racconti II*, Milano, Garzanti, 1980, pp. 290-305.

<sup>7</sup> E. A. Poe, *Spirits of the Dead: Tales and Poems*, London, Penguin, 1997, pp. 232-246.

<sup>8</sup> E. A. Poe., *ibid.*, pp. 259-269.

<sup>9</sup> E. A. Poe, *Racconti II*, op. cit., pp. 233- 253.

<sup>10</sup> Per una raccolta delle storie di Poe definibili come “fantascientifiche” cfr. anche Harold Beaver, ed., *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, Harmondsworth, Penguin, 1976.

contemporanei, non era indirizzata alla scienza come tale, ma aveva come oggetto due atteggiamenti “da salotto” che comunque non sono mai passati di moda: il primo era quello di discutere a sproposito di fatti scientifici di cui effettivamente i commentatori non sapevano nulla (vezzo riconoscibile soprattutto in “Mellonta Tauta”) e, il secondo, quello di etichettare come “scienza esatta” un argomento qualsiasi per sottolinearne la credibilità (divertente in tal senso, anche se difficilmente definibile come fantascientifico, è “Diddling Considered as One of the Exact Sciences”<sup>11</sup>).

Immaginazione e scienza, fantasia e un po’ di verosimiglianza sono gli ingredienti che già Poe suggeriva per far funzionare questo tipo di racconti. Grande esperto di tecnica narrativa<sup>12</sup>, per costruire l’*effetto di credibilità* delle sue storie “scientifiche” Poe faceva un’estrema attenzione a un uso corretto della terminologia e dei dettagli tecnici e impiegava consapevolmente un tono neutro e uno stile più secco rispetto a quello utilizzato per i racconti gotici. Non solo. Poe era infatti maestro nell’uso delle soglie del testo e infarciva i suoi testi di note sulle fonti e di spiegazioni tecnico-scientifiche che rafforzavano la plausibilità del nucleo narrativo.

Un fondamento “scientifico”, sostenuto da dati “precisi” e da un linguaggio adeguato, può dunque aumentare la credibilità di una storia fantastica ma, a seconda di come questa è presentata al pubblico, i lettori possono addirittura crederla vera. Nel corso dell’Ottocento, in effetti, si sono susseguite tutta una serie di comunicazioni di grandi invenzioni o scoperte che si rivelavano poi infondate (se fatte in buona fede), oppure palesemente false, costruite come inganni, beffe: le celebri *hoaxes*. Poe polemizzò anche con questa “moda” e la fece oggetto della sua ironia in alcuni racconti (“The Balloon Hoax”, tra gli altri). Eppure, almeno una volta, tentò lui stesso di perpetrare uno di questi “inganni”.

Le due storie scelte per approfondire l’analisi, un racconto, “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”, e l’unico romanzo di Poe, *The Narrative of*

---

<sup>11</sup> E. A. Poe, *Spirits...*, op. cit., pp. 212-222.

<sup>12</sup> E. A. Poe, “The Philosophy of Composition”, *The Fall...*, cit., pp. 480-492. Pubblicato per la prima volta sul *Graham’s Magazine* nell’aprile 1848.

*Arthur Gordon Pym*, sono accomunate proprio dall'essere in qualche modo collegate a una beffa e mettono quindi in luce, sullo sfondo del senso comune della scienza della prima metà dell'Ottocento<sup>13</sup>, la sottigliezza della distinzione tra *fiction* e realtà, tra plausibilità e incredibilità, tra scienza e fantascienza.

### 3.1. "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. & 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

---

<sup>13</sup> In campo fantascientifico in senso lato, di "scherzi" simili ne sono stati fatti anche nel '900. Celebre è la reazione alla lettura dell'adattamento radiofonico di Orson Welles di *The War of the Worlds* di H.G. Wells, il 31 ottobre 1938. Molti radioascoltatori che si erano messi in ascolto a trasmissione iniziata credettero si trattasse della cronaca di un'invasione "marziana" e furono presi dal panico. Altro *hoax* - ben più recente - potrebbe essere il filmato dell'autopsia dell'alieno che sarebbe precipitato a Roswell, New Mexico, negli anni '40, trasmesso pochi anni fa anche dalla televisione italiana.

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 Pfaall" 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.

### 3.1.1. IL RACCONTO

In realtà, che "Hans Pfaall" non fosse tanto un *hoax* quanto una presa in giro della moda delle beffe scientifiche doveva essere lampante anche per il pubblico dell'epoca, e sin dal titolo. Attraverso l'accostamento di "The Unparalleled Adventure" con "*One Hans Pfaall*", Poe indirizza infatti il lettore verso un tipo di narrazione "eroicomica", in cui il *topos* eroico dell'Avventura Senza Uguali viene abbassato parodicamente dalla banalità del suo protagonista, "un certo... - ma non si sa bene chi - Hans Pfaall". Inoltre, il resoconto del viaggio dell'artigiano olandese<sup>14</sup>, che comunque si estende per oltre i nove decimi del testo, è inserito in una cornice dai toni estremamente ironici.

---

<sup>14</sup> Conoscendo la passione di Poe per i giochi di parole, mi viene il dubbio, ma non ho prove in merito, che il racconto fosse uno scherzo basato su una rappresentazione letterale della figura dell'Olandese Volante, *the Flying Dutchman*. Nella leggenda, il capitano olandese diventa metafora di chi sfida Iddio con imprese impossibili (e più impossibile di un viaggio sulla Luna in pallone...) e ha dato origine anche a tutte le storie marinare sui vascelli fantasma (che si vedono ma in realtà non esistono, proprio come l'aerostato "lunare" di Hans Pfaall). Poe si rifà sicuramente a questa leggenda nel capitolo 10 di *Arthur Gordon Pym*, in cui compare un vascello olandese - un *flying dutchman* - il cui equipaggio è composto da cadaveri. Un gioco più immediato è dato invece dall'assonanza tra *Pfaall* e *fall*: già dal suo cognome Hans è destinato a una "caduta".

Con l'*incipit*, infatti, il lettore è catapultato nella “well-conditioned city of Rotterdam”, che si trova però momentaneamente “in a high state of philosophical excitement”:

Indeed, phenomena have there occurred of a nature so completely unexpected - so entirely novel - so utterly at variance with preconceived opinions - as to leave no doubt on my mind that long ere this all Europe is in an uproar, all physics in a ferment, all reason and astronomy together by ears. (p. 3)

Un bel giorno - “on the ----- day of -----, (I’m not positive about the date,)” - a mezzogiorno circa, mentre una gran folla si trova, per motivi non specificati, sulla gran piazza del Mercato, accade improvvisamente qualcosa di straordinario:

in an instant afterward, ten thousand faces were upturned toward the heavens, ten thousand pipes descended simultaneously from the corners of ten thousand mouths, and a shout, which could be compared to nothing but the roaring of Niagara, resounded long, loudly, and furiously, through all the city and through all the environs of Rotterdam. (p. 3)

Compare così una strana massa volante, dalla forma tanto particolare “as not to be in any manner comprehended, and never to be sufficiently admired, by the host of sturdy burghers who stood open-mouthed below”.

Nemmeno il borgomastro, Mynheer Superbus Von Underduk (ma possibile che, con un personaggio dal nome simile, qualcuno non avesse compreso che Poe stava scherzando?!), riusciva a comprendere il mistero,

so, as nothing more reasonable could be done, every one to a man replaced his pipe carefully in the corner of his mouth, and maintaining an eye steadily upon the phenomenon, puffed, paused, waddled about, and grunted significantly - then waddled back, grunted, paused, and finally - puffed again. (p. 4)

Poe stava evidentemente giocando con uno stereotipo culturale sugli olandesi: più portati al commercio che alla speculazione filosofica, precisi ma un po' pedanti, di buon senso ma non molto acuti e che comunque, come le loro pipe dimostrano, non si scompongono facilmente. Il lettore, per partecipare a questo “gioco” deve recuperare dalla propria enciclopedia tale stereotipo.

Quando finalmente diventa chiaro che si tratta di uno strano pallone fatto di

vecchi giornali - “but surely no *such* balloon had ever been seen in Rotterdam before”! - qualcuno tra la folla riconosce il cappello dell’aeronausta. Anche la signora Grettel Pfaall dichiara che quel cappello è identico a quello di suo marito. Quando poi il pallone è ormai ad un centinaio di piedi da terra, la folla vede chiaramente il suo occupante:

This was in truth a very singular some body. He could not have been more than two feet in height [...]. The body of the little man was more than proportionally broad, giving to his entire figure a rotundity highly absurd. His feet, of course, could not be seen at all. His hands were enormously large. His hair was gray, and collected in a *queue* behind. His nose was prodigiously long, crooked, and inflammatory; his eyes full, brilliant, and acute; his chin and cheeks, although wrinkled with age, were broad, puffy, and double; but of ears of any kind there was not a semblance to be discovered upon any portion of his head. (p. 5)

L’autore si sta di nuovo divertendo. Il lettore si trova infatti di fronte un personaggio costruito attraverso una lente deformante. Corto corto e largo largo, naso lungo e mani enormi, l’omino sembra una persona normale “vista” da un taglio prospettico ristretto, dal basso verso l’alto. Ma *chi é* l’omino? Ha il cappello del marito di Grettel Pfaall ma sembra piuttosto un nano. Però non ha le orecchie. Quest’ultima è forse la caratteristica più saliente e potrebbe essere considerata un ulteriore segnale di suspense - *perché* è senza orecchie? - ma, in un gioco di primo piano e sfondo, il tono ironico della narrazione fa sì che il lettore, divertito dall’assurdità di tutta la situazione, non noti più di tanto questa stranezza.

Il pallone si avvicina ulteriormente a terra e l’omino lascia cadere, esattamente ai piedi di sua eccellenza Superbus Von Underduk, un plico, accuratamente chiuso con un nastro rosso e un sigillo di cera rossa. Poi se ne va, sganciando una mezza dozzina di sacchetti di zavorra che, sfortunatamente, vanno a finire proprio addosso al borgomastro.

It is not supposed, however, that the great Underduk suffered this impertinence on the part of the little old man to pass off with impunity. It is said, on the contrary, that during each of his half dozen circumvolutions he emitted no less than half a dozen distinct and furious whiffs from his pipe, to which he held fast the whole time with all his might, and to which he intends holding fast (God willing) until the day of his decease. (pp. 5-6)

Raccolta da terra la missiva, indirizzata a lui stesso e al Professor Rubadub, quali Presidente e Vice-presidente dello “*States’ College of Astronomers in the city of Rotterdam*”, Mynheer Superbus Von Underduk comincia a leggere.

Chiaramente, in tutta questa prima parte del racconto, il patto che l’autore propone al lettore è quello di “ridere insieme”. Poe aveva fatto di tutto per facilitare il suo lettore epocale a sintonizzarsi su un tipo di narrazione parodica: il tono ironico, la costruzione dei personaggi attraverso lenti deformanti (fisicamente per l’omino e culturalmente per il borgomastro e i cittadini di Rotterdam). Dall’inizio della narrazione si comprende pure che la sua presa di giro era indirizzata soprattutto alle istituzioni scientifiche (o pseudo-scientifiche) dell’epoca e al “philosophical excitement” che, talvolta con sfumature eroicomiche, accompagnava ogni nuova scoperta o presunta tale.

Eppure - e forse è proprio questo che aveva ingannato alcuni dei suoi contemporanei - quando comincia il resoconto di Hans Pfaall, il tono della narrazione cambia notevolmente. E, soprattutto, Poe costruisce la sua storia finzionale sulla base di “fatti veri”. Il “pamphlet treatise on Speculative Astronomy” (p. 7), che dà a Pfaall l’idea della “Unparalleled Adventure”, è attribuito a Johann Franz Encke, astronomo tedesco che dal 1822 era direttore dell’osservatorio di Berlino, celebre all’epoca per aver calcolato l’orbita di una cometa cui aveva dato il suo nome (“Encke’s comet”, citata da Poe, p. 15). Pfaall compara poi la difficoltà della sua impresa con quella compiuta da Gay-Lussac, che nel 1804, per incarico dell’Istituto di Francia, aveva fatto due ascensioni aerostatiche fino alla quota di 7016 metri per analizzare, dal punto di vista chimico-fisico, le regioni elevate dell’atmosfera.

Tutti gli accenni a avvenimenti ben conosciuti dai suoi contemporanei sono atti narrativi che hanno lo scopo di aumentare il potenziale di credibilità del racconto. Ma non solo. Poe mette in bocca a Pfaall una descrizione (= costruzione) estremamente accurata e dettagliata dei vari mezzi meccanici che l’artigiano olandese (“riparatore di mantici”) si prepara per il viaggio: l’aerostato, il condensatore atmosferico, una sorta di orologio ad acqua che lo risveglia con una



doccia se si addormenta per più di un'ora; il condensatore del resto è azionato a mano e le riserve di aria compressa non durano più di sessanta minuti. Inoltre, gli fa dare dati tecnici precisi sulla distanza tra Terra e Luna e sui diversi “problemi” cui il suo protagonista pensa di andare incontro prima ancora di partire. La rarefazione dell'aria, ad esempio - “in point of fact, an ascension being made to any given altitude, the ponderable quantity of air surmounted in any *farther* ascension is by no means in proportion to the additional height ascended [...], but in a *ratio* constantly decreasing” - da notare lo stile del linguaggio (il corsivo è di Poe, anzi di Hans Pfaall); oppure, il problema della decompressione:

It has been observed, that, in balloon ascensions to any considerable height, besides the pain attending respiration great uneasiness is experienced about the head and the body, often accompanied with bleeding at the nose, and other symptoms of an alarming kind [...]. Their origin was to be looked for in the progressive removal of the *customary* atmospheric pressure upon the surface of the body, and consequent distention of the superficial blood-vessels - not in any positive disorganization of the animal system, as in the case of difficulty in breathing, where the atmospheric density is *chemically insufficient* for the due renovation of blood in a ventricle of the heart. Unless for default of this renovation, I could see no reason, therefore, why life could not be sustained even in a *vacuum*; for the expansion and compression of chest, commonly called breathing, is action purely muscular, and the *cause*, not the *effect*, of respiration.  
(p. 17)

Per un lettore moderno, le concezioni della fisiologia del corpo umano implicite in questo brano sono indubbiamente divertenti, ma, per il lettore epocale, l'attenzione al dettaglio, i termini “scientifici” e l'argomentazione “tecnica” dovevano contribuire notevolmente alla verosimiglianza del racconto.

Sorprendente, anche per un lettore attuale, è invece tutta la descrizione del progressivo allontanarsi dalla Terra e del conseguente rimpicciolimento del globo terrestre visto dall'alto:

“*April 3d.* [...] Below me in the ocean lay a cluster of black specks, which undoubtedly were island. Overhead, the sky was of jetty black, and the stars were brilliantly visible; indeed they had been so constantly since the first day of ascent. Far away to the northward I perceived a thin, white, and exceedingly brilliant line, or streak, on the edge of the horizon, and I had no hesitation in supposing it to be the southern disc of the ices of Polar Sea. [...]

“April 5th. Beheld the singular phenomenon of the sun rising while nearly the whole visible surface of the earth continued to be involved in darkness. [...]

“April 7th. [...] the entire northern hemisphere lay beneath me like a chart orthographically projected: and the great circle of the equator itself formed the boundary line of my horizon. [...]

“April 8th. Found a sensible diminution in the earth’s apparent diameter, besides a material alteration of its general color and appearance. The whole visible area partook in different degrees of a tint of pale yellow, and in some portions had acquired a brilliancy even painful to the eye. [...] Nevertheless, I could easily perceive that the balloon now hovered above the range of great lakes in the continent of North America, and was holding a course, due south, which would soon bring me to the tropics. [...] Indeed, the direction I had hitherto taken, had filled me with uneasiness; for it was evident that, had I continued it much longer, there would have been no possibility of my arriving at the moon at all, whose orbit is inclined to the ecliptic at only the small angle of 5° 8’ 48”. Strange as it may seem, it was only at this late period that I began to understand the great error I had committed, in not taking my departure from earth at some point *in the plane of the lunar ellipse*. (pp. 30-31)

La descrizione della Terra che si fa sempre più lontana e delle difficoltà incontrate dal personaggio hanno anche l’effetto di facilitare l’identificazione del lettore con Hans Pfaall, sia visivamente, per l’unicità del punto di vista (il personaggio è qui anche narratore), sia emotivamente, per la simpatia<sup>15</sup> che ispirano i guai di un artigiano coraggioso, intraprendente e informatissimo; figura inferibile (*atto costitutivo indiretto*) attraverso la sua stessa relazione “scientifica”.

Prosegue così - *April 9th, ..., April 16th* - la costruzione immaginaria del panorama della Terra dall’atmosfera, finché:

“April 17th. This morning proved an epoch in my voyage. I will be remembered that, on the thirteenth, the earth subtended an angular breadth of twenty-five degrees. On the fourteenth this had greatly diminished; on the fifteenth a still more remarkable decrease was observable; and, on retiring on the night of sixteenth, I had noticed an angle of no more than about seven degrees and fifteen minutes. What, therefore, must have been my amazement, on awakening from a brief and disturbed slumber, on the morning of this day, the seventeenth, at finding the surface beneath me so suddenly and wonderfully *augmented* in volume, as to subtend no less than thirty-nine degrees in apparent angular diameter! (p. 32)

Improvvisamente, il globo di riferimento è aumentato a dismisura. Inizialmente

---

<sup>15</sup>Nel senso originale, dal verbo greco συμπαύω, “provare con”, “avere gli stessi sentimenti di”.

Pfaall crede di stare precipitando a rotta di collo verso la Terra, poi improvvisamente si rende conto che quella è ormai la Luna: si è rovesciato. Il punto di *bouleversement* nei viaggi fantastici tra Terra e Luna è del resto un *topos* fin dal *Somnium seu Astronomia Lunari* di Keplero (1634). E' interessante notare, però, che qui Poe, il quale probabilmente *non* conosceva il *divertissement* di Keplero, lo impiega esattamente come il suo illustre predecessore, senza preoccuparsi troppo delle leggi di Newton. Hans Pfaall in tutto il viaggio non si pone mai il problema della mancanza di gravità. Di tutto il racconto, questa è forse la maggiore contraddizione alle pretese di verosimiglianza che l'autore dichiarerà e discuterà nella "Nota" finale.

Dopo il rovesciamento, comunque, per Hans gli eventi precipitano (letteralmente). L'aerostato acquista sempre maggiore velocità e l'atmosfera comincia a farsi più densa. Proprio la presenza di un'atmosfera sulla Luna, sia pure più rarefatta di quella terrestre, apparteneva all'enciclopedia scientifica dell'epoca. E infatti Poe, a questo passo, aggiunge una nota che, al contrario di quella finale, fa parte del testo sin dalla sua prima pubblicazione:

Hevelius writes that he has several times found, in skies perfectly clear, when even stars of the sixth and seventh magnitude were conspicuous, that, at the same altitude of the moon, at the same elongation from the earth, and with one and the same excellent telescope, the moon and its maculae did not appear equally lucid at all times. From the circumstances of the observation, it is evident that the cause of this phenomenon is not either in our air, in the tube, in the moon, or in the eye of the spectator, but must be looked for in something (an atmosphere?) existing about the moon.

Cassini frequently observed Saturn, Jupiter, and the fixed stars, when approaching the moon to occultation, to have their circular figure changed into an oval one; and, in other occultations, he found no alteration of figure at all. Hence it might be supposed, that *at some times* and not at others, there is a dense matter encompassing the moon wherein the rays of the stars are refracted. (p. 35)

Genette, in *Soglie*, sostiene che l'annotazione autoriale di un testo di finzione, per quanto non frequente (Poe comunque la usa piuttosto spesso), segnando "per il suo carattere discorsivo, una rottura del regime enunciativo", contraddistingue quei "testi la cui finzionalità è molto 'impura', caratterizzati da molti riferimenti

storici, o a volte da riflessioni filosofiche”<sup>16</sup>. La definizione di “finzionalità impura”, alla luce di quanto detto nel capitolo precedente, non è evidentemente accettabile, ma trasformandola nei termini finora proposti, si potrebbe dire che questa nota è un vero e proprio atto narrativo che rafforza il potenziale di credibilità del racconto, provocando appunto nel lettore un effetto di realtà.

Il resoconto è tuttavia ormai prossimo alla conclusione. Avvicinandosi sempre più velocemente alla superficie lunare, Hans ha appena il tempo di osservare che tutto il paesaggio è punteggiato di minuscole abitazioni. Quindi precipita “into the very heart of a fantastical-looking city” (p. 36), sotto gli occhi sogghignanti dei suoi abitanti, piccoli e brutti (l’omino?), che non sanno spicciare una parola e che non si preoccupano minimamente di dargli una mano. Ormai costretto sul suolo del satellite (l’aerostato è andato distrutto nel corso dell’“allunaggio”), Pfaall osserva da lontano la Terra: “a huge, dull, copper shield, about two degrees in diameter, fixed immovably in the heavens overhead, and tipped on one of its edges with a crescent border of the most brilliant gold” (p. 36). Non si notano tracce né di terra né di acqua (come sulla Luna vista dalla Terra), “and the whole was clouded with variable spots, and belted with tropical and equatorial zones” (p. 36).

Tornato - non si sa come - sulla Terra con uno degli abitanti (l’omino!), Pfaall si mette a disposizione delle autorità per consegnare loro le “vere” informazioni da lui raccolte sulle condizioni della Luna e dei suoi abitanti.

Terminato il resoconto dell’“Unparalleled Adventure”, il lettore è riportato però a Rotterdam con la parte finale della cornice:

Upon finishing the perusal of this very extraordinary document, Professor Rubadub, it is said, dropped his pipe upon the ground in the extremity of his surprise, and Mynheer Superbus Von Underduk, having taken off his spectacles, wiped them, and deposited them in his pocket, so far forgot both himself and his dignity, as to turn round three times upon his heel in the quintessence of astonishment and admiration. There was no doubt about the matter. (p. 37)

Cambia di nuovo il tono della narrazione e torna l’ironia. I saggi e gli scienziati

---

<sup>16</sup>Genette, op. cit, p. 326.

della città di Rotterdam non mettono minimamente in dubbio l'autenticità del resoconto e lo pubblicano per vero. Qualcuno, in realtà, *osa* suggerire che il tutto sia una beffa ma, come dice con sufficienza il narratore "hoax, with this sort of people, is, I believe, a general term for all matters above their comprehension". E poi quali sarebbero le prove che il resoconto è falso?

Imprimis. That certain wags in Rotterdam have certain especial antipathies to certain burgomasters and astronomers.

Secondly. That an odd little dwarf and bottle conjurer, both of whose ears, for some misdemeanor, have been cut off close to his head, has been missing for several days from the neighboring city of Bruges.

Thirdly. That the newspapers which were stuck all over the little balloon were newspapers of Holland, and therefore could not have been made in the moon. [...]

Fourthly. That Hans Pfaall himself, the drunken villain, and the three very idle gentlemen styled his creditors, were all seen, no longer than two or three days ago, in a tippling house in the suburbs, having just returned, with money in their pockets, from a trip beyond the sea.

Lastly. That it is an opinion very generally received, or which ought to be generally received, that the College of Astronomers in the city of Rotterdam, as well as all other colleges in all other parts of the world, - not to mention colleges and astronomers in general, - are, to say the least of the matter, not a whit better, nor greater, nor wiser than they ought to be. (p. 38)

L'ironia - come figura logica - è da sempre utilizzata per creare una "distanza". Normalmente, con un personaggio oggetto di ironia da parte del narratore non ci si identifica: se il narratore dà garanzia di sufficiente attendibilità si ha infatti *identificazione primaria* (lettore/narratore) ma non scatta quella *secondaria* (lettore/personaggio). Si ha dunque un *atto persuasivo negativo*. In alcuni casi, però, il livello ironico è duplice: la voce è quella del narratore ma il punto di vista è quello di personaggi a loro volta oggetto dell'ironia del narratore<sup>17</sup>. Prendendo in giro coloro che a loro volta prendono in giro gli increduli, Poe usa appunto questa tecnica e in tal modo conclude degnamente, e coerentemente, la sua storia.

### 3.1.2. LA NOTA

---

<sup>17</sup>Esemplare è l'uso della duplice ironia da parte di Fielding per la presentazione di Tom Jones nel romanzo omonimo (secondo capitolo del terzo libro).

Tutto il racconto non è quindi una beffa ma la parodia di una beffa (l'avventura di Hans Pfaall, tra l'altro, comincia il primo di aprile - l'*all fools' day*) e gli strali dello scrittore sono indirizzati non tanto verso la scienza in sé, di cui fa ampio uso, quanto piuttosto contro i sedicenti scienziati e la credulità popolare. E, infatti, 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 “to give plausibility by scientific detail” (p. 38). Anche questo intento, però, era stato perseguito con mezzi assai diversi:

As many more persons were actually gulled by the “Moon-Hoax” than would be willing to acknowledge the fact, it may here afford some little amusement to show why no one should have been sufficient to establish its real character. Indeed, however rich the imagination displayed in this ingenious fiction, it wanted much of the force which might have been given it by a more scrupulous attention to facts and to a general analogy. That the public were misled, even for an instant, merely proves the gross ignorance which is so generally prevalent upon subjects on an astronomical nature. (pp. 38-39)

In pratica, secondo Poe, la *Moon Hoax* era riuscita solo grazie alla crassa ignoranza del pubblico in materia astronomica.

Poe prosegue 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 sconfessa innanzitutto il *potentissimo* telescopio che sarebbe stato impiegato per le osservazioni:

The moon's distance from the earth is, in round numbers, 240,000 miles. If we desire to ascertain how near, apparently, a lens would bring the satellite (or any distant object), we, of course, have to divide the distance by the magnifying or, more strictly, by the space-penetrating power of the glass. Mr. L. makes his have a power of 42,000 times. By this divide 240,000 (the moon's real distance), and we have five miles and five sevenths, as the apparent distance. No animal at all could be seen so far; much less the minute points particularized in the story. (p. 39)

Locke aveva infatti descritto 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), conclude:

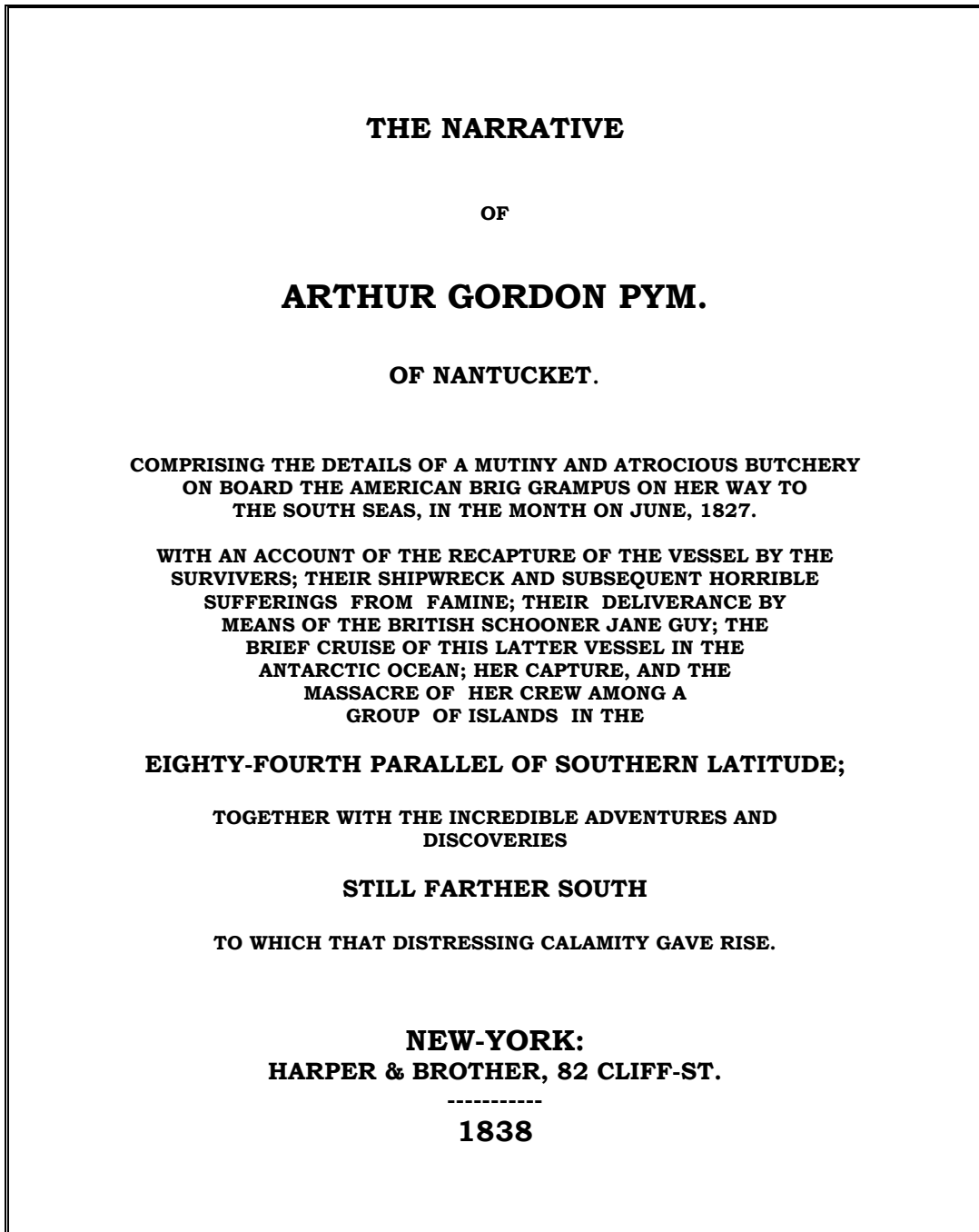
In these various *brochures* the aim is always satirical; the theme being a description of Lunarian customs as compared with ours. In none, is there any effort of *plausibility* in the details of the voyage itself. The writers seem, in each instance, to be utterly uninformed in respect to astronomy. In “Hans Pfaall” the design is original, inasmuch as regards an attempt at *verisimilitude*, in the application of scientific principles (so far as the whimsical nature of the subject would permit) to the actual passage between the earth and the moon. (p. 41)

Tutti questi testi sono satirici, come del resto voleva esserlo “Hans Pfaall”, ma la vera originalità di quest’ultimo, almeno secondo il suo autore, sta proprio nell’innesto della storia immaginaria su teorie scientifiche corrette e documentate, sostenuto da uno stile adeguato al contenuto. Che poi lui stesso non sia 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*.

Con “The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall”, Poe aveva innescato una polemica nei confronti della moda delle beffe scientifiche dell’epoca, eppure, un paio di anni più tardi, egli stesso ne ideò una.

### **3.2. THE NARRATIVE OF ARTHUR GORDON PYM OF NANTUCKET**

Nel luglio 1838, per i tipi di Harper & Brothers, New York, comparve un volumetto che riportava il seguente frontespizio:



Il nome di Edgar Allan Poe non compare.

Poe, infatti, stava cercando di ripetere l'effetto di un'altra celebre uscita di un romanzo d'avventure, quella di *Robinson Crusoe*, il cui frontespizio originale, del 1719, ugualmente recitava:



The LIFE and Strange Surprizing ADVENTURES of ROBINSON CRUSOE, of York, Mariner: Who lived Eight and Twenty Years, all alone in an un-inhabited Island on the Coast of America, near the Mouth of the Great River of Oroonoke; Having been cast on Shore by Shipwreck, wherein all the Men perished but himself. With an Account how he was at last as strangely deliver'd by PYRATES. *Written by Himself*.<sup>18</sup>

Già Defoe aveva infatti tentato di far passare il suo romanzo (ispirato alla vera storia di Alexander Selkirk) per un'autobiografia del protagonista. Poe, in maniera simile, tentò di spacciare la sua storia per uno *scoop* giornalistico (esattamente come la *Moon Story* di Locke). Lo stesso termine “narrative” indicava comunemente i resoconti di viaggio<sup>19</sup>, tanto che pochi anni dopo, nel 1844, sarebbe uscita la *Narrative of the United States Exploring Expedition* (cinque volumi corredati da un atlante), in cui veniva raccontata la vera storia dell'esplorazione delle coste del continente Antartico compiuta dalla spedizione Wilkes<sup>20</sup>.

Il suo primo tentativo di costruire un “falso” (suggerito anche dal fatto che avendo fatto leggere il manoscritto a un conoscente, questi si era convinto che la storia fosse vera<sup>21</sup>) fu però vanificato perché, alla prima comparsa della *Narrative* a puntate sul *Southern Literary Messenger*, nel gennaio 1837, l'editore Thomas White aveva scoperto il gioco, rivelando che l'autore era Edgar Allan Poe. Sul *Southern Literary Messenger* uscirono soltanto due episodi (fino a metà

---

<sup>18</sup> Daniel Defoe, *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, Harmondsworth & New York, Penguin, 1986, p. 23.

<sup>19</sup> Per la ricorrenza dei nomi dei personaggi (Cfr. *infra* § 3.2.2.), Poe probabilmente aveva letto *A Narrative of the Sufferings and Adventures of Captain Charles H. Barnard, in a Voyage Round the World*, 1829; tra le sue fonti è riconoscibile anche una *Narrative of the Most Extraordinary and Distressing Shipwreck of the Whale-Ship Essex, of Nantucket*, 1821. All'epoca, comunque, il termine *narrative* aveva un forte potenziale di credibilità. Interessanti sono i vari tentativi di traduzione italiana: Gabriele Baldini (Torino, 1943) e Emma Saracini Bassi (Milano, 1970) optano per “relazione”; Carla Apollonio (Roma, 1969) per “resoconto”; Enzo Giachino (Roma, 1979) per “avventure”; e Maria Gallone (Milano, 1957) per il più neutro “storia” (Francesco Binni, “Pym in Italia”, in E.A. Poe, *Il racconto di Arthur Gordon Pym*, Milano, Garzanti, 1993, pp. LII-LIII).

<sup>20</sup> Harold Beaver, “Introduction”, in Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, London, Penguin, 1986, pp. 7-30, p. 13.

<sup>21</sup> “I lent it to a friend [...] who is a lawyer, a graduate of Harvard, and a brother of Dr. O.W. Holmes, yet he is so completely deceived by the minute accuracy of some of the details, the remarks about the statements of the press, the names of people at New Bedford, etc., that though an intelligent and shrewd man he will not be persuaded that it is a fictitious work” (da una lettera a Poe da parte di un suo conoscente, in Beaver, *ibid.*, p. 8).

dell'ammutinamento della ciurma del *Grampus*, il brigantino su cui s'imbarca clandestinamente il protagonista all'inizio della sua avventura), poi la pubblicazione fu sospesa. Ma Poe non si arrese e, l'anno successivo, ci riprovò con la pubblicazione del *Pym* in volume. Espunse il suo nome dal frontespizio e aggiunse addirittura una Prefazione dello stesso Arthur Gordon Pym, datata luglio 1838, attraverso la quale lo scrittore crea tutta una serie di filtri tra storia vera e storia finzionale e tra credibilità e scetticismo. La prefazione - la voce è di Arthur Gordon Pym - comincia:

Upon my return to the United States a few months ago, after the extraordinary series of adventure in the South Seas and elsewhere, of which an account is given in the following pages, accident threw me into the society of several gentlemen in Richmond, Virginia, who felt deep interest in all matters relating to the regions I had visited, and who were constantly urging it upon me, as a duty, to give my narrative to the public. (p. 43)<sup>22</sup>

Ma le vicende da lui vissute gli parevano talmente straordinarie che difficilmente sarebbero potute passare per "vere". Così, dietro le insistenze di Mr. Poe, alla fine Mr. Pym era giunto al compromesso

that I should allow him to draw up, in his own words, a narrative of the earlier portion of my adventures, from facts afforded by myself, publishing it in the *Southern Messenger under the garb of fiction*. [...] Two numbers of the pretended fiction appeared, in the *Messenger* for January and February (1837), and, in order that it might certainly be regarded as fiction, the name of Mr. Poe was affixed to the articles in the table of contents of the magazine. (p. 44)

Poe stava cercando di ricucire la "credibilità" della storia giustificando le vicende editoriali precedenti. Ma non è neppure finita qui, in quanto, ancora secondo la testimonianza di Mr. Pym, a quelle prime due puntate erano seguite numerose lettere indirizzate a Mr. Poe da lettori che esprimevano scetticismo sulla presunta finzionalità della storia: "I thence concluded that the facts of my narration would prove of such a nature as to carry with them sufficient evidence of their own authenticity, and that I had consequently little to fear on the score of popular incredulity" (p. 44).

---

<sup>22</sup> Tutte le citazioni sono tratte da E.A. Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, London, Penguin, 1986.

Poe voleva a tutti i costi montare un bell'inganno scientifico e, avendo fallito al primo tentativo, ci riprovò. La beffa è resa ancora più complessa e ingarbugliata dal fatto che la Prefazione è integrata da una Nota conclusiva, l'autore della quale rimette in dubbio la veridicità di alcune parti del manoscritto, in particolare di quei due o tre capitoli finali che sono andati perduti con la morte repentina del loro autore.

Il gioco di inscatolamenti, di schermi e controschermi, di specchi e controspecchi tra reale e finzionale è quindi notevole, e non mancano neppure delle contraddizioni lampanti. Resta però il fatto che, effettivamente, come dimostrano alcune lettere<sup>23</sup>, qualcuno credette vere le avventure di Arthur Gordon Pym, o forse le reputò semplicemente credibili. Questo consente di ipotizzare *almeno* due diversi approcci al processo di lettura. Attraverso il primo, *di primo grado*, tenterò di individuare gli elementi testuali che, sulla base di una "celebre" teoria scientifica dell'epoca, rendevano la storia credibile (erano cioè dati come plausibili dall'enciclopedia del lettore epocale); con il secondo, *specialistico*, vorrei continuare a scoprire il gioco di specchi di Poe, che non è limitato alle soglie ma pervade tutto il testo con enigmi e crittogrammi.

Poe era infatti uno scrittore estremamente coerente nel suo modo di codificare i testi: nei suoi racconti ricorrono immagini, episodi, nomi scaturiti spesso dalle sue ossessioni personali. E, al contrario della lettura di primo grado, in cui il lettore scopre il mondo possibile man mano che si inoltra nel testo, attraverso quella specialistica - o macrotestuale - è possibile "costruire un 'modello' attraverso processi inferenziali tramite l'applicazione di regole 'interne' ricavate [...] dal corpus dell'intera produzione dell'autore in esame"<sup>24</sup>. In tal modo, il singolo testo si rivela assai più ricco e complesso.

---

<sup>23</sup> Beaver, "Introduction", op. cit., p. 8.

<sup>24</sup> Pagnini, op. cit., p. 74.

### 3.2.1. LETTURA DI PRIMO GRADO

*The Narrative of Arthur Gordon Pym* si presenta originariamente al lettore come una classica storia di avventure per mare.

Arthur, protagonista e narratore, con la complicità di Augustus, figlio del capitano Barnard, si imbarca clandestinamente su una baleniera, il brigantino *Grampus*. Mentre è nascosto nella stiva in attesa che la nave si allontani sufficientemente dal porto, l'equipaggio, composto di "negri", si ammutina, caccia via il comandante su una scialuppa, ma tiene prigioniero Augustus. Questi riesce lo stesso a contattare Arthur nella stiva (Cap. 3); poi, con l'aiuto del protagonista e di uno strano personaggio, Dirk Peters, mezzo indiano, ammutinato contro gli stessi ammutinati, riconquista con un trucco il controllo della nave (Capp. 7 e 8). Subito dopo, però, il *Grampus* rimane gravemente danneggiato in una tempesta. Augustus, Parker (l'unico ammutinato sopravvissuto al controammutinamento), Arthur e Peters rimangono sulla tolda del brigantino che sta affondando. Tormentati dalla fame e dalla sete, arrivano persino a darsi al cannibalismo (Cap. 11): dopo un'estrazione a sorte, Parker viene ucciso e divorato. Dopo qualche tempo muore anche Augustus, ferito durante la seconda rivolta. Alla fine, dopo quasi un mese in alto mare, Pym e Peters vengono salvati dalla *Jane Guy*, uno *schooner* inglese al comando del capitano Guy, che sta facendo vela verso il continente antartico per cercare un canale d'acqua non ghiacciata che porta direttamente al Polo Sud (Cap. 14).

Proprio questo episodio, esattamente a metà delle avventure di Arthur, si innesta su un'ipotesi scientifica allora di gran moda. Per quasi tutto l'Ottocento, infatti, fu tenuta in seria considerazione una teoria geologica piuttosto eccentrica, anche per l'epoca: *The Symmes Theory of Concentric Spheres, demonstrating that the earth is hollow, habitable, and widely open about the poles*.

Nel 1818, infatti, un certo John Cleves Symmes, ex capitano di fanteria che non aveva neppure esperienza di viaggi e esplorazioni, sulla base dei rapporti di marinai che avevano notato vicino ai poli la presenza di correnti d'acqua più calda

del normale e di uccelli che tenevano un rotta migratoria polare, promulgò un vero e proprio manifesto in cui sosteneva che la Terra, formatasi per rotazione, era in realtà costituita da cinque sfere concentriche e che l'accesso da una all'altra sfera si trovava ai poli. Symmes si vantava di avere come padrini Sir Humphry Davy e persino Alexander von Humboldt, e richiedeva la partecipazione di un centinaio di "coraggiosi compagni" per raggiungere il Polo Nord dalla Siberia e trovare "a warm and rich land stocked with thrifty vegetables and animals, if not men..."<sup>25</sup>.

La sua teoria riscosse un notevole successo e la terra da scoprire fu chiamata *Symzonia*. Ben presto essa divenne nell'immaginario collettivo una terra totalmente bianca, popolata di uomini dalla pelle perfettamente bianca (il paradiso del futuro Ku Klux Klan). Naturalmente furono organizzate spedizioni in Antartico (l'Artico era già stato parzialmente esplorato e di vie d'accesso a Symzonia non ne erano state trovate). La prima fu del 1829 (l'avventura di Arthur Gordon Pym è ambientata due anni prima), sotto il comando di Nathaniel Palmer e Benjamin Pendleton, durò quattro anni e mezzo ma di grandi scoperte antartiche non ce ne furono. La seconda, con lo scopo più pratico di verificare l'esistenza di un continente antartico e di fare la mappa delle migrazioni delle balene, salpò da Norfolk, Virginia, nell'agosto 1838, sotto il comando di Wilkes (che proprio da questa spedizione trasse la *Narrative of the United States Exploring Expedition* precedentemente citata). Paradossalmente proprio Wilkes, osservatore attento e relatore scrupoloso, fu accusato di aver inventato la sua *Narrative*.

Il fascino della teoria di Symmes, tuttavia, era così forte che, ancora nel 1873, l'*Atlantic Monthly* pubblicò un articolo che la sosteneva. Soltanto dopo le spedizioni e le scoperte di Scott e Amundsen del 1911-12, l'idea della Terra cava e delle sfere concentriche fu abbandonata. Era comunque proprio su quest'ipotesi, e sull'atmosfera divulgativo-scientifica che la circondava, che Poe aveva ideato la sua beffa.

Tornando alla *Narrative*, la *Jane Guy*, sta intanto costeggiando il continente antartico, coperto di ghiacci, per trovare il passaggio ipotizzato da Reynolds, altro

---

<sup>25</sup> Beaver, "Introduction", op. cit., p. 11.

grande sostenitore della teoria di Symmes, citato espressamente nel testo. Finché, il 7 gennaio 1828, il capitano Guy, Arthur e Peters arrivano “to a passage of about a mile in width, through which we warped our way by sundown” (Cap. 17, p. 183). Hanno finalmente trovato il passaggio a Sud-Ovest. Cominciano così a penetrare nel cuore dell’Antartico, seguendo l’unico fiume liquido tra alte mura di ghiaccio. Man mano che si avvicinano al Polo, però, la temperatura si fa sempre più mite, il tempo rimane stabile sul bello e, all’interno dei ghiacci, i nostri scoprono un vero e proprio mare. Il 19 di gennaio, arrivano nei pressi di un’isola. Un manipolo di coraggiosi, tra cui Arthur e Peters, decide di sbarcarvi (Cap. 18). Gli uomini sono già sulle scialuppe quando si vedono venire incontro un centinaio di selvaggi su quattro grandi canoe:

They were about the ordinary stature of Europeans, but of a more muscular and brawny frame. Their complexion was a jet black, with thick and long woolly hair. They were clothed in skins of an unknown black animal, shaggy and silky, and made to fit the body with some degree of skill, the hair being inside, except where turned out about the neck, wrists, and ankles. Their arms consisted principally of clubs, of a dark, and apparently very heavy wood. Some spears, however, were observed among them, headed with flint, and a few slings. The bottoms of the canoes were full of black stones about the size of a large egg. (pp. 189-190)

Brutti brutti e neri neri. Tutto quello che appartiene a questi selvaggi è contraddistinto dall’essere nero o scuro (si scoprirà poi che hanno una vera e propria fobia per il bianco). Nonostante l’apparenza, tuttavia, i nativi mostrano di essere più curiosi che aggressivi. Vengono fatti salire a bordo dello *schooner* e, dopo averlo visitato, il loro capo, Too-wit, invita a loro volta gli ospiti al villaggio. Affascinati dalla stranezza del paese (persino il liquido che sostituisce l’acqua è scuro, bellissimo e inspiegabile), Arthur e Peters, insieme alla maggior parte dell’equipaggio, accettano la proposta. Arrivati al villaggio di Klock Klock, a circa tre ore di cammino dalla riva, vengono trattati con tutti i riguardi dagli indigeni, che si chiamano *Wampoos* o *Yampoos* e che, all’aspetto, sono più selvaggi di quelli delle canoe (vanno in giro nudi).

Tutti quanti si danno alla bella vita per un mese circa, poi chiedono di essere riaccompagnati alla barca. Too-wit dapprima non vuole, poi acconsente ma,

durante il viaggio di ritorno, si verifica una specie di cataclisma e i nostri cadono in una voragine che si è aperta sotto i loro piedi. Sopravvivono soltanto Arthur e Dirk Peters, i quali scoprono che l'accoglienza avuta era una trappola: gli indigeni fanno fuori sistematicamente tutti coloro che hanno la ventura di capitare nel loro territorio, facendoli sprofondare in una sorta di "terra di mezzo" che ormai è solo un gigantesco cimitero. Trovano comunque una via d'uscita e tornano finalmente verso la *Jane Guy*. Lo *schooner*, però, è ormai in mano a Too-wit che, fatti massacrare tutti i marinai rimasti a bordo, alla fine dà fuoco alla nave. Ma l'incendio innesca le polveri della santabarbara e un'enorme esplosione fa strage anche degli indigeni.

Dopo alcuni giorni passati a nascondersi, Arthur e Peters prendono a esplorare con cautela i dintorni per cercare una via d'uscita. Scoprono così crepacci anomali e grotte apertesì nel granito nero, e all'interno di una di esse strane incisioni naturali che sembrano però segni lasciati dall'uomo. Alla fine, dopo che Peters ha salvato Arthur dal pericolo di cadere in un abisso, decidono di scappare dall'isola. Riescono a impadronirsi di una canoa e, con un indigeno prigioniero (Nu-Nu), si dirigono verso il mare aperto. Hanno ovviamente paura del ritorno del gelo, ma stranamente la temperatura si mantiene tiepida e l'acqua libera dai ghiacci. Il panorama però sta cambiando: dopo l'oscurità di Tsalal, l'isola degli indigeni, ora tutto diventa luminescente, velato da una di nuvola di vapore.

Alla vista di ogni oggetto bianco (le vele della barchetta, degli strani animali dalla pelle candida), Nu-Nu reagisce spaventato ripetendo le parole *Tekeli-li!* Ed ogni volta che Arthur e Peters gli chiedono perché i suoi compagni uccidono gli stranieri, Nu-Nu mostra con l'indice i suoi denti, completamente neri. Man mano che passano i giorni, l'aria si fa sempre più scura, mentre il mare è contraddistinto da una iridescenza lattea che illumina l'area attorno alla canoa. Finché:

*March 22.* The darkness had materially increased, relieved only by the glare of the water thrown back from the white curtain before us. Many gigantic and pallidly white birds flew continuously now from beyond the veil, and their scream was the eternal *Tekeli-li!* as they retreated from our vision. Hereupon Nu-Nu stirred in the bottom of the boat; but upon touching him, we found his spirit departed. And now we rushed into the embraces of the cataract, where a chasm threw itself open to receive us. But there arose in our pathway a shrouded

human figure, very far larger in its proportions than any dweller among men.  
And the hue of the skin of the figure was of the perfect whiteness of the snow.  
(pp. 238-239)

Fine della storia. Non si sa (né si saprà mai) che cosa è successo dopo, né chi o che cosa è la figura bianca che si staglia sulla neve, e neppure come i due protagonisti tornino alla civiltà (o per lo meno come il resoconto sia giunto all'editore).

Raccontato così, *The Narrative of Arthur Gordon Pym* sembra più che altro uno dei tanti viaggi verso luoghi fantastici e degli incontri con civiltà misteriose (le razze perdute) che ricorrono nella storia della letteratura. L'ossessione per la purezza del bianco e l'inquietudine nei confronti del nero hanno pure valso a Poe l'accusa di razzismo.

All'epoca, tuttavia, qualcuno credette alla verosimiglianza di questa narrazione. Come atmosfera di curiosità scientifica, infatti, gli anni 1815/1840 erano contraddistinti dal desiderio di scoprire i misteri della *Terra Australis Incognita* e, oltre a quelle sopra citate, si erano susseguite numerose spedizioni. La verosimiglianza della storia è poi instillata nel lettore attraverso il testo, con strategie simili a quelle impiegate precedentemente per "Hans Pfaall". Vediamo ad esempio l'*incipit*.

My name is Arthur Gordon Pym. My father was a respectable trader in sea stores at Nantucket, where I was born. My maternal grandfather was an attorney in good practice. He was fortunate in everything, and had speculated very successfully in stocks of the Edgarton New-Bank, as it was formerly called. [...] He sent me, at six years of age, to the school of old Mr. Ricketts, a gentleman with only one arm, and of eccentric manners - he is well known to almost every person who has visited New Bedford. (p. 47)

Con l'eccezione di *Arthur Gordon Pym* e *Edgarton*, suoi giochi di parole personali (cfr. *infra* § 3.2.2.), tutti i dettagli della descrizione sono trasferiti nella finzione dal mondo reale. I luoghi e i cognomi sono tipici della zona di New Bedford e Martha's Vineyard. Persino per il capitano Barnard (il padre di Augustus), Poe aveva fatto riferimento sia a un *Captain* Edward C. Barnard che compariva in *An Address on the Subject of a Surveying and Exploring Expedition*



to the Pacific Ocean and South Seas, consegnato da Jeremiah N. Reynolds alla Commissione Navale del Congresso (per ottenere fondi per provare la teoria di Symms, naturalmente) sia all'autore di un'altra *narrative* (*A Narrative of the Sufferings and Adventures of Captain Charles H. Barnard, in a Voyage Round the World*, 1829).

La narrazione è inoltre infarcita di “lezioni di marineria”. Basti leggere questa descrizione sul modo migliore di stivare il carico su una nave (Cap. 6):

A proper stowage cannot be accomplished in a careless manner, and many most disastrous accidents, even within the limits of my own experience, have arisen from neglect or ignorance in this particular. [...] The great point is to allow no possibility of the cargo or ballast's shifting position even in the most violent rollings of the vessel. With this end, great attention must be paid, not only to the bulk taken in, but to the nature of the bulk, and whether there be a full or only a partial cargo... (p. 98)

Le istruzioni in merito durano per tre o quattro pagine.

Poe, pur non essendo Fenimore Cooper o Melville, aveva comunque una buona competenza di navi e viaggi e “prestava” a Pym le proprie conoscenze al fine di potenziare la credibilità e la veridicità del racconto. Altra costruzione molto accurata è quella della *Jane Guy*, che gli dà spunto per un'ennesima lezione sulle imbarcazioni (Cap 14):

The *Jane Guy* was a fine-looking topsail schooner of a hundred and eighty tons burden. She was unusually sharp in the bows, and on a wind, in moderate weather, the fastest sailer I have ever seen. Her qualities, however, as a rough sea boat, were not so good, and her draught of water was by far too great for the trade to which she was destined. For this peculiar service, a larger vessel, and one of a light proportionate draught, is desirable - say a vessel from three to three hundred and fifty tons. She should be bark-rigged, and in other respects of a different construction from the usual South Sea ships. It is absolutely necessary that she should be well armed. She should have, say ten or twelve-pound carronades, and two or three long twelves, with brass blunderbusses, and watertight arm-chests for each top. Her anchors and cables should be of far greater strength than is required for any other species of trade, and, above all, her crew should be numerous and efficient; not less, for such a vessel as I have described, than fifty or sixty able-bodied men. (p. 162)

Tutto il viaggio della *Jane Guy* verso l'Antartico è poi puntualmente descritto sulle carte nautiche per latitudine e longitudine e accompagnato da osservazioni sugli esemplari biologici marini incontrati. Ecco un estratto di un'altra “lezione”,

di ornitologia stavolta:

Some seal of the fur and hair species are still to be found on Kerguelen's Island, and sea elephants abound. The feathered tribes are discovered in great numbers. Penguins are very plenty, and of these there are four different kinds. The royal penguin, so called from its size and beautiful plumage, is the largest. The upper part of the body is usually gray, sometimes of a lilac tint; the under portion of the purest white imaginable. The head is of a glossy and most brilliant black, the feet also. The chief beauty of the plumage, however, consists in two broad stripes of a gold color, which pass along from the head to the breast. The bill is long, and either pink or bright scarlet [...]

The albatross is one of the large and fiercest of the South Sea birds. It is of the gull species, and takes its prey on the wing... (pp. 166-167)

Anche questa "lezione" procede per oltre due pagine, con estrema cura dei dettagli. Quando poi Poe (attraverso Pym) inserirà nella narrazione animali fantastici, utilizzerà la stessa tecnica di descrizione puntigliosa per rafforzare l'effetto di realtà. Ad esempio nel Cap. 18:

We also picked up [...] the carcass of a singular-looking land animal. It was three feet in length, and but six inches in height, with four very short legs, the feet armed with long claws of a brilliant scarlet, and resembling coral in substance. The body was covered with a straight silky hair, perfectly white. The tail was peaked like that of a rat, and about a foot and a half long. The head resembled a cat's with the exception of the ears - these were flapped like the ears of a dog. The *teeth* were of the same brilliant scarlet as the claws. (p. 188-189)

In questo passo, si nota una tecnica classica per la costruzione/descrizione di animali fantastici. Per il principio di scostamento minimo, infatti, essi non risultano mai del tutto inventati, ma nascono dall'assemblaggio di pezzi di "veri" animali, con in più un tocco di fantasia pittorica (qui i denti scarlatti).

Poe fa comunque un grandissimo uso di fonti "tecniche" e prende spunto da altre *Narratives*<sup>26</sup> anche per alcune delle avventure di Pym.

L'episodio dell'antropofagia e della lotteria per decidere chi sarà sacrificato (Cap. 11) deriva ad esempio dalla *Narrative of the Most Extraordinary and Distressing Shipwreck of the Whale-Ship Essex, of Nantucket* (1821), redatta da Owen

---

<sup>26</sup> Roberto Cagliero, nella sua "Premessa del traduttore" per l'edizione Garzanti, parla di vero e proprio "plagio" da parte di Poe sulle sue fonti tecniche di cui trascrive parola per parola interi paragrafi (in E.A. Poe, *Il racconto di Arthur Gordon Pym*, cit., p. LV).

Chase<sup>27</sup>:

On the first of February, having consumed the last morsel, the captain and the other men that remained with him, were reduced to the necessity of casting lots. It fell upon Owen Coffin to die, who with great fortitude and resignation submitted to his fate. They drew lots to see who should shoot him: he placed himself firmly to receive his death, and was immediately shot by Charles Ramsdale, whose hard fortune it was to become his executioner.

Poe, in realtà, trasforma l'episodio:

It is with extreme reluctance that I dwell upon the appalling scene which ensued; a scene which, with its minutest details, no afterevents have been able to efface in the slightest degree from my memory, and whose stern recollection will embitter every future moment of my existence. The only method we could devise for the terrific lottery, in which we were to take each a chance, was that of drawing straws. [...] I held out my hand with the splinters, and Peters immediately drew. He was free - *his*, at least, was not the shortest; and there was now another chance against my escape. I summoned up all my strength, and passed the lots to Augustus. He also drew immediately, and he also was free [...]. I held out the two remaining splinters towards [Parker]. It was a full five minutes before he could summon resolution to draw ... (pp. 144-145)

Ovviamente sarà Parker a estrarre la scheggia più corta e a essere “sacrificato” da parte di Peters. Dal momento che Parker era uno degli ammutinati, si può dire che giustizia è stata fatta. L'episodio, breve e asciutto in Chase, narrato in terza persona, in Poe si dilata. Dato il ribrezzo che produce il tabù violato, però, risulta quasi più “plausibile” il resoconto coinvolgente di Arthur (denso di emozioni e paure trasmesse per identificazione anche al lettore) che non lo stile cronachistico, “freddo”, di Chase. La connessione tra fatto “finzionale” e fatto reale, tuttavia, rafforza il potenziale di credibilità della narrazione di Poe (anzi, di Pym).

Il collegamento tra mondo empirico e mondo narrativo ricorre ancora in tutto il testo. I capitoli 14 e 15, in cui viene descritto il viaggio della *Jane Guy* dalle coste equatoriali del Brasile alla terra di Kerguelen nell'Oceano Indiano meridionale, poi a Tristan d'Acunha nell'Atlantico e quindi verso sud-ovest alla ricerca delle Aurora Islands, sono direttamente tratti, ad esempio, dalla *Narrative of Four Voyages to the South Sea* del Capitano Benjamin Morrell, pubblicato dalla stessa

---

<sup>27</sup> Riportato da Beaver, “Commentary”, in Poe, *Arthur Gordon Pym*, cit., p. 257.

Harper nel 1832.

Molto interessante dal punto di vista naturalistico è invece la connessione tra lo strano liquido potabile che i marinai scoprono su Tsalal e la descrizione dell'acqua che scaturisce da una sorgente in Virginia riportata in *The American Journal of Science and Arts* del luglio 1836<sup>28</sup>: “a bluish gray precipitation is seen floating in distinct veins throughout the water, resembling more nearly blue smoke, floating in the atmosphere after a shower, than anything else”.

Poe trasforma anche la sorgente e il liquido con la seguente descrizione:

At first sight, and especially in cases where little declivity was found, it bore resemblance, as regards consistency, to a thick infusion of gum Arabic in common water. But this was only the least remarkable of its extraordinary qualities. It was *not* colorless, nor was it of any one uniform color - presenting to the eye, as it flowed, every possible shade of purple, like the hues of a changeable silk [...]. Upon collecting a basinful, and allowing it to settle thoroughly, we perceived that the whole mass of liquid was made up of a number of distinct veins, each of a distinct hue; that these veins did not commingle; and that their cohesion was perfect in regard to their own particles among themselves, and imperfect in regard to neighboring veins. Upon passing the blade of a knife athwart the veins, the water closed over it immediately, as with us, and also, in withdrawing it, all traces of the passage the knife were instantly obliterated. If, however, the blade was passed down accurately between the two veins, a perfect separation was effected, which the power of cohesion did not immediately rectify. (p. 194)

Neppure l'acqua nera di Tsalal, dunque, era del tutto priva di credibilità sulla scorta del senso comune della scienza della prima metà dell'Ottocento.

Il testo di *The Narrative of Arthur Gordon Pym* pubblicato nel luglio 1838 da Harper & Brothers, tuttavia, non termina con la fine della *Narrative*, ma contiene anche una *Note* conclusiva, non firmata. Se il curatore “finzionale” del testo, come è detto nella Prefazione, è Edgar Allan Poe, forse questa è la voce dell'editore (altrettanto finzionale).

La *Note* comincia con le seguenti parole:

The circumstances connected with the late sudden and distressing death of Mr Pym are already well known to the public through the medium of the daily press. It is feared that the few remaining chapters which were to have completed

---

<sup>28</sup> Citata ancora da Beaver, in “Commentary”, cit., p. 262.

his narrative, and which were retained by him, while the above were in type, for the purpose of revision, have been irrecoverably lost through the accident by which he perished himself. This, however, may prove not to be the case, and the papers, if ultimately found, will be given to the public.

No means have been left untried to remedy the deficiency. (p. 240)

Poe (autore empirico) stava bluffando: “spiacenti, i due o tre capitoli finali della cronaca delle avventure di Mr. Pym sono andati perduti nell’incidente che è costato la vita al loro protagonista. Le circostanze e i dettagli di quanto è accaduto sono fin troppo noti al pubblico perché occorra tornarci su. Nel caso fortuito riuscissimo a rintracciare la parte mancante ve lo faremo sapere. Comunque non preoccupatevi, ci stiamo impegnando”. Ancora una volta, Poe si dimostra un maestro nell’uso delle soglie del testo. In questo caso, la presupposizione di base è che la storia sia una cronaca, non una finzione, e che, in quanto cronaca, il luogo appropriato per ulteriori informazioni sul protagonista dell’evento sia la “daily press”. Questo discorso contiene inoltre un avvertimento implicito: “La stampa ha parlato fino alla nausea di ciò che è avvenuto, se voi non ne sapete niente la colpa è vostra, fareste meglio a tenervi informati”. Tale avvertimento è indirizzato al lettore medio dell’epoca. Basandosi sulla presunta ingenuità del pubblico, l’autore stava appunto provando a mettere in atto il suo bluff. Nel gioco di incastri tra reale e finzionale si incontrano però alcune contraddizioni.

L’affermazione che la *Narrative* fosse una cronaca corrisponde a quanto già Mr. Pym aveva anticipato nella “Preface”, ma quella sulla morte di Mr. Pym contraddice apertamente quanto là scritto. La Prefazione porta infatti la stessa data della pubblicazione in volume della *Narrative*, luglio 1838, e non ci sarebbe stato tempo per la “tanto strombazzata” morte di Mr. Pym. Ma la nota prosegue:

The gentleman whose name is mentioned in the preface, and who, from the statement there made, might be supposed able to fill the vacuum, has declined the task - this, for satisfactory reasons connected with the general inaccuracy of the details afforded him, and his disbelief in the entire truth of the latter portions of the narration. Peters, from whom some information might be expected, is still alive, and a resident of Illinois, but cannot be met with at present. He may hereafter be found, and will, no doubt, afford material for a conclusion of Mr Pym’s account. (p. 240)

Il “*gentleman* menzionato nella prefazione” è il Mr. Poe che avrebbe curato la pubblicazione. E Mr. Poe non avrebbe mai creduto completamente alla versione di Mr. Pym, soprattutto alla parte finale (comunque mancante). Dopo la morte di Mr. Pym, però, l’unico depositario della “verità” sarebbe Peters, *sicuramente* vivo e *senza dubbio* capace di integrare la parte mancante con sufficiente credibilità.

Non è facile, per il lettore, seguire il ragionamento: in fondo, se Mr. Pym fosse stato un imbroglione potrebbe esserlo anche Peters. E chi potrebbe dimostrare l’una o l’altra versione? La risposta a questa domanda è poco oltre: “the governmental expedition now preparing for the Southern Ocean”. Poe usa il solito trucco: riporta fatti di cronaca. Qui fa riferimento alla spedizione governativa di Charles Wilkes per l’esplorazione del continente antartico, già più volte citata, che sarebbe partita da Norfolk a metà dell’agosto 1838 e che dunque al momento era sulla bocca di tutti. Anche in questo caso, la connessione con la cronaca vorrebbe rafforzare la plausibilità di tutta la montatura. Le incertezze e le contraddizioni, però, rimangono.

Il divertimento del gioco di scatole cinesi, inoltre, continua mettendo in dubbio non solo la credibilità e la buona fede di Mr. Pym, ma anche la sua competenza come relatore di “fatti scientifici”. Alla fine della narrazione, infatti, poco prima di fuggire da Tsalal, Arthur dice di aver trovato dei segni nella roccia nera dei crepacci e delle caverne, segni che giudica “sicuramente” naturali e di cui riporta alcuni disegni. L’autore della nota mette in dubbio la sua osservazione:

Mr Pym has given the figures of the chasms without comment, and speaks decidedly of the *indentures* found at the extremity of the most easterly of these chasms as having but a fancyful resemblance to alphabetical characters, and, in short, as being positively *not such*. This assertion is made in a manner so simple, and sustained by a species of demonstration so conclusive, viz. (the fitting of the projections of the fragments found among the dust into the indentures upon the wall), that we are forced to believe the writer in earnest; and no reasonable reader should suppose otherwise. But as the facts in relation to *all* the figures are most singular (especially when taken in connection with statements made in the body of the narrative), it may be as well to say a word or two concerning them all - this, too, the more especially as the facts in question have, beyond doubt, escaped the attention of Mr Poe. (p. 241)

Il curatore qui non sta mettendo in dubbio la buona fede di Mr. Pym ma la sua capacità d'osservazione scientifica. Le sue "perplexità" coinvolgono però anche Mr. Poe (che non si è accorto della cosa) e si estendono quindi anche, parzialmente, alla sua capacità di curatore. Al lettore viene quindi suggerito di non fidarsi troppo delle varie voci che finora ha incontrato (è un altro *atto persuasivo negativo*: il lettore si è finora "identificato" con Arthur, ma adesso la sua credibilità viene messa in dubbio).

Facendo brevemente il punto riguardo alla moltiplicazione dei soggetti di enunciazione, il lettore di primo grado ha finora incontrato: un Edgar Allan Poe, autore delle prime due puntate della *Narrative* sul *Southern Literary Messenger* (gennaio 1837), il quale diventa il curatore della versione in volume (luglio 1838); un Mr. Arthur Gordon Pym, protagonista/narratore "fittizio" della versione 1837 che attesta - attraverso una Prefazione alla seconda versione - anche la sua "autorialità" sul testo; si aggiunge infine un misterioso autore della nota finale che "corregge" sia Mr. Pym che Mr. Poe, gettando alcune ombre sulla veridicità e l'attendibilità di tutta la narrazione. La narrazione stessa è presentata come una finzione nella versione del '37 e, basti ripensare al titolo e al frontespizio, come una cronaca in quella del '38. Ma in quest'ultimo caso, l'anonimo autore della nota instilla il suo dubbio anche nella mente del lettore. Il tutto complicato dal fatto che queste voci talora si contraddicono.

Ma che cosa ha osservato l'autore della nota nei disegni riportati da Mr. Pym?

Figure I, then, Figure 2, Figure 3, and Figure 5, when conjoined with one another in the precise order which the chasms themselves presented [...] constitute an Ethiopian verbal root - the root [...] "To be shady" - whence all the inflections of shadow or darkness.

In regard to the "left or most northwardly" of the indentures in Figure 4 [...] the] upper range is evidently the Arabic verbal root [...] "To be white", whence all the inflections of brilliancy and whiteness. The lower range is not so immediately perspicuous. The characters are somewhat broken and disjointed; nevertheless, it cannot be doubted that, in their perfect state, they formed the full Egyptian word [...] "The region of the south". (p. 241)

Strani segni, strane cifre, una strana simbologia. A conclusione di tutta l'opera -

“Preface”, *Narrative* e “Note” - Poe usa la voce del misterioso autore dell’ultima parte per giocare ulteriormente con il suo lettore. Anzi, suggerendo che ci siano *altri* significati iscritti nel tessuto del racconto, lo scrittore presuppone un altro interlocutore molto diverso da quello credulone per cui ha ideato lo scherzo, un interlocutore in grado di cooperare con lui per scoprire i significati “nascosti” del testo.

*The Narrative of Arthur Gordon Pym*, infatti, non è solo un racconto di viaggi e di scoperte, né soltanto un tentativo di beffa scientifica. *Arthur Gordon Pym* è anche, e forse soprattutto, una narrazione cifrata.

### 3.2.2. LETTURA SPECIALISTICA

Poe amava i giochi di parole e i crittogrammi e anche in questo testo si scatena. *The Narrative of Arthur Gordon Pym* è infatti più strettamente collegata al suo autore di quanto non lasci capire una lettura di primo grado. Molti particolari della narrazione sono direttamente riferibili ad avvenimenti vissuti dallo scrittore o che per lui avevano particolare significato. Lo stesso periodo del viaggio finzionale (dal giugno 1827 al marzo 1828) corrisponde a un vero viaggio del diciottenne Poe dal Sud Carolina a Cape Cod.

In particolare, Poe gioca con i nomi, sia dei personaggi sia dei luoghi<sup>29</sup>. Intanto quello del protagonista: *Pym* è una crasi tra Poe e Symmes (l’autore della teoria delle sfere concentriche); *Arthur* è, come *Edgar*, uno dei cavalieri della Tavola Rotonda; *Gordon* deriva dal nome di famiglia di Lord Byron, cui Poe si accomunava per essere entrambi ottimi nuotatori (Poe era orgogliosissimo di questa sua abilità) e per avere ascendenza scozzese (veramente, per Poe, era il suo padrino ad essere di origine scozzese). Ma che *Pym* sia una proiezione di Poe - almeno di una parte di Poe - lo sottolinea anche il fatto che il padre di Arthur, come il patrigno di Edgar, è “a respectable trader in sea stores”; entrambi hanno poi avuto per maestro “a gentleman with only one arm”. Le coincidenze sono

---

<sup>29</sup> Cfr. anche Burton R. Pollin, *Dictionary of Names and Titles in Poe’s Collected Works*, New York, Da Capo Press, 1968.



comunque ancora più numerose.

“Edgar” ritorna poi nel porto di *Edgarton*, citato più volte nell’incipit (*Edgartown* è però il capoluogo di Martha’s Vineyard). Con leggere modifiche, il cognome dell’autore, Allan, si ritrova ancora in due personaggi: William Allen, uno degli ammutinati del *Grampus* e Wilson Allen, marinaio della *Jane Guy*. Poe dimostra una vera e propria ossessione per la ricorrenza finzionale del suo stesso nome che gli consente di rappresentarsi in molteplici ruoli e di esternare ogni volta un lato della sua personalità, estremamente sfaccettata. Lo stesso “William” o “Wilson” (figlio di Will) è strettamente connesso con una auto-rappresentazione finzionale di Poe, come dimostrerà nel 1839 il racconto “William Wilson”<sup>30</sup>, in cui il protagonista ha la stessa data di nascita dell’autore e che è un’altra narrazione sul tema del doppio. Nella stessa storia editoriale di *Arthur Gordon Pym* abbiamo visto come Poe si scinda in almeno tre personaggi (Mr. Poe, Mr. Pym e l’autore della nota finale, che a loro volta assumono “parti” differenti a seconda delle presupposizioni alla base della narrazione).

Ancora attraverso i nomi, Poe rende omaggio ad alcuni dei suoi personaggi letterari e storici preferiti. L’*Ariel*, la barca a vela con cui Arthur fa le prime scorribande marinare nel porto di Edgarton, a parte l’ovvia citazione da *The Tempest* di Shakespeare, prende il nome dall’imbarcazione che, nel 1822, era costata la vita a Shelley nella baia di Lerici. L’*Ariel* di Pym sembrerebbe quindi fin dal battesimo un’imbarcazione “dannata”, eppure Pym affonderà con il *Grampus*. Prima di imbarcarsi sul brigantino, tuttavia, Arthur e Augustus avranno già subito un naufragio con il *Penguin*, una baleniera appartenente al padre di

---

<sup>30</sup> E.A. Poe, “William Wilson”, *The Fall...*, op. cit., pp. 158-178. Sicuramente questo racconto è autobiografico (deriva da una rielaborazione di ricordi dei giorni di scuola) e dà la misura dell’ossessione di Poe con il nome William (gioco sulla parola volontà: “WILL I am”). Sempre basandomi sulla passione di Poe per i crittogrammi, mi viene in mente che tale nome potesse essere anche un “omaggio” a Shakespeare (di cui in “William Wilson” viene citato *Hamlet*). Infatti, “William Wilson” comincia con un piccolo rompicapo che gli studiosi non sono mai riusciti a risolvere. Il racconto è preceduto da un’epigrafe tratta - secondo Poe - dalla *Pharronida* di William Chamberlain (1659), ma il poema di Chamberlain non contiene i due versi citati dallo scrittore americano. La parola *chamberlain* rimanda però ulteriormente a Shakespeare (uno dei *Lord Chamberlain’s Men*, prima che la compagnia, con la morte di Elisabetta I, diventasse quella dei *King’s Men*). Poe, inoltre, era figlio di gente di teatro e poteva dunque a ragione sentirsi, in senso lato, figlio del più grande dei teatranti, William Shakespeare. A parte il ragionamento, però, non ho prove per supportare la mia ipotesi.

Augustus. Anche il *Penguin* è comunque un “omaggio” a Jeremiah Reynolds, uno dei maggiori sostenitori della teoria di Symms. Il *Penguin* era infatti lo *schooner* con cui, nell’ottobre 1829, Reynolds, Nathaniel Palmer e Benjamin Pendleton avevano compiuto il loro viaggio verso il continente australe per trovare l’accesso alle sfere concentriche. Un ulteriore riferimento intertestuale è ovviamente il nome degli indigeni di Tsalal: gli *Yampoos* o *Wampoos* non possono fare a meno di riecheggiare nella mente del lettore gli *Yahoos* di Jonathan Swift.

Il maggior rompicapo inscritto da Poe nell’*Arthur Gordon Pym* è però quello dell’intera Tsalal, l’isola “nera”, cui tra l’altro Pym approda il 19 di gennaio, giorno del compleanno di Poe e forse data di un “rinascita” finzionale, di Pym, che invece non ci sarà. Proprio partendo dagli indizi suggeriti dallo stesso autore (i segni sulla roccia), Sidney Kaplan<sup>31</sup>, con la collaborazione del Professor Charles Anthon, del Columbia College, ha scoperto che tutti i nomi che ricorrono sull’isola hanno un senso in Ebraico: *Tsalal* significa “essere scuro”, *Klock Klock* “essere nero”, *Too-wit* “essere sporco” (ma naturalmente ha significato anche in inglese: “troppo furbo”), *Nu-nu* “negare”. Anche *Tsalemon*, il nome dell’arcipelago di cui fa parte Tsalal, e che comunque richiama alla memoria le Isole Salomone, contiene la radice ebraica della parola “ombra”. Nelle tre incisioni “naturali”, del resto, come suggerisce lo stesso Poe, sono riconoscibili le lingue etiopica, arabo-berbera ed egiziana, tutte e tre di origine Camitica (da Cam, il figlio maledetto - “nero” - di Noè, che secondo la Bibbia avrebbe dato origine a tutte le stirpi africane).

Maggiormente controversa è invece la traduzione delle tre brevi frasi che gli indigeni ripetono più volte durante l’incontro con i bianchi: *Anamoo-moo!* *Lama-Lama!* (che accompagna Arthur e Peters mentre si avvicinano al villaggio), *Tekeli-li* (detto con tono di paura ogniqualvolta i “neri” vedono qualcosa di bianco) e *Mattee non we pa pa si* (pronunciata da Too-wit per rassicurare gli ospiti a proposito delle armi). Esse sarebbero - sempre secondo la teoria di Kaplan - una forma di ebraico maccheronico traslitterato in polinesiano. “*Anamoo-moo!*

*Lama-Lama!*” significherebbe “Ma che nave è quella lì! Che guaio [male] ci ha mandato Iddio dall’acqua?”; “*Mattee non we pa pa si*”, come si immagina lo stesso Arthur (“there was no need of arms where all were brothers”, p. 205) in ebraico vuol dire: “Non c’è alcun bisogno della spada dove il padre è uno solo”; “*Tekeli-li!*” proverrebbe invece dalla Bibbia, dall’interpretazione fatta dal profeta Daniele per Baldassarre, ultimo re di Babilonia, riguardo a una frase misteriosamente apparsa su un muro della reggia (“Mane, tecel, fares”): “Mane: Dio ha computato il tuo regno e gli ha posto fine. Tecel [da cui *Tekeli-li!*]: Sei stato pesato sulla bilancia e sei stato trovato troppo leggero. Fares: Il tuo regno è stato diviso e dato ai Medi e ai Persiani”<sup>32</sup>. La notte successiva all’interpretazione, Baldassarre muore. Quale sia il significato di “*Tekeli-li!*” nel contesto del romanzo, però, non è sicuro. Se l’interpretazione di Kaplan è corretta potrebbe voler indicare il termine dell’egemonia culturale dei bianchi, ma questo non spiega perché il grido viene ripetuto con tono spaventato ogni volta che un indigeno vede qualcosa di chiaro.

In un’altra ipotesi, Joseph V. Ridgely<sup>33</sup> sostiene invece che le frasi degli indigeni potrebbero essere una forma di *pidgin* polinesiano. Facendo riferimento a un dizionario Maori, egli suggerisce le seguenti connessioni:

*Anamoo-moo:*     *hana* (brillare, risplendere), *mumu* (mettere insieme, raccogliere).

*Lama-Lama:*     *lamalama* (molte luci, molta luce).

*Tekeli-li:*        *tiki* (dio), *lili* (arrabbiato); oppure *tekilili* (tremare, scuotere).

Qualunque sia la soluzione, è certo che il gioco criptato di Poe si basa sulla contrapposizione tra bianco e nero, tra luce e buio (e pure tra buono e cattivo). Che l’*Arthur Gordon Pym* sia una narrazione sul tema del razzismo è più che

---

<sup>31</sup> Sidney Kaplan, “Introduction”, in E.A. Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, New York, Hill and Wang, 1960.

<sup>32</sup> Daniele 5,27. La traduzione citata è tratta da “Il libro di Daniele”, *La sacra bibbia*, Roma, Edizioni Paoline, 1968, p. 1011.

<sup>33</sup> Joseph V. Ridgely, “The Continuing Puzzle of *Arthur Gordon Pym*: Some Notes and Queries”, *Poe Newsletter*, 3, 1970, pp. 5-6.

sicuro, meno chiaro è lo scopo che si prefiggeva il suo autore. Poe era cresciuto in una società in cui i “negri” erano considerati bestiame. Proprio negli anni '30, tuttavia, gli uomini di colore stavano cominciando a ribellarsi<sup>34</sup> e a diventare un pericolo per i sudisti (economicamente e fisicamente). E' in questo contesto che Poe è stato accusato di propagandare teorie razziste. Una lettura superficiale del *Pym* sembra confermare questa ipotesi. Del resto, all'epoca, la Bibbia stessa, di cui lo scrittore fa ampio uso, veniva utilizzata per sostenere l'inferiorità e la “colpevolezza” delle razze africane ereditata dalla maledizione di Cam.

In questo romanzo, però, niente si rivela mai in conclusione quello che appare dalle premesse: l'*Ariel*, destinata sin dal nome ad affondare, sarà l'unica nave su cui si imbarca Arthur che non farà una brutta fine; il *Grampus*, baleniera salpata per la caccia ai cetacei, non ne vedrà neppure uno e comunque, come sottolinea anche Pym, non è nemmeno attrezzata per farlo; un viaggio verso il bianco e il candore dei ghiacci diventa una caduta in un “mare di tenebra”; un incontro ideale con una razza di “buoni selvaggi” si trasforma in un'avventura pericolosa; un Antartico caldo e confortevole; persino la storia, apparentemente “non finita”, in realtà è terminata. E' infatti certo che Poe la volesse interrompere *in medias res* e la struttura del racconto, con l'episodio del salvataggio esattamente a metà della narrazione, lo conferma. Oggi, numerosi studiosi di Poe reputano che lo scrittore nordamericano volesse denunciare i comportamenti razzisti dei suoi contemporanei. Scrive Beaver<sup>35</sup> a proposito, facendo una comparazione tra Poe e Swift:

As political satire, then, Pym's *Narrative* is even more unscrupulous, more offensive, more paranoiac than anything in *Gulliver's Travels*. The conscious political intent - of this can be no doubt - was to forestall the degree zero, the South Pole itself, of racial prejudice. And to clinch “the will of God” Poe adds a pseudo-biblical verse, with an echo from Job, confirming those Hamitic ideograms:

I have graven it within the hills, and my vengeance upon the dust within the rock.

L'ultima frase è quella che chiude il testo della “Nota” e che fa dunque da sigillo,

---

<sup>34</sup> La rivolta di Nat Turner è del 1831.

<sup>35</sup> Beaver, “Introduction” in Poe, *Arthur Gordon Pym*, cit., p. 25.

forse anche ideologico, a tutta la narrazione.

Che Poe volesse scrivere una satira politica e sociale “alla Swift” è assai probabile. In fondo tutta la *Narrative* nasce come beffa, destinata quindi a prendere in giro tutti coloro che vi avessero creduto alla lettera. Tuttavia, mentre in “Hans Pfaall” l’intento parodico è manifesto (per la cornice), in *Arthur Gordon Pym* rimane cifrato negli stessi crittogrammi del testo. In realtà, la *Narrative* non è soltanto una beffa fallita, è anche un romanzo esteticamente non riuscito, pieno di contraddizioni anche interne (il protagonista dichiara ad esempio che non ha mai avuto modo di tenere un diario di bordo, ma in alcune parti della narrazione ne vengono riportati degli stralci). Che la sua “costruzione di carte” fosse instabile se ne accorse del resto lo stesso Poe che, appena un paio di anni dopo l’uscita del *Pym* in volume, lo liquidò come “a very silly book”<sup>36</sup>.

Eppure questo fallimento ha intrigato innumerevoli lettori e scrittori influenzando apertamente soprattutto gli autori dei successivi “romanzi scientifici”. Lo stesso Jules Verne, il quale non utilizzò molto Poe come fonte, nonostante il successo da lui riscosso in Francia per merito della grande traduzione di Baudelaire (1857), si prese la briga di integrare la parte mancante di *Arthur Gordon Pym* con il raccontino *Le Sphinx des Glaces* (1897).

L’influsso di Poe sugli scrittori di fantascienza del Novecento è stato forte e, soprattutto, riconosciuto. Lo stesso Gernsback lo propone con Verne e Wells come autore cui “ispirarsi” e, nei tre anni in cui dirige *Amazing Stories*, ristampa “The Facts in the Case of Mr. Valdemar” (aprile ‘26), “Mesmeric Revelation” (maggio ‘26), “The Sphinx” (luglio ‘26), “The Balloon Hoax” (aprile ‘27), “Von Kempelen and His Discovery” (luglio ‘27) e “The Thousand and Second Tale of Scheherazade” (maggio ‘28)<sup>37</sup>. Da Gernsback in poi, Poe diventa un modello, spesso irraggiungibile, per buona parte di coloro che si cimentano in questo genere. E non solo per i temi e i motivi, come nota Carlo Pagetti:

---

<sup>36</sup> In una lettera a William Burton (in E.A. Poe, *The Letters*, Gordian Press, New York, 1966, 1, p. 130).

<sup>37</sup> Fissore, op. cit., p. 72.

Poe ha influito sulla moderna “science fiction” modellandone anche la forma. Nell’ambito della narrativa fantascientifica, il racconto ha sempre avuto, e continua ad avere, una importanza preminente. Esso spesso si articola attraverso l’accumulazione di una serie di elementi razionali che conducono tutti all’effetto finale, quando - terminato il lavoro d’incastro - il lettore si troverà di fronte a una situazione sconvolgente, eppure già adombrata dalla abile manipolazione del racconto. Nella rivelazione finale trionfa il raziocinio speculante dello scrittore, che svela un mistero per ricrearne un altro più grande.<sup>38</sup>

Un’ultima osservazione. Il mondo possibile di *Arthur Gordon Pym* è molto vicino a quello ottocentesco di riferimento, a quello cioè delle innumerevoli relazioni di viaggi per mare, ed è ancora più vicino a quello che i contemporanei di Poe reputavano strano sì ma “vero”. In questo caso, il passaggio tra mondo possibile realistico e mondo possibile fantastico (o fantascientifico che dir si voglia) avviene senza traumi nel mezzo della narrazione, anzi risulta quasi impercettibile. Anche in “Hans Pfaall”, del resto, la comunicazione al lettore che le intenzioni del protagonista erano quelle di andare sulla Luna, e non di farsi un giretto in pallone sull’Atlantico, avviene quasi a metà della narrazione. Questo tipo di fantastico, in Poe, nasce direttamente dal reale e non dal realistico, si delinea come cronaca infatti, e della cronaca mantiene il potenziale di credibilità. Poe, inoltre, innesta la beffa scientifica ottocentesca<sup>39</sup> (falsa “cronaca”, che del resto funzionava soprattutto a livello di divulgazione giornalistica per la credulità popolare) sulla grande tradizione satirica filosofica e letteraria precedente (si rifà a Swift, a Cyrano e persino, in modo più sottile, ma altrettanto chiaro, a *La découverte australe* di Restif de la Bretonne). Ed è il primo a costruire consapevolmente l’effetto di credibilità con la cura del “dettaglio scientifico” e con uno stile che sfrutta in pieno il potere persuasivo delle parole.

Poe, nei suoi testi, ma anche nelle sue note e riflessioni, delinea già pienamente quello che sarà successivamente il genere fantascienza, in tutte le sue potenzialità. Ci vorranno ancora quasi cento anni perché esso si separi dal resto della letteratura fantastica e venga “battezzato”, ma in Poe è già perfettamente formato.

---

<sup>38</sup> Pagetti, op. cit., p. 74.

<sup>39</sup> Cfr. anche Carlo Pagetti, *Il laboratorio dei sogni*, Roma, Editori Riuniti, 1988.



## CAP. 4      TRA RAZIONALE E IRRAZIONALE

### RAY BRADBURY

Se c'è uno scrittore del Novecento che ha pienamente raccolto l'eredità di Poe, questo è Ray Douglas Bradbury.

Di Bradbury è stato detto di tutto. I suoi *fans* lo considerano uno dei migliori scrittori di fantascienza e di fantastico del XX secolo, capace di rielaborare temi classici della letteratura, di fonderli con le sue tematiche personali e di creare così una vera e propria mitologia di fine millennio. I detrattori lo giudicano invece uno scrittore infantile e lo accusano di giocare con sentimenti puerili e idee trite e scontate. Persino i critici letterari, o almeno i puristi tra loro, sostengono che la sua narrativa non appartiene a nessun genere ben definito, ma che è una mescolanza di fantascienza e fantastico o di fantastico e realismo: una forma spuria, dunque, che si sottrae a qualsiasi classificazione accademica.

Il fatto è che di Ray Bradbury si può dire tutto e il contrario di tutto: ciascun giudizio e ciascuna definizione, in positivo o in negativo, può adattarsi ad almeno una parte dell'opera di questo scrittore che, in più di sessant'anni di carriera letteraria, ha pubblicato qualcosa come cinquecento racconti (ma forse il numero supera il migliaio), una mezza dozzina di romanzi e alcune sceneggiature cinematografiche.

Generazionalmente, Bradbury ha cominciato a scrivere durante la cosiddetta "epoca d'oro" della fantascienza americana. Nato a Waukegan, un sobborgo di Chicago, il 22 agosto 1920, Bradbury si è formato con i film di Lon Chaney e i fumetti di Buck Rogers. Dai fumetti passò poi a leggere le riviste di fantascienza e ne divenne un *fan*. Consigliato da un amico, Forrest J. Ackerman, iniziò a pubblicare una *fanzine*, *Futura Fantasia*. Ancora nel 1937, però, tutti i racconti



che Bradbury sottopose alle riviste professionali vennero rifiutati e dovette aspettare il 1941 per vederne accettato uno - "Pendolum" - da *Super Science Stories*. Nei tre anni successivi, riuscì a farsi pubblicare abbastanza regolarmente da *Weird Tales* e *Planet Stories*: nel '44, ad esempio, vendette una quarantina di racconti, ma con soli ottocento dollari di guadagno. In quegli anni dovette anche subire un forte ostracismo da parte delle riviste maggiormente specializzate, come *Astounding Stories*, per la quale le sue storie non erano abbastanza scientifiche per essere vera *science fiction*. Infatti, pur "cresciuto a fantascienza", Bradbury non riusciva a sentirsi vincolato alle convenzioni tipiche del genere, inoltre la sua fantasia era troppo vivace per permettergli di rispettare i confini della *formula fiction* anni '40.

I quaranta racconti venduti in un solo anno, del resto, sono indice della frenesia produttiva di quel periodo. Ecco come in "Drunk, and in Charge of a Bicycle", introduzione autografa a una scelta dei suoi racconti<sup>1</sup>, egli ricorda quella fase:

All during my early twenties I had the following schedule. On Monday morning I wrote the first draft of a new story. On Tuesday I did a second draft. On Wednesday a third. On Thursday a fourth. On Friday a fifth. And on Saturday at noon I mailed out the sixth and final draft to New York. Sunday? I thought about all the wild ideas scrambling for my attention, waiting under the attic lid [...].

If this all sounds mechanical, it wasn't. My ideas drove me to it, you see. The more I did, the more I wanted to do. You grow ravenous. You run fevers. You know exhilarations. You can't sleep at night, because your beast-creature ideas want out and turn you in your bed. It is a grand way to live. (pp. 21-22)

Proprio la sua capacità di travalicare i confini del genere gli permise tuttavia di essere il primo autore formatosi in ambito fantascientifico a varcarne le soglie del "ghetto". Nel 1945, infatti, il suo agente letterario riuscì a fargli pubblicare tre diversi racconti da riviste di grande tiratura e da quel momento Bradbury divenne uno scrittore professionista.

Se gli anni '40 furono il suo periodo più fecondo, è nel decennio 1950-60 che escono le sue opere più celebri. Nel frattempo, l'epoca d'oro della fantascienza

---

<sup>1</sup> Ray Bradbury, "Drunk, and in Charge of a Bicycle", *The Stories of Ray Bradbury. Volume 1*, London, Grafton, 1987, pp. 11-25 (I ed. 1981).

era finita, la fiducia ingenua e utopica nella scienza si era infranta su Hiroshima e Bradbury si rivelò uno dei primi e più sensibili cantori della disillusione. Nel '51 venne pubblicata come romanzo la serie *The Martian Chronicles* e nel '53 fu la volta di *Fahrenheit 451* (uno dei suoi pochi romanzi concepiti come tali), nato dalla rielaborazione di una lunga novella, "The Fireman", apparsa nel febbraio del '51 sulla rivista *Galaxy*. Entrambe le opere sono classificabili come distopie. Nel 1957 uscì in volume, con il titolo *Dandelion Wine*, una serie di racconti "autobiografici" ambientati nella cittadina fittizia di Green Town. Il romanzo ebbe un tale successo che, qualche anno più tardi, uno dei crateri lunari fu chiamato *Dandelion Crater*.

Negli anni '60, mentre la sua fama aumentava (nel '66, François Truffaut portava sullo schermo *Fahrenheit 451*), la produzione di Bradbury si riduceva. Da allora egli si è dedicato essenzialmente alla cura di ristampe e antologie di lavori precedenti, limitando la sua produzione letteraria ad alcune collezioni di racconti. Il suo primo romanzo dopo *Fahrenheit* è uscito infatti solo nell'83. *Death Is a Lonely Business*, un giallo ambientato a Venice, California, nel 1949, è uno strano miscuglio di elementi autobiografici, di fantasie e di sogni, forse incubi, in cui Bradbury ha cercato di ricreare le atmosfere dell'America di Chandler e Hammett.

Spesso Bradbury viene considerato uno dei più celebri rappresentanti della fantascienza "classica" insieme con Isaac Asimov e Arthur Clark. Al contrario di Asimov o di Clark, tuttavia, egli ha avuto una formazione letteraria e persino le cognizioni scientifiche alla base delle sue opere fantascientifiche gli derivano più dalla letteratura che dalla scienza dell'epoca. La fonte dei marziani telepatici di *The Martian Chronicles* (1951), dalla "fair, brownish skin" e dai "yellow, coin eyes"<sup>2</sup>, è rintracciabile ad esempio in due degli autori prediletti di Bradbury: Wells (soprattutto *The War of the Worlds*, 1898) e Edgar Rice Burroughs (tutta la serie di John Carter di Marte, iniziata nel 1912 con *A Princess of Mars*)<sup>3</sup>. La scienza di

<sup>2</sup> Ray Bradbury, "1999. Ylla", *The Martian Chronicles*, Grafton, 1987, p. 14.

<sup>3</sup> Per Wells e Burroughs, infatti, il fatto che Marte fosse un pianeta abitabile, solcato da corsi d'acqua sui quali anche i marziani di Bradbury si spostano "in gondola", era scientificamente supportato dalle scoperte dell'astronomo italiano Schiaparelli (che, nel 1877, aveva appunto osservato sul pianeta rosso la presenza di "canali") poi rielaborate e parzialmente fraintese

Bradbury non è quindi rapportabile al senso comune della scienza della sua epoca, ma è una “scienza” poetico-letteraria che gli proviene dalla sua stessa competenza intertestuale. Per questo motivo alcune delle riviste più tecniche, come *Astounding Stories*, non volevano accettare le sue storie. Eppure, proprio la sua concezione *soft* di scienza e la letterarietà del suo stile lo hanno reso un anticipatore della *soft science fiction* anni ‘60 e ‘70.

Nonostante la diversità di generi e di temi, quello che colpisce lettori e critici è soprattutto l’omogeneità della sua ispirazione. Bradbury è uno scrittore principalmente emotivo, non cerebrale. “Sente” quello che scrive, più che pensarci su. La maggior parte dei suoi racconti sono nati sotto l’impulso del momento, appena ritoccati e poi spediti per la pubblicazione. E tutte le sue storie sono autobiografiche, nascono dai sogni, dalle paure, dai ricordi, dalle letture, dalle emozioni di una vita, elaborate a livello subconscio e scaraventate sulla pagina bianca perché si ricongiungano alle pagine di letteratura che hanno dato loro origine.

Per Bradbury scrivere ha sempre voluto dire rielaborare le esperienze e le passioni della sua vita: i ricordi dell’infanzia in una tranquilla cittadina della provincia americana sono confluiti nella serie di *Green Town*; il fascino che gli ispirava Marte, il pianeta rosso, unito alla passione per i romanzi di E.R. Burroughs, ha prodotto le *Martian Chronicles*; un viaggio in Messico e un soggiorno in Irlanda hanno fatto nascere le cosiddette *Latino Stories* e *Irish Stories*. Raramente però in modo diretto. I suoi ricordi e le sue emozioni sono sempre stati filtrati attraverso una particolare visione fantastica del mondo che rende non realistici anche i suoi racconti più naturalistici: “All of my activities, all of my growing, all of my new jobs and new lover” - afferma lui stesso - “caused and created by that original primitive love of the beasts I saw when I was five and dearly cherished when I was twenty and twenty-nine and thirty”<sup>4</sup>. Per questo le sue storie, anche quelle più scopertamente autobiografiche (il secondo nome di Bradbury è Douglas, come il

---

dall’americano Lowell. Negli anni ‘40 tale concezione era però del tutto superata (Robert Scholes, Eric Rabkin, “The Sciences of Science Fiction”, *Science Fiction*, New York, Oxford University Press., 1977, pp. 118-119).

<sup>4</sup> Ray Bradbury, “Drunk...”, cit., p. 19.

ragazzino di *Dandelion Wine*), non appaiono mai come scene di vita vissuta, ma sono filtrate attraverso quella che potrebbe essere definita una grandissima “capacità di stupirsi”. L’uniformità stilistica di questo scrittore deriva infatti dalla volontà e dalla capacità di trasformare in parole tale stupore.

Sempre a causa dell’autobiografismo di fondo, nel macrotesto bradburiano i temi base, i motivi, gli spunti narrativi, riemersi in tempi diversi dall’inconscio dello scrittore per qualche stimolo (un’associazione di parole o di idee ad esempio), ricorrono costantemente in racconti di vario genere, creando una fittissima rete di rimandi intertestuali. Eppure ogni motivo e ogni spunto, sottomettendosi solo all’ispirazione del momento, dà vita a una miriade di mondi possibili sempre diversi ma sempre riconoscibili.

Nei due racconti scelti, “There Will Come Soft Rains” e “The Veldt”, la ricorrenza di temi e motivi è evidente. L’interesse di una lettura comparata delle due storie risiede proprio nel modo in cui l’autore “gioca” con il lettore, instillandogli talora il dubbio di sapere quale genere si trovi di fronte e quindi quali siano le leggi che reggono i mondi testuali.

Bradbury scrittore ha infatti un rapporto particolare con il proprio lettore (cfr. *infra* p. 196), cui richiede implicitamente una notevole cooperazione interpretativa. Oltre alla rivisitazione delle convenzioni del genere, alcune delle sue storie sono strettamente collegate al contesto storico, sociale e politico degli anni ’40 e ’50, statunitense ma non solo. Al contrario di Poe (o del suo coetaneo Asimov<sup>5</sup>, o ancora di Ursula Le Guin; cfr. *infra* Cap. 5), però, Bradbury di solito non fornisce informazioni extratestuali, lasciando in un certo senso il suo interlocutore più “libero” nelle sue interpretazioni e rendendolo in tal modo un vero e proprio protagonista del processo di lettura.

Proprio per questo, rispetto al tipo di analisi fatta per Poe, focalizzata soprattutto sulle intenzioni dell’autore e sulla costruzione della strategia narrativa, privilegerò stavolta una prospettiva *perlocutoria*, che cerca al contrario di ricostruire la

---

<sup>5</sup> Isaac Asimov, soprattutto nelle riedizioni delle sue opere, aggiunge ai testi narrativi introduzioni e commenti, fornendo al lettore informazioni dettagliate sul contesto della loro composizione, personale e storico (cfr. “Bibliografia di riferimento”).

possibile reazione del lettore agli stimoli del testo.

Come per l'*Arthur Gordon Pym*, la stratificazione di significati mi suggerisce poi di moltiplicare i lettori, che stavolta diventano tre. Entrambe le storie sono infatti contraddistinte dall'essere nate come racconti singoli e da essere state raccolte in una serie solo successivamente. Possono essere dunque considerate sia testi completi in sé sia "capitoli" di romanzi. Parallelamente a quanto fatto nel capitolo precedente, chiamerò *di primo grado* il lettore che si trova per la prima volta davanti a un testo di cui non sa nulla, *non* ha letto i racconti che lo precedono e deve quindi ricostruire il mondo di cui la storia parla senza altri riferimenti che quelli lì contenuti. Ipotizzerò poi le risposte di un lettore *di secondo grado*, che ha invece letto i "romanzi" sin dall'inizio e si trova ad affrontare i racconti con uno scenario preciso già in mente. Aggiungerò infine alcune riflessioni a proposito del lettore *specialista*: anche nell'opera di questo scrittore c'è infatti una grandissima ricorrenza di temi e immagini il cui riconoscimento getta una luce diversa sul significato dei singoli testi. In realtà, come vedremo, ancora una volta la libertà interpretativa del lettore è vincolata dalla sua stessa competenza intertestuale. Dal momento che entrambe le storie sono molto brevi e particolarmente dense a livello narrativo, ne farò un'analisi molto dettagliata, quasi parola per parola.

#### 4.1. "THERE WILL COME SOFT RAINS"

Questa è la penultima della *Martian Chronicles*, serie di racconti di fantascienza pubblicati a partire dal 1946 su vari *pulp magazines* americani, raccolti in volume nel 1951 e da allora considerati come vero e proprio romanzo<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> In realtà, ancora oggi, i racconti di Bradbury vengono spesso pubblicati anche al di fuori dei cosiddetti "romanzi". In particolare, ho trovato "There Will Come Soft Rains" in *The Stories of Ray Bradbury. Volume 1*, London, Grafton, 1981, pp. 140-147. Ricordo pure di aver letto per la prima volta questa storia, in italiano, in un'antologia per le scuole medie. Le stesse *Cronache Marziane* sono talora composte di racconti differenti. In *The Silver Locusts*, titolo originale dell'edizione inglese delle *Martian Chronicles*, ad esempio, compariva "Usher II", chiaro omaggio a Edgar Allan Poe, presente anche nella traduzione italiana pubblicata da Mondadori. Nel volume

#### 4.1.1. LETTURA DI PRIMO GRADO

Innanzitutto il titolo: “There Will Come Soft Rains”. Ogni titolo è un elemento chiave per la successiva interpretazione del testo. Genette distingue titoli *tematici*, che orientano il lettore sul “contenuto” del testo (“questo libro parla di...” *Madame Bovary*, *Guerra e Pace*), e titoli *rematici*, che danno generiche indicazioni sulla “forma” del testo (“questo volume contiene...” *Annali*, un *Manoscritto trovato a Saragozza*, *Il resoconto di Arthur Gordon Pym*)<sup>7</sup>.

“There Will Come Soft Rains”, però, è difficilmente catalogabile. Intanto è costituito da una frase non di uso comune (l’uso del *there* con *to come* appartiene a un registro abbastanza formale). Il futuro con *will* suggerirebbe poi l’idea di una predizione. L’immagine delle “dolci piogge”, le *soft rains* (al plurale), è infine piuttosto poetica. Dal ritmo si direbbe quasi il verso di una canzone o di una poesia, ma è sufficiente dare un’occhiata a ciò che segue per capire immediatamente che si tratta di prosa (non ci sono strofe, né versi, né rime). Il lettore coglie quindi un primo indizio che in questo momento risulta tuttavia assai generico. Mette dunque da parte il problema e si accinge ad affrontare il testo:

In the living-room the voice-clock sang, *Tick-tock, seven o’clock, time to get up, time to get up, seven o’clock!* as if it were afraid that nobody would. The morning house lay empty. The clock ticked on, repeating its sounds into the emptiness. *Seven-nine, breakfast time, seven-nine!*

Rispondendo a una serie di *atti costitutivi spaziali*, il lettore comincia a costruirsi in mente la scena di una casa (“living-room”, “the morning house”). Inizia anche il riposizionamento delle coordinate temporali: è prima mattina (“*seven o’clock, time to get up*”).

Due segnali di suspense colpiscono l’attenzione. Il primo è “the voice-clock”: se l’enciclopedia del lettore è aggiornata al 1998, la presenza di un orologio vocale non risulta anomala, ma se l’enciclopedia di riferimento è quella del 1950 (caso del lettore epocale o del lettore attuale che conosce l’anno di pubblicazione della

---

di *The Martian Chronicles* cui sto facendo riferimento (edito della Grafton, e quindi sempre inglese) tale racconto invece non compare.

storia), essa non può contemplare ancora “orologi parlanti”. Il secondo segnale è il fatto, asserito per ben tre volte, che la casa è vuota. Tale anomalia è sottolineata innanzitutto da un’anticipazione della voce narrante (“as if it were afraid that nobody would”), anticipazione in cui si insinua anche una vena di paura; poi da un’affermazione assai incisiva (“The morning house lay empty”); infine l’immagine, e con essa l’impressione del lettore, si dilata (“The clock ticked on, repeating its sounds into the emptiness”). Come sempre, i segnali di suspense funzionano come *atti di coinvolgimento*: aprono infatti una serie di domande - *perché* è vuota, che cosa è successo? - a cui si può avere risposta soltanto con il proseguimento della lettura.

In the kitchen the breakfast stove gave a hissing sigh and ejected from its warm interiors eight pieces of perfectly browned toast, eight eggs sunny-side up, sixteen slices of bacon, two coffees, and two cool glasses of milk.

Altri atti costitutivi spaziali: il lettore si ritrova in una cucina automatizzata al punto di sfornare in tavola i pasti già pronti. Intanto si ha la conferma che questo mondo narrativo non corrisponde a quello dell’esperienza comune: neppure nel 1998 esistono cucine tecnologicamente tanto avanzate. Si tratta evidentemente di un mondo alternativo, probabilmente di un futuro non tanto lontano (gli abitanti vivono ancora in case e mangiano “eggs and bacon” a colazione) ma sufficientemente diverso da costringere il lettore a sintonizzarsi su un’enciclopedia *altra* rispetto a quella del mondo di riferimento e da invitarlo a non chiedersi se i fatti che seguiranno siano storicamente veri o falsi. E’ il momento della decisione a proposito del patto narrativo: se il lettore desidera continuare a cooperare interpretativamente nella lettura, deve accettare che gli sia presentato un mondo non realistico e, al massimo, giudicarne la credibilità in base alle leggi che il testo stesso dovrebbe fornire.

Il nostro lettore, nel frattempo, ha scoperto quante persone dovrebbero vivere in quella casa: “two coffees and two cool glasses of milk” dovrebbero permettere di inferire (*atto costitutivo indiretto*) la presenza di due adulti e due bambini. E’ quindi incurioso, torna mentalmente indietro a quanto letto nel primo paragrafo e

---

<sup>7</sup> Genette, *Soglie*, cit., pp. 55-101. Lo stesso Genette ammette però che la distinzione tra titoli

si chiede di nuovo perché non c'è nessuno.

“Today is August 4, 2026”, said a second voice from the kitchen ceiling, “in the city of Allendale, California”. It repeated the date three times for memory’s sake. “Today is Mr. Featherstone’s birthday. Today is the anniversary of Tilita’s marriage. Insurance is payable, as are the water, gas, and light bills”.

La localizzazione spazio-temporale è precisata: è il 4 agosto 2026, ad Allendale, California. Si tratta dunque di un futuro prossimo, come era stato previsto, in un luogo che il lettore può connettere con un posto effettivamente esistente. Questo è anche un chiaro *atto di sintonizzazione*: l’ambientazione in un futuro prossimo venturo porta un lettore minimamente informato a riconoscere una delle convenzioni della fantascienza. Comincia dunque a leggere il racconto anche come una proiezione, in questo caso a breve termine, della cosiddetta “realtà del presente”.

In casa, oltre all’orologio, c’è una sorta di agenda vocale. La voce narrante, intanto, continua la “costruzione” della casa:

Somewhere in the walls, relays clicked, memory tapes glided under electric eyes.

*Eight-one, tick-tock, eight-one o’clock, off to school, off to work, run, run, eight-one!* but no doors slammed, no carpets took the soft tread of rubber heels. It was raining outside. The weather box on the front door sang quietly: “Rain, rain, go away: rubbers, raincoats for today...” And the rain tapped on the empty house, echoing.

La casa di questo mondo del futuro è completamente automatizzata e perfettamente funzionante, ma è vuota, non c’è nessuno. Il lettore è indotto a fare una serie di inferenze e previsioni: deve essere accaduto qualcosa che ha allontanato (distrutto?) gli esseri viventi, lasciando però intatti gli automatismi. Ma che cosa? Intanto l’“occhio” della voce narrante cui, per identificazione primaria, si connette anche quello del lettore si sposta all’esterno: sta piovendo. La porta del garage si apre “to reveal the waiting car” e poi si richiude, lasciando in attesa anche il lettore e inducendolo a fare una riflessione: qualsiasi cosa sia accaduta è accaduta in fretta, gli abitanti non hanno avuto neppure il tempo di staccare gli automatismi, che ancora li stanno “aspettando”.

---

tematici e rematici è talora ambigua.



La voce narrante continua a descrivere: “At eight-thirty the eggs were shrivelled and the toast was like stone”. Con lo scandire del tempo si ha un nuovo cambio di prospettiva: si ritorna all’interno dove altri meccanismi automatici - “small cleaning animals, all rubber and metal” - iniziano a tirare a lucido la casa. Tutta la costruzione di questo scenario futuro è basata su una estrapolazione tecnologica percepita dal lettore come del tutto possibile rispetto alla realtà del presente (l’attenzione ai dettagli rafforza il potenziale di credibilità di questo mondo alternativo). Anzi, nel 1998 questa casa sarebbe il sogno di qualsiasi famiglia, ma nel 2026 non c’è nessuno a godersela: perché? Il lettore nota che ci sono tanti elettrodomestici e, recuperando dall’enciclopedia di riferimento una qualche polemica contro l’eccessiva meccanizzazione della vita quotidiana, si chiede se non siano stati proprio i meccanismi automatici a provocare una “disgrazia”.

*Ten o’clock.* The sun came out from behind the rain. The house stood alone in a city of rubble and ashes. This was the one house left standing. At night the ruined city gave off a radioactive glow which could be seen for miles.

Il procedimento è quasi cinematografico. Dopo una serie di campi medi e dettagli all’interno e subito all’esterno della casa, c’è un campo lungo sulla città. La luce del sole illumina un panorama di rovina e desolazione in cui un’unica casa, *la casa*, è ancora in piedi. La voce narrante fornisce un altro indizio, parla di “radioactive glow”. Le tessere del mosaico stanno lentamente andando a posto. C’è stata effettivamente una catastrofe che ha distrutto almeno un’intera città, e probabilmente non solo quella (il “could be seen” è forse un segnale di speranza?); e si sa per certo che è stata una catastrofe atomica. Altre domande si affacciano però alla mente del lettore: che cosa l’ha provocata? E’ stato un incidente o un attacco? E, anche in questo caso, perché?

*Ten-fifteen.* The garden sprinklers whirled up in golden founts, filling the soft morning air with scatterings of brightness. The water pelted window-panes, running down the charred west side where the house had been burned evenly free of its white paint. The entire west face of the house was black, save for five places. Here the silhouette in paint of a man mowing a lawn. Here, as in a photograph, a woman bent to pick flowers. Still farther over, their images burned on wood in one titanic instant, a small boy, hands flung into the air; higher up, the image of a thrown ball, and opposite him a girl, hands raised to catch a ball which never came down.

The five spots of paint - the man, the woman, the children, the ball - remained. The rest was a thin charcoaled layer.

Pur non esplicitando granché, qui il testo dice molto. La competenza storica del lettore si risveglia. In un attimo collega l'immagine che ricostruisce attraverso il testo con quelle che da più di cinquant'anni ossessionano la nostra memoria. Nella sua mente scatta una serie di riferimenti precisi: Hiroshima, Nagasaki, agosto 1945 (agosto... anche nel testo è agosto: riferimento voluto?), due città rase al suolo, un numero imprecisato di morti, radiazioni, mutazioni genetiche. L'ovvia sensazione di angoscia fa rallentare il processo di lettura. Il lettore torna sul testo, poi, in una "passeggiata inferenziale", "vede" una bella giornata di sole, una casa dipinta di bianco e circondata da un giardino dove due bambini giocano a palla mentre i genitori si occupano dei fiori e del prato del tutto inconsapevoli di quello che sta per accadere. Un bagliore accecante, un attimo - "one titanic instant" - per la fine di un'epoca e l'inizio di un incubo.

La scena inferita si dissolve e rimane quella descritta: una casa semicarbonizzata tra mucchi di macerie e ceneri e cinque *silhouettes* bianche sullo sfondo nero del muro bruciato. Ma, di nuovo, perché?

The gentle sprinkler rain filled the garden with falling light.

Until this day, how well the house had kept its peace! How carefully it had inquired, "Who goes there? What's the password?" and, getting no answer from lonely foxes and whining cats, it had shut up its windows and drawn shades in an old-maidenly preoccupation with self-protection which bordered on mechanical paranoia.

It quivered at each sound, the house did. If a sparrow brushed a window, the shade snaps up. The bird, startled, flew off! No, not even a bird must touch the house!

Nella città distrutta, dove ormai vivono solo gatti, uccelli e volpi (che si tratti di una rivale della natura?), la casa soltanto è ancora "viva": sua è l'unica voce, sia pure meccanica, che s'intreccia con quella narrante. Questa casa è costruita come un vero e proprio personaggio, una figura a metà tra una vecchia governante puntigliosa e una guardia paranoica, che prosegue nei suoi compiti con una pedanteria pari solo alla mancanza di risposta da parte degli esseri umani. Almeno - segnale di suspense - "until this day": evidentemente qualcosa sta per cambiare.

The house was an altar with ten thousand attendants, big, small, servicing, attending, in choirs. But the gods had gone away, and the ritual of the religion continued senselessly, uselessly.

Una similitudine di tono mitico induce a far riferimento all'enciclopedia che comprende le tradizioni e le convenzioni letterarie. Il testo instilla così nel lettore un senso di condanna e, forse, di paura. L'Uomo, moderno Prometeo, si è bruciato con lo stesso fuoco che aveva rubato agli dei cui si è sostituito. Stoltamente si è costruito miriadi di servitori meccanici, ma proprio il suo orgoglio l'ha condotto alla rovina. E i suoi automi continuano a servirlo ciecamente.

*Twelve noon.*

A dog whined, shivering, on the front porch.

The front door recognized the dog voice and opened. The dog, once huge and fleshy, but now gone to bone and covered with sores, moved in and through the house, tracking mud. Behind it whirred angry mice, angry at having to pick up mud, angry at inconvenience.

Appare l'ultimo superstite della famiglia. Il cane, una volta il beniamino di casa - "huge and fleshy" (e vengono in mente immagini di giochi di bambini) - è ormai ridotto alla fine. Il lettore si chiede pure quanto tempo possa essere passato dall'"olocausto". Non ci sono dati precisi: forse pochi giorni, forse qualche settimana (se il cane è ancora vivo non può essere passato molto tempo). Tutto sommato, però, in questo panorama la domanda non ha molta importanza.

For not a leaf fragment blew under the door but what the wall-panels flipped open and the copper scrap rats flashed swiftly out. The offending dust, hair, or paper, seized in miniature steel jaws, was raced back to the burrows. There, down tubes which fed into the cellar, it was dropped into the sighing vent of an incinerator which sat like evil Baal in a dark corner.

Attraverso una focalizzazione interna sulla mente della casa (l'unico personaggio "vivente", del resto), la voce narrante sottolinea con humour nero l'assurdità della situazione. All'esterno c'è una città di cenere e all'interno una casa forsennatamente ripulita da ogni granello di polvere. Il lettore è indotto a fare una similitudine: il fuoco dell'inceneritore elimina gli ultimi resti di un mondo che un altro "inceneritore", per ironia sempre costruito dall'uomo, ha "sterilizzato" fino alle estreme conseguenze.

The dog ran upstairs, hysterically yelping to each door, at last realizing, as the house realized, that only silence was there.

It sniffed the air and scratched the kitchen door. Behind the door, the stove was making pancakes which filled the house with a rich baked odour and the scent of maple syrup.

La situazione è piuttosto particolare. Il lettore non ha un personaggio vero e proprio con cui identificarsi, può quindi proiettare il suo *io narrativo* solo in quello “anonimo” della voce narrante o in quello “meccanico” della casa. In questo momento, però, è presente il cane ed è attraverso l’animale che vengono “percepiti” gli odori dei *pancakes* e dello sciroppo d’acero.

La capacità evocativa dell’autore è comunque notevole: con pochi tratti sa costruire l’immagine mentale di quella che doveva essere la tipica Famiglia Felice americana. Che ora però è stata spazzata via dal fuoco nucleare.

The dog frothed at the mouth, lying at the door, sniffing, its eyes turned to fire. It ran wildly in circles, biting at its tail, spun in a frenzy, and died. It lay in the parlour for an hour.

Il lettore non può fare a meno di riflettere su quanto sta leggendo. Sia il cane sia la casa possiedono la memoria del passato ma, sebbene entrambi si rendano conto che della vita che una volta animava la casa è rimasto solo il silenzio, la memoria artificiale continua testardamente ad adempiere ai compiti per cui è stata programmata. Quella animale, invece, dopo un ultimo giro isterico e infruttuoso, si arrende all’evidenza e si lascia morire. Un’ora dopo, la sua carcassa viene fatta sparire: “[...] In the cellar, the incinerator glowed suddenly and a whirl of sparks leaped up the chimney”. Anche il cane è diventato un rifiuto da eliminare all’istante.

Due e trentacinque. Appaiono altri feticci del passato: tavoli da bridge (simbolo di ricchezza?), dei Martini, della musica. Per inferenza procede la ricostruzione narrativa di questo mondo prima della fine.

*Four-thirty.*

The nursery walls glowed.

Animals took shape: yellow giraffes, blue lions, pink antelopes, lilac panthers cavorting in crystal substance. The walls were glass. They looked out upon colour and fantasy. Hidden films clocked through well-oiled sprockets, and the walls lived. The nursery floor was woven to resemble a crisp, cereal

meadow. Over this ran aluminium roaches and iron crickets, and in the hot, still air butterflies of delicate red tissue wavered among the sharp aroma of animal spoor! There was the sound like a great matted yellow hive of bees within a dark bellows, the lazy bumble of a purring lion. And there was the patter of okapi feet and the murmur of a fresh jungle rain, like other hoofs, falling upon the summer-starched grass. Now the walls dissolved into distances of parched weed, mile on mile, and warm, endless sky. The animals drew way into thornbrakes and water-holes.

It was the children's hour.

Nella casa della morte, paradossalmente persino le mura prendono vita. La stanza dei giochi si anima in una fantasticheria di animali strani e panorami idilliaci. In un'altra passeggiata inferenziale, il lettore "vede" i bambini giocare e guardare stupiti le scene che si succedono davanti ai loro occhi. Eppure proprio questa immagine dà un senso di decadenza e di finzione: per associazione, tutta la casa diventa un'enorme *nursery* programmata per prendersi cura dei suoi abitanti-bambini ma totalmente indifferente alla loro assenza.

Lo scandire del tempo - "*Five o'clock. [...] Six, seven, eight o'clock*" - fa arrivare la sera, e la routine meccanica della giornata rallenta in un'altra attesa. Il lettore nota che comunque questi orari sono piuttosto ossessionanti.

*Nine o'clock.* The beds warmed their hidden circuits, for nights were cool here.

*Nine-five.* A voice spoke from the study ceiling:

"Mrs. McClellan, which poem would you like this evening?"

McClellan: finalmente il nome della famiglia. Il nome darebbe una certa concretezza alla realtà finzionale di questi personaggi (e spingerebbe il lettore a identificarsi con loro). La loro esistenza, però, appartiene ormai a uno stato precedente di questo mondo finzionale ed è stata cancellata dagli avvenimenti successivi. Nei termini proposti da Eco essa è contenuta in "capitoli fantasma"<sup>8</sup>, non esplicitati, ricostruibili però attraverso le passeggiate inferenziali compiute dal lettore ogni volta che il testo glielo suggerisce.

The house was silent.

The voice said at last, "Since you express no preference, I shall select a poem at random". Quiet music rose to back the voice. "Sara Teasdale. As I recall, your favourite...."

---

<sup>8</sup> Eco, *Lector in fabula*, cit., p. 204.

‘There will come soft rains and the smell of the ground,

Finalmente il testo si ricollega al titolo, che ora viene riconosciuto come una citazione. Il lettore si rende pure conto che il titolo, sottolineando cataforicamente proprio questo passo, focalizzava qui la sua attenzione. Deve essere dunque un momento assai importante per comprendere il significato di tutto il racconto.

The swallows circling with their shimmerings sounds;

And frogs in the pools singing at night,  
And wild plum-trees in tremulous white;

Robins will wear their feathery fire,  
Whistling their whims on a low fence-wire;

And not one will know of the war, not one  
Will care at last when it is done.

Not one would mind, neither bird nor tree,  
If mankind perished utterly;

And Spring herself, when she woke at dawn,  
Would scarcely know that we were gone’.

Nel contesto in cui si trova, la poesia si spiega da sola e il lettore non è tenuto a conoscere questi versi. Ammettiamo però che egli abbia la necessaria competenza intertestuale e sappia chi era l’autrice: Sara Teasdale, nata a St. Louis, Missouri, nel 1884, e morta a New York nel 1933. “There Will Come Soft Rains” è quindi una poesia scritta assai prima del 1945, ma condensa assai bene il clima degli anni della grande paura atomica.

Altra osservazione. Tutto questo racconto è “vissuto” diversamente da un lettore “aggiornato” alla fine degli anni ‘90, rispetto a uno di appena pochi anni fa. L’enciclopedia del primo tiene infatti conto del clima di maggior apertura e distensione in cui viviamo adesso (Pakistan e India a parte) e che è ben diverso dalla guerra fredda che ha caratterizzato i decenni 1945-85. Dopo aver temuto per tanti anni lo scoppio di una guerra nucleare, ora questo spettro sembra più lontano, sostituito nell’immaginario collettivo da altri scenari apocalittici. Il lettore, tuttavia, anche per merito dei recenti avvenimenti che gli hanno “rinfrescato la memoria”, sa bene che, nonostante le promesse, i sorrisi e le strette di mano, sulla Terra ci sono ancora armi atomiche a sufficienza per far saltare il pianeta non una,

ma qualche decina di volte. E il testo contribuisce a ricordarglielo.

Il lettore ricostruisce il possibile significato di questa storia proprio dal continuo confronto tra il mondo primario reale e il mondo primario testuale, estrapolato dal primo e proiettato in un futuro assai prossimo. Al tempo stesso, però, nella rappresentazione finzionale delle conseguenze di pericoli e di contraddizioni già presenti nel mondo reale, il lettore *rilegge* anche quest'ultimo.

Tornando al rapporto tra racconto e poesia, c'è da notare che l'indifferenza nei confronti degli esseri umani provata in Sara Teasdale dalla Natura sembra parallela a quella che in Bradbury dimostrano le macchine. In entrambi i casi, nell'uno per ipotesi e nell'altro per realtà finzionale, l'uomo è scomparso (la causa, cioè una guerra, è probabilmente estensibile dalla poesia a tutto il racconto), ma sia la Natura sia le macchine proseguono la loro "esistenza" senza farci caso.

The fire burned on the stone hearth and the cigar fell away into a mound of quiet ash on its tray. The empty chairs faced each other between the silent walls, and the music played.

Ritornano alcuni *leitmotiv* di questo racconto: il fuoco, la cenere, il vuoto, il silenzio. Finché... "At ten o'clock the house began to die".

E' la fine della fine. Il lettore, abituato all'immagine della casa vivente, non si chiede come una casa possa morire. Inoltre, data la ricorrenza dei temi, può anche prevedere che la "living house" sarà ridotta in cenere. Narrativamente questa frase è nello stesso tempo un segnale di suspense e un'anticipazione. E infatti: "The wind blew. A falling tree-bough crashed through the kitchen window. Cleaning solvent, bottled, shattered over the stove. The room was ablaze in an instant!". L'anticipazione è presto confermata.

"Fire!" screamed a voice. The house-lights flashed, water-pumps shot water from the ceiling. But the solvent spread on the linoleum, licking, eating, under the kitchen door, while the voices took it up in chorus: "Fire, fire, fire!"

Ormai semiaddormentata la casa si risveglia concitatamente. E finalmente - commenta forse il lettore tra sé e sé - tanta agitazione è giustificata. La battaglia della casa per la sua sopravvivenza è cominciata ed assume ben presto toni epici:

The house tried to save itself. Doors sprang tightly shut, but the windows were broken by the heat, and the wind blew and sucked upon the fire.

The house gave ground as the fire in ten billion angry sparks moved with flaming ease from room to room and then up the stairs. While scurrying water-rats squeaked from the walls, pistoled their water, and ran for more, and the wall-sprays let down showers of mechanical rain.

But too late. Somewhere, sighing, a pump shrugged to a stop. The quenching rain ceased. The reserve water supply which had filled baths and washed dishes for many quiet days was gone.

Ciò che condanna la casa è la sua stessa cecità nel proseguire testardamente le sue mansioni. Pare assurdo parlare in questi termini di un'abitazione, ma il testo stesso, riferendosi continuamente a un oggetto con termini e verbi con cui normalmente si parla di esseri viventi, l'ha praticamente umanizzata. L'acqua, sprecata inutilmente giorno dopo giorno, finisce proprio nel momento in cui la casa, e non più i fantasmi dei suoi abitanti, ne avrebbe bisogno. Sembra quasi una vendetta postuma degli esseri umani nei confronti delle macchine.

E il fuoco prosegue nella sua avanzata, divorando "Picassos and Matisses in the upper halls, like delicacies, baking the oily flesh, tenderly crisping the canvases into black shavings". L'azione del fuoco diventa stranamente delicata quando incontra i quadri. La fine di queste tele colpisce anche il lettore. Abituato a considerare dei Picasso e dei Matisse capolavori immortali, deve fare uno sforzo per aggiornare la sua enciclopedia e realizzare che in un mondo dove non c'è più nessuno neppure l'arte ha più alcun valore.

Intanto il fuoco si insinua nei luoghi più intimi, nelle camere da letto, finché - "From attic trap-doors, blind robot faces peered down with faucet mouths gushing green chemical" - la casa passa al contrattacco. All'inizio la strategia sembra riuscire - "The fire backed off, as even an elephant must at the sight of a dead snake. Now there were twenty snakes whipping over the floor, killing the fire with a clear, cold venom of green froth" - ma il testo anticipa che il serpente è già morto: non c'è più speranza.

Il fuoco (altra umanizzazione) è infatti più forte e riesce a raggiungere la mente strategica della difesa - "the attic brain which directed the pumps was shattered into bronze shrapnel on the beams". Quella del fuoco è una vera e propria



invasione che riesce a penetrare fin nell'intimità che la casa tanto gelosamente custodiva.

The house shuddered, oak bone on bone, its bared skeleton cringing from the heat, its wire, its nerves revealed as if a surgeon had torn the skin off to let the red veins and capillaries quiver in the scalded air. Help, help! Fire! Run, run! Heat snapped mirrors like the first brittle winter ice. And the voices wailed Fire, fire, run, run, like a tragic nursery rhyme, a dozen voices, high, low, like children dying in a forest, alone, alone. And the voices fading as the wires popped their sheathings like hot chestnuts. One, two, three, four, five voices died.

Ma allora la casa non è solo umanizzata, la casa è proprio umana! Irrazionalmente il lettore ricostruisce l'immagine dell'abitazione che ha accolto in sé i fantasmi dei suoi abitanti, che ha fuso la sua struttura con la loro, la sua voce con le loro. Essi rivivono in lei e muoiono di nuovo con lei.

La "poeticità" della lingua di Bradbury e il tono visionario che assume la narrazione nel momento di maggiore drammaticità inducono il lettore a un'inferenza irrazionale. "There Will Come Soft Rains" è un racconto fantascientifico e proprio la competenza intertestuale connessa con il genere fantascienza suggerisce al lettore che questa non è una vera "casa stregata". Ma in questo momento la suggestione è assai forte.

Da notare come in questo passo sembri prodursi un effetto fantastico: immerso in un mondo dove vigono determinate leggi, fantascientifiche appunto, il lettore perde per un attimo i suoi riferimenti, esita, quando sembra che queste leggi si infrangano. Ovviamente un primo effetto fantastico si è già verificato all'inizio del racconto, ma risulta meno percettibile perché il lettore, già occupato a sintonizzare la propria enciclopedia, si aspetta che il mondo finzionale possa non corrispondere a quello di riferimento. All'interno del racconto, il lettore è immerso in un mondo possibile fantascientifico e rimane quindi momentaneamente frastornato quando le leggi che lo governano sembrano essere violate.

In the nursery the jungle burned. Blue lions roared, purple giraffes bounded off. The panthers ran in circle, changing colour, and ten million animals, running before the fire, vanished off towards a distant steaming river...

L'effetto prosegue: persino gli animali fantastici cercano scampo verso un fiume altrettanto irrealista.

Ten more voices died. In the last instant under the fire avalanche, other choruses, oblivious, could be heard announcing the time, playing music, cutting the lawn by remote-control mower, or setting an umbrella frantically out and in the slamming and opening front door, a thousand things happening, like a clock-shop when each clock strikes the hour insanely before or after the other, a scene of maniac confusion, yet unity; singing, screaming, a few last cleaning mice darting bravely out to carry the horrid ashes away! And one voice, with sublime disregard for the situation, read poetry aloud in the fiery study, until all the film-pools burned, until all the wires withered and the circuits cracked.

In un crescendo eroicomico la casa impazzisce o, forse, con un supremo atto di volontà, cerca di affermare per l'ultima volta la sua personalità costituita dai resti meccanici di quelle dei suoi abitanti.

Nel frattempo l'effetto fantastico è ormai rientrato, anzi non si è mai verificato compiutamente. Il racconto prosegue infatti con un spiegazione "razionale", cioè compatibile con le leggi che sono state ricostruite sin dall'inizio del processo di lettura; il lettore dunque comprende e l'effetto semplicemente svanisce. "There Will Come Soft Rains" era e resta un puro racconto di fantascienza. Almeno fino a questo punto.

The fire burst the house and let it slam flat down, puffing out skirts of sparks and smoke.

In the kitchen, an instant before the rain of fire and timber, the stove could be seen making breakfast at a psychopatic rate, ten dozen eggs, six loaves of toast, twenty dozen bacon strips, which, eaten by fire, started the stove working again, hysterically hissing!

E' la stessa scena dell'inizio del racconto, ma la calma imperturbabile della routine domestica si è trasformata in isteria psicopatica. Come alcune di quelle precedenti, l'immagine in sé è comica ma, nel contesto drammatico, accentua ancora di più la consapevolezza del disfacimento del mondo dell'uomo. La casa che proseguiva nelle sue mansioni, sebbene irritante nella sua noncuranza, era una sorta di *memento* di ciò che era stato (tra l'altro un futuro possibile per il lettore), ora però anche le ultime vestigia del passato vengono ridotte in cenere.

The crash. The attic smashing into kitchen and parlour. The parlour into cellar, cellar into sub-cellar. Deep freeze, arm-chair, film tapes, circuits, beds,

and all like skeletons thrown in a cluttered mound deep under.  
Smoke and silence. A great quantity of smoke.  
Dawn showed faintly in the east.

Fumo e silenzio. Il lettore può finalmente tirare il fiato: la fine, tanto annunciata e dilatata in una serie di scene parossistiche e di *climax* successive, è sopraggiunta. E il lettore ricorda: “*And Spring herself, when she woke at dawn, / Would scarcely know that we were gone*”.

Among the ruins, one wall stood alone. Within the wall, a last voice said, over and over again and again, even as the sun rose to shine upon the heaped rubble and steam:  
“Today is August 5, 2026, today is August 5, 2026, today is...”

Fine. Momento di pausa.

Il lettore è indotto a fare una breve riflessione. La data dell’attacco atomico su Hiroshima è 6 agosto 1945: il cerchio tra storia e *fantastoria* si chiude.

#### 4.1.2. LETTURA DI SECONDO GRADO

Durante l’analisi di primo grado di “*There Will Come Soft Rains*”, ho notato come il testo risponda a molte delle domande che il lettore si pone prima e durante la lettura ma non a tutte. Alcune questioni rimangono infatti aperte sino alla fine: che cosa ha provocato il disastro atomico? Ci sono altrove dei sopravvissuti? Per il lettore che affronta soltanto il singolo racconto queste curiosità sono destinate a rimanere insoddisfatte. “*There Will Come Soft Rains*” è però anche il penultimo capitolo di *The Martian Chronicles*, romanzo strutturalmente costituito da 26 storie in sequenza cronologica, ognuna delle quali ha per soggetto un episodio della conquista e della colonizzazione di Marte da parte dell’uomo.

La fabula globale delle Cronache marziane è così riassumibile: “Dopo una serie di spedizioni fallite per cause varie (guasti meccanici, intralci da parte dei Marziani, malattie degli equipaggi), gli uomini della Terra riescono finalmente a raggiungere Marte e a insediarsi. In pochi anni, dal 1999 al 2005, costruiscono stazioni e città. Nel frattempo i Marziani, in parte per “incidenti”, in parte a causa di malattie portate dai Terrestri, si estinguono.

Nel 2005, però, giungono dalla Terra notizie dell'avvicinarsi di una guerra e, uno a uno, i coloni tornano a casa per combattere. Solo pochissimi Terrestri decidono di rimanere su Marte, anche se rischiano di restare isolati. Nel dicembre del 2005 la colonia è ormai completamente abbandonata.

Agosto 2026 (“There Will Come Soft Rains”): la Terra ha subito lunghi anni di guerra nucleare e appare totalmente devastata. Ottobre 2026 (“The Million-Year Picnic”): la prima famiglia di sopravvissuti torna su Marte. Ai bambini che chiedono di mostrar loro i Marziani, il padre, indicando le loro immagini riflesse in un corso d'acqua, risponde: “There they are”.

E' ovvio che il lettore che affronta “There Will Come Soft Rains” dopo i racconti che lo precedono ha con il testo un approccio diverso da quello del lettore di primo grado. Innanzitutto, non ha bisogno di sintonizzarsi sul genere narrativo: sa già che ha di fronte un racconto di fantascienza<sup>9</sup> e quindi la sua enciclopedia è già aggiornata. Non è neppure stupito di trovare una casa totalmente automatizzata: se gli uomini hanno potuto raggiungere Marte (con razzi costruiti in giardino, però), la loro tecnologia è avanzata.

Il lettore di secondo grado ha bisogno invece di aggiornarsi geograficamente. Quasi tutte le Cronache precedenti sono infatti ambientate su Marte: si deve quindi fare lo sforzo di “tornare sulla Terra”<sup>10</sup>. Questo secondo lettore non ha neppure bisogno di chiedersi che cosa ha provocato l'olocausto atomico; anzi, proprio “There Will Come Soft Rains” gli fornisce la risposta alla domanda “come è finita la guerra scoppiata sulla Terra?”, guerra che, come si sa dalle

---

<sup>9</sup> In realtà, sulla quarta di copertina dell'edizione Grafton cui sto facendo riferimento, *The Martian Chronicles* non è presentato come fantascienza, ma come una generica “fantasia”: “Ray Bradbury's world-famous fantasy of man's earliest experiences on an alien planet”. Questa definizione scaturisce proprio dal fatto che Bradbury si rifà a idee scientifiche ormai sorpassate negli anni '40. Tra i vari racconti che compongono le *Cronache Marziane*, tuttavia, “There Will Come Soft Rains” è uno dei più rigorosamente “fantascientifici”.

<sup>10</sup> Tale “riposizionamento geografico” non è così facile né così banale. Per capire come funzionava questo racconto, l'ho fatto leggere e riassumere a un gruppo di amici e conoscenti. Durante queste prove si è più volte verificato un fenomeno particolare: chi aveva letto da tempo le *Martian Chronicles* tendeva a situare la Allendale di “There Will Come Soft Rains” su Marte. La causa di questa inferenza - solo apparentemente strana - risiede nel fatto che in fantascienza vige la consuetudine di origine coloniale di battezzare luoghi nuovi con nomi conosciuti (come per Paris, Texas, o *New York*). I miei lettori erano probabilmente influenzati anche dalla conoscenza del titolo della raccolta.

Cronache precedenti, ha indotto i coloni ad abbandonare Marte.

Per il resto, in linea di massima, questa lettura procede come la prima. Anche il lettore di secondo grado si chiede se la scomparsa degli esseri umani sia totale; anzi, il suo rimpianto è maggiore, perché non sa che fine abbiano fatto i personaggi con cui si era identificato nelle Cronache precedenti. E infine, anche questo lettore deve aspettare di leggere “The Million-Year Picnic” per sapere che qualcuno è sopravvissuto e, non potendo continuare a vivere sulla Terra a causa delle radiazioni, è tornato su Marte per cominciare una nuova esistenza.

#### 4.1.3. LETTURA SPECIALISTICA

Con Bradbury, l’approccio specialistico induce a riflettere su quanto una competenza macrotestuale possa indirizzare il lettore prima ancora che affronti il testo e possa gettare una luce diversa su alcuni momenti della storia. Come nel caso di Poe, la conoscenza di tutto il *corpus* delle opere consente infatti di compiere inferenze e associazioni diverse e più sfumate rispetto a quelle permesse da una competenza ristretta.

Ripartendo ancora una volta dal titolo, il lettore specialista immagina subito che si tratti di una citazione. Conosce già almeno: “- And the Moon Be Still as Bright”<sup>11</sup> da Byron; “The Golden Apples of the Sun”<sup>12</sup> da Yeats; “I Sing the Body Electric”<sup>13</sup> da Whitman. Sa pure che Bradbury ama inserire nei suoi racconti “omaggi” ai suoi autori preferiti: Shakespeare, Poe, T.S. Eliot e altri<sup>14</sup>. Il lettore più accorto rinuncia anche a prevedere dal titolo possibili sviluppi della storia, ci ha già provato e ha fallito troppe volte: la maggior parte dei titoli di Bradbury è infatti puramente evocativa e acquista significato solo correlata al resto del racconto.

Nel corso di una simile lettura il primo elemento che appare sotto una luce diversa

---

<sup>11</sup> R. Bradbury, *The Martian Chronicles*, London, Grafton, 1987, pp. 67-93 (I ed. 1951).

<sup>12</sup> R. Bradbury, *The Golden Apples of the Sun*, London, Grafton, 1987, pp. 164-169 (I ed. 1953).

<sup>13</sup> R. Bradbury, *The Stories of Ray Bradbury. Volume 2*, London, Grafton, 1980, pp. 417-468.

<sup>14</sup> Carlo Pagetti, op. cit., p. 193.

è proprio la casa. In “The Pedestrian”<sup>15</sup>, ad esempio, l’ultimo pedone di un’anonima metropoli viene arrestato e imprigionato perché si rifiuta di starsene segregato in una casa che lo tiene prigioniero con i suoi congegni meccanici. A un lettore che conosce questo racconto l’abitazione di “There Will Come Soft Rains” non appare più come la casa dei sogni. La stessa idea è persino ampliata quando compare la *nursery*. In questo caso scattano ben due riferimenti intertestuali: il primo a “The Veldt”, che vedremo fra breve; il secondo a *Fahrenheit 451*<sup>16</sup>, dove si trova un “parlour” costituito da ben tre pareti televisive. La connotazione di entrambi i riferimenti è fortemente negativa: in *Fahrenheit*, ad esempio, la televisione che ingloba il suo spettatore è simbolo di una società alienata che induce al suicidio persino i membri integrati nel sistema. Di nuovo: per il lettore che conosce i racconti e il romanzo sopra citati né la casa, né la *nursery* hanno più niente di positivo; al contrario, esse risultano i simboli di una civiltà che contiene già in sé il germe della distruzione.

Anche il mondo devastato da un olocausto atomico ha il suo antecedente. In “Frost and Fire”<sup>17</sup>, un pianeta lontano ha subito un attacco nucleare e, a causa della radioattività, la vita dei suoi abitanti si è contratta fino a durare soltanto otto giorni: otto giorni per nascere, crescere, riprodursi, invecchiare e morire. Da “There Will Come Soft Rains” il lettore non può sapere se sulla Terra ci siano dei sopravvissuti; ma, se ci fossero, non rischierebbero di fare la stessa fine? E se poi quel “pianeta lontano” fosse proprio la Terra fra qualche secolo? I testi non dicono niente in proposito, è evidente però che la loro messa in relazione non si basa soltanto su una non meglio identificata “associazione di idee”. Sono sì racconti separati, che sappiamo però essere stati scritti nello stesso periodo e ovviamente sotto l’influenza dello stesso avvenimento storico.

Altro elemento che ricorre in numerosi racconti è la serie di immagini connessa con il fuoco. Ancora una volta è sufficiente scorrere alcuni titoli: “The Fire Balloons”<sup>18</sup>, “Sun and Shadow”<sup>19</sup>, “The Great Fire”<sup>20</sup>, “Touched with Fire”<sup>21</sup>. In

<sup>15</sup> R. Bradbury, *The Golden Apples of the Sun*, cit., pp. 9-13 (I ed. 1951).

<sup>16</sup> R. Bradbury, *Fahrenheit 451*, London, Grafton, 1988 (I ed. 1953)

<sup>17</sup> R. Bradbury, *The Stories of Ray Bradbury. Volume 2*, cit., pp. 159-207 (I ed. 1946).

<sup>18</sup> R. Bradbury, *The Martian Chronicles*, cit., pp. 111-131.

“There Will Come Soft Rains” la presenza del fuoco è tanto ossessionante che persino il lettore di primo grado l’ha notata e su di essa ha basato alcune previsioni. Anche in “Frost and Fire” il fuoco è simbolo di morte. Gli abitanti del pianeta devono passare i loro pochi giorni rinchiusi in profonde caverne, dalle quali possono uscire solo di notte se non vogliono che il calore diurno li bruci vivi. Il richiamo più ovvio rimane comunque quello a *Fahrenheit 451* (il cui titolo, com’è noto, si riferisce alla temperatura a cui brucia la carta). In questo romanzo, il fuoco è addirittura il mezzo per distruggere la memoria degli uomini, simboleggiata dai libri, e con essa la loro individualità. In “There Will Come Soft Rains”, le immagini del fuoco nucleare che ha ucciso gli esseri umani e di quello naturale che incenerisce ogni loro memoria si sommano e si dilatano a vicenda.

Infine i pittori. La scelta di Picasso e di Matisse come autori dei quadri distrutti dall’avanzata delle fiamme potrebbe sembrare casuale, ma il lettore specialista ha i suoi dubbi. Ci sono solo altri due racconti i cui Bradbury cita espressamente dei pittori: “The Picasso Summer”<sup>22</sup> e “The Watchful Poker Chip of H. Matisse”<sup>23</sup>. Nel primo è narrato l’incontro sulla spiaggia di Biarritz tra un Americano in vacanza, ammiratore fanatico di Picasso, e il pittore. E’ un incontro “magico”, nel quale l’uomo si trova a passeggiare al tramonto tra le figure disegnate da Picasso sulla spiaggia aspettando, con il fortissimo rimpianto di non poter far nulla per salvarle, che la marea salga e le cancelli. Nel secondo, una persona banale e disprezzata da tutti si trova ricercata dai membri della società artistica e letteraria cui desidera appartenere perché possiede una “poker chip” dipinta da Matisse di cui si serve come monocolo. In entrambe le storie, l’incontro con i due pittori (tra l’altro ancora viventi al momento in cui “There Will Come Soft Rains” è stato scritto) cambia la vita dei protagonisti dei racconti o, meglio, diventa il punto focale della loro esistenza. In “There Will Come Soft Rains” tale incontro risulta essere definitivo e irrevocabile: la fine tra le fiamme di opere di tanto valore artistico e quindi umano accentua ulteriormente il senso di termine e di

---

<sup>19</sup> R. Bradbury, *The Golden Apples of the Sun*, cit., pp. 125-131.

<sup>20</sup> R. Bradbury, *ibid.*, pp. 150-156.

<sup>21</sup> R. Bradbury, *The October Country*, London, Grafton, 1986, pp. 85-97 (I ed. 1956).

<sup>22</sup> R. Bradbury, *The Stories of Ray Bradbury. Volume 2*, cit., pp. 92-98.

dissoluzione della società come il lettore la conosce.

#### 4.2. “THE VELDT”

Nonostante qualche momentanea incertezza, la fine della storia ha confermato al lettore che “There Will Come Soft Rains” è un racconto di fantascienza. Ma se invece la casa dei McClellan si fosse realmente animata? E se gli animali della *nursery* avessero veramente preso vita e fossero riusciti a fuggire? E’ ovvio che in questo caso non si parlerebbe dello stesso mondo possibile e comunque non sarebbe più quello di “There Will Come Soft Rains”. Ogni mondo testuale è infatti un insieme chiuso che esiste soltanto nella misura degli elementi forniti dall’autore: non si possono postulare situazioni che il testo stesso non contempla. Eppure, il lettore specialista sa che nel macrotesto bradburiano un altro mondo, inizialmente molto simile a quello di “There Will Come Soft Rains”, esiste. In “The Veldt”, sembrerebbero vigere le stesse leggi che regolano il primo racconto; quando però queste vengono messe alla prova (come del resto abbiamo visto accadere anche nella *Martian Chronicle*) esse si infrangono e, nel corso della narrazione, pare che si passi da un mondo fantascientifico a uno tipicamente fantastico. Viene dunque da chiedersi come possa una storia passare da un genere ad un altro; quando avvenga questa trasformazione; e, soprattutto, come faccia il lettore a conciliare due mondi che sembrerebbero opposti e ad accettare l’intrusione dell’apparente “irrazionalità” del fantastico nel “razionalismo” fantascientifico.

Per semplificare il confronto, assumerò che il lettore di primo grado di “The Veldt” abbia già letto “There Will Come Soft Rains” e che conosca quindi gli elementi che compongono il suo mondo e le leggi che lo governano.

---

<sup>23</sup> R. Bradbury, *The October Country*, cit., pp. 20-29.



#### 4.2.1. LETTURA DI PRIMO GRADO

##### THE VELDT

“George, I wish you’d look at the nursery”.

Basta il titolo e la prima frase per risvegliare nel lettore le competenze che gli derivano dalla lettura di “There Will Come Soft Rains”. Due elementi lo colpiscono sin dall’inizio: il nome proprio - George - e la *nursery*. Il dialogo indica la presenza di almeno due personaggi umani e viventi; la *nursery* richiama invece alla mente del lettore la casa automatizzata. La combinazione di entrambi induce poi a un collegamento tra il mondo di “The Veldt” e quello “prima della catastrofe” del primo racconto, non quello esplicitato dunque ma quello ricostruibile per inferenza. Il lettore, ovviamente, non può ancora sapere se le due case corrispondano in tutto e per tutto, ma non può fare a meno di associarle. Il titolo stesso rafforza questo confronto: un *veldt* fantastico era presente anche nella *nursery* di “There Will Come Soft Rains”. In attesa di conferma o di smentita, il lettore comincia quindi a ricostruire un mondo molto simile al precedente.

“What’s wrong with it?”

“I don’t know”.

“Well, then”.

“I just want you to look at it, is all, or call a psychologist in to look at it”.

“What would a psychologist want with a nursery?”

“You know very well what he’d want”. His wife paused in the middle of the kitchen and watched the stove busy humming to itself, making supper for four.

“It’s just that the nursery is different now than it was”.

Attraverso il dialogo si ha una serie di atti costitutivi indiretti: anche questo racconto è ambientato in una casa, abitata da George e sua moglie e da altre due persone (la cena è per quattro), probabilmente bambini, altrimenti la *nursery* non servirebbe. Nella stanza dei giochi, però, sembra esserci qualcosa che non va - segnale di suspense - e questo “qualcosa” richiede l’intervento di uno psicologo. Il lettore, però, si chiede con George che cosa abbia a che fare uno psicologo con una *nursery*.

They walked down the hall of their soundproofed, Happylife Home, which

had cost them thirty thousand dollars installed, this house which clothed and fed and rocked them to sleep and played and sang and was good to them. Their approach sensitized a switch somewhere and the nursery light flicked on when they came within ten feet of it. Similarly, behind them, in the halls, lights went on and off as they left them behind, with a soft automaticity.

Dinanzi alla descrizione della *Happylife Home*, il lettore non può fare a meno di provare un *dejà vu*: questa casa è sicuramente molto simile a quella di “There Will Come Soft Rains”. Un lettore che abbia letto l’altro racconto, in effetti, non deve neppure “costruirsi” mentalmente questo tipo di abitazione, gli basta riattivare la sua competenza intertestuale. Nella sua enciclopedia letteraria, infatti, un simile “oggetto” è già presente.

La prima impressione sembrerebbe dunque confermata: questo mondo pare corrispondere strettamente a quello “prima della catastrofe” dell’altro racconto: è presente esattamente la stessa casa, e anche lo stesso gruppo familiare di quattro persone. Al lettore può sorgere addirittura il sospetto che costoro siano proprio i McClellan e che “The Veldt” sia una sorta di capitolo precedente dell’altro racconto.

E invece... - “‘Well,’ said George Hadley.” - sono gli Hadleys, e il lettore fa rientrare l’attesa dell’olocausto atomico che stava già cominciando a prevedere. Intanto, in una carrellata immaginaria, segue i personaggi attraverso l’abitazione, “riconosce” i vari meccanismi anche quando nell’altra casa non erano stati esplicitamente descritti e pensa che, seppure questo non è proprio lo stesso mondo dei McClellan, si tratta di un mondo “storicamente” a quello molto vicino, forse alternativo.

Il lettore, giunto sulla soglia della *nursery*, tiene il fiato sospeso: forse sta per scoprire cosa c’è che non va. La stanza è silenziosa, sembra spenta, ma come George e Lydia entrano appare l’immagine di un *veldt* africano. A prima vista la *nursery*, una stanza con pareti televisive, è proprio come quella di “There Will Come Soft Rains”. Le similitudini tra i due mondi si fanno sempre più numerose. Ma l’uomo comincia a sudare e il lettore si chiede se il calore sia reale o se il “qualcosa di strano” che fa agitare la donna non stia influenzando anche il sistema nervoso di Mr. Hadley. Però: “‘Let’s get out of the sun,’ he said. ‘This is a little

too real. But I don't see anything wrong.'”

Il lettore rimane in attesa di sapere che cosa c'è che non funziona, ormai, però, sta in guardia. Anche se l'anomalia è invisibile non è detto che non ci sia, anzi potrebbe presentarsi in maniera più subdola.

Now the hidden odorophonics were beginning to blow a wind of odour at the two people in the middle of the baked veldtland. The hot straw smell of lion grass, the cool green smell of the hidden water hole, the great rusty smell of animals, the smell of dust like a red paprika in the hot air. And now the sounds: the thump of distant antelope feet on grassy sod, the papery rustling of vultures. A shadow passed through the sky. The shadow flickered on George Hadley's upturned, sweating face.

Il lettore prende nota del *realismo* delle immagini fornite dalla stanza. La serie di sinestesie accentua il coinvolgimento di tutti i sensi in una percezione al contempo visiva, uditiva e olfattiva. Persino il tatto, con il vento, è chiamato in causa. Del resto però - spiega il lettore a se stesso - si suppone che la *nursery* sia stata costruita proprio per dare l'illusione di una perfetta realtà. Tutto questo sembrerebbe dunque rientrare in una normalità fantascientifica. Ma la scena assume presto un aspetto inquietante: le ombre nel cielo sono avvoltoi.

“You see, there are the lions, far over, that way. Now they're on their way to the water hole. They've just been eating”, said Lydia. “I don't know what”.

“Some animal”. George Hadley put his hand up to shield off the burning light from his squinted eyes. “A zebra or a baby giraffe, maybe”.

Il lettore si rende conto che, nel dialogo tra i due coniugi che porta avanti il racconto, le posizioni di marito e moglie sono antitetiche: George è la voce della razionalità, Lydia quella dell'emotività. Si trova dunque dinanzi a una “disgiunzione di possibilità”: o ha ragione George (e l'anomalia nel mondo del racconto è soltanto nella mente sovraccitata della donna) o lei è maggiormente sensibile a un qualcosa di strano che per ora non è ancora ben definito.

“Are you sure?” His wife sounded peculiarly tense.

“No, it's a little late to be *sure*” he said, amused. “Nothing over there I can see but cleaned bones, and the vultures dropping for what's left”.

“Did you hear that scream?” she asked.

“No”.

“About a minute ago?”

“Sorry, no”.

George (e con lui il lettore) non riesce ancora a capire la causa dell'inquietudine di Lydia. Le immagini e le sensazioni fornite dalla *nursery* sono "a little too real", d'accordo, ma, tutto sommato, non c'è niente di cui preoccuparsi. Il lettore, da parte sua, ha ancora difficoltà a identificarsi con un personaggio specifico: o segue e accetta il punto di vista "razionale" di George o coglie maggiormente il comportamento ipersensibile di sua moglie. E' come se si susseguissero una serie di *atti di sintonizzazione* contrastanti. L'ambientazione, però, è fantascientifica e le leggi di questo mondo possibile dovrebbero dunque essere "credibili" rispetto a quelle del mondo di riferimento. Narrativamente è proprio George il rappresentante di un mondo logico e razionale: viene presentato come un personaggio credibile e affidabile, non si scompone dinanzi al mistero che sua moglie percepisce (o crede di percepire); anzi, non lo vede neppure.

The lions were coming. And again George Hadley was filled with admiration for the mechanical genius who had conceived this room. A miracle of efficiency selling for an absurdly low price. Every home should have one. Oh, occasionally they have frightened you with their clinical accuracy, they startled you, gave you a twinge, but most of the time what fun for everyone, not only your own son and daughter, but for yourself when you felt like a quick jaunt to a foreign land, a quick change of scenery. Well, here it was!

Attraverso un discorso libero indiretto (che funziona come *atto di identificazione*), il lettore percepisce e partecipa dell'ammirazione, a dire il vero un po' infantile, che George prova per la stanza e per chi l'ha creata: essa è un gioco meraviglioso a cui possono partecipare grandi e piccini; l'unico punto negativo è che essa talvolta spaventa con il suo eccessivo grado di realismo. In fondo, però, anche l'eventuale *thrill* può essere un piacere.

Con questo discorso l'autore induce il lettore ad avvicinarsi maggiormente a George: George ha sempre una spiegazione razionale; George "dice" all'interno del testo quello che lo stesso lettore pensa; qui addirittura il lettore può penetrare nella mente di George. E' come se questo personaggio fosse costruito come *alter ego* del lettore.

And here were the lions now, fifteen feet away, so real, so feverishly and startlingly real that you could feel the prickling fur on your hand, and your

mouth was stuffed with the dusty upholstery smell of their heated pelts, and the yellow of them was in your eyes like the yellows of lions and summer grass, and the sound of matted lion lungs exhaling on the silent noontide, and the smell of meat from the panting, dripping mouths.

The lions stood looking at George and Lydia Hadley with terrible green-yellow eyes.

“Watch out!” screamed Lydia.

The lions came running at them.

Un attimo di smarrimento, ma il lettore che conosce “There Will Come Soft Rains” non si lascia scomporre. Sintonizzato su un mondo tipicamente fantascientifico, infatti, egli spiega la situazione come un primo esempio di “effetto fantastico”: come gli animali nella *nursery* di “There Will Come Soft Rains” fuggivano le fiamme “reali” dirigendosi verso un fiume “irreale”, anche qui i leoni, “irreali”, si avvicinano ai personaggi “reali”. E infatti:

Lydia bolted and ran. Instinctively, George sprang after her. Outside, in the hall, with the door slammed, he was laughing and she was crying, and they both stood appalled at the other’s reaction.

“George!”

“Lydia! Oh, my dear poor sweet Lydia!”

“They almost got us!”

La donna *istintivamente* fugge dalla stanza e dai leoni. George, anche lui *istintivamente*, la segue; poi, fedele al suo ruolo, dà una spiegazione razionale dell’accaduto - “Walls, Lydia, remember; crystal walls, that’s all they are” - e, da parte del lettore, l’effetto fantastico rientra. Finora, l’elemento maggiormente perturbante di questo mondo fantascientifico sembra essere la condizione iperemotiva di Lydia. Tuttavia anche questa deve dipendere da qualcosa e il lettore continua a chiedersi da che.

“I’m afraid”. She came to him and put her body against him and cried steadily. “Did you see? Did you *feel*? It’s too real”.

“Now, Lydia...”

“You’ve got to tell Wendy and Peter not to read any more on Africa”.

Di nuovo: troppo reale... Ma il lettore è distratto dai nomi dei bambini: Wendy e Peter (da *Peter Pan*?). Come in “There Will Come Soft Rains”, i figli sono un maschio e una femmina: Bradbury tende a dare l’immagine della famiglia ideale americana. Nel primo racconto, però, questo sottolineava la differenza tra il

mondo prima e quello dopo la guerra nucleare e accentuava il rimpianto di ciò che era stato; qui dà invece l'idea che questa "famiglia tipo" non sia così perfetta come sembrerebbe in apparenza. Ma che cosa si può nascondere dietro la facciata di "normalità"?

"You know how difficult Peter is about that. When I punished him a month ago by locking the nursery for even a few hours - the tantrum he threw! And Wendy too. They *live* for the nursery".

La situazione comincia a definirsi meglio: i bambini non devono essere affatto degli angioletti. Il fatto però che siano un po' vivaci non sarebbe necessariamente anomalo, ma che addirittura "vivano" per la *nursery*! Lydia è stanca e snervata e tende ad ingigantire ogni sciocchezza. E infatti: "You've been working too hard. You need a rest". George conferma le supposizioni del lettore.

"I don't know - I don't know", she said, blowing her nose, sitting down in a chair that immediately began to rock and comfort her. "Maybe I don't have enough to do. Maybe I have time to think too much. Why don't we shut the whole house off for a few days and take a vacation?"

"You mean you want to fry my eggs for me?"

"Yes". She nodded.

"And darn my socks?"

"Yes". A frantic, watery-eyed nodding.

"And sweep the house?"

"Yes, yes - oh, yes!"

Evidentemente la *Happylife Home* non rende poi la vita così felice. I suoi meccanismi si sono talmente sostituiti agli esseri umani che questi ultimi si sentono inutili. In "There Will Come Soft Rains" il lettore non poteva conoscere l'atteggiamento dei McClellan alla loro *Happylife Home*, ma certi particolari (gli orari ossessionanti, ad esempio) lo avevano già messo in guardia nei confronti della perfezione del meccanismo.

Intanto, il lettore (attraverso atti co-referenziali indiretti) sta iniziando a conoscere meglio i personaggi: il nervosismo di Lydia sembra essere dovuto al non sentirsi più utile. D'altra parte lei si è accorta che anche la sicurezza di George comincia a presentare alcune crepe - "You look as if you didn't know what to do with yourself in this house, either". Al di là dell'atteggiamento razionalista, egli si rivela altrettanto inquieto della moglie.

“Oh, George!” She looked beyond him, at the nursery door. “Those lions can’t get out of there, can they?”

He looked at the door and saw it tremble as if something had jumped against it from the other side.

“Of course not”, he said.

No, di certo! Il lettore si ripete che “The Veldt” è un racconto di fantascienza e quindi certe situazioni non si possono verificare (oppure...).

In tutta questa prima parte, il racconto è proceduto su due binari paralleli: da una parte, le reazioni emotive di Lydia hanno fornito tutta una serie di segnali di suspense che hanno messo in guardia il lettore e, dall’altra, le spiegazioni razionali di George hanno sempre fatto rientrare la storia su un piano fantascientifico. Il lettore, da parte sua, si trova all’estremità di un pendolo: razionalmente accetta i ragionamenti di George, ma, sia pure a livello subliminale, non può fare a meno di prestare un orecchio anche alle paure di Lydia, e la sua ansia cresce e si placa a seconda di chi è in scena, in primo piano, in quel momento.

At dinner they ate alone, for Wendy and Peter were at a special plastic carnival across town and had televised home to say they’d be late, to go ahead eating. So George Hadley, bemused, sat watching the dining-room table produce warm dishes of food from its mechanical interior.

La casa degli Hadley somiglia sempre di più a quella dei McClellan. Al lettore viene pure il sospetto che l’elemento strano che tutti sembrano aspettare sia una guerra atomica che collegherebbe definitivamente questo racconto a quello precedente. In realtà, niente nelle condizioni di questo mondo possibile dà l’idea che all’esterno stia per verificarsi un conflitto, ma l’esplosione atomica aveva colto di sorpresa anche i McClellan. Tuttavia, immergendosi meglio nell’atmosfera di questo racconto, il lettore sente che un eventuale pericolo per il mondo di “The Veldt” non verrebbe tanto dall’esterno quanto piuttosto dall’interno della casa, forse persino dall’intimo dei personaggi.

“We forgot the ketchup”, he said.

“Sorry”, said a small voice within the table, and ketchup appeared.

As for the nursery, thought George Hadley, it won’t hurt for the children to be locked out of it awhile. Too much of anything isn’t good for anyone. And it

was clearly indicated that the children had been spending a little too much time on Africa. That *sun*. He could feel it on his neck, still, like a hot paw. And the *lions*. And the smell of blood. Remarkable how the nursery caught the telepathic emanations of the children's minds and created like to fill their every desire. The children thought lions, and there were lions. The children thought zebras, and there were zebras. Sun - sun. Giraffes - giraffes. Death and death.

L'atteggiamento razionalista di George comincia a vacillare: nella sua mente si insinua un senso di paura e l'idea della morte inizia ad acquistare peso. Peter e Wendy sono terribilmente giovani per pensieri di morte, eppure, nella *nursery*, la stessa scena - "the awful death in the jaws of a lion" - si ripete e si ripete. Ma la morte di chi? E' un pensiero vago, eppure al lettore tornano in mente le osservazioni di Lydia sulle grida "conosciute". E anche George sta lentamente cominciando a perdere la sua "freddezza". Improvvisamente, lascia la cucina e torna nella *nursery* dove trova ancora le immagini del *veldt*.

And then another roar from the lions, which subsided quickly.

He stepped into Africa. How many times in the last year had he opened this door and found Wonderland, Alice, the Mock Turtle, or Aladdin and his Magical Lamp, or Jack Pumpkinhead of Oz, or Mr. Doolittle, or the cow jumping over a very real-appearing moon - all the delightful contraptions of a make-believe world. How often had he seen Pegasus flying in the sky ceiling, or seen fountains of red fireworks, or heard angel voices singing. But now, this yellow hot Africa, this bake oven with murder in the heat. Perhaps Lydia was right. Perhaps they needed a little vacation from the fantasy which was growing a bit too real for ten-year-old children [...].

Una serie di immagini continua ad ossessionare George e il lettore: il calore, la morte, i leoni. Per l'ennesima volta il testo si sofferma sul "too real" delle immagini. Forse Lydia ha ragione ma, troppo occupato, George non si è mai accorto prima di tale stranezza. Nel frattempo, si è saputo che questa *nursery* funziona con le onde cerebrali delle persone, ricostruendo con immagini i loro desideri e le loro ossessioni. E' dunque differente dalla *nursery* di "There Will Come Soft Rains", puramente meccanica, che continuava a funzionare nonostante l'assenza di esseri umani. In "There Will Come Soft Rains" era una questione di film e relais, in "The Veldt", invece, ciò che appare sugli schermi dipende dalla mente di chi entra nella stanza.



George Hadley stood on the African grassland alone. The lions looked up from their feeding watching him. The only flaw to the illusion was the open door through which he could see his wife, far down the dark hall, like a framed picture, eating abstractedly.

La stanza contiene veramente un altro mondo, separato da quello del resto della casa. Dei due mondi, uno è “reale” e l’altro è puramente illusorio: la barriera tra di essi è la porta - “the huge door”. Il lettore si chiede però da quale parte stia la *troppa realtà*.

George prova a dare comandi alla stanza - “Let’s have Aladdin and his lamp,’ he snapped.... Aladdin!”- ma non c’è niente da fare: la stanza non risponde ai comandi. George spiega razionalmente: è impazzita o, meglio, si è rotta. Intanto è stato appurato che, nella *nursery*, qualcosa che non va c’è realmente. Non si tratta soltanto di mania di persecuzione da parte di Lydia, il meccanismo si è veramente inceppato. “Oppure...”, fa Lydia

“Or what?”

“Or it can’t respond”, said Lydia, “because the children have thought about Africa and lions and killing so many days that the room’s in a rut”.

“Could be”.

“Or Peter set it to remain that way”.

“Set it?”

“He may have got into the machinery and fixed something”.

“Peter doesn’t know machinery”.

“He is a wise one for ten. That I.Q. of his - ”

“Nevertheless - ”

La razionalità di George continua a scontrarsi con l’emotività di Lydia. Il senso di frustrazione di quest’ultima sembrerebbe essersi risolto in un complesso di persecuzione nei confronti dei figli. Ora la colpa di tutto sarebbe addirittura da imputarsi a un bambino di appena dieci anni che avrebbe modificato i meccanismi della stanza. E - “Hello, Mom. Hello, Dad.”- finalmente arrivano i ragazzi.

The Hadleys turned. Wendy and Peter were coming in the front door, cheeks like peppermint candy, eyes like bright blue agate marbles, a smell of ozone on their jumpers from their trip in the helicopter.

E, come i loro nomi suggerivano, sembrano proprio usciti da un fiaba.

“You’re just in time for supper”, said both parents.

“We’re full of strawberry ice cream and hot dogs”, said the children, holding

hands. "But we'll sit and watch".

Non cenano a causa di gelato e hot dogs: o questi ragazzi sono affetti da una buona dose di sana anarchia infantile, oppure sono proprio viziati. Tra di loro, tuttavia, si comportano in maniera esemplare: forse sono gemelli, si parla sempre di "bambini di dieci anni" senza altre specificazioni. "E la *nursery*?"

The brother and sister blinked at him and then at each other. "Nursery?"

"All about Africa and everything", said the father with false joviality.

"I don't understand", said Peter.

"Your mother and I were just travelling through Africa with rod and reel;

Tom Swift and his Electric Lion", said George Hadley.

"There's no Africa in the nursery", said Peter to Wendy. "Do you?"

"No".

"Run see and come tell".

She obeyed.

"Yes, come tell us about the nursery", said George Hadley.

Con l'ingresso in scena dei ragazzi, al lettore si presenta un'altra disgiunzione di possibilità: e se i ragazzi avessero ragione? E se, dato il funzionamento della stanza, fossero i genitori a provocare involontariamente le scene nella savana? E se la loro paranoia, più volte rilevata, si esternasse nelle immagini della *nursery*? Qualcosa di anomalo indubbiamente c'è e anche il modo in cui Peter si rivolge a Wendy risulta strano. Tutto sta stabilire da che parte sia la "anormalità": i segnali di sintonizzazione sono ancora contrastanti. Intanto, nonostante il padre la richiami indietro, la bambina obbedisce al fratello - "'Wendy' look and come tell us," said Peter". La proposta sembrerebbe ragionevole, ma al lettore questi bambini sembrano un po' troppo perfetti per essere "normali".

"She doesn't have to tell *me*, I've seen it".

"I'm sure you're mistaken, Father".

"I'm not, Peter. Come along now".

But Wendy was back. 'It's not Africa,' she said breathlessly.

"We'll see about this", said George Hadley, and they all walked down the hall together and opened the nursery door. [...]

L'Africa è veramente scomparsa, sostituita dalla foresta di *Green Mansions* - "a green, lovely forest, a lovely river, a purple mountain, high voices singing". Qualcuno ha influenzato le immagini, ma l'ha fatto volontariamente (per far

scompare le “prove del delitto”) o involontariamente (sovrapponendo i propri pensieri a quelli dei genitori)? Peter continua a sostenere che il padre è in errore.

[...] George Hadley walked through the singing glade and picked up something that lay in the corner near where the lions had been. He walked slowly back to his wife.

“What’s that?” she asked.

“An old wallet of mine”, he said.

He showed it to her. The smell of hot grass was on it and the smell of a lion. There were drops of saliva on it, it had been chewed, and there were blood smears on both sides.

He closed the nursery door and locked it, tight.

I bambini, spediti a letto, obbediscono prontamente (e questo è abbastanza strano), ma da dove viene fuori il portafoglio macchiato di sangue? Al lettore tornano in mente le reiterate allusioni sulla “troppa” realtà delle immagini della *nursery*. Questo però è un mondo fantascientifico e quindi cose come la materializzazione di oggetti da immagini non dovrebbero accadere. Oppure...

In the middle of the night he was still awake and he knew his wife was awake. “Do you think Wendy changed it?” she said at last, in the dark room.

“Of course”.

“Made it from a veldt into a forest and put Rima there instead of lions?”

“Yes”.

“Why?”

“I don’t know. But it’s staying locked until I find out”.

A chi credere? Entrambe le storie sono plausibili.

“We’ve given the children everything they ever wanted. Is this our reward - secrecy, disobedience?”

“Who was it said, ‘Children are carpets, they should be stepped on occasionally’? We’ve never lifted a hand. They’re insufferable - let’s admit it. They come and go when they like; they trait us as if *we* were offspring. They’re spoiled and we’re spoiled”.

“They’ve been acting funny ever since you forbade them to take the rocket to New York a few months ago”.

“They’re not old enough to do that alone, I explained”.

“Nevertheless, I’ve noticed they’ve been decidedly cool toward us since”.

Nel dialogo tra i coniugi, sempre in maniera indiretta, vengono fuori i retroscena della presente situazione: genitori troppo concilianti e figli viziati. E se lo ammettono i genitori stessi devono esserlo non poco. Abituati a ottenere tutto

quello che vogliono, essi impiegano il ricatto emotivo, freddezza e distanza, per indurre i genitori a cedere oltre. Il ritratto che viene fuori è impietoso sia nei riguardi dei bambini sia nei confronti dei genitori, i quali hanno concesso alle macchine di sostituirli nei loro ruoli.

“I think I’ll have David McClean come tomorrow morning to have a look at Africa”.

“But it’s not Africa now, it’s Green Mansions country and Rima”.

“I have a feeling it’ll be Africa again before then”.

Viene introdotto un nuovo personaggio. Il lettore torna indietro con la memoria: forse David McClean è lo psicologo di cui ha sentito parlare all’inizio della storia.

A moment later they heard the screams.

Two screams. Two people screaming from downstairs. And then a roar of lions.

“Wendy and Peter aren’t in their rooms”, said his wife.

He lay in his bed with his beating heart. “No” he said. “They’ve broken into the nursery”.

“Those screams - they sound familiar”.

“*Le grida*”: quelle in particolare, forse quelle già udite in precedenza. Ma *di chi* sono quelle grida? E perché sembrano familiari?

E intanto, mentre George e Lydia si rigirano nei loro letti senza riuscire a dormire... “A smell of cats was in the night air”. La presenza dei felini si fa sempre più realistica e non è più limitata alla sola *nursery*, ma si espande nella casa come un’ombra in un incubo.

“Father?” said Peter.

“Yes”.

Peter looked at his shoes. He never looked at his father any more, nor at his mother. ‘You aren’t going to lock up the nursery for good, are you?’

Peter chiama il padre *father* e non *dad* o *daddy*: il suo tono appare eccessivamente freddo e anche il suo sguardo è sfuggente; poi, nel corso di un lungo dialogo, diventa pure sempre più minaccioso.

“Matter of fact, we’re thinking of turning the whole house off for about a month. Live sort of a carefree one-for-all existence”.

“That sounds dreadful! Would I have to tie my own shoes instead of letting the shoe tier do it? And brush my own teeth and comb my hair and give myself a bath?”

“It would be fun for a change, don’t you think?”

“No, it would be horrid. I didn’t like it when you took the picture painter last month”.

“That’s because I wanted you to learn to paint all by yourself, Son”.

“I don’t want to do anything but look and listen and smell; what else *is* there to do?”

L’immagine di questi bambini e della vita che conducono si sta delineando velocemente e non è certo positiva. Il tono con cui si rivolgono ai genitori, il non guardarli mai negli occhi li fanno apparire sempre più distanti e ambigui: “Troppo di qualsiasi cosa fa male” ha detto George, e il lettore non può che dargli ragione. Intanto, man mano che si inoltra nel mondo possibile di “The Veldt”, il lettore si allontana da quello di “There Will Come Soft Rains”; non che lo dimentichi del tutto, ma tende a considerarlo sempre meno come riferimento, apprestandosi a giudicare quello presente come formazione autonoma.

“All right, go play in Africa”.

“Will you shut off the house sometime soon?”

“We’re considering it”.

“I don’t think you’d better consider it any more, Father”.

“I won’t have any threats from my son!”

“Very well”. And Peter strolled off to the nursery.

La minaccia contenuta nelle parole di Peter (atto linguistico) ha come effetto narrativo (atto narrativo indiretto) di spingere emotivamente il lettore sempre più dalla parte dei genitori. Questi bambini sono senz’altro molto viziati, ma fino a che punto possono essere anche pericolosi? In fondo sono solo bambini.

Finalmente entra in scena lo psicologo e George lo accompagna alla *nursery*, dove sono anche Peter e Wendy. Prima che arrivino sulla soglia, però si sente un grido. Dentro, la scena è sempre la stessa: i leoni sullo sfondo stanno mangiando qualcosa. Non si sa ancora che cosa sia accaduto precedentemente. La ripetizione, volta dopo volta, delle stesse immagini seguite dalle grida di due persone è comunque ossessiva. Intanto il lettore ha avuto la conferma che sono proprio i bambini a immaginare la scena e quindi quando negano mentono.

“Run outside a moment, children”, said George Hadley. “No, don’t change the mental combination. Leave the walls as they are. Get!”

With the children gone, the two men stood studying the lions clustered at a

distance, eating with great relish whatever it was they had caught.

Pare un incubo che si ripeta sempre con le stesse modalità: i leoni hanno catturato qualcosa (o qualcuno) e lo sbranano. Ancora non si sa chi o che cosa. Il lettore, in realtà, ormai ha più che qualche sospetto, ma la soluzione sarebbe tanto terribile che non si azzarda ancora a dichiararla. La risposta deve comunque essere vicina.

“I wish I knew what it was”, said George Hadley. “Sometimes I can almost see. Do you think if I brought high-powered binoculars here and - ”

La sintonizzazione su un ambiente fantascientifico fa pensare al lettore che questo non dovrebbe essere possibile. In fondo si tratta di immagini televisive, anche se tridimensionali. E infatti: “David McClean laughed dryly. ‘Hardly’”. Pare proprio che ora tocchi a McClean anticipare le risposte del lettore.

He turned to study all four walls. “How long has this been going on?”

“A little over a month”.

“It certainly doesn’t *feel* good”.

“I want facts, not feelings”.

George continua ad attaccarsi ad una parvenza di razionalità, ma ormai la “voce della razionalità” si è trasferita da George a McClean; George è infatti troppo coinvolto emotivamente. La “scienza” di McClean, però, è basata su emozioni e sentimenti e forse proprio per questo egli potrebbe arrivare più vicino alla verità. Che cosa percepisce, allora, lo psicologo dinanzi alle immagini e che cosa aveva percepito le altre volte che aveva esaminato la stanza?

“I sensed only that you had spoiled your children more than most. And now you’re letting them down in some way. What way?”

“I wouldn’t let them go to New York”.

“What else?”

“I’ve taken a few machines from the house and threatened them, a month ago, with closing up the nursery unless they did their homework. I did close it for a few days to show I meant business”.

Si ricostruisce un altro aspetto dello stato del mondo finzionale precedente l’inizio della narrazione: ecco che cosa ha alienato le simpatie dei bambini per i genitori!

“Ah, ha!”

“Does that mean anything?”

“Everything. Where before they had a Santa Claus now they have a Scrooge. Children prefer Santas. You’ve let this room and this house replace you and

your wife in your children's affections. This room is their mother and father, far more important in their lives than their real parents. And now you come along and want to shut it off. No wonder there's hatred here. You can feel it coming out of the sky. Feel that sun. George, you'll have to change your life. Like too many others, you've built it around creature comforts. Why, you'd starve tomorrow if something went wrong in your kitchen. You wouldn't know how to tap an egg. Nevertheless, turn everything off. Start new. It'll take time. But we'll make good children out of bad in a year, wait and see".

E speriamo che non sia troppo tardi. Le parole di McClean sono logiche e convincenti: ora tocca a lui spiegare cosa accade e fare da seconda voce al lettore. L'immagine della luce che trasuda odio fa ricordare la prima impressione di George nella *nursery*: allora non era soltanto il calore a farlo sudare, ma la sensazione di intensa avversione contenuta e diffusa da "that sun" che colpiva direttamente il suo subcosciente.

Dopo qualche ripensamento, gli adulti, ormai in piena paranoia, decidono di spegnere la *nursery*.

"The lions look real, don't they?" said George Hadley. "I don't suppose there's any way -"  
"What?"  
"- that they could become real?"  
"Not that I know".  
"Some flaw in the machinery, a tampering or something?"  
"No".

Forse George sta un po' esagerando. Però...

Nel corso del racconto c'è stato un vero e proprio slittamento di ruoli: McClean ha preso il posto di George sia come voce della razionalità sia come *alter ego* del lettore; George, a sua volta, ha preso il posto di Lydia, scivolando sempre più nella paranoia e nell'isteria. Il lettore, dal canto suo, si trova sempre più confuso, in bilico tra quella che sembrerebbe una posizione razionale (cioè fantascientifica) e la possibilità, sempre più forte del resto, di una soluzione più fantastica.

They went to the door.  
"I don't imagine the room will like being turned off", said the father.

Ma via! Si tratta soltanto di una macchina!

"Nothing ever likes to die - even a room".  
"I wonder if it hates me for wanting to switch it off?"

“Paranoia is thick around here today”, said David McClean. “You can follow it like a spoor. Hello”. He bent and picked up a bloody scarf. “This yours?”

“No”. George Hadley’s face was rigid. “It belongs to Lydia”.

They went to the fuse box together and threw the switch that killed the nursery.

La *nursery* è stata spenta, “uccisa” finalmente. E’ in atto lo stesso procedimento già incontrato in “There Will Come Soft Rains”: l’utilizzo di termini normalmente riferiti a esseri viventi sta “umanizzando” la stanza, altrimenti ammasso di fili elettrici e valvole (nel 1950, anno di pubblicazione di “The Veldt”, i *microchips* erano ancora al di là da venire). George teme che la stanza possa odiarlo, ma il lettore sa che è soltanto un effetto momentaneo dovuto a una forma di suggestione. O no...?

I bambini, comunque, reagiscono facendo bizzze e capricci, con un comportamento cioè più normale di quello freddo e minaccioso di prima. George, però, ha ormai preso le sue decisioni:

And he marched about the house turning off the voice clocks, the stoves, the heaters, the shoe shiners, the shoe lacers, the body scrubbers and swabbers and massagers, and every other machine he could put his hand to.

The house was full of dead bodies, it seemed. It felt like a mechanical cemetery. So silent. None of the humming hidden energy of machines waiting to function at the tap of a button.

Si inverte l’immagine del cimitero che il lettore aveva incontrato in “There Will Come Soft Rains”: là, le macchine continuavano a funzionare nonostante la scomparsa dell’uomo; qua, è l’uomo, al tempo stesso artefice e vittima, che per salvarsi è costretto a togliere la vita alle proprie creature.

Don’t let them do it!” wailed Peter at the ceiling, as if he was talking to the house, the nursery. “Don’t let the Father kill everything”. He turned to his father. “Oh, I hate you!”

McClean aveva ragione. I bambini hanno realmente sostituito i propri genitori con la casa, e con la *nursery* in particolare: hanno trasferito le doti di umanità di questi agli oggetti e ai meccanismi dell’abitazione. E, con l’umanità, hanno donato alle “cose” il loro affetto al punto che Peter preferirebbe la morte dei genitori a quella della casa: “I wish you were dead!”, dichiara. Ma fino a che punto può



concretizzarsi questa minaccia?

Wendy was still crying and Peter joined her again. "Just a moment, just one moment, just another moment of nursery", they wailed.

"Oh George", said his wife, "it can't hurt".

"All right - all right, if they'll only just shut up. One minute, and then off forever".

"Daddy, Daddy, Daddy!" sang the children, smiling with wet faces.

"And then we're going on a vacation. David McClean is coming back in half an hour to help us move out and get to the airport. I'm going to dress. You turn the nursery on for a minute, Lydia, just a minute, mind you".

And the three of them went babbling off while he let himself be vacuumed upstairs through the air flue and set about dressing himself. A minute later Lydia appeared.

"I'll be glad when we get away", she sighed.

"Did you leave them in the nursery?"

"I wanted to dress too. Oh, that horrid Africa. What can they see in it?"

Giusto, che cosa ci vedono i ragazzi? Il lettore, a dire il vero, lo immagina già da un po': la morte dei genitori nelle fauci dei leoni, la stessa scena ripetuta innumerevoli volte. L'avversione dei bambini nei confronti degli adulti, veicolata dalla *nursery*, ha raggiunto proporzioni gigantesche. In fondo, comunque, sono solo immagini, ossessive indubbiamente ma sempre e solo immagini. Eppure, alcuni elementi rimangono fuori da questa spiegazione: il portafoglio e la sciarpa insanguinati, ad esempio. Il lettore continua ad oscillare tra razionalità e *assurdo*.

"Well, in five minutes we'll be on our way to Iowa. Lord, how did we ever get in this house? What prompted us to buy a nightmare?"

La seduzione della novità, la voglia di comodità, il denaro... E infatti, "Pride, money, foolishness", George riprende il suo vecchio ruolo di *alter ego* del lettore. Forse le cose si stanno avviando verso la normalità.

"I think we'd better get downstairs before those kids get engrossed with those damned beasts again".

Just then they heard the children calling, "Daddy, Mommy, come quick - quick!"

Il lettore, più che altro, nota i termini affettuosi con cui i bambini chiamano i genitori, non più *Father e Mother*, ma *daddy e mommy*: la faccenda sta diventando sempre più sospetta.

They went downstairs in the air flue and ran down the hall. The children

were nowhere in sight. "Wendy? Peter!"

They ran into the nursery. The veldtland was empty save for the lions, waiting, looking at them. "Peter, Wendy?"

I leoni li stanno aspettando...

The door slammed.

"Wendy, Peter!"

George Hadley and his wife whirled and ran back to the door.

"Open the door!" cried George Hadley, trying the knob. "Why, they've locked it from the outside! Peter!" He beat at the door. "Open up!"

He heard Peter's voice outside, against the door.

"Don't let them switch off the nursery and the house", he was saying.

Il processo di umanizzazione della casa da parte dei bambini va avanti, ma il lettore *sa* che essa è soltanto un insieme di meccanismi...; oppure no?

Mr. and Mrs. George Hadley beat at the door. "Now, don't be ridiculous, children. It's time to go. Mr. McClean'll be here in a minute and..."

And then they heard the sounds.

I soliti rumori.

The lions on three sides of them, in the yellow veldt grass, padding through the dry straw, rumbling and roaring in their throats.

The lions.

Sì, i leoni. Ma sono solo immagini, non sono reali. Oppure sì? L'immagine della casa vivente dovrebbe essere soltanto un'illusione come in "There Will Come Soft Rains", pronta a dissolversi a una spiegazione razionale. Tuttavia, in "The Veldt", ci sono moltissimi indizi, allusioni e richiami che fanno stare il lettore sulle spine.

Mr. Hadley looked at his wife and they turned and looked back at the beasts edging slowly forward, crouching, tails still.

Mr. and Mrs. Hadley screamed.

And suddenly they realized why those other screams had sounded familiar.

Siamo al *dénouement*: le grida erano le loro stesse grida, la scena che i bambini facevano comparire con ossessività sugli schermi era proprio quella della morte dei genitori. Il pasto dei felini, tante volte intravisto ma di cui nessuno è mai riuscito ad essere testimone, era la "rappresentazione" dell'uccisione degli adulti. Ma c'è ancora la possibilità che quella sia soltanto una rappresentazione, appunto. Può anche non essere "vera". E può anche darsi che gli Hadleys gridino soltanto

per la paura. O no?

“Well, here I am”, said David McClean in the nursery doorway. “Oh, hello”. He stared at the two children seated in the centre of the open glade eating a little picnic lunch. Beyond them was the water hole and the yellow veldtland: above was the hot sun. He began to perspire. “Where are your father and mother?”

The children looked up and smiled. “Oh, they’ll be here directly”.

“Good, we must get going”. At a distance Mr. McClean saw the lions fighting and clawing and then quieting down to feed in the silence under the shady trees.

He squinted at the lions with his hand up to his eyes.

Now the lions were done feeding. They moved to the water hole to drink.

A shadow flickered over Mr. McClean’s hot face. Many shadows flickered.

The vultures were dropping down the blazing sky.

“A cup of tea?” asked Wendy in the silence.

Lo stacco tra il penultimo e l’ultimo paragrafo è l’unico momento di tutto il racconto in cui il lettore ha bisogno di ricorrere a un processo inferenziale di una certa importanza. Peter e Wendy stanno facendo un picnic, i leoni stanno mangiando e George e Lydia sono scomparsi. Con orrore, il lettore “scopre” che alla fine si è verificato tutto ciò che prima tendeva a rifiutare: le fiere si sono veramente materializzate e la casa e i bambini hanno avuto la loro vendetta. L’impossibile si è verificato.

Tuttavia, il lettore si rende pure conto che ha sempre saputo. Un allarme interno lo avvisava del “pericolo”, ma la sua cecità, causata dalla tendenza a ricercare una spiegazione razionale a ogni costo (informata e condizionata dalla lettura di “There Will Come Soft Rains”, ma guidata anche dalla stessa struttura narrativa di “The Veldt”) gli aveva impedito la piena e immediata comprensione della natura - o genere - del racconto. Soltanto a lettura completata, il lettore ha potuto accertare che il mondo di “The Veldt” è basato su leggi puramente fantastiche e non fantascientifiche.

#### **4.2.2. LETTURA DI SECONDO GRADO**

Come “There Will Come Soft Rains”, anche “The Veldt” fa parte di un ciclo, *The Illustrated Man*, che prende nome dal racconto che fa da cornice ai vari

racconti<sup>24</sup>. In esso viene narrato l'incontro tra un giovane (il narratore) e un uomo tatuato dalla testa ai piedi. L'uomo racconta al suo compagno di viaggio che le "illustrations" che gli ricoprono la pelle sono opera di una maga proveniente dal futuro. Di giorno, alla luce del sole, sono puri e semplici tatuaggi; di notte, ogni illustrazione comincia a muoversi e a narrare una storia: "Primarily my eyes focused upon a scene, a large house with two people in it. I saw a flight of vultures on a blazing sky, I saw yellow lions, and I heard voices. The first illustration quivered and came to life"<sup>25</sup> e "The Veldt" inizia. La componente fantastica della cornice avrebbe ovviamente indotto un lettore di secondo grado ad aggiornare in tal senso la sua enciclopedia.

#### 4.2.3. LETTURA SPECIALISTICA

Un lettore specialista, infine, si sarebbe messo in guardia soltanto a sentir parlare di bambini. Ray Bradbury ha scritto moltissime storie ambientate nel mondo infantile, la maggior parte delle quali (a partire dalla serie autobiografica di *Dandelion Wine*) sono veri e propri saggi di psicologia infantile. In un ristretto numero di queste storie, però, i bambini vengono presentati come esseri al di là del bene e del male, concentrati di crudeltà pura. In "The Small Assassin"<sup>26</sup>, ad esempio, un neonato, cosciente sin dalla nascita, pianifica e attua l'esecuzione dei genitori, la cui unica colpa è quella di averlo messo al mondo. In "Zero Hour"<sup>27</sup>, i bambini sono i complici, più o meno consapevoli e volontari, di extraterrestri che vogliono invadere e distruggere la Terra.

Al solito, il lettore che conosce questi racconti, non appena compaiono i nomi di Wendy e Peter, si chiede a quale categoria di bambini bradburiani appartengano; quando i genitori cominciano a parlare delle loro bizze e pretese, si insospettisce; e quando infine compaiono in scena, esteriormente simili a personaggi di fiaba ma minacciosi e sfuggenti, egli si rende conto che i genitori non hanno più scampo: si

---

<sup>24</sup> Anche "The Veldt" è contenuto pure in *The Stories of Ray Bradbury. Volume 1*, cit., pp. 325-341.

<sup>25</sup>R. Bradbury, *The Illustrated Man*, London, Grafton, 1988, p. 11 (I ed. 1952).

<sup>26</sup> R. Bradbury, *The Small Assassin*, London, Panther, 1984, pp. 7-25 (I ed. 1976).

trova di fronte a due tipici esemplari dei “piccoli mostri” di Bradbury.

#### 4.2.4. TRA DUE MONDI

Al contrario di “There Will Come Soft Rains”, tuttavia, “The Veldt” è un racconto in cui il ruolo del lettore è ridotto al minimo: quasi tutto il contenuto è esplicitato direttamente dal testo. Ad eccezione dello stacco prima del paragrafo finale, il lettore non ha bisogno di ricostruire parti mancanti, di inferire stati precedenti del mondo testuale o di compiere grosse passeggiate inferenziali. Questo è forse dovuto al fatto che egli non ne ha proprio il tempo: quella di “The Veldt” è necessariamente una lettura veloce, sostenuta in gran parte dai dialoghi tra i personaggi.

In realtà, il lettore di “The Veldt” si limita ad oscillare tra l'accettazione di una spiegazione logica di una situazione comunque strana, sostenuta dal razionalismo fantascientifico, e il dubbio strisciante, instillato dal testo goccia a goccia a livello subliminale, che tale spiegazione in questo contesto non sia valida.

Il tipo di lettore ipotizzato per l'analisi di “The Veldt”, che si è cioè formato leggendo “There Will Come Soft Rains” e che si è già “vaccinato” contro l'effetto fantastico, data l'iniziale somiglianza tra i due mondi, tende ad accettare e a ricercare in maggior misura una spiegazione razionale, che del resto sarebbe possibile ed accettabile fino all'ultimo paragrafo. Solo allora tutte le leggi che sembravano aver retto il racconto vengono deliberatamente infrante e l'impossibile si verifica. Anche questo tipo di lettore, tuttavia, non può fare a meno di essere contagiato dalla paura “irrazionale” che attanaglia i personaggi e la cui causa è fino in fondo ignota.

In verità, il testo di “The Veldt”, è chiarissimo sin dall'inizio. Gli indizi che vengono forniti al lettore sono lampanti: la *nursery* che non va, l'accento reiterato sull'eccessivo realismo delle immagini, l'associazione odio-calore-leoni-morte, il senso di minaccia che porta anche i personaggi più “normali” alla paranoia, addirittura l'affermazione di George che parla di “terrible awful death in the jaws

---

<sup>27</sup> R. Bradbury, *The Illustrated Man*, cit., pp. 178-188.

of a lion”. I nomi stessi dei bambini (citazione intertestuale) suggeriscono la loro appartenenza a un mondo “fantastico”. Un lettore che non si lasci condizionare dall’ambientazione fantascientifica è quasi subito in grado di prevedere lo sviluppo della fabula; ma persino il nostro lettore, che parte prevenuto, si rende infine conto che, in fondo in fondo, egli sapeva. E questo sottolinea ulteriormente quanto una giusta sintonizzazione sul “genere” influenzi tutto il processo di lettura.

E’ anche vero, comunque, che l’autore, “gioca” con il lettore. Come in un giallo, infatti, gli atti di sintonizzazione verso un mondo maggiormente fantastico piuttosto che verso un mondo fantascientifico sono sempre indeterminati, gli indizi che rivelerebbero la verità sono mimetizzati in un contesto che tende a sminuirli e a confondere il lettore. Questi, in vero, riesce a seguire più facilmente le argomentazioni di George prima e di McClean poi, anche perché questi personaggi, come è stato più volte rilevato nel corso della lettura, sono costruiti in modo da essere gli *alter ego* del lettore all’interno del testo. Il testo stesso è infatti strutturato in modo che, sin dalle prime righe, George si ponga le stesse domande e si comporti alla stessa maniera del lettore. Questa strategia vorrebbe indurre il lettore a identificarsi con George, a prenderlo come “personaggio guida”, a vederlo come voce della razionalità e a credere infine a quello che egli dice o fa. Del resto la stessa costruzione iniziale di un mondo fantascientifico induce il lettore a sospendere la sua incredulità in tal senso. Al contrario, Lydia, viene presentata, almeno nella prima parte, come una persona eccessivamente emotiva, alla quale *forse* non si può accordare molta fiducia. Inoltre i due personaggi sono diversamente “visibili” al lettore. George è infatti messo in primo piano (attraverso tutta una serie di atti co-referenziali, viene costruito come *round character*) mentre Lydia rimane sullo sfondo. Quando anche George rimane vittima della situazione e si lascia coinvolgere dall’irrazionalità, ecco che arriva lo psicologo, lo “scienziato della mente” che, ancora una volta, spiega tutto. Del fatto che la verità stia invece dalla parte di Lydia prima e di George poi, il lettore non può essere certo sino alla fine.

Il mondo possibile di “The Veldt” è spazialmente limitato a una casa, totalmente automatizzata e fornita di tutto ciò che la tecnologia del futuro potrà dare. Questa casa è abitata dai coniugi Hadley, George e Lydia, e dai loro due figli decenni, Peter e Wendy. Del mondo esterno a questa abitazione si sa soltanto che New York esiste ancora ed è raggiungibile tramite razzo; e che relativamente vicino al luogo in cui è situata la casa c’è un “plastic carnival”. Il tempo in cui si svolge il racconto non è determinato, è un futuro più o meno lontano ma non ci sono ulteriori riferimenti. Amico, confessore e medico di famiglia (oltre che unico altro personaggio “umano”) è David McClean, psicologo. Tra questo mondo e quello precedente alla catastrofe di “There Will Come Soft Rains” non c’è apparentemente nessuna differenza, se non che le leggi che lo governano alla fine si infrangono: le immagini della *nursery* possono acquistare consistenza, possono uscire dal mondo a due dimensioni delle pareti televisive e uccidere; la casa, insomma, può ribellarsi agli esseri umani.

A prima vista, il mondo di “The Veldt” può essere considerato come il risultato dello “scontro” tra due mondi: uno tipicamente fantascientifico e uno puramente fantastico. Questi due mondi sembrano inoltre nascere dagli atteggiamenti proposizionali dei personaggi e risultano in conflitto sin dalla prima parte del racconto. Il primo, quello di George prima e di McClean poi, è governato dalla razionalità, dalla logica e, ovviamente, dalle famose leggi fantascientifiche; il secondo è il mondo dei ragazzi, della *nursery* dunque, creato dalla fantasia e dalla psiche dei bambini, popolato di avvoltoi e leoni e immerso in una luce accecante, anche metaforicamente.

Questi due mondi sono speculari: le priorità e i valori affettivi che valgono nell’uno sono invertite nell’altro. Quando George si accorge che per salvare i propri figli non gli resta che uccidere la *nursery*, non esita un attimo e, nonostante all’inizio la considerasse un gioco meraviglioso, decide di disattivarla; i bambini, al contrario, considerano la stanza più importante dei loro stessi genitori e, con la complicità della casa stessa (che stavolta si anima sul serio), riescono infine a eliminare gli esseri umani per salvare i meccanismi.

Lydia, sin dall’inizio, si trova a metà tra questi due mondi: emotivamente sente

che qualcosa non va ma, razionalmente, non sa spiegare cosa; ha paura, ma non sa esattamente di che. Lo stesso accade a George quando non riesce più ad accettare freddamente la situazione. Tutte le spiegazioni che tenta di dare si scontrano però con la base razionale che fino ad allora lo ha condizionato. Il lettore stesso, coinvolto attraverso atti di identificazione prima con George poi con lo psicologo, si comporta alla stessa maniera, oscillando tra ragione e paura. Gli unici che appartengono a un unico mondo, quello che alla fine risulta vincente, sono i ragazzi. Freddi e distanti, essi sono al di là del bene e del male, fino a divenire addirittura i rappresentanti dell'exasperazione della vita della mente: la potenza dei loro pensieri riesce persino a infonderla a delle immagini.

A "The Veldt" sembra adattarsi perfettamente il giudizio di Darko Suvin, secondo il quale la narrativa di Bradbury appartenerrebbe a una "sottospecie deforme" nata dalla fusione tra fantascienza e fantasy, battezzata *fantasy scientifico*. Questo sarebbe caratterizzato dal fatto che "la plausibilità viene invocata in modo specifico per la maggior parte della storia, ma può essere messa da parte [...] secondo il capriccio dell'autore e senza alcun sistema o principio visibile"<sup>28</sup>. A parte l'ovvia considerazione che il giudizio di Suvin non è applicabile a *tutta* la produzione di Bradbury (e "There Will Come Soft Rains" ne è la prova), la definizione di "fantasy scientifico" potrebbe essere accettabile se non fosse ambigua. In realtà non vedo neppure la necessità di creare un nuovo genere fantastico, quando ne esiste già uno, storicamente rilevante, che si adatta perfettamente al caso.

Esiste infatti un elemento o, meglio, un sentimento che è presente in tutta la storia, percorrendola dall'inizio alla fine: la *paura*. "The Veldt" è una storia del terrore, è un racconto *gotico*. Questa assegnazione è confermata dal fatto che, del gotico, "The Veldt" ha moltissimi elementi tipici. Innanzitutto l'ambientazione: il luogo chiuso, possibilmente isolato e claustrofobico, è un classico della letteratura del terrore. Si va dai castelli sugli Appennini di Mrs. Radcliffe alle case maledette di Poe ("The Fall of the House of Usher", 1839) e di Hawthorne (*The House of the*

---

<sup>28</sup> Suvin, op. cit., p. 90.



*Seven Gables*, 1851). E la casa di “The Veldt” (al contrario di quella di “There Will Come Soft Rains”, ad esempio) è costruita esclusivamente in interni. Inoltre, come la dimora o il castello gotico, essa manca completamente di un piano totale: il lettore può vederne soltanto delle parti (la cucina, il corridoio, la *nursery*) a seguito degli spostamenti dei personaggi.

Tipica del racconto gotico è anche l'indeterminazione spaziale e temporale: di “There Will Come Soft Rains” sapevamo luogo, tempo e persino l'ora precisa dell'azione; di “The Veldt” niente di tutto questo. Si sa che è ambientato nel futuro solo perché nel mondo di riferimento certe tecnologie non esistono ancora. Appartengono al gotico anche temi quali l'urto tra realtà e illusione e l'abbattimento delle barriere tra cosa e essere vivente. Si trovano poi antecedenti illustri delle immagini che prendono vita in “The Oval Portrait”, sempre di Poe (cfr. supra § 2.3.1.), e in *The Picture of Dorian Gray* (1890), di Oscar Wilde. Infine Pagetti rinviene anche gli antenati dei bambini di “The Veldt”: “In particolare, gli adolescenti di Bradbury sembrano derivare, per la loro gratuita ferocia, dal crudele antagonista del piccolo Ibrahim, nel “Gentle Boy” di Hawthorne, come anche dalla misteriosa, insondabile (seppur moralmente innocente) Elsie Venner. Anche gli ambigui protagonisti del *Turn of the Screw* di Henry James possono essere stati presenti alla mente di Bradbury”<sup>29</sup>.

Molti di questi temi erano presenti anche in “There Will Come Soft Rains” - un'altra casa isolata e misteriosa, la tendenza a umanizzare le “cose” e così via. Ma là essi erano soltanto in nuce, come in nuce era l'elemento fantastico; in “The Veldt”, invece, questi sono il fondamento dell'azione, la base su cui si prepara il *dénouement* finale.

In conclusione, “The Veldt” appartiene a buon diritto alla tradizione gotica, mentre si potrebbe sostenere che l'elemento fantascientifico, se non proprio accessorio, è comunque secondario e forse serve solo per “giocare” con il lettore. Del resto, la suddivisione tra generi letterari non è mai qualcosa di fisso e immutabile, essi sono permeabili gli uni agli altri. Bradbury dimostra che un racconto gotico può essere anche ambientato in un mondo del futuro, non più

tanto vicino né tanto possibile, invece che in un castello sugli Appennini.

Un'ultima osservazione. Sono stati ipotizzati una serie di lettori, caratterizzati da diversa competenza intertestuale, ma *per chi* scrive Bradbury? Chi è il *suo* Lettore Modello? La risposta sta nella testimonianza della genesi dello stesso "The Veldt":

"The Veldt" [...] is a prime example of what goes on in a headful of images, myths, toys. Back some thirty years ago I sat down to my typewriter one day and wrote these words: 'The Playroom'. Playroom where? The Past? No. The Present? Hardly. The Future? Yes! Well, then, what would a Playroom in some future year be like? I began typing, word-associating around the Room. Such a Playroom must have wall-to-wall television in each wall, and in the ceiling. Walking into such an environment, a child could shout: River Nile! Sphinx! Pyramids! and they would appear, surrounding him, in full colour, full sound, and, why not? glorious warm scents and smells and odours, pick one, for the nose!

All this came to me in a few seconds of fast typing. I knew the Room, now I must put characters in the Room, I typed out a character named George, brought him into a future-time kitchen, where his wife turned and said:

"George, I wish you'd look at the Playroom. I think it's broken - "

George and his wife go down the hall. I follow them, typing madly, not knowing what will happen next. They open the door of the Playroom and step in.

Africa. Hot sun. Vultures. Dead meats. Lions.

Two hours later the lions leaped out of the walls of the Playroom and devoured George and his wife, while their TV-dominated children sat by and sipped tea.

End of word association. End of story. The whole thing complete and almost ready to send out, an explosion of idea, in something like 120 minutes.<sup>30</sup>

Lo scrittore, stimolato da un'associazione di parole, non si comporta come un demiurgo che "crea" il suo mondo finzionale dall'esterno e dall'alto, ma lascia che siano gli eventi finzionali stessi a prendere forma, va dietro ai personaggi ascoltando le loro conversazioni, scopre i luoghi al seguito dei personaggi. Tale tecnica compositiva spiega anche perché sia particolarmente facile identificarsi con alcuni dei protagonisti piuttosto che con altri. E' Bradbury stesso che si serve di George prima e di McClean poi come personaggi guida per la scoperta e

---

<sup>29</sup> Pagetti, op. cit., p. 201.

<sup>30</sup> Bradbury, "Drunk...", op. cit., p. 14.

l'esplorazione di *questo* mondo finzionale. L'autore si limita a "registrare" il tutto e il suo comportamento non è poi così dissimile da quello che dovrà tenere il futuro lettore.

Bradbury scrive dunque per un lettore che in fondo non è altri che se stesso. E' lui il primo a sperimentare il processo di lettura cui dà origine con il suo testo.

## CAP. 5      IL TESSUTO DEI CODICI

### URSULA K. LE GUIN

All'inizio del 1973, Andrew Porter, editore della rivista *Algol*, chiese a Ursula Le Guin di scrivere un articolo per illustrare ai lettori il modo in cui costruiva le sue storie e, in particolare, quello in cui "progettava" gli spazi nei quali si muovevano i suoi personaggi: "People would be interested in knowing things like how you planned the Earthsea world, and how you developed the languages, and how you keep lists of places and characters and so on."

"But I didn't plan anything, I found it", rispose la scrittrice.

"Where?" domandò Porter, sorpreso.

"In my subconscious"<sup>1</sup>.

Non posso fare a meno di notare quanto questa risposta riecheggi la testimonianza di Bradbury sull'origine di "The Veldt". Né Bradbury né Le Guin pianificano a tavolino i loro mondi narrativi, ma li scoprono mentre prendono forma nel corso del processo di scrittura, man mano che gli autori seguono i personaggi nei *loro* viaggi di esplorazione degli spazi finzionali (esteriori e interiori). Come Bradbury, infatti, neppure Le Guin riesce a concepirsi come un demiurgo, ma si riserva piuttosto un ruolo simile a quello che sarà del lettore dopo la pubblicazione, quando ormai il testo e le entità finzionali avranno una vita quasi indipendente dal proprio creatore.

Entrambi gli scrittori sono inoltre consapevoli, come lo era Edgar Allan Poe, che qualunque ne sia il modo e la motivazione le creazioni letterarie "affiorano" da loro stessi, dalle passioni e dalle paure, e diventano così proiezioni (o, con una parola chiave nella poetica di Le Guin, *traduzioni*) di un frammento della propria

---

<sup>1</sup>Ursula K. Le Guin, "Dreams Must Explain Themselves. 1979", *The Language of the Night*, New

personalità. Ogni personaggio e ogni narrazione mette allo scoperto una parte dell'*inner space* dello scrittore, del suo spazio mentale ed emotivo.

Eppure, questa coincidenza nel modo in cui i due autori concepiscono il “world making”, il processo di creazione dei mondi finzionali, appare del tutto casuale. Le Guin, come scrittrice di fantascienza, appartiene alla generazione successiva a quella di Bradbury ma non fa mai riferimento al suo predecessore. Questo è abbastanza strano in un ambiente in cui la citazione intertestuale (o “inter-autoriale”, se vogliamo) è da sempre un modo per rendersi reciproco omaggio e per consolarsi dello scarso apprezzamento del genere al di fuori del *fandom* e del ghetto fantascientifico; ed è ancora più strano se consideriamo che né Bradbury né Le Guin scrivono *solo* SF, anche perché nessuno dei due si è “nutrito”, letterariamente parlando, esclusivamente di questa forma letteraria.

Nata a Berkeley, in California, nel 1929, figlia di una scrittrice e di un antropologo, Ursula Kroeber Le Guin è entrata nel mondo letterario professionale soltanto alla metà degli anni '60, quando uscirono i suoi primi tre romanzi, *Planet of Exile* (1966), *Rocannon's World* (1966) e *City of Illusions* (1967).

In realtà, i suoi tentativi di trovare uno sbocco editoriale alle storie che stava scrivendo privatamente si erano protratti per almeno una quindicina di anni ma, a parte qualche poesia e un racconto, non avevano avuto successo. Le sue narrazioni dell'epoca, del resto, non appartenevano a nessun genere ben definito: non erano infatti né racconti realistici, né fantastici, né fantascientifici e, non essendo “etichettabili”, risultavano fuori mercato. Inoltre, come le disse un editore nel 1951<sup>2</sup>, erano lontani dalla moda letteraria degli anni '50.

Quei primi tentativi letterari rispecchiavano ovviamente la natura onnivora di Ursula Kroeber lettrice. Sin da bambina, la futura Mrs. Le Guin aveva fagocitato di tutto: miti (classici e nordici), fiabe e narrazioni fantastiche, e poi i grandi libri, per l'infanzia e non, il tutto mescolato alle leggende orali dei nativi americani come le venivano raccontate da suo padre. Particolare invece il rapporto con la fantascienza: lettrice fedele, ma mai a livello di *fan*, di *Thrilling Wonder* e

---

York, Harper, 1993, pp. 41-51, p. 42.

*Astounding Stories* fino ai primi anni '40, in seguito aveva abbandonato del tutto la SF perché “it seemed to be all about hardware and soldiers [...] starship captains in black with lean rugged faces and a lot of fancy artillery”<sup>3</sup>. Era infatti il periodo d'oro della *hard science fiction*, sottogenere che, fin da allora, non le si confaceva granché. Il secondo contatto con la fantascienza avvenne all'inizio degli anni '60, quando le capitò in mano un numero di *Fantasy and Science Fiction* che conteneva il racconto “Alpha Ralpa Boulevard”, di Cordwainer Smith. Fu un colpo di fulmine: finalmente aveva scoperto che anche questa forma letteraria poteva fondarsi sui personaggi e sui rapporti umani e non solo sulle macchine e la tecnologia.

L'ispirazione di Ursula Le Guin, dunque, è sempre stata prevalentemente “fantastica”. Sostiene che il libro della sua vita sia stato *The Lord of the Rings* di J.R.R. Tolkien (1954-55). Quei primi romanzi pubblicati nel '66 e '67, però, non sono ancora esattamente definibili né come fantascienza né come *fantasy*. L'impianto è “abbastanza” fantascientifico, tanto che tutti e tre già appartengono a quello che si va formando come “il ciclo Hainish”, serie di romanzi ambientata in un futuro lontano in cui Hain è il pianeta originario di tutte le razze umanoidi, compresa quella terrestre. Le diverse civiltà vengono colte in vari stadi lungo il percorso che porterà alla costituzione di un'Ecumene galattica. In *Planet of Exile*, *Rocannon's World* e *City of Illusions* sono però ancora presenti elementi “irrazionali” che, come dice la scrittrice stessa, confondono “possibility with probability”<sup>4</sup> e appartengono maggiormente al genere *fantasy*.

Le Guin riuscirà a separare le due vene nel biennio successivo. Sul fronte fantastico, infatti, nel 1968 pubblica *A Wizard of Earthsea*, fiaba *fantasy* come *The Hobbit* di Tolkien cui si ispira, che dà l'avvio a quello che sarà il “ciclo di Earthsea”, serie di romanzi per ragazzi ambientati nell'arcipelago di Earthsea, luogo di “straordinari poteri” e di lotte estreme tra bene e male, tra oscurità e luce; su quello fantascientifico, nel 1969 esce invece *The Left Hand of Darkness*, romanzo in cui già compaiono tutti gli elementi e le tematiche che la scrittrice

---

<sup>2</sup> Ursula K. Le Guin, “A Citizen of Mondath. 1973”, *The Language...*, cit., p. 23.

<sup>3</sup> Le Guin, *ibid.*, p. 22.

svilupperà nella narrativa successiva. Il nucleo narrativo di *The Left Hand of Darkness* nasce in effetti da un “esperimento di pensiero”<sup>5</sup> sulla base di un’ipotesi antropologica: come si svilupperebbe, soprattutto dal punto di vista sociale, una razza androgina, il cui sesso è determinato per pochi giorni al mese e che vive su un pianeta dalle condizioni ambientali estreme? E che cosa capiterebbe se un unico Terrestre (alieno tra alieni/e) fosse inviato da Hain per convincere gli abitanti di Winter a unirsi all’Ecumene galattica? Il tutto per dimostrare (insegnamento taoista di cui Le Guin è seguace) che quelli che sembrano opposti - la luce e le tenebre, il maschile e il femminile - non sono altro che le due facce di una stessa medaglia, la destra e la sinistra di uno stesso corpo, diversi ma consustanziali.

Nel successivo *The Lathe of Heaven* (1971), tuttavia, i temi fantascientifici e quelli fantastici ritornano a fondersi. Protagonista del romanzo è George Orr (George Orwell?), che detiene un terribile potere, da lui temuto e rifiutato perché incontrollabile, quello di cambiare la realtà per mezzo dei propri sogni (e incubi). Ciò che George sogna *sarà* la realtà e i cambiamenti si estendono retroattivamente anche al passato<sup>6</sup>. Pure in questo romanzo, tuttavia, due dei temi fondamentali anticipano successivi nuclei narrativi: il collegamento tra sogno e realtà, che Le Guin ha “preso a prestito” dalle culture dei nativi americani, ritornerà in *The Word for World is Forest* (1976); e l’idea che il tempo non scorra in modo lineare ma ritorni su se stesso e che presente, passato e futuro siano simultanei sarà il tema principale di *The Dispossessed* (1974).

Tra il 1971 e il ’72, Ursula Le Guin aggiungerà due episodi al ciclo *fantasy* per ragazzi di Earthsea: *The Farthest Shore* (1972) e *The Tombs of Atuan* (1971); la serie si concluderà poi nel 1990 con *Tehanu. The Last Book of Earthsea*. Nel 1974 uscirà invece quella che viene considerata una delle sue opere più riuscite, *The Dispossessed*, che vedremo tra breve in dettaglio. Ancora di fantascienza è *The*

---

<sup>4</sup> Le Guin, “Introduction to *Rocannon’s World*. 1977”, *The Language...*, cit., p. 131.

<sup>5</sup> “a thought-experiment”: in questo caso Le Guin rifiuta il termine “estrapolazione” (Le Guin, “Introduction to *The Left Hand of Darkness*. 1976”, *The Language...*, cit., p. 151).

<sup>6</sup> Non posso fare a meno di collegare *The Lathe of Heaven* con *1984*, e non solo perché il nome del protagonista richiama quello di George Orwell. Anche in *1984*, infatti, il passato viene “riscritto” sulla base del presente. Se il collegamento è corretto, ma non mi pare che Le Guin vi abbia mai accennato, la valenza politica di *The Lathe of Heaven* è più forte di quanto normalmente si reputi.

*Word for World is Forest* (1976) in cui denuncia l'ipocrisia del "combattere per la pace" con cui gli Stati Uniti avevano coperto le vere motivazioni economiche dell'intervento in Vietnam. Questo, inoltre, era in fondo soltanto l'ultimo episodio, per gli anni '70, della lunga battaglia tra sedicenti civilizzatori e culture altre, destinate a soccombere alla violenza dei colonizzatori. Il titolo pare tuttavia riferirsi a una teoria antropologica e linguistica, l'ipotesi Sapir-Whorf<sup>7</sup>, che negli anni '50 e '60 ha influenzato tutte le discussioni sul rapporto tra cultura e linguaggio e tra linguaggio e pensiero: una lingua, considerata in prospettiva sincronica, riflette i legami e le necessità sociali; dal punto di vista diacronico, invece, determina ed è determinata dal modo stesso in cui una cultura vive lo spazio che abita; "spazio" fisico, ma anche privato e pubblico. Le Guin ha sempre avuto un interesse particolare per l'uso sociale della lingua (lo vedremo meglio in *The Dispossessed*) e in *The Word for World is Forest* ne fa un nucleo narrativo per sottolineare la pari dignità di culture *altre* che sono in realtà differenti solo rispetto alla propria. E la lingua è sempre specchio di tale alterità.

Il corpus letterario di Le Guin comprende ancora alcune raccolte di poesie e di racconti. Tra queste ultime, *The Orsinian Tales* (1976), *Searod: Chronicles of Klatsand* (1991), *A Fisherman of the Inland Sea* (1994). Ursula K. Le Guin ha inoltre sempre accompagnato la propria produzione di *fiction* e poesia con introduzioni, saggi, recensioni, analisi di testi suoi e altrui (da Doris Lessing a Calvino, da C.S. Lewis alla traduzione in inglese dei *fabliaux* medievali del *Calila e Dimna*<sup>8</sup>). Con le sue osservazioni, però, sostiene di non voler influenzare affatto il processo di lettura altrui; anzi, secondo lei, l'autore in fondo "non esiste", è il libro che esiste. Ma i suoi pensieri e le sue opinioni (la sua poetica insomma) sono parte integrante dei suoi testi, della loro origine e del loro significato. I suoi lavori critici sono contenuti in una serie di raccolte, tra le quali *The Language of the Night*

---

<sup>7</sup> Secondo Edward Sapir e Benjamin Whorf, la codifica linguistica, cioè la connessione tra "parola" e "cosa" attraverso il "pensiero", da una parte dipende e quindi è influenzata dalle necessità di uno scambio comunicativo in un determinato contesto culturale e sociale; dall'altra, però, una volta fissata, tale codifica influenza a sua volta il modo con cui una comunità di parlanti percepisce il mondo circostante e addirittura si ricorda di fatti, situazioni, avvenimenti (John Lyons, "L'ipotesi Sapir-Whorf", *Lezioni di linguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 311-320, I ed. 1981).

<sup>8</sup> In *Dancing at the Edge of the World: Thought on Words, Women, Places*, New York, Perennial & Row, 1990.



(1979; rivista per l'edizione inglese nel 1989) e *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places* (1989).

L'ispirazione di Le Guin, come già abbiamo visto per Bradbury, è "fantastica" in senso lato. Essa, però, è da sempre sorretta da una considerazione altamente etica del mestiere di scrittore. Proprio questa considerazione ha spinto l'autrice a contraddire apertamente coloro che bollano la letteratura fantastica come puro escapismo:

What is fantasy? On one level, of course, it is a game: a pure pretense with no ulterior motive whatever. It is one child saying to another child, "Let's be dragons," and then they're dragons for an hour or two. It is escapism of the most admirable kind - the game played for the game's sake.

On another level, it is still a game, but a game played for very high stakes. Seen thus, as art, not spontaneous play, its affinity is not with daydream, but with dream. It is a different approach to reality, an alternative technique for apprehending and coping with existence. It is not anti-rational, but para-rational; not realistic but surrealistic, superrealistic, a heightening of reality. In Freud's terminology, it employs primary, not secondary process thinking. It employs archetypes, which, as Jung warned us, are dangerous things. Dragons are more dangerous, and a good deal commoner, than bears. Fantasy is nearer to poetry, to mysticism, and to insanity than naturalistic fiction is. It is a real wilderness, and those who go there should not feel too safe. And their guides, the writers of fantasy, should take their responsibilities seriously.<sup>9</sup>

Escapismo sì, ma in senso e con funzione positiva: per evadere dal grigiore della prigione sociale, per entrare in contatto con altri e ampliare la *propria* visione del mondo e di se stessi, per far sì che il bambino che è in noi riviva ogni volta che ci si immerge in un testo. Le Guin condensa in appena due paragrafi le concezioni di fantastico, ma anche di letteratura in generale, esposte nei primi due capitoli del presente lavoro. Ovviamente per una persona che concepisce la letteratura fantastica come mezzo per mettere alla luce il lato oscuro, l'ombra<sup>10</sup> dell'animo umano, scrivere non può essere altro che un atto di alta responsabilità: creare mondi e lasciare che i lettori li esplorino fa nascere il problema di che cosa in quei mondi si rischia di trovare. Data questa consapevolezza, Le Guin ha combattuto sin dagli anni '60 per bandire dal regno del fantastico ogni rappresentazione di

---

<sup>9</sup> Le Guin, "From Elfland to Poughkeepsie. 1973", *The Language...*, cit., p 79.

violenza fine a se stessa, di prevaricazione dei “forti” sui “deboli”, di ideologie che avallano discriminazioni, di tutti gli atteggiamenti di intolleranza basata su pregiudizi. La letteratura, *tutta* la letteratura, può essere mezzo di impegno sociale e di propaganda, ma i messaggi che essa veicola dipendono in primo luogo da chi scrive, dal suo senso etico e dalla sua coscienza appunto.

E la fantascienza? E' l'ultima provincia del fantastico, ma anche “the most flexible, adaptable, broad-range, imaginative, crazy form prose fiction has ever attained”<sup>11</sup>. Se il creatore di altri mondi fantastici non ha limiti, non ha leggi (e questo è vero solo in parte, perché in realtà ogni genere ha le sue specifiche leggi), il creatore di mondi fantascientifici si dà consapevolmente gli uni e le altre. La fantascienza, infatti, è sì immaginazione, ma è anche immaginazione strettamente controllata:

As soon as you, the writer, have said, “The green sun had already set, but the red one was hanging like a bloated salami above the mountains,” you had better have a pretty fair idea in your head concerning the type and size of green suns and red suns - especially green ones, which are not the commonest sort - and the arguments concerning the existence of planets in a binary system and the probable effects of a double primary on orbit, tides, seasons and biological rhythms; and then of course the mass of your planet and the nature of its atmosphere will tell you a good deal about the height and shape of those mountains; and so on, and on. [...] None of this background work may actually get into the story. But if you are ignorant of these multiple implications of your pretty red and green suns, you'll make ugly errors, which every fourteen-year-old reading your story will wince at; and if you're boring by the labor of figuring them out, then surely you shouldn't be writing science fiction. A great part of the pleasure of the genre, for both writer and reader, lies in the solidity and precision, the logical elegance, of fantasy stimulated by and extrapolated from scientific fact.<sup>12</sup>

Detto così, parrebbe che la funzione didattica della fantascienza risieda soprattutto nell'indurre chi scrive a studiare un bel po' di materie scientifiche e tecniche (ma anche umane e sociali: che individui possono vivere su un pianeta illuminato da un sole rosso e un sole verde? Che colore di pelle o di occhi dovrebbero avere? Che cosa vedrebbero? E la presenza di due soli come influenzerebbe le loro vite?). Secondo Le Guin, però, lo scrittore è responsabile sia delle idee che immette nei

---

<sup>10</sup> Le Guin, “The Child and the Shadow. 1974”, *The Language...*, cit., pp. 54-67.

<sup>11</sup> Le Guin, “The Stone Ax and the Muskoxen. 1975”, *ibid.*, p. 237.

<sup>12</sup> Le Guin, “Do-It-Yourself Cosmology. 1977”, *ibid.*, p. 119.

suoi testi, e che dai suoi testi passano nella mente dei lettori, sia della qualità intrinseca delle sue opere, a livello del contenuto e della forma. E' una questione di rispetto nei confronti del pubblico.

Effettivamente, al momento in cui Le Guin ha incominciato a scrivere, gli autori di fantascienza, con poche significative eccezioni, non si preoccupavano molto della qualità dei testi che proponevano agli editori e, secondo lei, sentivano la mancanza di una "grande opera" cui riferirsi come esempio. Nel *fantasy*, al contrario, gli scrittori avevano come modello *The Lord of the Rings* di Tolkien (1954-55), difficile da raggiungere ma comunque esistente<sup>13</sup>. L'impegno di Le Guin, e insieme a lei di colui che è stato definito il "padre della fantascienza umanistica"<sup>14</sup>, Philip K. Dick, di Sam Delany, Ballard e altri, è stato appunto quello di fornire agli scrittori di fantascienza, attraverso le opere ma anche attraverso lo sviluppo di una critica lontana dagli entusiasmi dei *fans*, "some standards"<sup>15</sup> con cui confrontarsi. Era l'unico modo che conoscevano, del resto, per indurre la critica e il pubblico, nonché gli stessi scrittori, ad abbattere le mura del ghetto fantascientifico<sup>16</sup>.

L'opera con cui forse Le Guin ha maggiormente contribuito a far superare alla fantascienza i confini della letteratura di genere è appunto *The Dispossessed*. Uscito nel 1974, il romanzo riportò immediatamente un grandissimo successo di

---

<sup>13</sup> Queste osservazioni sono della stessa Le Guin (cfr. nota 14). Evidentemente, in ambito americano, *1984* di Orwell non è mai stato considerato un testo di "fantascienza". Questo pare confermare la mia osservazione (cfr. *supra* pp. 22-23) che nella storia del genere le due tendenze, quella letterario-filosofica e quella moderna, non si fondano mai del tutto. Le Guin, comunque, si è persa tutta la migliore fantascienza anni '50, dalla *Trilogy of Foundation* di Asimov a *Fahrenheit 451* di Bradbury.

<sup>14</sup> Peder Christiansen, "The Classical Humanism of Philip K. Dick", in Jane Weedman, ed., *Women Worldwalkers . New Dimensions of Science Fiction and Fantasy*, Lubbock, Texas Tech Press, 1985, pp. 71-82, p. 72. Dick, in realtà, non era molto d'accordo sul livello di conoscenza scientifica degli scrittori di SF: "Science fiction writers, I am sorry to say, really do not know anything. We can't talk about science, because our knowledge of it is limited and unofficial, and usually our fiction is dreadful" ("How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later. 1978", in Lawrence Sutin, *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, New York, Vintage, 1995, p. 259-280). Dick sosteneva che la materia prima della fantascienza non era la scienza ma l'ambiguità della realtà, ormai manipolata dai media, dai governi, dalle corporazioni, dai gruppi religiosi e così via. Solo quando la critica e l'accademia si sono accorte di questo hanno cominciato ad accettare la fantascienza come Letteratura e hanno conferito agli scrittori di SF il ruolo di "analisti della realtà presente", quando non di "futurologi". Personalmente sono maggiormente d'accordo con Dick che con Le Guin (che nella sua narrativa applica talora il rigore "scientifico" dichiarato nel saggio sopracitato in maniera piuttosto *soft*. Cfr. *supra* p. 230).

<sup>15</sup> Le Guin, "A Citizen...", cit., p. 24.

<sup>16</sup> Le Guin, "Escape Routes. 1974-5", *The Language...*, cit., p. 203.

pubblico e di critica e valse all'autrice diversi premi letterari, vinti, fatto abbastanza raro in un mondo governato dalle etichette, anche in ambienti non direttamente collegati con la SF.

### 5.1. *THE DISPOSSESSED. AN AMBIGUOUS UTOPIA*

Ursula Le Guin ha un suo modo peculiare di classificare i romanzi genericamente appartenenti al modo fantastico. Recuperando la classica distinzione inglese tra *romance* e *novel*, considera *romances* le opere basate soprattutto sulla creazione di mondi, di spazi finzionali, sull'azione, il viaggio, l'avventura; e *novels* i testi dove l'elemento più importante (quello che resta in mente al lettore dopo che il libro è ormai finito, chiuso e riposto sullo scaffale) è costituito dai personaggi, quelli veri, profondi, "a tutto tondo"<sup>17</sup>. Secondo il suo metro di giudizio, *The Dispossessed* è un *novel*, uno dei pochi, veri *science fiction novels*, nato per dare un mondo e una ragione di esistere a un personaggio, Shevek.

E' la stessa le Guin a ricordare la "comparsa" del suo protagonista, molti anni prima di quella del romanzo:

a man, this time; a scientist, a physicist in fact; I saw the face more clearly than usual, a thin face, large clear eyes, and large ears - these, I think, may have come from a childhood memory of Robert Oppenheimer as a young man. But more vivid than any visual detail was the personality, which was most attractive - attractive, I mean, as a flame to a moth. There, there he is, I have got to get there this time...

My first effort to catch him was a short story. I should have known he was much too big for a short story [...] It was a really terrible story, one of the worst I have written in thirty years of malpractice. This scientist was escaping from a sort of prison-camp planet, a stellar Gulag, and he gets to the rich comfortable spoiled sister planet, and finally can't stand it despite a love affair there, and so re-escapes and goes back to the Gulag, sadly but nobly. Nobly but feeble-mindedly. Oh, it was a stupid story. All the metaphors were mixed. I hadn't got anywhere near him. I'd missed him by so far, in fact, that I hadn't damaged him at all. There he stood, quite untouched. Catch me if you can!

All right. All right. What's your name. What is your name, by the way? Shevek, he told me promptly. All right. Shevek. So who are you? His answer was less certain this time: I Think, he said, that I am a citizen of Utopia.

---

<sup>17</sup> Le Guin, "Science Fiction and Mrs. Brown. 1975", *ibid.*, pp. 97-117.

Un cittadino di Utopia, il luogo perfetto che non esiste. Ma crearlo è nei poteri dello scrittore e in quelli del lettore ri-crearlo ogni volta che si accinge ad affrontare il processo di lettura.

Per mettere in evidenza la compartecipazione di autore e lettore nella codifica e decodifica del testo, stavolta combinerò le due prospettive utilizzate per Poe e per Bradbury. Nel corso della lettura di *primo grado*, partirò quindi dal punto di vista *perlocutorio*, che cerca di ricostruire la risposta al testo di un generico lettore di fantascienza che non conosce le caratteristiche peculiari della SF di Le Guin. Dal momento che il romanzo è piuttosto lungo non è materialmente possibile analizzarlo con la stessa attenzione prestata ai racconti di Bradbury. Mi soffermerò dunque più sulla prima parte, in particolare sui primi due capitoli, fondamentali per la ricostruzione del mondo narrativo. Per il resto cercherò di riassumere sottolineando i momenti e i passi fondamentali. Per una lettura *specialistica*, privilegerò invece la prospettiva *ilocutoria*, tentando di mettere in luce il modo in cui Ursula Le Guin usa il romanzo per veicolare i suoi messaggi personali, in base sia alla sua concezione poetica sia alle convenzioni della SF anni '60 e '70, che a loro volta riflettono un ennesimo cambiamento del concetto e del senso comune di scienza. Tale livello del testo, infatti, rischia di sfuggire a un lettore che non conosce a fondo scrittrice e genere.

### **5.1.1. LETTURA DI PRIMO GRADO**

Intanto il titolo, *The Dispossessed*: coloro che sono stati spogliati di tutto (o che si sono spogliati di tutto). Comunque indica persone che non possiedono *più* nulla. Come sempre, il titolo è innanzitutto un segnale di suspense: chi sono costoro? Perché si trovano in queste condizioni? Incuriosendo il lettore con una serie di domande aperte, il titolo ha ancora una volta la funzione principale di un *atto persuasivo* che invoglia a intraprendere la lettura. Il sottotitolo, *An Ambiguous Utopia*, è invece maggiormente un *atto di sintonizzazione* perché inserisce il testo che sta per seguire nella tradizione letteraria dell'Utopia, un'utopia, ulteriore

segnale di suspense, “ambigua”, ambivalente. Il lettore ha comunque un primo indizio<sup>18</sup> per sintonizzarsi sulle giuste coordinate narrative *prima* di cominciare il processo di lettura vero e proprio.

In questo caso, però, ancora *prima* dell’inizio della storia, il lettore si imbatte in una serie di disegni che riproducono le mappe<sup>19</sup> di due mondi, apparentemente gemelli: Anarres e Urras. Queste funzionano sia come fase referenziale di *un atto costitutivo* dello spazio narrativo sia come un *atto di sintonizzazione*. A chi legge viene infatti prospettata un’ambientazione “altra” rispetto al mondo di riferimento. Dal momento che l’immagine riproduce due pianeti (e non generici “territori”) il lettore è sospinto verso una narrazione probabilmente fantascientifica. Per ora, però, non può far altro che cogliere i nomi. Proprio questi sembrano tuttavia indicare che tra i due mondi ci sia un rapporto peculiare: se Anarres, come pare a suono, é “•<V Urras” si configura al tempo stesso come “sopra Urras” e/o “il contrario di Urras”. Tutti questi sono segnali di suspense, ma saranno interpretabili soltanto nel corso della lettura.

## 1.

THERE was a wall. It did not look important. It was built of uncut rocks roughly mortared. An adult could look right over it, and even a child could climb it. Where it crossed the roadway, instead of having a gate it degenerated into mere geometry, a line, an idea of boundary. But the idea was real. For seven generations there had been nothing in the world more important than that wall.

Like all walls it was ambiguous, two-faced. What was inside it and what was outside it depended upon which side of it you were on. (p. 1)

Strano incipit. La prima immagine che viene costruita nella mente del lettore è quella di un muro, un muro all’aspetto non imponente (persino un bambino può oltrepassarlo) ma importante come idea per almeno sette generazioni della popolazione di quel mondo.

---

<sup>18</sup> In realtà, come già detto, il primo indizio il lettore l’ha in libreria o lo ricava dalla copertina. Sia la posizione sullo scaffale, sia la veste editoriale possono comunque variare e spesso non dipendono dalla volontà dell’autore. Il titolo, invece, anche quando è deciso dal curatore, appartiene al testo vero e proprio e solitamente accompagna l’opera in tutte le sue “mutazioni”.

<sup>19</sup> Probabilmente, Le Guin riprende da Tolkien l’uso delle mappe per dare consistenza visiva al suo mondo finzionale. Tolkien, infatti, è stato uno dei primi, con *The Hobbit* (1937), a fornire la carta degli spazi in cui fa muovere i suoi personaggi. Le mappe sono comunque più frequenti nella *fantasy* che nella *science fiction*.

Il lettore è colpito dalla sottolineatura dell'ambivalenza di quel muro, di *tutti* i muri (l'idea dell'ambiguità richiama pure la seconda parte del titolo): il dentro e il fuori dipendono dal punto di vista dell'osservatore.

Looked at from one side, the wall enclosed a barren sixty-acre field called the Port of Anarres. On the field there were a couple of large gantry cranes, a rocket pad, three warehouses, a truck garage, and a dormitory. The dormitory looked durable, grimy, and mournful; it had no gardens, no children; plainly nobody lived there or was even meant to stay there long. It was in fact a quarantine. The wall shut in not only the landing field but also the ships that came down out of space, and the men that came on the ships, and the worlds they came from, and the rest of the universe. It enclosed the universe, leaving Anarres outside, free. (pp. 1-2)

Il muro racchiude uno spaziorporto, quello di Anarres, che il lettore riconosce come uno dei mondi delle mappe (quello che è “sopra e/o contrario a Urras”). Quindi l'accenno a razzi e navi spaziali, cioè la loro introduzione nel quadro finzionale, lo induce a sintonizzarsi definitivamente su una narrazione fantascientifica: utopia sì, ma nel senso di fantascienza utopica. Il testo, inoltre, sottolinea più volte l'idea di una separazione forzata tra Anarres, luogo di libertà, e il resto dell'Universo. Ma - segnale di suspense - chi o che cosa ha indotto tale separazione?

Looked at from the other side, the wall enclosed Anarres: the whole planet was inside it, a great prison camp, cut off from other worlds and other men, in quarantine.

A number of people were coming along the road towards the landing fields, or standing around where the road cut through the wall.

People often came out from the nearby city of Abbenay in hopes of seeing a spaceship, or simply to see the wall. After all, it was the only boundary wall on their wall. Nowhere else could they see a sign that said No Trespassing. Adolescents, particularly, were drawn to it. They came up to the wall; they sat on it. [...] And anyhow there wasn't anything to see. The aliens, the offworlders, stayed hiding in their ship. No show. (p. 2)

Dall'altro punto di vista, il muro racchiude Anarres. Dal momento che il nome si riferisce a un intero pianeta, il lettore torna indietro a quanto appena letto e si rende conto che quello che viene costruito sotto i suoi occhi è “*the port*”, l'*unico* porto. Ancora dall'altro punto di vista, Anarres non è un luogo di libertà ma un grande campo di prigionia da cui gli “altri”, gli “alieni”, si tengono lontani. Ma è anche una prigione dove la sola separazione, l'unico segno di “proprietà privata”, è

proprio *il* muro, oggetto tanto strano e sconosciuto che addirittura diventa una curiosità, soprattutto per i giovani.

Al lettore viene dunque costruita in mente l'immagine di un campo di prigionia che per i suoi abitanti è il posto in cui vivere liberi e che è abitato pure da adolescenti. Sembra una contraddizione ma, accedendo alla propria enciclopedia storica, il lettore forse ricorda che nei primi tempi della colonizzazione europea sia l'America sia l'Australia furono utilizzate per deportarvi i carcerati. I prigionieri politici poi, che una volta allontanati dalla causa del loro dissenso non erano "pericolosi", venivano lasciati liberi e potevano riacquistare la propria libertà, trovare un lavoro e metter su famiglia (erano quindi prigionieri e liberi allo stesso tempo). Un lettore minimamente informato delle convenzioni fantascientifiche sa che spesso gli scrittori del genere hanno riproposto in chiave extraterrestre avvenimenti storici<sup>20</sup> (cfr. *supra* p. 13) e questo potrebbe essere uno di quei casi. Se l'inferenza fosse corretta, la causa della loro "deportazione" dovrebbe essere politica e dovrebbe essere avvenuta, come il lettore sa dal primo paragrafo, *almeno* sette generazioni prima. Ma prima di quando, o di che cosa?

Proseguendo nella lettura, si scopre che qualcosa di nuovo sta accadendo su Anarres: una piccola folla sta manifestando contro un'astronave - "the frighter *Mindful*" - che ha a bordo, in partenza, un passeggero particolare, "the passenger". In questo contesto, risulta molto chiaro come ogni nominazione di una nuova entità finzionale sia la fase referenziale di un atto costitutivo. Man mano che, per co-referenza, l'autrice aggiungerà informazioni, la costruzione dei personaggi e dei luoghi diverrà sempre più dettagliata e complessa.

The men and women in the crowd argued with her ["the foreman", *la* responsabile del porto, ndr.] and with one another. They kept crossing the road, and some came inside the wall. Yet they did more or less clear the way. If the foreman had no experience in bossing a mob, they had not experience in being one. Members of a community, not elements of a collectivity, they were not moved by mass feeling; there were as many emotions there as there were people. And they did not expect command to be arbitrary, so they had no practice in disobeying them. Their inexperience saved the passenger's life. (p. 4)

<sup>20</sup> Già Robert Heinlein in *The Moon is a Harsh Mistress* (1966) aveva utilizzato l'episodio storico della deportazione dei prigionieri nelle colonie oltremare, ambientandolo però sulla Luna. Le Guin non ha mai amato troppo Heinlein (troppo maschilista e militarista, secondo lei), ma lo cita spesso.



Un gruppo di persone per la prima volta nella loro vita (nella storia di Anarres?) dimostrano contro qualcuno, non come una folla ma come singoli individui che mai, prima di ora, hanno provato la necessità di disobbedire a un'autorità qualsiasi. Sia pure indirettamente, il lettore viene lentamente informato sullo stato precedente del mondo possibile attuale. Ci sono poi numerosi segnali di suspense: perché questa gente non ha alcuna esperienza di una manifestazione di gruppo? Perché *ora* sono arrabbiati? Che cosa ha fatto il passeggero per irritarli tanto da prenderlo sassate? E chi è il passeggero? Poco più avanti viene definito "a traitor", un traditore, ma *chi* ha tradito? Non ci sono ancora sufficienti indizi per fare inferenze che abbiano un minimo di fondamento.

Inside the *Mindful* a great deal was happening. Since Ground Control had pushed launch time up, all routines had to be rushed through in double time. The captain had ordered that the passenger be strapped down and locked in, in the crew lounge, along with the doctor, to get them out from underfoot. There was a screen in there, they could watch the liftoff if they liked. (p. 5)

"The captain", "the doctor": attraverso la loro nomina vengono introdotti due nuovi personaggi. Che ci sia *il* capitano è logico, ma a che serve *il* dottore? Nel frattempo, il lettore è informato del fatto che il passeggero non è benvenuto a bordo. Il personaggio comincia a delinearsi come un *outsider*: non è amato su Anarres e viene trattato poco cortesemente anche sulla nave. Che cosa avrà combinato? E chi avrà deciso il suo trasferimento?

Il lettore è ora alla ricerca di un personaggio con cui identificarsi, di un protagonista. Il titolo infatti si riferisce a una collettività e non dà quindi suggerimenti in merito; il narratore, poi, è extradiegetico e la sua voce pare piuttosto neutra. Il passeggero, con le sue peculiarità, potrebbe essere la persona giusta. Finora, però, il condizionale è d'obbligo.

The passenger watched. He saw the field, and the wall around the field, and far outside the wall the distant slopes of the Ne Theras, speckled with scrub holum and sparse, silvery moonthorn. (p. 5)

E' con una vista dall'alto che viene costruito lo spazio attorno al campo e al muro. Finora il lettore sapeva che vicino allo spaziorporto c'è una città, Abbeney; ora

aggiunge una catena di montagne che paiono coltivate a “holum” e a “moonhorn”. Il lettore non riesce a reperire queste piante nella sua enciclopedia, ma nel contesto fantascientifico non ci fa caso: sa che se sono elementi fondamentali per la narrazione verranno finiti di costruire in seguito, altrimenti rimarranno elementi di sfondo. Il punto di vista, però, è quello del passeggero. Il lettore “vede” attraverso gli occhi del personaggio: questo può essere un primo atto narrativo per avviare il processo di identificazione.

All this suddenly rushed dazzling down the screen. The passenger felt his head pressed back against the padded rest. It was like a dentist's examination, the head pressed back, the jaw forced open. He could not get his breath, he felt sick, he felt his bowels loosen with fear. His whole body cried out to the enormous forces that had taken hold of him, *Not now, not yet, wait!* (p. 5)

Il processo di identificazione continua: il lettore percepisce la paura del personaggio trasformarsi in terrore. E' evidentemente la prima volta che *lui* - finora non ha un nome - si trova in volo in un'astronave. Al lettore viene dunque suggerito che “lui” è un nativo di Anarres.

His eyes saved him. What they insisted on seeing and reporting to him took him out of the autism of terror. For on the screen now was a strange sight, a great pallid plain of stone. It was the desert seen from the mountains above Grand Valley. How had he got back to Grand Valley? He tried to tell himself that he was in an airship. No, in a spaceship. The edge of the plain flashed with the brightness of light on water, light across a distant sea. There was no water in those deserts. What was he seeing, then? The stone plain was no longer plane but hollow, like a huge bowl full of sunlight. As he watched in wonder it grew shallower, spilling out its light. All at once a line broke across it, abstract, geometric, the perfect section of a circle. Beyond that arc was blackness. This blackness reversed the whole picture, made it negative. The real, the stone part of it was no longer concave and full of light but convex, reflecting, rejecting light. It was not a plain or a bowl but a sphere, a ball of white stone falling down in blackness, falling away. It was his world. (pp. 5-6)

Infatti è un abitante di Anarres, e il suo mondo è una palla di pietra bianca, dove gli elementi naturali più evidenti sono i deserti, che pian piano sprofonda nel buio dello spazio. Il lettore si trova nuovamente di fronte a una serie di atti costitutivi spaziali trasmessi dal punto di vista del passeggero, attraverso le sue emozioni e i suoi sentimenti. Indirettamente, però, queste asserzioni contribuiscono anche a costruire il personaggio, a “dotarlo” della nostalgia per un mondo che non pare poi

così piacevole ma che è pur sempre la sua casa.

“I don’t understand,” he said aloud.

Someone answered him. For a while he failed to comprehend that the person standing by his chair was speaking to him, answering him, for he no longer understood what an answer is. He was clearly aware of only one thing, his own total isolation. The world had fallen out from under him, and he was left alone.

He had always feared that this would happen more than he had ever feared death. To die is to lose the self and rejoin the rest. He had kept himself, and lost the rest. (p. 6)

Attraverso un discorso libero indiretto, il lettore sprofonda nella solitudine del personaggio: una sensazione antica, legata al momento della partenza ma che ha le sue radici nella sua stessa esistenza. L’intuizione che si tratti di un *outcast*, un *outsider*, sembrerebbe confermata. Ma dove lo stanno portando? O, forse, dove sta andando?

Intanto, il passeggero viene interpellato da qualcuno che momentaneamente non capisce, da uno straniero. Ancora attraverso i pensieri del personaggio, il lettore viene a sapere che costui, d’ora in avanti, avrà a che fare solo con persone che parlano una lingua straniera: lo *Iotic*. Dopo qualche istante, però, l’uomo comincia a “sintonizzarsi” sulla lingua e a comprenderla. Anche questo è un segnale di suspense per il lettore: costui conosce o non conosce lo “iotic”? Se lo conosce perché all’inizio non capisce? Se invece non lo parla, com’è che improvvisamente la sua competenza linguistica si risveglia?

Comunque lo straniero è gentile e si preoccupa per lui. E’ il medico:

“Please, come with me, Dr. Shevek!”

“You are a doctor,” Shevek said after a pause. “I am not, I am called Shevek.”

(p. 7)

Finalmente il lettore scopre il nome del passeggero. Il nome, qui in posizione co-referenziale rispetto a un soggetto testuale già parzialmente costruito, serve al lettore per tenere assieme sotto un’unica, semplice, etichetta le informazioni che ha cominciato a raccogliere e contribuisce tra l’altro a rendere il personaggio più completo, quindi più credibile. L’uso del titolo da parte del medico sembrerebbe indicare che il “nostro” è un uomo di scienza, il personaggio però lo rifiuta. In realtà, più che rifiutarlo (per gentilezza o per abbattere barriere formali) afferma

solo in tono di constatazione che gli altri lo chiamano Shevek, semplicemente Shevek. Il lettore nota pure che egli usa la formula “I am called” piuttosto che “my name is”.

Intanto il medico si preoccupa che si esponga a malattie di cui non ha gli anticorpi, problema forse connesso con l’isolamento di Anarres. Quindi lo accompagna nella sua stanza.

[Shevek] felt he ought to be curious; this man was the first Urrasti he had ever seen. But he was too tired. He could have lain back and gone straight to sleep.

He had been up all the night before, going through his papers. Three days ago he had seen Takver and the children off to Peace-and-Plenty, and ever since then he had been busy, running out to the radio tower to exchange last-minute messages with people on Urras, discussing plans and possibilities with Bedap and the others. (p. 8)

Attraverso i ricordi di Shevek, e il lettore si è ormai identificato con lui, vengono ricostruiti i giorni precedenti la partenza. I contatti con gli uomini su Urras (evidentemente il luogo dove sta andando), i saluti ai bambini e a Takver (la moglie?), gli ultimi accordi con Bedap e gli altri (gli amici, i colleghi, gli altri “congiurati”?). Ogni nominazione (atto referenziale) introduce in questo mondo possibile un nuovo personaggio, che tuttavia per ora è appunto solo un nome. Per inferenza, intanto, il lettore è venuto a sapere che la solitudine del personaggio è più una condizione soggettiva che sociale. Egli è solo perché si sente solo, ma è comunque circondato da persone che gli sono vicine. Di nuovo, una serie di atti costitutivi di soggetti narrativi permette indirettamente di approfondire la conoscenza del personaggio. Ma i ricordi continuano a fluire:

It was his own will that had started it all, that had created this moment and these walls about him now. How long ago? Years. Five years ago, in the silence of night in Chakar in the mountains, when he had said to Takver, “I will go to Abbenay and un build walls.” Before then, even; long before, in the Dust, in the Years of famine and despair, when he had promised himself that he would never act again but his own free choice. And following that promise he had brought himself here: to this moment without time, this place without an earth, this little room, this prison. (p. 8)

E’ Shevek dunque l’artefice della presente situazione, è lui che anni prima ha deciso di agire finalmente per libera scelta. Attraverso i pensieri del personaggio,

continua la costruzione narrativa dello stato precedente del mondo di Anarres: un luogo dove non vi è libera scelta, esposto alla polvere del deserto, alla carestia, alla disperazione. Ma perché nessuno ha mai fatto nulla?

Nel frattempo, il lettore ha cominciato a capire che ogni costruzione, ogni immagine che gli viene proposta non è mai fine a se stessa. Ciascuna, infatti, nel contesto che si va creando, assume la dimensione di una metafora: il muro, il deserto, la solitudine. Quasi tutti gli atti narrativi funzionano sia direttamente sia indirettamente e producono effetti differenti operando a una molteplicità di livelli. Anche una lettura di primo grado risulta dunque piuttosto complessa.

Intanto Shevek viene visitato e vaccinato, poi intraprende l'esplorazione della stanza. Scopre così una serie infinita di congegni nascosti nei muri e un armadio con abiti nuovi. Quando prova a uscire di nuovo, però, trova la porta chiusa a chiave. Una rabbia cieca si impossessa di lui, ma basta che lo chieda e la porta si apre. Compare il dottore:

"I'm sorry, Dr. Shevek - a precaution - contagion - keeping the others out -"  
"To lock out, to lock in, the same act," Shevek said, looking down at the doctor with light, remote eyes.

Ancora il muro: una porta chiusa blocca l'accesso da entrambe le direzioni. "E' una questione di sicurezza", risponde il dottore, se il Dottor Shevek vuole, però, può andare nel quadrato ufficiali. Ma che fine hanno fatto, replica Shevek, gli abiti che indossava, l'unica cosa che ha portato con se?

"Your clothes? I had them cleaned - sterilized. I hope you don't mind, sir - " He investigated a wall panel Shevek had not discovered and brought out a packet wrapped in pale-green paper. He unwrapped Shevek's old suit, which looked very clean and somewhat reduced in size, wadded up the green paper, activate another panel, tossed the paper into the bin that opened, and smiled uncertainly. "There you are, Dr. Shevek."

"What happens to the paper?"

"The paper?"

"The green paper"

"Oh, I put it in the trash."

"Trash?"

"Disposal. It gets burned up."

"You burn paper?" (p. 12)

Per inferenza il lettore viene a sapere che su Anarres non bruciano la carta, su

Anarres non sanno neppure che cos'è la spazzatura. Da questo punto di vista i due mondi sembrano opposti l'un l'altro. Da una parte c'è un posto pieno di polvere, dove pare che niente venga gettato via, dall'altra un mondo ossessionato dalla sporcizia (tutto viene sterilizzato e impacchettato), che è però anche il regno dell'usa e getta. Il lettore, che ha ormai imparato a cercare doppi significati in tutto, non può fare a meno di collegare Urras con gli USA (lo spreco c'è anche in altri paesi industrializzati, ma in minor misura). Ma se Urras è una proiezione finzionale degli Stati Uniti d'America, Anarres che cos'è?

La comparazione tra i due mondi - anzi la loro costruzione comparata - prosegue attraverso le conversazioni tra il dottor Kimoe e Shevek. Sulla religione, ad esempio:

you're an Odonian from Anarres - there's no religion on Anarres."

"No religion? Are we stones, on Anarres?"

"I mean established religion - churches, creeds - " [...]

"I see," he said now, another puzzle coming clear. "You admit no religion outside the churches, just as you admit no morality outside the laws. You know, I had not ever understood that, in all my reading of Urrasti books. [...] In Pravic the word *religion* is seldom. No, what do you say - rare. Not often used. Of course, it is one of the Categories: the Fourth Mode. Few people learn to practice all the Modes. But the Modes are built on the natural capacities of the mind, you could not seriously believe that we had no religious capacity? That we could do physics while we were cut off from the profoundest relationship man has with the cosmos?" (pp. 14-15)

Sul problema della lingua:

Each took for granted certain relationships that the other could not even see. For instance, [a] curious matter of superiority, of relative height, was important to the Urrasti; they often used the word "higher" as a synonym for "better" in their writings, where an Anarresti would use "more central." (p. 14)

L'uso del linguaggio riflette infatti i rapporti sociali, anzi il modo di concepire i rapporti sociali.

E ancora, sui ruoli di uomini e donne:

[Shevek] had asked why there were no women on the ship, and Kimoe had replied that running a space freighter was not women's work. History courses and his knowledge of Odo's writings gave Shevek a context in which to understand this tautological answer, and he said no more. But the doctor asked a question in return, a question about Anarres, "Is it true, Dr. Shevek, that women in your

society are treated exactly like men?”

“That would be a waste of good equipment,” said Shevek with a laugh, and then a second laugh as the full ridiculousness of the idea grew upon him.

The doctor hesitated, evidently picking his way around one of the obstacles in his mind, then looked flustered, and said, “Oh, no, I didn’t mean sexually - obviously you - they... I meant in the matter of their social status.”

“*Status* is the same as *class*?”

Kimoe tried to explain status, failed, and went back to the first topic, “Is there really no distinction between men’s work and women’s work?”

“Well, no, it seems a very mechanical basis for the division of labor, doesn’t it? A person chooses work according to interest, talent, strenght - what has the sex to do with that?”

“Men are physically stronger,” the doctor asserted with professional finality.

“Yes, often, and larger, but what does that matter when we have machines? And even when we don’t have machines, when we must dig with the shovel or carry on the back, the men maybe work faster - the big ones - but the women work longer.... Often I have wished I was as tough as a woman.”

Kimoe stared at him, shocked out of politeness. “But the loss of - of everything feminine - of delicacy - and the loss of masculine self-respect - You can’t pretend to lower yourself constantly to their level?” (pp. 16-17)

La società che si prospetta attraverso le parole del dottor Kimoe sarebbe l’incubo di ogni femminista, se non di ogni donna. Al contrario, la società Anarresti pare configurarsi come un’utopia al femminile. A proposito: chi è Odo? La diversità dei due mondi viene comunque sottolineata attraverso quella dei personaggi: l’uno è sicuro di sé, l’altro balbetta; Shevek lascerebbe perdere il discorso perché sa che non porterà a niente, Kimoe insiste, vuole ribadire il suo punto di vista, convincere l’altro che “scientificamente” ha ragione; l’Anarresti è sereno e “superiore”, l’Urrasti fa la figura dello “stupido”. Questa contrapposizione risulta forse persino eccessiva: i due personaggi sono l’uno troppo positivo e l’altro troppo negativo per non sembrare caricature. Proprio attraverso la loro netta contrapposizione, però, il lettore riconosce facilmente un messaggio dell’autrice<sup>21</sup>. La rappresentazione dei soliti luoghi comuni sulla condizione femminile vuole denunciare il maschilismo imperante nella società di riferimento, quella occidentale anni ’70. Eppure, la

---

<sup>21</sup> Credo, infatti, che qui il lettore percepisca chiaramente l’atto d’accusa contenuto nel brano e che riconosca altrettanto chiaramente la fonte di questa accusa in quello che Sbisà chiama il soggetto autoriale implicito (cfr. *supra* p. 95), che il lettore ricostruisce come Autore Modello. Si ha quindi un contatto tra il lettore e il pensiero della scrittrice, non diretto (cosa che sarebbe impossibile) ma ricostruito appunto attraverso la figura dell’Autore/Autrice Modello.

potenziale duplice interpretazione di questo brano sottolinea il notevole cambiamento culturale avvenuto in soli vent'anni riguardo al ruolo sociale delle donne: una lettrice anni '90, infatti, ne percepisce prevalentemente il tono ironico, mentre una lettrice epocale avrebbe probabilmente letto il brano con maggior rabbia e amarezza.

Le due culture appaiono tuttavia come speculari; e il lettore ricorda la riflessione sui nomi dei due pianeti. Eppure, già si sa che su Anarres deve esserci qualcosa che non va; parallelamente, Urras deve avere qualche lato positivo, altrimenti Shevek non sarebbe partito. O forse vuole “convertire” gli Urrasti?

Finalmente, il viaggio si conclude e Shevek arriva a destinazione, accolto da stampa e televisione. Anche questo benvenuto suggerisce al lettore l'idea che questa sia una rappresentazione della cultura occidentale. Ma *chi è Shevek?* Intanto si viene a sapere che non è solo un “dottore” (o presunto tale) ma, se viene accolto da giornalisti, deve essere anche una persona di un certo rilievo. Quale “missione” dovrà compiere? Proprio attraverso il punto di vista dei fotografi, il lettore ha una prima immagine del protagonista, per gli Urrasti il primo uomo *dalla* luna:

a tall, frail figure in a crowd of dignitaries, and professors and security agents, the fine shaggy head held very erect (so that the photographers could catch every feature) as if he were trying to look above the floodlights into the sky, the broad sky of fog that hid the stars, the Moon, all other worlds. (p. 20)

Questa semplice descrizione mostra una figura al limite del misticismo che si erge al di sopra della folla, teso verso il resto dell'Universo.

Scortato da un gruppo di uomini politici e professori, Shevek viene condotto attraverso la città, piena di luci e di colori, fino all'Università di Nio Esseia e alla sua stanza (è un professore, dunque). Alla fine, solo tre uomini rimangono a fargli compagnia:

He looked up at them, one face after the other. They all looked at him, expectant. “Well, you have me.” He said. He smiled. “You have your anarchist. What are you going to do with him?” (p. 25)

Il primo capitolo si chiude così con un'ennesima domanda aperta.



## 2.

IN a square window in a white wall is the clear, bare sky. In the center of the sky is the sun.

There are eleven babies in the room, most of them cooped up in large, padded pen-cots in pairs or trios, and settling down with commotion and elocution, into their naps. The two eldest remain at large, a fat active one dismembering a pegboard and a knobby one sitting in the square of yellow sunlight from the window, staring up the sunbeam with an earnest and stupid expression. (p. 26)

Il lettore, che si aspettava la continuazione del capitolo precedente, rimane per un attimo frastornato. Si trova di fronte a una scena che non riesce a decifrare: un asilo e due bambini, uno grasso e tutto impegnato a smontare qualcosa, l'altro ossuto che se ne sta quieto e assorto a osservare un raggio di sole. Nella prima frase del nuovo capitolo ritorna comunque l'immagine di un muro, un muro bianco sotto un sole che sembra cocente. Il tempo narrativo, che nel primo capitolo era al passato, è ora presente. C'è stato un salto e uno spostamento, ma dove?

In the anteroom the matron, a one-eyed woman with grey hair, confers with a tall, sad-looking man of thirty. "The mother's been posted to Abbenay," the man says. "She wants him to stay here." (p. 26)

Abbenay: la vicenda si è spostata di nuovo su Anarres. "The mother": strano uso dell'articolo, sarebbe più comune il possessivo "his", "her" o "their mother". Nei paragrafi seguenti il lettore viene a conoscenza che l'uomo si chiama Palat e che è "partner" di Rulag (madre del bambino). Entrambi sono ingegneri, ma lei è la migliore, quella che ha gli incarichi più importanti e che segue maggiormente la propria carriera. Ma *di chi* sono i genitori?

The father's gaze was on the knobby infant, who had not noticed his presence in the anteroom, being preoccupied with light. The fat infant was at this moment coming towards the knobby one rapidly, though with a peculiar squatting gait caused by a damp and sagging diaper. He approached out of boredom or sociability, but once in the square of sunlight he discovered it was warm there. He sat down heavily beside the knobby one, crowding him into the shade. (p. 27)

Sono i genitori del bambino ossuto che ama la luce del sole e la cui contemplazione assorta sta per essere interrotta. Il lettore continua a chiedersi che cosa ha a che fare questa scena con gli avvenimenti del capitolo precedente. Soprattutto le coordinate temporali rimangono confuse. La narrazione è di nuovo al passato, il tempo del

brano precedente era dunque un presente storico. Piuttosto anomala, in un racconto fantascientifico, è comunque l'assoluta mancanza di una qualsiasi data.

The knobby one's blank rapture gave place at once to a scowl of rage. He pushed the fat one, shouting, "Go 'way!"

The matron was there at once. She righted the fat one. "Shev, you aren't to push other people." (p. 27)

Finalmente i pezzi del *puzzle* stanno andando a posto. Il bambino è Shevek e il lettore è trasportato indietro nel tempo fino alla sua infanzia. Si comincia a delineare la situazione che ha portato alla partenza del "traditore" per Urras. Intanto il bambino placido e tranquillo quando viene disturbato dimostra un carattere notevole, e questa è probabilmente un'anticipazione del comportamento del personaggio da adulto.

The knobby baby stood up. His face was a glare of sunlight and anger. His diapers were about to fall off. "Mine!" he said in a high, ringing voice. "Mine sun!"

"It is not yours," the one-eyed woman said with the mildness of utter certainty. "Nothing is yours. It is to use. It is to share. If you will not share it, you cannot use it." And she picked the knobby baby up with gentle inexorable hands and set him aside, out of the square of sunlight.

The fat baby sat staring, indifferent. The knobby one shook all over, screamed, "Mine sun!" and burst into tears of rage.

The father picked him up and held him. "There, now, Shev," he said. "Come on, you know you can't have things. What's wrong with you?" His voice was soft, and shook as if he also was not far from tears. The thin, long-light child in his arms wept passionately. (pp. 27-28)

Ciò che all'inizio sembra soltanto un'affermazione per correggere il comportamento del bambino ("il sole non è tuo, puoi godere del suo calore ma non ti appartiene") diventa ben presto un atto costitutivo delle regole sociali del luogo: "lo sai che non puoi possedere nulla, solo se dividi le cose con gli altri puoi utilizzarle". Anarres sembra dunque configurarsi come un pianeta governato da una sorta di comunismo utopistico, nel quale ciascun componente sente come responsabilità il dovere di "condividere". Niente si possiede: probabilmente questo spiega anche l'abolizione del pronome personale per i rapporti di parentela. Ma Shevek viene già presentato come un elemento anomalo.

The orchestra needed all the benches that morning for rehearsal, and the dance

group was thumping around in the big room of the learning center, so the kids who were working on Speaking-and-Listening sat in a circle on the foamstone floor of the workshop. The first volunteer, a lanky eight-year-old with long hands and feet, stood up. He stood very erect, as healthy children do; his slightly fuzzy face was pale at first, then turned red as he waited for the other children to listen. "Go on, Shevek," the group director said. (p. 28)

Altro salto temporale: sono passati cinque anni. Shevek è a scuola. Una scuola interessante per il lettore, dove si fa musica e danza e dove si impara a discutere. Intanto nel ragazzo compare un accenno di timidezza, mentre aspetta che gli altri gli prestino attenzione arrossisce. Eppure viene presentato come "il primo volontario" della lezione e ne viene quindi sottolineata l'intraprendenza (sono tutti tratti che, ancora una volta indirettamente, contribuiscono a costruire il personaggio nella mente del lettore).

"Well, I had an idea."

"Louder," said the director, a heavy set man in his early twenties.

The boy smiled with embarrassment, "Well, see, I was thinking, let's say you throw a rock at something. At a tree. Right? But it can't. Because - can I have the slate? Look, here's you throwing the rock, and here's the tree," he scribbled on the slate, "that's supposed to be a tree, and here's the rock, see, halfway in between." The children giggled at his portrayal of a holum tree, and he smiled. "To get from you to the tree, the rock has to be halfway in between you and the tree, doesn't it. And then it has to be halfway between halfway and the tree. And then it has to be halfway between *that* and the tree. It doesn't matter how far it's gone, there's always a place, only it's a time really, that's halfway between the last place it was and the tree - " (pp. 28-29)

Shevek, a soli otto anni, ha scoperto - riscoperto - il calcolo infinitesimale. Il lettore non ha bisogno di conoscere approfonditamente la storia del pensiero scientifico. Gli basta infatti recuperare dalla memoria la propria enciclopedia filosofica elementare per riconoscere nel problema logico proposto dal ragazzo il paradosso di Achille e la tartaruga (o della freccia, o ancora dello stadio), formulato da Zenone di Elea nel V secolo a.C. Shevek viene dunque presentato come un genio matematico.

Inquietante è però la reazione del "director". Non comprende affatto la portata dell'intuizione del suo allievo e, irritato da una lunga conversazione in cui non riesce ad accedere al ragionamento del bimbo, gli intima il silenzio e gli toglie la

parola:

“This kind of thing is really directly contrary to what we’re after in a Speaking-and-Listening Group. Speech is a two-way function. Shevek isn’t ready to understand that yet, as most of you are, and so his presence is disruptive to the group. You feel that yourself, don’t you, Shevek? I’d suggest that you find another group work working on you level. (p. 30)

L’insegnante non solo tacita il bambino ma lo estromette addirittura dal gruppo accusandolo di fronte agli altri di non essere al loro livello. Il “director”, però, è un rappresentante della società di Anarres, anzi, dato il suo ruolo, contribuisce a formare i futuri cittadini. La meschinità del suo comportamento si riflette dunque su tutto il tessuto sociale e contribuisce a costruire nella mente del lettore una parte almeno del quadro di questo pianeta: tutto deve essere condiviso a tal punto che l’individualità viene soppressa. Anche in questo passo il lettore riconosce facilmente una rappresentazione (e quindi una denuncia) di mode e ideologie che propagandano l’inquadramento e il livellamento intellettuale come il massimo contributo all’eguaglianza sociale.

Certo questo va bene per chiunque abbia capacità intellettuali nella media, ma chi in quella media non rientra rischia di non essere compreso e quindi di venire trattato come un ritardato. Solo le personalità più forti sanno reagire a questo livellamento senza cadere veramente nell’idiozia. Ma Shevek ha ormai sviluppato una tecnica per sfuggire alla frustrazione di non essere compreso: si rinchiude in se stesso dedicando il suo pensiero alla pura astrazione matematica. In particolare si concentra sull’immagine del quadrato.

It was made of numbers, and numbers were always cool and solid; when he was at fault he could turn to them, for they had no fault. He had seen the Square in his mind a while ago, a design in space like the designs music made in time: a square of the first nine integers with 5 in the center. (p. 30)

Disegni nello spazio e nel tempo, e nessuno riesce a vederli come lui. Tutto potrebbe essere scritto in un libro composto solo di numeri, perché per Shevek i numeri sono veri, le parole no. Sin da bambino Shevek viene rappresentato come una mente superiore, un futuro scienziato, un fisico puro, già perfettamente consapevole che le parole non sono sufficienti a descrivere la *realtà* dell’universo.

Solo il pensiero logico e matematico può avvicinarsi. Ma dove trovare un libro del genere?

Un giorno, tempo dopo, sarà *il* padre - suo padre - a donarglielo: le tavole dei logaritmi. Dopo aver passato tutta la serata con Palat per imparare a usarle, il ragazzo va a letto felice e sogna:

He dreamed he was on a road through a bare land. Far ahead across the road he saw a line. As he approached it across the plain he saw that it was a wall. It went from horizon to horizon across the barren land. It was dense, dark, and very high. The road ran up to it and was stopped.

He must go on, and he could not go on. The wall stopped him. A painful, angry fear rose up in him. He had to go on or he could never come home again. But the wall stood there. There was no way.

He beat at the smooth surface with his hands and yelled at it. His voice came out wordless and cawing. Frightened by the sound of it he cowered down, and then he heard another voice saying, "Look." It was his father's voice. He had an idea his mother Rulag was there, too, though he did not see her (he had no memory of her face). It seemed to him that she and Palat were both on all fours in the darkness under the wall, and that they were bulkier than human beings and shaped differently. They were pointing, showing him something there on the ground, the sour dirt where nothing grew. A stone lay there. It was dark like the wall, but on it, or inside it, there was a number; a 5 he thought at first, then took it for 1, then understood what it was - the primal number, that was both unity and plurality. "That is the cornerstone," said a voice of dear familiarity, and Shevek was pierced through with joy. There was no wall in the shadows, and he knew that he had come back, that he was home. (pp. 33-34)

Un sogno o una visione del suo futuro? L'immagine del muro è ancora centrale, un muro che blocca, un muro di meschinità, d'ignoranza, costruito da coloro che si adagiano sul già noto, che hanno paura di rimettere in dubbio le proprie conoscenze, la propria consapevolezza, di ricominciare a imparare da capo. Un muro da oltrepassare. Un problema. La soluzione dell'impresa. Ma il tutto è ancora solo un sogno.

Il testo prosegue con un nuovo salto temporale. Shevek è ormai adolescente la sua vita è intrecciata con quella di un gruppo di coetanei. Ciascuno di essi è costruito come un'personalità complessa. Tirin, ad esempio, è pieno di immaginazione ma è incapace di mettere in atto i suoi stessi piani. Sua è però un'osservazione che mette in luce per la prima volta la reversibilità dei punti di vista tra Urras e Anarres:

"I never thought before," said Tirin unruffled, "of the fact that there are people

sitting on a hill, up there, on Urras, looking at Anarres, at us, and saying, 'Look, there's the Moon.' Our earth is their Moon; our Moon is their earth". (p. 41)

Come i due lati del muro, tutto dipende dal punto di vista: la Luna di Anarres è la Terra di Urras e viceversa.

Quindi ci sono Kadagv e Bedap, sempre pronti alla “rivoluzione” ma quadrati e affidabili. Kadagv in particolare riuscirà a sopravvivere a un esperimento di prigionia, proposto da Tirin, che insegnerà a Shevek il pieno significato della parola. I ragazzi si mettono in testa di ripetere l'esperienza subito su Urras per le sue idee rivoluzionarie da Odo, la donna che aveva concepito la comunità di Anarres. E finalmente il lettore ha informazioni sulla sua identità: colei che sette generazioni prima aveva convinto un gruppo di Urrasti a emigrare sulla Luna per sperimentare una società utopistica, senza proprietà e senza barriere. Dall'effetto dell'esperienza sui ragazzi, il lettore inferisce pure che su Anarres non esistono carceri e che quindi, forse per l'alto senso di responsabilità civile inculcato negli abitanti fin da bambini, non dovrebbero esistere neppure fuorilegge. In realtà, proprio i ragazzi, nelle loro discussioni ingenuie, mettono in luce alcune contraddizioni del sistema: loro si sono liberati da Urras ma sono prigionieri di Anarres; in origine si sono volontariamente distaccati dal pianeta madre ma ora non possono più entrarvi in contatto, ogni tentativo è infatti proibito.

Mentre i suoi amici sono potenziali “rivoluzionari”, tuttavia, dal punto di vista politico Shevek adolescente viene presentato come meno ribelle di quanto lo fosse persino da bambino. Ora infatti accetta del tutto il sistema:

“Forbidden? Nonorganic word. Who forbids? You're externalizing the integrative function itself,” Shevek said, learning forward and speaking with intensity. “Order is not 'orders.' We don't leave Anarres because we *are* Anarres. Being Tirin, you can't leave Tirin's skin. You might like to try being somebody else to see what it's like, but you can't. But are you kept from it by force? Are we kept here by force? What force - what laws, governments, police? None, simply our own being, our nature as Odonians. It's your nature to be Tirin, and my nature to be Shevek, and our common nature to be Odonians, responsible to one another. And that responsibility is our freedom. To avoid it, would be to lose our freedom. Would you really like to live in a society where you had no responsibility and no freedom, no choice, only the false option of obedience to the law, or disobedience followed by punishment? Would you really want to go to live in a prison?” (p. 45)

Sembra un po' una propaganda. La società Anarresti si confermerebbe basata sul senso di responsabilità verso gli altri. Nessuna legge, nessuna polizia, nessun governo, solo una comunità di persone che hanno deciso di vivere insieme in pace, di lavorare gli uni per gli altri, cercando di far tornare verdi - "in accordance with the principle of Causative Reversibility" - i deserti di Anarres. Un'utopia, certo. Il frutto di un sogno. Ma per ora Shevek ci crede. Il lettore, però, si ricorda dal sottotitolo che l'Utopia è ambigua: l'idea/immagine del muro è sempre presente. Che cosa avrà indotto il protagonista a cambiare idea sulla bontà del sistema? Il lettore anticipa la previsione che alcuni tra questi amici avranno grande influenza sul suo modo di pensare.

Shevek, comunque, già sa che nessuna forma di organizzazione sociale può eliminare il dolore: "This pain and that pain, yes, but not Pain. A society can only relieve social suffering, unnecessary suffering. The rest remains" (p. 60). Del resto - sono ancora parole di Shevek - la vera fratellanza comincia con condivisione del dolore. Pensiero profondo ma un po' triste, soprattutto per un diciottenne che mostra di credere nel sistema in cui vive. Anche attraverso questa riflessione, fatta tra l'altro a una festa di addio, il lettore entra nuovamente in contatto con la solitudine del protagonista. Il suo isolamento è destinato inoltre a farsi più profondo, perché Shevek sta per trasferirsi all'Università di Abbenay (è la sua partenza il motivo della festa). Shevek è infatti troppo avanti nelle materie scientifiche perché la sua insegnante di fisica, Mitis, riesca a seguirlo. E' lei stessa che, resasi conto delle potenzialità del ragazzo, lo mette in contatto con il migliore fisico del pianeta, Sabul, e prepara la sua partenza. Come nel mondo di riferimento, fortunatamente anche su Anarres non tutti credono in un livellamento ad ogni costo.

### **3.**

WHEN Shevek woke, having slept straight through his first morning on Urras, his nose was stuffy, his throat was sore, and he coughed a lot. He thought he had a cold - even Odonian hygiene had not outwitted the common cold - but the doctor who was waiting to check him over, a dignified, elderly man, said it was more likely a massive hay-fever, an allergic reaction to the foreign dusts and pollens of

Urras. (p. 63)

Il lettore è trasportato nuovamente su Urras, al momento dell'arrivo di Shevek. In pratica, ritrova le fila della storia lasciata in sospeso nel primo capitolo. E' il primo giorno di Shevek sulla *sua* luna, ma come aveva temuto il dottore sull'astronave, l'uomo ha una reazione allergica.

Shevek comincia a esplorare Urras dalla sua stessa stanza e si stupisce sia del lusso che gli è stato concesso sia dello spreco che intuisce dietro ogni cosa. Dando uno sguardo dalla finestra, però, l'uomo rimane stupito dalla bellezza del panorama:

It was the most beautiful view Shevek had ever seen. The tenderness and vitality of the colors, the mixture of rectilinear human design and powerful, proliferate natural contours, the variety and harmony of the elements, gave an impression of complex wholeness such as he had never seen, except, perhaps foreshadowed on a small scale in certain serene and thoughtful human faces.

Compared to this, every scene Anarres could offer, even the Plain of Abbenay and the gorges of the Ne Theras, was meager: barren, arid, and inchoate. The deserts of Southwest had a vast beauty, but it was hostile, and timeless. Even where men farmed Anarres most closely, their landscape was like a crude sketch in yellow chalk compared with fulfilled magnificence of life, rich in the sense of history and of seasons to come, inexhaustible. (p. 65)

Come al solito, la costruzione dei due pianeti avviene in maniera comparata: l'uno è l'opposto dell'altro, e le differenze geografiche rispecchiano evidentemente anche il carattere dei rispettivi abitanti. Tanto Anarres è arido, tendenzialmente desertico e quindi "difficile", tanto Urras è rigoglioso, verde, "facile" e piacevole da vivere. Ma, per Shevek, l'esplorazione di Urras è appena cominciata.

Dopo l'arrivo di un cameriere, di cui l'Anarresti non capisce la lingua oltre che le funzioni, il protagonista riceve la visita di tre professori dell'Università, già conosciuti attraverso i suoi rari contatti postali: i dottori Atro, Chifoilisk e Oiie. Atro in particolare è il più celebre fisico di Urras. Durante la conversazione, il lettore viene indirettamente informato che Shevek ha ora trentotto anni e che a soli ventinove ha scritto un volume di fisica intitolato *The Principle of Simultaneity* - i *Principi della Simultaneità* - ragione prima della sua venuta su Urras. Il contatto con gli Urrasti ha anche l'effetto di indurre Shevek a discutere con i suoi ospiti alcuni dei pregiudizi che gli avevano inculcato su Anarres:



You see, I know very little. We learn about Urras, but mostly about Odo's times. Before that was eight and one half thousand years! And then since the Settlement of Anarres is a century and a half; since the last ship brought the last Settlers - ignorance. We ignore you; you ignore us. You are our history. We are perhaps your future. I want to learn, not to ignore. It is the reason I came. We must know each other. We are not primitive men. Our morality is no longer tribal, it cannot be. Such ignorance is a wrong, from which wrong will arise. So I came to learn. (p. 75)

L'ignoranza è un errore da cui rischiano di scaturire altri errori. Shevek è venuto su Urras non solo per imparare ma anche per insegnare, per "condividere" le conoscenze. Tutto è sempre da considerare da una molteplicità di punti di vista: su Anarres molti non vogliono neppure sentir parlare di Urras, ma anche gli Urrasti sono pieni di pregiudizi nei confronti degli Anarresti. Il discorso, inoltre, si ricollega a uno degli argomenti di discussione degli incontri con gli amici nel capitolo precedente, quello sulla proibizione dei contatti tra i due mondi (cfr. *supra* p. 223).

Non è facile per Shevek rinnegare d'un tratto tutto quello a cui, in fondo in fondo, ha creduto per tutta la vita e assimilare d'un colpo tutte le diversità. I suoi ospiti lo conducono in giri turistici, lo portano persino a fare compere, esperienza che si rivela terrificante per l'uomo dalla luna. Shevek ha infatti vinto un premio in denaro per i suoi *Principi* ma, in realtà, all'inizio dei soldi non sa proprio che farsene. La sua naturale curiosità, la capacità di imparare che gli è connaturata hanno però la meglio sui problemi dell'impatto con una cultura completamente differente:

He had expected to feel so strange, here on Urras, so lost, alien, and confused - and he felt nothing of the kind. Of course there were endless things he did not understand. He only glimpsed, now, how many things: this whole incredible complex society with all its nations, classes, castes, cults, customs, and its magnificent, appalling, and interminable history. And each individual he met was a puzzle, full of surprise. But they were not the gross, cold egoists he had expected them to be: they were as complex and various as their culture, as their landscape; and they were intelligent; and they were kind. They treated him like a brother, they did all they could to make him feel not lost, not alien, but at home. And he did feel at home. (p. 77)

Attraverso il pensiero del protagonista, al lettore è presentato un mondo vario e

complesso, multiculturale, in cui si sono stratificate tante civiltà differenti (e questo del mondo primario reale ricorda più la “Vecchia Europa” che il “Nuovo Mondo”) e che è ancora diviso in più nazioni. Al contrario, su Anarres c’è un’unica struttura sociale cui tutti partecipano e fanno riferimento.

L’unica cosa che Shevek non riesce veramente a comprendere di Urras è l’uso della stampa. Appena legge sui giornali degli articoli che lo riguardano si accorge che la maggior parte delle notizie sono inventate. Ma la spiegazione che gli viene data è che tale comportamento è normale e quindi non deve credere a tutto ciò che vede scritto. Il lettore, da parte sua, riconosce di nuovo la rappresentazione di un “vizio” della nostra civiltà occidentale.

#### 4.

THE westering sun shining on his face woke Shevek as the dirigible, clearing the last high pass of the Ne Theras, turned due to south. He had slept most of the day, the third of the long journey. The night of the farewell party was half a world behind him. (p. 91)

E’ la continuazione diretta del secondo capitolo e il lettore si trova di nuovo su Anarres, in viaggio in dirigibile con Shevek che, da lontano, vede lo spaziorporto. Una riflessione del personaggio lascia intendere al lettore che Anarres è la miniera di Urras, soprattutto per petrolio e mercurio. Le due economie sono strettamente collegate. Lo spaziorporto è dunque uno dei luoghi più importanti del pianeta, l’ultimo residuo di un cordone ombelicale ancora in connessione con la terra madre. Il lettore sa già che il porto sarà anche un luogo fondamentale per il personaggio, quello della sua partenza. E’ interessante notare che quello che a livello della storia è un’anticipazione (il protagonista ancora non sa quello che succederà) per il lettore è un *flashback* che lo riporta al primo capitolo.

Shevek arriva all’Università di Abbenay dove gli assegnano una stanza singola (e lui si stupisce dello spreco). L’incontro con Sabul, però, lo lascia perplesso. Il grande fisico gli ordina innanzitutto di imparare lo *Iotic*, la lingua di Urras, gli dà una grammatica, un dizionario, dei libri di fisica e gli intima di non parlare a nessuno del lavoro che sta facendo e di tornare quando sarà in grado di comprendere quei testi. Il lettore ritorna intanto a quanto ha letto nel primo

capitolo: ecco come Shevek ha imparato lo “iotic” e se l’ha appreso per iscritto non stupiscono più le sue difficoltà iniziali a capire la lingua del dottore. Shevek, tuttavia, è sbalordito, non tanto di dover imparare un’altra lingua quanto che gli si proibisca di condividere con gli altri quello che apprenderà: “knowledge is to share”, come gli hanno insegnato fin da bambino.

Comunque, si mette al lavoro e allora capisce l’utilità di vivere da solo. Ben presto arriva a decifrare i volumi datigli da Sabul. Dall’*Introduction to Temporal Physics* si accorge di avere accesso a un livello di conoscenza molto più alto di quello finora sperimentato. Si rende pure conto, però, che le opere per cui Sabul è celebre non sono altro che scopiazzature delle teorie di fisici Urrasti, soprattutto di Atro. All’Università Shevek scopre persino l’esistenza della censura: per accedere alla pubblicazione, ogni lavoro deve avere l’*imprimatur* dello stesso Sabul. Deve persino accettare di condividere con il vecchio il merito di un suo studio - “A Critique of Atro’s Infinite Sequency Hypothesis” - se ne vuole vedere la stampa. L’unico docente che arriva a stimare è la vecchia Gvarab, un tempo ottima mente e grande fisico ma ormai sconfitta dal sistema dei baroni e dalla ristrettezza della mentalità accademica di Anarres.

Shevek, tuttavia, lavora fino allo sfinimento, da solo: è ormai a Abbenay da un anno ma non ha fatto alcuna amicizia. Alla fine crolla. Ricoverato in ospedale, ha la sorpresa di ricevere la visita di sua madre, mai più incontrata da quando aveva tre anni (la scena all’asilo). Rulag prova a rientrare in contatto con lui, ma ormai è troppo tardi e lei è comunque troppo coinvolta dalla scelta della propria solitudine. Un giorno, quando ormai il ragazzo sta meglio, la donna lo saluta e, semplicemente, se ne va. Shevek si sente di nuovo abbandonato, da solo ai piedi del muro.

He gave way to the fear that had come with her, the sense of the breaking of promises, the incoherence of time. He broke. He began to cry, trying to hide his face in the shelter of his arms, for he could not find the strength to turn over. One of the old men, the sick old men, came and sat on the side of the cot and patted his shoulder. “It’s all right, brother. It’ll be all right, little brother,” he muttered. Shevek heard him and felt his touch, but took no comfort in it. Even from the brother there is no comfort in the bad hour, in the dark at the foot of the wall. (p. 125)

## 5. Urras.

Shevek comincia finalmente a insegnare all'Università di Ieu Eun e rimane stupito dal livello di preparazione degli studenti. Nonostante la difficoltà del suo corso,

a surprising number of them were capable of following both the philosophy and the mathematics.

They were superbly trained, these students. Their minds were fine, keen, ready. When they weren't working, they rested. They were not blunted and distracted by a dozen other obligations. They never fell asleep in class because they were tired from having worked on rotational duty the day before. Their society maintained them in complete freedom from want, distractions, and cares.  
(p. 127)

Ma c'è il rovescio della medaglia: questi giovani, non abituati alle difficoltà, non sanno neppure prendere iniziative. Anche le due forme di educazione riflettono il confronto fra le due civiltà. Soprattutto il sistema di votazione, sconosciuto su Anarres. Quando Shevek scopre di dover dare voti e giudizi, all'inizio si rifiuta. Quando gli dicono gentilmente che quello è il metodo che deve seguire, propone agli studenti di dare a tutti lo stesso voto, il massimo. Sono i ragazzi stessi però a rifiutare: vogliono essere giudicati secondo i loro meriti. Shevek non comprende la competizione tra loro ma si adegua.

Del resto - come inferisce il lettore - su Urras non c'è il senso di responsabilità che caratterizza gli Anarresti. Là ciascuno si impegna al massimo semplicemente perché quello è il suo dovere, qua c'è bisogno di un incitamento. Su Anarres, inoltre, tutti sono uguali per principio, qua c'è bisogno di una classificazione perché sono i migliori a andare più avanti (e comunque al lettore anche questo pare già un'utopia).

Un giorno, però, Shevek riceve una strana visita da parte di Chifoilisk, uno dei personaggi che lo avevano accolto al suo arrivo. Chifoilisk proviene da un'altra regione di Urras, Thu, e in poche parole accusa l'Anarresti di essersi venduto a coloro che l'hanno accolto. Ma soprattutto lo mette in guardia:

"You're a child among thieves. They're good to you, they give to you a nice room, lectures, students, money, tours of castles, tours of model factories, visits to pretty villages. All the best. All lovely, fine! But why? Why do they bring you here from the Moon, praise you, print your books, keep you so safe and snug in the lecture rooms and laboratories and libraries? Do you think they do it out of

scientific disinterest, out of brotherly love? This is a profit economy, Shevek!” (p. 138)

L’Anarresti, però, non è ingenuo. Su Anarres non c’è politica a livello internazionale come su Urras, ma Shevek ha dovuto imparare a non essere schiacciato dalla politica spicciola dell’Università di Abbenay. E Shevek dichiara chiaramente che cosa vuole dal suo viaggio: “I want my people to come out of exile”. E solo con l’abbattimento del muro di ignoranza e pregiudizio potrà ottenerlo. E soltanto dopo potrà tornare a casa come gli suggerisce Chifoilisk.

Di altro tenore è un incontro con Atro, a quasi ottant’anni “a monument to a first-class physicist” (p. 140). Al contrario di Sabul, si è mantenuto totalmente estraneo alla politica universitaria, è un ricercatore puro che apprezza Shevek per la sua genialità, nient’altro. A Shevek, però, il vecchio risulta in fondo incomprensibile, membro di una classe che lui non ha mai conosciuto, l’aristocrazia. Insieme i due uomini teorizzano sull’origine dell’Universo e delle razze umane che lo popolano - “all of alien origin, offspring of Hainish interstellar colonists, half a million years ago, or a million, or two or three million” (p. 142). Il lettore ha ora qualche coordinata in più per situare il sistema binario di Urras e Anarres: si trova nel sistema cetiano<sup>22</sup>. Tra le altre razze di origine *Hainish* ci sono anche i *Terrans* (Terrestri?). Rispetto alle solite convenzioni fantascientifiche, tuttavia, lo spazio tempo di *The Dispossessed* resta molto poco specificato.

Terzo e ultimo incontro è quello con Oiie (tra l’altro, questi erano i tre personaggi che avevano accolto Shevek al suo arrivo). Shevek viene invitato a cena a casa del collega, dove ben presto diventa il fulcro dell’attenzione dei suoi due figli. Dopo la timidezza del primo momento, infatti, i bambini danno sfogo a tutta la loro curiosità:

“Would you like to see my otter?”  
“Yes.”

---

<sup>22</sup> E’ un riferimento alla costellazione australe della Balena (lat. *Cetus*), introdotta da Tolomeo ad est dell’Acquario e a sud dei Pesci e dell’Ariete; è visibile durante gli ultimi mesi dell’anno ma difficilmente osservabile alle nostre latitudini, perché rimane bassa sull’orizzonte. Qui però Le Guin incappa in una contraddizione: il punto zero di queste coordinate è sulla Terra. Se i *Terrans* sono figli di Hain come tutti gli altri, perché su Urras si dovrebbero utilizzare coordinate terrestri? Sembra una sciocchezza ma, come nota la stessa Le Guin (cfr. *supra* p. 203), un lettore medio di fantascienza queste incongruenze le nota.

“He’s in the back garden. Mother put him out because she thought he might bother you. Some grownups don’t like animals.”

“I like to see them. We have no animals in my country.”

“You don’t?” said the older boy, staring. “Father! Mr. Shevek says they don’t have any animals!”

Ini also stared. “But what do you have?”

“Other people. Fish. Worms. And holum trees.”

“What are holum trees?” (p. 148)

La conversazione prosegue sul solito doppio binario: attraverso il dialogo tra i personaggi (atti linguistici diretti), il lettore scopre ulteriori caratteristiche sia di Anarres sia di Urras (atti narrativi indiretti), proseguendo nella ricostruzione comparata dei due mondi e delle due culture. Dopo che i bambini hanno rotto il ghiaccio, anche gli adulti rimangono coinvolti nello scambio dialogico, colpiti soprattutto dalla mancanza di leggi e regolamenti:

“But what,” Oiiie said abruptly, as if the question, long kept back, burst from him under pressure, “what keeps people in order? Why don’t they rob and murder each other?”

“Nobody owns anything to rob. If you want things you take them from the depository. As for violence, well, I don’t know, Oiiie; would you murder me, ordinarily? And if you felt like it, would a law against it stop you? Coercion is the least efficient means of obtaining order”. (pp. 148-149)

Sì, ma ci vuole comunque un alto senso di responsabilità civile che coinvolga tutta la società fino all’ultimo dei suoi membri perché le cose possano funzionare nel modo prospettato da Shevek. Odo, la madre spirituale e politica della comunità, doveva avere un grandissimo ascendente per convincere i suoi seguaci a impostare una convivenza su queste basi. Da questo punto di vista, Anarres pare veramente la realizzazione del sogno della perfetta organizzazione sociale. Ma, come aveva detto Shevek precedentemente, la serenità e la felicità non dipendono soltanto da questo. Inoltre, la mancanza di senso di possesso coinvolge anche la sfera dei sentimenti con risvolti sia positivi sia negativi: una maggiore libertà personale e sessuale (etero e omo) ma anche carenza, come nel suo caso personale, di legami affettivi. Terminata la serata, il protagonista va a dormire. Sogna di essere a letto con Takver, *la* compagna (e il lettore viene informato che su Anarres non esiste l’istituzione del matrimonio), in un luogo che però non riconosce, un luogo piatto e

morto. Lontano sull'orizzonte intravede una barriera. "We'll be there soon", dice alla donna. Ma lei non risponde.

## 6. Anarres.

Shevek torna a casa dall'ospedale ma cerca pure di cambiare vita. Comincia a trascorrere le serate a teatro e in altri luoghi di ritrovo con un gruppo di studenti, ma non riesce ad allacciare amicizie profonde. L'inizio della sua vita sociale a Abbenay lo porta però a scoprire la musica: "The concerts. They were a revelation, a shock of joy" (p. 156). Shevek ha sempre praticato musica e canto come tutti i ragazzi su Anarres, ma non era mai stato a un concerto a Abbenay e ora scopre che la musica, soprattutto quella sinfonica, è l'arte del tempo (e il lettore riconosce proprio nel tempo uno dei *leitmotiv* di questo romanzo). Un concerto nasce dalla simultanea vibrazione di strumenti che scandiscono tempi diversi.

Nel frattempo, però, il suo lavoro si blocca. Non riesce a risolvere il "paradosso temporale" di To e non riesce neppure a dar forma alla sua teoria della Simultaneità, la cui formulazione gli era parsa precedentemente molto vicina. Tenta pure di mettersi in contatto con Atro e gli altri fisici di Urras, ma Sabul blocca sistematicamente le sue lettere. Solo raramente riesce a ottenere risposte alle sue domande.

Intanto a Abbenay arriva Bedap e i due compagni riallacciano la vecchia amicizia. E' Bedap che spiega a Shevek il suo blocco creativo: "The wall. You've come up against the wall" (p. 164). E' arrivato al punto morto, al muro che aveva sognato da ragazzo. Nel corso dei loro dialoghi, i due giovani scoprono di avere una visione molto diversa della società in cui vivono. Shevek è rimasto invischiato negli intrighi dell'Università di Abbenay ma ha ancora una prospettiva idealistica su Anarres. Bedap è molto più disincantato. Lo informa addirittura che Tirin è stato rinchiuso in un "asylum", ma Shevek contesta la sua affermazione: non può *esservi stato* rinchiuso, a forza, avrà *scelto* di ritirarsi per problemi personali. Anche i loro termini di discussione sono ormai differenti. Riallacciandosi a una vecchia disquisizione sul dolore fatta la sera della partenza di Shevek (cfr. *supra* p. 224), Bedap afferma:

“you spoke of physical sufferings [...]. And I speak of spiritual suffering! Of people seeing their talent, their work, their lives wasted. Of good minds submitted to stupid ones. Of strength and courage strangled by envy, greed for power, fear of change. Change is freedom, change is life - is anything more basic to Odonian thought than that? But nothing changes any more! Our society is sick. You know it. You're suffering its sickness. Its suicidal sickness!” (p. 166)

Attraverso le parole di Bedap, il quadro di Anarres si fa più completo: il paradiso diventa un purgatorio. Shevek, per ora, non vuole vedere la situazione che ha sotto gli occhi. E' forse ancora troppo mite, oppure la sua solitudine esistenziale lo ha protetto dalla realtà che il suo compagno gli prospetta con tanta crudezza. Sente di essere rivoluzionario perché l'intera società Anarresti, concepita come l'aveva concepita Odo, è rivoluzionaria, ma percepisce il punto di vista dell'amico come troppo estremista. E il lettore anticipa: per ora.

Durante una gita in montagna con un gruppo di amici di Bedap, Shevek incontra Takver. Non era più stata nominata dal primo capitolo, dal momento in cui il protagonista stava lasciando con rimpianto il suo mondo. Che fosse una figura importante per l'uomo era già chiaro in quel passo, ma il lettore ha dovuto aspettare finora per “vederla”.

She had the laugh of a person who likes to eat well, a big, childish gape. She was tall and rather thin, with round arms and broad hips. She was not very pretty: her face was swarthy, intelligent, and cheerful. In her eyes there was a darkness, not the opacity of bright dark eyes but a quality of depth, almost like deep, black, fine ash, very soft. (p. 177)

I suoi colori sono l'opposto di quelli di Shevek. Ne pare quasi il lato oscuro, l'ombra. Shevek viene pure a sapere che il loro non è in realtà il primo incontro, perché la ragazza era compagna sua e di Bedap al Northsetting Institute, ma egli non l'aveva mai notata. Ora è una biologa marina. Appena la vede, Shevek si rende conto che la sua vita sta per cambiare. Tornati a Abbenay i due vanno a vivere insieme.

## 7. Urras.

Shevek trova un biglietto anonimo in cui qualcuno, come Chifoilisk, lo accusa di essersi asservito al potere costituito e lo invita ad aderire alla causa per combattere



l'ingiustizia e la repressione. Anche su Urras ci sono quindi venti di rivolta e questa volta è Anarres a essere considerata un luogo di libertà.

Shevek torna di nuovo a casa di Oiie soprattutto per rivedere i bambini, che ormai lo trattano come un vecchio amico. Là incontra anche la sorella di Oiie, Vea, essere esotico e raffinato, la quale, sia pure con una certa alterigia, si mostra assai incuriosita dallo straniero, soprattutto dal suo nome:

“Is it true that you get your names from a computer?”

“Yes.”

“How dreary, to be named by a machine!”

“Why dreary?”

“It's so mechanical, so impersonal.”

“But what is more personal than a name no other living person bears?”

“No one else? You're the only Shevek?”

“While I live. There were others, before me.”

“Relatives, you mean?”

“We don't count relatives much; we are all relatives, you see. I don't know who they were, except for one, in the early years of the Settlement. She designed a kind of bearing they use in heavy machines, they still call it a 'shevek.’” (pp. 197-198)

Al solito i due punti di vista: il nome dato da un computer (e il lettore viene informato della pratica) è impersonale per Vea, unico per Shevek; freddo per lei, pregno di significati culturali per lui. Questo permette anche di comprendere meglio l'espressione impiegata dal protagonista nel suo incontro con il dottor Kimoe: non “*my name is*” ma “*I am called*”. Su Anarres neppure il nome è un proprietà, il suo portatore ne ha solo l'usufrutto.

Poco tempo dopo il ritrovamento della lettera, scoppia una rivoluzione a Benbili, un'altra delle nazioni di Urras. Shevek legge la notizia con speranza, ma A-Io, il paese che lo ha accolto, decide di intervenire per ripristinare il vecchio governo militare. L'Anarresti comincia a capire i giochi di potere su Urras: gli Ioti vogliono la sua teoria della simultaneità per il loro prestigio e la loro potenza spaziale. Intanto, però, comincia a sentirsi spiato e cancella ogni nota, anche nel computer. Pensa addirittura di trasferirsi a Thu (il paese di Chifoilisk) o a Benbili per essere più libero, ma poi si rende conto che il problema lo seguirebbe dovunque. Comincia a cadere nella depressione.

Un giorno decide di telefonare alla sorella di Oiie e la invita a pranzo. Veà è un tipo di donna con cui Shevek non ha mai avuto a che fare, una “body profiteer” in termini Anarresti, una persona che usa la propria sessualità come un’arma:

To look at her, Veà was the body profiteer to end them all. She was so elaborately and ostentatiously a female body that she seemed scarcely to be a human being. She incarnated all the sexuality the Ioti repressed into their dreams, their novels and poetry, their endless paintings of female nudes, their music, their architecture with its curves and domes, their candies, their baths, their mattresses. (p. 213)

Eppure, discutendo con lei, Shevek - e con lui il lettore - ha un altro punto di vista sulla condizione femminile su Urras. Veà non si sente frustrata dal non aver accesso alla vita pubblica come un uomo, anzi si sente maggiormente libera, sa sfruttare la propria femminilità per ottenere quello che vuole senza fatica. I due, però, non riescono a comprendersi fino in fondo. Shevek compara la donna con Takver (e quest’ultima vince nettamente il confronto), mentre Veà, dal canto suo, sembra più divertita che incuriosita dall’“alieno”. Lo trascina a teatro a vedere una commedia brillante di cui Shevek non capisce nemmeno una battuta e si fa offrire pure la cena. Poi lo invita a un *party* a casa sua. La serata si conclude in maniera disastrosa. Gli ospiti lo incitano a parlare del suo lavoro e della sua teoria. Shevek per un po’ li accontenta, ma pian piano sente crescere la frustrazione nei confronti del lavoro che non va avanti, delle persone che non lo capiscono, della società che *lui* non capisce, e anche di Veà che lo ha stuzzicato sessualmente per tutta la giornata. Alla fine si ubriaca, si sente male e viene riaccompagnato semincosciente nelle sue stanze da Demaere Oiie e Sao Pae (un altro collega). Costoro, dopo aver frugato dappertutto in cerca di annotazioni, commentano:

“What has the bastard been doing. Demaere? Still nothing here, absolutely nothing. Is he a complete fraud? Have we been taken in by a damned naive peasant from Utopia? Where’s his theory? Where’s our instantaneous spaceflight? Where’s our advantage over the Hainish? Nine, ten, months we’ve been feeding the bastard, for nothing!” Nevertheless he pocketed one of the papers before he followed Oiie to the door. (p. 232)

Dunque Shevek aveva ragione a sentirsi spiato. Narrativamente, questo discorso di Pae è l’unico brano finora incontrato in cui il lettore ha accesso diretto al pensiero degli Urrasti, ai loro piani e alle loro speranze di dominio sui mondi Hainish. E’

l'unico punto - una sorta di finestra "oggettiva" - in cui la narrazione non perviene al lettore né dalla prospettiva di Shevek né attraverso un dialogo da cui dover inferire la situazione. E' un giudizio sullo scienziato, sulla sua teoria e su Anarres, e non è certo lusinghiero. Eppure, indirettamente, il passo contribuisce a far allontanare emotivamente il lettore dai personaggi Urrasti. Persino Oiie, colui che pareva uno dei pochi amici dell'esule dalla luna, è in realtà una spia. La sensazione di solitudine che accompagna Shevek è quindi fondata.

## **8.** Anarres.

Picnic al North Park di Abbenay per festeggiare l'*Insurrection Day*, l'anniversario delle prime rivolte a Nio Esseia, avvenute quasi duecento anni prima, nel 740° anno Urrasti (una delle poche date di tutto il romanzo). E' l'ultimo momento di pace di Shevek e Takver tra i loro amici, prima dell'inizio di una carestia che cambierà la vita e il modo di pensare di tutti.

Shevek ha ormai terminato il manoscritto dei *Principles of Simultaneity*, ma Sabul ne impedisce la pubblicazione per motivi "religioso-politico-filosofici":

'That Sequency Physics is the high road of chronophilosophical thought in the Odonian Society has been a mutually agreed principle since the Settlement of Anarres. Egoistic divagation from this solidarity of principles can result only in sterile spinning of impractical hypotheses without social organic utility, or repetition of the superstitious-religious speculations of the irresponsible hired scientists of the Profit State of Urras....' (p. 238)

La fisica sequenziale è la teoria di cui Shevek mette in dubbio i fondamenti e che è invece sostenuta da tutti i baroni dell'Università di Abbenay compreso Sabul. In realtà, Shevek scoprirà presto che ciò che vuole il vecchio scienziato è aggiungere il suo nome in copertina e, alla fine, dovrà cedere. Così, nell'anno 164 dalla Fondazione, la prima edizione dei *Principi*, incompleta, ridotta, tagliata e con Sabul e Shevek come coautori, potrà vedere finalmente la luce. Il giovane, tuttavia, riuscirà ad aggiungere a una spedizione del testo su Urras una copia manoscritta e completa del suo lavoro, indirizzata a Atro.

Intanto Takver ha saputo di essere incinta e, in una notte di panico (soprattutto per Shevek che non riesce a trovare la levatrice), mette alla luce una bambina che il

computer chiamerà Sadik. Il sentimento sviluppatosi tra Takver e Shevek, e che da ora in poi coinvolgerà anche la figlia, trascende il concetto di rapporto privato tra individui sul quale è basata la società Anarresti.

An Odonian undertook monogamy just as he might undertake a joint enterprise in production, a ballet or a soap works. Partnership was a voluntarily constituted federation like any other. So long as it worked, it worked, and if it didn't work it stopped being. It was not an institution but a function. It had no sanction but that of private conscience. (p. 244)

La promessa di fedeltà fra individui (tra uomo e donna o dello stesso sesso) non è altro che un'espressione della libertà di comportamento. La rottura di un voto, di una promessa, è una forma di tradimento privato, tutto sommato il peggiore che la società "responsabile" ideata da Odo possa immaginare. Ma tra Shevek e Takver c'è qualcosa di più: l'uomo condivide con la ragazza quel sentimento di appartenenza che non aveva mai provato nel rapporto con la madre.

Per loro è quindi ancora più difficile la separazione forzata a causa delle assegnazioni di emergenza per combattere la siccità. Il primo a doversi allontanare per sessanta giorni è Shevek; poi, al suo ritorno, scopre che anche Takver è stata inviata lontano, ai Comestible Algae Experimental Development Laboratories, per un periodo indeterminato; infine, dopo un periodo a Abbenay nell'attesa vana di commenti sul suo lavoro da Urras, anche Shevek viene mandato indefinitamente a lavorare nel deserto di polvere, "the Dust".

## 9. Urras.

Il giorno successivo al party, Shevek sperimenta il suo primo dopo sbornia. Mentre sta disperatamente tentando di fare colazione, arriva Pae a vedere come sta. E' forse l'unico momento di tutto il romanzo in cui il lettore conosce la situazione meglio del protagonista: sa che Pae è una spia e non è affatto amico di Shevek. Prova quindi una sorta di apprensione per il personaggio. Nel corso del dialogo, Pae accenna in maniera apparentemente casuale a un articolo uscito sul *Bulletin of the Space Research Foundation* in cui sono presentati i piani per l'*ansible*, uno strumento per la comunicazione istantanea che è stato progettato sulla base delle idee di Shevek: "if the temporalists - that's you, of course - will just work out the

time-inertia equations, the engineers [...] will be able to build the damned thing, test it, and thus incidentally prove the validity of the theory, within months or weeks” (p. 276).

L'incontro con Pae risveglia Shevek dalla sua apatia mentale (meno male, commenta il lettore) ed egli si rende finalmente conto di come lo stanno manovrando e di tutto quello che è in gioco: il controllo, tramite le telecomunicazioni, dell'universo. Eppure, proprio Pae, “his enemy”, gli ha fatto conoscere la Teoria della Relatività del “Terran” Ainsetain (Einstein!?) che l'ha condotto vicino alla soluzione. E' l'ora di concludere il suo lavoro. Ma per farne che cosa, per consegnarlo a chi? La domanda rimane aperta sia per il lettore sia per il protagonista.

He forgot Pae. He thought about the book. He could not state clearly to himself what, exactly, he had found so stimulating about it. Most of the physics in it was, after all, outdated; the methods were cumbersome, and the alien attitude quite disagreeable. [...]

Strangeness and familiarity: in every movement of the Terran's thought Shevek caught this combination, was constantly intrigued. And sympathetic: for Ainsetain, too, had been after a unifying field theory. Having explained the force of gravity as a function of the geometry of spacetime, he had sought to extend the synthesis to include electromagnetic forces. (pp. 278-279)

Proprio meditando sulla teoria di Einstein e del suo continuatore - Saeba<sup>23</sup> - Shevek vede improvvisamente la soluzione: “The vision was both clear and whole. What he saw was simple, simpler than anything else. It was simplicity: and contained in it all complexity, all promise. It was revelation. It was the way clear, the way home, the light” (p. 280). E' ormai al di là del muro. Solo mentalmente, in realtà, perché fisicamente si trova sotto continuo controllo.

Per sfuggire ai suoi “carcerieri”, decide di rivolgersi agli anarchici che lo avevano contattato. Il suo cameriere, Efor, l'unico proletario che conosce, gli dà qualche indirizzo. Finalmente esce dall'Università per non tornarvi mai più, prende un taxi e raggiunge i rivoluzionari a Nio Esseia. Per due giorni e due notti continua a

---

<sup>23</sup>La coesistenza tra “strangeness” e “familiarity” è anche una delle caratteristiche della SF (cfr. anche Parrinder, op. cit., pp. 141-143). Qui Le Guin mette insieme un personaggio conosciuto al lettore e uno sconosciuto (appartiene al futuro). Il significato e il valore del secondo viene inferito dal lettore per analogia sulla base del primo.

trascrivere i suoi appunti mentali, che vengono immediatamente stampati e fatti circolare fra la gente. Non arriva però a mettere su carta le equazioni della Teoria Generale del Tempo.

Alla fine esce e si trova nel mezzo di una manifestazione. Esaltato dal contesto, prende addirittura la parola e arringa la folla magnificando la società Odoniana e il modo di vivere degli Anarresti. Shevek dà un unico consiglio agli insorti: “You cannot make the Revolution. You can only be the Revolution. It is in your spirit, or it is nowhere.” Ma le sue parole vengono troncate dall’arrivo della polizia e il tutto finisce in un bagno di sangue.

## **10.** Anarres.

Finalmente, dopo tre anni di separazione forzata da Takver, e quattro dall’inizio della carestia, Shevek raggiunge la donna nel suo ultimo posto di lavoro. E’ passato talmente tanto tempo che la figlia non lo riconosce neppure. L’incontro, tuttavia, cancella in un attimo il tempo in cui sono stati lontani.

Shevek rimane con Takver finché all’Istituto non hanno trovato qualcuno che la sostituisca nel suo lavoro e poi, tutti e tre, tornano a Abbenay, a casa. Se le vicende vissute non hanno cambiato il loro rapporto, hanno però cambiato il loro modo di pensare, soprattutto quello di Shevek. Egli ha pure incontrato Tirin, l’amico, l’artista, e ha trovato un uomo finito dagli anni di “asylum”. Ora non crede più che fosse sua la scelta di internarsi: l’ha distrutto il sistema che ha censurato il suo lavoro teatrale, che ha avuto paura delle sue idee e che gli ha chiuso la bocca in una “prigione”.

Tornando a casa, Shevek vuole fondare un sindacato di stampa e pubblicare tutto quanto viene censurato, i suoi *Principi*, il teatro di Tirin: “I owe him that. He taught me what prisons are, and who builds them. Those who build walls are their own prisoners. I’m going to fulfill my proper function in the social organism. I’m going to unbuild walls” (p. 332). E solo la libertà di pensiero, solo la conoscenza condivisa possono distruggere le mura della prigione che gli Anarresti stessi si sono costruiti (cfr. *supra* p. 223).

## **11.** Urras.

Shevek ha ormai deciso come abbattere anche le mura fisiche che gli hanno costruito attorno a A-Io. Qualche giorno dopo i tumulti, si reca a Rodarred, l'antica capitale dell'Avan Province, all'Ambasciata "Terran" e chiede di parlare con l'Ambasciatore. A lei (è una donna) propone di consegnare tutto il suo lavoro, parte teorica e risvolti pratici, dietro l'unica condizione di considerarlo proprietà comune di tutti i popoli di origine Hainish. Solo donandolo alla comunità intergalattica potrà evitare che un'unica parte lo sfrutti a proprio esclusivo vantaggio come investimento o arma.

La donna comprende e accetta. Attraverso le parole dell'Ambasciatrice, il lettore ha però anche accesso a un terzo punto di vista, sia sulla situazione tra Urras e Anarres sia sui rapporti tra il sistema binario e il resto del mondo Hainish (e anche sulla storia futura della Terra). La prospettiva dei Terrans rimette infatti in discussione tutto il quadro politico, culturale e sociale costruito finora dagli Urrasti e dagli Anarresti:

"My world, my Earth, is a ruin. A planet spoiled by the human species. We multiplied and gobbled and fought until there was nothing left, and then we died. We controlled neither appetite nor violence; we did not adapt. We destroyed ourselves. By we destroyed the world first. There are no forest left on my Earth. The air is grey, the sky is grey, it is always hot. It is habitable, it is still habitable, but not as this world is. This is a living world, a harmony. Mine is a discord. You Odonians chose a desert; we Terrans made a desert.... (pp. 347-348)

Per la Terrestre, è Urras Utopia, il mondo perfetto, il paradiso perduto. Ma, come sottolinea Shevek, Urras è comprensibile solo in connessione con Anarres: il passato e il futuro, ciò che è e ciò che potrebbe essere. Qui e altrove.

## **12.** Anarres.

Abbenay, cinque anni dopo. Nel frattempo, Shevek e Bedap sono riusciti a creare un collegamento radio con Urras. Fedeli al principio che solo condividendo ogni forma di conoscenza può esserci libertà, hanno stampato e reso noto a tutti il contenuto delle loro conversazioni con la Luna. Sorprendentemente, però, la maggior parte degli Anarresti non pare pronta a rientrare in contatto con gli ormai

lontani cugini e accusa il sindacato fondato dai due amici di “tradimento” (ecco da dove nasce l’accusa di essere un “traitor” fatta a Shevek nel primo capitolo). Qualcuno arriva persino a minacciare Takver e le bambine, Sadik e Pilun, l’ultima nata. All’interno dello stesso sindacato, sorgono dei contrasti tra i fedeli di Bedap e un altro sottogruppo, guidato da Rulag, sulla possibilità di invitare su Anarres degli Urrasti. Alla fine si rendono conto che gli Anarresti hanno paura dell’ignoto, del cambiamento, di allargare i loro confini:

“The only security we have is our neighbors’s approval. An anarchist can break a law and hope to get away unpunished, but you can’t ‘break’ a custom; it’s the framework of your life with other people. We’re only just beginning to feel what it’s like to be revolutionaries [...]. And it isn’t comfortable”. (p. 363)

E’ più facile rompere le leggi che le consuetudini, ma in una società dove per mutuo consenso esistono solo le seconde è ancora più difficile fare i rivoluzionari. Se non possono far venire gli Urrasti su Anarres, però, gli “insorti” possono fare il contrario, mandare qualcuno lassù. E il prescelto non può essere che Shevek, l’unica personalità del pianeta conosciuta e stimata anche su Urras.

Finalmente il cerchio si chiude. Questo episodio è l’antecedente diretto dell’*incipit* del romanzo. Solo ora il lettore ha il quadro completo, nonché le risposte a tutte le domande rimaste in sospeso dal primo capitolo.

Con una coda però.

### **13.**

Shevek ritorna a casa, a mani vuote, soltanto con gli abiti che indossa, esattamente come era partito (cfr. *supra* p. 214). Non da solo però. Lo accompagna Ketho, un Hainish, “a handsome man of about thirty, tall and light like a Cetian, but nearly hairless like a Terran, with very strong, fine features” (p. 383). L’uomo, appartenente alla razza più antica degli uomini, prototipo delle diverse civiltà, vuole partecipare al più giovane degli esperimenti sociali.

BEFORE they broke orbit the view ports were filled with the cloudy turquoise of Urras, immense and beautiful. But the ship turned, and the stars came into sight, and Anarres among them like a round bright rock: moving yet not moving, thrown by what hand, timelessly circling, creating time. (p. 380)



La missione è compiuta. La situazione di stallo tra Urras e Anarres, ferma da sette generazioni, finalmente si è mossa, il tempo congelato ha ripreso a scorrere, il futuro è ormai accessibile. Anarres, accettando l'alieno, si è riaperta alla storia dell'universo.

### **5.1.2. LETTURA SPECIALISTICA**

Sin dalla prima lettura, *The Dispossessed* è un romanzo complesso, non lineare. Al lettore è richiesto di spostarsi continuamente avanti e indietro sull'asse temporale, di collezionare lentamente i pezzi del *puzzle* che gli servono per ricostruire i personaggi, le ambientazioni, gli eventi e di aspettare fino in fondo prima di vederne completato un solo particolare. Sin da una lettura di primo grado, il lettore si rende conto che ogni elemento del romanzo ha almeno un doppio significato, che ogni modo di vedere le cose, ogni giudizio, è sempre "reversibile" a seconda del punto di vista.

*The Dispossessed* è in realtà tessuto su una fitta rete di rimandi intertestuali, di significati personali della scrittrice, nonché di convenzioni sviluppate e intenzioni dichiarate dalla generazione di autori di fantascienza di cui Le Guin fa parte.

#### **5.1.2.1. IL TITOLO E LA CRITICA SOCIALE**

Ai significati di *The Dispossessed* precedentemente evidenziati (cfr. *supra* p. 206) occorre aggiungere quelli che gli derivano dalla connessione intertestuale con *The Possessed*, la versione inglese de *I demoni* di Dostoevskij. E' difficile stabilire, dal momento che lei stessa non lo dichiara, fino a che punto Le Guin volesse costruire un parallelismo tra il proprio testo e l'intero romanzo dostoevskiano. Eppure, come il titolo pare suggerire, l'utopia di Le Guin è una sorta di antitesi ("\*LF-", di negazione) del grande lavoro tragico, inquietante, apocalittico dello scrittore russo. Entrambe sono opere sulla rivoluzione, ma la ragione e l'informazione utilizzate da

Shevek sono l'esatto contrario del terrorismo nichilista neciaeviano<sup>24</sup>. Anche come personaggio, Shevek pare costruito come un positivo fotografico rispetto al principe Nikolaj Stavrògin, affascinante ma senz'anima, enigmatico e feroce, destinato all'autodistruzione. Da una parte si incontra qualcuno che non è neppure un proletario (i rapporti personali su Anarres non consentono certo di considerare i figli una proprietà), dall'altra c'è un principe, un possessore di "anime", che ha su di loro diritto di vita e di morte; l'uno lavora per rimettere in moto la storia, l'altro tenta di annullarla.

Eppure - come Le Guin insegna - non esiste l'opposto assoluto, tutto il bene da una parte e tutto il male dall'altra; e quindi anche quello che possiamo supporre un accostamento voluto tra i due rivoluzionari deve avere una ragione. Shevek ha in effetti qualcosa di Stavrògin, il suo essere un utopista ma ben ancorato alla realtà, la volontà di agire, anche se l'uno con la violenza e l'altro con la sola arma della conoscenza; condividono persino il fatto di essere dei solitari, anche se da una parte si tratta di solitudine morale e dall'altra è esistenziale. Entrambi si ergono al di sopra della società che li circonda e che li ha creati, ma Shevek appare una vera e propria figura mistica (cfr. *supra* p. 217) e Stavrògin un angelo ribelle, un dèmone.

In realtà, il tipo di società creata da Le Guin pare configurarsi come una fusione tra gli ideali del socialismo utopistico ottocentesco (l'abolizione della proprietà privata, la socializzazione dei mezzi di produzione, la razionalizzazione dell'organizzazione del lavoro e persino la formazione di comunità autosufficienti in cui produzione e consumo avvengono in comune<sup>25</sup>) e i principi del *satyagraha*, "insistenza per la verità", e dell'*aimsa*, o della non-violenza, su cui il Mahatma Gandhi ha fondato la lotta per l'indipendenza dell'India dall'Inghilterra.

La società Anarresti appare quindi una comunità finzionale frutto di un esperimento di pensiero basato su una ibridizzazione tra ideali politici occidentali e principi filosofici orientali. Essa diviene così un atto di accusa nei confronti sia della società capitalistica e consumistica americana (nata da un liberismo sfrenato

---

<sup>24</sup> Sergej Ne aev era il giovane nichilista russo che ispirò il romanzo di Dostoevskij. Fu ucciso dai suoi stessi compagni rivoluzionari nel dicembre 1869.

<sup>25</sup> E' il progetto dei "falansteri" di Charles Fourier (1792-1837). Il tipo di comunità prospettato da Le Guin ricorda comunque anche le "comuni" dei figli dei fiori anni '70.

che esaspera l'individualismo) sia del comunismo di stampo sovietico (nato sì da un ideale, ma soffocato subito nella violenza).

Anarres, tuttavia, vuole essere soprattutto un esperimento immaginario di una forma di convivenza egualitaria, a tutti i livelli. Alla rappresentazione di una società in cui uomini e donne hanno pari diritti nel pieno riconoscimento della loro diversità fisica, Le Guin contrappone una serie di manifestazioni di discriminazione sessuale nella società Urrasti, che sono però facilmente riconoscibili come proiezioni dei rapporti tra i sessi nel mondo empirico di riferimento. Anche in questo caso, il bersaglio della polemica innescata dalla scrittrice non è nello stato ontologico finzionale, ma in quello reale. Mettendo in scena, e quindi in evidenza, le assurdità di certe autogiustificazioni del pensiero maschilista (anni '70 ma non solo), il testo letterario diventa così ancora una volta un mezzo privilegiato di critica sociale.

Neppure Anarres, però, è la società perfetta: lo era nel pensiero di Odo, non lo è più a distanza di sette generazioni. Anche con questo, Le Guin sembra voler sottolineare la differenza tra ideologia (o forse "ideale") e pratica: un progetto di comunità può essere perfetto solo nel pensiero di chi lo "crea", perché comunque il "creatore" non potrà mai tenere conto del singolo individuo, delle sue modalità di pensiero e della sua volontà di azione. Ogni *u-topia*, del resto, è "essenzialmente" ambigua, non solo *The Dispossessed*. E' il luogo (τόπος) perfetto (εὔ) che non c'è (οὐ): il nome stesso contiene implicitamente la negazione della sua esistenza.

#### **5.1.2.2. IL TAOISMO: LA RECIPROCITA' DEGLI OPPOSTI E LA FILOSOFIA DEI NOMI**

Anarres è dunque un ibrido tra utopia occidentale e filosofia orientale, ma l'influenza di quest'ultima è rintracciabile anche in altre componenti del romanzo. Le Guin è infatti seguace del taoismo, in particolare del *Libro dei mutamenti*, l'*I Ching*. Proprio dal pensiero taoista deriva l'idea della reciprocità dialettica degli opposti su cui è basato tutto *The Dispossessed*. Ecco come spiega il concetto Fritjof Capra:

L'idea che tutti gli opposti sono polari - che luce e buio, vincere e perdere,

buono e cattivo sono soltanto differenti aspetti dello stesso fenomeno - è uno dei principi fondamentali del modo di vita orientale. Poiché tutti gli opposti sono interdipendenti, il loro conflitto non può mai finire con la vittoria di uno dei poli, ma sarà sempre una manifestazione dell'azione reciproca tra l'uno e l'altro polo. In Oriente, una persona virtuosa non è perciò quella che affronta l'impossibile compito di battersi per il bene e di sconfiggere il male, bensì quella che è capace di mantenere un equilibrio dinamico tra il bene e il male.

Questa idea dell'equilibrio dinamico è essenziale per il modo in cui l'unità degli opposti è sperimentata nel misticismo orientale. Non è mai un'identità statica, ma sempre un'interazione dinamica tra due estremi. Questo punto è stato messo in evidenza in modo particolarmente ampio dai saggi cinesi con il loro simbolismo dei poli archetipici *yin* e *yang*.<sup>26</sup>

L'unità che soggiace allo *yin* e allo *yang* è appunto il Tao, concetto traducibile come il "viaggio" o il "senso", il significato che non è mai assoluto e definitivo ma scaturisce dall'osservare le cose da una prospettiva dinamica, colta da più punti di vista opposti tra loro e in rapporto dialettico.

Già in *The Left Hand of Darkness*, in effetti, si trovavano una serie di coppie antitetiche che risultavano poi le due facce di una stessa medaglia: il maschile e il femminile, la destra e la sinistra, la luce e l'oscurità. Qua se ne aggiungono altre.

Intanto i due pianeti, Urras e Anarres sono costruiti su uno schema speculare che si ripete in tutte le loro componenti: a livello *culturale*, in quanto società opposte in tutto ma nate dalla stessa matrice; *geografico*, da una parte il verde, i boschi, le foreste, dall'altra, il pianeta giallo di deserti di polvere; *economico*, Anarres rifornisce Urras e viceversa, ma il sistema di scambievoli necessità è sconosciuto sia dagli Urrasti sia dagli Anarresti; e infine *astronomico*, come lune reciproche (cfr. *supra* p. 223). Ma il sistema binario Urras/Anarres si contrappone ancora agli altri pianeti Hainish, tutti differenti ma tutti frutto dello stesso seme, Hain. E ancora Urras è l'inverso della Terra: per l'Ambasciatrice, il paradiso e l'inferno, la vita e la morte.

Anche i personaggi sono costruiti in coppie reciproche. Shevek e Takver non sono solo le due metà di una stessa, voluta, unità familiare, ma sono presentati come opposti, emotivamente e fisicamente. Lui è ascetico, maturo sin dall'infanzia, lei è carnale, anche da adulta esprime la stessa gioia di vivere dei bambini (cfr. *supra* p.

---

<sup>26</sup> Fritjof Capra, *Il Tao della fisica*, Milano, Adelphi, 1982 (ed. or. 1975).

233); lui è chiaro come il giorno, lei è scura come la notte. La loro unione rappresenta addirittura, in una dimensione privata, quella spazio-temporale. Shevek è infatti l'uomo del tempo, che rimette in moto con la potenza della sua mente; Takver è connessa con lo spazio, che invece conquista con gli unici oggetti di sua proprietà, strane spirali di fil di ferro, chiamate "Occupations of Uninhabited, Space" con le quali decora i soffitti degli alloggi che abita (Capp. 6 e 10).

Takver, a sua volta, è contrapposta a Vea: la Anarresti è una donna indipendente, lavoratrice e madre in un mondo difficile ma che lascia a chiunque (o quasi) la propria libertà; la Urrasti è professionista solo dell'uso del suo corpo, che concepisce come un'arma per avere un certo grado di potere in una società "facile", che però le impedisce di realizzarsi in qualsiasi altro ruolo. Entrambe, tuttavia, avranno una funzione fondamentale nella vita di Shevek contribuendo, ciascuna a suo modo, a sbloccare le sue crisi creative (Capp. 7 e 8).

Pure gli amici, Tirin e Bedap, sono l'opposto l'uno dell'altro: Tirin è un sognatore, un artista, troppo fragile per non soccombere alla società stessa; Bedap è un rivoluzionario vero, un pianificatore che accompagnerà fino in fondo Shevek nella sua personale sommossa contro Anarres. Anche l'influenza di entrambi sarà importantissima per l'educazione politica del protagonista. Nel corso degli anni lo indurranno infatti ad aprire gli occhi sulla reale situazione del pianeta.

Persino i maestri di Shevek sono raggruppabili due a due: da ragazzo, Shevek incontra il "director" del gruppo di Speaking-and-Listening che lo zittisce perché non riesce a capirlo, e poi Mitis che, proprio per lo stesso motivo, si rende conto della grandezza del pensiero del giovane e lo indirizza all'Università perché cresca ulteriormente. Quindi, ad Abbenay, Shevek incontra Sabul, incompetente ma politicamente forte, e Gvarab, mente eccelsa ma ormai sconfitta completamente dal sistema. Sabul è poi ulteriormente contrapposto ad Atro: il primo è un piccolo uomo che si fa potente con la prevaricazione, il secondo è un grande scienziato al di sopra di ogni meschinità.

Tutti, però, nel bene o nel male, contribuiranno alla crescita personale, politica ed emotiva del protagonista, il cui destino, a sua volta, sarà quello di sbloccare lo stato di "evoluzione", ormai immobile da secoli, delle due società gemelle e,

conseguentemente, del resto dei mondi Hainish.

Ancora il pensiero taoista influenza il modo in cui Le Guin “battezza” luoghi e personaggi. La seguente testimonianza riguarda specificamente *The Farthest Shore*, ma, come attesta il racconto della nascita di Shevek (cfr. *supra* p. 205), il procedimento è lo stesso per tutti i romanzi di Le Guin.

People often ask how I think of names in fantasies, and again I have to answer that I find them, that I hear them. This is an important subject in this context. From that first story on, *naming* has been the essence of the art-magic as practiced in Earthsea. For me, as for the wizards, to know the name of an island or a character is to know the island or the person. Usually the name comes of itself, but sometimes one must be very careful: as I was with the protagonist, whose true name is Ged. I worked (in collaboration with a wizard named Ogion) for a long time trying to “listen for” his name, and making certain it really was his name. This all sounds very mystical and indeed there are aspects of it I do not understand, but it is a pragmatic business too, since if the name had been wrong the character would have been wrong - misbegotten, misunderstood.<sup>27</sup>

Questo corrisponde all’insegnamento taoista che le “vere” leggi del mondo (e quindi, per Le Guin, di qualsiasi mondo, anche finzionale), che siano etiche, estetiche o scientifiche, non sono mai imposte dall’alto, ma esistono nelle cose in sé. Compito del romanziere, come dello scienziato, è esclusivamente quello di “scoprirle”. Anche il processo di *nominazione* - il “naming” - non è un atto creativo, ma una scoperta.

In una testimonianza sopra citata, la scrittrice ricorda come il personaggio Shevek le abbia confidato da solo il suo nome, ma questo a sua volta rispecchia la società che ha creato entrambi. E’ unico e contraddistingue il suo portatore come un essere umano “singolo”, non ripetibile nel tempo della sua stessa esistenza. Neppure il nome, però, in fondo gli appartiene. Affidatogli dal computer, lo ha soltanto in prestito dal momento della sua nascita a quello della sua morte. Anche i nomi propri, su Anarres, sono un bene comune, appartengono agli Anarresti tutti e a loro ritorneranno, una volta assolta una funzione “momentanea”, per essere successivamente “condivisi” da un altro membro della comunità.

---

<sup>27</sup> Le Guin, “Dreams Must Explain Themselves”, op. cit., pp. 46-47.

### 5.1.2.3. LA LINGUA: PAROLE E SOCIETA'

Tutti i mondi finzionali sono “mondi di parole”, lo si è più volte sottolineato, ma in quelli fantastici esse hanno maggior potere evocativo, perché gli autori non si limitano a usarle per suggerire un collegamento tra entità reali e entità finzionali, ma arrivano a creare - “scoprire”, nel caso presente - oggetti e soggetti precedentemente *non* esistenti a nessun livello ontologico.

I mondi di Le Guin, tuttavia, essendo fondati più sulle relazioni tra persone che sulla costruzione fisica di scenari altri, sono soprattutto *società* di parole. E il modo in cui l'autrice mette queste ultime in bocca ai personaggi crea e riflette al contempo l'ambiente in cui essi si trovano a vivere.

Già nel corso della lettura di primo grado (cfr. *supra* p. 215), è stata più volte sottolineata la particolarità della mancanza del possessivo di fronte ai nomi di parentela - “*the mother*”, “*the father*” invece di “*his mother*” o “*her father*” - che riflette il rifiuto totale da parte della società odoniana del concetto di proprietà e che richiama e spiega lo stesso titolo del romanzo. Nel brano seguente l'idea del “dispossessing”, nel suo senso riflessivo, è persino ampliata:

The singular forms of the possessive pronoun in Pravic were used mostly for emphasis; idiom avoided them. Little children might say “my mother,” but very soon they learned to say “the mother.” Instead of “my hand hurts”, it was “the hand hurts me,” and so on; to say “this one is mine and that’s yours” in Pravic, one said, “I use this one and you use that”. (p. 58)

Altri passi rafforzano la costruzione di un sistema familiare peculiare. Nel secondo capitolo, ad esempio, è presente un'annotazione autoriale (cfr. *supra* p. 116), che permette al lettore di avere ulteriori informazioni:

\*Papa. A small child may call any adult *mamme* or *tadde*. Gimar’s *tadde* may have been her father, an uncle, or an unrelated adult who showed her parental or grandparental responsibility and affection. She may have called several people *tadde* or *mamme*, but the word has a more specific use than *ammar* (brother / sister), which may be used to anybody. (p. 47)

Questa è l'unica annotazione autoriale, extradiegetica, di tutto *The Dispossessed*.

Al contrario di *The Left Hand of Darkness*, infatti, in cui l'autrice aggiunge varie glosse ai termini "scoperti" per il pianeta Winter e per le sue culture, in questo romanzo tutte le informazioni di cui il lettore ha bisogno gli pervengono attraverso la voce del narratore o dei personaggi. Quest'unico caso vuole probabilmente sottolineare una componente specifica della società anarresti, una sorta di interscambiabilità parentale che permette maggior "libertà" ai genitori. Per contrasto, verrà dunque messo in luce il comportamento anomalo di Shevek e Takver con le figlie, che costruiscono un *loro* nucleo familiare. Questo a sua volta, sullo sfondo dei codici di comportamento della nostra civiltà, apparirà invece "normale" al lettore.

Sempre attraverso l'uso della lingua, vengono messe in rilievo altre peculiarità della cultura anarresti. Riguardo ai costumi sessuali per esempio (ancora nel Cap. 2):

The language Shevek spoke, the only one he knew, lacked any proprietary idioms for the sexual act. In Pravic it made no sense for a man to say that he had "had" a woman. The word which came closest in meaning to "fuck", and had a similar secondary usage as a curse, was specific: it meant rape. The usual verb, taking only a plural subject, can be translated only by a neutral verb like copulate. It meant something two people did, not something one person did, or had. (p. 53)

E ancora, sull'identità dei concetti di "gioco" e "lavoro" (Cap. 8, ma già accennato nel 2°):

The identity of the words "work" and "play" in Pravic had, of course, a strong ethical significance. Odo had seen the danger of a rigid moralism arising from the use of the word "work" in her analogic system: the cells must work together, the optimum working of the organism, the work done by each element, and so forth. Cooperation and function, essential concepts of the *Analogy*, both implied work. The proof of an experiment, twenty test tubes in a laboratory or twenty million people on the Moon, is simply, does it work? Odo had seen the moral trap. "The saint is never busy," she had said, perhaps wistfully. (p. 269)

Odo, nella sua *Analogy* (la Bibbia degli Anarresti), ha volontariamente abolito la parola "lavoro" e ne ha assimilato il concetto a quello di "gioco". Lo scopo del suo esperimento era infatti quello di creare una comunità di "santi", lontani da qualsiasi idea di affanno a scopo di accumulo, che condividono tutto, e soprattutto



indirizzano ogni sforzo al bene comune. L'abolizione del contrasto tra i due termini ha per effetto anche l'annullamento della differenza tra tempo dedicato al lavoro e tempo libero, e quindi tra tempo per gli altri e tempo per se stessi. Utopico ma "finzionalmente" efficace.

Tutti i brani dedicati alle peculiarità linguistiche mettono in particolare evidenza il ricorso da parte dell'autrice al principio di scostamento minimo (cfr. *supra* pp. 74-75). Il modello base è evidentemente quello della sua lingua di riferimento, l'inglese americano anni '70. E' a partire da questo sistema linguistico che viene costruito il *Pravic*, sottolineandone soltanto le divergenze. E le differenze di uso e di significato riflettono, come più volte messo in luce, le differenze culturali.

#### **5.1.2.4. IL TEMA NARRATIVO E LA STRUTTURA DEL TESTO**

Come già precedentemente accennato nel corso della breve storia della fantascienza contemporanea (cfr. *supra* pp. 15-16), a partire dagli anni '60, la SF è stata considerata dai suoi scrittori una forma sperimentale di letteratura. Uno degli artifici maggiormente utilizzati per innovare la struttura narrativa è stato quello di modellarla formalmente sulla base del nucleo finzionale (quello che Suvin chiama il *novum* fantascientifico). Tra le opere in cui l'autore ha fatto ricorso a tale espediente si trovano *Gateway* di Frederik Pohl (1977), *Radix* di A.A. Attanasio (1981) e *The Dispossessed*, appunto.

Il tema del romanzo è infatti il percorso di crescita personale e intellettuale del protagonista dalle prime intuizioni fino alla formulazione completa del suo pensiero, dai Principi della Simultaneità alla Teoria Generale del Tempo. Il *novum* narrativo è quindi un nuovo concetto di temporalità, non più soltanto oggettiva, misurabile lungo una linea che va irreversibilmente dal passato al futuro, ma anche soggettiva, circolare, i cui singoli istanti sono tutti ugualmente accessibili.

Nel corso del testo, l'evento durante il quale le idee di Shevek vengono espresse

più estensivamente è il *party* di Vea (Cap. 7). La tecnica impiegata da Le Guin è anche in questo caso quella prevalente nel romanzo: il lettore viene informato attraverso un dialogo tra personaggi; atti linguistici rappresentati funzionano indirettamente come atti narrativi, sia costitutivi (della stessa teoria, nonché del pensiero del personaggio) sia persuasivi (come risposte a domande rimaste precedentemente in sospeso e come rafforzamento dell'identificazione del lettore con il protagonista, che mostra tutto il suo acume e la distanza mentale dai suoi interlocutori).

Per spiegare semplicemente la sua teoria, Shevek paragona il trascorrere del tempo alla lettura di un libro: per comprendere il suo contenuto, un testo va affrontato dall'inizio alla fine, ma, una volta arrivati al termine, ogni concetto lì espresso è ugualmente presente e recuperabile dal lettore. L'unico momento in cui l'uomo sperimenta tutte le dimensioni del tempo - dice ancora Shevek - pare essere quello del sogno:

“It is only in consciousness, it seems, that we experience time at all. A little baby has no time; he can't distance himself from the past and understand how it relates to the present, or plan how his present might relate to his future. He does not know time passes; he does not understand death. The unconscious mind of the adult is like that still. In a dream there is no time, and succession is all changed about, and cause and effect are all mixed together. In myth and legend there is no time. What past is it the tale means when it says 'Once upon a time'? And so, when the mystic makes the reconnection of his reason and his unconscious, he sees all becoming as one being, and understands the eternal return”. (p. 222)

E ancora: “essenza” e “divenire”, eterno presente e fluire del tempo o, in parole più “scientifiche”, una dimensione sincronica e una diacronica dell'esistenza devono essere necessariamente compresenti: “Becoming without being is meaningful. Being without becoming is a big bore.... If the mind is able to perceive time in both these ways, then a true chronosophy should provide a field in which the relation of the two aspects or processes of time could be understood” (p. 224).

Parallelamente alla costruzione della filosofia politica di Odo, Le Guin crea il

pensiero scientifico-filosofico del suo protagonista fondendo una concezione “occidentale”, cristiana del tempo (lineare, da vivere un’unica volta dalla nascita alla morte) con una “orientale”<sup>28</sup> (circolare o spiraliforme, in cui la vita stessa è un eterno ritorno, sempre diversa ma conseguente). Un modello di temporalità non esclude l’altro, secondo l’autrice. Il tempo “vero”, originale, cosmico è nella loro fusione.

La simultaneità di presente e passato è espressa tecnicamente nel romanzo proprio con la struttura alternata dei capitoli. Al tempo zero della narrazione (il viaggio di Shevek da Anarres a Urras, cap. 1) si alternano poi gli episodi del passato su Anarres (capp. 2,4,6,8,10,12) e quelli del presente su Urras (capp. 3,5,7,9,11). Come si è visto nel corso della lettura di primo grado, soltanto con il 12° capitolo veniamo a conoscenza degli antecedenti diretti del 1°. Ma tutta la successione degli episodi procede con un ritmo binario che, parallelamente, si ripete ogni due capitoli e, alternativamente, va dal presente narrativo al passato.

Nel primo capitolo è narrato l’inizio del viaggio di Shevek, la sua partenza per una nuova vita, e nel secondo l’inizio di *tutta* la sua vita, di tutto il suo percorso di crescita; il terzo tratta dell’ambientazione del protagonista su Urras, nel quarto Shevek deve imparare a vivere a Abbenay; nel quinto c’è il contatto tra Shevek e la dissidenza Urrasti (Chifoilisk), nel sesto gli pervengono i primi pensieri di rivolta da parte di Bedap; il settimo e l’ottavo sono i capitoli rispettivamente dedicati a Vea e a Takver e in entrambi i casi sarà l’influenza femminile che gli permetterà di superare una crisi creativa; in particolare il 7°, il centro di tutto il romanzo, è anche il capitolo di svolta negli eventi narrati; il nono e il decimo sono i capitoli del risveglio, scientifico in un caso e politico nell’altro; nell’undicesimo e nel dodicesimo Shevek arriva alle decisioni fondamentali della sua vita, a donare il suo lavoro all’umanità e a partire per rimettere in modo la storia.

Nei primi quattro capitoli, inoltre, il parallelismo è ancora più evidente. Basti confrontare gli incipit due a due (sottolineature e grassetto sono miei):

---

<sup>28</sup> Una concezione spiraliforme del tempo si trova anche nelle culture dei nativi americani.

Cap. 1	Cap. 2
<p>“<u>There was</u> a <b>wall</b>. It did not look important. <u>It was</u> built of uncut rocks, roughly mortared. An adult could climb it. Where it crossed the road, instead of having a gate it degenerated into mere geometry, a line, an idea of boundary. But the idea was real. It was important. For seven generations there had been nothing in the world more important than that wall. Like all walls it was ambiguous, two-faced. What was inside it and what was outside it depended upon which side of it you were on” (p. 1).</p>	<p>“In a square window in a white <b>wall is</b> the clear bare sky. In the center of the sky is the sun. <u>There are</u> eleven babies in the room, most of them cooped up in large, padded pen-cots in pairs or trios, and settling down, with commotion and elocution into their naps. The two eldest remain at large, a fat active one dismembering a pegboard and a knobby one sitting in the square of yellow sunlight from the window, staring up the sunbeam with an earnest and stupid expression” (p. 26).</p>

La ricorrenza della stessa immagine, quella del muro, che ritornerà spesso nel corso della narrazione, fa immediatamente accedere il lettore al gioco della costruzione parallela. Lo strano uso dei tempi verbali invece - passato nel Cap. 1 per il tempo zero della narrazione e presente storico nel Cap. 2, che narra invece un episodio anteriore rispetto a quello del primo capitolo - dà un indizio, difficile da cogliere a una prima lettura, per mettere da subito in dubbio la percezione “classica” dello scorrere del tempo.

Cap. 3	Cap. 4
<p>“When Shevek <b>woke</b>, having slept straight through his first morning on Urras, his nose was stuffy, his throat was sore, and he coughed a lot” (p. 63).</p>	<p>“The westering sun shining in on his face <b>woke</b> Shevek as the dirigible, clearing the last high pass of the Ne Theras, turned due south. He had slept most of the day, the third of the long journey” (p. 91).</p>

Di nuovo un’immagine che ricorre: Shevek che si risveglia (uno dei tanti risvegli più o meno metaforici del romanzo) al momento dell’inizio di una nuova vita. Un parallelismo così forte e scoperto non si ritroverà più negli altri capitoli del romanzo.

E con il 13°, infine, che si riconnette direttamente al 1° (è un altro viaggio in astronave), il tempo si apre al futuro: Shevek ha concluso la sua missione e ritorna a casa. Come dice un proverbio taoista, “il ritorno è il motivo del viaggio”, dove la

parola “viaggio” traduce proprio il concetto filosofico del *tao*.

Anche nel tema del viaggio si ha nuovamente una fusione tra pensiero orientale e occidentale. Ovvio è il suo collegamento con il genere dell’utopia e con tutte le ricerche, fisiche, geografiche e spirituali della storia della letteratura. L’immagine del viaggio esprime l’idea di un’interconnessione tra lo spazio e il tempo, tra l’essere e il divenire da un qui a un altrove. Il viaggio di Shevek è però circolare, si compie in un’andata e in un ritorno. Per la reversibilità dei punti di vista, tuttavia, l’andata stessa è un ritorno all’antico luogo di origine, e dunque al passato; e il ritorno a casa equivale invece a un andata, a una proiezione del presente, finalmente ricomposto, nel futuro.

Ma non solo. Quello di Shevek è un viaggio che si svolge ugualmente in tre dimensioni temporali. Intanto in quella *personale*, ovviamente anche a livello di crescita: *The Dispossessed* è infatti *anche* un romanzo di formazione. Poi, nella dimensione *storica*: innanzitutto come storia finzionale, e se il singolo testo narra un momento di svolta nel pensiero politico e scientifico umano, nel macrotesto di Le Guin lo stesso episodio è alla base della costituzione dell’Ecumene Hainish (l’*ansible*, una sorta di radio che annulla i tempi della comunicazione a lunga distanza, e che sarà sviluppato sulla base della teoria di Shevek, ne sarà lo strumento fondamentale); quindi come “traduzione” della realtà nella finzione. L’evoluzione della mente di Shevek ripercorre infatti quella del pensiero scientifico occidentale, a partire dall’intuizione del calcolo infinitesimale (cfr. *supra* p. 220) fino alla teoria della relatività. Infine, nella dimensione *cosmica*: l’episodio narrato in *The Dispossessed* è comparabile a una sorta di *big bang* della storia stessa. Come l’esplosione della materia originale, dando vita all’universo, ha creato anche il tempo, così l’“esplosione” (ovviamente figurata) della mente di un singolo *ri-crea* il tempo, rimette in moto gli eventi, ne consente il passaggio dallo stato di caos a quello di cosmo, dal disordine all’ordine, dalla separazione di culture e civiltà alla loro, futura, unificazione.

### 5.1.2.5. IL TAO E LA FISICA

Forse, per un lettore di SF che si sia formato sulla fantascienza “classica”, la caratteristica più anomala di *The Dispossessed* è proprio il fatto che il suo *novum* finzionale scaturisca da una ibridizzazione tra il pensiero scientifico occidentale e quello filosofico orientale. Anche questo “esperimento” di Le Guin, tuttavia, è strettamente connesso con una tendenza della filosofia della scienza, affermatasi a partire dalla fine degli anni '60, che sottolinea la forte somiglianza tra il modo di indagare la realtà della fisica moderna e quello del pensiero mistico e religioso, soprattutto cinese. In entrambe le discipline, infatti, la conoscenza del reale poggia saldamente sull'esperienza, intuita direttamente nella natura dai mistici e osservata e riprodotta sperimentalmente dagli scienziati. Gli uni e gli altri sono poi consapevoli che tutti i fenomeni sono interdipendenti e che soltanto indagando l'interazione di quelli che si considerano elementi opposti è possibile comprendere “la natura intrinsecamente dinamica dell'universo”<sup>29</sup>:

Forza e materia, particelle e onde, movimento e quiete, esistenza e non-esistenza: questi sono alcuni dei concetti opposti o contraddittori che sono stati superati nella fisica moderna. Di tutte queste coppie di opposti, l'ultima sembra essere la più fondamentale, eppure nella fisica atomica dobbiamo andare addirittura al di là dei concetti di esistenza e di non-esistenza [... e...] il superamento dei concetti di esistenza e di non-esistenza è anche uno degli aspetti più sconcertanti del misticismo orientale. [...] Posti di fronte a una realtà che giace al di là della opposizione dei concetti, i fisici e i mistici devono adottare un modo di pensare particolare, nel quale la mente non si fissa nello schema rigido della logica classica, ma continua a muoversi e spostare il suo punto di vista.<sup>30</sup>

E' solo a partire da una pluralità prospettica che ci si può avvicinare alla comprensione del reale. I mistici orientali, del resto, hanno sempre sostenuto che nessun approccio conoscitivo può tenere conto di *tutta* la realtà. Ogni acquisizione del pensiero può essere quindi solo approssimata e diventa ancor più approssimativa quando l'intuizione deve essere elaborata in forma di parole

---

<sup>29</sup> Capra, *Il Tao della fisica*, cit., p. 27. La versione originale di *The Tao of Physics* è del 1975, dunque di un anno successiva a *The Dispossessed*. Con quest'opera, tuttavia, il fisico americano Fritjof Capra divulgò e rese accessibile al grande pubblico l'idea di un parallelismo tra scienza contemporanea e misticismo orientale che già circolava in alcuni ambienti scientifici.

(esattamente come, nel mondo finzionale, il piccolo Shevek aveva scoperto fin da bambino). Il pensiero scientifico occidentale, al contrario, soltanto nel Novecento ha “scoperto” che ogni conoscenza ha un valore relativo, che dipende dal paradigma sul quale è stata elaborata, il quale, a sua volta, spesso è valido soltanto come modello euristico.

Tra i concetti fondamentali della fisica classica, quelli che hanno subito la maggiore evoluzione dopo le intuizioni di Einstein sono appunto lo spazio e il tempo.

Le idee di spazio e di tempo hanno un posto preminente nella nostra mappa della realtà. Esse servono a ordinare cose ed eventi nel nostro ambiente e sono quindi di capitale importanza non solo nella vita quotidiana, ma anche nei nostri tentativi di comprendere la natura fisica che per la sua formulazione non richieda l'uso dei concetti di spazio e di tempo. La profonda modificazione di questi concetti fondamentali determinata dalla teoria della relatività fu perciò una delle più grandi rivoluzioni nella storia della scienza.<sup>31</sup>

La fisica classica, nata e sviluppatasi nel V-IV secolo a.C. a partire dal pensiero degli atomisti greci (Leucippo, Democrito) e dei matematici alessandrini (Euclide), considerava questi due concetti come elementi inerenti alla natura, sue proprietà, indipendenti dagli oggetti e dagli osservatori. Solo dopo Einstein gli scienziati hanno cominciato a pensare a spazio e tempo come dimensioni interconnesse e soggettive, cioè come creazioni della mente dipendenti da chi osserva il fenomeno e addirittura come modi per descrivere la realtà. In Oriente, invece, fin dall'antichità, scienziati e filosofi

possedevano già l'atteggiamento, tanto fondamentale per la teoria della relatività, secondo il quale le nostre nozioni di geometria non sono proprietà assolute e immutabili della natura, bensì costruzioni intellettuali. [...] Queste stesse considerazioni valgono per la nostra idea di tempo. I mistici orientali collegano entrambe le nozioni di spazio e di tempo a particolari stati di coscienza. Essendo in grado, mediante la meditazione, di oltrepassare lo stato ordinario, essi si sono resi conto che i concetti convenzionali di spazio e di tempo non sono la verità ultima. La loro esperienza mistica porta a concetti di spazio e tempo più raffinati, che per molti aspetti somigliano a quelli della fisica moderna così come sono presentati dalla teoria della relatività.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Capra, *Il Tao della fisica*, cit., p. 177.

<sup>31</sup> Capra, *ibid.*, p. 186.

<sup>32</sup> Capra, *ibid.*, p. 189.

Dal momento che, anche sull'asse temporale, il *prima*, il *dopo*, il *simultaneamente* dipendono dal sistema di coordinate cui si riferisce l'osservatore (e sono differenti per osservatori che occupano uno spazio diverso), ecco che il loro trascorrere in avanti o indietro diventa a sua volta relativo, e reversibile, e che il tempo si lega inescandibilmente (come quarta dimensione) allo spazio.

Dopo aver letto *The Dispossessed*, è facile riconoscere come tutto il romanzo sia "intessuto" su queste idee, dal punto di vista sia contenutistico sia formale. E i significati che scaturiscono dalle due dimensioni narrative si integrano e si sottolineano a vicenda. Tutto questo, però, getta ancora nuova luce sul personaggio di Shevek.

Abbiamo già visto come il protagonista ripercorra *ontogeneticamente* la *filogenesi* del pensiero scientifico occidentale, ma le prime due tappe della sua evoluzione, la sua personale scoperta del calcolo infinitesimale e il contatto con la teoria della relatività di Einstein, rappresentano a loro volta due passi cruciali della storia del pensiero umano. Il primo è il momento in cui i pensatori occidentali hanno cominciato a distinguere spirito e materia, mente e corpo, e in cui la filosofia ha generato la scienza, successivamente distaccandosi dalla sua matrice filosofica. Il secondo è il momento inverso, nel quale gli scienziati hanno ricominciato a pensare come i filosofi, a mediare tra quelli che sembravano opposti, ad astrarre talmente il pensiero per comprendere il mondo dell'infinitamente piccolo da finire per riavvicinarsi a quello spirituale. Nello stesso processo, il modo di pensare occidentale ha incontrato di nuovo quello orientale che, in realtà, sia nella mistica sia nella scienza, non si è mai distaccato da quell'approccio originario che noi definiremmo "pre-scientifico".

Shevek, finzionalmente, coniuga i due mondi. Per andare oltre, però, per superare la loro dualità, ha bisogno di ripercorre personalmente tutte le tappe. Dopo aver vissuto sul mondo che a noi lettori più ricorda un tipo di società utopistica di matrice genericamente orientale (Anarres), deve quindi entrare in contatto con il mondo riconoscibile come rappresentazione della società occidentale (Urras). Solo quando avrà acquisito la capacità di combinare i punti di vista che gli derivano



dalle due culture, riuscirà a superare tutti i muri e a ottenere finalmente le risposte che va cercando.

Un'ultima osservazione. *The Dispossessed* è un'utopia, è un romanzo di formazione, è un'opera di critica sociale e politica, è quasi un programma ideologico. In quanto fantascienza, però, questo testo estende ulteriormente il già labile confine di tale forma letteraria. Una delle caratteristiche della SF, infatti, come abbiamo visto in Bradbury ("There Will Come Soft Rains") è l'ambientazione in uno spazio-tempo determinato, anche e soprattutto rispetto al mondo di riferimento. Tale strategia narrativa concorre a costruire l'effetto di realismo del genere. Proprio in un romanzo che usa come nucleo narrativo una concezione spazio-temporale, però, tali coordinate rimangono incerte. Anzi, nell'unica occasione in cui fornisce al lettore la posizione nell'universo del sistema binario Urras/Anarres, l'autrice incappa in quella che sembra essere una svista, o una contraddizione (cfr. *supra* p. 230). E questo nonostante lei stessa abbia dichiarato (cfr. *supra* p. 203) che il piacere di scrivere e leggere SF deriva appunto dallo sviluppo rigoroso del suo fondamento "logico".

Eppure, in un romanzo precedente, *The Left Hand of Darkness*, Le Guin aveva già inserito molte delle caratteristiche ideologico-finzionali di *The Dispossessed* pur rimanendo più strettamente *entro* i parametri tipici del genere. Viene quindi il dubbio che l'autrice avesse uno scopo specifico nel discostarsi dal modello più classico di narrazione fantascientifica. La soluzione sta probabilmente in un passo dell'ultima citazione riportata (cfr. *supra* p. 251): "In a dream there is no time, and succession is all changed about, and cause and effect are all mixed together. In myth and legend there is no time. What past is it the tale means when it says 'Once upon a time'?" In un sogno, in un mito, in una leggenda, in una fiaba non esiste il tempo, la successione degli eventi può essere invertita, i rapporti di causa ed effetto scambiati. Proprio come in *The Dispossessed*. Dunque, *The Dispossessed* non è soltanto un'utopia, un racconto filosofico, un apologo politico. Nelle intenzioni di Le Guin voleva essere *anche* un sogno, un mito, una fiaba, una leggenda.

*E* fantascienza. Persino quando il genere perde alcune delle sue caratteristiche formali rimane sempre lo stesso. Anzi, adattandosi ai tempi e ai mutamenti culturali, ritorna alle sue origini (a una parte delle sue origini, almeno). E così mutato si ricongiunge al resto del fantastico pur continuando a dare lo stesso “effetto di realismo”.



## CONCLUSIONE

La generazione di autori di fantascienza cui appartiene Le Guin da tempo ormai non è più l'ultima. Gli scrittori che si sono affacciati sulla scena letteraria all'inizio degli anni '80 si sono infatti trovati di fronte ulteriori evoluzioni sia del pensiero scientifico sia del concetto stesso di reale.

Da una parte, nell'ambito delle scienze applicate, la realizzazione delle reti informatiche e l'invenzione dei *personal computers* hanno dato vita all'ultima grande rivoluzione tecnologica, che ha creato addirittura un'*altra* realtà con cui confrontarsi, quella virtuale. Sensibili come sempre a ogni nuova tendenza, gli autori di SF hanno anticipato finzionalmente l'impatto che l'uso estremo della telematica avrebbe avuto a livello individuale, sociale e culturale. Le potenzialità e i rischi dell'integrazione tra cervello umano e cervello meccanico, la creazione di spazi cibernetici in cui chiunque può viaggiare mentalmente, il conseguente pericolo di non distinguere più realtà vera e realtà virtuale, la trasmissione in tempo reale di qualsiasi informazione (e quindi l'ennesima trasformazione del concetto di tempo e di spazio) sono stati temi letterari prima di divenire problemi sociologici, discussioni etiche e legali, questioni economiche.

Dall'altra parte, quella della scienza pura, la teoria del determinismo del caos di Ilya Prigogine ha fornito ancora nuovo materiale su cui riflettere. Il modello matematico elaborato dal fisico russo (premio Nobel per la chimica 1977) è riuscito infatti a conciliare due mondi e due paradigmi che sembravano opposti: quello della fisica (governato dall'entropia e quindi da una degradazione continua e irreversibile dell'energia) e quello della biologia (dominato dalle leggi

dell'evoluzione, cioè dell'organizzazione della stessa energia in sistemi sempre più complessi)<sup>1</sup>. Questa teoria ha influenzato fortemente anche il modo comune di concepire la realtà e le equazioni matematiche sviluppate per quelle che Prigogine ha chiamato le “strutture dissipative” sono state applicate a ogni disciplina che si proponga di studiare sistemi instabili più o meno complessi (dalle fluttuazioni delle popolazioni di specie animali in condizioni particolari allo studio del flusso del traffico nelle aree urbane).

Prigogine stesso, del resto, con la collaborazione di Isabelle Stengers, ha reso accessibili al grande pubblico le sue teorie ne *La nouvelle alliance*, pubblicato originariamente in francese nel 1978 e quindi in inglese come *Order Out of Chaos* nel 1987<sup>2</sup>. In questo testo divulgativo, il pensiero scientifico del fisico russo si amplia in una dimensione filosofica fino a riavvicinare scienza e letteratura a livello addirittura epistemologico. Prigogine riconosce infatti che, mentre la scienza, soprattutto quella di derivazione newtoniana, ha descritto i fenomeni nella loro linearità, tentando di organizzare le conoscenze sulla base del paradigma dominante, la letteratura rappresenta da sempre le mille facce della realtà (*delle* realtà?) scomponendone e ricomponendone spazio e tempo, costruendo miriadi di mondi sempre possibili e mai contraddittori.

Come sottolinea anche David Porush<sup>3</sup>, la nuova scienza del caos dimostra dal punto di vista scientifico che il discorso narrativo possiede una capacità insieme *lineare e non-lineare* di indagare il reale che talora è più penetrante di quella della “semplice” scienza. Tra l'altro, che il mondo sia governato da leggi di natura certe i cui risultati sono però imprevedibili era già un'intuizione letteraria del postmodernismo. E tra postmodernismo e SF il passo, in taluni casi (Thomas

---

<sup>1</sup> Prigogine ha dimostrato che il microsistema dell'atomo e il macrosistema della natura non sono né contraddittori né separati, tra loro c'è un interscambio continuo in cui i sistemi biologici cedono al caos i sottoprodotti della loro instabilità e i sistemi fisici, raggiunto un certo stato caotico, si riorganizzano in strutture cosmiche sempre più complesse. Il passaggio tra caos e cosmo è determinabile in quanto evento ma, finché il sistema non si è ristrutturato, non si può prevedere che forma assumerà.

<sup>2</sup> La prima traduzione in italiano, *La nuova alleanza. Uomo e natura in una scienza unificata* (Milano, Longanesi), è del 1979.

<sup>3</sup> David Porush, “Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction”, *Science-Fiction Studies*, 18, 1991, pp. 367-386, p. 372.

Pynchon, William Burroughs, ma anche Ballard, Vonnegut e Dick) è breve<sup>4</sup>. La fantascienza, in quanto *letteratura dei mondi possibili* per eccellenza, non poteva rimanere indifferente a queste sollecitazioni. I primi a impiegare le idee di Prigogine come nuclei finzionali dei loro testi sono stati Lewis Shiner (*Frontera*, 1985) e Bruce Sterling (*Schismatrix*, 1985; *Islands in the Net*, 1988). Vera sintesi tra teoria del caos e cibernetica *ante litteram* è poi *The Difference Engine* (1991), scritto dallo stesso Sterling in collaborazione con William Gibson. Questo romanzo “fantastorico” è ambientato in una Londra vittoriana alternativa in cui Charles Babbage, il matematico inglese (1792-1871) noto per gli studi e i progetti di macchine calcolatrici, ha effettivamente realizzato i suoi calcolatori a vapore a schede perforate. *La macchina della realtà*, titolo italiano dell’opera, è una ucronia in cui il mondo è stato informatizzato meccanicamente cento anni prima ed è ormai dominato, anche a livello politico, dai “sapienti”, gli scienziati. Il paradigma del caos informa ogni singolo elemento dell’opera: dall’ambientazione, una Londra 1855 allo stato estremo del caos (anche ambientale), ai personaggi, appartenenti ai due partiti fanta-politici degli Uniformitari, *conservatori*, newtoniani, e dei Catastrofisti, *progressisti*, anticipatori finzionali della teoria di Prigogine. Tra l’altro la storia, che ha fondamentalmente la struttura di un giallo, perviene al lettore attraverso una voce d’eccezione, come si scopre nel *coup de théâtre* finale: il narratore è infatti la stessa macchina di Babbage che nel 1991 è ormai tanto complessa da aver fatto il “gran balzo” nella propria organizzazione “mentale” e aver raggiunto la cosiddetta *anagenesi*, l’autoevoluzione consapevole. Il genere fantascienza è dunque ancora oggi un sistema in continuo mutamento, aperto ed estremamente reattivo a ogni nuova tendenza culturale. Lo stesso

---

<sup>4</sup> La raccolta *The Atrocity Exhibition* di J.G. Ballard (1970), ad esempio, è stata definita da Brian McHale un “postmodernist text based on science fiction topoi” (Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, London, Methuen, 1987, p. 69). Letteratura postmoderna e *cyberpunk*, però, arrivano a costruire mondi molto simili partendo da concezioni assai diverse. I mondi finzionali del cosiddetto “postmodernismo” nascono da una decostruzione della realtà (vorrebbero quasi essere “anti-mondi”), quelli della fantascienza da una ipotesi controfattuale sulla base di quella stessa realtà. Che le due prospettive di rappresentazione convergano, tuttavia, dimostra quanto sia ormai “inafferrabile” un’idea univoca di reale, anche a livello di senso comune.

*cyberpunk*<sup>5</sup>, movimento cui appartengono gli scrittori appena citati, non è altro che l'aspetto letterario di quella stessa cultura pop che, in altri campi, ha dato origine ai *rock video*, alle attività degli *hackers* (i pirati informatici), alla tecnologia di strada dell'*hip-hop* e alla musica sintetica.

Già fra Edgar Allan Poe e Ursula Le Guin, tuttavia, è possibile delineare un percorso assai completo del genere fantascienza. Intanto, i mondi ricostruibili attraverso i testi proposti danno un'idea di quanto vasta e varia possa essere la casistica in merito. Se il mondo finzionale di *Arthur Gordon Pym* si discosta appena da quello di riferimento (epocale), e quello di "There Will Come Soft Rains" ne è una proiezione a breve termine, i pianeti gemelli di Urras e Anarres esistono in uno spazio-tempo talmente lontano che, finzionalmente, ha ben poco a che fare con il nostro mondo primario reale.

La lettura di tutti i testi, inoltre, dimostra pure quanto sia culturalmente influenzabile il concetto di realtà, e quindi di verosimile, e quindi di finzionale. Della serie di mondi proposti, proprio quello di Poe, costruito sulla base di uno scostamento veramente minimo rispetto al mondo empirico della prima metà dell'Ottocento (tanto che all'epoca per poco fu creduto non solo *verosimile* ma anche *non-finzionale*), è oggi percepito come il più "incredibile", e quindi il più fantastico. Certo, temporalmente, è il più lontano ma è anche quello maggiormente legato all'enciclopedia dell'epoca del suo autore. Il mondo di "There Will Come Soft Rains", al contrario, di per sé uno dei più semplici ed essenziali creati dalla fantasia di uno scrittore di fantascienza, mette in scena paure tuttora così radicate nella nostra civiltà da far intravedere, a cinquant'anni dalla sua "costruzione", un futuro prossimo purtroppo ancora possibile. Il "realismo" di "The Dispossessed", invece, si basa non tanto su una "prossimità"

---

<sup>5</sup> L'origine del termine *cyberpunk* non è del tutto certa: una versione lo vuole come semplice composto di *cyber* (cibernetico) e *punk* (spazzatura, robaccia); un'altra di *sci* ("science"), *fiber* (fibra ottica) e *punk*. Secondo George Slusser e Tom Shippey, come *sci-fiberpunk* sarebbe nato durante un convegno di scrittori a Milford, in Inghilterra e, semplificato in *cyberpunk*, sarebbe stato impiegato per la prima volta da Bruce Bethke per il titolo di un suo racconto, pubblicato su *Amazing Stories* nel Novembre 1983 (*Fiction 2000. Cyberpunk and the Future of Narrative*, Athens & London, The University of Georgia Press, 1992). Il termine diventa comunque di uso

tra mondo finzionale e mondo reale quanto sul fatto che le società ricostruibili attraverso tale testo sono modellate su ideologie, sistemi di pensiero, forme politiche e culturali del mondo di riferimento. E di esse diventano rappresentazione *metaforica*, come direbbe la loro “scopritrice”.

Il livello di realismo dei testi fantascientifici non è quindi esprimibile con una semplice formula che indichi il grado di corrispondenza, o di derivazione, tra mondo reale e mondo finzionale, ma coinvolge modalità di rappresentazione ben più complesse che però, in alcuni casi, non si discostano molto da quelle che altri generi fantastici utilizzano per le *loro* risposte al reale.

Eppure se la mia ipotesi è corretta, cioè se l’influenza di Edgar Allan Poe sulla formazione del genere è stata così forte come ho supposto, molte delle caratteristiche apparentemente ambigue e contraddittorie della SF sono spiegabili. Poe ha infatti teorizzato il genere “incrociando” la tradizione letteraria del viaggio straordinario (che lo scrittore americano aveva raccolto soprattutto da Cyrano e da Swift) con la divulgazione *parascientifica* 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), 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.

Scrittori successivi (a loro volta lettori) hanno raccolto le sue indicazioni e nel corso di quasi cento anni hanno proposto una serie di testi in cui prevalevano talora i caratteri della tradizione “alta”, letteraria, *attiva* (che induce cioè a riflettere) e talora quelli della componente “bassa”, pseudogiornalistica, *passiva* per il lettore. Gernsback, con le sue iniziative, ha definitivamente separato quella

---

comune nel 1986 dopo la pubblicazione dell’antologia *Mirrorshades* curata da Bruce Sterling



forma, con tutta la sua ambivalenza, dal resto della letteratura fantastica e l'ha resa genere autonomo. Per lungo tempo, tuttavia, sia pure con significative eccezioni, nella maggior parte dei casi e degli autori le possibilità sovversive, parodiche, polemiche e persino didattiche della fantascienza sono rimaste un carattere recessivo, contenute in potenza nel suo codice genetico ma nascoste dalla sua paraletterarietà.

Bradbury è una di quelle eccezioni, ma solo perché è, e sarebbe stato comunque, un "poeta". La sua capacità di mettere in forma di parole i suoi sogni, le paure, i ricordi, la sua disponibilità a stupirsi lo avrebbero reso in ogni modo un grande scrittore. Del resto, egli è sempre stato letto e amato al di là dei confini del genere; anzi, forse più dai "letterati" che dai *science fiction fans*. La sua stessa formazione, bilanciata tra una profonda conoscenza della Letteratura con la L maiuscola (e Poe è stato uno dei suoi maestri) e una passione smodata, entusiasta, infantile quasi, per la *formula fiction* anni '30 e '40, è riflessa dalla sua produzione, vastissima e in certi periodi frenetica, che ha ugualmente oscillato tra il capolavoro e la spazzatura. Oggi, si tende a ricordare prevalentemente i capolavori.

La generazione di cui Ursula Le Guin è una rappresentante ha tentato appunto di elevare lo *standard* del genere senza perdere la sua leggibilità. Rifiutando consapevolmente la componente più "bassa", passiva, della fantascienza, ha compiuto ogni sforzo per rendere di nuovo dominante il carattere recessivo, per attualizzare definitivamente e coscientemente quelle caratteristiche che a lungo sono state presenti nel genere come pure potenzialità: il suo uso per una critica sociale, una parodia del mondo empirico, per condurre un esperimento di pensiero che a sua volta induce il lettore a riflettere. Le Guin, tuttavia, come Bradbury del resto, è una scrittrice che spazia in vari generi fantastici. E, dal punto di vista formale, ha talora riavvicinato moltissimo la fantascienza al resto del fantastico. Eppure, dei suoi testi, quelli che vengono pubblicati come SF vengono pure letti come SF e danno al lettore un maggior effetto di realismo delle opere presentate come *fantasy*.

---

(vedi Bibliografia di riferimento).

Il paradosso del realismo fantascientifico nasce dunque fundamentalmente da un'illusione percettiva, creatasi al momento dell'ideazione del genere e perpetuasi attraverso il dialogo tra autori e lettori nel corso della sua evoluzione. Tale illusione pare fondarsi su presupposizioni molto simili a quelle che vorrebbero i mondi naturalistici come rappresentazioni fedeli, oggettive, "dirette" del mondo empirico per mezzo del sistema linguistico. Queste convenzioni hanno fatto sì che da sempre, la fantascienza utilizzi tecniche prese a prestito dal naturalismo per creare l'*illusion référentielle*. A livello di scambio comunicativo, inoltre, tale illusione continua a funzionare, ancora come presupposizione implicita, pure nei casi in cui il genere si discosta dalle sue caratteristiche distintive.

Naturalmente, questo fenomeno si ripete, sia pure con caratteristiche specifiche, nel rapporto che si instaura fra autore e lettore in ogni genere letterario (soprattutto se paraletterario). Basti pensare alla risposta del lettore di primo grado a "The Veldt" di Bradbury: è sufficiente un *setting* fantascientifico per sviarlo e indurlo a dubitare della fondatezza di una nutrita serie di indizi che caratterizzano invece il racconto come gotico. Eppure, la sintonizzazione sul giusto contesto situazionale rimane un atto narrativo fondamentale alla base di tutto il processo di lettura. In *The Dispossessed* poi, Le Guin, con un'assai vaga ambientazione su pianeti lontani e la presenza di astronavi per spostarsi dall'uno all'altro, sfrutta l'estrema elasticità del genere per farne anche una fiaba, un sogno e persino un apologo ideologico e politico. Ma il lettore, condizionato anche da una selezione editoriale, percepisce *The Dispossessed* come un esempio di pura fantascienza. E' come se nel dialogo a distanza tra autore e lettore certe caratteristiche rimangano impresse nel codice genetico del genere e influenzino comunque sia l'aspetto illocutorio sia quello perlocutorio degli atti narrativi anche quando non sono chiaramente manifeste nel singolo testo. La fantascienza, insomma, viene letta come *se fosse* realismo solo per una convenzione nata con il genere e perpetuata nel corso della sua storia.

In realtà, secondo me, il fatto che la fantascienza si legga *come se fosse* realismo è soltanto un'ulteriore illusione percettiva. La SF nasce infatti al confine tra reale e

finzionale, tra cronaca e falsa cronaca. Proprio per questo io arriverei a suggerire che nel patto originario tra scrittore e lettore essa si leggesse addirittura come se *non fosse* finzione (e spesso viene sottolineato come alcuni autori, Verne ad esempio, abbiamo anticipato fatti che sarebbero realmente accaduti). Nella storia della fantascienza, tra l'altro, ricorrono innumerevoli *Cronache e Storie*, più o meno future, e sia la "cronaca" che la "storia" fanno parte di quella che nel Capitolo 2 è stata definita *non-fiction* e in cui il patto convenzionale tra i due interlocutori non richiede alcuna "sospensione dell'incredulità".

Probabilmente, la consapevolezza di questa prossimità tra SF e cronaca si è persa immediatamente dopo l'ideazione del genere, addirittura con l'aperto riconoscimento dello stato finzionale del mondo di *The Narrative Arthur Gordon Pym* o di altre beffe simili, più o meno riuscite. Eppure, questo stretto legame tra finzione e realtà influenza il modo stesso in cui i mondi fantascientifici prendono consistenza. Essi sono sì mondi immaginari, costruiti però su un'ipotesi *controfattuale* a partire dalla realtà del presente. Il fatto che tale ipotesi sia ispirata dal senso comune di scienza che permea una cultura in un determinato periodo dipende probabilmente dal fortissimo potenziale di credibilità per noi implicito nel concetto stesso di scienza, il quale a sua volta influenza la plausibilità dei mondi finzionali cui ha dato origine. Sin da Poe, tutto ciò fa sì che un simile nucleo narrativo al momento del processo di codifica venga sviluppato stilisticamente *come se* si trattasse di storia o cronaca (o comunque *come se* non si trattasse di un testo di finzione) e al momento della decodifica sia percepito *come se* fosse realismo (il modo finzionale più "vicino" a storia e cronaca).

E anche quando, nella singola opera, tali caratteristiche non sono poi così pregnanti, è la stessa appartenenza del testo a un determinato genere che fornendo le istruzioni per collaborare attivamente al processo di produzione/ricezione dell'opera suggerisce al lettore di fantascienza che quel mondo testuale è più "realistico", più vicino a quello della comune esperienza di buona parte degli altri mondi fantastici.

## BIBLIOGRAFIA METODOLOGICA E CRITICA

### A) FANTASTICO E FANTASCIENZA

AA.VV.

1991 *La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel.

ALBERTAZZI, SILVIA, ed.

1993 *Il punto su: La letteratura 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.

ANNAS, PAMELA J.

1978 "New Worlds, New Words: Androgyny in Feminist Science Fiction", *Science-Fiction Studies*, 5, 1978, pp. 143-157.

APTER, T.E.

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

ARMITT, LUCIE

1996 *Theorising the Fantastic*, London, Arnold.

ATTEBERY, BRIAN

1991 "Fantasy and the Narrative Transaction", *Style*, 25:1, 1991, pp. 28-41.

BALESTRA, GIANFRANCA

1990 *Geometrie visionarie. Composizione e decomposizione in Edgar Allan Poe*, Milano, Unicopli.

BARR, MARLEEN

1985 "Immortal Feminist Communities of Women: A Recent Idea in Science Fiction", in YOKE, HASSLER eds., *Death and the Serpent. Immortality in Science Fiction and Fantasy*, Westport (Conn.) & London, Greenwood, 1985.

1986 "Science Fiction's Invisible Female Man: Feminism, Formula, Word, and World in "When it Changed" and "The Women We Don't See"", in AA.VV., *Actes du deuxième colloque international de science-fiction de Nice (24-27 Avril 1985)*, Nice, Metaphores, 1986.

BAUDRILLARD, JEAN

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

- BEAVER, HAROLD  
 1975 "Introduction", in Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, London, Penguin, 1986, pp. 7-30.  
 1975 "Commentary", in Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*, London, Penguin, 1986, pp. 250-271.  
 1976 *The Science Fiction of Edgar Allan Poe*, Harmondsworth, Penguin.
- 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.
- BESSIÈRE, IRÈNE  
 1974 *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Librairie Larousse.
- 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.
- BLETON, PAUL  
 1993 "Le genre et la catégorisation comme opération cognitive", in BOIVIN, ÉMOND, LORD eds., *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, pp. 39-51.
- BOGDANOFF, IGOR, BOGDANOFF, GRICHKA  
 1976 *La science-fiction*, Paris, Seghers.  
 1979 *L'effet science fiction*, Paris, Laffont.
- BOIVIN A., ÉMOND M., LORD M., eds.  
 1993 *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Québec, Nuit Blanche Éditeur.
- BORGOMANO, MADELEINE  
 1993 "Science-fiction: du merveilleux au fantastique à travers *La mémoire double* et 'La machine lente du temps'", in BOIVIN, ÉMOND, LORD eds., *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, pp. 153-165.
- BOUCHARD, GUY  
 1993 "Les utopies féministes, le fantastique et la science-fiction", in BOIVIN, ÉMOND, LORD eds., *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science fiction*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, pp. 53-75.
- BOZZETTO, ROGER  
 1989 "Nodier e la teoria del fantastico", *Il fantastico in letteratura*, Chieti, Solfanelli.  
 1992 *L'obscur 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 & 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.

CAROTENUTO, ALDO

1997 *Il fascino discreto dell'orrore. Psicologia dell'arte e della letteratura fantastica*, Milano, Bompiani

CARPENTIER, ANDRÉ

1993 "Aspects des genres littéraires appliquées à la science-fiction", in BOIVIN, ÉMOND, LORD eds., *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science fiction*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, pp. 15-37.

CESERANI, REMO

1996 *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino.

CHANADY AMARYLL BEATRICE

1985 *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, New York & London, Garland Publishing Inc.

CIOFFI, FRANK

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

CLARESON, THOMAS D.,

1971 "The Other Side of Realism", in CLARESON ed., *SF: the Other Side of Realism*, Bowling Green, Bowling Green University Press, 1971, pp. 1-27.

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.  
1986 "Samuel R. Delany and John Wilkins: Artificial Languages, Science, and Science Fiction", in COLLINGS ed., *Reflections on the Fantastic*, Westport (Conn.) & London, Greenwood, 1986, 61-68.
- COLLINGS MICHAEL R., ed.  
1986 *Reflections on the Fantastic*, Westport (Conn.) & London, Greenwood.
- COLLINS R.A., PEARCE H.D., eds.  
1985 *The Scope of the Fantastic. Culture, Biography, Themes, Children's Literature*, Westport (Conn.) & London, Greenwood.  
1985 *The Scope of the Fantastic. Theory, Technique, Major Authors*, Westport (Conn.) & 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.
- COUTY, DANIEL  
1986 *Le fantastique*, Paris, Bordas.
- COYLE, WILLIAM, ed.  
1986 *Aspects of Fantasy*, Westport (Conn.) & London, Greenwood.
- CHRISTIANSEN, PEDER  
1985 "The Classical Humanism of Philip K. Dick", in Jane B. Weedman, ed., *Women Worldwalkers . New Dimensions of Science Fiction and Fantasy*, Lubbock, Texas Tech Press, 1985, pp. 71-82.
- CROMPHOUT, FRANCIS  
1989 "From Estrangement to Commitment: Italo Calvino's *Cosmicomics* and *T Zero*", *Science-Fiction Studies*, 16, 1989, pp. 161-183.
- 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.
- DAVIES, PHILIP JOHN, ed.  
1990 *Science Fiction, Social Conflict and War*, Manchester & London, Manchester University Press.
- DAYAN, JOAN  
1987 *Fables of Mind. An Inquiry into Poe's Fiction*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1987.
- 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.
- DUNN, THOMAS P.
- 1986 "Theme and Narrative Structure in Ursula K. Le Guin's *The Dispossessed* and Frederik Pohl's *Gateway*", in COLLINGS ed., *Reflections on the Fantastic*, Westport (Conn.) & London, Greenwood, 1986, pp. 87-95.
- DUNN, THOMAS P., ERLICH, RICHARD D.
- 1986 "Environmental Concern in Arthur C. Clarke's *The City and the Stars*", in COYLE ed., *Aspects of Fantasy*, Westport (Conn.) & London, Greenwood, 1986, pp. 203-211.
- DUNN, THOMAS P., ERLICH, RICHARD D., eds.
- 1982 *The Mechanical God. Machines in Science Fiction*, Westport (Conn.) & London, Greenwood.
- EIZYKMAN, BORIS
- 1985 "Temporality in Science-Fiction Narrative", 12, 1985, pp. 66-88.
- 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.) & London, Greenwood, 1985, pp. 23-31.
- ERLICH, RICHARD D., DUNN, THOMAS P., eds.
- 1983 *Clockwork Worlds. Mechanized Environments in SF*, Westport (Conn.) & London, Greenwood.
- FABRE, JEAN
- 1991 "Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature", in AA.VV., *La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, 1991, pp. 44-55.
- 1992 *Le miroir de sorcière. Essais sur la littérature fantastique*, Paris, Corti.
- 1993 "Pour une sociocritique du fantastique et de la science-fiction", in BOIVIN, ÉMOND, LORD eds., *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, pp. 109-118.
- 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.
- FITTING, PETER
- 1983 "Reality as Ideological Construct: A Reading of Five Novels by Philip K. Dick", *Science-Fiction Studies*, 10, 1983, pp. 219-236.
- FRANKLIN, H. BRUCE
- 1966 *Future Perfect. American Science Fiction in the 19<sup>th</sup> Century*, New York, Oxford University Press, 1978.
- 1985 "Mark Twain and Science Fiction", *Science-Fiction Studies*, 12, 1985, pp. 88-90.



- FREEDMAN, CARL  
1987 "Science Fiction and Critical Theory", *Science-Fiction Studies*, 14, 1987, pp. 180-200.
- FRUTTERO, C., LUCENTINI, F.  
1982 *L'ora di fantascienza*, Torino, Einaudi.
- GALBREATH, ROBERT  
1980 "Holism, Openness, and the Other: Le Guin's Use of the Occult", *Science Fiction Studies*, 7, 1980, pp. 36-48.
- GALLOWAY, DAVID  
1986 "Introduction", in EDGAR ALLAN POE, *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London, Penguin, pp. 9-46.
- GIOVANNINI, FABIO, MINICANGELI, MARCO  
1998 *Storia del romanzo di fantascienza*, Roma, Castelvechi.
- GIOVANNOLI, RENATO  
1991 *La scienza della fantascienza*, Milano, Bompiani.
- GRENIER, CHRISTIAN  
1994 *La science-fiction. Lectures d'avenir?*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy.
- GRIVEL, CHARLES  
1991 "Horreur et terreur: philosophie du fantastique", in AA.VV., *La littérature fantastique*, Paris, Albin Michel, 1991, pp. 170-187.  
1992 *Fantastique-fiction*, Paris, Presses Universitaire de France.
- GUBAR, SUSAN  
1980 "C.L. Moore and the Conventions of Women's Science Fiction", *Science-Fiction Studies*, 7, 1980, pp. 16-27.
- GUNN, JAMES  
1975 *Alternate Worlds. The Illustrated History of Science Fiction*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall.
- HILLEGAS, MARK R.,  
1971 "Science Fiction as a Cultural Phenomenon: a Re-evaluation", in CLARESON ed., *SF: the Other Side of Realism*, Bowling Green (Mass.), Bowling Green University Press, 1971, pp. 272-281.
- HOLLINGER, VERONICA  
1992 "Specular SF: Postmodern Allegory", in RUDDICK, NICHOLAS, eds., *State of the Fantastic. Studies in the Theory and Practice of Fantastic Literature and Film*, Westport (Conn.) & London, Greenwood, 1992, pp. 29-39.
- HUME, KATHRYN  
1984 *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, New York & London, Methuen.
- HUNTINGTON, JOHN  
1992 "Newness, *Neuromancer*, and the End of Narrative", in SLUSSER, SHIPPEY eds., *Fiction 2000. Cyberpunk and the Fiction of Narrative*, Athens & London, The University of Georgia Press, 1992.

JACKSON, ROSEMARY

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

JAMES, EDWARD

1990 "Yellow, black, metal and tentacled: the race question in American science fiction" in DAVIS ed., *Science Fiction, Social, Conflict and War*, Manchester & London, Manchester University Press.

JARVIS, SHARON, ed.

1985 *Inside Outer Space. Science Fiction Professionals Look at Their Craft*, New York, Ungar.

KAPLAN, SIDNEY

1960 *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, New York, Hill and Wang.

KLEIN, GÉRARD

1977 *Malaise dans la science-fiction*, Mets, Planchot.

KREUZIGER, FREDERICK A.

1982 *Apocalypse and Science Fiction. A Dialectic of Religious and Secular Soteriologies*, Chico, Ca., Scholars Press.

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 & 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.

LEVIN, A.E.

1977 "English-Language SF as a Socio-Cultural Phenomenon", *Science-Fiction Studies*, 4, 1977, pp. 246-256.

LORD, MICHEL

1993 "Problématique du fantastique et de la science-fiction: où sont les rapports?", in BOIVIN, ÉMOND, LORD eds., *Les ailleurs imaginaires. Les rapports entre le fantastique et la science-fiction*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, 1993, pp. 93-107.

LUCKHURST, ROGER

1991 "Border Policing: Postmodernism and SF", *Science-Fiction Studies*, 18, 1991, pp. 358-366.

MALMGREN, CARL D.

1991 *Worlds Apart*, Indianapolis, Indiana University Press.

- MALRIEU, JOËL  
1992 *Le fantastique*, Paris, Hachette.
- MONLÉON, JOSÉ B.  
1990 *A Specter Is Haunting Europe. A Sociohistorical Approach to the Fantastic*, Princeton, Princeton University Press.
- MONTEITH, MOIRA  
1986 "Colony and Colonial Power: Earth as Seen in the Novels of Ursula Le Guin and Doris Lessing", in AA.VV., *Actes du deuxième colloque international de science-fiction de Nice (24-27 Avril 1985)*, Nice, Metaphores, 1986, pp. 151-163.
- 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.
- MYERS, VICTORIA  
1983 "Conversational Technique in Ursula Le Guin: A Speech-Act Analysis", *Science-Fiction Studies*, 10, 1983, pp. 306-316.
- NODIER, CHARLES  
1832 *Du fantastique en littérature* (tr. it., *Il fantastico in letteratura*, Chieti, Solfanelli, 1989).
- NUDELMAN, RAFAIL  
1975 "An Approach to the Structure of Le Guin's Science Fiction", *Science-Fiction Studies*, 2, 1975, pp. 210-220.
- OLSEN, LANCE  
1992 "Cyberpunk and the Crisis of Postmodernity", in SLUSSER, SHIPPEY eds., *Fiction 2000. Cyberpunk and the Fiction of Narrative*, Athens & London, The University of Georgia Press, 1992
- 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.
- PEARSON, JACQUELINE  
1990 "Where No Man Has Gone Before: Sexual Politics and Women's Science Fiction", in DAVIES, PHILIP JOHN, ed., *Science Fiction, Social Conflict and War*, Manchester & London, Manchester University Press, 1990.

- PETERS, JEFFERSON  
 1992 "Persuasive Worlds and the Rhetorics of Art and Science in Science Fiction", in SLUSSER, RABKIN eds., *Styles of Creation. Aesthetic Technique and the Creation of Fictional Worlds*, Athens & London, The University of Georgia Press, 1992.
- PIERCE, HAZEL, BEASLEY  
 1983 *A Literary Symbiosis. Science Fiction/Fantasy Mystery*, Westport (Conn.) & London, Greenwood.
- PIERCE, JOHN J.  
 1987 *Foundations of Science Fiction. A Study in Imagination and Evolution*, Westport (Conn.) & London, Greenwood.
- PORTER, DAVID L.  
 1975 "The Politics of Le Guin's Opus", *Science-Fiction Studies*, 2, 1975, pp. 243-248.
- PORUSH, DAVID  
 1991 "Prigogine, Chaos, and Contemporary Science Fiction", *Science-Fiction Studies*, 18, 1991, pp. 367-386.
- PUNTER, DAVID  
 1980 *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, New York & 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 & New York, Princeton University Press.
- RABKIN, GREENBERG, OLANDER, eds.  
 1983 *The End of the World*, Carbondale & Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- RIDGELY, JOSEPH V.  
 1970 "The Continuing Puzzle of *Arthur Gordon Pym*: Some Notes and Queries", *Poe Newsletter*, 3, 1970, pp. 5-6.
- 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 & 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 langage", *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).
- SCHLOBIN, ROGER C., ed.  
 1982 *The Aesthetic of Fantasy Literature and Art*, Notre Dame, University of Notre Dame Press & The Harvester Press.
- SCHOLES, ROBERT, RABKIN, ERIC S., eds.  
 1977 *Science Fiction. History, Science, Vision*, New York, Oxford University Press.
- SCHUYLER, WILLIAM M., jr.  
 1982 "Recent Developments in the Theory of Spell Construction", in SCHLOBIN ed., *The Aesthetic of Fantasy Literature and Art*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1982, pp. 237-248.
- SEFLER, GEORGE F.  
 1986 "Science, Science Fiction, and Possible World Semantics", in COYLE ed., *Aspects of Fantasy*, Westport (Conn.) & London, Greenwood, 1986, pp. 213-219.
- SLUSSER, GEORGE  
 1992 "Reflections on Style in Science Fiction", in SLUSSER, RABKIN eds., *Styles of Creation. Aesthetic Technique and the Creation of Fictional Worlds*, Athens & London, The University of Georgia Press, 1992.
- SLUSSER, GEORGE, RABKIN ERIC S., eds.  
 1992 *Styles of Creation. Aesthetic Technique and the Creation of Fictional Worlds*, Athens & London, The University of Georgia 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 & London, The University of Georgia Press.
- SPENCER, KATHLEEN L.  
 1983 "The Red Sun is High, the Blue Low: Towards a Stylistic Description of SF", *Science-Fiction Studies*, 10, 1983, pp. 35-49.
- SPONSLER, CLAIRE  
 1995 "William Gibson and the Death of Cyberpunk", in LATHAM, ROBERT A., COLLINS, ROBERT A., eds., *Modes of the Fantastic. Selected Essays from the Twelfth International Conference on the Fantastic in the Arts*, Westport (Conn.) & London, Greenwood, 1995, pp. 47-55.
- STAICAR, TOM, ed.  
 1982 *The Feminin Eye. Science Fiction and the Women Who Write It*, New York, Ungar.
- STOCKWELL, PETER  
 1994 "How to Create Universes with Words: Referentiality and Science Fictionality", *Journal of Literary Semantics*, 23:3, 1994, pp. 159-187.

- SUTIN, LAWRENCE, ed.  
 1995 *The Shifting Realities of Philip K. Dick*, New York, Random.
- 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 Québec.  
 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.
- THOMAS, LOUIS-VINCENT  
 1988 *Anthropologie des obsession*, Paris, L'Harmattan.
- THOMPSON, RAYMOND H.  
 1986 "Jungian Patterns in Ursula K. Le Guin's *The Farthest Shore*", in COYLE ed., *Aspects of Fantasy*, Westport (Conn.) & London, Greenwood, 1986, pp. 189-195.
- THAON, MARCEL, KLEIN, GÉRARD, GOIMARD, JACQUES, eds.  
 1986 *Science-fiction et psychanalyse. L'imaginaire social de la SF*, Paris, Bordas.
- TODOROV, TZVETAN  
 1970 *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (tr. it., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977).
- TRAILL, NANCY H.  
 1991 "Fictional Worlds of the Fantastic", *Style*, 25:2, 1991, pp. 196-210.
- VAN HERP, JACQUES  
 1973 *Panorama de la science fiction*, Verviers, Gérard & C°.
- VAX, LOUIS  
 1965 *La séduction de l'étrange*, Paris, Presses Universitaires de France.  
 1979 *Les chefs-d'oeuvre de la littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France (tr. it., *La natura del fantastico. Struttura e storia di un genere letterario*, Roma, Theoria, 1987).
- VOGLINO, ALEX  
 1980 "Alle radici del Fantastico letterario. Dal Mito alla Fantasy", *I Quaderni di Avallon*, 28, 1992, pp. 85-100.
- WARRICK, PATRICIA S.  
 1980 *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*, Cambridge, The MIT Press.
- WATSON, IAN  
 1975 "Le' Guin's *Lathe of Heaven* and the Role of Dick: The False Reality as Mediator", *Science-Fiction Studies*, 2, 1975, pp. 67-75.
- WEEDMAN, JANE B., ed.  
 1985 *Women Worldwalkers. New Dimensions of Science Fiction and Fantasy*, Lubbock, Texas Tech Press.

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.

YOKE, CARL B., HASSLER, DONALD D., eds.

1985 *Death and the Serpent. Immortality in Science Fiction and Fantasy*, Westport (Conn.) & London, Greenwood.

ZGORZELSKI, ANDREJ

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

## B) GENERALE

ADAMS, JON-K.

1985 *Pragmatics and Fiction*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

ALLÉN, STURE, ed.

1989 *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin & New York, Walter de Gruyter.

AUMONT, JACQUES

1988 "Il punto di vista", in CUCCU, LORENZO, SAINATI, AUGUSTO, eds., *Il discorso nel film*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1988, pp. 77-114.

AUSTIN, JOHN L.

1962 "Performativo-constativo", in SBISA', ed., *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 49-60.

1970 *How To Do Things with Words*, New York, Oxford University Press.

BAILEY R.W., MATEJKA L., STEINER P., eds.

1978 *The Sign. Semiotics around the World*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications.

BARTHES, ROLAND

1953 *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil.

1968 "L'effet de réel", in BARTHES R., BERSANI L., HAMON PH., RIFFATERRE M., WATT J., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 81-90.

BARTHES R., BERSANI L., HAMON PH., RIFFATERRE M., WATT J.

1982 *Littérature et réalité*, Paris, Seuil.

BERGER, PETER L., LUCKMANN, THOMAS

1966 *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge*, New York, Doubleday.

BERTUCCELLI PAPI, MARCELLA

1993 *Che cos'è la pragmatica*, Milano, Bompiani.

BRONOWSKI, JACOB

1951 *The Common Sense of Science*, London, William Heinemann Ltd.

1978 *Magic, Science and Civilization*, New York, Columbia University Press.

BROOKE-ROSE, CHRISTINE

1977 "Historical Genres / Theoretical Genres: A Discussion of Todorov on the Fantastic", *New Literary History*, 8, 1976/77, pp. 145-158.

BROWN, ROBERT L. jr., STEINEMANN, MARTIN jr., eds.

1978 "Native Readers of Fiction: A Speech-Act and Genre-Rule Approach to Defining Literature", in HERNADI ed., *What is Literature?*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1978, pp. 141-160.

CAMPBELL, B.G.

1975 "Toward a Workable Taxonomy of Illocutionary Forces, and its Implication to Works of Imaginative Literature", *Language and Style*, 8:1, 1975, pp. 3-20.

CAPRA, FRITJOF

1975 *Il Tao della fisica*, Milano, Adelphi, 1982.

CARTER, RONALD

1984 "Why Have I Started to Talk to You Like This? Narrative Voices, Discourse Pragmatics and Textual Openings", in VAN PEER, RENKEMA, eds., *Pragmatics and Stylics*, Leuven, Acco, 1984, pp. 95-132.

CASTAÑEDA, HECTOR-NERI

1979 "Fiction and Reality: Their Fundamental Connections", *Poetics*, 8, 1979, pp. 31-62.

CHARLES, MAY

1993 "Fictional-World Semantics: the Next Stage", *Journal of Literary Semantics*, 22:1, 1993, pp. 24-44.

CHATMAN, SEYMOUR

1986 "Characters and Narrators. Filter, Center, Slant, and Interest-Focus", *Poetics Today*, 7:2, 1986, pp. 186-204.

CULLER, JONATHAN

1975 *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London, Routledge and Kegan Paul.

1981 *The Pursuit of Signs*, Ithaca & New York, Cornell University Press.

CULPEPER, JONATHAN

1996 "Inferring Character from Text: Attribution Theory and Foregrounding Theory", *Poetics*, 23, 1996, pp. 335-361.

CUPCHIK, GERALD C.

1994 "Emotion in Aesthetic: Reactive and Reflective Models", *Poetics*, 23, 1994, pp. 117-188.

DE BEAUGRANDE, ROBERT-ALAIN

1988 *Critical Discourse: A Survey of Literary Theorists*, Norwood NJ, Ablex Publishing Corporation.

DE BEAUGRANDE, ROBERT-ALAIN, DRESSLER, WOLFGANG ULRICH

1981 *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, Il Mulino, 1994.



DERRIDA, JACQUES

- 1981 "The Law of Genre", in W.J.T. MITCHELL, ed., *On Narrative*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1981.

DI GIROLAMO, COSTANZO

- 1978 *Critica della letterarietà*, Milano, Il Saggiatore.

DIK, SIMON

- 1989 *The Theory of Functional Grammar*, Dordrecht, Foris.

DOLEŽEL, LUBOMIR

- 1976 "Narrative Semantics", *PTL*, 1, 1976, pp. 129-151.  
1976 "Narrative Modalities", *Journal of Literary Semantics*, 5:1, 1976, pp. 5-14.  
1979 "Extentional and Intensional Narrative Worlds", *Poetics*, 8, 1979, pp. 193-211.  
1980 "Truth and Authenticity in Narrative", *Poetics Today*, 1:3, 1980, pp. 7-25.  
1983 "Intensional Function, Invisible Worlds, and Franz Kafka", *Style*, 17:2, 1983, pp. 120-139.  
1984 "Towards a Typology of Fictional Worlds", *Tamkang Review*, 14, 1984/85, pp. 261-276.  
1988 "Mimesis and Possible Worlds", *Poetics Today*, 9:3, 1988, pp. 475-496.  
1989 "Possible Worlds and Literary Fictions", in ALLÉN, ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 1989, pp. 221-242.

DONNELLAN, KEITH S.

- 1966 "Reference and Definite Descriptions", *The Philosophical Review*, 75, 1966, pp. 281-304.  
1972 "Proper Names and Identifying Descriptions", in DAVIDSON, DONALD, HARMAN, GILBERT eds., *Semantics of Natural Language*, Dordrecht & Boston, D. Reidel Publishing Company, 1972, pp. 356-379.

ECO, UMBERTO

- 1962 *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1995.  
1979 *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1989.  
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1996.  
1989 "Report on Session 3: Literature and Arts", in ALLÉN ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 1989, pp. 343-355.  
1993 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milano, Bompiani, 1995.

EVANS R.I., KROSSNER W.J., GINSBURG H.J.

- 1983 "Il modello piagetiano di sviluppo", in EVANS, ed., *Che cos'è la psicologia*, Roma, Newton Compton, 1989, pp. 103-119.

FANTO, JAMES A.

- 1978 "Speech Act Theory and its Applications to the Study of Literature", in BAILEY, MATEJKA, STEINER eds., *The Sign. Semiotics around the World*, Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1978, pp. 280-304.

FISH, STANLEY

- 1975 "Speech-Act Theory, Literary Criticism, and Coriolanus", *CENTRUM*, 3:2, 1975, pp. 107-111.  
1982 *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press.

FISHELOV, DAVID

1995 "The Structure of Generic Categories: Some Cognitive Aspects", *Journal of Literary Semantics*, 24:2, 1995, pp. 117-126.

FOLENA, GIAN FRANCO, ed.

1992 *Il titolo e il testo*, Padova, Programma.

FREGE, GOTTLÖB

1892 "On Concept and Object", in GEACH, PETER, BLACK, MAX, eds., *Translation from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, New York, Philosophical Library, 1952, pp. 42-55.

1892 "On Sense and Reference", in GEACH, PETER, BLACK, MAX, eds., *Translation from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*, New York, Philosophical Library, 1952, pp. 56-78.

FRICKE, HARALD

1982 "Semantics or Pragmatics of Fictionality? A Modest Proposal", *Poetics*, 11, 1982, pp. 439-452.

GENETTE, GÉRARD

1987 *Soglie. I dintorni del testo*, Torino, Einaudi, 1989.

1990 "The Pragmatic Status of Narrative Fiction", *Style*, 24:1, 1990, pp. 59-72.

GOFFMAN, ERVING

1974 *Frame Analysis*, New York, Harper.

GOTTFRIED, GABRIEL

1982 "Fiction and Truth, Reconsidered", *Poetics*, 11, 1982, pp. 541-551.

GRICE, H. PAUL

1967 "Logica e conversazione", in SBISA' ed., *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 199-219.

1969 "Utterer's meaning, and intention", *The Philosophical Review*, 78, 1969, pp. 147-177.

HALÁSZ, LÁSZLÓ

1987 "Cognitive and Social Psychological Approaches to Literary Discourse", in HALÁSZ ed., *Literary Discourse. Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches*, Berlin & New York, de Gruyter, 1987, pp. 1-37.

HALÁSZ, LÁSZLÓ, ed.

1987 *Literary Discourse. Aspects of Cognitive and Social Psychological Approaches*, Berlin & New York, de Gruyter.

HALLIBURTON, DAVID

1978 "Doing Something and Getting Somewhere", *CENTRUM*, 6:2, 1978, pp. 117-121.

HANCHER, MICHAEL

1975 "Understanding Poetic Speech Acts", *College English*, 36:6, 1975, pp. 632-639.

1979 "The classification of cooperative illocutionary acts", *Language in Society*, 8, pp. 1-14.

HARSHAW (HRUSHOVSKI), BENIAMIN

1984 "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", *Poetics Today*, 5:2, 1984, pp. 227-251.

HENKEL, JACQUELINE

1988 "Speech-act theory revisited: rule notions and reader-oriented criticism", *Poetics*, 17, 1988, pp. 505-530.

HERNADI, PAUL

1978 *What is Literature?*, Bloomington & London, Indiana University Press.

HIRSCH, E.D.

1975 "What's the Use of Speech-Act Theory?", *CENTRUM*, 3:2, 1975, pp. 121-124.

ISER, WOLFGANG

1972 *The Implied Reader*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973.

1975 "The Reality of Fiction: A Functionalist Approach to Literature", *New Literary History*, 7:1, 1975, pp. 7-38.

1978 *L'atto della lettura*, Bologna, Il Mulino, 1987.

JAUSS, HANS ROBERT

1977 *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.

1982 *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria: I. Teoria e storia dell'esperienza estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.

JOHANSEN, JØRGEN DINES

1996 "Iconicity in Literature", *Semiotica*, 110:1-2, 1996, pp. 37-55.

KRIPKE, SAUL A.

1959 "A Completeness Theorem in Modal Logic", *The Journal of Symbolic Logic*, 24, pp. 1-14.

1972 "Naming and Necessity", in DAVIDSON, DONALD, HARMAN, GILBERT eds., *Semantics of Natural Language*, Dordrecht & Boston, D. Reidel Publishing Company, 1972, pp. 253-355.

KUHN, THOMAS

1962 *The Structure of Scientific Revolutions* (tr. it., *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1995).

1989 "Possible Worlds in History of Science", in ALLÉN, ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 1989, pp. 93-123.

KUHNS, RICHARD

1978 "'Performatives' in Linguistic Art", *CENTRUM*, 6:2, 1978, pp. 113-117.

LEECH, GEOFFREY

1979 "Pragmatics and Conversational Rhetoric", in PARRET, SBISA', VERSCHUEREN eds., *Possibilities and Limitations of Pragmatics*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1979, pp. 413-441.

LE GUIN, URSULA K.

1981 "It Was a Dark and Stormy Night; or, Why Are We Huddling about the Campfire?", in W.J.T. MITCHELL ed., *On Narrative*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1981, pp. 187-195.

LEWIS, DAVID

1978 "Truth in Fiction", *American Philosophical Quarterly*, 15:1, 1978, pp. 37-46.

- LOUX, MICHAEL, ed.  
 1979 *The Possible and the Actual. Readings in the Metaphysics of Modality*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- MARTÍNEZ-BONATI, FÉLIX  
 1981 *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- MAILLOUX, STEVEN  
 1982 *Interpretive Conventions. The Reader in the Study of American Fiction*, Ithaca, Cornell University Press.  
 1983 "Convention and Context", *New Literary History*, 14:2, 1983, pp. 399-407.
- MARGOLIN, URI  
 1988 "Dealing with the Non-Actual: Conception, Reception, Description", *Poetics Today*, 9:4, 1988, pp. 863-878.  
 1991 "Reference, Coreference, Referring and the Dual Structure of Literary Narrative", *Poetics Today*, 12:3, 1991, pp. 517-542.  
 1986 "The Doer and the Deed. Action as a Basis for Characterization in Narrative", *Poetics Today*, 7:2, 1986, pp. 205-225.
- MARTÍNEZ-BONATI, FÉLIX  
 1981 *Fictive Discourse and the Structures of Literature*, Ithaca & London, Cornell University Press.
- MARTLAND, T.R.  
 1978 "Response to Discussion: Literature as Performative", *CENTRUM*, 6:2, 1978, pp. 128-132.
- McHALE, BRIAN  
 1987 *Postmodernist Fiction*, London, Methuen.
- MOMIROVIĆ, DRAGAN  
 1995 "Language, Time and Creativity", *Journal of Literary Semantics*, 24:3, 1995, pp. 161-186.
- MOOIJ, J.J.A.  
 1993 *Fictional Realities. The Uses of Literary Imagination*, Amsterdam & Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- NICHOLSON, MARJORIE HOPE  
 1962 *The Breaking of the Circle. Studies in the Effect of the "New Science" upon Seventeenth-century Poetry*, New York & London, Columbia University Press
- OGDEN, CECYL K., RICHARDS, IVOR A.  
 1923 *Il significato del significato*, Milano, Il Saggiatore, 1966.
- OHMANN, RICHARD  
 1966 "Literature as Sentences", in CHATMAN, LEVIN eds., *Essays on the Language of Literature*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1967, pp. 231-238.  
 1971 "Speech Acts and the Definition of Literature", *Philosophy and Rhetoric*, 4:1, 1971, pp. 1-19.  
 1972 "Speech, Literature, and the Space Between", *New Literary History*, 4:1, 1972, pp. 47-63.  
 1972 "Instrumental Style. Notes on the Theory of Speech as Action", in KACHRU,

- STAHLKE eds., *Current Trends in Stylistics*, Edmonton, Linguistic Research Inc., 1972, pp. 115-141.
- 1973 "Literature as Act", in CHATMAN ed., *Approaches to Poetics*, New York & London, Columbia University Press, 1973, pp. 81-107.
- 1978 "The Social Definition of Literature", in HERNADI ed., *What is Literature?*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1978, pp. 89-101.
- PAGNINI, MARCELLO  
1980 *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio, 1988.
- PARRINDER, PATRICK  
1987 *The Failure of Theory. Essays on Criticism and Contemporary Fiction*, Totowa NY, Barnes & Noble Books.
- PARTEE, BARBARA H.  
1989 "Possible Worlds in Model-Theoretic Semantics: A Linguistic Perspective", in ALLÉN, ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 1989, pp. 93-123.
- PAVEL, THOMAS G.  
1986 *Fictional Worlds* (tr. it., *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Torino, Einaudi, 1992).  
1989 "Possible Worlds and the Economy of the Imaginary", in ALLÉN, ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences*, Berlin & New York, Walter de Gruyter, 1989, pp. 250-249  
1979 "Fiction and the Causal Theory of Names", *Poetics*, 8, 1979, pp. 179-191.
- PERRY, MENAKHEM  
1979 "Literary Dynamics. How the Order of a Text Creates its Meanings", *Poetics Today*, 1:1-2, 1979, 35-64, pp. 311-361.
- PETREY, SANDY  
1990 *Speech Acts and Literary Theory*, New York & London, Routledge.
- PETTERSON, ANDERS  
1990 *A Theory of Literary Discourse*, Lund, Lund University Press.
- PRATT, MARY LOUISE  
1981 "The Ideology of Speech-Act Theory", *CENTRUM New Series*, 1:1, 1981, pp. 5-18.
- RICOER, PAUL  
1981 "Narrative Time", in W.J.T. MITCHELL ed., *On Narrative*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1981, pp. 165-186.
- RABINOWITZ, PETER J.  
1981 "Assertions and Assumption: Fictional Patterns and the External World", *PMLA*, 96:3, 1981, pp. 408-419.
- RIFFATERRE, MICHAEL  
1978 "L'illusion référentielle", in BARTHES R., BERSANI L., HAMON PH., RIFFATERRE M., WATT J., *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, pp. 91-118.
- RONEN, RUTH  
1986 "Space in Fiction", *Poetics Today*, 7:3, 1986, pp. 421-438.  
1994 *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.

- 1995 "Philosophical Realism and Postmodern Antirealism", *Style*, 29:2, 1995, pp. 184-200.
- RUSS, JOANNA  
 1984 *How to Suppress Women's Writings*, London, The Women's Press.
- RYAN, MARIE-LAURE  
 1979 "Towards a Competence Theory of Genre", *Poetics*, 8, 1979, pp. 307-337.  
 1991 *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana.  
 1992 "Possible Worlds in Recent Literary Theory", *Style*, 26:4, 1992, pp. 528-553.  
 1995 "Introduction: from Possible Worlds to Virtual Reality", *Style*, 29:2, 1995, pp. 173-183.
- TOLKIEN, J.R.R.  
 1988 "On Fairy-Stories", *Tree and Leaf*, London, Grafton, 1992.
- SBISA', MARINA  
 1989 *Linguaggio, ragione, interazione. Per una teoria pragmatica degli atti linguistici*, Bologna, Il Mulino.  
 1995 "Livelli e percorsi del soggetto nella *Trilogy*", in CAMBONI M. ed., *H(ilda) D(oolittle) e il suo mondo*, Palermo, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1995, pp. 49-71.  
 1996 "Il soggetto femminile: dimensioni di analisi", in BORGHI, SVANDRLIK, eds., *S/Oggetti immaginari*, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 63-75.
- SBISA', MARINA, ed.  
 1978 *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- SCHOLES, ROBERT, KELLOGG,  
 1966 *The Nature of Narrative*, New York, Oxford University Press.
- SEARLE, JOHN R.  
 1958 "Proper Names", *Mind*, 67, 1958, pp. 166-173.  
 1975 "The Logical Status of Fictional Discourse", *New Literary History*, 6, pp. 319-32.  
 1975 "Gli atti linguistici indiretti", in SBISA' ed., *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1995, pp. 252-280.  
 1979 *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press.  
 1980 "The Background of Meaning", in SEARLE, KIEFER, BIERWISCH eds., *Speech Act Theory and Pragmatics*, Dordrecht, D. Reider Publishing Co., 1980, pp. 221-232.
- SEARLE, J.R., KIEFER, F., BIERWISCH, M., eds.  
 1980 *Speech Act Theory and Pragmatics*, Dordrecht, D. Reider Publishing Co.
- STEINEMANN, MARTIN jr.  
 1975 "Perlocutionary Acts and the Interpretation of Literature", *CENTRUM*, 3:2, 1975, pp. 112-116.  
 1978 "Professor Martland on What It Means to Say Literature Represents 'Nothing'", *CENTRUM*, 6:2, 1978, pp. 121-127.
- SULKUNEN, PEKKA, T\_RR\_NEN, JUKKA  
 1997 "The Production of Values: The Concept of Modality in Textual Discourse Analysis", *Semiotica*, 113:1-2, 1997, pp. 43-69.
- TAHA, IBRAHIM  
 1997 "The Literary Communication Pact: A Semiotic Approach", *Semiotica*, 114:1-2, 1997, pp. 131-150.

TODOROV, TZVETAN

1977 "The Origin of Genres", *New Literary History*, 8, 1976-77, pp. 159-170.

VAN DIJK, TEUN A.

1977 *Testo e contesto*, Bologna, Il Mulino, 1980.

VAN MEEL, JACQUES M.

1994 "Representing Emotions in Literature and Paintings: A Comparative Analysis", *Poetics*, 23, 1994, pp. 159-176.

VAN PEER, WILLIE, RENKEMA, JAN, eds.

1984 *Pragmatics and Stylistics*, Leuven, Uitgeverij Acco.

VOLLI, UGO

1973 "Mondi possibili, logica, semiotica", *VS*, 19-20, 1978, pp. 123-148.

WALTON, KENDALL L.

1981 "Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?", *Dispositio*, 5:13-14, pp. 1-18.

1990 *Mimesis as Make-believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Harvard University Press.

WARNING, RAINER

1981 "Staged Discourse: Remarks on the Pragmatics of Fiction", *Dispositio*, 5:13-14, pp. 35-54.

WOODMANSEE, MARTHA

1978 "Speech-Act Theory and the Perpetuation of the Dogma of Literary Autonomy", *CENTRUM*, 6:2, 1978, pp. 75-89.

## BIBLIOGRAFIA DI RIFERIMENTO<sup>1</sup>

ABBOTT, EDWIN A.

1882 *Flatland. A Romance of Many Dimensions* (tr. it., *Flatlandia*, Milano, Adelphi, 1993).

ALDISS, BRIAN

1958 "Who Can Replace a Man? ", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 278-286.

ANDERSON, POUL

1951 *Tiger by the Tail* (tr. it., "Il tigre per la coda", *Dominic Flandry*, Milano, Nord, 1983).

1951 *Honorable Enemies* (tr. it., "Un cordiale nemico", *Dominic Flandry*, Milano, Nord, 1983).

1954 *Warriors from Nowhere* (tr. it., "Guerra segreta", *Dominic Flandry 3*, Milano, Nord, 1985).

1958 *The Game of Glory* (tr. it., "Il gioco della gloria", *Dominic Flandry 2*, Milano, Nord, 1984).

1958 *War of the Wing-men* (tr. it., "La guerra degli uomini alati", *Il secondo libro dei mercanti spaziali*, Milano, Nord, 1992).

1959 *Hunter of the Sky Cave* (tr. it., "A noi le stelle", *Dominic Flandry 2*, Milano, Nord, 1984).

1960 *A Plague of Master* (tr. it., "La piaga dei padroni", *Dominic Flandry 2*, Milano, Nord, 1984).

1961 *A Message in Secret* (tr. it., "Messaggio segreto", *Dominic Flandry 2*, Milano, Nord, 1984).

1964 *Traders to the Stars* (tr. it., "Il mercante delle stelle", *I mercanti spaziali*, Milano, Nord, 1991).

1966 *Satan's World* (tr. it., "Mondo rovente", *I mercanti spaziali*, Milano, Nord, 1991).

1966 *Ensign Flandry* (tr. it., "Guardiamarina Flandry", *Dominic Flandry*, Milano, Nord, 1983).

1969 *The Rebel Worlds* (tr. it., "Mondi ribelli", *Dominic Flandry*, Milano, Mondadori, 1983).

1970 *Circus of Hell* (tr. it., "Scacchiera fra le stelle", *Dominic Flandry*, Milano, Mondadori, 1983).

1970 *Tau Zero* (tr. it., *Tau zero*, Milano, Nord, 1989).

1974 *The Trouble Twisters* (tr. it., "La ruota a tre punte", *I mercanti spaziali*, Milano, Nord, 1991).

---

<sup>1</sup> Comprende i testi di letteratura fantastica e di fantascienza (sia *ante litteram* sia contemporanea) letti e utilizzati per questo lavoro. Le edizioni riportate sono quelle effettivamente consultate. Non tutte queste opere sono state citate nella dissertazione, tutte però sono state ugualmente utili per ricostruire un quadro sufficientemente ampio del modo letterario fantastico.



- 1974 *A Knight of Ghosts and Shadows* (tr. it., "Cavalieri di spettri e d'ombre", *Dominic Flandry 3*, Milano, Nord, 1985).
- 1977 *Mirkheim* (tr. it., "Mirkheim", *Il secondo libro dei mercanti spaziali*, Milano, Nord, 1992).
- 1978 *The Earth Book of Stormgate* (tr. it., "Cronache della Lega Polesotecnica", *Il secondo libro dei mercanti spaziali*, Milano, Nord, 1992).
- 1978 *Hunter's Moon* (tr. it., "La luna dei cacciatori", *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).
- 1979 *A Stone in Heaven* (tr. it., "Una pietra nel cielo", *Dominic Flandry 3*, Milano, Nord, 1985).
- 1981 *The Saturn Game* (tr. it., "Il gioco di Saturno", *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).
- 1989 *The Boat of a Million Years* (tr. it., *Gli immortali*, Milano Mondadori, 1991).

#### ASIMOV, ISAAC

- 1950 *I, Robot*, New York, Bantham, 1991 (tr. it., *Io, robot*, Milano, Bompiani, 1981).
- 1950 *Pebble in the Sky* (tr. it., *Paria dei cieli*, Milano, Mondadori, 1988).
- 1951 *The Stars Like Dust* (tr. it., *Il tiranno dei mondi*, Milano, Mondadori, 1988).
- 1952 *The Currents of Space* (tr. it., *Le correnti dello spazio*, Milano, Mondadori, 1983).
- 1952 *Foundation* (tr. it., *Cronache della galassia*, Milano, Mondadori, 1979).
- 1952 *Foundation and Empire* (tr. it., *Il crollo della galassia centrale*, Milano, Mondadori, 1981).
- 1952 *Second Foundation* (tr. it., *L'altra faccia della spirale*, Milano, Mondadori, 1981).
- 1952 *Lucky Starr* (tr. it., *Lucky Starr, il vagabondo dello spazio*, Milano, Mondadori, 1988).
- 1953 *The Caves of Steel* (tr. it., *Abissi d'acciaio*, Milano, Mondadori, 1986).
- 1953 *Lucky Starr and the Pirates of the Asteroids* (tr. it., *Lucky Starr e i pirati degli asteroidi*, Milano, Mondadori, 1988).
- 1954 *Lucky Starr and the Oceans of Venus* (tr. it., *Lucky Starr e gli oceani di Venere*, Milano, Mondadori, 1989).
- 1955 *The End of Eternity* (tr. it., *La fine dell'eternità*, Milano, Mondadori, 1988).
- 1956 *Lucky Starr and the Big Sun of Mercury* (tr. it., *Lucky Starr e il grande sole di Mercurio*, Milano, Mondadori, 1990).
- 1957 *The Naked Sun* (tr. it., *Il sole nudo*, Milano, Mondadori, 1986).
- 1958 *Lucky Starr and the Rings of Saturn* (tr. it., *Lucky Starr e gli anelli di Saturno*, Milano, Mondadori, 1992).
- 1964 *The Rest of the Robots* (tr. it., *Il secondo libro dei robot*, Milano, Bompiani, 1978).
- 1966 *Fantastic Voyage* (tr. it., *Viaggio allucinante*, Milano, Mondadori, 1993).
- 1969 *Nightfall and Other Stories* (tr. it., *Antologia personale*, Milano, Mondadori, 1978).
- 1972 *The Early Asimov* (tr. it., *Asimov story*, Milano, Mondadori, 1987).
- 1972 *The Gods Themselves* (tr. it., *Neanche gli dèi*, Milano, Editori Associati, 1989).
- 1973 *The Best of Isaac Asimov* (tr. it., *Il meglio di Asimov*, Milano, Mondadori, 1982, 2 Volumi).
- 1975 *Buy Jupiter* (tr. it., *Testi e note*, Milano, Mondadori, 1978).
- 1876 *The Bicentennial Man* (tr. it., "L'uomo del bicentenario", *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).

- 1982 *Foundation's Edge* (tr. it., *L'orlo della fondazione*, Milano, Mondadori, 1986).  
 1983 *The Robots of Dawn* (tr. it., *I robot dell'alba*, Milano, Mondadori, 1986).  
 1985 *Robots and Empire* (tr. it., *I robot e l'impero*, Milano, Mondadori, 1989).  
 1986 *Foundation and Earth* (tr. it., *Fondazione e Terra*, Milano, Mondadori, 1987).  
 1987 *Fantastic Voyage II: Destination Brain* (tr. it., *Destinazione cervello*, Milano, Mondadori, 1988).  
 1988 *Prelude to Foundation* (tr. it., *Preludio alla fondazione*, Milano, Mondadori, 1989).  
 1989 *Nemesis* (tr. it., *Nemesis*, Milano, Mondadori, 1990).  
 1993 *Forward the Foundation* (tr. it., *Fondazione anno zero*, Milano, Mondadori, 1996).

ASIMOV, I., GREENBERG, M.H., WAUGH, C.G., eds.

- 1983 *Intergalactic Empires* (tr. it., *I magici mondi di Asimov 2. Regni stellari*, Roma, Fanucci, 1987).  
 1985 *Giants* (tr. it., *I magici mondi di Asimov 1. Giganti*, Roma, Fanucci, 1987).

BALLARD, JAMES G.

- 1961 "Billemium", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 287-301.  
 1962 *The Wind from Nowhere* (tr. it., *Il vento dal nulla*, Milano, Mondadori, 1973).  
 1964 *The Drought* (tr. it., *Terra Bruciata*, Milano, Mondadori, 1989).  
 1966 *The Crystal World* (tr. it., *Foresta di cristallo*, Milano, Mondadori, 1989).

BAYLEY, BARRINGTON J.

- 1977 *The Grand Wheel* (tr. it., *La grande ruota*, Milano, Nord, 1983).  
 1978 *The Garments of Caean* (tr. it., *Le vesti di Caean*, Milano, Nord, 1980).

BIGGLE, LLOYD JR.

- 1968 *The Still, Small Voice of Trumpets* (tr. it., "Ai margini della Galassia", *Spie nello spazio*, Milano, Mondadori, 1977).

BLISH, JAMES

- 1966 "How Beautiful with Banners", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 340-349.

BOULLE, PIERRE

- 1965 *La planète des singes* (tr. it., *Il pianeta delle scimmie*, Milano, Editori Associati, 1994).

BRADBURY, RAY

- 1951 *The Martian Chronicles*, London, Grafton Books, 1987 (tr. it., *Cronache marziane*, Milano, Mondadori, 1983).  
 1952 *The Illustrated Man*, London, Grafton Books, 1986.  
 1953 *Fahrenheit 451*, London, Grafton Books, 1988 (tr. it., "Fahrenheit", *Bradbury*, Milano, Mondadori, 1983).  
 1953 *The Golden Apples of the Sun*, London, Grafton Books, 1987.  
 1956 *The October Country*, London, Grafton Books, 1986.

- 1959 *The Day It Rained Forever*, Harmondsworth, Penguin Books, 1987.  
 1966 *The Machineries of Joy*, London, Panther Books, 1984.  
 1971 *Long after Midnight*, London, Grafton Books, 1987 (tr. it., *Molto dopo mezzanotte*, Milano, Mondadori, 1979, 2 Volumi).  
 1976 *The Small Assassin*, London, Panther Books, 1984.  
 1980 *The Stories of Ray Bradbury 1*, London, Grafton Books, 1988.  
 1980 *The Stories of Ray Bradbury 2*, London, Grafton Books, 1988.  
 1983 *Death Is a Lonely Business*, London, Grafton Books, 1987.  
 1990 *A Graveyard for Lunatics. Another Tale of Two Cities*, New York, Knopf (tr. it., *La follia è una bara di cristallo*, Milano, Rizzoli, 1990).

#### BROWN, FREDRIC

- 1949 *What Mad Universe* (tr. it., "Assurdo universo", *Brown*, Milano, Mondadori, 1989).  
 1953 *The Light in the Sky are Stars* (tr. it., "Progetto Giove", *Brown*, Milano, Mondadori, 1989).  
 1958 *Rogue in Space* (tr. it., "Il vagabondo dello spazio", *Brown*, Milano, Mondadori, 1989).  
 1961 *The Mind Thing* (tr. it., "Gli strani suicidi di Bartlesville", *Brown*, Milano, Mondadori, 1989).

#### BRUNNER, JOHN

- 1956 *The Long Result* (tr. it., *Effetto tempo*, Milano, Nord, 1984).  
 1976 *Interstellar Empire* (tr. it., *Impero interstellare*, Milano, Nord, 1992).

#### BUDRYS, ALGIS

- 1958 *Man of Earth* (tr. it., *Pianeta difficile*, Milano, Mondadori, 1980).  
 1965 *Who?* (tr. it., "Incognita uomo", *Spie nello spazio*, Milano, Mondadori, 1977).  
 1977 *Michaelmas* (tr. it., *Progetto Terra*, Milano, Nord, 1978).

#### BURROUGHS, EDGAR RICE

- 1912 *A Princess of Mars* (tr. it., "La principessa di Marte", *John Carter di Marte*, Milano, Nord, 1984).  
 1913 *The Gods of Mars* (tr. it., "Gli Dèi di Marte", *John Carter di Marte*, Milano, Nord, 1984).  
 1914 *The Warlord of Mars* (tr. it., "Il Signore della guerra", *John Carter di Marte*, Milano, Nord, 1984).  
 1916 *Thuvia maid of Mars* (tr. it., "Thuvia la fanciulla di Marte", *Le Pedine di Marte*, Milano, Nord, 1980).  
 1922 *The Chessmen of Mars* (tr. it., "Le Pedine di Marte", *Le Pedine di Marte*, Milano, Nord, 1980).  
 1927 *The Master Mind of Mars* (tr. it., "La Mente di Marte", *La Mente di Marte*, Milano, Nord, 1981).  
 1930 *A Fighting Man of Mars* (tr. it., "Il Guerriero di Marte", *La Mente di Marte*, Milano, Nord, 1981).  
 1935 *Swords of Mars* (tr. it., "Le Spade di Marte", *I guerrieri di Marte*; Milano, Nord, 1982).  
 1939 *Synthetic Men of Mars* (tr. it., "Gli uomini sintetici di Marte", *I guerrieri di Marte*,

- Milano, Nord, 1982).
- 1941 *Llana of Gathol* (tr. it., "Llana di Gathol", *Llana di Gathol*, Milano, Nord, 1982).
- 1942 *John Carter of Mars* (tr. it., "John Carter di Marte", *Llana di Gathol*, Milano, Nord, 1982).
- CAMPBELL, JOHN W. Jr.
- 1935 "Night", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 95-114.
- CHERRYH, CAROLYNE J.
- 1978 *Cassandra* (tr. it., "Cassandra", *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).
- *Sunfall* (tr. it., *Il crepuscolo della Terra*, Roma, Compagnia del fantastico, 1994).
- CLARK, ARTHUR C.
- 1951 "Second Dawn", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 198-227.
- 1953 *Prelude to Space* (tr. it., *Preludio allo spazio*, Milano, Mondadori, 1978).
- 1955 *Earthlight* (tr. it., "Ombre sulla Luna", *Clark*, Milano, Mondadori, 1987).
- 1956 *The City and the Stars* (tr. it., "La città e le stelle", *Clark*, Milano, Mondadori, 1987).
- 1976 *Imperial Earth* (tr. it., "Terra imperiale", *Clark*, Milano, Mondadori, 1987).
- CUMMINGS, RAY
- 1946 *The Shadow Girl* (tr. it., *La ragazza ombra*, Milano, Nord, 1982).
- DE CAMP, SPRAGUE L.
- 1968 *The Goblin Tower* (tr. it., "La torre di Goblin", *Jorian, re di Iraz*, Milano, Nord, 1994).
- 1971 *The Clocks of Iraz* (tr. it., "Jorian di Iraz", *Jorian, re di Iraz*, Milano, Nord, 1994).
- 1983 *The Unbeheaded King* (tr. it., "Il re non decapitato", *Jorian, re di Iraz*, Milano, Nord, 1994).
- DE CAMP, SPRAGUE L., MILLER, P. SHUYLER
- 1941 *Genus homo* (tr. it., *Gorilla sapiens*, Milano, Mondadori, 1979).
- DEFOE, DANIEL
- 1719 *The Life and Adventures of Robinson Crusoe*, Harmondsworth & New York, Penguin, 1986.
- DELANY, SAMUEL R.
- 1966 *Babel-17* (tr. it., *Babel-17*, Milano, Mondadori, 1987).
- 1967 *Nova* (tr. it., *Nova*, Milano, Nord, 1974).
- 1976 *Triton* (tr. it., *Triton*, Milano, Nord, 1995).
- DICK, PHILIP K.
- 1957 *Eye in the Sky* (tr. it., *L'occhio nel cielo*, Milano, Mondadori, 1980).
- 1963 *The Game Players of Titan* (tr. it., *I giocatori di Titano*, Milano, Nord, 1980).

- 1964 *The Simulacra* (tr. it., *I simulacri*, Milano, Nord, 1980).  
 1968 *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (tr. it., *Cacciatore di androidi*, Milano, Nord, 1986).  
 1969 *Ubik* (tr. it., *Ubik*, Roma, Fanucci, 1989).

DICKSON, GORDON R.

- 1980 *The Cloack and the Staff* (tr. it., “Il mantello e il bastone”, *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).

DISCH, THOMAS M.

- 1967 “Problems of Creativeness”, *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 363-385.

ELLISON, HARLAN

- 1977 *Jeffy is Five* (tr. it., “Jeffy ha cinque anni”, *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).

FARMER, PHILIP JOSE'

- 1985 *Dayworld* (tr. it., “Il sistema Dayworld”, *Trilogia di Dayworld*, Milano, Nord, 1994).  
 1987 *Dayworld Rebel* (tr. it., “Il ribelle di Dayworld”, *Trilogia di Dayworld*, Milano, Nord, 1994).  
 1990 *Dayworld Breakup* (tr. it., “La caduta di Dayworld”, *Trilogia di Dayworld*, Milano, Nord, 1994).

FOSTER, ALAN DEAN

- 1972 *The Tar-Aiym-Krang* (tr. it., “Il mistero del Krang”, *Trilogia galattica di Flinx*, Milano, Nord, 1991).  
 1973 *Bloodhype* (tr. it., “L’agguato del Vom”, *Trilogia galattica di Flinx*, Milano, Nord, 1991).  
 1974 *Icerigger* (tr. it., “Il pianeta dei ghiacci”, *Il pianeta dei ghiacci*, Milano, Nord, 1992).  
 1977 *Orphan Star* (tr. it., *Stella orfana*, Milano, Nord, 1984; ora in *Trilogia galattica di Flinx*, Milano, Nord, 1991).  
 1979 *Mission to Moloukin* (tr. it., “Missione a Moloukin”, *Il pianeta dei ghiacci*, Milano, Nord, 1992).  
 1987 *The Deluge Drivers* (tr. it., “L’inferno tra i ghiacci”, *Il pianeta dei ghiacci*, Milano, Nord, 1992).

GERROLD, DAVID

- 1983 *The War against the Chtorr: A Matter for Men* (tr. it., *La guerra contro gli Chtorr*, Milano, Mondadori, 1990).

GIBSON, WILLIAM

- 1982 “Burning Chrome”, *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 496-515.  
 1984 *Neuromancer*, New York, ACE (tr. it., *Neuromante*, Milano, Nord, 1991).

## GIBSON, WILLIAM, STERLING, BRUCE

1991 *The Difference Engine* (tr. it., *La macchina della realtà*, Milano, Mondadori, 1992).

## GILMAN, CHARLOTTE PERKINS

1915 *Herland*, London, The Women's Press, 1994.

## HALDEMANN, JOE

1976 *Tricentennial* (tr. it., "Tricentenario", *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).

1977 *Mindbridge* (tr. it., *Ponte mentale*, Milano, Nord, 1980).

1982 *Nor Crystal Tears* (tr. it., *L'incontro con i Thranx*, Milano, Nord, 1985).

## HEINLEIN, ROBERT A.

1940 *The Puppet Masters* (tr. it., *Il terrore dalla sesta luna*, Milano, Mondadori, 1990).

1941 *The Day after Tomorrow* (tr. it., *Sesta colonna*, Milano, Nord, 1984).

1957 *Citizen of the Galaxy* (tr. it., *Cittadino della Galassia*, Milano, Nord, 1983).

1959 *Starship Troopers* (tr. it., "Fanteria dello spazio", *Heinlein*, Milano, Mondadori, 1984).

1961 *Stranger in a Strange Land* (tr. it., *Straniero in terra straniera*, Milano, Nord, 1988).

1965 *Orphans of the Sky* (tr. it., "Universo", *Heinlein*, Milano, Mondadori, 1984).

1965 *Glory Road* (tr. it., *La via della gloria*, Milano, Rizzoli, 1978).

1966 *The Moon is a Harsh Mistress* (tr. it., "La Luna è una severa maestra", *Heinlein*, Milano, Mondadori, 1984).

1977 *The Past Through Tomorrow* (tr. it., *La storia futura*, Milano, Mondadori, 1987).

1984 *Job* (tr. it., *Il pianeta del miraggio*, Milano, Mondadori, 1990).

## HERBERT, FRANK

1965 *Dune* (tr. it., *Dune*, Milano, Nord, 1980).

1969 *Dune Messiah* (tr. it., *Messia di Dune*, Milano, Nord, 1984).

1976 *Children of Dune* (tr. it., *I figli di Dune*, Milano, Nord, 1984).

1981 *The God Emperor of Dune* (tr. it., *L'imperatore-dio di Dune*, Milano, Nord, 1984).

## JONES, RAYMOND F.

1944 *Renaissance* (tr. it., *La fine del silenzio*, Milano, Mondadori, 1978).

## KOONTZ, DEAN R.

1972 *A Darkness in my Soul* (tr. it., *Sonda Mentale*, Milano, Nord, 1976).

## LANIER, STERLING

1973 *Hiero's Journey* (tr. it., *Il viaggio di Hiero*, Milano, Nord, 1991).

1983 *The Unforsaken Hiero* (tr. it., *Il ritorno di Hiero*, Milano, Nord, 1984).

## LE GUIN, URSULA

1964 "Semley's Necklace", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 322-339.

1968 *A Wizard of Earthsea* (tr. it., *Il mago*, Milano, Mondadori, 1996).

- 1969 *The Left Hand of Darkness* (tr. it., *La mano sinistra delle tenebre*, Milano, Nord, 1984).  
 1971 *The Lathe of Heaven*, New York, Avon, 1997.  
 1973 *The Farthest Shore*, London, Penguin, 1992.  
 1974 *The Dispossessed*, New York, Harper, 1994.  
 1994 *A Fisherman of the Inland Sea*, New York, Penguin, 1995.

LEIBER, FRITZ

- 1975 *Catch that Zeppelin* (tr. it., “L’ingegner Dolf”, *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).

LEINSTER, MURRAY

- 1957 *Out of this World* (tr. it., *L’uomo che vedeva gli atomi*, Milano, Mondadori, 1979).

LEM, STANISLAW

- 1961 *Solaris* (tr. it., *Solaris*, Milano, Mondadori, 1982).  
 1961 *Pwrot z gwiazd* (tr. it., *Ritorno dall’universo*, Milano, Mondadori, 1989).  
 1964 *Niezwyciezony* (tr. it., *L’invincibile*, Milano, Mondadori, 1983).  
 1971 *Dzienniki gwiazdowe* (tr. it., *Memorie di un viaggiatore spaziale*, Milano, Mondadori, 1991).

LONGYEAR, BARRY

- 1979 *Enemy mine* (tr. it., “Mio caro nemico”, *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).

MONGAI, MASSIMO

- 1997 *Memorie di un cuoco d’astronave*, Milano, Mondadori.

MOORE, CATHERINE L.

- 1953 *Shamleau* (tr. it., *Shamleau*, Milano, Mondadori, 1982).

MUSA, GILDA

- 1981 *Fondazione ID*, Milano, Nord, 1981.

NIVEN, LARRY

- 1972 “Cloak of Anarchy”, *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 400-419.  
 1975 *The Borderland of Sol* (tr. it., “Ai confini di Sol”, *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).

ORWELL, GEORGE

- 1948 *Nineteen Eighty-Four* (tr. it., *1984*, Milano, Mondadori, 1986).

POE, EDGAR ALLAN

- 1838 *The Narrative of Arthur Gordon Pym*, London, Penguin, 1986 (tr. it., *Il racconto di Arthur Gordon Pym*, Milano, Garzanti, 1993).  
 ----- *Racconti*, Milano, Garzanti, 1978.

- *Racconti*, Milano, Rizzoli, 1980, 2 Volumi.  
 ----- *Spirits of the Dead: Tales and Poems*, London, Penguin, 1997.  
 ----- *The Complete Tales and Poems*, New York, The Modern Library, 1938.  
 ----- *The Fall of the House of Usher and Other Writings*, London, Penguin, 1986.
- POHL, FREDERIK  
 1955 "The Tunnel Under the World", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 247-277.  
 1984 *The Years of the City* (tr. it., *Gli anni della città*, Milano, Nord, 1985).
- POTOCKI, JEAN  
 1805 *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris, Gallimard, 1996.
- PREUSS, PAUL  
 1980 *The Gates of Heaven* (tr. it., *Le porte dei cieli*, Milano, Nord, 1984).
- ROBINSON, KIM S.  
 1985 *Icehenge* (tr. it., *Icehenge*, Milano Nord, 1986).
- ROBINSON, SPIDER  
 1976 *By Any Other Name* (tr. it., "Con qualunque altro nome", *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).  
 1982 *Melancholy Elephants* (tr. it., "Elefanti malinconici", *I premi Hugo 1978/1983*, Milano, Nord, 1991).
- ROBINSON, SPIDER & JEANNE  
 1977 *Stardance* (tr. it., "Stardance", *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).
- RUSS, JOANNA  
 1975 *The Female Man*, London, The Women's Press, 1994.  
 1981 *Souls* (tr. it., "Anime", *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).
- SHELLEY, MARY  
 1818 *Frankenstein. Or the Modern Prometheus*, New York, Signet, 1983.  
 1826 *The Last Man* (tr. it., *L'ultimo uomo*, Milano, Mondadori, 1997).
- SHIEL, MATTHEW P.  
 1901 *The Purple Cloud* (tr. it., *La nube purpurea*, Milano, Bompiani, 1981).
- SILVERBERG, ROBERT  
 1967 *To Open the Sky* (tr. it., *Violare il cielo*, Milano, Mondadori, 1993).  
 1980 *Lord Valentine's Castle* (tr. it., *Il castello di Lord Valentine*, Milano, Nord, 1991).
- SIMAK, CLIFFORD D.  
 1944 "Desertion", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford



- University Press, 1992, pp. 115-126.
- 1980 *Grotto of the Dancing Deer* (tr. it., “La grotta dei cervi danzanti”, *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).
- SMITH, E.E. “DOC”
- 1928 *The Skylark of space* (tr. it., *Skylark 1. L'allodola dello spazio*, Milano, Nord, 1980, parte prima).
- 1930 *Skylark Three* (tr. it., *Skylark 1. L'allodola dello spazio*, Milano, Nord, 1980, parte seconda).
- 1935 *Skylark of Valeron* (tr. it. “L'allodola di Valeron”, *Astronave Skylark 2*, Milano, Nord, 1981).
- 1965 *Skylark Duquesne* (tr. it., “L'allodola Duquesne”, *Astronave Skylark 2*, Milano, Nord, 1981).
- SPIELBERG, STEVEN
- 1977 *Close Encounters of the Third Kind* (tr. it., *Incontri ravvicinati del terzo tipo*, Milano, Mondadori, 1980).
- STASHEFF, CHRISTOPHER
- 1969 *The Warlock in spite of Himself* (tr. it., *Stregone suo malgrado*, Milano, Nord, 1993).
- STEEL, ALLEN
- 1996 *The Tranquillity Alternative* (tr. it., *La fortezza sulla Luna*, Milano, Mondadori, 1996).
- STERLING, BRUCE
- 1982 “Swarm”, *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 472-495.
- STERLING, BRUCE, ed.
- 1986 *Mirrorshades* (tr. it., *Mirrorshades*, Milano, Bompiani, 1994).
- STUART, W.J.
- 1957 *Forbidden Planet* (tr. it., *Il pianeta proibito*, Milano, Mondadori, 1977).
- SWIFT, JONATHAN
- 1726 *Gulliver's Travels*, London, Penguin, 1994.
- TEPPER, SHERY S.
- 1992 *Sideshow* (tr. it., *Il segreto degli Arbai*, Milano, Nord, 1993).
- TIPTREE, JAMES JR.
- 1976 *Houston, Houston, do you Read?* (tr. it., “Houston, Houston, ci sentite?”, *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).

## TOLKIEN, JOHN RONALD REUEL

- 1937 *The Hobbit* (tr. it., *Lo Hobbit*, Milano, Bompiani, 1983).  
 1954-55 *The Lord of the Rings* (tr. it., *Il Signore degli Anelli*, Milano, Rusconi, 1986).  
 1977 *The Silmarillon* (tr. it., *Il Silmarillon*, Milano, Rusconi, 1990).

## TUCKER, WILSON

- 1958 *The Lincoln Hunters* (tr. it., *Alla ricerca di Lincoln*, Milano, Nord, 1983).

## TUTTLE, LISA, MARTIN, GEORGE R.R.

- 1981 *Windheaven* (tr. it., *Il pianeta dei ghiacci*, Milano, Nord, 1992).

## VANCE, JACK

- 1963 *The Star King* (tr. it., "Il re stellare", *I cinque re stellari*, Milano, Nord, 1991).  
 1964 *The Killing Machine* (tr. it., "La macchina per uccidere", *I cinque re stellari*, Milano, Nord, 1991).  
 1968 *The Palace of Love* (tr. it., "Il palazzo dell'amore", *I cinque re stellari*, Milano, Nord, 1991).  
 1968 *The Dirdir* (tr. it., *I tesori del pianeta Tschai*, Milano, Mondadori, 1993).  
 1969 *The Pnume* (tr. it., *Fuga dai pianeta Tschai*, Milano, Mondadori, 1993).  
 1973 *Trullion: Alastor 2262* (tr. it., *I mondi di Alastor*, Milano, Nord, 1992).  
 1975 *Marune: Alastor 933* (tr. it., *I mondi di Alastor*, Milano, Nord, 1992).  
 1978 *Wyst: Alastor 1716* (tr. it., *I mondi di Alastor*, Milano, Nord, 1992).  
 1979 *The Face* (tr. it., "La faccia", *I cinque re stellari*, Milano, Nord, 1991).  
 1981 *The Book of Dream* (tr. it., "Il libro dei sogni", *I cinque re stellari*, Milano, Nord, 1991).

## VAN VOGT, ALFRED E.

- 1939 *The Voyage of the Space Beagle* (tr. it., *Crociera nell'infinito*, Milano, Mondadori, 1979).  
 1941 *The Cronicler* (tr. it., *L'occhio dell'infinito*, Roma, Compagnia del fantastico, 1994).  
 ---- *The Mind Cage* (tr. it., *Il cervello trappola*, Roma, Compagnia del fantastico, 1994).  
 1948 "The Monster", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 154-170.

## VARLEY, JOHN

- 1980 *Wizard* (tr. it., *Nel segno di Titano*, Milano, Mondadori, 1987).  
 1982 *The Pusher* (tr. it., "Lo spacciatore", *I premi Hugo, 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).

## VERNE, JULES

- 1863 *Cinq semaines en ballon* (tr. it., *Cinque settimane in pallone*, Milano, Lucchi, 1972).  
 1864 *Voyage au centre de la Terre* (tr. it., *Viaggio al centro della Terra*, Milano, Lucchi, 1972).  
 1864 *De la Terre à la Lune* (tr. it., *Dalla Terra alla Luna*, Milano, Lucchi, 1972).  
 1866-68 *Les Enfants du capitaine Grant* (tr. it., *I figli del capitano Grant*, Milano, Lucchi, 1972).  
 1869-70 *Vingt mille lieues sous les mers* (tr. it., *Ventimila leghe sotto i mari*, Milano, Lucchi, 1973).

- 1870 *Autour de la Lune*, (tr. it., Giro intorno alla Luna, Milano, Lucchi, 1972).  
 1871 *Le Tour du monde en quatre-vingts jours* (tr. it., *Il giro del mondo in ottanta giorni*, Milano, Lucchi, 1973).  
 1874 *Le Docteur Ox* (tr. it., *Il dottor Ox*, Milano, Lucchi, 1973).  
 1874-75 *L'Île mystérieuse* (tr. it., *L'isola misteriosa*, Milano, Lucchi, 1972).  
 1886 *Robur-le-conquerant* (tr. it., *Robur il conquistatore*, Milano, Lucchi, 1973).

VINGE, JOAN D.

- 1978 *Eyes of Amber* (tr. it., "Occhi d'ambra", *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).

VOLTAIRE

- 1752 *Micromégas. L'ingenuo*, Milano, Rizzoli, 1996.

VONNEGUT, KURT Jr.

- 1952 *Player Piano* (tr. it., *Distruggete le macchine*, Milano, Nord, 1979).  
 1958 *Harrison Bergeron* (tr. it., "Harrison Bergeron", *Blade Runner*, 11, 1991).  
 1963 *Cat's Cradle*, London, Penguin, 1996.  
 1969 *Slaughterhouse-Five* (tr. it., *Mattatoio n. 5, o la crociata dei bambini*, Milano, Mondadori, 1992).

WANDREI, DONALD

- 1948 *The Web of Easter Island* (tr. it., *I giganti di pietra*, Milano, Mondadori, 1977).

WEINBAUM, STANLEY G.

- 1934 "A Martian Odyssey", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 70-94.

WELLS, HERBERT GEORGE

- 1895 *The Time Machine*, London, Bantam Books, 1988.  
 1895 *The Invisible Man* (tr. it., *L'uomo invisibile*, Milano, Mursia, 1966).  
 1896 *The Island of Dr. Moreau* (tr. it., *L'isola delle bestie*, Milano, Mursia, 1965).  
 1898 *The War of the Worlds* (tr. it., *La guerra dei mondi*, Milano, Mursia, 1966).  
 1901 *The First Men in the Moon* (tr. it., *I primi uomini nella Luna*, Milano, Mursia, 1968).  
 1903 "The Land Ironclads", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 1-21.  
 ----- *Racconti*, Milano, Garzanti, 1976.

WILLIAMSON, JACK

- 1928 "The Metal Man", *The Oxford Book of Science Fiction Stories*, Oxford & New York, Oxford University Press, 1992, pp. 59-69.  
 1935 *The Legion of Space* (tr. it., *La legione dello spazio*, Milano, Mondadori, 1986).  
 1936 *The Cometeers* (tr. it., *Quelli della cometa*, Milano, Mondadori, 1986).  
 1939 *One Against the Legion* (tr. it., *L'enigma del basilisco*, Milano, Mondadori, 1986).  
 1948 *The Humanoids* (tr. it., *Gli umanoidi*, Milano, Nord, 1974).  
 1982 *Manseed* (tr. it., *La stirpe dell'uomo*, Milano, Nord, 1984).

## WILLIS, CONNIE

- *Firewatch* (tr. it., "Servizio antincendio", *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).

## WYNDHAM, JOHN

- 1951 *The Day of Triffids* (tr. it., *Il giorno dei trifidi*, Milano, Mondadori, 1980).  
 1952 *The Wheel* (tr. it., "La ruota", *Mutanti e mutazioni*, Milano, Mondadori, 1980).  
 1953 *The Kraken Wakes* (tr. it., *Il risveglio dell'abisso*, Milano, Mondadori, 1978).  
 1953 *Una* (tr. it., "Una", *Mutanti e mutazioni*, Milano, Mondadori, 1980).  
 1955 *Re-birth* (tr. it., "I trasfigurati", *Mutanti e mutazioni*, Milano, Mondadori, 1980).  
 1960 *Trouble with Lichen* (tr. it., "Il lichene cinese", *Mutanti e mutazioni*, Milano, Mondadori, 1980).  
 1961 *Consider Her Ways* (tr. it., "Considera le sue vie", *Mutanti e mutazioni*, Milano, Mondadori, 1980).  
 1961 *Odd* (tr. it., "Il lascito", *Mutanti e mutazioni*, Milano, Mondadori, 1980).  
 1961 *Random Quest* (tr. it., "Problema di identità", *Mutanti e mutazioni*, Milano, Mondadori, 1980).  
 1968 *Chocky* (tr. it., "Chocky", *Mutanti e mutazioni*, Milano, Mondadori, 1980).

## ZELAZNY, ROGER

- 1969 *Creatures of Light and Darkness* (tr. it., *Creature della luce e delle tenebre*, Roma, Compagnia del fantastico, 1994).  
 1975 *Home is the Hangman* (tr. it., "Il boia torna a casa", *I premi Hugo 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).  
 1982 *Unicorn Variation* (tr. it., "La variante dell'unicorno", *I premi Hugo, 1976/1983*, Milano, Nord, 1991).