

Narrativa

nuova serie, n. 43 – 2021

**La fantascienza nelle narrazioni
italiane ipercontemporanee**

A cura di
Daniele Comberiati e Luca Somigli

Centre de Recherches Italiennes de l'université Paris Nanterre
(CRIX - Études Romanes)

Presses universitaires de Paris Nanterre

Italics
NARRATIVA
rivista fondata da Marie-Hélène CASPAR

NARRATIVA nuova serie
Direttrice : Silvia CONTARINI
Vice-direttrice : Giuliana PIAS
Segretario di redazione : Alessandro BENUCCI

Comitato scientifico e di lettura

Giuliana BENVENUTI, Bologna (Italia)
Vincenzo BINETTI, Ann Arbor, Michigan (USA)
Alberto CASADEI, Pisa (Italia)
Paolo CHIRUMBOLO, Baton Rouge (USA)
Laura DI NICOLA, Roma (Italia)
Monica JANSEN, Utrecht (Paesi Bassi)
Peter KUON, Salisburgo (Austria)
Stefano LAZZARIN, Saint-Étienne (Francia)
Federico LUISETTI, St. Gallen (Svizzera)
Margherita MARRAS, Avignone (Francia)
Donata MENEGHELLI, Bologna (Italia)
Claudio MILANESI, Aix-en-Provence (Francia)
Giuseppe NICOLETTI, Firenze (Italia)
Ramona ONNIS, Nanterre (Francia)
Hanna SERKOWSKA, Varsavia (Polonia)
Patrizia SERRA, Cagliari (Italia)
Beatrice SICA, Londra (UK)
Luca SOMIGLI, Toronto (Canada)
Bart VAN DEN BOSSCHE, Lovanio (Belgio)

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS NANTERRE
issn: 1166-32-43
isbn: 978-2-84016-485-2

Sommario

<i>La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee</i>	7
Daniele COMBERIATI e Luca SOMIGLI	
<i>La fantascienza italiana dalla prospettiva degli studi sulla traduzione e postcoloniali</i>	19
Simone BRIONI	
<i>Sognando la catastrofe. L'eco-distopia italiana del ventunesimo secolo</i>	31
Marco MALVESTIO	
<i>Fantascienza femminista</i>	45
Giuseppe CARRARA	
<i>Dalla Madre alle madri? Fra distopia, mito e realtà</i>	59
Ramona ONNIS e Manuela SPINELLI	
<i>Fantascienza italiana young adults</i>	77
Beatrice LAGHEZZA	
<i>I bambini dell'apocalisse. Racconti della fine e di nuovi inizi nella fantascienza italiana degli anni Duemila</i>	97
Simona MICALI	
<i>Dei bambini non si sa niente? L'infanzia come altrove distopico in Anna (Ammaniti), Bambini Bonsai (Zanotti), La terra dei figli (Gipi) e L'uomo verticale (Davide Longo)</i>	111
Valentina FULGINITI	
<i>Hantologia e fantarcheologia in Medium di Giuseppe Genna</i>	127
Fabio CAMILLETTI	

<i>L'originale di Paolo. La fantascienza nell'opera narrativa di Paolo Zanotti</i>	141
Stefano LAZZARIN	
<i>Post-umano, troppo post-umano: Sirene di Laura Pugno</i>	155
Pierpaolo ANTONELLO	
<i>Speculative-evolution fiction, quantum-actualist fiction: letture di Laura Pugno</i>	173
Hanna SERKOWSKA e Aleksandra PLAWSKA	
<i>Ibridità testuale e ibridità creaturale in Sirene di Laura Pugno</i>	187
Amélie AUBERT-NOËL	
<i>Contro-passato prossimo: genesi di una storia alternativa in La nostra guerra di Enrico Brizzi</i>	197
Umberto ROSSI	
<i>Speculazioni ecologiche: impegno e retrotopia nel romanzo italiano contemporaneo</i>	207
Florian MUSSGNUG	
<i>“Un’orrenda vita da vivere”: la leggenda privata di Michele Mari fra autofiction e SF</i>	219
Stefania LUCAMANTE	
<i>Eva e Avrai i miei occhi: tracciare e ricomporre le mappe sulla pelle Conversation pieces</i>	235
Monica JANSEN e Claudio MILANESI	
<i>Lo chiamavano Jeeg Robot: un supereroe italiano tra eroismo e decadenza</i>	259
Anna Chiara PALLADINO	
<i>Lupo siderale: il connettivismo di Giovanni De Matteo e la fantascienza italiana. Con un'intervista a Giovanni De Matteo</i>	271
Arielle SAIBER	
<i>Recensioni</i>	289

Fantascienza femminista

RIASSUNTO

Il dibattito sul femminismo negli ultimi anni si è fatto sempre più vivo e molto spesso, in ambito culturale, è stata la fantascienza a darne l'avvio. Eppure il campo della fantascienza femminista in Italia è ancora molto trascurato dal mercato e poco studiato dai critici. In questo articolo si discutono alcune problematiche per una prima riflessione sulla fantascienza femminista in Italia, in particolare attraverso l'analisi delle opere di Nicoletta Vallorani, Violetta Bellocchio e Veronica Raimo.

RÉSUMÉ

Ces dernières années, le débat sur le féminisme est devenu de plus en plus vif. En effet, très souvent, dans le domaine culturel, la science-fiction a suscité de nombreuses discussions, voire de véritables débats. Pourtant, le domaine de la science-fiction féministe en Italie est encore très négligé par le marché éditorial et peu étudié par la critique. Dans cet article, nous ferons une première réflexion critique sur la science-fiction féministe en Italie, notamment à travers l'analyse des œuvres de Nicoletta Vallorani, Violetta Bellocchio et Veronica Raimo.

FANTASCIENZA E FEMMINISMO IN ITALIA?

Nel febbraio 2018 l'editore Nero pubblica in italiano l'antologia *Le Visionarie. Fantascienza, fantasy e femminismo* a cura di Ann e Jeff Vandermeer. Il volume raccoglie racconti di scrittrici molto diverse fra loro (da Angela Carter a Joanna Russ), accomunate, tuttavia, da una prospettiva variamente femminista e riunite sotto l'ampia etichetta di *speculative fiction*. Nel presentare, nella postfazione, il

libro al pubblico italiano, Claudia Durastanti e Veronica Raimo inseriscono questa pubblicazione all'interno di un vasto panorama culturale il cui immaginario sempre più spesso è caratterizzato da narrazioni o atmosfere fantastiche o fantascientifiche e da dibattiti sul femminismo (ma sarebbe più corretto dire sui femminismi): i riferimenti di Durastanti e Raimo sono soprattutto al mondo anglofono e a film o serie televisive, prime fra tutte *The Handmaid's Tale*. Mancano totalmente, invece, nomi italiani. E non è un caso: negli ultimissimi anni, pubblicazioni come *Le Visionarie*, anche sotto la spinta di movimenti sociali come il #metoo, di dibattiti sulla mascolinità tossica, sull'empowerment femminile, sull'inclusività, hanno suscitato numerose discussioni sulla fantascienza femminista e sul ruolo e la posizione delle scrittrici nel campo della letteratura fantascientifica, ma la produzione italiana si affaccia solo sporadicamente e timidamente all'interno di questi discorsi. Non che manchino esempi di scrittrici di fantascienza o di romanzi che adottano una prospettiva femminista: basti ricordare Gilda Musa (*Esperimento donna*, 1979), Daniela Piegai, Mariangela Cerrino (*L'ultima terra oscura*, 1989), Roberta Jole Rambelli, Bianca Pitzorno (*Extraterrestre alla pari*, 1979), Luce D'Eramo (*Partiranno*, 1986), Chiara Palazzolo, Nicoletta Vallorani. Molti altri nomi potrebbero essere fatti, soprattutto per gli anni più recenti in cui sono sempre più le donne che pubblicano romanzi fantascientifici e sempre più spesso questi romanzi possono essere letti da una prospettiva femminista (alcuni esempi: *Cenere* di Elisa Emiliani, 2019; *L'isola delle madri* di Maria Rosa Cutrufelli, 2020; *2119. La disfatta dei Sapiens* di Sabina Guzzanti, 2021). E non mancano casi di esperienze di elaborazione culturale e creativa comunitarie, molto spesso nate da rivendicazioni contro-culturali o esplicitamente legati a movimenti femministi, come nel caso di *Fikafutura*, supplemento di *Decoder*, rivista di punta del panorama cyberpunk italiano, che ospita interventi di intellettuali come Donna Haraway o Rosi Braidotti, riflessioni sul queer o il cyberfemminismo o varie forme di narrazioni verbo-visive¹. Si tratta, tuttavia, di un fenomeno ampiamente silenziato² (forse l'unico esempio di una certa eco è stato *Sirene*, 2007, di Laura Pugno³), a cui la critica ha prestato

1. La rivista è consultabile digitalmente a questo indirizzo: <https://archive.org/details/Fikafutura1/page/n35/mode/2up>.

2. A questo proposito cfr. RUSS Joanna, *How to Suppress Women's Writing*, Austin, University of Texas Press, 1983.

3. Per una lettura femminista del romanzo di Pugno cfr. WILLIAM Kate E., *Unidentified Narrative Objects and the New Italian Epic*, Cambridge, Legenda, 2019. Cfr. anche BRIONI Simone, COMBERIATI Daniele, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano-Udine, Mimesis, 2020, pp. 179-181.

pochissima attenzione⁴ – basti pensare che in trentuno edizioni del premio Urania, solamente due sono state le autrici a vincerlo (Nicoletta Vallorani nel 1992 e Francesca Cavallero nel 2018). Ci si trova, insomma, in una situazione apparentemente paradossale e che nella fantascienza è più evidente che in altri campi: di fronte a un generale processo di “femminilizzazione del nostro immaginario”⁵ le voci e le prospettive femminili continuano a essere relegate in una posizione marginale⁶.

Un primo problema, nell'affrontare questo argomento, riguarda proprio la definizione stessa di fantascienza femminista: se in Italia il dibattito è per lo più allo stato nascente, nel mondo anglosassone esiste una tradizione di studi almeno a partire dagli anni '70, nata in parte sulla scorta del femminismo della seconda ondata e dell'entrata sempre più evidente delle donne all'interno del campo fantascientifico⁷. Una prima distinzione operativa da fare è quella fra autorialità femminile e fantascienza femminista: le due categorie, nella maggior parte dei casi, per ovvie ragioni storiche, si sovrappongono, ma da un punto di vista metodologico è bene tenerle distinte poiché l'autorialità femminile riguarda in particolare considerazioni di stampo sociologico che coinvolgono questioni

4. Ad oggi non esistono, a mia conoscenza, studi sistematici dedicati alla fantascienza femminista italiana. Segnalo solamente due eccezioni recentissime: il numero monografico della rivista *Italian Studies in Southern Africa* (la cui pubblicazione è prevista per il giugno 2021), curato da Anita Virga, Daniela Bombara e Serena Todesco, dal titolo *Fantastika! Terrore, soprannaturale, fantascienza, utopia e distopia a firma femminile* e il panel *Fantascienza femminista* (organizzato da Silvia Contarini, Sara Faccini, Ramona Onnis, Anna Chiara Palladino e Manuela Spinelli) all'interno del Convegno AIPI programmato per il 28-30 giugno 2021 (i cui atti saranno pubblicati da Franco Cesati in un volume dal medesimo titolo).

5. CUTER Elisa, *Ripartire dal desiderio*, Roma, minimum fax, 2020, p. 15.

6. Cfr. CURTI Lidia, *Femminismi futuri. Teoriche Poetiche Fabulazioni*, Roma, Iacobellieditore, 2019.

7. Cfr. FEDERICI Eleonora, *Quando la fantascienza è donna. Dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*, Roma, Carocci, 2015, p. 79: “A partire dagli anni Settanta l'universo della fantascienza inizia ad essere sempre più popolato da romanzi scritti da donne che propongono nuove tematiche e nuove caratterizzazioni dei personaggi all'interno di questo genere letterario”. La bibliografia sulla fantascienza femminista è ormai ampia, cfr. per esempio ARMITT Lucie (a cura di), *Where No Man Has Gone Before: Women and Science Fiction*, New York, Routledge, 1991; ATTERBY Brian, *Decoding Gender in Science Fiction*, London, Routledge, 2002; CRANNY-FRANCIS Anne, *Feminist Fiction: Feminist Uses of Generic Fiction*, Cambridge, Polity Press Blackwell, 1990; KOPPELMAN CORNILLON Susan, *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, Westport, Bowling Green University Press, 1972; LITTLE Judith A., *Feminist Philosophy and Science Fiction: Utopias and Dystopias*, New York, Prometheus Books, 2007; PALUSCI Oriana, *Terra di lei. L'immaginario femminile tra utopia e fantascienza*, Pescara, Tracce, 1990; WOLMARK Jenny, *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*, London, Harvester Wheatsheaf, 1993.

come la visibilità, il peso simbolico, economico e politico all'interno del campo letterario, la storia dell'editoria e della ricezione, mentre la delimitazione di un ambito quale la fantascienza femminista è relativa in particolare a precise questioni formali interne all'opera stessa. Certamente molto spesso anche le scritture di donne possono essere raggruppabili attraverso l'individuazione di specifiche marche letterarie: Marleen Barr, a questo proposito, ha parlato di *feminist fabulation* proprio per mettere in luce alcune caratteristiche peculiari della fantascienza (ma in realtà della letteratura tutta) scritta da donne che decostruiscono, espongono, sovvertono o riscrivono il mito patriarcale⁸. È evidente che in questo caso il problema dell'autorialità femminile e quello della fantascienza femminista si sovrappongono, ma per motivi sostanzialmente contingenti: maschile e femminile, infatti, non sono due concetti di natura essenzialistica, ma, per come li intendiamo ora, piuttosto due categorie astratte che "riguardano una separazione del lavoro legata a una fase storica precisa"⁹ e che di conseguenza determinano modi e modalità di espressione in virtù di precise contingenze storiche. Da un certo punto di vista, dunque, il concetto stesso di fantascienza femminista non può non prendere in considerazione problemi di origine e gestione della voce (e quindi di autorialità): chi parla, a nome di chi, da quale posizione di privilegio o potere. Dall'altro, tuttavia, è necessario che ci siano delle proprietà formali precise¹⁰ e generalizzate che ci permettano di individuare un gruppo di testi come "fantascienza femminista", a prescindere dall'assunzione esplicita o meno di questa prospettiva da parte dell'autrice o dell'autore del testo. Ritch Calvin, a questo proposito, suggerisce di intendere la fantascienza femminista in questo modo:

Feminist science fictions seek to highlight, challenge, or alter social, cultural and political structures regarding sex, gender, sexuality, race, ethnicity, age, and ability. These concerns affect or determine some of the themes, tropes, characters, plots, and language utilized by the writer. They seek to address and, perhaps, redress the marginalization of certain members of society [...].

8. BARR Marleen S., *Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992. Anche Eleonora Federici sostiene che "la fantascienza delle donne si differenzia dalla cosiddetta *hard SF*" (*Quando la fantascienza è donna*, cit., p. 15).

9. CUTER Elisa, *Ripartire dal desiderio*, cit., p. 16.

10. Non a caso già nel 1990 Veronica Hollinger notava che la categoria "science fiction by woman" era diventata troppo ampia per poter essere significativa (HOLLINGER Veronica, "Introduction: Women in Science Fiction and Other Hopeful Monsters", in *Science Fiction Studies*, vol. 17, n. 2, 1990, pp. 129-35). Su questo stesso tema cfr. anche YASZEK Lisa, *Galactic Suburbia: Recovering Women's Science Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 2008.

While the writers of feminist science fictions work both within and against the conventions, practices and codes of genre literature and the larger cultural constructs, readers of feminist science fiction also read it within and against the codes of “science fiction” but also of patriarchy and other oppressive social structures¹¹.

La fantascienza femminista potrebbe, allora, essere definita come una narrazione fantascientifica che utilizza specifiche convenzioni formali (intramazione, punto di vista, trasfigurazione, dialogo con la tradizione, ironia, caratterizzazione dei personaggi, utilizzo del linguaggio) per raccontare delle storie che, implicitamente o esplicitamente, dialogano in maniera critica con le rappresentazioni, i discorsi e i linguaggi patriarcali attraverso la *messa in forma* di contenuti che storicamente si sono sedimentati come aspetti caratteristici dei processi di assoggettamento delle soggettività non dominanti dal punto di vista del genere. Si prenda, per esempio, il romanzo di esordio di Nicoletta Vallorani, *Il cuore finto di DR* (1993), che rappresenta un caso particolarmente interessante in un discorso su fantascienza e femminismo in Italia; all’altezza dei primi anni Novanta che una scrittrice italiana pubblicasse un romanzo nella storica collana Urania (e per giunta un romanzo ambientato in Italia) è già un fatto degno di considerazione: Vallorani è la prima donna a vincere il premio omonimo (e l’unica fino al 2018); se prendiamo come campione il solo anno 1993, fra i ventisei titoli pubblicati da Urania compare un solo altro romanzo scritto da una donna (*I fuorilegge di Pern* di Anne McCaffrey) e nessuno di un autore italiano¹². *Il cuore finto di DR*, inoltre, è uno dei primissimi esempi di cyberpunk italiano¹³, che Vallorani declina in maniera originale pur dialogando costantemente con la tradizione d’oltreoceano: si tratta di un libro che mette al centro del suo discorso il rapporto con l’alterità¹⁴ e, in particolare, la riflessione sulla questione di

11. CALVIN Ritch, *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology. Four Modes*, Cham (Svizzera), Palgrave Macmillan, 2016, p. 21.

12. Sulla diffusione della fantascienza italiana negli anni Novanta cfr. IANNUZZI Giulia, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, Milano-Udine, Mimesis, 2015.

13. Su questo cfr. INCARICO Irene, *Il cyberpunk in Italia. Testimonianze letterarie e linguaggio mediatico*, tesi di dottorato in italianistica, relatore Elvio Guagnini, Università degli studi di Trieste, a.a. 2007-08: <https://www.openstarts.units.it/bitstream/10077/3046/1/tesi.pdf> e MATTIOLI Vittorio, “Allucinazioni cyberpunk”, *Il Tascabile*, 15 febbraio 2021, <https://www.iltascabile.com/letterature/allucinazioni-cyberpunk/>

14. Cfr. VALVOVA SCELSI Raf, “Mela al cianuro”, introduzione a *Antologia di scritti politici*, Milano, Shake edizioni [1990], 2007. L’autore sostiene che nel cyberpunk “viene assunto il mondo dei derelitti da Dio come protagonista ufficiale di uno scenario

genere¹⁵, attraverso un costante processo di sovvertimento delle aspettative del lettore e di continui giochi che tendono a elidere i tradizionali confini del binarismo di genere e fra natura e artificio. Sin dall'incipit del romanzo, DR, la protagonista, viene introdotta come una "sintetica bionda"¹⁶, ma l'immaginario evocato da questa espressione è subito deluso attraverso una caratterizzazione grottesca del personaggio che la esclude dallo sguardo desiderante maschile¹⁷: DR è grassa, brutta, viene apostrofata più volte come un "mostro", un *freak* con quattro orecchie¹⁸, costantemente fuori-norma (tanto da quella umana quanto da quella dei sintetici), descritta attraverso dei procedimenti retorici che talvolta sembrano sconfinare anche in una parodia ("una caricatura di donna"¹⁹) che espone quella *performance* descritta da Judith Butler mettendo in discussione la supposta naturalezza delle norme di genere²⁰. Non a caso anche il personaggio di Pilar, la bambina che vive con DR, viene presentato, quasi seguendo il modello dell'incipit di *Orlando* di Virginia Woolf, problematizzando continuamente la sua femminilità ("Pilar ha nove anni ma sembra un bambino denutrito di quindici"; "adesso sembra quasi bella. O bello?"²¹). Insieme alla caratterizzazione dei personaggi (che si concentra soprattutto sulla problematizzazione dei concetti di identità e corporalità), Vallorani adotta anche una serie di modalità narrative per mettere al centro del suo discorso le traiettorie e le esperienze femminili, in costante dialogo con l'analisi del sistema sociale nella sua interezza nella sua interezza: le strategie formali utilizzate da Vallorani sembrano suggerire che il problema della marginalizzazione delle soggettività femminili non

assolutamente nuovo" (p. 11) e, nel caso di Vallorani, questa marginalità è soprattutto femminile.

15. Notano Simone Brioni e Daniele Comberiati che da questo punto di vista il romanzo di Vallorani è "perfettamente in linea con le tematiche del decennio" (*Ideologia e rappresentazione*, cit., p. 23), a ulteriore conferma che esiste anche nella fantascienza italiana (e non solo in quella recente) una dimensione femminista.

16. VALLORANI Nicoletta, *Il cuore finto di DR*, Milano, Mondadori, 1993, edizione digitale.

17. Questa dinamica è enfaticamente anche dalla descrizione del suo creatore, Willy, i cui desideri non si conformano a quelli dell'eteronormatività (il primo capitolo del romanzo è abbastanza esplicito a questo proposito).

18. Cfr. FIEDLER Leslie, *Freaks. Miti e immagini dell'Io segreto*, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 37: "il vero *freak* contesta i confini tradizionali tra maschio e femmina, sessuato e asessuato, animale e umane, grande e piccolo, io e altro, e quindi tra realtà e illusione, esperienza e fantasia, dato di fatto e mito".

19. VALLORANI Nicoletta, *Il cuore finto di DR*, cit.

20. Cfr. BUTLER Judith, *Questione di genere*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

21. VALLORANI Nicoletta, *Il cuore finto di DR*, cit.

può essere risolto in una cristallizzazione delle identità o in una semplice logica di inclusione se è lo stesso mondo sociale che dovrebbe includerle a proibirne l'emancipazione. La Milano futuristica del *Cuore finto di DR* è infatti presentata come un mondo in cui i personaggi femminili devono strutturare la loro agency contro (o in affiliazione) ai comportamenti maschili che sono dati come norma e normalità: il problema della subordinazione di genere non può essere affrontato senza un ripensamento delle forme di gestione del potere e della socialità. Sembra confermarlo anche la conclusione del romanzo, che può essere letto come il tentativo di creare dei legami inter-soggettivi inediti, come può essere il rapporto di maternità non-biologico e non-umano che si delinea fra DR e Pilar (con qualche eco delle riflessioni di Donna Haraway su questo argomento).

Il cuore finto di DR, insomma, è un buon esempio per mettere in luce alcune caratteristiche della fantascienza femminista: il sovvertimento degli immaginari consolidati; la strutturazione della narrazione funzionale alla messa in scena di un conflitto o una problematicità di genere, la riflessione sull'identità, sul corpo e sulla violenza. Si tratta di questioni variamente declinate e affrontate dalla fantascienza femminista italiana. Come si diceva all'inizio, uno studio sistematico da questa prospettiva è ancora tutto da fare. Nelle prossime pagine proverò a riflettere su alcune problematiche relative al corpo, all'identità e al linguaggio attraverso l'analisi di tre romanzi recenti: *Miden* (2018) di Veronica Raimo, *La festa nera* (2018) di Violetta Bellocchio, *Avrai i miei occhi* (2020) di Nicoletta Vallorani.

CORPO

La scrittura del corpo, da Hélène Cixous a Luce Irigaray, è stato un aspetto centrale nei dibattiti femministi, e non è un caso dunque che la corporalità, come esperienza contemporaneamente di soggettivazione e assoggettamento, sia una costante nella produzione letteraria di Nicoletta Vallorani²². Dal corpo *freak* di DR si passa in *Avrai i miei occhi* a un corpo nomade, frammentario, che si presenta fin da subito come un mosaico, un puzzle, un collage di frammenti: quelli di questo ultimo romanzo sono corpi incompleti, deformi, le cui caratteristiche sono costantemente traslate sullo spazio della città (una Milano mutilata

22. Vallorani si è occupata ampiamente di questa tematica anche nella sua vasta produzione saggistica. Cfr. almeno VALLORANI Nicoletta, *Anti/corpi*, Milano, Libraccio editore, 2012 e EAD., PASOLINI Anna, *Corpi magici. Scritture incarnate dal fantastico alla fantascienza*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

come i corpi delle donne, in un regime continuo di reversibilità), sulla frammentazione delle relazioni comunitarie e sul linguaggio adottato da Vallorani, che cerca di rendere anche sul piano stilistico il nomadismo delle soggettività-corpo che agiscono nel libro attraverso l'adozione di un particolare tipo di *you-narrative* che si affida a un ritmo sincopato, fatto di frasi paratattiche ed elencazioni²³: il testo non si costituisce tanto come un tutto organico, ma piuttosto come un mosaico appunto di paragrafi isolati anche graficamente²⁴. Un testo nomade per un corpo nomade: così il processo di lettura assume la forma della ricomposizione che ricalca la ricomposizione del corpo e delle storie delle donne che con fatica i protagonisti del romanzo cercano di ricostruire. Viene, non a caso, continuamente suggerito un parallelo fra la corporalità e la creazione, quasi per voler istituire un nesso fra il corpo e la mitopoiesi:

L'idea, la sola idea, è ricavare da quei tagli le strutture formali dei corpi. Farne cioè i segni di un codice che componga storie nuove. Una narrazione inedita, fatta di regole [...] il corpo è regola, che ha da essere disfatta per essere compresa [...] Creare corpi non è semplice²⁵.

Il concetto di mitopoiesi è centrale per una definizione della fantascienza femminista, perché non si tratta solamente di decostruire stereotipi (sociali e letterari), ma anche e soprattutto di mettere a punto forme nuove di narrazione: non a caso è costante in molte di queste storie (e in particolare nella produzione di Vallorani) un continuo confronto con la tradizione: *Avrai i miei occhi* dialoga, infatti, con uno dei capostipiti della fantascienza (e ampiamente riscritto e riletto in chiave femminista) come *Frankenstein*, e incorpora al suo interno molti riferimenti ribaltati di segno (come nel caso del Minotauro) o in funzione di apologo (è il caso della storia di Barbablù che compare appunto in maniera frammentaria nel corso della narrazione proprio come un ulteriore pezzo del mosaico). La centralità del corpo è, dunque, in costante dialogo con l'identità (ancora una volta per mostrarne la natura processuale e non cristallizzabile) e l'immaginario, due concetti continuamente decostruiti nel corso della narrazione. Non a caso

23. VALLORANI Nicoletta, *Avrai i miei occhi*, Modena, zona42, 2020. Si vedano le pp. 113-117.

24. Gli esiti stilistici del romanzo di Vallorani possono essere in parte confrontati con una certa produzione "weird" italiana degli ultimi anni. Cfr. su questo CARRARA Giuseppe, *Effetti di spaesamento nella recente narrativa italiana*, in MALVESTIO Marco, STURLI Valentina (a cura di), *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive della narrativa horror dall'inizio del nuovo millennio*, Milano-Udine, Mimesis, 2019, pp. 35-49.

25. VALLORANI Nicoletta, *Avrai i miei occhi*, cit., p. 78.

lo slittamento semantico più evidente avviene fra il dato biologico e quello artificiale, attraverso una costante sovrapposizione fra il corpo femminile e gli oggetti: la mente di Olivia è infestata da un ritornello (“Ma che ne sappiamo noi della vita delle cose?”) che mostra il lato più inquietante della narrazione, vale a dire la riduzione del corpo femminile violato a una dimensione oggettuale, percepibile al livello stilistico attraverso alcune incongruenze linguistiche: il personaggio di Ariel, per esempio, afferma di essere stata “rubata”²⁶ e non rapita. O lo stesso corpo di Olivia violato dal padre viene percepito dalla protagonista come una cosa. Anche i corpi sintetici, prodotti per soddisfare ogni tipo di volontà di sopruso e sopraffazione maschile, sono dotati di una coscienza che continua a far sovrapporre l’esperienza femminile con la vita delle cose e produce una forma di identificazione fra Olivia e le cosiddette cavie. Uno degli aspetti più interessanti del romanzo di Vallorani è che l’attenzione al corpo violato non si risolve tuttavia in una postura vittimistica²⁷, tipica di molte narrazioni contemporanee, ma il nesso corpo nomade-mitopoiesi è piuttosto funzionale all’apertura di spazi per ricontrattare e ristrutturare una dimensione di agency (che resta, tuttavia, una possibilità unicamente individuale).

IDENTITÀ

Quello dell’agency è uno dei problemi principali che la fantascienza femminista (e in particolare quella ipercontemporanea) si trova ad affrontare; non a caso è al centro, ma come rimosso, non-detto, anche del romanzo di Violetta Bellocchio, *La festa nera*: qui la possibilità d’azione, che sia collettiva o individuale, sembra negata a prescindere; nella distopia (solamente evocata, descritta per litote e mai definita chiaramente) di Violetta Bellocchio sembra esserci un nesso nascosto fra questo esaurimento dell’agency e la cristallizzazione del concetto di identità. La realtà rappresentata da *La festa nera* può essere letta come “una versione accelerata del nostro presente, in cui le *filter bubbles*, complici le condizioni economiche da nuovo medioevo, sono diventate, da virtuali e globali, reali e *local*”²⁸, e infatti manca un vero immaginario catastrofico: la fine del mondo è piuttosto letta come un cambio di paradigma (“La realtà, per come la

26. *Ibid.*, p. 184.

27. Sul paradigma vittimario cfr. GIGLIOLI Daniele, *Critica della vittima*, Milano, notetempo, 2014.

28. CUTER Elisa, “La festa nera di Violetta Bellocchio”, *Il Tascabile*, 2 luglio 2019, <https://www.iltascabile.com/recensioni/festa-nera-violetta-bellocchio/>.

conoscevamo noi, è scomparsa. Nessuno ci avrebbe più lasciato raccontare storie”²⁹) in cui la strategia di sopravvivenza più comune sembra quella di rinchiudersi in comunità che rappresentano forme identitarie irrigidite, dove non c’è spazio per il conflitto, il contraddittorio o il potere, inteso foucaultianamente come *potentia*, forza produttrice, possibilità di modificare il proprio stato (per certi versi sembra quasi di assistere a una messa in scena parodica dei *safe space*). La storia è tutta incentrata su tre personaggi (Misha, Ali e Nicola) che cercano di girare un documentario in queste comunità. La prima che incontrano è quella di un gruppo di soli maschi, colpevoli di varie forme di violenza contro le donne: si riuniscono in questo mondo chiuso evitando ogni contatto con l’universo femminile. Viene così estremizzata una forma di riconoscimento identitario sulla base di una maschilità tossica e violenta, continuamente sottoposta a dei processi di normalizzazione autogiustificativi da parte degli uomini (“non viviamo fuori dal mondo. Noi siamo il mondo”³⁰); la colpa è estroflessa, la possibilità della riabilitazione non contemplata (si parla di “ricaduta”, appunto negando ogni possibilità di agency), l’attenzione tutta rivolta sull’identità maschile: “la donna contamina l’uomo. Il suo sangue contiene l’impurità che innesca la violenza dell’uomo. [...] Quindi, dice Misha, nella vita di tutti i giorni, le donne sono... proibite? Per il vostro bene?”³¹. Ancora più esplicito, in questo senso, un passaggio successivo in cui Sauro, il capo della comunità, afferma: “mi manca la possibilità di essere un padre per un’altra persona. Se mi chiede se mi manca mia figlia, nello specifico, non so cosa rispondere”. Il problema, è evidente, è ancora quello dell’identità – di una identità fissa, normativa, stereotipata – e, in particolare, della perdita del ruolo maschile di padre con tutto il suo peso socio-simbolico all’interno della strutturazione di quel campo che Pierre Bourdieu ha chiamato del dominio maschile³². A fare da contraltare a questo universo conchiuso c’è il suo corrispettivo femminile, una sorta di setta della sofferenza in cui le donne lì presenti “credono che il dolore sia l’unica cosa vera che ci è rimasta”³³; si tratta di donne che si autoflagellano e si autoimpongono il silenzio e non è certamente difficile notare il valore simbolico che si nasconde dietro le due principali occupazioni di questa comunità femminile. Mi sembra più interessante, tuttavia, sottolineare come queste comunità si

29. BELLOCCHIO Violetta, *La festa nera*, Milano, Chiarelettere, 2018, p. 6.

30. *Ibid.*, p. 32. Cfr. anche p. 37.

31. *Ibid.*, p. 37.

32. Cfr. BOURDIEU Pierre, *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 1998.

33. BELLOCCHIO Violetta, *La festa nera*, cit., p. 113.

ipostatizzino in una posizione vittimistica che crea identificazione (identità) e un senso di appartenenza che sembra rispecchiare alcune posizioni della corrente maggioritaria e mainstream del femminismo odierno: “si rivendica una differenza che non si vuole eliminare, e la si va a fondare in quello che è l’esatto opposto della differenza, ovvero l’identità, reiterando quell’appartenenza al genere che De Beauvoir indica come una gabbia”³⁴. I ruoli di maschile e femminile, cioè, vengono così essenzializzati attraverso una retorica della vittima e contemporaneamente questo processo viene criticato dalla struttura stessa della narrazione che mostra, attraverso l’esagerazione e talvolta la simbolizzazione, il risvolto quasi orrorifico di questa operazione. Queste due polarità sono mediate e problematizzate dalla narratrice Ali la cui identità viene costruendosi, invece, come luogo conflittuale, meticcio: da un certo punto di vista neanche questo personaggio sfugge a un tipo di identificazione con la vittima (soprattutto nelle molte pagine dedicate allo *slut shaming* e al *revenge porn*, forse le più didascaliche del romanzo e per questo anche le meno riuscite), e tuttavia si configura sempre di più come un corpo e una soggettività attraverso cui indagare la società (e in particolare le dinamiche di genere) secondo una prospettiva intersezionale in grado di discutere e analizzare le dinamiche del privilegio (perché a ben vedere *La festa nera* è anche un romanzo sul privilegio):

Non sono né abbastanza bianca né abbastanza etnica, non abbastanza consapevole delle mie radici. Non cerco nessun chiarimento. Chi se ne sbatte. Quali radici, queste? Quelle per cui mi danno della stronza borghese, *a me*, o quelle per cui vogliono prendermi le impronte digitali? Queste radici, intendi?³⁵

LINGUAGGIO

Se *La festa nera* drammatizza, in una certa misura, il dibattito sulle *identity politics* e sulla violenza maschile (pur senza essere un romanzo a tesi), *Miden* di Veronica Raimo è spesso stato letto come un’opera sul movimento del #metoo, ma è, piuttosto, una narrazione che problematizza, attraverso una modalità di racconto ambigua e obliqua, il problema del consenso e quindi della difficoltà di polarizzare chiaramente la sessualità. *Miden* non è propriamente un testo

34. CUTER Elisa, *Ripartire dal desiderio*, cit., p. 33.

35. BELLOCCHIO Violetta, *La festa nera*, cit., p. 81.

fantascientifico, potrebbe essere identificato come una “critical utopia”³⁶ o una “non-utopia”³⁷, in quanto un mondo apparentemente perfetto si rivela, attraverso piccoli dettagli, in realtà, non proprio desiderabile. In un certo senso Raimo si rifà a una ricca tradizione di scritture utopiche femministe³⁸, diffuse soprattutto nella seconda metà dell'Ottocento e negli anni Settanta, che immaginavano comunità future in cui era assente la discriminazione di genere, aggiornandole, tuttavia, al sentimento contemporaneo che sempre più fatica ad ammettere una pulsione utopica pura³⁹. *Miden* si apre con una ragazza (senza nome, come tutti i personaggi) che comunica alla compagna del suo professore di aver avuto una storia con quest'ultimo e di aver realizzato, solo molto tempo dopo, di essere stata violentata. In una certa misura, come nel caso di Bellocchio, anche qui c'è un nesso forte fra la posizione di vittima e l'identità fissa (“Mi chiedo come sarebbe stato se non fosse successo quello che è successo. Come sarebbe ora. Ma è un pensiero impossibile, perché il trauma ormai fa parte della mia identità”⁴⁰). Ma l'aspetto più interessante del romanzo è proprio la gestione dei punti di vista (in un regime di focalizzazione variabile e a tratti multipla) e delle voci con cui viene raccontata la storia: non ascoltiamo mai il resoconto della vittima (che quindi il lettore fatica a identificare come tale) e non sono presenti i moduli confessionali cui molta narrativa contemporanea è ormai abituata. La ricostruzione della storia resta così sempre in uno statuto ambiguo, funzionale a riprodurre narrativamente un grande rimosso del dibattito contemporaneo sul sesso: “l'incapacità di accettare l'esistenza di una zona grigia riguardo alla sessualità (e alla sua rappresentazione)”⁴¹. La narrazione è infatti costruita sul contrasto esibito fra la semplicità e lo schematismo con cui viene giudicato il professore da parte della Commissione preposta e i discorsi del professore e la sua compagna che invece non fanno altro che problematizzare l'esperienza della sessualità: “Si è mai sentita abusata dal suo compagno?

36. Cfr. MOYALN Tom, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, New York, Metheun, 1986.

37. Cfr. MUZZIOLI Francesco, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Milano, Meltemi, 2021.

38. Sull'utopia femminista cfr. ALBINSKI BOWMAN Nan, *Women's Utopias in British and American Fiction*, New York, Routledge, 1988; BARTKOWSKI Frances, *Feminist Utopias*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989; FEDERICI Eleonora, *Quando la fantascienza è donna*, cit.

39. Su questo cfr. JAMESON Frederic, *Archeologies of the Future*, London, Verso Books, 2007.

40. RAIMO Veronica, *Miden*, Milano, Mondadori, 2018, p. 55.

41. CUTER Elisa, *Ripartire dal desiderio*, cit., p. 119.

Mi chiedeva la Commissione. Certe volte non avrei desiderato altro, sentirmi abusata”⁴²; e più avanti: “‘Voglio sentire come ci si sente a essere violentati’ ho detto. ‘Non l’ho mai violentata!’ ha gridato il mio compagno”⁴³. La ricerca e l’esplorazione del proprio desiderio contrastano con la rimozione totale di ogni conflitto riguardo al sesso all’interno della società di *Miden*, anche e soprattutto per via linguistica: “anche rispetto al sesso si erano forzati i confini dell’imbarazzo, e si era fatto in modo che fosse non solo possibile, ma necessario, definirlo ‘accogliente’”⁴⁴. La sessualità, in questo modo, viene svuotata di molte delle caratteristiche che le sono proprie, non viene considerato come un luogo del conflitto o un modo di relazione (o cesura) fra sé e l’altro, e quindi qualcosa di problematico e complesso. Non a caso la questione sembra tutta posta su un piano morale (come accade, d’altronde, in molti discorsi odierni), la dimensione politica è totalmente ignorata e ridotta a una questione di etica o di etichetta sessuale (e la soluzione, infatti, non è intervenire per modificare, ma allontanare il colpevole: forse ancora una volta si esclude la possibilità di agency, come in Bellocchio non c’è possibilità di redenzione⁴⁵). D’altronde la stessa violenza denunciata dalla ragazza non viene quasi mai nominata, ma identificata, piuttosto, con un codice: “TRAUMA n. 215”. Si tratta forse di uno degli aspetti principali di *Miden*: in una narrazione costruita per ambiguità e zone d’ombra a creare significato è soprattutto il linguaggio. L’aggressività del professore emerge solamente attraverso le sue parole, l’universo non-utopico di *Miden* è così caratterizzato attraverso una burocratizzazione esasperata della lingua funzionale a rimuovere, se non altro simbolicamente, tutti quegli elementi che potrebbero creare zone d’ombra, incrinare lo status quo su cui si regge quella comunità. Anche la sovversione o la problematizzazione di alcuni grandi miti associati alla femminilità avviene attraverso il linguaggio: è il caso, per esempio, della degradazione del mito materno che viene esposto come una malattia del corpo.

CONCLUSIONI PROVVISORIE

Avrai i miei occhi, *La festa nera* e *Miden* sono solamente tre esempi di una produzione sempre più vasta e ancora in parte inesplorata, eppure mi sembrano tre

42. RAIMO Veronica, *Miden*, cit., p. 34.

43. *Ibid.*, p. 47.

44. *Ibid.*, p. 132.

45. Cfr. *Ibid.*, p. 82: “Non esistevano cittadini non rispettabili. Una volta che si perdeva la rispettabilità, si perdeva anche la cittadinanza”.

casi abbastanza rappresentativi di alcuni problemi che la fantascienza femminista italiana oggi si trova ad affrontare e rappresentare. La prima notazione da fare riguarda la necessità di ricostruire una storia di lunga durata di questo ambito della fantascienza: Vallorani, Bellocchio e Raimo si inseriscono, infatti, più o meno esplicitamente, all'interno di linee genealogiche precise, rielaborano e riprendono *topoi* della tradizione, concentrandosi su delle questioni che da sempre sono state al centro dell'elaborazione della narrativa femminista (in particolare il corpo e l'identità) e che pure sono affrontate su uno sfondo socio-culturale profondamente mutato, che spesso è chiaramente alluso in questi romanzi. Il secondo aspetto da notare è il ruolo che il concetto di agency svolge all'interno di questi romanzi: la necessità e la possibilità (magari negata) d'azione sembra essere una preoccupazione costante all'interno della produzione di fantascienza femminista e forse non è casuale che fra le tre autrici prese in esame solamente Vallorani (che appartiene a una generazione precedente rispetto a quella di Bellocchio e Raimo) riesca a costruire una storia in cui c'è ancora spazio per una ricostruzione del concetto di "agentività". Infine, e mi sembra l'aspetto più interessante, la prospettiva adottata in questi tre romanzi non è completamente allineata al femminismo *mainstream* degli ultimi anni: non c'è nessuna retorica dell'empowerment, nessuna body positivity, nessuna retorica semplice sull'inclusività. E forse è qualcosa su cui riflettere.

Giuseppe CARRARA
Università di Milano