
Di nuovo schiave. Donne e distopia (2007-2022)

Claudia Carmina



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/narrativa/2012>

DOI: 10.4000/narrativa.2012

ISSN: 2804-1224

Editore

Presses universitaires de Paris Nanterre

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 30 novembre 2022

Paginazione: 33-47

ISBN: 978-2-84016-510-1

ISSN: 1166-3243

Notizia bibliografica digitale

Claudia Carmina, «Di nuovo schiave. Donne e distopia (2007-2022)», *Narrativa* [Online], 44 | 2022, online dal 01 décembre 2023, consultato il 05 janvier 2024. URL: <http://journals.openedition.org/narrativa/2012>; DOI: <https://doi.org/10.4000/narrativa.2012>



Solamente il testo è utilizzabile con licenza CC BY 4.0. Salvo diversa indicazione, per tutti agli altri elementi (illustrazioni, allegati importati) la copia non è autorizzata ("Tutti i diritti riservati").

Di nuovo schiave. Donne e distopia (2007-2022)

RIASSUNTO

Il saggio analizza le peculiarità e le costanti della narrativa distopica scritta da donne in Italia lungo un arco di tempo che va dal 2007 al 2022. Riacciudandosi a una tradizione mainstream che in ambito anglosassone ha prodotto libri di successo come *The Handmaid's Tale* di Margaret Atwood, le distopie italiane degli ultimi anni mettono in scena un futuro in cui a dominare è una società marcatamente patriarcale che esercita un controllo violento sul corpo e sull'identità femminili. Il cupo futuro raccontato da Laura Pugno, Nicoletta Vallorani, Maria Rosa Cutrufelli, Laura Pariani e altre scrittrici italiane nasce dall'amplificazione di stereotipi sessuali radicati nel presente e vuole esorcizzare la paura, sempre attuale, del ritorno a un passato di sottomissione.

RÉSUMÉ

Cet article propose une analyse des particularités et des récurrences de la fiction dystopique écrite par des femmes en Italie sur une période allant de 2007 à 2022. Revenant à une tradition mainstream qui, dans le contexte anglo-saxon, a produit des bestsellers tels que *The Handmaid's Tale* de Margaret Atwood, ces dystopies mettent en scène un avenir dans lequel domine une société nettement patriarcale qui exerce un contrôle violent sur le corps et l'identité féminins. L'avenir sombre raconté par Laura Pugno, Nicoletta Vallorani, Maria Rosa Cutrufelli, Laura Pariani et d'autres écrivaines italiennes naît de l'amplification des stéréotypes sexuels ancrés dans le présent et il veut exorciser la peur de revenir à un passé de soumission.

~~*

DALLA PERIFERIA AL CENTRO DEL “CAMPO LETTERARIO”

Poco meno di un secolo fa, nel 1929, Jurij Tynjanov rifletteva, in *Avanguardia e tradizione*, sui rapporti di contiguità e di interscambio che si stabiliscono tra il sistema letterario e la sfera del costume, affermando che “la letteratura è una serie la cui evoluzione è discontinua”¹, dinamica e aperta. Il “campo letterario”², per dirla con Bourdieu, vive di lenti assestamenti e di continui ribaltamenti nella gerarchia dei generi. “Nuovi principi costruttivi”, già “vivi nel costume” ma dapprima periferici e privi di prestigio letterario, guadagnano gradatamente il centro del campo, producendo quel fenomeno di “canonizzazione dei generi minori”, che, come ricorda Tynjanov, è stato discusso anche da Victor Sklovskij³.

Oggi, a distanza di quasi un secolo dalla pubblicazione di *Avanguardia e tradizione*, la frontiera tra letteratura e paraletteratura appare ancora più labile. Se già a partire dagli anni Ottanta del Novecento anche nella narrativa italiana si era imposta la tendenza, tipicamente postmoderna, al *pastiche*, alla serialità, alla contaminazione tra cultura di massa e cultura d’élite, nel nuovo millennio gli stessi confini testuali sono diventati sfrangiati e porosi. Così è frequente che identici contenuti migrino da un medium all’altro⁴, mentre l’ambito della produzione di qualità si ibrida con quello del consumo in un processo accelerato di liquefazione degli argini tra arte e intrattenimento, il cui punto d’innescò è stato individuato da Giovanni Raboni nella “strategia di unificazione del mercato perseguita dall’industria editoriale”⁵ sin dal dopoguerra. Ai giorni nostri

1. TYNJANOV Jurij, *Avanguardia e tradizione* [1929], a cura di Mario MARZADURI, tr. it. di Sergio LEONE, Bari, Dedalo Libri, 1968, p. 44.

2. Cfr. BOURDIEU Pierre, *Le regole dell’arte. Genesi e struttura del campo letterario* [1992], tr. it. di Anna BOSCHETTI e Emanuele BOTTARO, Milano, il Saggiatore, 2005.

3. TYNJANOV Jurij, *Avanguardia e tradizione*, cit., p. 39.

4. Per approfondire questo tema e seguirne lo sviluppo in direzioni diverse, si rileggano almeno i contributi raccolti in *Spazio mediale e morfologia della narrazione*, MARTIN Sara, PIAZZA Isotta (a cura di), Firenze, Franco Cesati, 2019.

5. RABONI Giovanni, “Aiuto, si sono rotti gli argini”, in *Il Messaggero*, 19 aprile 1987, ora in ID., *Meglio star zitti? Scritti militanti su letteratura cinema teatro (1964-2004)*, a cura di Luca DAINO, Milano, Mondadori, 2019, p. 157. Vale la pena di richiamare anche quanto scriveva Giuseppe Petronio già nel 1982 a proposito dell’appiattimento della distanza tra letteratura alta e letteratura di consumo, entrambe accomunate secondo lui dalla serialità e dalla ripetitività: “Ci è stato possibile constatare come alcuni dei caratteri (soprattutto la ripetitività) che venivano considerati tipici della paraletteratura, e quindi di tanta della letteratura di oggi, siano invece propri di opere di tutti i paesi, di tutte le età, di tutti i generi: anche dei più alti”: PETRONIO Giuseppe, “La critica della società dei consumi e delle masse”, in *Problemi*, n. 65, sett.-dic. 1982, p. 244.

la pervasività dello storytelling intermediale e collettivo è tale da insidiare persino la tradizione autoriale della scrittura inventiva.

Eminentemente popolare e intrinsecamente transmediale, impura e intertestuale, capace di trasmigrare da una forma all'altra, di aggregare una comunità variegata di lettori, scrittori, fan, blogger, editori specializzati, proponendosi come “product of multiple communities of practice”⁶, la fantascienza si è trasformata da genere ancillare in fatto letterario di primo piano, che ha colonizzato l'immaginario ipermoderno⁷, intercettandone aspettative e paure. Meglio e più di altri generi, nel giro di una settantina d'anni la fantascienza ha dato voce a una crisi epocale; e difatti, come notava Giorgio Manganelli, già all'indomani della seconda guerra mondiale la sua diffusione diviene “planetaria” e pare “guadagnare vitalità, come quei mostri alieni che si nutrono delle bombe atomiche scagliate per annientarli”⁸. Sia sul piano della letteratura sia su quello della storia l'esplosione dell'atomica segna uno spartiacque, tanto da spingere gli esperti a individuare in quell'evento disastroso l'inizio di una nuova era: l'Antropocene⁹. Un'era nuova, dunque, in cui, per la prima volta, l'impatto della specie

6. RIEDER John, *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*, Middletown-Connecticut, Wesleyan University Press, 2017, p. 11.

7. Per il concetto di “ipermodernità”, cfr. DONNARUMMA Raffaele, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 2014.

8. MANGANELLI Giorgio, “La fantascienza cambia: non spera e non dispera più” [1983], in ID., *Concupiscenza libraria*, a cura di Salvatore Silvano NIGRO, Milano, Adelphi, 2020, p. 236.

9. Cfr., tra gli altri, CRUTZEN Paul C., STOERMER Eugene F., “The Anthropocene”, in *International Geosphere-Biosphere Newsletter*, n. 41, 2000, pp. 17-18; ZALASIEWICZ Jan *et alii*, “When did the Anthropocene begin? A mid-twentieth century boundary level is stratigraphically optimal”, in *Quaternary International*, n. 30, 2014, pp. 1-8; MCNEILL John R., ENGELKE Peter, *La grande accelerazione. Una storia ambientale dell'Antropocene dopo il 1945*, Torino, Einaudi, 2018; LEWIS Simon L., MASLIN Mark A., *Il pianeta umano. Come abbiamo creato l'Antropocene*, Torino, Einaudi, 2019; CHAKRABARTY Dipesh, *La sfida del cambiamento climatico. Globalizzazione e Antropocene*, Verona, ombre corte, 2021; MESCHIARI Matteo, *Geografie del collasso. L'Antropocene in 9 parole chiave*, Prato, Piano B Edizioni, 2021. Su letteratura e Antropocene si vedano in particolare: CLARK Timothy, *Ecocriticism on the Edge. The Anthropocene as a Threshold Concept*, London-New York, Bloomsbury, 2015; MACILENTI Alessandro, *Characterising the Anthropocene. Ecological Degradation in Italian Twenty-First Century Literary Writing*, Berlin, Peter Lang, 2018; MESCHIARI Matteo, *Antropocene fantastico. Scrivere un altro mondo*, Roma, Armillaria, 2020; VERMEULEN Pieter, *Literature and the Anthropocene*, London-New York, Routledge, 2020; SCAFFAI Niccolò, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017; ID., “Il racconto dell'Antropocene”, in *Griseldaonline*, v. 20, n. 1, 2021, pp. 88-96; ID. (a cura di), *Racconti del pianeta Terra*, Torino, Einaudi, 2022; MALVESTIO Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, Milano, Nottetempo, 2021; BENEDETTI Carla, *La letteratura ci salverà dall'estinzione*, Torino, Einaudi, 2021. Per una riflessione plurale e al femminile

umana sull'ambiente è diventato un agente determinante nell'evoluzione della storia naturale, e ha alterato l'equilibrio ecologico del pianeta. Un'era in cui, come mai prima, l'immaginario è dominato dalla "fine della storia", dalla percezione di vivere all'indomani di una crisi irreversibile¹⁰.

"Non c'è dubbio che il fatto più importante che oggi accade, e che nessuno può ignorare, è questo: noi, abitanti delle Nazioni civili nel Secolo Ventesimo, viviamo nell'era atomica"¹¹, affermava Elsa Morante nel 1965 parlando della bomba come di un "destino", ossia come della "naturale espressione della nostra società contemporanea", allettata da un'"oculta tentazione di disintegrarsi"¹². All'istinto collettivo di annientamento, rappresentato emblematicamente dall'esplosione atomica, Morante opponeva il valore dell'arte:

L'arte è il contrario della disintegrazione. E perché? Ma semplicemente perché la ragione propria dell'arte, la sua giustificazione, il solo suo motivo di presenza e di sopravvivenza, o, se si preferisce, la sua funzione, è punto questa: di impedire la disintegrazione della coscienza umana, nel suo quotidiano, e logorante, e alienante uso col mondo; di restituirla di continuo, nella confusione irreal, e frammentaria, e usata, dei rapporti esterni, l'integrità del reale, o in una parola, la realtà¹³.

Così il "sistema organizzato dell'irrealtà"¹⁴, che domina il marasma della storia, è smascherato e rovesciato nell'ucronia utopica messa in scena nella *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina del Mondo salvato dai ragazzini*. Qui Morante sviluppa una contronarrazione della tragedia storica del nazismo. Protagonista della canzone è una ragazzina ariana, Carlottina: indossando la stella gialla come dovrebbero fare solo gli Ebrei, Carlottina innesca una rivolta collettiva, euforica, destinata ad abbattere il regime dittatoriale del "Re dei Tedeschi" che "a quei tempi era un certo Hitler"¹⁵. In questo caso per Elsa Morante

sull'Antropocene si vedano i saggi raccolti in *Anthropocene Feminism*, GRUSIN Richard (a cura di), Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2017.

10. Cfr. MALVESTITO Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, cit., in particolare alle pp. 13-18.

11. MORANTE Elsa, *Pro o contro la bomba atomica* [1965], in EAD., *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti* [1987], Milano, Adelphi, 2013, p. 97.

12. *Ibid.*, p. 99.

13. *Ibid.*, pp. 101-102. Corsivi nel testo.

14. MORANTE Elsa, *Sul romanzo* [1959], in EAD., *Pro e contro la bomba atomica*, cit., p. 110.

15. EAD., *Il mondo salvato dai ragazzini e altri poemi* [1968], Torino, Einaudi, 2020, p. 207.

l'utopia non è solo una fantasia consolatoria, ma ha un valore politico, e si fa “motore del mondo e sola, reale giustificazione della Storia”¹⁶.

UN DISAGIO CHE VIENE DAL PASSATO: LE DISTOPIE SCRITTE DA DONNE

Soprattutto nella sua variante distopica e apocalittica la fantascienza mette in guardia contro i rischi della “disintegrazione”, con l’obiettivo di “esplorare, scoprire, aiutare a capire, per mezzo di proiezioni, di estrapolazioni, di scenari simbolici, qualcosa sulla natura dell’universo, dell’uomo, della realtà”¹⁷. Attraverso una strategia di “straniamento cognitivo”¹⁸ ingaggia un corpo a corpo con il reale intercettando un potenziale distruttivo che non è del futuro ma è del presente, esprimendo e proiettando in avanti un disagio che, paradossalmente, viene dal passato. Si carica quindi di un agonismo militante, tant’è che, nel sottolinearne l’investimento politico, Margaret Atwood ha rivendicato per i suoi romanzi distopici un’inedita anagrafe di genere, rubricandoli sotto l’insegna della *speculative fiction*¹⁹. Puntando sull’“interstizialità”²⁰, sul sovvertimento e sull’interferenza, nella sua declinazione fantascientifica la *speculative fiction* costituisce quindi un terreno adatto a ospitare la voce *altra e diversa* delle scrittrici, perché dà forza al senso contrappuntistico di una differenza. Non è un caso che moltissimi studi apparsi a partire dagli anni Settanta abbiano rilevato una specificità propria di questo genere letterario nella sua declinazione al femminile,

16. EAD., Note di copertina per il *Mondo salvato dai ragazzini*, Torino, Einaudi, 1971. Per un’analisi dell’uso militante dell’utopia nella *Canzone finale della stella gialla detta pure La carlottina*, cfr. almeno LA MONACA Donatella, *Elsa Morante. “La risposta celeste” della scrittura*, Acireale-Roma, Bonanno, 2018, pp. 127-128.

17. CLARESON Thomas D. (a cura di), *SF: the Other Side of Realism*, Westport, Bowling Green University Press, 1971, p. 6 (la traduzione è mia). Per approfondire le questioni legate allo statuto e alla storia della distopia, si rimanda al volume di CLAEYS Gregory, *Dystopia. A Natural History: a Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

18. SUVIN Darko, *Le metamorfosi della fantascienza*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 20.

19. ATWOOD Margaret, *In Other Worlds: SF and Human Imagination*, New York, Doubleday, 2011, p. 6. Sulla categoria di “narrativa speculativa”, la cui paternità è stata attribuita a Robert A. Heinlein, e sulla sua applicabilità al contesto italiano, cfr. in particolare MUSSGNUG Florian, “Speculazioni ecologiche: impegno e retrotopia nel romanzo italiano contemporaneo”, in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, *Narrativa*, n. 43, COMBERIATI Daniele, SOMIGLI Luca (a cura di), 2021, pp. 210-212.

20. Riutilizzo qui in altro contesto la nozione di “interstizialità” formulata da Homi K. Bhabha (cfr. BHABHA Homi K., *I luoghi della cultura* [1994], tr. it. di Antonio PERRI, Roma, Meltemi, 2001).

sottolineando sulla scia di Marleen Barr che la “feminist fabulation”²¹ decostruisce le forme, i temi, i personaggi e i meccanismi tradizionali della fantascienza, sollecitando il lettore a rinegoziare il suo punto di vista sul mondo. Questo smottamento, secondo Donna Haraway, spinge a ripensare le certezze e a mettere in dubbio le gerarchie, favorendo una connessione naturale tra fantascienza e femminismo²². Collocandosi ai margini del letterario, e guadagnando così un massimo di libertà e di autonomia, le donne si servono della distopia come di un dispositivo di critica sociale. In un’intervista rilasciata nel marzo 2020 Nicoletta Vallorani afferma allora che il genere distopico, ibrido e impuro, può dar voce alle “piccole storie di chi non ha la ‘stanza tutta per sé’ di cui parlava Virginia Woolf”, per poi concludere: “chi racconta ha un compito etico”²³.

Come concorre a dimostrare proprio l’esperienza di Vallorani, le scritture di donne hanno guadagnato un posto di rilievo anche all’interno della fantascienza italiana. In questa galassia al femminile in continua espansione i romanzi distopici costituiscono una costellazione coesa e riconoscibile. Più genericamente negli ultimi anni si è assistito a una proliferazione delle distopie sul mercato editoriale internazionale. Perimetrando il campo e prendendo come data-soglia il 2017, quando va in onda sulla piattaforma di video *on demand* Hulu l’adattamento

21. Cfr. BARR Marleen, *Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction*, Iowa City, University of Iowa Press, 1992. In Italia negli ultimi anni l’attenzione per la fantascienza delle donne è andata crescendo in modo esponenziale, come dimostrano i numerosi incontri di studio – tra cui vale la pena di ricordare almeno il panel *Fantascienza femminista: immaginare il genere*, organizzato da Silvia Contarini, Sara Faccini, Ramona Onnis, Anna Chiara Palladino, Manuela Spinelli, che si è svolto nell’ambito del XXIV Congresso dell’Associazione Internazionale Professori di Italiano tra il 28 e il 30 giugno 2021; alcuni contributi sono poi stati raccolti nel volume ONNIS Ramona, PALLADINO Anna Chiara, SPINELLI Manuela, *Fantascienza femminista. Immaginare il genere nella cultura italiana contemporanea*, Firenze, Cesati, 2022 –, nonché la pubblicazione di volumi critici dedicati a questo tema. Cfr., tra gli altri, SALVINI Laura (a cura di), *Figurazioni del possibile. Sulla fantascienza femminista*, Roma, Iacobelli, 2008; FEDERICI Eleonora, *Quando la fantascienza è donna. Dalle utopie femminili del secolo XIX all’età contemporanea*, Roma, Carocci, 2015; MISSERVILLE Giuliana, *Donne e fantastico. Narrativa oltre i generi*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2020; CARRARA Giuseppe, “Fantascienza femminista”, in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, COMBERIATI Daniele, SOMIGLI Luca (a cura di), cit., pp. 45-58, e di antologie di racconti, come VANDERMEER Ann e Jeff, *Le visionarie. Fantascienza, fantasy e femminismo: un’antologia* [2015], coordinamento della tr. it. a cura di Claudia DURASTANTI e Veronica RAIMO, Roma, Produzioni Nero, 2018.

22. Cfr. HARAWAY Donna J., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016.

23. RAIMONDI Elisa, “Mysterious Writer: Nicoletta Vallorani”, in *Leggere distopico*, 2 marzo 2020, <http://leggeredistopico.com/2020/03/13/mysterious-writer-nicoletta-vallorani/>.

del libro *The Handmaid's Tale* di Margaret Atwood del 1985²⁴, occorre ricordare almeno i romanzi *The Power* di Naomi Alderman (che, pubblicato nel 2016, incrementa però le vendite a partire dall'anno successivo e si aggiudica nel giugno 2017 il Women's Prize for Fiction)²⁵, *Vox* di Christina Dalcher (2018), *Red Clocks* di Leni Zumas (2018), *The Testaments* di Atwood (2019), che è il fortunato sequel di *The Handmaid's Tale*. Il successo della serie ideata da Bruce Miller, di cui dal 2017 al 2021 vengono trasmesse quattro stagioni, ha riattivato l'interesse del pubblico dei lettori (e degli spettatori) sul genere distopico nella sua declinazione al femminile.

Il rapporto di potere tra uomini e donne proiettato sullo sfondo di un inquietante mondo a venire è anche al centro di molti romanzi che compaiono in Italia nello stesso lasso di tempo. Tra questi ci sono *La festa nera* di Violetta Bellocchio, *Le ombre di Morjeograd* di Francesca Cavallero, *Di ferro e d'acciaio* di Laura Pariani e *Miden* di Veronica Raimo nel 2018; *Avrai i miei occhi* di Nicoletta Vallorani e *Cenere* di Elisa Emiliani nel 2019; *L'isola delle madri* di Maria Rosa Cutrufelli e *Configurazione Tundra* di Elena Giorgiana Mirabelli del 2020. Ancora di Laura Pariani *Apriti, mare!* nel 2021 e, nello stesso anno, *2119. La disfatta dei Sapiens* di Sabina Guzzanti. I primi mesi del 2022 sono invece segnati dall'uscita di *Contrappasso* di Andrea Delogu.

Nella diversità degli esiti e delle prospettive adottate, tutte queste opere sono accomunate da alcuni tratti ricorrenti. In primo luogo, come emerge *ictu oculi* e come si è già sottolineato, sono tutte scritte da donne che nell'ambientazione fantascientifica hanno trovato una chiave per raccontarsi e per affrontare delle questioni problematiche con un risvolto sociale e politico, immaginando un futuro che fungesse da monito al presente²⁶. Inoltre la scelta condivisa della *speculative fiction* mira a coinvolgere una cerchia di lettori ampia e trasversale, e al contempo fortemente connotata, che allarga il tradizionale pubblico della

24. Sul rapporto tra il romanzo di Atwood e la serie, e più in generale sulla diffusione negli ultimi anni di prodotti audiovisivi seriali centrati sulla distopia, cfr. ROCCHI Marta, "Il ruolo della distopia nella produzione audiovisiva seriale contemporanea", in *Griseldaonline*, a. 19, n. 1, 2020, pp. 29-40.

25. Il romanzo di Alderman è stato pubblicato in Italia proprio nel 2017 con il titolo *Ragazze elettriche* per le Edizioni Nottetempo. A conferma dell'attenzione suscitata dalle distopie sul pubblico della rete, la piattaforma Amazon Prime Video ha annunciato la prossima uscita di una serie in dieci episodi tratta dal *bestseller* di Alderman, che sarà trasmessa in contemporanea in 200 Paesi.

26. Per approfondire questo aspetto tipico della distopia, si rilegga quanto scrive ABDELBAKY Ashraf, "A Perfect World or an Oppressive World. A Critical Study of Utopia and Dystopia as Subgenres of Science", in *Interational Journal of English Language, Literature and Humanities*, a. IV, n. 3, 2016, pp. 17-33.

fantascienza, intercettando da una parte una fetta del cosiddetto pubblico *New Adult*²⁷, molto attivo sul web, e dall'altra un target di lettori "forti", che spesso comprende anche studiosi ed esperti interessati alle problematiche volta a volta affrontate (basti pensare, ad esempio, al dibattito sul rapporto tra ecologia e sostenibilità economica innescato dalla pubblicazione della *MaddAddam Trilogy* di Margaret Atwood)²⁸.

Ma c'è di più. Questi romanzi distopici raccontano un futuro su cui si allungano minacciose le ombre di un passato di sottomissione femminile. Esorcizzare la paura di un ritorno all'antica sudditanza che cancelli di colpo la lunga storia delle conquiste femministe, disarmare il demone di una morale patriarcale basata sul dogma dell'inferiorità innata delle donne, denunciare i segni di una persistenza del dominio maschile nell'inconscio collettivo: queste sono le tensioni che, sul modello di *The Handmaid's Tale*, percorrono sottotraccia molti dei romanzi distopici più recenti, in cui un'apocalissi improvvisa dà l'abbrivio a una riflessione sul ruolo della donna. La rappresentazione di una società androcentrica si incrocia con altre tematiche diffuse e attuali, come la catastrofe ecologica, l'abuso del corpo femminile, la *childlessness*, la violenza simbolica del linguaggio.

La presenza di nodi tematici, che si ripetono variati da un'opera all'altra, permette di stabilire delle connessioni tra i testi e di ricostruire una genealogia comune. Restando all'ambito della letteratura fantascientifica prodotta in Italia, l'ottica ecocritica e femminista era stata adottata già in *Giungla domestica* (1975) e nella raccolta *Esperimento donna* (1979) di Gilda Musa²⁹, nonché nel racconto del 1979 *Je vous écris d'un pays lointain* di Anna Banti. Ma soprattutto questione di genere e questione ecologica s'intrecciano con successo in *Sirene* di Laura Pugno, pubblicato nel 2007 nella collana generalista *L'arcipelago* di Einaudi.

27. Cfr., a questo proposito, HINTZ Carrie, OSTRY Elaine (a cura di), *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults* [2003], London-New York, Routledge, 2009.

28. Per approfondire la questione, cfr. DEL VILLANO Bianca, "Pragmatica e genere: la utopia ecocritica di Margaret Atwood", in *Prospero. Rivista di letterature e culture straniere*, n. 22, 2017, pp. 185-210.

29. Su Gilda Musa si rimanda a IANNUZZI Giulia, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, Milano, Mimesis, 2015, e a BALDI Elio, "Italian female science fiction in a double no-man's land: Gilda Musa's *Esperimento donna* and Ursula K. Le Guin's *The Word for World is Forest*", e PERTILE Giulia, "Umane, ma non troppo. Personaggi femminili e utopie resilienti nella fantascienza di Gilda Musa", entrambi pubblicati in *Italian Studies in Southern Africa*, vol. 34, n. 1, 2021, rispettivamente alle pp. 1-38 e 221-244.

SIRENE, STREGHE, MADRI MANCATE E MADRI COATTE

Al romanzo di Laura Pugno sono stati dedicati recensioni e studi che si fanno di anno in anno più numerosi³⁰, a riprova della qualità letteraria della scrittura e dell'attualità delle questioni affrontate che non smettono d'interrogare il nostro presente. Laura Pugno mette in scena una società in cui il potere maschile viene esercitato in modo incondizionato sui corpi femminili: sia su quello martirizzato di Sadako, la compagna scomparsa del personaggio riflettore³¹ Samuel, sia su quelli delle sirene, le selvagge creature marine “scoperte da un team di scienziati dei Territori, molto prima dell'epidemia di cancro alla pelle”³², vale a dire molto prima del tempo di ambientazione della vicenda narrata. A Underwater, la città suboceanica in cui vive Samuel, le sirene sono tenute in cattività, ora incatenate negli acquari dei ricchi, ora chiuse in bordelli dove “mollì e seminar-cotizzate, potevano accoppiarsi senza l'effetto collaterale della ferocia”³³. Più spesso sono confinate in vasche destinate agli allevamenti intensivi: qui vengono fatte riprodurre e sono usate come carne da macello. Il pregiato “vitello di sirena” è un cibo afrodisiaco che “faceva impazzire gli uomini”³⁴. I corpi inaddomesticabili delle sirene, come nota Pierpaolo Antonello, sono soggetti a “un sistema totalizzante di *sexage*, di schiavitù sessualizzata, parabola di

30. Cfr. tra i numerosi saggi dedicati a *Sirene*: CORTELLESA Andrea, “Per sfuggire alla morte provate a inviare una lettera ai direttori”, in *La Stampa - Tuttolibri*, 22 luglio 2017; DONNARUMMA Raffaele, “Laura Pugno, *Sirene*”, in *Allegoria*, n. 57, 2008: <https://www.allegoriaonline.it/240-laura-pugno-qsireneq>; TABANELLI Roberta, “Al di là del corpo. La narrativa (postuma) di Laura Pugno”, in *Italian Culture*, vol. 28, n. 1, 2010, pp. 3-20; MATT Luigi, “Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno”, in *Treccani Magazine*, 26 luglio 2017, http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_126.html; CANNAMELLA Danila, “A Faire-Tale Noir: Rewriting Fairy Tales into Feminist Narratives of Exposure”, in *Quaderni di italianistica*, vol. 39, n. 2, 2018, pp. 85-110; BRIONI Simone, COMBERIATI Daniele, *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*, Milano, Mimesis, 2020, pp. 178-181; ANTONELLO Pierpaolo, “Post-umano, troppo post-umano: *Sirene* di Laura Pugno”, in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, COMBERIATI Daniele, SOMIGLI Luca (a cura di), cit., pp. 155-171; SERKOWSKA Hanna, PŁAWSKA, Aleksandra “Speculative-evolution fiction, quantum-actualist fiction: letture di Laura Pugno”, *ibid.*, pp. 173-185; AUBERT-NOËL Amélie, “Ibridità testuale e ibridità creaturale in *Sirene* di Laura Pugno”, *ibid.*, pp. 187-196.

31. Utilizzo qui la categoria narratologica di “personaggio riflettore” riprendendola da Stanzel (cfr. STANZEL Franz K., *A Theory of Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 90 e *passim*).

32. PUGNO Laura, *Sirene*, Torino, Einaudi, 2007, p. 11.

33. *Ibid.*, p. 32.

34. *Ibid.*, p. 54.

una condizione millenaria del femminile all'interno di società patriarcali"³⁵. Sono l'incarnazione del femminile che turba, la forma estrema della *physis* contrapposta al *nomos* maschile, che ne consente l'esistenza solo a patto di sottometerla in un rapporto di dominio e di appropriazione. La relazione di possesso culmina da un lato nell'atto diffuso del cannibalismo, dall'altro nell'incesto di Samuel che stupra Mia, la figlia-sirena frutto della violenza, la mezzosangue in cui si mescolano umano e animale. Lo stile di Laura Pugno, refrattario a qualsiasi patetismo, asciutto, paratattico, di una freddezza chirurgica, obbedisce a quella che Luigi Matt ha definito una "strategia di depauperazione"³⁶, presentando così al lettore la violenza di genere della società abietta di Underwater come un dato di fatto, come una legge di natura.

E tuttavia le sirene afone e ferine del romanzo, pur nella loro irriducibile alterità e nella loro estraneità alla logica e al linguaggio umani, richiamano nel lettore giocoforza il ricordo delle sirene della mitologia. Pertanto mantengono comunque un alone misterioso di sacralità e realizzano, quasi loro malgrado, quella persistente fantasia utopica di una "umanità ridiventata animale"³⁷ che già Paolo Volponi aveva immaginato nel *Pianeta irritabile*. Le pagine conclusive di *Sirene* sanciscono allora una regressione vitale, un rovesciamento e uno scambio. Dopo che Samuel muore in mare aperto, finalmente libera Mia si nutre del cadavere del padre-amante. Quindi partorisce una femmina "mezzoalbina" e "umana per tre quarti"³⁸, si aggrega a un branco di sirene allo stato brado e ritorna all'inconsapevolezza immemore della natura selvaggia:

Non sapeva neanche dove si trovassero, lei e il suo branco, sulle mappe degli esseri umani. Samuel avrebbe potuto dirle che era molto, molto lontana dalla riserva marina yakuza, ma Samuel e la yakuza, per Mia, non erano più vivi del suo ultimo pasto.

Quello era l'oceano.

La mente di Mia era tabula rasa³⁹.

35. ANTONELLO Pierpaolo, "Post-umano, troppo post-umano: *Sirene* di Laura Pugno", cit., p. 167.

36. MATT Luigi, "Una gelida distopia: le Sirene di Laura Pugno", cit.

37. AGAMBEN Giorgio, *L'aperto. L'uomo e l'animale* [2002], Torino, Bollati Boringhieri, 2003, pp. 42-43.

38. PUGNO Laura, *Sirene*, cit., p. 143.

39. *Ibid.*, p. 145.

“L’uomo deve riconoscere la propria animalità, tirarla fuori e averla in corrispondenza”⁴⁰, scriveva Volponi in *Natura e animale*: anche nel finale di *Sirene*, come nella conclusione altrettanto enigmatica e ieratica del *Pianeta irritabile*, a vincere è allora l’ecologia della nuda vita animale. L’umanità di Underwater scompare sopraffatta dal dilagare dell’epidemia, ma nessun cataclisma può arrestare l’elementarità dell’esistenza biologica che prosegue ciecamente il suo ciclo evolutivo.

In *Sirene* assistiamo alla proiezione in un futuro post-apocalittico di un ordine sociale di lunga durata basato sulla sottomissione delle donne, sui cui corpi, come scriveva Virginia Woolf, “dipinto di rosso e oro, adorno come un selvaggio di piume, nostro fratello consuma mistici riti e assapora il dubbio piacere del potere e del dominio, mentre noi, le ‘sue’ donne, siamo chiuse a chiave tra le pareti domestiche, senza spazio alcuno nelle molte società di cui la sua società si compone”⁴¹. L’immagine del femminile, soggiogato e chiuso in un silenzio di secoli, è simbolicamente trasfigurata nella carnalità muta, diversa e ferita delle sirene. Il romanzo dunque tematizza la paura di un ritorno al passato, innescato da una catastrofe ecologica che si converte in un’apocalissi culturale. Del resto nei suoi studi sull’apocalissi De Martino spiega come l’idea della “fine del mondo” porti con sé quella della “fine della cultura”, cioè della perdita “del senso dei valori intersoggettivi della vita umana”⁴². In *Sirene* la regressione è attivata dalla diffusione di un’epidemia virale di “cancro nero” indotta dalla letalità delle radiazioni solari e dal buco nell’ozono:

Epidemia era il nome giusto. Anche se i medici avevano stentato a crederci, il cancro nero si poteva contrarre tramite contagio. Qualcosa era cambiato nell’atmosfera, negli strati di protezione che separavano la Terra dalla stella del suo sistema, e ora il sole sembrava voler divorare l’umanità come un dio maligno. Un dio azteco che chiedeva sacrifici⁴³.

40. VOLPONI Paolo, “Natura e animale” [1982], in Id., *Scritti dal margine*, Lecce, Manni, 1995, p. 113. Sull’utopia di una metamorfosi teriomorfa nel *Pianeta irritabile* si veda: CARMINA Claudia, “Oltre l’umano. Apocalissi e cosmogonia nel Pianeta irritabile di Paolo Volponi”, in *Letteratura e antropologia Generi, forme e immaginari*, CARLI Alberto, CAVALLI Silvia, SAVIO Davide (a cura di), Pisa, ETS, 2021, pp. 787-791.

41. WOOLF Virginia, *Le tre ghinee* [1938], tr. it. di Adriana BOTTINI, Milano, Feltrinelli, 1992, p. 143.

42. DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all’analisi delle apocalissi culturali* [1977], Torino, Einaudi, 2019, p. 73.

43. PUGNO Laura, *Sirene*, cit., p. 10.

Anche negli altri romanzi distopici che abbiamo passato in rassegna una catastrofe mette in moto un processo di ritorno a un primitivismo brutale. L'esito ultimo è sempre la restaurazione di un rapporto squilibrato tra i sessi e la rifondazione di una società falloocratica e patriarcale. In questo modo, attraverso una serie di paradossi, le scritture di donne indagano e decostruiscono l'immagine del femminile filtrata dalla prospettiva maschile, considerando dunque il corpo, al modo di Rosa Braidotti, "un'interazione complessa di forze sociali e simboliche estremamente costruite"⁴⁴. Il cupo futuro distopico raccontato in questi libri nasce dall'osservazione di un pregiudizio maschilista già radicato nel presente e dall'amplificazione di stereotipi sessuali attivi nella nostra quotidianità.

Di norma la narrazione si apre quando la catastrofe è già accaduta, e il nuovo ordine è ormai percepito come normalità e legge "naturale": anche le stesse donne, che ne sono vittime, si sono abituate ad accettare inconsciamente la propria subalternità. Il collasso della civiltà è sempre rapidissimo. Le narrazioni procedono presentando anche il trauma del trapasso come già avvenuto. La crisi si consuma *prima*, fuori scena. Restano gli effetti sociali ed ecologici della catastrofe. "Sei mesi fa c'è stata la fine del mondo. La realtà, per come la conosceamo noi, è scomparsa"⁴⁵: si legge all'inizio della *Festa nera* di Violetta Bellocchio. I tre protagonisti attraversano una Val di Trebbia irricognoscibile, compiendo un viaggio nel cuore della tenebra, e qui cercano di girare un documentario su diverse comunità religiose: una confraternita di violenti misogini, convinti che "la donna contamina" e "il suo sangue contiene l'impurità che innesca la violenza dell'uomo"⁴⁶; una setta di donne che hanno introiettato il senso della loro inferiorità di genere e praticano l'autoflagellazione. Allo stesso modo in *Avrai i miei occhi* di Nicoletta Vallorani la guerra e il colpo di Stato, che hanno portato Milano a dividersi in quartieri separati da mura invalicabili, sono solo l'antefatto di una narrazione che si apre con il ritrovamento di un ammasso di cadaveri femminili: sono corpi di ragazzine, mutilati, congelati in posture innaturali e presentati come una sorta di macabra installazione allucinata ed espressionistica. *L'isola delle madri* di Maria Rosa Cutrufelli raffigura invece un pianeta ormai desertificato, invaso dai rifiuti, insano, dove anche la capacità riproduttiva del genere umano si sta esaurendo, e il potere è saldamente in mano

44. BRAIDOTTI ROSA, *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire* [2002], tr. it. di MARIA NADOTTI, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 32.

45. BELLOCCHIO VIOLETTA, *La festa nera*, Milano, Chiarelettere, 2018, p. 6.

46. *Ibid.*, p. 37.

ai maschi, mentre le donne sono relegate al ruolo di ostetriche, infermiere, collaboratrici domestiche, e la loro funzione principe, e talvolta esclusiva, è la maternità⁴⁷. In *Apriti, mare!* di Laura Pariani alla “pestilentia” seguita alla guerra nucleare che ha reso inabitabile la Terra viene fatto riferimento semplicemente come all’“Incidente”, e i sopravvissuti, quasi senza memoria del passato, vivono in una sorta di nuovo Medioevo in cui le “miserie figlie di Eva”, sottomesse a una dura disciplina, sono spesso perseguitate e giustiziate come “strìe” (streghe)⁴⁸. In *Contrappasso* di Andrea Delogu “la fine” si verifica trent’anni prima dell’inizio della storia: da allora, per motivi inspiegabili, qualsiasi uccisione anche accidentale di un animale produce, per “contrappasso” e con le stesse modalità, la morte dell’uomo che l’ha provocata. L’umanità, sull’orlo dell’estinzione, è dunque costretta a cambiare improvvisamente il modo di vivere, di nutrirsi, di abitare le città che diventano luoghi asettici e artificiali, mentre, fuori dalle mura, gli animali domestici inselvaticiscono e la vegetazione fitta soppianta i campi ormai incolti. Ogni contatto con la natura è un pericolo mortale. I sopravvissuti devono prestare continuamente attenzione a qualcosa cui prima non facevano caso (gli animali, anche i più piccoli e apparentemente innocui, come vermi e minuscoli insetti), e vivono in una perenne ecofobia, nel terrore della natura e della sua indomabilità incontrollabile⁴⁹. Questa sorta di “vendetta” della natura contro la specie umana è complicata dalla presenza di un altro tema pervasivo nelle distopie degli ultimi anni: l’infertilità. Il terrore della *childlessness* domina nella parte sesta del romanzo, in cui Andrea Delogu racconta di un’isola in cui le donne che hanno perso la famiglia per il “contrappasso” sono rinchiusi e inseminate per diventare “genitrici” coatte. Ogni bambino che nasce viene clonato per assicurare la sopravvivenza della specie. Le “genitrici”, come Paula, almeno inizialmente vivono l’espropriazione del proprio corpo come una missione, convinte che “l’Isola fosse una riserva

47. Sull’*Isola delle madri* cfr. in particolare ONNIS Ramona, SPINELLI Manuela, “Dalla Madre alle madri? Fra distopia, mito e realtà”, in *La fantascienza nelle narrazioni italiane ipercontemporanee*, COMBERIATI Daniele, SOMIGLI Luca (a cura di), cit., pp. 59-76.

48. Cfr. PARIANI Laura, *Apriti, mare!*, Milano, La nave di Teseo, 2021.

49. Un’ecofobia per certi versi analoga, che si indirizza però specificamente verso le piante, è tematizzata nella *Trilogia dell’Area X* di Jeff VanderMeer (tr. it. di Cristiana MENNELLA, Torino, Einaudi, 2018), che è stata spesso interpretata come una sorta di apologo allegorico sul cambiamento climatico. Più in generale sul rapporto tra ecofobia e fantascienza cfr. MALVESTIO Marco, *Raccontare la fine del mondo. Fantascienza e Antropocene*, cit., pp. 119-174.

benedetta” dove produrre “bambini in batteria”⁵⁰: sono soggiogate dal pensiero dominante, parlano il linguaggio automatico e standardizzato del potere.

RICUCIRE GLI STRAPPI, RITESSERE I LEGAMI

Lo strumento principe dell’oppressione è il linguaggio. Al centro di questi testi si colloca proprio la questione del linguaggio, della sua cancellazione (emblematicamente rappresentata nell’espressività preverbale delle sirene del romanzo di Laura Pugno), del suo imbarbarimento, del suo asservimento al potere. Così, ad esempio, Laura Pariani racconta la disgregazione sociale del “Medioevo prossimo venturo” ricorrendo a una lingua babelica, triturata e selvaggia, tramata di lombardismi, latinismi, francesismi, inserti dialettali, parole smozzicate, formule bibliche, neologismi ed espressioni tratte persino dai canti dei pastori appenninici. All’opposto l’automatismo delle parole di Paula in *Contrappasso* si allinea al “linguaggio di segni del più forte” (per usare la fortunata formula di Nietzsche)⁵¹ e richiama da presso la burocratizzazione della “lingua funzionale”⁵² che caratterizza anche *Miden* di Veronica Raimo. Qui la stessa violenza denunciata dalla ragazza senza nome (come privi del nome sono tutti i personaggi del romanzo) non è mai espressa in modo esplicito, ma è rubricata come “TRAUMA n. 215”⁵³.

L’unica possibilità di salvezza e di utopia residuale si realizza allorché i personaggi femminili scelgono di narrare la propria storia, spesso attraverso la reinvenzione di un linguaggio post-umano, straniato, capace di contrapporsi all’ideologia egemonica e di costruire legami di solidarietà e di “sorellanza”. È quanto avviene in alcuni dei testi più rappresentativi della produzione distopica recente. Difred di *The Handmaid’s Tale* registra il suo racconto clandestinamente in cassette che tramanderanno la sua vicenda in futuro. In *Configurazione Tundra* di Elena Giorgiana Mirabelli l’altrove spersonalizzante della “città-Bioma”⁵⁴ si ripopola di vita grazie alla disobbedienza di Diana, che ridà voce e sostanza alla biografia di Lea, figlia dell’architetta di Tundra, grazie al ritrovamento dei suoi quaderni, delle lettere, delle foto nascoste nella casa. S’infrange così la monotonia

50. DELOGU Andrea, *Contrappasso*, Milano, HarperCollins, 2022, p. 357.

51. Cfr. NIETZSCHE Friedrich, *Frammenti postumi 1882-1884*, tr. it. di Leonardo AMOROSO e Mazzino MONTINARI, Milano, Adelphi, 1982, pp. 184 e sgg.

52. CARRARA Giuseppe, “Fantascienza femminista”, cit., p. 57.

53. Cfr. RAIMO Veronica, *Miden*, Milano, Mondadori, 2018.

54. Cfr. MIRABELLI Elena Giorgiana, *Configurazione Tundra*, Latina, Tunuè, 2020.

asettica della linearità urbana e disumana di Tundra. In *Apriti, mare!* Aura, dopo la sua cattura, resiste alla morte ripetendo la parola proibita “mammamia” su incitamento del fantasma della bambina ribelle Sulénc:

Sentivo che una dopo l'altra le parole potevano colarmi fuori dalla bocca e sparire. Pensavo che se io fossi morta, loro sarebbero diventate mute. Per questo mi costringevo a parlare, per tenere in vita le parole. Le facevo turbinare in racconti e filastrocche, le frasi danzavano, sbarlucchiavano come il magico “mammamia” della reliquia. Questa, almeno, era la mia speranza, il mio scopo⁵⁵.

E ancora nell'*Isola delle madri* di Cutrufelli Sara viene definita da Nina “mamma delle storie”⁵⁶: è lei a mettere in relazione tra loro le altre donne del romanzo rendendo possibile la “repubblica delle madri”⁵⁷. Alla maternità biologica come destino imposto si contrappone la libertà della “pro-creazione” del racconto. Narrare diventa uno strumento sovversivo di costruzione dell'avvenire.

Con le loro opere, attraverso la scelta della distopia e la sperimentazione di forme e strutture aperte, le donne stanno ripensando modi diversi di ricostruire la relazione tra linguaggio, corpo, ambiente e futuro. Come spiega Daniela Brogi, questo intreccio produce “scritture nuove che ibridano generi, voci, sguardi, linguaggi, inventando spesso opere *ricucite*, per così dire, proprio come il personaggio di Frankenstein di Mary Shelley”⁵⁸, con cui – è pleonastico ricordarlo – la fantascienza nasce all'insegna del femminile.

Claudia CARMINA
Università degli Studi di Palermo

55. PARIANI Laura, *Apriti, mare!*, cit., p. 210.

56. *Ibid.*, p. 224.

57. CUTRUFELLI Maria Rosa, *L'isola delle madri*, Milano, Mondadori, 2020, p. 218.

58. BROGI Daniela, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022, p. 39.

