

UN'ALFA

FANTASTICO

FEMMINILE

FANTASCIENZA

rivista

n.4



EDITORIALE

Creatività, fantasia, immaginazione, speculazione, ecco alcune definizioni utili per arrivare a comprendere il vastissimo mondo dell'immaginario letterario.

Percorrere le tappe di un ipotetico viaggio all'interno del "fantastico" letterario è fondamentalmente viaggiare in un flusso atemporale in cui non si pongono limiti geografici o date di una età.

Il soggetto di studio della rivista UN'ALA non è solamente la percezione non dimensionale della finzione narrativa ma anche il valore della presenza mentale dell'autrice, le sue aspirazioni, il personale "vissuto" umano.

E' con questo scopo che Nicoletta Vallorani e Luciana Strippoli ci presentano Joanna Russ la scrittrice statunitense citata in molte opere di saggistica ma ancora poco tradotta in Italia.

E' più che umano, fa parte del nostro mondo interiore il dramma che ci ha colpito quando Anna Rinonapoli dopo una breve, crudelissima malattia, ci ha lasciato. La ri-scoperta del femminile letterario nel nostro Paese l'ha vista diventare protagonista con tutta la sua maturità e dolcezza di carattere. Cara Anna...

E' la donna al centro del nostro interesse quella donna che Luciana Guido, giovane e attiva autrice ligure, ci presenta nei ruoli stereotipati del mondo letterario odierno. E' un percorso compiuto anche da Giuliana Pandolfi nel mondo della fiaba. Giuliana Pandolfi direttrice di un Distretto Scolastico ha al suo attivo diverse pubblicazioni e conferenze, proprio sul ruolo della donna nell'immaginario fiabesco.

Sono letture vivide, intellettuali, impegnative ma decisamente costruttive, che portano soprattutto con sé la validità dell'approccio scientifico.

Questi articoli sono quasi integralmente i testi delle relazioni del Secondo Convegno Femminile. Il numero 3 e "questo" 4 hanno presentato in preponderanza saggistica: le prossime uscite di UN'ALA vedranno una buona presenza di narrativa, tra cui un romanzo breve. Arrivederci.

UN'ALA: in vendita

BOLOGNA

LIBRELLULA Libreria delle Donne - Strada Maggiore 23/A

FIRENZE

Libreria delle Donne - Via Fiesolana, 2/B

Il Pozzo della Luna - Via Znoymo, 19 - PONTASSIEVE

GENOVA

FELTRINELLI ATHENA - Via Bensa, 32/r

IL SILENO - Galleria Mazzini, 13/r

LUCCA

Centro di Documentazione Donna - Via Asili, 10

MILANO

BORSA DEL FUMETTO - Via Lecco, 16

CLUED - Via Celoria, 20

CLUP - Piazza Leonardo da Vinci, 32

Libreria delle Donne - Via Dogana, 2

Libreria UNIONE - Galleria Unione, 3

PIZZAMIGLIO Edicola - Via Lorenteggio Angolo P.za Bolivar

PADOVA

Libreria LIVIANA - Via Roma, 114

PERUGIA

Libreria L'ALTRA - Via Ulisse Rocchi, 3

ROMA

Libreria AL TEMPO RITROVATO - Via Farnese, 103

TORINO

Libreria SEVAGRAM - Via Volta, 1/H

VENEZIA

Libreria SOLARIS - Via Cannaregio 2332

Libreria UTOPIA 2 - Dorsoduro 3490

circolo culturale CITY - casella postale 3489 - 20089Rozzano (MI)

Redazione: Milena DACREMA, Franca FESTINO, Antonella SACCAROLA,
Patrizia THIELLA, Nicoletta VALLORANI

un'ala. pubblicazione aperiodica a cura del Circolo Culturale CITY.
Tiratura limitata a diffusione controllata, senza alcuno scopo di lucro. I diritti
rimangono totalmente degli autori, che si assumono la responsabilità di ciò che af-
fermano. Si accettano in visione racconti solo se dattiloscritti. Si prega di pazien-
tare per la risposta.

nicoletta vallorani

JOANNA RUSS

LE OPERE

Intendo parlare della produzione narrativa di Joanna Russ e quindi affrontare un discorso che per un appassionato di SF, soprattutto per chi lo è da sempre e quindi è abituato a determinare stereotipi ideologici o anche modelli strutturali particolari, si presenta con un messaggio estremamente complesso difficile da accettare, non solo nel suo specifico ideologico, ma anche nel suo specifico letterario.

E' secondo me soprattutto un problema di "griglie interpretative", nel senso che le strutture che sono state formulate a livello critico per interpretare il testo narrativo fantascientifico, si rivelano molto spesso inadeguate ad analizzare un prodotto scritto da una donna.

A questo punto esistono due possibili alternative: si possono forzare le griglie interpretative con il risultato di falsare il discorso che propone l'autrice oppure ci si può porre il dubbio che la produzione possa trasmettere qualcosa di diverso da quello che è stato prodotto da uno scrittore uomo.

Personalmente ritengo che il procedimento più adeguato per un'analisi del testo letterario della Russ, consista nel considerare le opere come prodotti a sé stanti, indipendentemente dalla matrice esistenziale e quindi leggerle per quello che effettivamente dicono e per il modo in cui comunicano un messaggio che si definisce come un messaggio esclusivamente femminile.

Si tratta di una produzione difficile da accettare in quanto a contenuti, perché contraddice quanto era stato proposto dalla tradizione, una tradizione eminentemente maschile, che ha dato una particolare impostazione non solo allo stile, ma anche e soprattutto ai modelli tematici, alle strutture tematiche predominanti nel passato.

Il mio discorso critico partirà dalla considerazione dell'opera d'arte, come risultato di un'interazione: l'interazione tra ciò che è stato detto dall'autore e ciò che viene dedotto dal lettore.

Questa era l'opinione affermata da SARTRE, e che io ho ritenuto opportuno applicare alla produzione della RUSS.

Si tratta di un procedimento molto problematico per noi come lettori perchè ci induce a un coinvolgimento maggiore: ci viene richiesta una forma di consapevolezza che non avremmo se considerassimo l'opera d'arte come leggibile solo da un determinato punto di vista.

La stessa opinione espressa da SARTRE è stata poi ripresa da un altro critico americano che si è occupato in particolare di JOANNA RUSS e della SF in generale.

Mi riferisco a DELANY, il quale dice addirittura che la storia è ciò che accade nella mente del lettore, a mano a mano che egli procede dalla prima parola alla seconda, dalla seconda alla terza e così via fino alla fine della storia.

Secondo me un'opinione di questo genere può essere significativa ai fini di un'analisi della narrativa della RUSS perchè rimanda il lettore a una maggiore disponibilità, ad una maggiore elasticità, cioè richiede che vi sia un'assoluta capacità di rinunciare a dogmi acquisiti, allo stereotipo rassicurante, al nostro modello di vita che poi tende a diventare anche il nostro modello di lettura.

In ogni caso, la mia è una lettura personale delle opere della RUSS: non voglio fare un discorso che sia esaustivo, vorrei semmai sollevare degli stimoli, cioè indurre coloro che sono qui presenti, se non lo hanno ancora fatto, a leggere la RUSS e formarsi un'idea personale partendo dal testo.

Citerò i romanzi della RUSS, non nell'ordine in cui sono stati scritti, ma nell'ordine in cui li ho letti io, proprio per lasciare il più possibile intatta la sensazione che mi è stata trasmessa da questa lettura.

L'ordine in cui le citerò io, oltre a non essere quello in cui sono state scritte, non è nemmeno quello in cui sono state concepite. Questo da un punto di vista critico introduce una deformazione doppia della chiave interpretativa: un'opera viene pensata, viene formulata e poi viene scritta, in un lasso di tempo che varia da autore. Poi quest'opera diventa un prodotto dell'assoluta libertà di leggerla, il che è legittimo, secondo me, soltanto se c'è una disponibilità totale a comprendere quello che effettivamente viene comunicato e leggerlo attraverso la propria personale sensibilità.

In questo senso sono pienamente d'accordo con DELANY quando sostiene che ogni forma di critica è personale nel senso che è comunque filtrata attraverso il nostro modo di vedere la vita, il nostro modo di concepire di riflesso la cultura. In ogni caso la critica stessa diventa un processo creativo come pure la lettura finisce per essere una riscrittura dell'opera.

Passerei ora direttamente all'analisi dell'opera.

Inizierei da "The Female Man", un romanzo scritto nel 1975, che è l'opera più nota della RUSS in ambito americano e probabilmente l'unica della quale si è parlato un po' qui in Italia.

"The Female Man" comincia con una dedica, quindi ha un taglio interpretativo ben definito. Questa dedica indirizza il libro a un ambito esclusivamente femminile.

In passato è stata letta principalmente come una provocazione: in realtà è soltanto il tentativo di creare un punto di aggregazione per un femminile che in ambito fantascientifico è estremamente disperso. La provocazione semmai viene dopo, in un secondo tempo, quando sulla base di questo presupposto fronte femminile si formula una vicenda e si articolano dei personaggi che si muovono in maniera indipendente e che comunque tendono a caratterizzare una particolare visione della donna e tendono a tagliare fuori la caratterizzazione di una psicologia maschile.

Se questa psicologia maschile esiste nella narrativa della RUSS, essa è a mio modo di vedere esclusivamente una psicologia di riflesso, ha valore esplicativo, è un termine dialettico e nella maggior parte dei casi, un termine estremamente problematico.

I nuclei semantici che vengono individuati si costruiscono a poco a poco e hanno tutti quanti lo stesso orientamento: mirano a definire un'identità femminile, caratterizzata da un modo di vivere inevitabilmente dissociato o pure tendente verso una caratterizzazione della donna come persona completa, il che probabilmente è riconducibile all'autrice, ed è incontestabile in ambito fantascientifico proprio per questa difficoltà delle donne a pubblicare, a inserirsi in maniera costruttiva in un ambiente che ha avuto fin dalle origini una determinata interpretazione ideologica.

Lo spunto da cui nasce la storia è il viaggio nel tempo, quindi abbiamo un archetipo tipico della fantascienza ("La macchina del tempo" di H.G. WELLS oppure "Looking backward" di BELLAMY).

La novità consiste nel fatto che questo viaggio nel tempo è interpretato in una maniera particolare: cioè non abbiamo un moto orizzontale lungo l'asse passato/presente/futuro, ma abbiamo uno spostamento trasversale, vale a dire da un universo parallelo all'altro.

La convinzione di fondo, che poi non è affatto scientificamente dimostrabile, neanche il contrario, è che si possa presupporre l'esistenza di un mondo diverso dal nostro, reso differente da determinati sviluppi storici.

Se supponiamo, ad esempio, che non si sia mai verificata la seconda guerra mondiale e non ci sia mai stata l'epopea di Hitler, chiaramente le strutture sociali che ne risulteranno saranno completamente diverse da quelle che viviamo noi attualmente.

Lo spunto che viene dato in questo modo è estremamente interes-

sante, soprattutto perchè quanto viene esplicitato a livello sociale e a livello politico globale, viene rapportato all'esperienza personale delle quattro donne che sono le protagoniste del romanzo.

Nel passato sociale di queste donne, tutto ciò che poteva avvenire è già avvenuto, nel senso che ci sono già state delle modifiche storiche che hanno determinato la nascita di strutture sociali diverse da quelle in cui noi viviamo inseriti.

Forse quella che ci assomiglia di più è Joanna che sicuramente incarna anche l'autrice stessa e che è quella che si confronta sistematicamente con gli altri tre personaggi, vale a dire appunto, Janet Jeannine e Jael(si noti tra l'altro, la coincidenza delle iniziali dei nomi che serve appunto per esplicitare a livello grafico di unità linguistica, il fatto che questi personaggi sono soltanto tre sfaccettature dell'io delle protagoniste stesse).

Viene introdotto l'espedito del viaggio nel tempo quindi queste tre donne riescono ad incontrarsi e quindi, attraverso un procedimento stilistico poco credibile, viene impostato un dialogo impossibile tra individualità appartenenti a contesti completamente diversi.

Qui si introduce, secondo me, un altro discorso estremamente interessante che è quello del modo in cui il nostro inserimento in un ambiente sociale particolare, modella il nostro stesso sistema di vita.

Questo, secondo JOANNA RUSS, è ancora più valido per quanto riguarda le donne: esse, sottoposte a una repressione educativa che si può definire molto più marcata, rispetto a quella dell'uomo, un'imposizione di ruolo che implica l'assicurazione non solo di una gamma di comportamenti, ma anche di una presunta gamma di idee.

Procederei ora ad analizzare singolarmente i personaggi che vengono presentati nel romanzo; ad ognuno di essi viene dedicato un capitolo che è esclusivamente descrittivo e che riprende appunto una giornata di queste donne, evidenziando quindi chiaramente la differenza tra la loro vita e quella che conduce Joanna, che è molto simile alla nostra.

Jeannine, una di queste donne, appartiene ad un mondo che non ha sperimentato né la seconda guerra mondiale, né Hitler, né la depressione economica, quindi non conosce la miseria, non conosce la violenza: un mondo idilliaco, una specie di Eden nel quale però la protagonista è completamente inquadrata in un ruolo che ha accettato senza porsi minimamente il dilemma di scegliere tra una sua identificazione personale come donna o meglio come individuo e l'adattarsi a un ruolo che è essenzialmente un ruolo sociale stereotipato.

Il suo approdo a una maggiore consapevolezza, avviene attraverso l'esperienza del dolore e questo è valido anche per tutti gli altri personaggi femminili del romanzo.

Jeannine comincia a soffrire, a rendersi conto della sua condizione di vita dissociata soltanto quando è posta di fronte al confronto, cioè di fronte a un'ipotesi esistenziale essenzialmente diversa. Prima per lei realizzarsi come donna significava soltanto trovare il marito giusto, cioè riuscire a sposare la persona che fosse adatta a lei non tanto come individuo, ma soprattutto come stereotipo.

Nella fase successiva al confronto, questo tipo di ipotesi non può più esistere. Questo genera una sofferenza, la sofferenza genera una forma di crescita, per quanto parziale e proporzionata al personaggio.

Nel caso di Jeannine questa sofferenza rappresenta una specie di rito iniziatico: è uno stilema che troviamo spesso nella SF e soprattutto in quella a sfondo sociologico.

Un'opera conosciutissima basata interamente su questo ciclo infinito di morte e rinascita è "Il mondo del fiume" di P.J. FARMER (1), oppure "Non mordere il sole" di TANITH LEE (2), in cui la questione è molto più superficiale ma è ugualmente illuminante ai fini della comprensione di cosa possa significare cambiare corpo e considerare questo atto come un evento determinante nella modifica della personalità.

Un altro personaggio che vorrei prendere in considerazione è Janet. Per Janet le cose stanno in maniera completamente diversa rispetto a Jeannine. Vive in un mondo nel quale il sesso maschile è completamente scomparso e questo in seguito ad un evento traumatico, inaspettato: la peste.

Dunque per lei, il dolore è consistito, almeno principalmente, nella fatica di ricostruire il mondo e di organizzarsi in funzione di questa "assenza" maschile.

La nuova autocoscienza femminile è stata quindi un fenomeno indotto, è nata insieme al sudore e al sangue che questa ricostruzione è costata, ed è stata una sofferenza estremamente istruttiva.

Questa nuova coscienza femminile, sostanzialmente indotta, si è poi tramutata in una maggiore soddisfazione del femminile che si trova a scoprire di saper badare a se stessa.

Quindi Janet è una donna completa e soddisfatta del suo mondo e lo è soprattutto perché sa di poter badare a se stessa. Ciò non toglie che, nonostante questa maturità, anche Janet entri in crisi nel momento in cui la sua società esclusivamente femminile viene a contatto con la società maschile.

Questo lo vediamo non tanto in "The Female Man", quanto in un racconto della RUSS che è in pratica l'introduzione a "The Female Man" nel quale si descrive l'incontro tra i rappresentanti di Whileaway, che è il mondo di Janet, e i rappresentanti di un mondo molto simile al nostro; sono astronauti provenienti da un futuro parallelo che descrivono il loro metodo di interpretazione della vita, il loro stereotipo

femminile, e questo stereotipo cozza inevitabilmente contro l'immagine che Janet invece dimostra di avere di se stessa e dell'individualità della donna.

L'altro personaggio, forse il più coinvolgente a livello emotivo per il lettore, è Jael.

Jael è una donna che vive in un mondo in cui esistono entrambi i sessi, ma tra essi c'è una guerra aperta. La distinzione tra sesso maschile e sesso femminile è stata estremizzata, addirittura uomini e donne occupano spazi e luoghi proiettivi diversi e si combattono tra loro a livello fisico, non solo a livello intellettuale.

Per Jael, quindi, l'unico modo di dialogare con l'uomo consiste nel combattere o nel fare uso di modelli di comportamento violenti. Ogni duello, come lei stessa afferma è una lotta per l'esistenza e ogni morte di un uomo, le restituisce una parte della sua identità originaria.

Jael però finisce per essere un personaggio estremamente patetico perché è incatenata alla sua dipendenza da questo modello di interazione violento e perché è assolutamente incapace di uscire da una strada che non ha alternative.

La possibilità di dialogo assolutamente non esiste. Jael finisce per essere la rivendicatrice universale, cioè colei che vendica tutto ciò che è stato fatto alla donna, nel suo mondo, dalle origini della specie fino al momento in cui lei stessa vive.

Come dicevo, è un personaggio estremamente coinvolgente dal punto di vista emotivo, proprio perché siamo portati a considerare, come dice l'autrice stessa, come un personaggio patetico, un personaggio incatenato ai suoi modelli e quindi ugualmente schiavo di se stesso, come può esserlo Jeannine.

Quindi Jael è come dice Joanna, "L'eroe colmo d'odio, ma con il cuore spezzato": cito la frase del romanzo poiché mi sembra estremamente esplicativa del modo in cui la scrittrice presenta questo personaggio: ai suoi occhi (e ai nostri), Jael è un individuo di sesso femminile inevitabilmente legato alla sua parte e incapace di scindersene persino quando non è sul palcoscenico.

L'ultimo personaggio è invece Joanna.

Joanna non è presentata in maniera esaustiva, ma è un personaggio che viene fuori dal romanzo a poco a poco e questo perché riassume essenzialmente tutti e tre gli altri personaggi.

Jeannine rappresentava le donne per l'uomo, Janet rappresentava le donne senza l'uomo, Jael rappresentava le donne contro l'uomo. Quindi c'erano delle visioni parziali che in ogni caso implicavano determinate caratteristiche del rapporto dialettico con l'uomo: non c'era dialogo e di fatto non c'è neanche in Joanna. Solo che Joanna dichiara di aver fatto un'esperienza traumatizzante, cioè dichiara di aver

deciso ad un certo momento della sua vita di diventare uomo. Questo in considerazione di una serie di esperienze che vengono descritte in maniera dettagliata anche attraverso il rapporto con altri personaggi di sesso femminile (che hanno tutti a che fare con l'imposizione di un determinato stereotipo, con l'apprendimento di una pratica sociale vincolata alla distinzione in sessi e con l'esemplificazione di una serie di immagini tradizionali cioè la donna madre, la donna moglie, la donna suppellettile, la donna tutta emozioni, niente cervello).

La decisione determinante di diventare uomo, come la definisce lei, è sostanzialmente legata proprio alla volontà di dimostrare che le donne non hanno soltanto sentimenti, ma hanno anche un cervello.

Di se stessa dice di essere una donna con un cervello da uomo, quindi di essere un uomo con una faccia da donna: i due termini sono invertibili.

In realtà la polarità non viene riassunta in Joanna, ma il maschile è quasi completamente risucchiato nel femminile. Più che un'acquisizione delle caratteristiche di sesso stereotipate, si ha una rivendicazione del fatto che persino una donna può arrivare a formulare dei pensieri autonomi, ad avere un procedimento razionale logico, che non sia puramente emotivo, ad avere sulla vita una presa di posizione che non sia legata alla scelta momentanea delle emozioni.

Il romanzo si conclude proprio con la riassunzione nell'ambito del personaggio di Joanna, delle caratteristiche degli altri tre personaggi. I confini tra le quattro figure sfumano, tendono a essere sempre meno definiti, sino ad una fase finale in cui è Joanna che prende la parola, è lei stessa come autrice, come personaggio a confondere le carte in tavola e a porre il lettore di fronte ad un'unica identità femminile quella della scrittrice, dell'autrice che pubblica un libro, che raccoglie e chiude nel suo bagaglio le tre immagini di come avrebbe potuto essere se fosse stata in un altro contesto sociale e che mette tutto questo per iscritto, nero su bianco, in modo che possa essere un messaggio.

La fine, a mio modo di vedere, è leggermente giustapposta, nel senso che sa molto più di femminismo del resto del romanzo e quindi tende a scadere in una matrice ideologica che non è poi esattamente quello che si vuole dimostrare in ambito fantascientifico.

Tuttavia è estremamente utile, estremamente raffinata anche come operazione letteraria, questo passare dalla posizione di personaggio alla posizione di autrice e questo trasformare concretamente un prodotto narrativo in una specie di saggio, una specie di messaggio che possa essere appunto coinvolgente, che possa essere appunto un momento di aggregazione femminile.

Passo ora al secondo romanzo.

"The Female Man" era del 1975, mentre "We Who Are about to" è del 1977.

Siamo in un tipo di narrazione completamente diversa, sia come storia che come prospettive stilistiche. Lo schema narrativo fondamentale è estremamente banale.

Abbiamo un gruppo di turisti che sono vittime di un naufragio, quindi la storia di un naufragio spaziale. Il loro viaggio viene interrotto verso una località di soggiorno e li pone in una posizione estremamente anormale e li induce a modificare i loro modelli interpretativi della vita, a ricostruire un ambito sociale, a partire praticamente da zero.

Il problema nasce dal fatto che non abbiamo a che fare con uomini primitivi, ma con uomini decisamente civilizzati, per cui si tratta di distruggere quello che è stato appreso in una società in cui tutto è in funzione dell'uomo e di ricostruire una società in cui si deve fare da soli.

I riferimenti letterari sono tantissimi; in tutta la narrativa fantascientifica catastrofica e del dopobomba incentrati su nuclei semantici di questo tipo.

"We Who Are about to", di fatto riprende dal punto in cui finisce il "Giorno dei Trifidi"(3), cioè dal momento della ricostruzione.

Ritornando al naufragio come elemento esterno che interviene a troncare l'iter esistenziale di questi personaggi e li pone in una situazione anormale. La matrice della regressione effettiva, dal sociale al primitivo è data da questa situazione di confine, raccontata e vissuta da una donna.

Ella non è giovane innanzitutto, ma di mezza età; è una musicologa, per cui in un contesto preindustrializzato, questo crea un personaggio particolare. C'è di più: questa donna è portata per suo carattere ad essere particolarmente schiva, a saper badare a se stessa; più che timida, tende a chiudersi in se stessa e a realizzare una funzione di osservatrice piuttosto che di partecipante agli eventi. Questa donna registra meticolosamente la progressiva degenerazione delle dinamiche di gruppo, il modo in cui si alterano i modelli di comportamento, poi le prime aggressioni, gli omicidi e infine la sua propria lentissima morte.

La registrazione degli eventi (e qui, secondo me viene usato un procedimento interessantissimo) viene realizzata tramite l'uso di un mezzo meccanico, cioè il "Vocoder", che è un apparecchio simile ad un registratore.

Questo a livello stilistico, introduce uno sdoppiamento estremamente interessante, in quanto abbiamo un messaggio che viene inteso come messaggio orale e che viene poi verbalizzato.

Nel romanzo si immagina che questa registrazione venga poi trascritta con le ovvie conseguenze che ne derivano. Sappiamo tutti che c'è una distinzione fondamentale tra quello che pensiamo e quello che scriviamo: quello che diciamo tende ad essere molto più immediato, molto più legato alla realtà emotiva del momento, mentre invece in quello che scriviamo interviene una mediazione maggiore, una razionalizzazione, un diagramma che ci induce ad organizzare tutto il nostro discorso. Questa organizzazione dovrebbe per definizione essere completamente assente nel romanzo della RUSS.

Una scelta di questo genere è ancora più significativa se si pensa che questo è di fatto un romanzo sulla morte, cioè su un'esperienza limite che si suppone dovrebbe coinvolgere l'uomo nella sua totalità. Quindi il ruolo dell'immediatezza è fondamentale, mentre invece il ruolo del controllo razionale che organizza e che limita le emozioni, dovrebbe essere minimo.

Il problema della morte si aggancia necessariamente al problema della sopravvivenza. Tutto questo viene calato nella situazione di personaggi che, senza avere alcuna competenza specifica, si trovano a dover ricostruire un ambito sociale e a dover utilizzare i pochissimi strumenti che hanno a disposizione per creare una situazione un minimo vivibile.

A livello di interscambio linguistico e gestuale tra i personaggi, questo si traduce nel fatto che anche le relazioni più elementari tendono a ritornare ad una matrice primitiva; quindi a mano a mano si passa dalla cortesia formale ad un rapporto molto più diretto, ad una relazione umana elementare e immediata.

Dunque la RUSS parte dal concetto base secondo cui l'individuo si scopre nei rapporti elementari; esclusivamente su queste interazioni si rivela la solidità o la fragilità del suo essere e quindi la sua sanità mentale (e non solo fisica), oppure la sua estrema fragilità, la sua assoluta incapacità di affrontare eventi traumatici.

In una situazione del genere, il fatto di essere civilizzati, in realtà è un elemento limitante, un evento che obbliga i personaggi a distruggere il processo di apprendimento al quale sono stati sottoposti nella loro società e a ricostruire tutto quanto da zero.

E' l'eterno problema del rapporto tra civilizzato e primitivo, e anche su questo esiste una letteratura estremamente ampia. C'è a tale proposito un libro bellissimo che non ha molto a che fare con la fantascienza ma che si dovrebbe tener presente nella valutazione di questo rapporto con un mondo alieno, dove per alieno s'intende diverso: mi riferisco a "Cuore di tenebra" di JOSEPH CONRAD (4), dal quale è stato tratto poi, il film "Apocalypse Now" di F.F COPPOLA.

Parlavo prima della donna protagonista; dicevo che è una donna di mezza età, una persona che tende a tenersi fuori dagli eventi. Questo accade per buona parte del romanzo e in effetti, finché può, questa

donna conserva assolutamente il ruolo di osservatrice, si tiene fuori da questa progressiva degenerazione del rapporto tra i turisti che erano imbarcati sull'astronave e cerca di partecipare il meno possibile all'azione per essere in grado di narrare meglio, con maggiore obiettività.

Il tono stilistico iniziale del romanzo è da cronista, in effetti. La specificazione delle proprie emozioni personali, nella partenza del romanzo è in realtà minima, esiste come dato poichè filtra tutta la descrizione però non viene puntualizzata.

Il primo omicidio operato da questa donna, spezza il romanzo in due parti, quindi introduce un momento di dissociazione per la protagonista che è perfettamente consapevole di aver ucciso perchè è stata costretta a farlo, quindi attuando una funzione difensiva. Però di fronte alla morte del primo personaggio, non può rimanere indifferente cioè è un evento con cui lei stessa sa di dover fare i conti e a questo punto la voce narrante viene coinvolta nella storia e non riesce più a tirarsene fuori.

C'è una parte del romanzo che è interamente dedicata alla descrizione del modo in cui questa donna, pur essendo debole, riesce a liberarsi dagli altri turisti e dalla descrizione che viene fatta, ci si rende conto del fatto che mentre il primo omicidio era effettivamente difensivo, non tutti gli altri lo sono. Alla fine la protagonista è guidata in maniera del tutto emotiva da un istinto elementare di sopravvivenza, cioè dalla volontà di salvarsi, assolutamente svuotata di qualsiasi considerazione razionale. L'unica cosa che riuscirà ad ottenere è quella di morire in solitudine e con infinita lentezza.

La seconda parte, quella successiva alla morte dell'ultimo turista, è secondo me la parte più bella del romanzo, la parte più coinvolgente, quella in cui abbiamo un "io" femminile che analizza freddamente se stesso in una situazione di confine.

Da questo momento in poi le coordinate della realtà cominciano a sfumare e a perdersi; a un paradigma reale si sovrappone un paradigma puramente mentale; la realtà percettiva concreta tende a tramutarsi in una realtà mentale, proprio perchè non esiste uno strumento di confronto: non ci sono più uomini, né donne persino la parola, cioè la comunicazione perde senso: il dialogo non esiste, per mancanza proprio di un interlocutore (e quindi abbiamo la riproduzione di una situazione che nell'ambito della SF è stata usata, presa in considerazione da moltissimi scrittori. Desidero citare soprattutto un romanzo poco conosciuto di MARY SHELLEY, "The Last Man", che non credo sia mai stato tradotto in Italia e che a mio parere è un libro stupendo proprio perchè analizza queste progressive prese di coscienza di un uomo rimasto solo sulla Terra e del fatto che si trova in assoluta solitudine, in un universo in cui l'uomo è un elemento accessorio, in cui tutto ciò che poteva accadere all'umanità è già accaduto e in cui non esiste alcuna possibilità di costituire un ambito sociale).

Da un certo momento in poi, proprio per la sovrapposizione del mondo fisico al mondo mentale, a mano a mano che i freni inibitori imposti dalla coscienza si allentano, la protagonista sostituisce al dialogo effettivo ormai impossibile con un essere umano, un dialogo fittizio con le sue personali allucinazioni.

Poco a poco vengono fuori nuovi personaggi, che sono la concretizzazione allucinatoria dell'esperienza che la protagonista ha avuto in precedenza e non sono altro che i fantasmi di persone che nella sua vita sono state, in vari modi, importanti. In questo modo la donna riesce a recuperare, in assenza di un rapporto dialettico effettivo, una comunicazione di qualche tipo che a livello puramente stilistico è concretizzare una problematica meramente psicoanalitica che altrimenti non si reggerebbe con molta facilità a livello narrativo.

I fantasmi prodotti dalla mente del personaggio principale sono, fra l'altro, la personificazione di una serie di sensi di colpa, il prodotto di un inconscio che a mano a mano che la volontà si allenta, diventa vendicativo e quindi concretizza il rimorso provato dal protagonista stesso, per il fatto di aver dovuto uccidere o di essere stata indotta a farlo: il fatto davvero stravolgente è che tutti i suoi compagni di viaggio, paradossalmente, la ringraziano di questa morte proprio perchè sono stati liberati in questo modo dall'obbligo di morire lentamente, come invece sta accadendo alla protagonista.

Tutto quanto succede alla protagonista, si riallaccia a un asse semantico fondamentale: la protagonista cerca per tutto il romanzo di imparare a morire.

Nella prima parte della narrazione parla soltanto di questa "ars moriendi" facendo riferimento proprio a un contesto culturale latino (quindi anche questo caratterizza la donna come un personaggio anomalo in un contesto sociale industrializzato).

Nella seconda parte invece sperimenta questa "ars moriendi" in prima persona. Il dato fondamentale è costituito dal fatto che la protagonista sente soprattutto nostalgia della sua musica e in questa metafora riassumiamo la nostalgia anche della voce umana, la nostalgia di una presenza viva e tangibile che è ormai irrimediabilmente scomparsa.

Così la sua parabola esistenziale si chiude nel silenzio e in una luce crepuscolare, lasciando praticamente come unica traccia un messaggio registrato su un nastro.

Il terzo romanzo che mi sono trovata ad analizzare è d'impostazione diversa. E' intitolato "And Chaos Died" ed è stato scritto prima del 1970.

Neppure questo è stato tradotto in Italia e ciò è forse parzialmente dovuto al fatto che la traduzione, oltre ad offrire difficoltà, non

indifferenti, falserebbe comunque buona parte della storia.

E' un romanzo interamente centrato su problemi di pragmatica della comunicazione e l'unico protagonista è di fatto il linguaggio. Non esiste una trama, non esiste una vicenda ben definita, le situazioni sono semplicemente giustapposte l'una all'altra.

In questo romanzo si vede quanta simularità esista tra la RUSS e DELANY che ne ha analizzato la produzione: anche lui, per quanto in maniera molto meno brutale e diretta, ha fatto rientrare nei suoi romanzi la sua esperienza come studioso di linguistica, come esperto di procedimenti comunicativi.

DELANY si è occupato con maggiore assiduità della produzione della RUSS enfatizzandone non solo il dato puramente semantico-ideologico (quello che ha fatto notizia sul momento), ma anche e soprattutto prendendo in considerazione lo specifico letterario, cioè la preparazione effettiva di questa donna che dopo essersi creata una consapevolezza della sua vocazione letteraria ha cominciato a produrre delle opere che effettivamente hanno una connotazione stilistica molto particolare, in ambito fantascientifico e considerano il linguaggio come strumento per produrre qualcosa di nuovo.

Tornando al romanzo, accennavo che: non c'è trama, non c'è una vicenda effettiva, non c'è una storia da raccontare. E' in realtà soprattutto un gioco dell'intelletto, un tentativo di fare del linguaggio il protagonista di un'opera letteraria.

Gli elementi compositivi sono sempre gli stessi: la trama essenziale è quella che ritroviamo sia nei romanzi che nei racconti della RUSS, ossia c'è l'elemento del viaggio, c'è un personaggio anomalo, (che questa volta è un uomo) c'è la genesi di un dialogo e c'è lo sviluppo di situazioni contestuali problematiche che coinvolgono direttamente i personaggi e per mezzo dei personaggi finiscono per interessare anche il lettore.

Non esiste nessuna articolazione dei nuclei semantici: l'unico elemento unitario è rappresentato appunto dalla presenza di questo protagonista che rimane lo stesso e che unisce una situazione all'altra.

Questo ci rimanda indietro ad una matrice culturale molto accreditata, e ci dice molto sulla preparazione della RUSS: torniamo alle origini della narrativa a una produzione orale in cui avevamo un unico personaggio centrale contestualizzato in diverse avventure.

In sostanza torniamo all'epoca del romanzo picaresco.

Come realizzazione effettiva dell'opera letteraria, in questo caso direi che il romanzo della RUSS è più direttamente riconducibile a quel prodotto estremamente anomalo della narrativa che è il "Tristram Shandy" di LAURENCE STERNE (5): un'epoca della lingua usata non solo come strumento di comunicazione, ma anche come codice con il quale è possibile giocare.

Questo ci rimanda a tutta la letteratura infantile, alla narrativa per bambini, per fare un esempio notissimo, cito "Alice nel paese delle meraviglie" di LEWIS CARROLL).

La RUSS segue un procedimento identico, scegliendo come elemento unitario il personaggio di AI VEDH, del quale si dà una descrizione estremamente sommaria all'inizio del romanzo. Dopodichè lo si mette in situazione, lo si induce ad agire fondamentalmente da solo e a farne uso in modo che sia un pretesto per far emergere situazioni nelle quali si esplicita l'uso che è possibile fare del linguaggio, come elemento dialettico, sia nella trasmissione di nuclei semantici, sia nell'esplicitazione di una certa struttura.

AI VEDH è a mio parere, forse il più trasparente fra i personaggi creati dalla RUSS: è dotato di un'ingenuità totale, di una trasparenza così assoluta da non avere quasi una consistenza fisica. Come dicevo ne viene data una descrizione all'inizio del romanzo e fra l'altro le prime due pagine sono l'unica parte in cui si può parlare effettivamente di una consecuzione di azioni connesse tra loro. Dalla terza pagina in poi, praticamente non ci sarà un legame fisso tra le situazioni diverse.

Ancora una volta c'è un viaggio, l'allontanamento dalla "vecchia terra", come la definisce AI VEDH e questo viaggio consente al personaggio di esplicitare essenzialmente se stesso. AI VEDH si definisce quindi soltanto come una coscienza, una coscienza palesemente sdoppiata, e questo è un dato talmente ovvio che persino il personaggio lo sfrutta per attuare una funzione interlocutoria nell'ambito della sua stessa personalità.

AI VEDH si suicida tra un "AI" osservatore e freddo che non partecipa agli eventi e un "AI" emotivamente coinvolto; tra questi due personaggi, che egli chiama "AI one" e "AI two", definisce una funzione interlocutoria che serve appunto a sostituire un dialogo effettivo. Il dialogo con gli altri personaggi, invece, è puramente accessorio.

Tutto si svolge su un pianeta alieno che è rappresentato come un mondo onirico in un'atmosfera psicotica, un mondo in preda ad una carnevalizzazione continua, a un'inversione dei ruoli che non ha nulla a che fare con la nostra vita quotidiana.

Anche questo è un espediente estremamente interessante: ci riconduce al fenomeno sociale del carnevale, in cui lo scambiarsi d'abito, il travestirsi è rappresentabile come metafora di cambiamento della propria personalità.

In ambito letterario torniamo ad un romanzo cui ho già accennato, scritto da TANITH LEE: in "Non mordere il sole", abbiamo di nuovo una società in cui questa carnevalizzazione è un evento continuo, cioè si cambia personalità con la stessa facilità con cui si cambia d'abito ed eventualmente si cambia anche corpo.

"AI VEDH", su questo pianeta alieno ha il ruolo dell'estraneo, di

colui che deve entrare in contatto con le popolazioni locali, colui che è in grado di servirsi del linguaggio ad un duplice livello: essendo telepatico, se ne serve a un livello fisico, verbale e ad un livello mentale.

I soli due rapporti un minimo articolati che "AI VEDH" dimostra di avere servono ad articolare questa situazione di fondo. Il primo rapporto che emerge è quello di "AI VEDH" con il capitano della nave, che è una persona estremamente dotata di senso pratico, con una mentalità agricola e riparatrice, tendente a mettere attorno ad ogni concetto un recinto, e incapace di superare con una forma di elasticità gli stereotipi che ha acquisito nel suo modo di vita normale. Questa persona considera "AI VEDH" una specie di pazzo, un demente; in realtà però alla prova dei fatti si trova a dover constatare che "AI VEDH" in questo pianeta alieno si trova a suo agio molto più di lui stesso. Il capitano infatti, va quasi fuori di senno poichè ogni suo comportamento si dimostra inadeguato, soprattutto nei confronti delle donne che abitano il pianeta alieno e che non sanno affatto cosa sia la sottomissione all'uomo, che cosa sia l'osservanza di un ruolo, che cosa sia uno stereotipo sociale, semplicemente si limitano a fare uso del linguaggio per comunicare con questi esseri che non arriveranno mai a capire completamente.

Questo tipo di relazione è esplicitata un minimo, nel rapporto tra "AI VEDH" e una donna del pianeta "EVNE"; il personaggio nasce con la genesi del dialogo e nel momento in cui si comincia a comunicare non si sa bene come, sparisce senza più ricomparire. Il rapporto tra "lei" e "AI VEDH" è estremamente particolare, nel senso che non ha nulla a che fare con lo stereotipo tradizionale (per quanto il capitano e incidentalmente "AI VEDH" cerchi di interpretare questa donna secondo gli stilemi che ha in mente).

"EVNE" ha una funzione strumentale perchè finisce per esplicitare i diversi usi che si possono fare del linguaggio: assistere ai dialoghi tra "EVNE" e "AI VEDH" è come assistere al dialogo tra "ALICE" e "HUMPTY DUMPTY", un numero infinito di volte.

Il risultato è l'uso della parola non solo come unità linguistica o nucleo semantico, ma anche e soprattutto come elemento con cui si può giocare nel momento in cui noi alteriamo il rapporto di referenza, cioè usiamo una parola in riferimento ad un effetto diverso, tutto il sistema della lingua viene modificato.

Su questo romanzo penso di non avere altro da aggiungere: secondo me andrebbe letto con la maggiore disponibilità possibile e considerando appunto, come un gioco intellettuale e conservando quindi la consapevolezza che il personaggio principale serve appunto ad esplicitare una considerazione che l'autrice stessa ha dello strumento del quale si serve, appunto lo strumento linguistico e se non ha consistenza fisica, ha invece una corposità come coscienza, come voce narrante, anzi come strumento per realizzare in contesti e situazioni diverse una

funzione dialettica, un interscambio che può essere linguistico e gestuale e che comunque è riferito necessariamente al modo in cui coloro che parlano organizzano il rapporto di referenza tra le unità linguistiche che usano e il messaggio che intendono trasmettere.

Cito l'ultimo romanzo in ordine di lettura.

Si tratta di "Picnic on Paradise" che è del 1968: una delle prime opere della RUSS, quindi. Letto dopo gli altri romanzi sembra un prodotto molto più semplice, molto più lineare, talmente ovvio da sembrare quasi fuori posto accanto agli altri romanzi.

I nuclei semantici sono sempre gli stessi, anzi i modelli strutturali che vengono utilizzati ci riconducono al viaggio nel tempo. Questa volta però si tratta di un viaggio lineare secondo l'asse cronologico passato/presente/futuro.

La protagonista, "ALYX", appartiene ad un passato della Terra e fa uso del viaggio nel tempo per soccorrere un gruppo di turisti che si trovano su un mondo edenico "Paradise", che è un luogo di villeggiatura.

La descrizione di "Paradise" è in riferimento alle caratteristiche dell'utopia. Quindi facciamo rientrare per via riflessa le descrizioni del mondo utopico che ci avevano dato personalità come THOMAS MORE e TOMMASO CAMPANELLA, con la differenza che in questo caso viene messo in rilievo il ruolo dell'artificio in una creazione di questo tipo: si tratta di un mondo artificiale costruito dall'uomo, un mondo fatto in funzione dell'uomo. Quindi la perfezione è soltanto uno strumento indotto.

In sintesi abbiamo l'eterno paradosso dell'artificio che si sovrappone alla natura, falsandola, ma rendendola più perfetta e nello stesso tempo togliendole il privilegio di essere brutta, inospitale, aggressiva nei confronti della presenza umana e persino poco piacevole da vivere.

"ALYX" viene mandata su questo mondo: fisicamente ha l'aspetto di un folletto. Eppure instaura con essi un rapporto di forza, che è prima di tutto basato sulla capacità di usare il corpo come strumento di difesa e offesa. "ALYX" diventa il capo perché è l'unica a rendersi conto di come siano le cose veramente e dunque è la sola a non considerare il viaggio come un picnic.

Una guerra reale o presunta ha indotto i turisti a ricorrere all'aiuto di "ALYX" che li dovrà condurre in salvo. La storia è interamente filtrata dalla sensibilità di "ALYX" che rappresenta un carattere primordiale e si trova a confrontare i suoi valori primitivi con quelli sofisticati dei turisti.

Le parti più interessanti del romanzo sono incentrate intorno alla matrice del dialogo, dell'interscambio dialettico. Il dialogo si esprime soprattutto come confronto; in realtà, come interscambio comuni-

cativo, la conversazione è scarsissima. C'è invece una costante osservazione da parte di "ALYX" dei modelli sostanziali dei singoli personaggi che vengono filtrati attraverso una valutazione ingenua e immediata della "gente civilizzata".

L'incarnazione della donna forte, quella che troviamo in molta narrativa scritta da donne, quella dei romanzi della CATHERINE L. MOORE a quelli della MARION Z. BRADLEY. La differenza sta nel fatto che la RUSS ricorre a una maggiore gamma di riferimenti culturali, piuttosto chiari ed espliciti che ci possono servire a comprendere meglio gli altri suoi personaggi femminili, cioè contestualizzarli in un ambito culturale piuttosto articolato.

Gli altri personaggi del romanzo non vengono caratterizzati molto a livello psicologico: abbiamo quattro donne e tre uomini. Le quattro donne sono divise in due gruppi: due donne sono madre e figlia e per buona parte del viaggio sono assolutamente impegnate a negare questo rapporto di parentela, come se fosse una cosa di cui vergognarsi. Una delle due donne sopravviverà (la figlia) e acquisirà una maggiore consapevolezza proprio grazie all'esperienza del dolore, ancora una volta ritroviamo lo stesso stilema che aveva evidenziato in "The Female Man" vale a dire l'esperienza della sofferenza come elemento che fa crescere, in maniera chiaramente commisurata alle proprie caratteristiche psicologiche, ma con la possibilità di compiere un passo in avanti rispetto alla propria condizione usuale.

Le altre due donne sono due religiose, sebbene non si sappia di che culto siano (qualcosa che assomiglia al buddismo). Non hanno nessuno spessore, addirittura parlano in coppia e finiscono per passare parte del viaggio a spacciare le droghe che si sono portate con sé.

I tre personaggi maschili sono ancora più destituiti di una consistenza psicologica: sono molto sfumati, si sovrappongono l'uno all'altro.

Infine c'è "MACHINE", un personaggio non del tutto umano che è l'unico con il quale ALYX riesce ad avere un rapporto costruttivo. Questo introduce il paradosso dell'essere costruito dall'uomo, che però conserva proprio, essendo un prototipo, essendo un neonato, conserva una semplicità nella propria struttura mentale e un'immediatezza nella propria considerazione degli eventi di cui gli altri sono assolutamente destituiti. Questo induce ALYX ad accostarsi a "MACHINE", che è l'unico in grado di sostituire, diversamente da quanto capita per gli altri, un atto definitivo, risolutorio, chiaro ed esaustivo, il discorso. Invece gli altri personaggi parlano tutti troppo e non sono in grado di agire: gli uomini in particolare, per quasi tutto il tempo sono impegnati a fare in modo che ALYX ceda a loro il posto di capo e quindi cercano di superarla anche fisicamente e si dimostrano assolutamente incapaci di farlo.

Tutti gli sviluppi del romanzo ci riconducono puntualmente alla figura di ALYX questo emblema di donna forte che è l'agente transtem-

porale e quindi la persona destinata a salvare i turisti, ma che è anche in maniera più classica l'incarnazione dell'amazzone.

I riferimenti letterari, a questo punto, diventano estremamente vasti. ALYX di fatto ha un carattere elementare riassumendo tutte le caratteristiche che eravamo abituati a considerare nella tradizione, come proprie dell'amazzone. Di per se stessa quindi un personaggio che aiuta molto a capire le altre figure femminili della RUSS in quanto, come sostiene DELANY, essa è un prototipo: non è ancora una figura di femminista, ma incarna una forma di proto-femminismo, una fase precedente al femminismo in cui il personaggio conserva una capacità di agire in maniera contraddittoria rispetto allo stilema tradizionale, però non ha ancora la capacità di verbalizzare questa sua consapevolezza in una teoria e in una forma ideologicamente articolata.

Più direttamente ALYX ci rimanda alle sacerdotesse della Luna, della Grecia classica. Fra l'altro ALYX nel romanzo viene dalla Grecia effettivamente, che ha una matrice sociale matriarcale, in cui le donne adottano comportamenti virili, sono contrarie al matrimonio, assumono una posizione di forza e sono abituate a guadagnarsi del rispetto proprio in base alla loro capacità di combattere, alla loro capacità di avere la meglio sul loro avversario e il fatto che l'avversario sia un uomo o una donna è assolutamente indifferente.

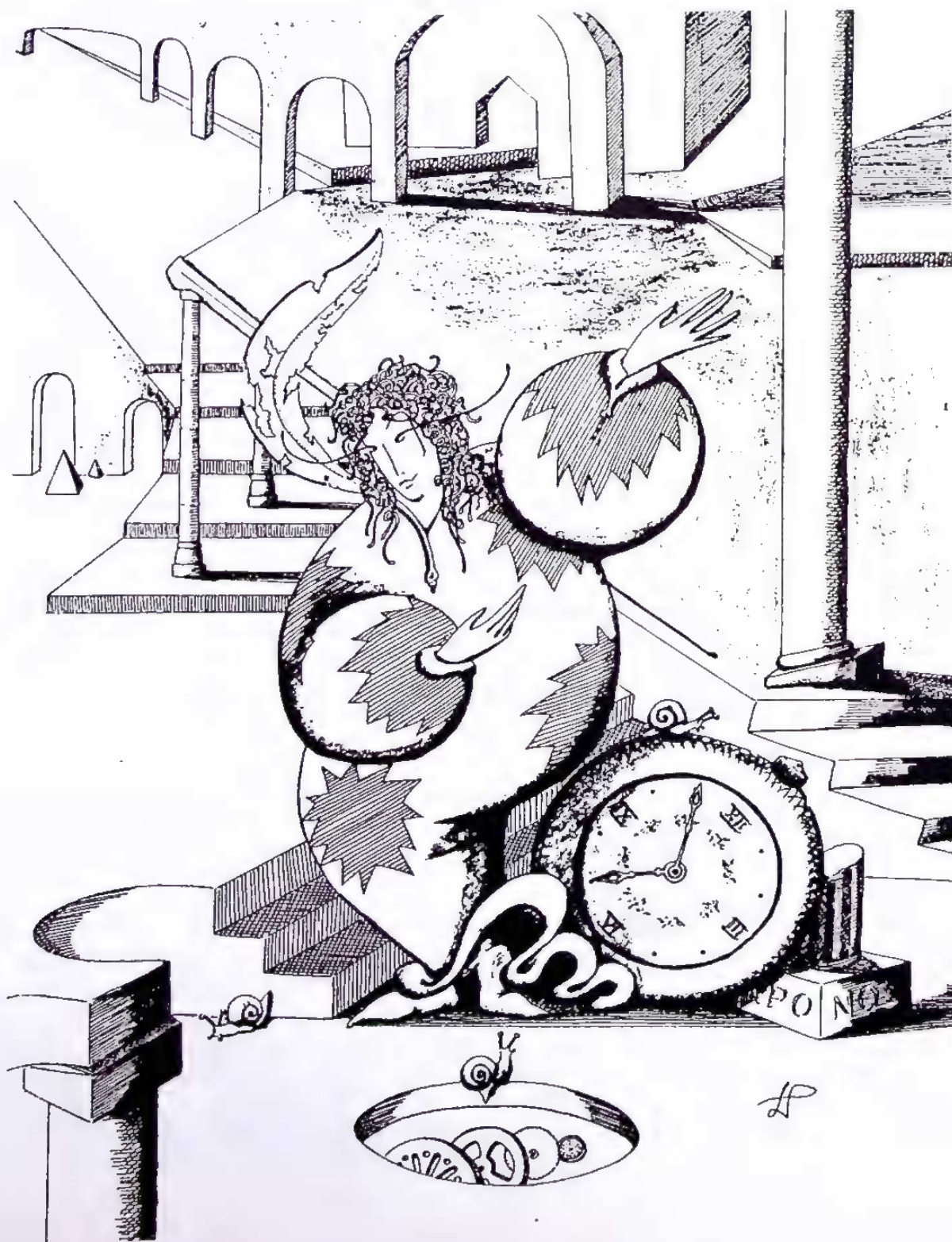
In maniera più traslata la figura di ALYX (e in questo senso dicevo che il modo in cui la RUSS interpreta lo stereotipo dell'amazzone è più ricco rispetto a quello che troviamo in C.L. MOORE o in altre scrittrici donne), ci rimanda a uno stereotipo biblico, cioè la figura della prima moglie di Adamo, colei che si è ribellata poichè voleva essere uguale, poichè voleva essere pari, e colei che se ne è andata volontariamente dall'Eden rifiutandosi di tornarci proprio perchè segnata da questa matrice di ribellione.

E' la "luna nera", la grande assente, la personalità femminile assente, che ritorna in questo Eden ricostruito, in questo "Paradise" che è il mondo dell'uomo, un mondo fittizio un mondo formulato in maniera strumentale perchè possa servire alle necessità dell'essere umano.

L'ultimo riferimento è quello ad un altro personaggio della RUSS che è JAEL che riprende direttamente la tipologia di ALYX aggiungendovi però un atteggiamento emotivo completamente diverso. JAEL è determinata nei suoi comportamenti dalla rabbia che prova, per l'affronto, subito; ALYX non ha ancora subito nessun affronto, quindi JAEL rappresenta la coscienza frustrata, incapace di reggere diversamente alle privazioni alle quali è sottoposta. ALYX possiede la capacità di fare uso della violenza, ma la sua violenza non è difensiva, né offensiva, ma è principalmente dimostrativa, cioè la funzione di rendere palese che lei è il capo e in questa forma di femminismo si riassume una matrice elementare che viene poi complicata ed articolata nel messaggio ideologico, che troviamo appunto negli altri romanzi.

NOTE:

- 1) Ciclo del Mondo del Fiume, di P.J. Farmer, pubblicato nella collana "Cosmo Argento" (ed in cofanetto), dall'editrice NORD (Milano)
- 2) "Non Mordere il Sole" di Tanith Lee, pubblicato nella collana "Saturno", n° 4, dell'editrice Libra (Bologna). Reperibile solo nei punti distributivi dei "fuori collana".
- 3) "Il Giorno dei Trifidi", di John Wyndham, edito da Mondadori.
- 4) "Cuore di Tenebra" di Joseph Conrad, edito da Feltrinelli.
- 5) "Tristram Shendy" di Laurence Sterne, edito da Mondadori con il titolo: "La vita e le opinioni di Tristram Shendy, gentiluomo".



luciana strippoli

JOANNA RUSS

L'AUTRICE

Mentre ero seduta e sentivo parlare Nicoletta Vallorani, mi veniva in mente la citazione di VIRGINIA WOOLF che si riferisce a Pericle nel suo libro "Una stanza tutta per sé" e diceva che la massima gloria per una donna è riuscire a non far parlare di sé.

Chiaramente questo assunto mi sembra superato, anzi direi che ora la massima gloria per una donna sarebbe riuscire a far parlare di sé e mi pare che JOANNA RUSS ci sia riuscita, attraverso le opere: se siamo qui a parlare di lei, evidentemente, una certa popolarità l'ha raggiunta. Lo testimonia anche il fatto che le sue opere sono state tradotte in varie lingue (non italiano, per quanto riguarda quelle più importanti) in tedesco e in spagnolo.

Comunque quello che diceva la WOOLF rimane ancora vero purtroppo per quanto riguarda la sua vita privata. Nelle raccolte, nelle librerie nelle biblioteche, si conoscono di lei relativamente alla sua biografia soltanto i dati anagrafici: il luogo e la data di nascita (a New York, il 10 febbraio 1937), la laurea che ha conseguito e l'elenco delle opere. Chiaramente queste non sono informazioni sufficienti per avere un quadro preciso, completo dell'autrice.

A questo punto, dato che anche la mia tesi si basava su uno studio della RUSS, mi sono rivolta direttamente a lei e il materiale di cui ora parlerò, mi è stato spedito dall'autrice tramite un'intervista epistolare.

La figura che ne emerge non è confortata da una biografia che potrebbe essere più obbiettiva, cioè quella data da un critico esterno alla sua vita, ma quello che ne esce è l'immagine che lei stessa vuole dare di sé.

La RUSS ama definire il primo periodo della sua vita come una primaria situazione di utopie. Di utopie perché in un certo senso la sua educazione è stata favorita principalmente dal fatto di essere stata figlia unica, i genitori insegnanti: il padre era insegnante di scienze e la madre di letteratura.

Quindi questo, in un certo senso, l'ha portata a vivere anche in famiglia questo duplice aspetto: il lato scientifico tecnologico dell'uomo e l'aspetto letterario della donna.

Questi genitori insegnanti erano talmente appassionati del loro lavoro, talmente presi dalle loro conoscenze specifiche, da introdurle nei giochi d'infanzia di JOANNA. Tra l'altro in una lettera JOANNA mi scrive: "...mio padre era un insegnante di scienze, mia madre un'insegnante di letteratura, quindi non dovrebbe sorprendere il fatto che io sia diventata una scrittrice di fantascienza." Chiaramente questa battuta è ironica, ma non sono rari i riferimenti alla famiglia come principale stimolo per la carriera letteraria ed artistica che ha intrapreso.

Il padre introduce le prime conoscenze scientifiche nei giochi di JOANNA RUSS: lei stessa ne ricorda il modo in cui le sono state insegnate le fasi solari, con il padre come il sole (al centro della stanza), la madre come Terra (che girava) e lei come la Luna. Oppure altri giochi riferiti ad un punto di vista letterario, questo per sottolineare la madre come l'elemento letterario della famiglia RUSS; passavano il tempo libero in gran parte leggendo: il padre e JOANNA leggevano le prime righe di una poesia e la madre continuava recitando l'intero brano, oppure viceversa, dall'indice citavano il nome di un autore e alcuni versi delle poesie e la madre immediatamente riconosceva la poesia di cui stavano parlando.

Come sottolinea lei stessa questo tra l'altro è stato molto importante come metodo diretto cioè il primo impatto con la cultura non avviene attraverso il libro, ma questo insegnamento diretto (tra l'altro in quegli anni si trattava di un tipo di educazione riservato ai figli delle famiglie più agiate).

L'utopia ancora perché la mamma essendo la principale promotrice della sua carriera artistica fa sì che la letteratura entri nell'universo di JOANNA come qualcosa di già femminile, come una competenza femminile. Questo tra l'altro le viene confermato non appena entra a contatto con la realtà scolastica, con un gruppo di adolescenti intellettuali che frequenta subito dopo la scuola e confermato ancor più dalla sua esperienza alla CORNELL UNIVERSITY, dove verifica personalmente il fatto che non ci fossero donne insegnanti di letteratura nel dipartimento dove lei frequentava ed i corsi di letteratura che si tenevano erano interamente condotti su testi di libri scritti da uomini, per cui evidentemente non era previsto per lo meno nella cultura americana degli anni '40 e '50, un posto per la donna come scrittrice.

Tra l'altro, nel gruppo di intellettuali che lei frequentava, le veniva detto che la mancanza di libertà che le donne avevano d'esprimersi su certi argomenti, che potevano essere più di competenza maschile, tra i quali anche il sesso, la sessualità, erano proprio l'elemento che determinava il fatto che le donne non potessero diventare dei grandi artisti. Quindi proprio perché non avevano la libertà di esprimersi su qualsiasi argomento o comunque un argomento che potesse interessare

anche la parte maschile.

Per esempio la libertà e la spregiudicatezza con la quale i suoi compagni dell'altro sesso parlavano anche delle loro esperienze sessuali, provocavano disagio a lei e alle sue coetanee, ma dimostrare questo disagio significava in un certo senso rientrare in quel modello "femminile" di educazione, al quale loro volevano sfuggire.

La RUSS ha ricevuto un tipo di educazione abbastanza progressista che l'ha stimolata verso una carriera artistica tipicamente maschile, mentre era rimasta ferma sui modelli prettamente "femminili" nel senso più tradizionale della parola, per quanto riguardava qualsiasi altro argomento, come quello della sessualità, ad esempio.

La RUSS vive questa conflittualità e capisce che per poter diventare scrittrice deve assolutamente liberarsi di quel modello di educazione "femminile" tradizionale che in qualche modo le impedisce di perseguire questa carriera.

La cosa è abbastanza difficile, se non impossibile, perché ci troviamo nell'America del '55/'60 che è ancora abbastanza lontana dal concedere questo tipo di libertà per la donna.

Le uniche chances che si divulgano in questo periodo, i soli ruoli sociali per la donna sono il matrimonio che garantisce una certa sessualità tranquilla, ma al tempo stesso sottolinea la vulnerabilità e la debolezza della donna; oppure il celibato, naturalmente ridicolizzato in tutti i libri, romanzi, nei film: è nota la figura delle "zitelle" come sinonimo di sessualità repressa.

Tra l'altro l'aborto non era ancora stato legalizzato e non si parlava neanche di contraccezione per cui un tipo di sessualità libera era spaventato dai mass media che diffondevano la paura di morire per aborto illegale, e l'altra chances poteva essere l'omosessualità, ma comunque qualcosa di ancora più spaventoso e d'impensabile dell'aborto stesso.

Come donna e come scrittrice, JOANNA RUSS è combattuta tra questa sua duplice esperienza: nel caso della sessualità, la scrittrice vede che gli uomini dispongono della libertà e di una facilità di rapporti anche occasionali, mentre la sua esperienza e la sua educazione non le hanno dato questo tipo d'impostazione, in conformità con i ruoli sociali che la cultura americana impone alla donna di questo periodo. Per cui la scrittrice si ritrae momentaneamente su una posizione di superiorità morale, sua e delle altre donne, proprio perché incapaci di questi rapporti occasionali. Tuttavia nello stesso tempo, la RUSS verifica quanto la società sessista decida per la donna e per l'uomo i diversi ruoli sociali, appunto in dipendenza dalla diversità dei sessi. Naturalmente l'insoddisfazione della RUSS non trova un riscontro nella cultura americana se non nel momento in cui queste contraddizioni della società non fanno sì che ci sia una riemergenza del movimento femminista.

Quest'ultimo riemerge in una veste nuova: accanto alle rivendicazioni politiche, entra in parallelo il discorso di una ridiscussione del ruolo sociale determinato dalla diversità dei sessi e in particolar modo portavoce di questo programma è l'ala radicale, che infatti è l'aspetto pubblico che dà voce alle problematiche della RUSS.

Inizia da questo momento uno scambio di contributi e di teorie. Naturalmente, a fianco di queste rivendicazioni politico/sociali della donna, oltre al discorso della sessualità, entra quello della pornografia. JOANNA RUSS si fa portavoce di una linea da condurre rispetto a questa problematica. Infatti parte del movimento si schiera direttamente contro la pornografia, indicandola come uno dei maggiori mali da combattere perché rappresenta il momento in cui l'uomo sfrutta il corpo della donna.

JOANNA RUSS da un punto di vista più moderato considera e ridimensiona il problema della pornografia perché sottolinea il fatto che il materiale raggiunge bene o male un numero limitato di persone: quindi la scrittrice non lo individua come uno dei principali obiettivi, ma lo fa rientrare nella problematica più generale dell'immagine distorta della donna nei mass media e nella pubblicità. Quindi la RUSS sostiene che è proprio quello il momento di maggiore sfruttamento e deformazione della figura della donna e viene stimolata in questo modo ad una revisione in chiave politica di tutto il contesto culturale.

Nel movimento femminista inizia una fase di studi critici che analizzino la figura della donna un po' in tutti i campi. La RUSS, naturalmente, si occupa dell'aspetto letterario con particolare riferimento all'immagine femminile nella fantascienza. Questo perché la fantascienza le sembra il genere in cui la donna viene maggiormente sfruttata e deformata: la SF è un campo tradizionalmente maschile in cui la donna assume sempre ruoli stereotipati, da personaggio di contorno.

Quindi rifiutando questa versione della figura femminile inizia un momento di confronto appoggiato anche da altre scrittrici e finalizzato a proporre un'immagine nuova della donna nell'utopia fantascientifica.

Il nuovo tipo di donna per forza maggiore rientra in certi schemi impliciti nella SF e viene ancora una volta ad essere alien, ma mentre prima l'alien aveva per lo più una valenza erotica, in questo momento l'alien comincia ad essere inteso come donna alienata: alien come diverso, come personaggio tenuto sempre al di fuori della cultura sociale.

Questo spazio di cultura femminile che si apre intorno agli anni '70 viene indicato da una teorica femminista come la "wild zone", ossia una zona rimasta sempre marginale, al di fuori della cultura maschile tanto che anche VIRGINIA WOOLF e KAREN BLIXEN parlano dell'invisibilità dell'esperienza della donna che invece è sempre esistita, ma in un mondo oscuro e parallelo a quello della cultura maschile.

Per dare voce, per dare espressione a questa cultura della donna, il linguaggio dell'uomo non è strutturato in modo tale da esprimere le problematiche femminili, per cui l'ala radicale del movimento femminista e questo tipo di scrittura dell'utopia femminista cercano di rientrare nella cultura maschile attraverso un genere che ne è rimasto al di fuori, essendo in qualche modo letteratura d'evasione esterna al mainstream.

Infatti ancora di più che sottolineare la mancanza d'espressione della cultura delle donne, i libri di JOANNA RUSS sono pieni di metafore e di simboli: ad esempio, molto provocatorio è il romanzo "And Chaos Died", in cui JAI VEDH, il protagonista, arriva su un pianeta senza nome dove tutti comunicano telepaticamente. Negli abitanti del pianeta, JOANNA RUSS vuole sottolineare il linguaggio verbale come hobby: alle donne non è mai stata data una voce concreta all'interno della letteratura. La telepatia è metafora di una comunicazione nascosta e invisibile dall'esterno.

Per JOANNA RUSS, il libro diventa uno spazio culturale che si dedica alla donna. All'interno di questo spazio, la RUSS fa riemergere le discriminazioni e le interazioni che hanno fatto sì che la donna ne rimanga sempre al di fuori.

Non a caso, in "The Female Man" le quattro donne riassumono e dividono l'immagine di una stessa donna, ma in realtà rappresentano le diverse influenze e gli stimoli che una donna è costretta a vivere. Così JEANNINE, tipicamente femminile rappresenta il tipo di donna che la morale e la cultura permettono (innocente e oggettivizzata). JOANNA è la saggista, la femminista: infatti il romanzo è inframezzato da parti di saggistica più che di narrativa, in cui si mette in rilievo ciò che l'uomo prevede che la donna faccia all'interno della società.

NICOLETTA VALLORANI

A proposito delle opere volevo aggiungere che è vero che in queste quattro donne abbiamo la rappresentazione di quattro identità femminili, però è anche vero che queste quattro donne sono dei modelli e come tali sono estremizzati, funzionali e fittizi, e servono a dimostrare un fatto fondamentale, cioè l'influenza del contesto sull'individuo. Ora la parte che manca in "The Female Man" non è tanto quella femminile quanto quella maschile. Si presuppone che questa personalità maschile non sia affatto influenzata da un'imposizione sociale. In realtà, il discorso è sensibilmente diverso. L'imposizione c'è ugualmente, con la differenza che per la donna questo implica molta sofferenza; per l'uomo questo significa una posizione privilegiata.

In effetti a proposito del linguaggio c'è un brano molto significativo proprio in "The Female Man" in cui la protagonista descrive un "gioco di comunicazione". In esso ci sono due personaggi (un uomo e una donna che non hanno nome, ma sono semplicemente definiti con i pronomi

mi, LUI e LEI); il dialogo si risolve per la donna in una ricerca di identità: la donna parla solo per affermare se stessa, mentre l'uomo vuole chiarire il suo potere sull'individuo di sesso femminile. Quando alla fine si piega a questa superiorità presunta, l'uomo si rallegra, perchè ella è tornata normale ed ha recuperato la sua femminilità. A questo punto la donna si uccide.

Può essere molto utile riportare questa situazione ad alcune teorie psicoanalitiche: R.R. LAING ne "L'Io Diviso" (n.d.r.: editrice Einaudi), dice che il suicidio viene interpretato normalmente come un tentativo paradossale di comunicare sottraendosi alla comunicazione. Si esprime quindi la propria rinuncia a dialogare quando non esiste nessun'altra via possibile; un atto unico, risolutore, definitivo, risolve le infinite complicazioni delle parole, ed è, tra l'altro, lo stesso atteggiamento che, come modello, troviamo in JAEL e in ALYX ("Picnic on Paradise"). In entrambi i casi, c'è l'esperienza della morte e della violenza, l'esperienza di un atto che trasforma e trasfigura la passività atavica del femminile e la rende comunicativa in quanto non solo descritta a parole, ma derivata anche dalla consapevolezza effettiva del fatto che perchè una situazione sociale cambi, è necessario che ci si muova, che si prendano iniziative e che comunque si manifesti una qualche forma di adesione a quanto viene proposto.

Questo può essere manifestato (e la RUSS lo ha manifestato) scrivendo romanzi e saggi e partecipando a congressi, oppure ad un livello più banale di vita quotidiana, semplicemente leggendo in modo attivo, partecipando con la maggiore disponibilità possibile a ciò che può favorire un'apertura culturale, sociale e politica al femminile. A monte, dovrebbe esserci la disponibilità a considerare l'uomo e la donna come individui, indipendentemente da qualsiasi distinzione di sesso.

LUCIANA STRIPPOLI

E' chiaro che l'uomo e la donna sono due culture diverse e quello che JOANNA RUSS vuole sottolineare nelle sue opere per mezzo di metafore e simboli è l'incontro/scontro tra due culture che lei stessa ha vissuto in prima persona.

La sua educazione tipicamente "feminine" le proibisce in qualche modo di diventare artista, cioè la cultura maschile, che è quella di una realtà sessista americana, decide già che tipo di ruolo la donna debba assumere, mentre per l'uomo restano aperti tutti gli altri campi. Ed è proprio questo incontro/scontro di culture che la RUSS rifiuta, più o meno esplicitamente, in tutte le sue opere.

Mi viene in mente un brano di "The Female Man" in cui si racconta la favola di una bambina cresciuta in un gruppo di orsi e che non riesce a comunicare con gli esseri umani. Una volta fuggita dalla comunità degli orsi, non riesce a inserirsi nel contesto umano e rimane una "aliena". Perciò questa figura, che è la metafora o il simbolo della donna tra le due culture, evidenzia come la donna attraverso

la sua esperienza personale, non abbia riscontro nella cultura ufficiale. Per cui si crea una zona, la wild-zone in cui risiedono tutte queste utopie fantascientifiche.

Se il nuovo femminismo degli anni '60-'70 ha messo in evidenza i ruoli sociali dettati sulla base delle distinzioni sessuali, non deve sorprendere che proprio questi problemi vengano dibattuti in modo più o meno esplicito nelle utopie fantascientifiche degli anni '70, tanto è vero che le società che esse rappresentano sono popolate da donne, oppure, se l'uomo esiste, il suo potere è fortemente ridimensionato e quello che viene fuori è un tipo di donna diversa, che non essendo cresciuta con i presupposti quasi razziali della cultura americana del momento, ne emerge come personaggio completo e non di puro contorno come siamo abituati a vedere nella fantascienza più tradizionale, ma anche in qualsiasi altro tipo di letteratura.

PUBBLICO: " Mi interessava cercare di capire se la scelta della RUSS di ritrarre personaggi maschili stereotipati fosse dovuta a immaturità artistica o fosse invece una scelta fortemente provocatoria."

STRIPPOLI: "Secondo me, è fortemente provocatoria, cioè non c'è una incapacità di tracciare un personaggio maschile, ma l'assenza del personaggio maschile o la presenza di personaggi maschili di un certo tipo (JAI VEDH è un omosessuale) rispecchia una precisa presa di posizione ideologica. Tanto è vero che questo personaggio, questo JAI VEDH, è l'unico uomo dell'astronave che riesce a imparare la tecnica della telepatia. Questo perché la sua realtà di emarginato lo mette allo stesso livello della donna ed è quindi questo personaggio maschile spogliato della virilità che lo ravvicina alla situazione di estraneità della donna e pertanto lui è l'unico che riesce ad entrare in contatto con gli abitanti del pianeta.

Quindi secondo me non è che JOANNA RUSS sia incapace di tracciare profili maschili, anzi, i primi anni della sua carriera sono costellati di racconti mai pubblicati che erano storie d'avventura e d'amore. Lei stessa dice che l'evoluzione più dolorosa della sua vita è stata lo sforzo di cambiare punto di vista. Prima di "Picnic on Paradise", la prima opera che la rese famosa nel '68, la RUSS seguiva gli schemi tradizionali della narrativa di fantascienza. Il momento più doloroso è stato quello in cui ha sentito l'esigenza di cambiare il punto di vista tradizionale e di passare dal soggetto del personaggio maschile a cominciare a parlare delle donne, tanto è vero che introduce un personaggio, la famosa ALYX, che è costruito sul modello di Conan il Barbaro, ma è una donna."

PUBBLICO: " Io non ho letto i romanzi, però dalle vostre relazioni, nell'ultimo personaggio, cioè quello di JOANNA, quello che mi colpiva era la decisione di cambiar sesso, di diventare un uomo. Questa non vi sembra una contraddizione? A me sembra contraddittorio, alla fine, perché se delle tre dovesse uscire una sommatoria, non credo che la decisione dovrebbe essere quella di cambiare sesso."

STRIPPOLI: " Secondo me, anche il personaggio di JOANNA è fortemente provocatorio."

PUBBLICO: " In negativo, però."

STRIPPOLI: " No, in positivo, perché questa persona, per emergere, per diventare il narratore della storia, per raccontare la vita delle varie persone ha bisogno di essere un uomo, perché ad una donna non è dato di essere soggetto in un libro."

VALLORANI: " Secondo me, in realtà, la metafora del diventare uomo non va presa come un passaggio da un sesso all'altro, ma come acquisizione di una "mente" maschile, come proposta di un femminile non stereotipo, ma integrato nella capacità di funzionare e agire con la propria testa quindi come caratterizzazione della donna-uomo come individuo completo.

Poi, che questa sia una personalità concreta è sempre discutibile in quanto JOANNA RUSS stessa, nel corso del romanzo (e poi , come ribadisce LUCIANA STRIPPOLI, questo lo ritroviamo nella matrice esistenziale) dice di aver fatto determinate esperienze e queste esperienze l'hanno fortemente caratterizzata in senso femminista, perché sono esperienze che potevano essere verificate solo da una donna.

La fase di passaggio dal femminile al maschile è in realtà una metaforica "uccisione del padre", la stessa metafora che troviamo poi concretizzata nel personaggio di JAEL e che non avviene mai per JEANNINE, per quanto paventata a livello puramente immaginativo e che invece in JANET è stata sostituita da un evento storico, la peste, che è intervenuto come elemento esterno eliminando il sesso maschile, per cui JANET non può diventare uomo, ma di fatto lo è, cioè è già un personaggio caratterizzato non come donna tradizionale ma come individuo completo.

A questo proposito può essere molto interessante leggere il racconto che citavo prima, "When It Changed", che è molto esplicativo rispetto a "The Female Man", in quanto abbiamo proprio il confronto tra la società maschile e quella femminile; la società maschile nostra, attuale, in cui è presente anche il sesso femminile, e una società femminile a sé stante. L'interscambio linguistico, che si compie tra le donne di WHITLEAWAY e i personaggi provenienti dal mondo civilizzato, gli astronauti mette JANET in una posizione estremamente problematica e di certo non tranquillizzante, tanto che ad un certo punto lei stessa si trova ad affermare, parlando di un personaggio: "proseguì, a bassa voce e con tono civile, senza prendermi in giro, credo, ma con la fiducia in se stesso, tipica di qualcuno che ha sempre avuto denaro e forza da sprecare, che non sa cosa significa essere dei provinciali o dei cittadini di seconda classe. E questo è strano, perché il giorno prima avrei detto che questa era l'esatta descrizione di me ".

Per cui, questo diventare uomo, questo acquisire anche una capacità sia fisica che intellettuale maschile non è così liberatorio come potrebbe sembrare perché in realtà si preserva questa paura del confronto, questo tentativo reiterato di proporre un'identità femminile

che sia anche interlocutoria.

E in realtà i romanzi della RUSS interlocutori lo sono pochissimo se c'è dialogo, esso riguarda due tipi di personaggio: da una parte c'è una figura femminile articolata psicologicamente, con qualche profondità, non bidimensionale; dall'altra lo stereotipo maschile che parla con frasi fatte, per cui può essere illuminante come modello letterario e provocatorio (è senz'altro una presa di posizione consapevole e volontaria), però secondo me è un modello che va superato in una visione più universale, quale può essere per esempio quella della LE GUIN o di LISA TUTTLE & GEORGE MARTIN ne "Il pianeta dei venti". (ndr: editrice NORD).

PUBBLICO: " Perchè JOANNA RUSS sceglie di diventare uomo invece di realizzare un'identità femminile più piena ? ALYX è l'unica che agisce in in contrasto col parlare degli altri: in che termini i suoi atti sono femminili ? "

VALLORANI: " Non lo sono, infatti. "

PUBBLICO: " Che senso si dà alla morte ? E' un annullamento o una forma di rigenerazione ? "

STRIPPOLI: " Nel romanzo "We Who Are About To..." il titolo termina con tre puntini di sospensione e viene completato nella prima pagina con "...about to die" (...stiamo per morire). Quindi in sostanza nel titolo e nella prima riga del libro si anticipa che non ci saranno superstiti. Però nello stesso tempo, la protagonista di questo romanzo si preoccupa di registrare la propria esperienza, registrazione che poi verrà tradotta nel testo scritto; quindi, in un certo senso, può esserci la morte fisica, ma l'idea di dare espressione alla cultura delle donne rimane in un modo o nell'altro. Perciò anche se la morte e la soppressione della cultura femminile può venire raffigurata nel romanzo come morte fisica in qualche modo si riuscirà a continuare a dar voce a questa cultura. La cosa viene realizzata attraverso il vocoder che tra l'altro è uno strumento che deforma la voce reale della persona: la cosa è ovviamente metafora della distorsione della parola femminile."

VALLORANI: " Vorrei esprimere la mia opinione sull'interpretazione della morte in questo romanzo. Secondo me, non c'è alcuna forma di misticismo; anche la questione della sopravvivenza, c'è effettivamente - come diceva lei - ma non è il nucleo fondamentale. Secondo me, il nucleo fondamentale è proprio nella puntualizzazione di una situazione di confine, cioè immagino la situazione di una persona rimasta sola senza alcuna presenza umana, con alle spalle una vita vissuta secondo determinati schemi, definita dagli incontri con certe persone, da determinate esperienze fatte e da una condizione sociale estremamente anomala, cioè quella di una donna molto schiva e legata al passato; se, immagino questa persona messa in una condizione in cui le è reso impossibile avere qualsiasi contatto umano, questa persona si sdoppia, perde la percezione della realtà acquisisce una percezione puramente mentale, per cui anche in questo contesto, la considerazione della morte

come legata alle nostre qualità percettive, diventa un fatto accessorio, un fatto puramente fisico che fra l'altro la protagonista si trova ad invocare più volte proprio perché non sopporta di dover morire lentamente. Non è importante il dato terminale in se stesso, quanto piuttosto il tentativo di capire ed imparare ad accettare un'esperienza che rimarrà sempre oltre la soglia dell'accettabilità umana, per cui c'è questo vivere l'esperienza traumatica della propria morte e questo rivivere l'esperienza traumatica della morte degli altri (peraltro una morte indotta), questo considerare se stessa come centro dell'universo, però di un universo vuoto.

A proposito di ALYX, io parlavo di atto e distinguevo l'agire dall'uso della parola della verbalizzazione. In effetti forse il mio discorso non era chiarissimo, in quanto bisognerebbe citare molte sezioni del romanzo. Ci sono diverse parti in cui questi turisti, alla fine di una giornata di viaggio, faticosissima, si riuniscono, specialmente all'inizio del viaggio e continuano a discutere sui loro comportamenti interpersonali, cioè parlano della loro aggressività personale, parlano del tentativo degli uomini di sopraffare ALYX, parlano del loro modo di comunicare e questo ad ALYX sembra assolutamente inutile, un procedimento privo di qualsiasi consistenza. Lei stessa parlando di Paradise specifica che non incontreranno mai bestie feroci; la guerra stessa è vagamente irreale vissuta come una specie di gioco ed è soltanto raccontata e ALYX dice che tutto quello che incontrano durante il viaggio è la loro stessa stupidità. Infatti l'unico ostacolo, l'unico motivo per cui qualcuno dei turisti muore è rappresentato dall'assoluta mancanza di consapevolezza di questi personaggi che non sono in grado, come ALYX, di agire quando è il momento di farlo.

ALYX agisce all'inizio per dimostrare che lei è il capo e per questo come in qualsiasi società primitiva deve battere uno degli uomini. Poi agisce ogni volta che c'è necessità d'intervenire in maniera forte, ma parla pochissimo, per quel poco che parla, parla con Machine questo personaggio nato dalla consapevolezza di non avere radici né cultura e quindi che si serve del linguaggio come di uno strumento puramente acquisito.

In questo senso, ALYX è anche molto più semplice degli altri personaggi perché è veramente soltanto l'azione, l'azione pura e semplice l'azione prima che arrivi alla consapevolezza del perché si fa una cosa; per ALYX è ovvio agire così. Per gli altri personaggi, in particolare per gli uomini, per i turisti, non è assolutamente ovvio perché c'è dietro tutta un'altra cultura, tutta un'altra società."

PUBBLICO: " Perché c'è solo questa figura nella fantascienza "della" androide o dell'androgino?

VALLORANI: " Penso che non si possa dare una risposta definitiva a questa ipotesi, in realtà dipende da scelte culturali, da una matrice esistenziale particolare, per cui lei si è trovata, appunto, ad avere una scissione tra una matrice familiare orientata in un certo senso e la

matrice sociale orientata in senso opposto, per cui a quel punto, è di fronte a un'alternativa, non è una possibilità di recupero e probabilmente proprio in funzione di questa impostazione fortemente provocatoria, separare nettamente i sessi, è sembrata all'autrice un'ipotesi che potesse dare un'immagine molto più definita a livello di modello puramente letterario, ora chiaramente la conclusione di "The Female Man" non va assolutamente intesa in senso maschile: non c'è una scelta del sesso maschile al posto del sesso femminile, c'è un riassorbimento del maschile visto però esclusivamente nel lato mentale e un altro dato interessante è che tutti i personaggi maschili, della RUSS non hanno questo lato mentale, hanno solo il lato dello stereotipo; è solo JOANNA che riassume questo maschile e lo enfatizza come acquisizione di una personalità che significa cervello, non significa solo sensazione, e poi questo è tra l'altro quello che troviamo esplicitato (e qui c'è una connessione strettissima) anche nei saggi per cui anche "The Female Man", è un romanzo, ma è anche un prodotto saggistico."

STRIPPOLI: " Anche perchè poi, con la soluzione dell'androginia, avrebbe in un certo senso stabilito un compromesso, invece, quello che JOANNA RUSS vuole proprio sottolineare è proprio lo scontro di queste culture.

Anche il titolo stesso è abbastanza provocatorio, "The Female Man" forse in italiano neanche c'è un corrispondente, non è traducibile. Questo "Man" inteso come razza umana, come l'universale, caratterizzato da questo "Female" femminile, quindi la cultura in cui tu ti trovi a vivere è una cultura maschile, dove però vivi all'interno di essa una esperienza femminile, che contrasta fortemente e con la cultura maschile e con il modo in cui la cultura maschile vorrebbe vedere la donna, per cui risolvere il conflitto con l'androgino in un certo senso avrebbe significato una sconfitta, mentre lei ci tiene a sottolineare che sono spazi ben separati; però fino ad ora è emersa soltanto la voce maschile. Adesso è arrivato -per lei, e per tutto il movimento- il momento di rendere visibile la cultura delle donne."

PUBBLICO: " La pubblicazione di questi libri in Italia è prevista? O perchè sono così femministi non vengono pubblicati? Siccome voi siete in contatto anche epistolare con l'autrice non vi ha detto come mai in Italia non sono mai stati pubblicati? "

STRIPPOLI: " Lei non specifica i motivi."

PUBBLICO: " Ma è perchè sono troppo provocatori? "

STRIPPOLI: " Non lo so; perchè questi libri in effetti hanno diversi livelli di lettura, puoi leggerli come semplici romanzi di fantascienza e puoi invece andare a cercare attraverso le strutture narrative i veri significati: quindi non lo so, non so i veri motivi per cui non sono ancora stati pubblicati in Italia, tanto più che sono stati tradotti in spagnolo, quindi è abbastanza sintomatico che in un paese così sottomesso, almeno fino a qualche tempo fa, siano stati tradotti e invece in Italia no. In Italia sono stati tradotti alcuni racconti.

PUBBLICO: " Per quanto riguarda il primo libro, non ho capito questa dedica provocatoria non avendo letto il testo."

VALLORANI: " C'è una dedica iniziale indirizzata ad alcuni nomi di donne e a tutte le donne in generale, per cui si definisce un pubblico ben circoscritto e si trasforma il romanzo in un messaggio. Per cui tu capisci che in questo modo il romanzo finisce per avere un taglio, una chiave di lettura molto particolare. Essendo un romanzo femminile scritto per le donne e dedicato alle donne, tutto quello che c'è dentro va interpretato secondo una certa chiave, cosa che fra l'altro non si verifica per gli altri romanzi."

PUBBLICO: " Invece nel terzo romanzo di cui hai parlato, "And Chaos Died a un certo punto dici che il protagonista è di origine indiana. Indiano d'India o Indiano d'America? "

VALLORANI: " Indiano d'India, Indù. Comunque, si specifica che è di genitori indiani pur avendo caratteristiche fisiche che non lo rimandano assolutamente a questa matrice originale. Per cui, vedi, viene creato un personaggio estremamente dubbio, con una consistenza fisica inesistente e in cui probabilmente questo ricondurre la matrice familiare a una cultura completamente diversa da quella americana equivale a creare l'idea di un personaggio anomalo molto particolare, uno che viene considerato una specie di pazzo, che è in una condizione di sdoppiamento schizofrenico, però, guarda caso, è in grado di adattarsi molto meglio del capitano ad una condizione non normale."

PUBBLICO: " Nel suo primo libro si evidenzia l'androide "MACHINE". Compare anche successivamente in altri libri?"

VALLORANI: " No, non è in altri libri. E' un personaggio che si trova insieme ai turisti, che fa parte del progetto governativo per cui non si specificano le sue caratteristiche. Penso che sia stato formulato principalmente come personaggio interlocutorio rispetto alla protagonista."

STRIPPOLI: " Sempre riguardo questo personaggio, il nome è anche abbastanza provocatorio, si chiama "MACHINE" ed ha scelto di vivere nel suo stato intimista, attraverso l'uso di una droga che praticamente lo isola dal mondo. Non a caso ALYX ha un rapporto soltanto con MACHINE; tutti gli altri personaggi hanno un ruolo di contorno; l'unica persona che divide le stesse problematiche (cioè l'isolamento) è MACHINE ed è proprio l'unico personaggio con cui lei riesce a stabilire un contatto."

PUBBLICO: " Uno dei pochi racconti tradotti in italiano "Frase utili per il turista", viene definito un racconto "leggero". A me sembra proprio il contrario. Vorrei sapere in che contesto viene collocato. Mi sembra quasi monco a leggerlo in italiano."

STRIPPOLI: " Certamente nella traduzione italiana parecchie delle opere di JOANNA RUSS perdono perché fra l'altro lei insegna scrittura creativa in USA, per cui molto spesso inventa, conia lei stessa dei vocaboli

che letti in un contesto inglese hanno un certo significato, che tu intuisci naturalmente, perchè non sono termini che usi quotidianamente, e che ovviamente in italiano perdono ancora di più il loro significato contestuale all'interno del libro.

Comunque non le ho scritto di questo suo racconto poichè l'ultima lettera risale al 1983. Poi non ha più risposto. Anzi ha dato una risposta abbastanza provocatoria... E' un personaggio abbastanza strano. All'inizio si è dimostrata contenta di collaborare, poi in realtà quando vide che le mie interviste, le mie lettere erano troppe, mi scrisse dicendo che insieme alla mia c'erano centinaia di altre richieste: se avesse dovuto rispondere a tutte quante le lettere, sicuramente avrebbe interrotto la sua carriera di scrittrice, che naturalmente invece intendeva continuare."

PUBBLICO: "Ho notato nelle vostre relazioni, sia da un punto di vista biografico, che da un punto di vista letterario, l'assenza della tematica della maternità, non so se JOANNA RUSS abbia avuto figli o figlie e non mi pare da quello che diceva NICOLETTA VALLORANI che emerga dai racconti questo tema. In altre scrittrici questo accade: dalla LE GUIN alla TANITH LEE in cui le protagoniste hanno figli o sono insieme a persone che hanno figli."

Mi è parso di scorgere, fra l'altro, un tratto problematico, in un romanzo "Picnic on Paradise", in cui le due donne, una madre ed una figlia hanno un contrastato rapporto ed in seguito rimane viva solo la figlia.

Secondo voi, il fatto di non mettere questa tematica -dato che parliamo di donne- della maternità, questa possibilità di procreare fisicamente, è una scelta in alternativa alla maternità fisica per propugnare una maternità simbolica creativa letteraria ed è anche il risultato di una problematizzazione del rapporto uomo-donna, in cui la donna sceglie di non avere un contatto fisico, sessuale, oppure sì, ma non procreativo, oppure quale altra soluzione?"

STRIPPOLI: "Nel romanzo "We Who are about to", c'è un episodio in cui la donna protagonista viene costretta da uno degli uomini che insieme a lei ha subito questo naufragio ad avere rapporti sessuali con lui per avere un figlio o una figlia, e lei lo rifiuta, preferisce quindi morire piuttosto che procreare.

E' il caso di sottolineare che JOANNA RUSS è una omosessuale, per cui, credo, non si ponga minimamente questo problema e forse in un certo senso sublima questo fatto di procreazione (che in realtà significa lasciare attraverso il figlio o la figlia) una traccia di sé attraverso la sua proposta culturale, attraverso i suoi testi."

VALLORANI: "Comunque in "The Female Man" c'è in modo rilevante la tematica della maternità. Viene vissuta chiaramente in maniera particolare, filtrata attraverso la sensibilità dell'autrice e torna fuori in tantissimi momenti e viene presentata in maniera diversa. C'è una scissione; io fra l'altro non ne ho parlato anche perchè è talmente ricco

come romanzo che non ne avremmo avuto la possibilità. Però viene fuori in particolare una scissione, cioè la maternità vissuta come stereotipo, questo nella società di JEANNINE o anche nella società di JOANNA quindi come imposizione di un ruolo culturale ben definito e quindi c'è una presa di posizione provocatoria, contraria e via dicendo....Però viene descritta anche la maternità su "Whileaway", cioè su questo pianeta di JANET in cui le donne si sono arrangiate in modo tale da poter procreare per conto loro, cioè da poter sopravvivere e assicurare la sopravvivenza della specie, pur essendo soltanto donne. Questa maternità viene vissuta in maniera estremamente positiva.

C'è questo rapporto stupendo descritto soprattutto nel racconto "When It Changed", tra la protagonista (che è la moglie), la sua compagna, e sua figlia (una delle figlie), e la cosa più bella che emerge, soprattutto rispetto alla maternità, è questa forma di indipendenza immediata della figlia rispetto alle due madri.

E poi c'è anche (in questo senso viene ripreso in "The Female Man"), una presa di posizione polemica delle madri, delle donne, nei confronti della maternità, nel senso che ironicamente JANET dice che il momento più bello per le madri è il momento in cui vengono portate via le figlie per incominciare una vita indipendente, cioè il momento in cui le madri recuperano se stesse, la loro indipendenza, la loro personalità, quindi, come vedi la maternità c'è e c'è anche questo rapporto, questa definizione del figlio o della figlia, come di un individuo dotato di una personalità autonoma, però non è una maternità tradizionale."

STRIPPOLÌ:" Vorrei soltanto aggiungere il fatto che questi figli, che poi sono tutte figlie femmine, vengono educate ad un sistema particolare: il ruolo della madre viene coperto a rotazione ossia le donne partoriscono, ma non c'è un rapporto stretto madre-figlia, c'è una sorta di rotazione delle madri e delle figlie per cui non nasce nessun rapporto di dipendenza."

PUBBLICO:" Io vorrei parlare di un passaggio che a me sembra fondamentale. Cioè dal primo romanzo della RUSS a quelli successivi mi pare che la VALLORANI avesse detto che il primo romanzo era quasi irriconoscibile, per esempio non si riconosceva lo stile dissacrante, anche per i primi racconti. Cosa può essere successo?, come è avvenuto questo passaggio, come si può motivare?

A me sembra che non si possa soltanto trattare di un trauma a livello mentale, quindi il trauma potrebbe essere un punto di chiarimento, potrebbe essere quasi la categoria della scrittura: cioè la scrittura diventa traumatica. Hai detto che le frasi sono addirittura sconnesse, e questo proprio in un momento successivo, mi sembra interessante. Cioè lei non è partita da un momento che può rientrare nella "normalità", ed è passata dalla scrittura provocatoria a una scrittura più classica, ma ha fatto il contrario, come si può spiegare? Quali fattori sono intervenuti? Sembra una maturazione "all'incontrario".

VALLORANI:" No, non direi una maturazione "all'incontrario". Io personalmente leggerei in "Picnic on Paradise" e tutta la serie di racconti strutturati sulla figura di ALYX uno stereotipo femminile ben preciso cioè quello delle amazzoni. La RUSS da a questo stereotipo uno spessore psicologico diverso, una serie di incrementi culturali diversi da quelli dati da altre scrittrici, da altri scrittori.

Il passaggio da "Picnic on Paradise", ad esempio, a "The Female Man", va inteso secondo me come passaggio dall'atto, dal disegno, dall'esemplificazione del gesto, all'ideologia fatta su questo gesto, cioè è la stessa maturazione lo stesso fatuo femminismo che è presente in ALYX, poi matura in una coscienza.

Negli altri romanzi è una questione di maturazione dell'autrice come donna, non maturazione "all'incontrario", nel senso che come maturazione artistica c'è una maggiore complicazione delle strutture espressive, una maggiore complicazione dello stile, un'acquisizione di maggiori riferimenti letterari e questa è una crescita evidente in positivo, come dicevi tu.

Ma anche da un punto di vista umano, probabilmente ai suoi occhi è una maturazione nel senso che lei definisce una strada ben chiara. Questa strada ben chiara prevede la figura femminile al centro della sua articolazione narrativa e del suo mondo. Questa figura femminile è risolutoria in ALYX perché è l'unica che riesce a far uso dell'atto e che considera ancora il linguaggio come qualcosa di esterno, qualcosa che serve solo a spiegare l'atto ma in un contesto molto pratico, molto concreto.

In "The Female Man" la parola è diventata strumento per l'ideologia, lo strumento per riportare un atto a una visione generale della vita quindi per formulare veramente una teoria; quindi in questo senso c'è una crescita, c'è non la scelta di un ambito al posto di un altro, ma un approfondimento dell'ambito in questione e il tentativo di creare degli addentellati, dei punti di aggregazione per il femminile."

STRIPPOLI:" Soprattutto lo sviluppo della sua tecnica stilistica riprende un po' quello che è la storia anche del movimento: cioè partendo da ALYX che è una specie di romanzo d'avventura e fino ad arrivare all'opera "The Female Man", ALYX è il personaggio che lotta e che combatte, quindi per il movimento femminista degli anni attorno al '70, era il momento di lotta, il momento in cui il movimento scendeva nelle strade, era il momento in cui le donne organizzavano manifestazioni, la presenza fisica nelle strade per il momento di denuncia: quindi questo personaggio, ALYX, che lotta; il momento della lotta come scontro, poi pian piano, l'idea della lotta fisica si è visto che lasciava il tempo che trovava.

C'è stata questa svolta soprattutto da un punto di vista culturale, per cui il personaggio non lotta più, non c'è più ALYX che lotta fisicamente contro il nemico; ci sono queste persone (questa JANET, questa JEANNINE, questa JAEL, e tutti gli altri personaggi) che lottano con

tro una cultura e quindi contro un'ideologia, non c'è più lo scontro fisico, ma uno scontro culturale, è un excursus.

La RUSS sottolinea in una lettera: - Noi scrittrici radicali, nei nostri romanzi parliamo di un processo che è il processo del movimento femminista, che è un processo tuttora in atto, di cui noi abbiamo vissuto la nascita, ma non sappiamo come andrà a finire, per cui i testi che escono fuori, possono essere soltanto delle proposte, dei modi di continuare questa lotta. Senz'altro non è un fenomeno risolto, non è un fenomeno finito, ma è anzi in via di ampliamento.-

Anche questo tra l'altro, giustifica la scelta del genere, cioè la scelta della fantascienza che JOANNA RUSS definisce letteratura del: "WHAT IF", cioè "CHE COSA ACCADREBBE SE", che cosa succederebbe se cambiassero certi presupposti culturali, quale donna viene fuori, che tipo di società verrebbe fuori. E' un processo ancora in pieno sviluppo, che quindi neanche lei sa come si risolverà."

PUBBLICO: " Desidero porre due domande. Una riguarda un problema più grosso dell'attuale dimensione fantastica della letteratura femminile, ed è questo. Nelle vostre relazioni voi avete messo l'accento su quello che la VALLORANI chiama "i nuclei tematici" o comunque questioni di contenuto. Cioè l'essere donne di queste scrittrici o addirittura nel caso della RUSS l'essere militanti femministe ha la prima traduzione nella scelta di quello che loro scrivono, cioè dei temi che mettono al centro delle loro opere. Questa scelta di nuclei tematici, in quale modo si colloca a livello di realizzazione espressiva, cioè il grosso problema di questa scrittura femminile, perchè mi sembra da quello che avete detto voi e dalle cose che aveva detto la RUSS, che siano poche. Solo in "The Female Man" e pochi racconti, mi sembra che in realtà le scelte per così dire stilistiche, per lo meno nella RUSS e per quanto riguarda alcune scrittrici sono addirittura diverse, non siano tanto riconducibili soltanto ad un'area di scrittura femminile, ma sono per esempio comuni ad uno scrittore come DELANY (ma direi anche ad altri degli ultimi dieci anni) come VARLEY, ed altri scrittori maschi. Il caso di DELANY è pure lui un po' strano, per esempio è anch'egli omosessuale è nero, etc, ma per esempio VARLEY non è né omosessuale, né nero, però pure lui ha scelto un'altra via. Questa è la prima domanda.

La seconda domanda è questa . E' chiaro che secondo la RUSS la sua opera è legata non solo al movimento femminista, ma anche ad un momento preciso della storia del movimento femminista americano, che si è prolungato fino alla metà degli anni Settanta, i quali non a caso mi sembrano anche i più prolifici anche come numero di opere, data l'età della RUSS. La fase di obbiettiva difficoltà che tutti questi movimenti delle donne e degli omosessuali, oggi esistenti negli USA, ha in qualche modo influito sulla produzione più recente della RUSS che io non conosco e se sì, in quale modo? "

VALLORANI: "Per quanto riguarda il discorso stilistico tu dicevi che abbiamo tirato fuori soprattutto nuclei tematici e in effetti è assolutamente indiscutibile. Prima di tutto, per me, in questa sede ritengo sia

una scelta abbastanza forzata dal fatto che un'analisi stilistica si può fare solamente partendo dal testo e d'altro canto è assolutamente indiscutibile quello che dicevi tu a proposito del fatto che non esiste una scelta specificatamente femminile a livello di uso del linguaggio, e di strutture letterarie del genere in questione, in quanto un buon romanzo, e questo lo dimostra la storia della fantascienza, può essere scritto indifferentemente da una donna o da un uomo, purchè si possieda un buon mestiere.

Ora, che JOANNA RUSS faccia un discorso personale anche a livello di uso degli schemi tradizionali questo è indiscutibile e lo rilevi anche dalla lettura di un semplice racconto. Forse fundamentalmente è soltanto perchè conosce gli strumenti espressivi del genere in questione meglio di altri, o forse anche per una formazione culturale molto articolata che le consente di fare dei riferimenti o di utilizzare, nell'ambito fantascientifico, la lingua con la stessa dignità letteraria che era stata usata tradizionalmente in altri ambiti.

Però questo rientra giustamente in un movimento molto più ampio che parte dalla New Wave, che coinvolge molti scrittori, autori ed autrici, e che comunque viene sviluppato da ogni personalità in modi diversi.

Sono perfettamente d'accordo con te sul fatto che questo tende ad essere determinato in certi casi, anche dall'appartenenza a un'area, socialmente circoscritta; probabilmente non è obbligatoria come scelta ma è stata fatta forse in maniera come immediata da personaggi come JOANNA RUSS o DELANY, proprio per l'appartenenza ad un'area sociale che li ha costretti ad assumere una maggiore consapevolezza di sé, cioè a soffrire di più, probabilmente, ad acquisire una maggiore coscienza di cosa significhi essere un "isolato", un emarginato e quindi a scegliere di conseguenza.

Fra l'altro, proprio in "The Female Man" quando JOANNA parla della sua scelta di diventare uomo, dice: -Penso che la mia scelta abbia avuto qualcosa a che fare con il fatto che si soffre quando si è emarginati, voglio dire SI SOFFRE.- , quindi questa penso sia riconducibile all'accentuazione della sofferenza soprattutto a una matrice esistenziale particolare, nel senso che non si può parlare di dolore senza averlo vissuto e non se ne può parlare in quei termini lì, come connesso all'emarginazione."



luciana guido

ALIENA, ANDROIDE, ROBOT...

Sono un'appassionata che da pochi anni ha iniziato a leggere fantascienza trovandola un genere molto congeniale e vorrei esprimere alcune opinioni personali riguardo al ruolo femminile ed allo stereotipo della donna così come è stato configurato nella SF americana scritta da autori di sesso maschile, con particolare riferimento agli anni '50.

Ritengo opportuno sottolineare come la SF in quanto letteratura particolare, non legata agli obblighi specifici che caratterizzano invece la produzione mainstream, sia un campo d'indagine privilegiata per l'analisi del ruolo femminile. Si tratta infatti di una "letteratura del desiderio", caratterizzata dal fatto che lo scrittore, specialmente nell'ambito del filone utopico, può sganciarsi dai canoni convenzionali per esprimere contenuti anche alternativi rispetto alla realtà codificata.

Le possibilità di innovazione e di estrapolazione vengono ampiamente sfruttate nella maggior parte delle opere di un certo livello, soprattutto per ciò che concerne l'anticipazione e la dimensione utopica, è però interessante osservare come proprio nell'ambito di una situazione ideale come questa i presupposti di potenziale trasgressione del "noto" vengano meno ogni volta che si tratta di formulare ipotesi relative al ruolo femminile ed all'interazione maschio/femmina, con tutte le sue connessioni e logiche conseguenze sul piano sociale.

Nel corso del Convegno Internazionale di SF tenutosi a Palermo nel 1979, IDA MAGLI osservò che un'analisi attenta dei testi di SF rivela la presenza di strutture mitiche costanti relative all'immagine della donna e fece notare che: - anche in un campo come la SF, dove sarebbe in teoria possibile spaziare in assoluta libertà anche psicologica ed affettiva, le strutture simboliche si prendono la loro rivincita e riproiettano le stesse immagini arcaiche, le stesse tipologie mitiche che da sempre accompagnano la "femminilità" così come si è configurata nell'inconscio e così come le varie società e culture l'hanno codificata. - (1)

Di questa incapacità o impossibilità di rivisitazione dei ruoli si è già da più parti parlato, ma credo che si possa aprire una piccola parentesi di riflessione sul particolare rapporto uomo/aliena cioè sul rapporto con colei che sul piano dell'immaginario rappresenta il corrispettivo ideale del personaggio femminile inteso in senso tradizionale e della donna in genere.

Nel caso specifico di rapporti con androidi, aliene e robot, o comunque con personaggi ritenuti "non umani" in base a parametri comunemente ed universalmente accettati, lo stereotipo in questione viene ulteriormente esasperato, pertanto non viene presa in considerazione la possibilità innovativa insita nel fatto che si tratti di esseri "diversi", che non hanno alcun polo di paragone oggettivo e che, non possedendo alcun riscontro sul piano reale, permetterebbero una effettiva libertà d'azione rispetto alle convenzioni.

Oltre a ricadere nello stereotipo, quindi, si procede in senso inverso, per negazione, evidenziando l'impossibilità di ricreare e di reinventare, finendo col calcare un cliché che è fin troppo evidentemente quello di una femminilità di tipo piattamente tradizionale.

Poiché il campo d'indagine è piuttosto vasto, ho escluso dall'analisi l'aliena intesa come personaggio negativo, da sconfiggere e piegare, vera e propria incarnazione della trasgressione e del male, crudele ed efferata tentatrice fin dai lontani tempi di Eva.

Vorrei spendere due parole a proposito di questo tipo di alienità perché in questo caso il maschio si arrocca su posizioni difensive che sconfinano nella misoginia mentre, per contrapposizione, l'alienità assume una connotazione fortemente negativa ed è intesa come presupposto discriminante.

E' il caso delle classiche "dark ladies", delle aliene di tipo "nero", per usare un parallelo cromatico piuttosto esplicito, che simbolizzano il male ed il suo eterno tentativo di corrompere e compromettere la purezza e l'integrità dell'eroe maschile il quale, pur subendo il loro indiscusso fascino tenebroso e magnetico è con loro in aperto conflitto in quanto eroe prometeico, personaggio positivo e solare. Si tratta infatti di personaggi più o meno in competizione con l'eroe del plot i quali, nonostante il dispiegamento di tutti i mezzi di seduzione e/o di lotta a disposizione, sono comunque destinati a soccombere perché espressione di devianza e di alterità.

Quest'operazione, che ha più o meno manifestamente lo scopo di esorcizzare la parte negativa del femminile, presenta a mio avviso una notevole analogia con quel tipo di castrazione simbolica che in teratologia -cioè nello studio delle mostrosità congenite- viene indicata col nome di "sirenomalia". Già nella mitologia classica si riscontra infatti un evidente bisogno di rimuovere, cancellare gli attributi sessuali femminili allo scopo di operare una mutilazione che in campo etnologico trova riscontro nella chirurgia rituale ed ha lo scopo di punire la minaccia rappresentata dall'altro. (2)

In questo modo si colpisce perciò nella femminilità quella parte che viene intesa come oscura, fagocitante, diversa e perciò pericolosa ed aliena.

Ciò che mi interessa analizzare è invece il rapporto con quella che per semplicità d'identificazione ed a causa degli elementi positivi che la contraddistinguono potremmo definire aliena "bianca" e che è in ultima analisi la donna-donna, espressione della quintessenza della femminilità.

Come punto di riferimento principale per questa prima sommaria osservazione ho scelto "The Lovers", un racconto lungo di P.J. FARMER che è stato scritto nel 1952 e che nel 1953 ha valso all'autore un Premio Hugo come autore più promettente dell'anno.(3)

Uno dei motivi di questa scelta è stato dettato dal fatto che questo racconto costituisce il primo esempio di ipotesi concreta sui possibili rapporti sessuali oltrechè amorosi, tra uomo ed aliena "bianca". L'analisi risulta facilitata dal fatto che qui tutti i riflettori sono puntati proprio sulla relazione amoroso-sessuale che coinvolge i due insoliti protagonisti, mentre in altri casi essa passa in secondo piano rispetto alla vicenda principale e costituisce casomai un piacevole corollario per rendere più umana e credibile la storia che viene narrata.

Il romanzo è stato al centro di una polemica piuttosto vivace che negli anni '50 ne ha tra l'altro ritardato la pubblicazione per qualche tempo e la cosa è abbastanza comprensibile considerato l'argomento trattato, piuttosto scabroso per l'epoca di puritanesimo imperante.

Ovviamente a me non interessa affatto la polemica puramente sessuale, oggi peraltro ampiamente superata; di conseguenza ciò che a mio avviso costituisce il nucleo portante del romanzo non è tanto l'identità sessuale di Jeannette (umanoide mimetica, variazione di una specie di insetti parassiti dell'uomo e quindi appartenente di fatto ad una razza aliena, quella delle "lalitye") quanto la qualità e l'eccezionalità della passione amorosa che la unisce ad Hal, il protagonista maschile della vicenda, nonchè il tipo di rapporto che si instaura tra i due personaggi.

Anche ad una prima e più superficiale analisi risulta evidente che la molla principale del rapporto è di tipo trasgressivo in quanto esso rappresenta, almeno per Hal, il modo per sfuggire all'incombente e manicheo stato-chiesa a cui egli appartiene. Non avviene però altrettanto a Jeannette, che fin dal suo primo apparire si dimostra passiva e conforme alla norma oltrechè bisognosa dell'appoggio di un uomo che le permetta di uscire da una situazione di crisi dalla quale non potrebbe sottrarsi con l'ausilio delle sue sole forze.

La componente trasgressiva è comunque tipica dello "stato nascente"(4) dell'innamoramento, e del resto la letteratura è piena di esempi in proposito, basti pensare al caso eclatante del Romeo and Juliet shakespeariani, dove essa è base fondamentale ed irrinunciabile del

rapporto e fornisce la possibilità di creare tutta una serie di situazioni controcorrente che la società con i suoi vincoli restrittivi vuole invece soffocare ed inibire.

Nel caso specifico di rapporto uomo/aliena, è evidente che ci troviamo di fronte ad un oggetto d'amore di tipo tutto particolare: Jeanette è infatti un essere immaginario nel vero senso della parola perché non ha alcun riscontro nella tipologia umana. L'aliena infatti è un personaggio che trae origine ed esistenza solo ed unicamente sul piano dell'immaginario che nella fattispecie è, ovviamente, un immaginario specificamente maschile. Ed è proprio in questo caso che, a mio avviso, entrano in gioco la fantasia ed il sogno e l'autore si può liberamente sbizzarrire, una volta che si è liberato dalle noiose pastoie del reale, creando una serie d'immagini che sono concepite allo scopo di apparire strabilianti alternative e innovatrici ma che a ben guardare tanto nuove non sono, visto che in buona parte ricalcano i facili schemi e gli stereotipi convenzionali dell'eterno femminile.

Esiste, è vero, ed in alcuni dei racconti analizzati traspare abbastanza evidentemente, una volontà specifica dell'autore di ironizzare sulla credibilità e sull'umanità di tali stereotipi, ma nella stragrande maggioranza dei casi l'ironia non interviene affatto a velare questo desiderio inconscio di conformismo archetipico.

La caratterizzazione del personaggio è qualcosa di fittizio, frutto dell'immaginazione e del desiderio dell'autore, il quale attraverso la scrittura attua una specie di processo di verbalizzazione veicolando nel personaggio le proprie aspettative ed i propri desideri consci ed inconsci. Credo infatti che si possa istituire un parallelo tra il processo onirico, la creazione letteraria in genere e quella fantascientifica in particolare, soprattutto intendendo quest'ultima come "letteratura del desiderio". La letteratura infatti, come del resto il sogno, è anche un mezzo per dare libero sfogo a desideri che sarebbero altrimenti destinati a rimanere repressi. Le immagini che costituiscono il tessuto del sogno, analogamente a quelle che formano il nucleo del romanzo, esplicano l'identica funzione di liberare e soddisfare, sia pure in modo fittizio, una serie di desideri e bisogni rimasti in realtà insoddisfatti.(5)

A proposito della relazione tra letteratura ed inconscio, vorrei sottolineare che FARMER stesso in un'intervista da lui rilasciata alcuni anni or sono ha affermato di possedere una specie di filo diretto con l'inconscio e di ricordare tutti i propri sogni, concludendo che - ricordare soltanto la propria esistenza conscia significa vivere a metà." (6). Il che, messo in relazione con l'evidente desiderio di femminilità convenzionale presente in "The Lovers" mi sembra piuttosto significativo.

Ciò che mi interessa sottolineare è la rispondenza di determinate caratteristiche riscontrabili nei personaggi aliena/androide/robot "bianca" con i criteri standardizzati di una iconografia femminile di stampo tradizionale.

Credo che il primo caso di trasposizione letteraria di amore elegiaco per una androide si possa far risalire al lontano 1938, con la famosa "Helen O'Loy" (conosciuta anche come Elena di Tung nelle traduzioni italiane).(7)

E' innegabile che analoghe caratteristiche si ritrovino, a grandi linee, anche nei personaggi proposti dalle autrici dell'epoca, ancora profondamente legate a retaggi culturali che risalgono alla notte dei tempi (con le dovute eccezioni, prima di tutte quella di un'autrice di cui si parla pochissimo, CHARLOTTE PERKINS GILMAN che nel 1915 con "Terradilei" ha costruito un'utopia femminile del tutto in contrasto con i tempi e la mentalità del periodo).(8)

Mi sembra comunque significativo il fatto che con Helen O'Loy abbia visto la luce non solo uno dei primi prototipi di donna-androide costruito dall'uomo e quindi su misura rispetto alle aspettative maschili, ma che si sia anche data per scontata l'evidenza che il rapporto uomo-androide fosse l'unico in grado di soddisfare i desideri maschili in fatto di femminilità. Per sua stessa ammissione, il narratore della vicenda non si è mai sposato in quanto: "di Helen ce n'è una sola" e questa è follemente innamorata di un altro, per cui per lo spasimante respinto non vi è alcuna speranza amorosa.

Da allora in poi molti autori hanno calcato le orme di DEL REY ed esiste tutta una serie di caratteristiche evidentemente considerate "ideali" che vengono continuamente riproposte e sono presenti in misura più o meno determinate nei racconti del genere.

Ho enucleato ed analizzato solo quelle che considero di maggior spicco perchè scendere in un'analisi più dettagliata avrebbe richiesto un lavoro molto più lungo e specifico, ragion per cui questa traccia non pretende di essere esaustiva e mi auguro anzi che possa essere in seguito ampliata e verificata dalle donne presenti in sala, dalle lettrici di UN'ALA e dalle appassionate in genere, perchè credo che la comprensione del nostro ruolo in una letteratura tanto specifica sia fondamentale al fine di operare in direzione di un possibile cambiamento dei vecchi schemi di interazione tra gli universi del maschile e del femminile, cosa che del resto sta già avvenendo, soprattutto in seguito ai mutamenti causati dall'influenza del Movimento Femminista. I racconti presi in considerazione sono stati tutti scritti nello stesso periodo, gli anni '50, a parte alcune eccezioni come quella già accennata di Helen O'Loy, del 1938, o al romanzo di IRA LEWIN "The Stepford Wives", che è invece del 1972.

Le caratteristiche che sono state elencate in ordine decrescente tenendo conto del valore che l'autore pare attribuire loro e della presenza più o meno rilevante nei brani analizzati.

1) BELLEZZA:

è un elemento fondamentale ed irrinunciabile, presente in tutti gli stereotipi in questione. La straordinaria avvenenza fisica è unita ad

una conturbante perfezione di forme, di solito generosamente scoperte, nonché ad una forte carica erotica.

Nel caso specifico di JEANNETTE la perfezione è tale da non essere neppure più naturale tanto che in un primo momento HAL la scambia addirittura per una driade od una ninfa, creature di straordinaria e mitica bellezza: si tratta quindi di caratteristiche non più umanamente uguagliabili. Ed in effetti JEANNETTE è stata dotata da Madre Natura di caratteristiche fisiche che corrispondono a canoni estetici di bellezza classica difficilmente riscontrabili in natura.

Fin dal primo fuggevole incontro con l'aliena HAL ne coglie le caratteristiche peculiari di sensualità e femminilità, notandone i lunghi capelli corvini, il biancore della pelle e la turgidità dei seni. Ed il terzo elemento cromatico, il rosso delle labbra e dei capezzoli, si unisce ai precedenti nel corso del secondo incontro tra i due personaggi, quello vero e proprio.

Questa triplice presenza di toni cromatici torna a più riprese nel racconto ed è anch'essa rivelatrice d'immobilità rispetto all'immagine del femminile di stampo tradizionale. Il bianco e il nero infatti valori estremi della scala cromatica, stanno ad indicare diversità e separazione, mentre il rosso è un colore marcatamente femminile, simbolo di istintualità e passione nonché di una forte carica emotiva, tutti valori attribuiti, nell'iconografia tradizionale, all'immagine della donna. Il rosso inoltre simbolizza la tentazione, tradizionalmente legata alla concezione di una sessualità femminile aggressiva e perciò temuta e condannata: è il caso della moglie del RETROCURSORE, che possiede attributi da "aliena nera" cioè, tra l'altro, labbra scarlate per l'abbondante belletto e che in "The Lovers" rappresenta appunto questo tipo di sessualità negativa e tentatrice.

Con JEANNETTE invece tutta la competitività e l'aggressività che di solito accompagnano la sessualità aliena perversa vengono a cadere e quelli che in un altro contesto potrebbero essere veicoli di simbolizzazione negativa (i contrasti bianco/nero/rosso), vengono invece utilizzati per indicare la potente carica erotica che rende JEANNETTE, unica ed eccezionale, oggetto d'amore totalmente diverso e caratterizzato da una sessualità che è in netto contrasto con quella piatta e sussistenziale che è invece prerogativa di MARY, la moglie terrestre di HAL. Ed infatti nel corso del racconto si apprende che :- nella Lalitha la natura ha forgiato la femmina perfetta.-(pag.162)

Ed il fatto che l'uomo scelga sempre e comunque compagne che posseggono determinati attributi fisici viene dato per scontato persino in quella che potremmo definire "filosofia robotica". Un robot tuttofare ben addentro nella natura umana ci rende edotti del fatto che:-E' risaputo che l'Uomo Umano ha bisogno di un'attraente Donna Umana"-.(9).

Anche la "donna ricostruita" di ROBERT SHECKLEY possiede "i più preziosi, leggiadri, prediletti attributi della femminilità": non a caso ci troviamo di fronte ad una "donna perfetta", ricostruita in base agli specifici

desideri maschili.(10)

2) CASALINGHITUDINE:

è anch'essa una caratteristica considerata basilare ed inscindibile dalla femminilità idilliaca.

Di HELEN O'LOY si dice che "era un'ottima cuoca", anzi era un genio, e sottolinea: con tutti i vantaggi di una donna e di un automa messi insieme. Anche JEANNETTE è un'ottima cuoca, anzi, come ha occasione di sottolineare HAL: - sei una cuoca rara. Il pranzo era così buono che mi sento quasi colpevole per averne goduto tanto. La minestra era la migliore che abbia mai gustato. Il pane era delizioso. L'insalata era superba. La bistecca era perfetta.-(pag.101). JEANNETTE insomma eccelle anche nell'arte di prendere gli uomini per la gola.

E che la casalinghitudine sia una qualità molto apprezzata sul mercato delle mogli è dimostrato anche dal fatto che il bravo pioniere alle prese con un pianeta selvaggio da colonizzare per la scelta di una moglie che gli allevii le pene della solitudine, fa uso di un apposito catalogo e si lascia guidare dal buon senso e decide che :- sarebbe stato molto più piacevole avere la compagnia di una ragazza piena di attenzioni, di molto buon senso, con un baricentro deliziosamente basso, che fosse brava in cucina, brava a lavare, a mettere in ordine la casa, a dirigere i robot domestici, a cucirgli i vestiti, a fare la marmellata...- Il fatto poi che si tratti in realtà di una "Sposa Modello Extralusso", con pelle bianca come il latte, unghie laccate di rosso e baricentro tutt'altro che basso va a tutto vantaggio dell'agricoltore, il quale ben presto comincia a capire come SHEILA :-nonostante il suo aspetto di lusso, fosse una giovane donna parecchio in gamba e piena di senso pratico. Quello che doveva fare una Sposa Modello di Frontiera, lei lo faceva; e inoltre possedeva altre qualità.-(leggi straordinaria avvenenza). Si aggiunga inoltre che la sua "squisita bellezza" è:-vicina alla perfezione-, ma lei stessa precisa subito di essere :-brava come qualunque robusta massaia-, nonostante il proprio aspetto civettuolo e delicatamente femminile. Ed infatti l'agricoltore le comunica la propria decisione di sposarla, perché è -brava come una Sposa Modello di Frontiera-ed inoltre: -anche parecchio più carina.-

Nel caso che queste caratteristiche invidiabili non siano già naturalmente presenti, è possibile conseguirle mediante opportune modifiche che adattino la donna alle esigenze del marito insoddisfatto. E' il caso delle donne di Stepford, tranquillo villaggio suburbano della provincia americana. In "The Stepford Wives" infatti, IRA LEWIN ci presenta, sia pure con una notevole ironia, un villaggio dove le mogli vengono trasformate in vere e proprie casalinghe compulsive, nonché in bellissime spose e madri modello, grazie ad una vera e propria operazione di robotizzazione. Il marito connivente ci guadagna una mogliettina nuova di zecca, con un aspetto fisico più curato, un cervellino vuoto e frivolo, incapace di preoccuparsi di cose che non rientrino nell'ambito dei lavori domestici e dei propri obblighi di madre, moglie ed amante appassionata e sempre disponibile.(11)

3) ABNEGAZIONE:

la dedizione di HELEN è tale che :-il mondo le si squarciava sotto i piedi, ma lei riusciva a ricordare che DAVE andava matto per il budino di mele- (pag 66), molto più di quanto ci si possa onestamente aspettare da una donna in carne ed ossa.

La "donna perfetta" di SHECKLEY invece fa colazione da sola :-in modo da poter dedicare tutta la sua attenzione al pasto del marito-(pag.121). JEANNETTE invece sa prevedere con esattezza ciò di cui HAL ha bisogno:-per smorzare un attimo di tetraggine o per esaltare un attimo di gaiezza.-(pag.102) e soprattutto, come le altre, sa soffrire in silenzio, senza dare a vedere la propria pena e senza mai lamentarsi. Del resto lo scopo principale della vita delle Lalithe è quello di rendere felice l'uomo. JEANNETTE stessa illustra allo sbigottito HAL di avere ricevuto un'educazione in dirizzata alla soddisfazione dei bisogni del maschio:-le mie zie mi hanno educata bene. Tra la mia gente alle femmine s'insegna, fin dall'infanzia, tutto ciò che può far piacere all'uomo. Tutto.- (pag.102)

Abbastanza simili sono le parole che un'altra stupenda femmina, questa volta un'androide, anch'essa ovviamente seminuda, rivolge ai terrestri sbarcati sul suo pianeta:-siamo le vostre serve, e siamo qui per servirvi in tutti i modi-, specificando di essere stata costruita per rendere felici gli uomini in attesa di donne vere e proprie.(12)

4) IMPULSIVITA' ED EMOTIVITA':

nella triade monogamica ipotizzata da ASIMOV, l'unica componente femminile è quella dell'emotiva, mentre gli altri due componenti maschili sono il "paterno" ed il "razionale"(13). L'emotiva in questione possiede tutte quelle doti paranormali di intuizione e veggenza che sono legate all'unico vero ruolo "attivo" delle protagoniste femminili, quello della mediazione col trascendente.

L'impulsività, l'emotività e la contorsione mentale possono essere tali da impedire addirittura di formulare messaggi comprensibili e coerenti, come nel caso di JEANNETTE, che in preda all'agitazione tende a formulare messaggi ripetitivi e frasi sconnesse, e di fronte ai tentativi di razionalizzazione di Hal reagisce sempre istintivamente. JEANNETTE fa inoltre ampio uso di un modello di comunicazione disfunzionale, il pianto, che viene evidentemente ritenuto la comune e normale reazione femminile in situazioni conflittuali o problematiche. In "The Lovers" la connotazione fortemente donnesca del pianto è sottolineata dal fatto che, per contro, il protagonista maschile non ricorre alle lacrime neppure in situazioni di estrema tragicità (ad esempio la morte dell'amante), e ne viene addirittura evidenziata l'impossibilità di dar libero sfogo al dolore (-avanti, HAL, piangi pure se vuoi. Ti sentirai meglio. Non puoi, eh? Vorrei che riuscissi a piangere-, pag.166).

Di HELEN O'LOY si dice che è talmente perfetta che può imitare qualsiasi azione umana e si sottolinea che l'androide è in grado di esprimere emozioni e possiede ghiandole lacrimali, delle quali, tra l'altro, fa ampio

uso. (pp:162,164 e 167)

Anche MYRA, la donna perfetta di SHECKLEY, in situazioni di crisi non sa far altro che piangere, silenziosamente però, per non disturbare il marito (pag.122).

Lo stesso dicasi per SHEILA, la sposa "Modello Extra Lusso", al riguardo della quale la saggezza robotica constata che :-la mente dell'Uomo Umano è scura e tenebrosa, ma in confronto a quella della Donna Umana è limpida e chiara come cristallo- (pag.185).

5) SUDDITANZA PSICOLOGICA:

il riconoscimento istintivo dell'uomo come protettore è particolarmente evidente in "The Lovers". Fin dal suo primo apparire JEANNETTE rispetta il cliché ampiamente collaudato della donna bisognosa di aiuto ed in preda al panico ed alla disperazione. Le sue prime parole sono di esplicita richiesta di aiuto ed il suo gesto istintivo è quello di gettarsi nelle braccia di HAL in cerca di protezione.

JEANNETTE inoltre non tralascia occasione per far sentire HAL forte e superiore, sottolineandone con ammirazione incondizionata tutte le doti e qualità positive.

Per contro la modestia la spinge a sminuirsi:-mostrami o dimmi una cosa una volta soltanto, e non dovrai insegnarmela più, ma non pretendo di possedere un'intelligenza superiore. Come hai detto tu stesso, ho un istinto imitativo. Non che non sia capace di pensare in modo indipendente, ogni tanto - (pag.102).

6) GIOVINEZZA:

L'invecchiamento è bandito, o quasi. Le LALITHE sono pressoché immortali in quanto possono vivere millenni senza mai invecchiare, rimanendo sempre all'età fisiologica di 25 anni.

Su TRANAI invece le donne vengono tenute in "stasi" per lunghi periodi, vengono cioè sospesi i loro processi vitali in modo da consentire all'uomo di avere per tutta la vita una moglie giovane e bella e desiderosa di compiacerlo. Questa operazione ha una doppia utilità: oltre a rimanere bella e giovane infatti la moglie viene liberata dalla stasi e quindi vive una vera e propria esistenza solo quando il marito lo desidera: la controparte per la donna è un'allegria vedovanza da godere in gioventù, visto che la stasi le consente di restare giovane mentre il marito inevitabilmente invecchia. -In questo modo va meglio per tutti - sostiene una donna di TRANAI. -L'uomo ha una moglie giovane e che esiste solo quando lui ne ha voglia. Ha la sua completa libertà ed una bella casa -(pag.16). (14)

Del resto androidi e robot non invecchiano, ed è soltanto la cieca abnegazione di HELEN O'LOY a spingerla a dipingersi di nascosto le rughe sul viso per il gusto d'invecchiare insieme al suo amato marito, fino al punto di non volergli sopravvivere e di darsi la morte con l'acido.

Si potrebbe osservare che queste caratteristiche vengono utilizzate indistintamente per creare personaggi femminili in genere, ma credo che nel caso di aliene ed androidi ci sia la tendenza, da parte degli autori, a calcare ulteriormente la mano, con il risultato finale di creare personaggi i quali, pur nella loro inverosimiglianza, appaiono estremamente desiderabili al lettore medio. Del resto non è un mistero per nessuno il fatto che nella stesura della traccia del racconto l'autore tenga di solito in una certa considerazione anche le aspettative del pubblico, in questo caso, considerando il periodo, composto per la stragrande maggioranza da uomini.

La sottile ma sostanziale differenza esistente tra il personaggio femminile, sia pure stereotipato e conforme al cliché, e quello dell'aliena/androide/robot ginecomorfo viene evidenziato se si tengono in considerazione i frequenti paragoni che, nei racconti analizzati, vengono istituiti tra le aliene/androidi amate dai protagonisti e le donne comuni, confronti dai quali le prime escono sempre a testa alta.

Con HELEN, come abbiamo visto, si esclude decisamente la possibilità di amare una donna in carne ed ossa, una volta conosciute le delizie della perfezione androide.

Il marito follemente innamorato della propria moglie "ricostruita" e quindi "perfetta", giunge perfino ad affermare che le donne comuni sono "creature nevrotiche" o meglio "un fascio di nevrosi" e MYRA dal canto suo gli ricorda che: -nessuna donna potrebbe amarti come me. E io ti adoro! -. Ed infatti, stando al giudizio del protagonista, le donne sono: - creature egoiste che esigevano un'intera vita di cure e di attenzioni-, ed inoltre: - non facevano che chiedere soldi per acquistare vestiti e cosmetici, pretendendo la colazione a letto, scappar di casa per le partite a bridge, chiacchierare per ore al videofono... Cercavano anche di soppiantare gli uomini nei loro lavori, e ultimamente sembra che fossero riuscite a dimostrare la loro uguaglianza -. Il giudizio definitivo è che: - gli uomini non erano mai riusciti, in tutta la storia dell'umanità documentata, a vivere felici con le donne primitive, cioè non ricostruite. -

Anche HAL non può evitare di constatare continuamente la perfezione di JEANNETTE, sotto ogni punto di vista, e ricordare il grigiore di MARY, paragonando la travolgente passione che lo lega alla prima con la tepidità dell'interesse affettivo e sessuale provato invece per la seconda, personaggio estremamente conformistico e privo di qualsiasi spessore psicologico. Qui è particolarmente evidente che il rapporto con l'aliena risulta magnificato dal confronto con lo status maritale precedente. E' quindi comprensibile il disagio che afferra un altro eroe al ritorno dall'esperienza galattica: è ben difficile riuscire ad - imparare di nuovo a dare importanza ad una donna e a chiedere il suo parere su tutto -, dopo essersi abituato alla dolce aliena che lo chiamava con teneri vezzeggiativi e per quattordici anni aveva fatto tutto quello che lui voleva. (15)

Non vorrei apparire troppo perentoria o cadere nel contenutismo

grossolano, ma mi pare che si tratti di percorsi immaginari la cui matrice sia abbastanza chiaramente individuabile.

In ogni caso con la creazione di tali personaggi si è potuta superare una dicotomia altrimenti insanabile, quella delle opposizioni tranquillità/disappunto tipica del quotidiano, ed estasi/tormento tipica invece dell'innamoramento. In questo modo si è potuto dare libero sfogo ad un desiderio mitico, quello dell'amore idilliaco, travolgente e rasserenante ad un tempo, che non è oggettivamente realizzabile sul piano del reale.

Delle due coppie dialettiche vengono presi in considerazione solo i due poli positivi, con assoluta esclusione di quelli negativi, ottenendo una mirabile quanto utopica fusione di straordinario ed ordinario, eccezionale e quotidiano.

Si dà così vita ad un mito, quello dell'amore idilliaco, utilizzando un altro, quello dell'eterno femminile, nella convinzione che le due cose siano strettamente ed indissolubilmente legate. Il risultato è la creazione di personaggi "femminili" per eccellenza che della femminilità, così come ci è stata esplicitamente ed implicitamente tramandata dalla tradizione e come si è venuta costituendo nella realtà etnografica e nella mitologia, posseggono veramente la quintessenza.

E non è possibile non notare questo continuo e spontaneo riproporre tutti i più scontati luoghi comuni della mitologia femminile. Ne deriva un personaggio femminile che con l'aliena/androide/robot assume una connotazione di estrema rigidità ed è intrappolato in un cliché che, per lo meno a livello immediato, a lungo andare dimostra una superficialità ed una povertà relazionale che non può che risultare sminuente per entrambi i sessi, perché implica un'analoga sclerotizzazione del ruolo maschile, anch'esso intrappolato in cliché riduttivi e spersonalizzanti quali quello dell'uomo forte e sicuro a tutti i costi che non può piangere neppure se lo desidera fortemente.

E' importantissimo perciò riuscire a rivisitare i ruoli e a creare personaggi che non rientrino in questa tipologia scontata. A questo proposito vorrei ricordare due romanzi che non sono stati scritti da donne: "A World between"(16) di NORMAN SPINRAD, e "Windhaven"(17), scritto a quattro mani da un uomo e da una donna: GEORGE MARTIN e LISA TUTTLE.

Si tratta di opere i cui personaggi sono degli esseri umani, prima che uomini o donne, e posseggono pertanto delle caratteristiche che sono peculiari e del tutto indipendenti dall'identità sessuale: superato il facile stereotipo, è possibile quindi creare uno spessore psicologico ed una credibilità che altrimenti vengono immancabilmente meno.

NOTE

- 1) I.MAGLI "L'immagine simbolica femminile e le sue costanti mitico culturali nella fantascienza." in "La fantascienza e la critica"(Milano 1981).
- 2) per ulteriore approfondimento si veda: A.BARINA,"La sirena nella mitologia"(Padova,1980).
- 3) P.J.FARMER,"The Lovers"(1952), trad.it: Un amore a Siddo"(CELT,Piacenza,1966).
- 4) F.ALBERONI,"Innamoramento e amore"(Milano,1979).
- 5) S.FREUD,"Die Traumdeutung"(1900); trad.it: "L'interpretazione dei sogni"(Torino,1969).
- 6) P.WALKER,"Intervista con P.FARMER"(1974);in "Un amore a Siddo",op.cit.,pg23.
- 7) L.DEL' REY,"Helen O'Loy"(1938); trad.it: "Elena di Tung" in ROBOT n°16-17,Armenia(Milano,1977).
- 8) C.PERKINS GILMAN,"Herland"(1915);trad.it:"Terradilei"(Milano,1980)
- 9) R.SHECKLEY,"Human Man's Burden"(1956);trad.it:"Il catalogo delle mogli",in" Mai toccato da mani umane"(Milano,1962).
- 10) R.SHECKLEY,"The perfect woman"(1953);trad.it:"La donna perfetta",in"44 microstorie di fantascienza"(milano,1979).
- 11) I.LEWIN,"The Stepford Wives"(1972);trad.it:"La fabbrica delle mogli"(Milano, 1973).
- 12) B.CHANDLER,"Rendez-vous on a lost World"(1961);trad.it:"Appuntamento su un mondo perduto"(Milano,1973).
- 13) I.ASIMOV,"The God Themselves"(1972);trad.it:"Neanche gli dei"(Milano,1972).
- 14) R.SHECKLEY;"A Ticket to Tranai"(1955);trad.it:"Un biglietto per Tranai",in" L'Ombra del 2000"(Milano,1965).
- 15) P.ANDERSON,"Guardians of Time"(1960);trad.it:"I guardiani del tempo"(Milano, 1977).
- 16) N.SPINRAD,"A World between"(1979);trad.it:"Tra due fuochi"(Milano,1982).
- 17) GEORGE R.MARTIN & LISA TUTTLE,"Windhaven"(1981);trad.it:"Il pianeta dei venti"(Milano,1983).

PUBBLICO: "The Lovers", come perno di questa analisi, di cui peraltro condivido perfettamente la conclusione, per quanto riguarda gli altri racconti, ritengo sia un po' fuori luogo, in questo senso. "The Lovers" si scontra con l'assunto stesso di base del racconto, cioè la protagonista femminile è un'aliena che si riproduce solo attraverso un rapporto sessuale con esseri di altre razze, rapporto che peraltro le costa la vita quando diventa feconda, quindi una dimensione di vita completamente diversa da quello che possiamo immaginare.

Secondo me, anche in quel punto FARMER si astiene giustamente dall'approfondire la psicologia dell'aliena; sarebbe stata una prospettiva diversa che avrebbe implicato una serie di strutture del racconto completamente diversa e soprattutto molto più lunga e questo assunto di base -cioè che l'aliena deve catturare in qualche modo il suo fecondatore che appartiene a razze diverse- lo troviamo nel precedente del racconto per cui la madre della protagonista, e delle sue sorelle, si era precedentemente incontrata con un umano e quindi ha potuto perfezionare quelle caratteristiche che servono per catturare l'umano ed è questo che giustifica pienamente, secondo me, l'uso dello stereotipo perchè l'alieno protagonista altrimenti non sarebbe stato credibile.

Non è credibile un parassita che provoca per prima cosa il dolore alla sua vittima. Le zanzare quando pungono non fanno male, solo quando ritraggono il loro pungiglione succhiatore, ed è per questo che la protagonista di "The Lovers" doveva essere una donna con la pelle chiara, i capelli neri, i capezzoli rossi, perchè è questo che attira l'uomo.

C'è un'esigenza di logica narrativa alla base che giustifica la scelta quindi fa superare il problema di non poter approfondire un rapporto di coppia, anche perchè questo rapporto non esiste effettivamente un rapporto fittizio poichè si tratta di due esseri che non hanno nulla in comune, fra di loro, se non l'aspetto esteriore."

GUIDO: "Vorrei fare una precisazione: mi sembrava di aver accennato al fatto che esiste questo tipo di motivazione, ossia il fatto che in realtà l'aliena ha bisogno dell'uomo per la riproduzione, però questo secondo me non cambia la questione.

FARMER in un'intervista fatta a PAUL WALKER nel 1974 afferma di essere convinto di possedere un filo diretto con l'inconscio e di essere molto felice in quanto ciò gli permette di strutturare dei personaggi che gli sono particolarmente graditi e dice anche che non ha nessuna intenzione di andare ad indagare in questa direzione, proprio perchè non vuole disturbare la connessione che a lui, come scrittore, risulta altamente gratificante. Afferma anche di amare fortemente i propri sogni, di ricordarli tutti, sia quelli positivi, che gli incubi, e di provare una profonda pena e nessuna invidia per coloro che invece non ricordano i propri.

La mia analisi di quest'opera è incentrata proprio su questa affermazione di FARMER. Io sono sicura di quanto tu affermi (che l'aliena

deve obbligatoriamente essere bella, sensuale attraente perchè altrimenti non riesce a riprodursi), ma questo non cambia il nocciolo del discorso e cioè il perchè si è creato un personaggio di questo tipo. Secondo me ogni volta che l'autore crea un personaggio lo fa perchè vuole dire qualcosa attraverso questo personaggio, in positivo o in negativo, altrimenti l'assunto stesso del romanzo viene a cadere.

Ed io non ho indagato sulla solita questione annosa, ossia se sia possibile o meno un rapporto fra umano/alieno: a me interessava analizzare l'aliena così come viene presentata. Il fatto poi che questa sua femminilità esasperata abbia un fine utilitaristico e sia dovuta a motivi di riproduzione, a me non interessa particolarmente. Se FARMER non avesse voluto creare un personaggio femminile così gratificante, non avrebbe neanche creato la sovrastruttura, cioè il fatto che l'aliena "debba essere bella" per richiamare l'attenzione sessuale dei terrestri.

In ogni caso anche volendo considerare la bellezza come un elemento pertinente alla qualità di parassita di JEANNETTE, tutte le altre caratteristiche del personaggio (dolcezza, remissività, bisogno di protezione, casalinghitudine, etc) fanno comunque sì, che esso rientri negli schemi stereotipi di cui si parlava e sui quali è incentrata l'analisi."

PUBBLICO: "Io credo che l'equivoco non sia quello posto dalla domanda, ma che un piccolo equivoco ci sia e credo che valga la pena di renderlo il più esplicito possibile.

Mentre in buona parte degli esempi fatti in genere, dalle scrittrici, saggiste, articoliste, donne che si occupano della questione dello stereotipo femminile, il riferimento è fatto ad opere, diciamo letterariamente scadenti, cioè bruttine, in cui l'uso dello stereotipo risulta ancora di più perchè da un punto di vista estetico non sono molto gradevoli da leggersi, sono noiose, etc.

L'esempio che ha scelto Luciana Guido, invece non ha questa caratteristica, cioè "The Lovers" non è un brutto romanzo, infatti non ho sentito nella sua relazione alcuna presa di posizione estetica.

Allora tutte le argomentazioni sulle necessità narrative interne, perchè l'aliena sia quella che sia, credo che reggano, ma effettivamente non c'entrano.

Allora credo che noi da un lato dovremmo abituarci giustamente a saper vedere lo stereotipo, sia maschile sia femminile (adesso stiamo parlando di quello femminile) nelle opere narrative, a prescindere dalla loro riuscita estetica, cioè dalla loro piacevolezza.

Non è detto che l'uso dello stereotipo sia sempre una cosa negativa, che sempre produca stanchezza. Ci sono così momenti in cui l'autore può trasferire la sua abilità narrativa o le cose che ha da dire; credo che FARMER ne avesse da dire già negli anni '50 e ne abbia avuto anche negli anni successivi, su altri campi.

Io considero valida l'analisi che è stata fatta di queste opere da un altro punto di vista cioè come contributo alla consapevolezza di quanto negli scrittori maschi giochi anche giustamente a livello inconscio ed è giusto rimpallarlo a *FARMER* visto che è una cosa che lui usa spesso. Lo stereotipo può sussistere, vivere anche in opere che sono magari letterariamente riuscite; ciò non vuol dire però che siccome metà dell'umanità, cioè quella femminile si vede rispecchiata in queste opere, è chiaro che abbia la propria parola da dire sul modo in cui questa figura viene utilizzata nei vari romanzi, a prescindere ripeto dal loro valore estetico. Se noi prescindiamo da questo equivoco, credo che potremmo cogliere tutto quello che viene detto, tutta la tematica che viene portata avanti dalle donne nella fantascienza in questo periodo.

GUIDO: "Vorrei puntualizzare una cosa sulla quale forse non sono stata abbastanza esplicita. La mia critica dello stereotipo femminile, non è unilaterale nel senso che io ritengo che una rigidità di questo genere da parte del personaggio femminile, presupponga un'analoga rigidità del personaggio maschile e quindi, secondo me, riuscire a rivisitare questo ruolo, riuscire a fare qualche cosa di diverso e di innovativo, a creare dei personaggi che prima che donne o uomini siano degli esseri umani, non può che essere gratificante per entrambi i sessi."

PUBBLICO: "Io sono d'accordo con chi m'ha preceduto, però volevo dire che la tua relazione, con i limiti in cui tu l'hai inquadrata, sta bene così, però a me piacerebbe risentirla con due implicazioni. La prima è questa: negli anni '50 salvo rare eccezioni, è più logico che la donna sia il riposo del guerriero classico, perchè questi sono romanzi di guerra, cioè in massima parte sono romanzi di cappa e spada, tecnologici costituiti, secondo me, non solo di stile, ma anche di tematiche interessanti, salvo rare eccezioni (per esempio *STURGEON*, che nessuno nomina mai che invece ha delle implicazioni di ruoli sessuali di ruoli sociali, sempre molto interessanti da nominare). Più difficile fare i conti con la fantascienza degli anni Sessanta o Settanta; questo mi piacerebbe perchè secondo me, lì, in una letteratura molto più avanzata come contenuti e forme, in molti autori ritorna non solo lo stereotipo femminile ma anzi direi antifemminile, non solo lo stereotipo antigay, antiomosessuale, ma mascherato. Prendiamo per esempio un grande autore come *P.K. DICK*: basta dire che in uno dei suoi romanzi più belli "La svastica sul sole" c'è una dedica a sua moglie: "con il suo silenzio mi ha permesso di scrivere" o in un altro libro di *HEINLEIN* che è preteso rivoluzionario sessuale, in cui c'è un odio, verso la donna e verso i gay che è chiarificante e demifisticatorio, verso queste tematiche. Quindi secondo me è più interessante tracciare una posizione antifemminile e comunque in generale di marmorizzazione dei ruoli sessuali, maschili e femminili, negli anni Sessanta, perchè è più mascherata e non scinderei, "Un biglietto per Tranai" perchè mi sembra molto ironico."

GUIDO: "Infatti i racconti a cui mi riferivo, "La donna perfetta" e "Il catalogo delle mogli" sono di *R. SHECKLEY*, però sono precedenti."

PUBBLICO: "Penso che *SHECKLEY* sia antifemminile, ma in altri racconti. L'altra implicazione che mi piacerebbe sentire, è un discorso, se non ricordo male, che accennava *IDA MAGLI*; era secondo me inferocita a ragione con il fatto che si diceva che le donne nuove della fantascienza hanno introdotto sconvolgenti novità e lei si arrabbiava giustamente perchè una di queste sconvolgenti novità pretese, era passare da un sesso soft a un sesso hard, in cui però i ruoli rimanevano assolutamente identici. C'era soltanto un po' più di violenza, e questo secondo me c'è anche in autrici donne; per esempio so che molte persone non saranno d'accordo, ma io penso che *TANITH LEE* non sia un'autrice che introduce dei ruoli nuovi, è solo una che scrive abbastanza bene, che complica molto la faccenda, ma in sostanza mi sembra che la donna, l'uomo, l'omosessuale, le sovrastrutture sociali, rimangano inalterate. Quindi mi piacerebbe sentire anche questa implicazione. Mentre il discorso è completamente diverso per *U.K. LE GUIN* che secondo me è stata un po' sottovalutata per le novità che ha apportato."

GUIDO: "Nella mia relazione parlavo soltanto di autori maschi quindi non ho fatto alcun accenno a quanto tu stai dicendo. Sono perfettamente d'accordo con te a proposito di *T. LEE* (ad esempio in "Nata dal vulcano"): c'è questo riproporre convenzioni trite e ritrite attraverso un'operazione che si vuole far passare per innovatrice. Ne parlava prima la *VALLORANI* a proposito del cambiare sesso come si cambia d'abito, per poi ritornare sempre al fatto che la donna è quella dai lunghi capelli e necessariamente molto bella, molto femminile. Anche il fatto di cambiare il sesso non è altro che una manifestazione esteriore di una civetteria, se vogliamo, poichè lo scopo di queste trasformazioni è quello di attirare l'attenzione degli esponenti dell'altro sesso.

Vorrei sottolineare il fatto che la *MAGLI* criticava il presupposto secondo cui le donne hanno portato una vera e propria innovazione nel campo della SF e giustamente stroncava la *T. LEE*, però la *MAGLI* quando analizzava la presenza di strutture mitiche costanti si riferiva ad opere di autori di entrambi i sessi, sostenendo che è tanto più significativo il fatto che un certo tipo di stereotipo di mitologia femminile venga riprodotta costantemente anche da autrici di sesso femminile, proprio perchè anche le donne sono ricadute negli stessi stereotipi.

Ho ristretto l'ambito agli autori maschi per questioni di tempo disponibile, però è evidente che questa è una questione di mentalità, non di sesso. Ho detto prima che sia uomini che donne nascono nello stesso tipo di società quindi introiettano gli stessi valori, caso mai la donna li assimila in maniera passiva, vi si identifica e quindi tende a riproporli, cioè pensa che il suo ruolo sia effettivamente quello. Naturalmente non condivido questo atteggiamento, io ritengo che il ruolo della donna non sia questo, ma il cambiamento deve avvenire da ambo le parti. Non a caso ho citato un uomo e una donna che secondo me hanno fatto qualcosa di molto significativo, non ho parlato delle donne volutamente perchè è chiaro che noi donne, e quindi le autrici di sesso femminile, abbiamo tutte un interesse a rimettere in discussione la questione, mentre da un punto di vista puramente utilitaristico an-

che egoistico, se vogliamo, è molto più significativa la scelta di un uomo che invece va a rivisitare questo ruolo, per questo ho rivolto particolare attenzione ad autori di sesso maschile. Riferendomi a IDA MAGLI che era inferocita con questo tipo di critica e diceva anche che il femminismo in letteratura non esite, cosa sulla quale è anche possibile discutere, ritengo che si riferisse non soltanto alle donne che scrivono SF ma anche agli uomini e che quindi, caso mai facesse un appunto alle donne in quanto proprio noi donne siamo nemiche di noi stesse, introiettiamo questo tipo di valori e li riproduciamo, l'insegniamo ai nostri figli, siamo noi che creiamo l'uomo, siamo noi che attraverso la maternità, attraverso l'educazione, riproponiamo sempre lo stesso ruolo, quindi siamo corree in questo tipo di situazione.



giuliana pandolfi

LA DONNA

NELLA FIABA

A partire dall'alba della storia e attraverso le civiltà primordiali dei cacciatori e degli agricoltori, si è venuto disegnando il profilo storico della donna in ordine ai ruoli che essa ha avuto nel gruppo. Tracce di questi ruoli e della loro fissazione in stereotipi, si possono trovare nella fiaba, la quale altro non è che la risonanza delle dinamiche antropologiche e sociali della storia "non-scritta", filtrata in gran parte dal punto di vista della narratrice, cioè della donna stessa, che tramandava ai piccoli narrando, i fatti esemplari e le regole del vivere.

Che cosa fosse la donna nella civiltà dei cacciatori è difficile immaginarlo con sicura approssimazione. I grandi cacciatori migravano per giorni e giorni dietro alle tracce degli animali, le donne li aspettavano con i loro figli nelle caverne. Qui, nell'incertezza del ritorno degli uomini, esse dovettero probabilmente organizzarsi in modo autonomo per cercare cibi alternativi, per tener vivo il fuoco, per difendersi dal freddo e dagli animali molesti o feroci, per dirimere le liti e compiere i rituali atti a scongiurare la malattia, la morte e le calamità, a propiziare la fecondità e la buona crescita della prole.

Fu sicuramente la donna a creare i riti dell'acqua nella necessità di cercare le sorgenti e i rivoli ove attingere, e i riti della luna legati ai suoi cicli e alla produttività dei semi. Fu lei ad addomesticare gli animali, coinvolgendo forse i cuccioli che razzolavano tra i rifiuti nei giochi dei suoi piccoli durante le lunghe ore di ozio e di attesa.

Quando però, con la civiltà agricola, l'uomo diventò sedentario e creò la stratificazione della società in classi e il diritto di proprietà, a poco a poco esautorò la donna dai suoi ruoli e chiamò stregone i poteri e i riti che essa tentò di conservare.

Ciò non avvenne per tutti i popoli allo stesso modo. Presso i Sumeri, ad esempio, la donna era ancora libera di compiere negozio giuridico, e così presso i Babilonesi e gli Egiziani. In Egitto partecipava

alle cerimonie del culto religioso e aveva tra le divinità la stessa potenza di quelle maschili.

Che la donna delle civiltà Mediterranee avesse comunque ancora una certa importanza è testimoniato dai matrimoni dinastici e dalle frequenti reggenze dei regni e degli Stati. La più famosa reggente dell'antichità fu senz'altro la regina Semiramide, la quale attorno al IX secolo avanti Cristo avrebbe fondato l'impero assiro e la città di Babilonia. La leggenda dice che essa fosse figlia non gradita della dea Sira, la quale la espose nel deserto per farla perire (Questo mito così frequente dell'esposizione dei figli, non adombra forse il dato che in realtà la maternità è per la donna un fatto di alienazione, uno sdoppiamento di sé del quale non potrà mai più liberarsi?). Ma Semiramide venne nutrita da una Colomba e allevata da un pastore. Divenne grande e forte, sposò il consigliere del re Nino e poi, causando il suicidio del marito lo stesso re Nino. Fu l'inizio della strage degli amanti di Semiramide, peccatrice perversa e dissoluta che uccideva i suoi uomini come l'ape regina dopo averli posseduti?. Di fatto questa regina discussa dagli uomini perché invidiata, compì delle opere tra le più grandi dell'antichità. Fece costruire canali, ponti, condutture, architetture e realizzò i famosi giardini pensili che fecero di Babilonia una delle meraviglie del mondo.

Quando subentrarono nella storia le grandi monarchie militari dell'Oriente nate dalla feroce conquista armata, fu necessario ricorrere alla diplomazia delle alleanze per loro conservazione. Tramite garante di queste alleanze, e merce di contrattazione e di scambio, fu la donna concessa in moglie al vincitore un po' come ostaggio un po' come tributo. Più alleati, più mogli. E così entrò in vigore la poligamia.

L'harem tolse alla donna sicurezza, dignità e indipendenza. Si vedeva presso gli Ebrei. All'inizio essi erano monogami, e sebbene rozzi e duri nel trattare la femmina, essi le davano spazio nella vita pubblica e in quella politica. Né mancano nella stessa Bibbia pagine molto belle di tenero idillio, quali il famoso Cantico dei Cantici.

Ma entro l'harem del re Salomone, ogni idillio era scomparso per lasciare il posto (è sempre la Bibbia che racconta) agli intrighi di palazzo e alle rivalità con cui la donna dovette farsi spazio, nonché alle azioni occulte, magiche e stregonesche che essa esercitò per influire nell'animo del marito e legarlo a sé. Fu Betsabea per esempio, la concubina di Salomone, a far designare con le sue "arti femminili" il figlio Davide quale successore al trono esemplificando quella frequente dinamica dell'utilizzo del figlio contro il padre, a favore della donna-madre.

Né sorte migliore ebbe la donna araba. Nell'età più antica essa esercitava un'influenza socio-politica considerevole. Basti pensare alle opere ed alla fama di Palmira e di Zenobia. Ma l'islamismo la relegò nel gineceo da dove non uscì se non velata; istituì la poligamia e il rifiuto; le assegnò una quota ereditaria pari alla metà di quella dell'uomo; legalizzò il concubinato delle schiave, le quali spesso erano figlie di re o nobili, donne più civili e più colte delle mogli, alle

quali non restavano che i "filtri" e gli intrighi per prevalere e per sbarazzarsi delle pericolose rivali.

Però, la civiltà araba concesse alla donna il diritto di amministrare liberamente il patrimonio familiare una volta che fosse vedova, e forse per questo troviamo al suo interno l'esempio di donne illustri che si sono occupate di arti, di scienza e di misticismo.

Essa dovette apprezzare in sommo grado la donna colta, se è vero che ha espresso la più bella figura della fiaba, quella di Sherazade, la narratrice protagonista de "Le mille e una notte".

Figlia colta e saggia del Grande Visir, ella riuscì a vincere la ottusa prepotenza di un Sultano mandrillo, il quale si prendeva in moglie le più belle ragazze del regno e le uccideva puntualmente dopo aver consumato le nozze, con la forza della sua parola colta e ornata. Per mille e una notte infatti raccontò al Sultano le belle storie del suo popolo e del suo regno, finché questi s'innamorò di lei e la elesse sua regina.

La migliore esemplificazione della donna-sposa la troviamo nella Odissea di Omero, dove Penelope vigila sui servi, custodisce i beni e i lari domestici, alleva i figli, fila e tesse e tiene viva la casa.

In Atene però essa compare davanti all'ospite solo se c'è il marito (da fanciulla è relegata nel ghetto del gineceo e non ne esce se non maritata), non ha istruzione, esercita soprattutto la virtù del silenzio che garantisce all'uomo la tranquillità, svolge il suo ruolo di Cenerentola affacciata tra le stanze e il cortile.

Le eteree donne di malcostume invece no, quelle erano istruite allo scopo di essere in grado di intrattenere gli uomini con tutti i piaceri, inclusi quelli intellettuali. E forse data da quel tempo il pregiudizio che identifica (almeno rispetto al popolo) la cultura della donna con la corruzione.

Le donne non abbienti però, le popolane che non possedevano schiave, godettero in antico e presso tutte le civiltà, di una libertà maggiore, non fosse altro che per la necessità di recarsi al mercato e alla fonte.

Le fiabe sono tutte piene di storie che accadono alla fonte: qui perdi l'anello, qui incontri il cavaliere, la fata, la maga, la strega qui sei messa alla prova come accade nella bella fiaba de "Le fate" o se alla ragazza che lancia cattiverie contro la vecchina che le chiede da bere escono rospi dalla bocca, mentre dalla bocca della fanciulla gentile che le risponde con garbo escono perle e fiori.

Comunque, la donna greca (questa incubatrice poco frequentata dagli uomini i quali le preferiscono i "giovinetti" e la vita politica) era considerata inferiore dal maschio, il quale la considerava più o meno un oggetto di sua proprietà, e la ornava di ori e di belle vesti quando la mostrava in pubblico, tal quale, come il contadino adorna la

mucca da esposizione. La donna era in qualche modo anche allora uno status-simbol, come è oggi nella nostra "avanzata" civiltà che la vuole giovane, bella, sexy, elegante, ricca, cinguettante e oca.

La matrona romana, confinata in casa con un ruolo simile a quello della donna greca, partecipa di più alla vita pubblica e soprattutto quando è di nobile e ricca famiglia va a scuola. Il litterator infatti le insegna latino e greco, il precettore la raffina attraverso le arti della danza, del canto e della musica. Tuttavia il migliore epitaffio che ella possa aspettarsi a futura memoria, consiste nel "casta fuit, domum servavit, lanam fecit": fu casta, ebbe cura della casa, filò e tessè la lana.

E, come in Grecia, come nella Cina di Confucio, osservò le tre obbedienze di rito, al padre, al marito e al figlio.

Il cristianesimo, pur ribadendo la sottomissione della donna, corruttrice dello status umano con Eva e la sua mela, al padre e al marito, al fratello e anche soprattutto al sacerdote confessore, la riscattò in qualche modo dalla servile condizione del paganesimo perchè ne fece la coadiutrice della redenzione familiare, la suscitatrice di vocazioni religiose. Inoltre la riscattò dall'esposizione dei figli, dal ripudio, dalla poligamia.

Con il culto della "verginità" ascetica e mistica però, ipostatizzò il mito dell'integrità fisica della donna facendo, per lei e solo per lei, del sesso un tabù e della verginità un problema di alienazione ed un motivo di ricatto, vergogna e sopraffazione.

Con l'era della Cavalleria, inizia la nemesi storica della donna la quale conquista il Cavaliere e lo sottomette ricorrendo non solo al suo fare "angelicato", ma alle sue arti di seduzione (Ginevra è la rovina non solo di Re Artù, ma di tutti i cavalieri della Tavola Rotonda), ed a quelle magiche di cui è ampiamente dotata. Si affacciano così alla leggenda ed alla letteratura la fata Morgana, Beatrice che ispirò quella sublime fantasy che è il paradiso dantesco, Chiara di Assisi, Caterina da Siena, ed anche, sapida controparte della donna sublime, la Marcolfa di Bertoldo che non è cosa di poco conto.

Nell'Umanesimo e nel Rinascimento, la donna legge Platone e Cicerone, e con intento erudito e filosofico "rilegge" anche le Sacre Scritture alla ricerca dell'antico cristianesimo povero e santo. C'è nell'aria un momento di grande equilibrio tra sacro e profano, di cui si nutrono e si rivestono le grandi donne del Rinascimento, signore delle Corti. Pensiamo per esempio ad una Isabella d'Este, o ad una Caterina dei Medici.

Ma l'unione del sacro e del profano durò pochissimo, e la corruzione delle Corti prima ancora della Riforma e della Controriforma, costrinse le donne migliori (si vedano Gaspara Stampa e Vittoria Colonna) a riformarsi nel sentimento religioso. La Controriforma per suo conto, significò per la donna regresso culturale, segregazione domestic

ca, sottomissione all'uomo marito-padre-padrone, ignoranza, bigottismo, beghinaggio.

Il secolo dei lumi, il '700, pose per primo la questione dell'istruzione laica della donna, alla quale volle concedere una cultura che fosse non solo ornamentale, ma anche letteraria e scientifica. E il privilegio (peraltro riservato alle classi alte e soprattutto ai borghesi) approdò al fenomeno dei salotti nei quali le donne patriottiche, umanitarie e sensibili, tenevano banco sui dibattiti. attorno alle idee riguardanti religione e scienza, fantasia e scienza, ragione e sentimento. In mezzo al grande bisticcio tra ragione e sentimento tra esprit de geometrie ed esprit de finesse, destinato ad affossarsi presto nei languori romantici, la donna ebbe un suo spazio peculiare incarnando l'esprit de finesse che le è congeniale perchè meno soggetto alle pastoie dell'intelletto razziocinante e più rinvenibile nell'ampio respiro della ragione la quale spazia oltre al dimostrabile nei regni impenetrabili dell'anima e dell'essere (Kant).

Con la Dichiarazione dei Diritti dell'Uomo del 1789, la Rivoluzione Francese pretese di inserire "alla pari" anche la donna nella revisione del Diritto e le riconobbe la facoltà di studiare liberamente, di vendere e comperare, di testimoniare, di stipulare contratti, e dulcis in fundo, dette a tutte le donne l'appellativo di "signora" (lo zitellesco "signorina" fu però duro a morire se resiste ancora oggi a distanza di due secoli !).

In fondo però, anche la Rivoluzione Francese, si servì della donna-madre per allevare il cittadino, così come le rivoluzioni patriottiche dell'800 si serviranno di lei per crescere il suddito patriottico.

Ancora e sempre, la donna collabora tramite i figli al progresso della storia nell'indirizzo voluto dall'uomo adombrando suo malgrado Camilla, Cornelia o la matrona Laeta cui S. Girolamo commissionava l'allevamento delle vergini.

Intanto, con il prorompere della richiesta di "educazione popolare" che la Riforma già da tre secoli dibatteva ed alla quale ormai non si poteva più porre argine viste le istanze della rivoluzione industriale, la donna dell'800 vide trasferito il suo ruolo di "madre storica" in quello di maestra del popolo ruolo professionale assegnato alla donna insieme a quello di infermiera) non deve possedere cultura, ma deve essere dotata di virtù morali, religiose e civili. Come la Geltrude del "grande" pedagogista svizzero Pestalozzi, essa è una brava donna di campagna, educata all'antica, è una cristiana virtuosa che non attinge sapienza dal libro, ma dal suo cuore.

Però nella seconda metà dell'800, questa pedante matrona infarcita di virtù e fede si sgonfia nel dramma di Madame Bovary la quale denuncia il bisogno della donna di svincolarsi una volta per tutte dalle ipocrite pastoie maschiliste che la tengono segregata in ruoli decadenti e falsi. La rivoluzione industriale farà il resto, e porterà sì la

donna all'emancipazione che essa può ora "pagarsi" con il salario che percepisce, ma non la condurrà alla liberazione dalla servitù al maschio e al focolare domestico perché i ruoli tradizionali gravano ancora intatti su di lei.

Tuttavia, se tale è la donna della "storia erudita", un'altra ne è scritta e narrata fin dalla notte dei tempi per mezzo della fiaba.

Questa è recitata ai fanciulli da una narratrice, e pertanto è il luogo ove la donna stessa si "ricrea" ed esercita sull'uomo, personaggio peraltro di secondo piano, il suo potere e la sua "vendetta".

Nella fiaba la donna è mistero, pericolo, arma a doppio taglio, fonte di perdizione, profetessa e sacerdotessa, strega e maga, fata e deità.

Nella fiaba, questa donna della civiltà agricola via via schiava, sposa, madre, concubina, ignorante, casta, vergine, devota, bigotta, educatrice, infermiera, operaia, bella, snella, giovane, elegante, panterina come la vuole ora la pubblicità, confinata al focolare, riscattata dal matrimonio e dai figli, costretta all'ignoranza, alla sottomissione, all'autodifesa attraverso le qualità negative della civetteria del capriccio, dell'intrigo della falsità, violentata attraverso il sesso dall'uomo dal confessore e da Freud; questa donna, dicevo, si fa nella fiaba demiurgo delle sorti, protagonista ed arbitra del dramma dell'esistere e della sua risoluzione.

Pur restando nella sua storia e nel suo tempo, la narratrice crea la fantasy del mondo fiabesco a sua propria misura, e sfronda i suoi ruoli da ogni sovrastruttura, primo fra tutti il ruolo di madre esercitato quasi sempre in veste di matrigna, di colei che piuttosto che plagiare i figli per legarli a sé con ricatti affettivi e morali, li abbandona nel "bosco" della vita affinché siano liberi e padroni di sé stessi.

L'uomo non esce molto bene dalla fiaba. Ora è un re vecchio e rattristato che sospira la nascita di figli che non arrivano a perpetrare la dinastia; ora è un inetto succube della regina e diviso fra lei e le figlie; ora è un principe manichino; ora è un ammazzasette uccisore di draghi e districatore di foreste incantate che si sgonfia di botto di fronte ad una qualunque "bella addormentata"; ora è un Barbablu impotente alle prese coi poteri distruttivi del sesso, quando non è un Orco stupido e sciocco che si lascia incantare anche da un bambino, o un nano rimasto allo stato fallico, o un padre che tituba, tentenna e non agisce, o un fratello debole e infantile dipendente (come in Hansel e Gretel, come ne "I dodici cigni" e via via) dalla sorellina che lo salva e lo libera dagli incantesimi, da magiche e stregonesche figure femminili (il Mago di solito è un bonaccione, un Merlino impotente di fronte a Morgana); si veda nella stupenda fiaba de " La Bella e la Bestia" ove il protagonista maschile, il principe ridotto nella condizione di ripugnante Bestia, è liberato dal maleficio in forza dell'amo

re di una Bella la quale ci dimostra che l'amore vero consiste nell'amare prima ancora che l'altro meriti di essere amato.

Metaforicamente, come "lupo" l'uomo rappresenta l'insidia, come cacciatore l'ambiguità salomonica di colui che per salvare uccide. Si veda nella famosa fiaba di Cappuccetto Rosso, ove la donna riprende intero possesso della sua libertà sessuale. Qui infatti la "bambina" decide di cacciarsi in bocca al lupo a dispetto della madre che tende a ritardare la sua maturazione, e affronta l'esperienza sessuale per sua scelta, con furbizia, con curiosità e coraggio, per il principio del suo piacere e non per quello di un conformistico rituale "dovere".

In quel regno di utopia che sono le fiabe, motore di tutto è la fantasia. Questa potente qualità e forza della nostra mente, comune soprattutto alla donna e all'artista, interpreta l'esistenza e i fatti della vita e conferisce loro un significato ipostatizzandoli in un mondo di poiesis metaforico ed animistico ove ogni cosa trova la sua giusta collocazione e nulla di ciò che vi si rinviene è sovrabbondante o inutile. In questo mondo tutto è solidale con tutto, e non vi sono diritti di supremazia e di sopraffazione.

Ne "La Storia Infinita", ad esempio, il più tenero personaggio del film è Mordiroccia, la pietra che vive dall'inizio dei tempi e che ci commuove facendoci comprendere come noi siamo le cose e le cose sono noi, e in tutti dimora uno spirito simile agli altri spiriti, quello che ci permette di identificarci in tutte le cose nel momento in cui le conosciamo e le amiamo.

La fantasia soltanto ci consente di cogliere questa verità suprema del conoscere come metamorfosi, come capacità di essere la pietra per capire la pietra o il fiore per capire il fiore; la fantasia soltanto ci dà questo potere magico di "interpretare" andando oltre il "capire" di ordinare il caos mediante una causalità personale che è l'esplorazione dell'impossibile, quindi creazione. La fantasia sola può dare ordine al caos, significato alla vita, intelligenza al reale. Essa è rassicurazione, recupero, consolazione, fuga verso l'infinito, certezza, magia.

La "fantasia al femminile" della fiaba, nel dare ordine al mondo delle relazioni umane, rivisita le metafore morali e sociali, per ristabilire la funzione dei ruoli e il valore dei simboli.

All'amore, per esempio, assegna il ruolo di forza che muove il mondo e di manifestazione di uno stato superiore di maturità. Tale maturità è raggiunta dopo il lungo "sonno" (Biancaneve, la Bella Addormentata...) in cui sono adombrati il ripiegamento degli adolescenti su se stessi, l'attesa e la riflessione che debbono precedere ogni decisione personale.

Cenerentola siede a lungo accanto al fuoco perchè la "matrigna" non vuole accompagnarla anzitempo a quella festa che è la vita e che non va bruciata (come oggi accade) nella consumazione precoce di tut

te le esperienze; e mentre separa tra la cenere le lenticchie dai fagioli e dal grano, opera il ripensamento sul pro e sul contro, sul bene e sul male, sul buono e sul cattivo, sulle scelte a cui ognuno di noi deve venire sottoposto.

In Biancaneve, il narcisismo della matrigna la quale rifiuta la vecchiaia " a specchio" della figliastra che sboccia, è rivelatore di una visione molto realistica della maternità. Essa non è necessariamente quel fatto sublime cristiano-borghese in cui dovrebbero coesistere sia la realizzazione della donna che il più casto e puro degli amori. In fondo, la maternità è un'alienazione di sé, è la caduta in una rete di condizionamenti da cui la donna non si libera che nella terza età, quando i figli ormai grandi si sono allontanati da lei, ma quando - ahimè - la bella stagione è fuggita. E la strega-matrigna di Biancaneve che non riesce ad accettare questa condizione è costretta a morire.

Ma la fiaba di Biancaneve non contiene solo questo messaggio. Precisa che il sonno simbolico della trasformazione da adolescente a donna della protagonista, è vegliato da un gufo che è sapienza, da un corvo che è segno di Tradizione antica, da una colomba che è amore; adombra magistralmente l'allontanamento edipico dal padre con la figura del cacciatore-padre che non uccide la bimba, ma la allontana purché faccia le sue esperienze e risolva il suo legame psichicamente incestuoso nell'amore del principe.

Come accade in Cenerentola, del resto, la quale si fa brutta e stracciata per superare tale momento edipico della maturazione, o in Pelle d'Asino ove la bella si nasconde sotto le spoglie del mistero animale per sfuggire a quel padre a cui la morale ufficiale sottomette invece la figlia.

In Cenerentola viene adombrato anche il dramma dell'usurpazione del posto, che è uno dei più grandi della nostra crescita. La rivalità tra fratelli si risolve sempre nella fiaba in modo liberatorio con la rivalsa del debole e del bistrattato. Si veda ne Il Brutto Anatroccolo di Andersen, il quale proprio al culmine della frustrazione e dopo aver subito ogni forma di rifiuto affettivo e sociale, scopre di essere un bellissimo cigno e si vede accolto con gioia dallo stormo di questi superbi animali. Tutti noi siamo stati, e forse lo siamo e lo saremo ancora, un Brutto Anatroccolo escluso dal gruppo o preso a calci dalla vita; per tutti noi c'è però la promessa e la speranza di risvegliarci in veste di cigno, e la possibilità liberatrice e consolatoria di raccontarci questa fiaba e di trovare uno spazio nel mondo della fantasia.

La fiaba infatti non è per i bambini, è per tutti. Le nostre "fantasie" saranno diverse per contenuto dalle Cenerentole o dalle Rosaspine, ma non lo saranno certo nella funzione e nella forma. Questa consiste nella rappresentazione del dramma psichico attraverso la parabola esemplare, la metafora che di volta in volta ci aiuta a dipanare la matassa dei nostri sentimenti e a liberarci dalle nostre ataviche pau-

re.

Il filosofo Herbert ebbe a dire che le fiabe sono i resti della fede del popolo, delle sue forze e dei suoi istinti; sono il luogo ove si sogna perchè non si sa e si crede perchè non si vede.

Per i fratelli Grimm le fiabe sono i miti del popolo, la sua epopea e la sua testimonianza storica.

Per la critica contemporanea, a prescindere dal punto di vista sociologico e politico che è una forzatura riduttivistica, la fiaba è un'opera d'arte, un racconto puro costruito con situazioni paradigmatiche e con personaggi stilizzati che esulano da ogni intenzione moralistica. Il suo realismo fantastico attiene al concreto della mente e del vissuto individuale, attiene a ciò che è "dentro di noi", laddove la scienza riguarda l'oggetto che è "fuori di noi", che è situato nell'asettico mondo materiale della Scienza e della Tecnica ove due più due fanno quattro, e non "quasi quattro all'infinito".

La fiaba, come la fantasy, è dunque il concreto della mente. Mediante l'allegoria e la metafora essa proietta il mondo materiale su un altro piano per interpretarlo ed esorcizzarlo recitandolo in forma di avventura magica a lieto fine che risolve catarticamente i conflitti del nostro animo. I suoi attori sono tutti personaggi possenti i quali agendo in situazioni esemplari e in luoghi inverosimilmente "realistici" annullano le paure che ci soverchiano e schiacciano i fantasmi che ci minacciano.

Più che nella tradizione popolare, come vogliono molti, le fiabe sono radicate nella struttura psichica dell'uomo di cui esorcizzano i i terrori e liberano le pulsioni, anche quelle distruttive che se rimosse producono nevrosi angoscianti.

Orientano l'azione mediante la loro cristallina evidenziazione del giusto e dell'ingiusto, non "corrotti" da arbitrarie sovrastrutture di equità, prospettano nitide le differenze tra il bene e il male, colorano con tinte opposte il buono e il cattivo tratti da un codice naturale che non è quello della jungla convenzionale moralistica, bensì quello della jungla fiabesca per esempio ove Kipling ambienta il suo cucciolo d'uomo.

Mowgly infatti, cresce forte, sano e giudizioso sotto l'ammaestramento dell'Orso e della Pantera, costruendo la sua personalità come "soggetto di relazione" che sa adeguarsi alla legge della foresta ove la vita dipende dall'equilibrio tra le specie e dal sodalizio con l'ambiente, dalle virtù del consenso della lealtà e della solidarietà.

Infine, anche nella sua "poetica", la fiaba può essere paradigma per la moderna fantasy. Schematica nella struttura, semplice nel linguaggio, lineare ed esemplare nell'azione, ricca di verità simbolica, tale da coinvolgere il lettore fino a farne il protagonista-creatore.. Questa "forma" calza perfettamente a mio avviso all'opera di fantasy il

cui spazio è quello del sogno e del meraviglioso sito nell'animo umano e il cui tempo è quello del "c'era una volta in un lontano futuro".

Fantasy al femminile questa, ove -come accade nelle fiabe-, la donna si fa narratrice del futuro per esorcizzare una visione del mondo fantascientifico-maschilista in cui violenza, sopraffazione, prevaricazione e forza fisica e brutale si combattono tra loro per un predominio di energie e ricchezze e di spazi che ricalca brutalità ottuse medievali e che non conduce ad altro che alla totale distruzione.



anna rinonapoli

Viaggio nel Fantastico Femminile

Ringrazio le scrittrici e le giornaliste che hanno voluto rispondere al mio questionario. Le domande erano queste:

- 1) Particolari motivi l'hanno spinta a privilegiare il genere narrativo fantastico o fantascientifico?
- 2) Preferisce l'uno o l'altro? Oppure entrambi?
- 3) Ritene questo genere congeniale al carattere femminile, come qualcuno sostiene?
- 4) Crede che la presenza femminile abbia dato un'impronta particolare a questo tipo di letteratura?
- 5) Esistono sostanziali differenze tra le scrittrici straniere e quelle italiane?
- 6) Secondo lei, una donna incontra maggiori difficoltà di un uomo nel pubblicare le sue opere?
- 7) C'è qualche argomento che vorrebbe fosse dibattuto al Convegno Femminile?

In una breve relazione non pretendo di esaurire gli argomenti e tanto meno di condurre un'analisi approfondita delle singole scrittrici. Tuttavia il mio discorso non sarà generico, ambiguo, evasivo. Mi soffermerò su alcuni risultati dell'indagine e sulle tematiche comuni alle scrittrici.

Un punto divergente è il rapporto tra la letteratura fantastica e quella fantascientifica. I cultori di queste due forme sono parziali, come tutti gli innamorati, e anche un poco bigotti. Mi ci metto anche io. Fuori del nostro castello, la gente ha ancora idee confuse.

Di recente, su un noto giornale, il romanzo "1984" di GEORGE ORWELL fu separato dalla fantascienza, considerata "un genere decisamente minore, specialistico e persino superato". Non è il caso di aprire una polemica, perché è troppo facile rispondere: "separiamo i romanzi buoni dalla gran massa di libri deteriori, che affliggono ogni specie letteraria." Ed è notorio che la divisione in generi, sottospecie e simili è utile per facilitare gli studi.

Un'opera realizzata supera gli schemi, costringe i critici a rivedere posizioni, anche dopo moltissimi anni.

Quindi, se vogliamo dare una collocazione a Orwell, bisogna dire che "1984" è letteratura fantastica, trasforma l'antica utopia assumendo aspetti fantascientifici che sono peculiari del '900.

Utopie e satire, favole e apologhi, rielaborazioni di miti furono scritti da autori greci e romani, che sono tanto noti da rendere superflua la citazione. Mi soffermerei su un patrimonio per noi perduto, ma che lasciò il segno nella tradizione orale, appunto perché popolare: la narrativa fantastica greco-romana. Ne abbiamo notizie indirette ma significative e convalidate dalle rare opere giunte fino a noi.

Storie di spettri e magie, avventure in paesi sconosciuti, come l'India, o in reami fantastici: gli Antipodi, la Meropide, l'Atlantide e...la Luna. Il primo a sbarcare sul nostro satellite fu DINIA, protagonista del perduto romanzo di ANTONIO DIOGENE: il titolo "Le meraviglie dell'aldilà di Thule", ricorda il "sense of wonder", il gusto del meraviglioso che secondo gli americani caratterizza l'attuale science-fiction, e fantasy.

A noi è giunto il romanzo di LUCIANO, che voleva essere la caricatura di un certo tipo di narrazione, ma la "Storia Vera" si trasforma via via in un racconto di scatenata fantasia, dai risvolti satirici, un'avventura in luoghi meravigliosi che si conclude sulla Luna: un regno dove avvengono battaglie interplanetarie e dove esiste uno strano marchingegno, una sorta di specchio attraverso il quale si può vedere e udire ciò che avviene sulla Terra.

Storia di magia e d'incantesimi è quella di Lucio trasformato in asino, giunta a noi nella redazione greca di LUCIANO e in quella latina di APULEIO, "L'asino d'oro" che presenta persino aspetti esoterici.

In conclusione, l'umanità ha sempre amato ascoltare vicende prodigiose, insolite, orride, misteriose. E gli scrittori si sono abbandonati al piacere di raccontare e nello stesso tempo hanno compreso la duttilità dei mezzi espressivi, offerti dalla letteratura fantastica, quando volevano comunicare idee oltre che sentimenti.

La ricca tematica del fantastico è stata rivisitata, di epoca in epoca, riletta in chiave di attualità culturale. Ha assunto caratteri epico-religioso-cavallereschi nel medioevo, e toni patetico ironici nel Rinascimento, come in "Orlando Furioso" di ARIOSTO e in "Sogno di una notte di mezza estate" di SHAKESPEARE. Ha posto l'accento sulla satira di costume nei secoli successivi, come ne "I viaggi di Gulliver" di SWIFT o in "Micromegas" di VOLTAIRE, che descrive la visita su Terra di un alieno gigantesco di Vega. Dal Romanticismo in poi ha riproposto la presenza del mistero e del surreale: si pensi ad HOFFMAN, a POE, a HOFMANNSTHAL, a STEVENSON.

Oggi la letteratura fantastica raccoglie le inquietudini sociali

e le angosce esistenziali, le speranze nella scienza e le delusioni per l'uso perverso della tecnologia: nel 1818 il "Frankenstein" della SHELLEY fu un romanzo d'anticipazione. Le forme letterarie in cui si esprime sono talora raffinate, difficili, come i racconti di BORGES, o sono narrazioni piane e divertenti, come "Il Signore degli Anelli" di TOLKIEN, oppure satire e utopie, come quelle di ZAMJATKIN, HUXLEY, e ORWELL, oppure sono romanzi di fantascienza, che si possono definire "popolari" in quanto si rivolgono a un pubblico il più vasto possibile.

In questa panoramica generale si pongono le opere delle scrittrici italiane. Direi che è un merito aver superato gli schemi fissi in cui certa critica americana ha confinato la science-fiction e la fantasy, suddividendole in tanti spazi limitati. Per sua natura l'artista non sopporta catene, e per fortuna dei lettori i confini sono stati oltrepassati. Altrimenti avremmo solo lavori ripetitivi.

L'avventura meravigliosa, che nel I secolo ANTONIO DIOGENE immaginava "aldilà di Thule" e sulla Luna, si è spostata nella via Lattea e nelle altre galassie, o nella Terra del futuro, o nel reame prodigioso, che è poi sempre lo stesso luogo astorico e atemporale dove negativo e positivo si scontrano.

Ma l'avventura può avere i suoi risvolti di critica e d'impegno morale e civile, che danno uno spessore a personaggi ormai logori per il troppo uso: l'astronauta, lo scienziato, il mutante, l'alieno, di ambo i sessi ed emblemi del cattivo e del buono.

E su questo punto il contributo delle scrittrici è stimolante e importante. Non credo che le donne siano più penetranti dei maschi nell'indagare la psiche, sono più coscienti della condizione femminile, ed è ovvio.

Secondo me, la questione è un'altra: da sempre le donne osservano la realtà da un'angolazione che non corrisponde a quella maschile. Uno scrittore e una scrittrice possono condividere gli stessi principi, operare le stesse scelte, perché sul piano mentale sono uguali. Scrivono, per esempio, una storia avventurosa, per divertimento, e usano ruoli fissi, tradizionali. Ma per lo scrittore l'eroe è proiezione del suo Ego, e l'eroina è vagheggiata secondo l'eros maschile, solitamente sdoppiata nell'amante bellissima e nella ragazza virtuosa. Per la scrittrice, l'eroe è vagheggiamento dell'eros femminile, l'eroina è proiezione del suo Ego, solitamente sdoppiata in colei che vorrebbe essere e in colei che è. Ne risultano due eroi e quattro eroine, che non coincidono, benché si tratti di ruoli codificati.

Se poi la scrittrice descrive personaggi a tutto tondo, la differenza con lo scrittore diventa più appariscente: avviene un ribaltamento dei ruoli, un rimescolamento dei rapporti, anche quando non c'è una posizione antimaschilista.

A mio parere, la prospettiva femminile esiste, di necessità: tal-

volta è solo lo scorcio su uno spazio interiore oppure un'incrinatura insolita nella psiche. Certo, appaiono novità per i lettori. Forse, per le lettrici sono conferme di quanto sospettavamo: la donna che legge passivamente, si lascia plasmare e s'identifica nei personaggi femminili inventati dal maschio, non esiste più. Ammesso che sia mai esistita. La donna ha dovuto sempre recitare la parte imposta dalla regia maschile, senza possibilità di scelta, e si è sforzata di essere buona attrice, calandosi nel ruolo, quando vi riusciva, altrimenti era una disgraziata guitta. Oggi le cose vanno meglio per le donne nelle società avanzate, almeno nelle intenzioni ufficiali: nel paese reale è un altro discorso. Vanno malissimo nelle società non avanzate, che rappresentano la maggioranza.

Le scrittrici sono coscienti della reale condizione femminile. E quando estrapolano dalle attuali tendenze la società del futuro, che per tutti ha un volto ambiguo e spesso terrificante, inseriscono anche il problema donna.

Mentre le scrittrici americane spesso sono aggressive, polemiche, le italiane in genere appaiono riserbate: la protesta sotterranea va cercata nei risvolti della narrazione. Talora i personaggi femminili sono rassegnati a una solitudine incolmabile. Appaiono sradicati dalle radici culturali terrestri. E proiettano questa condizione anche nelle avventure su pianeti alieni, nelle battaglie con astronavi. La loro fine è amara, sia nella sconfitta, sia nella vittoria. Anche i personaggi maschili perdono le connotazioni tradizionali di eroi positivi o negativi e portano nel cosmo le nevrosi e le contraddizioni.

Questa "umanizzazione" dei protagonisti e dei comprimari è il contributo più notevole delle italiane a un tipo classico di fantasy e science-fiction.

Però molte opere si allontanano da questi canoni e si riallacciano alla grande tradizione del fantastico europeo di cui ho parlato prima. In genere sono romanzi brevi o novelle, elaborati come scrittura, con una struttura narrativa serrata, e a più piani di lettura. Certo non sono facili e popolari. E tanto meno evasivi. Sono riletture di miti. Storie enigmatiche. Satire utopistiche che presentano aspetti fantascientifici. O veri racconti di science-fiction in cui il "sense of wonder" viene capovolto: una discesa agli Inferi dello spazio interno.

Nella collana di Ponzoni, che durò poco, bisognava pubblicare con pseudonimo maschile e americano. Roberta Rambelli accettò, anche perché era ed è una valida traduttrice dall'inglese. Pubblicò i suoi romanzi di fantascienza.

Gilda Musa ed io preferimmo aspettare. Volevamo mantenere il nostro nome per essere coerenti con le altre opere che scrivevamo. Cito la risposta della Musa al mio questionario: "scrivere in prosa voleva dire per me trovare una forma affine e congeniale al mio tipo di poesia, cioè una dimensione realistico-fantastica legata al nostro tempo. E in certa letteratura fantascientifica impegnata, profonda e problematica, di produzione americana, sovietica-

ca, inglese ho scoperto straordinarie possibilità inventive e l'affinità e addirittura la parentela stretta con la mia poesia e le mie tematiche." E la Musa continua ancora a scrivere poesia e fantascienza.

Per quanto riguarda me, l'esplorazione dello spazio esterno - l'uomo e la sua Terra, la Terra e le Galassie - doveva coincidere con la ricerca interiore, la mia identità di donna e la verità del mio rapporto con la società e con l'universo. Scrivevo già storie surreali e ironico-grottesche. La fantascienza mi diede la possibilità di trasformarle in satire utopistiche di un futuro prossimo. L'ironia - che è anche autoironia - è solo un modo decantato, non viscerale, di accostarmi all'interrelazione tra le contraddizioni interne ed esterne. L'ironia unisce le mie storie fantascientifiche ai racconti fantastici, anche ai più recenti, che sono raccolti nel libro "Lungo la trama"(1).

Negli anni '60 pubblicai alcune satire fantascientifiche su riviste e antologie: questi volumi attirarono l'attenzione dei traduttori europei. Nel '67, in URSS apparve la prima di tre antologie dedicate agli scrittori italiani di letteratura fantastica e fantascientifica e in mezzo a tanti uomini importanti - nomi celebri come Buzzati e Calvino - fui l'unica donna presente con due fantasatire: "La fal-la temporale di Giacomo Leopardi" e "Ministro Notturmo". Allora non potevo immaginare che "Ministro Notturmo" sarebbe stato tradotto in sei lingue. Il piccolo successo mi fu di conforto e di sprone in una situazione editoriale difficile.

Nel '70, sempre in URSS fu tradotta anche Gilda Musa, nell'antologia "Bàndagal", che prende il titolo del mio romanzo inserito per intero. Da quel momento i nostri nomi sono sempre presenti nelle antologie pubblicate da varie nazioni europee e testimoniano la presenza delle scrittrici italiane nella letteratura fantastica e fantascientifica.

Adesso si è aggiunta a noi anche Daniela Piegai. E spero di veder tradotte anche le altre: Miriam Poloniato, Mariangela Cerrino, Luciana Guido, Nicoletta Vallorani, Lucia Paratico, Antonella Saccarola e le altre giovanissime saggiste come Luciana Strippoli e Monica Lanfranco.

Direi che la situazione editoriale odierna offre dei margini alle scrittrici per merito dell'editore Viviani, da sempre innamorato della fantascienza, e dell'editore Solfanelli che dal 1980 ha riservato un Premio Tolkien e una collana di narrativa agli scrittori italiani di letteratura fantastica, nella sua accezione più ampia, dall'avventuroso al surreale. Esistono anche altri gruppi editoriali come: Fanucci, Pulp Black Out, Parsifal, etc... Il resto dell'editoria è quasi inavvicinabile. Dicono che in Italia si legge poco, in genere, e la science-fiction in particolare.

Un fatto nuovo di questi ultimi anni è rappresentato dalle fanzine, a cui partecipano maschi e femmine, alla pari. Talvolta stampate, più spesso fotocopiate, le fanzine sono frutto del lavoro e del sacrificio economico di giovani. Un modo di fare cultura che mi commuove in

un mondo dove è tutto mercificato. Un elogio a tutte le fanzine, anche se non posso elencarle. Tranne "UN'ALA", perché siamo in un convegno femminile che, come "UN'ALA", è nato dall'entusiasmo e dall'attività di Patrizia Thiella.

Ho voluto impostare, nelle sue linee fondamentali, un discorso sulle scrittrici italiane di letteratura fantastica e fantascientifica. Spero di poterlo sviluppare in una prossima relazione.

Ma più importante delle mie parole è l'interesse, il giudizio delle donne che leggono.

NOTA:

ANNA RINONAPOLI, "Lungo la trama", editore Marino Solfanelli. Collana Thule n°7, maggio 1985.



sommario

pag.	1	:	EDITORIALE	
pag.	3	:	<u>saggio</u>	"JOANNA RUSS - LE OPERE" di <u>Nicoletta Vallorani</u>
pag.	21	:	<u>saggio</u>	"JOANNA RUSS - L'AUTRICE" di <u>Luciana Strippoli</u>
pag.	39	:	<u>saggio</u>	"ALIENA, ANDROIDE, ROBOT..." di <u>Luciana Guido</u>
pag.	56	:	<u>saggio</u>	"LA DONNA NELLA FIABA" di <u>Giuliana Pandolfi</u>
pag.	66	:	<u>saggio</u>	"VIAGGIO NEL FANTASTICO FEMMINILE" di <u>Anna Rinonapoli</u>
pag.	72	:	SOMMARIO	

ILLUSTRAZIONI

ELPI	pag. 20
Marilena MAIOCCO	pag. 38, 65
Paola FRANCIONE	pag. 55, 71
Alessandro BANI	copertina

Impaginazione e grafica Patrizia THIELLA

UN'ALA SUPPLEMENTO A CITY FANZINE

n.4 maggio 1987

CITY fanzine. Pubblicazione amatoriale, senza scopo di lucro, a diffusione diretta e controllata. Stampata in proprio. A cura del club CITY Circolo d'Immaginazione (Iscritto con atto notarile, all'ufficio "ATTI PUBBLICI" di Lodi, il 26-7-1983).
