

# FANTASCIENZA: UN TEST DI PATERNITÀ NEGATIVO

**Q**uaderni d'altri tempi

**FANTASCIENZA:  
UN TEST DI PATERNITÀ NEGATIVO**

Tratto da *Poe e la fantascienza?*  
di Valerio Fissore  
in Ruggero Bianchi (a cura di),  
*E.A.Poe. Dal gotico alla fantascienza*  
Mursia, Milano, 1978

(pp. 69-76)

[www.quadernaltritempi.eu](http://www.quadernaltritempi.eu)

[redazione@quadernaltritempi.eu](mailto:redazione@quadernaltritempi.eu)

febbraio 2016



Ritratto di Poe,  
Clark Ashton Smith,  
1951, circa.

*Edgar A Poe.*





Gli anni Settanta furono il teatro di una vera e propria esplosione dell'interesse nei confronti di canali di comunicazione narrativa fino ad allora trascurati (il fumetto, la televisione) e delle forme letterarie considerate fino a quel momento minori: i generi cosiddetti di massa, o popolari, o di consumo, di cui l'accademia e la ricerca fino a quel momento avevano ignorato le intuizioni di Umberto Eco (a partire da *Apocalittici e integrati* pubblicato nel 1963<sup>1</sup>) e di altri studiosi, specialmente di cultura strutturalista.

Negli stessi termini, anche autori come Edgar Allan Poe, veri precursori della cultura del XX secolo, erano stati fino ad allora relegati al massimo nei dipartimenti di lingue e letterature straniere. Questo interesse cominciò a penetrare anche in ambito universitario, fino a stimolare ricerche, convegni, seminari, come per il volume da cui è tratto il saggio di cui proponiamo alcuni estratti, e, addirittura, un paio di anni dopo, un convegno internazionale di studi sulla science fiction organizzato dall'Università di Palermo (cfr. [www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero40/mappe/q40\\_mo3.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero40/mappe/q40_mo3.html)).

Nell'ambito di questo nuovo atteggiamento si colloca, appunto, il volume di Ruggero Bianchi, docente di Lingue e letterature straniere alla facoltà Magistero di Torino, che riuscì a coinvolgere nel suo progetto studiosi di varie specializzazioni, dagli storici, ai linguisti, agli studiosi delle varie letterature in cui si potevano individuare rapporti con l'opera di Poe, agli psicanalisti - è tuttora famoso il superbo seminario che Jacques Lacan dedicò a uno dei racconti dello scrittore americano, *La lettera rubata*<sup>2</sup>.

Non poteva mancare almeno un contributo in cui si discutesse dell'eventuale rapporto fra l'opera di Poe e la narrativa di fantascienza, dal momento che Hugo Gernsback, colui che negli Usa, negli anni Venti del XX secolo, aveva battezzato il genere e fondato la prima rivista dedicata allo stesso, aveva "eletto", come precursori del genere, oltre a Jules Verne e Herbert George Wells, proprio Edgar Allan Poe. Valerio Fissore, l'autore del saggio che proponiamo qui, insegnava - e insegna - all'Università di Torino nel Dipartimento di Lingue e letterature straniere ed era, all'epoca della pubblicazione, uno dei pochi e dei primi studiosi accademici italiani (insieme a Eco, appunto, a Sergio Solmi, Franco Ferrini e pochissimi altri), a occuparsi di fantascienza senza supponenza e faciloneria, affrontandone l'analisi da un punto di vista storico e comparativo, definendone correttamente i confini e le origini individuandone precursori, affini, canali di produzione e distribuzione. Ne scaturisce uno scritto limpido e documentato, sia per quanto riguarda il versante Poe (con anche un accenno al suo grande allievo, Howard Phillips

Lovecraft), sia in merito al versante science fiction, ricco di riferimenti d'archivio ai numeri della rivista fondata da Gernsback, la mitica *Amazing Stories*, che offre una definizione della science fiction - estranea alla falsa nobilitazione come alla sciatta trascuratezza - pressoché perfetta, con la forte focalizzazione sulla centralità della tecnologia piuttosto che della scienza o del fantastico, ancora rara in quegli anni in cui il dibattito sul genere oscillava fra la glorificazione pretesa dagli appassionati e il rifiuto ostentato dalla cultura istituzionale (cfr. [www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero40/mappe/q40\\_mo1.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero40/mappe/q40_mo1.html)).

<sup>1</sup> Umberto Eco, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 2001.

<sup>2</sup> Jacques Lacan, *La lettera rubata*, in *Scritti*, Einaudi, Torino, 2002.



<sup>3</sup> Sam Moskowitz, *Esploratori dell'infinito*, Nord, Milano, 1980. Moskowitz (1920-1997) è stato uno dei più importanti critici e operatori nel mondo della fantascienza americana nel Novecento (*ndr*).

<sup>4</sup> Nel primo numero della rivista, aprile 1926.

<sup>5</sup> In ogni caso l'influenza di E.A. Poe sulla Sf è argomento piuttosto attuale. Harold Beaver ha curato per Penguin un'antologia che porta il titolo di *The Science Fiction of Edgar Allan Poe* (1976). Per Beaver è indiscutibile che Poe sia (come scrisse Maurice Renard nel 1909) «il creatore del romanzo del meraviglioso scientifico». Contro tale opinione scrive Julian Symons sul «TLS», 1° luglio 1977. In realtà il sonetto di Poe *To Science*, e un saggio fantastico come *Eureka*, negano a Poe la qualificazione di divulgatore della scienza secondo l'idea dello scrittore di Sf che si può derivare dalle intenzioni di H. Gernsback. *Eureka* condanna apertamente i modi della logica scientifica e afferma la preminenza dell'atto intuitivo. S. Moskowitz, *Explorers of the Infinite*, Hyperion, Westport, 1974, pag. 46. «Edgar Allan Poe, per la sua intelligenza magistralmente logica e brillante, divenne il principale sostenitore della narrazione fantascientifica durante la prima metà del diciannovesimo secolo». Tutte le traduzioni dall'inglese in nota sono di Valerio Fissore (*ndr*).

Il presupposto che qui si assume è il seguente: per Sf si intende quella produzione narrativa che si trovò rappresentata nelle pagine di «Amazing Stories» durante il periodo in cui la guidò il suo fondatore. Il problema di una identificazione e recupero di antecedenti si pose soltanto mentre e dopo che il gusto di Gernsback ebbe formulato un contenuto per una sua immagine di narrativa scientifica (l'origine e la storia del termine «science-fiction» sono state discusse da Sam Moskowitz nel volume *Explorers of the Infinite*<sup>3</sup>) nel momento stesso in cui operava una selezione di racconti anteriori al 1926 per compilare i primi numeri della sua rivista, e istituzionalizzava un gusto richiedendo ai suoi primi collaboratori (se stesso, George Peyton Wertenbaker, David Henry Keller e così via) un «certo» tipo di racconto. Infatti l'idea scientifico-letteraria di Gernsback sarebbe risultata in senso stretto senza precedenti. Non era soltanto un tocco pubblicitario quello che gli faceva scrivere di «Amazing» che era «un nuovo tipo di rivista»<sup>4</sup>.

Oltre che accogliere materiale narrativo, Gernsback discorreva negli editoriali dei primi numeri di quali scrittori fosse più opportuno imitare i modi da parte del futuro collaboratore, e indicava costantemente tre nomi: J. Verne, H.G. Wells e E.A. Poe. Questa sua proposta fu variamente accolta: i tre modelli furono imitati nella misura e finché ebbero qualcosa da insegnare e finché i «nuovi» scrittori non raggiunsero in qualche modo una loro maturità. Ciò che qui importa discutere, tuttavia, è il senso della proposta di Gernsback dei tre modelli, perché il nome di Poe a fianco di Verne e di Wells non può essere accolto senza discussione<sup>5</sup>.

È chiaro infatti ad esempio che quando Sam Moskowitz (in *Explorers of the Infinite*) scrive che «Edgar Allan Poe, with the supre-





mely logical and brilliant mind, became the leading proponent of the science fiction tale in the first half of the nineteenth century»<sup>6</sup> riceve - non discute - l'affermazione di Gernsback e non si pone affatto nell'intenzione critica di valutare il ruolo letterario di Poe, ma fa di lui una specie di viaggiatore nel passato, agente letterario per un prodotto dell'editoria moderna.

Mentre Verne e Wells (più Verne che Wells) corrispondono a quella immagine di glorificazione della tecnologia (prima che della scienza), o comunque assunzione della tecnologia a un ruolo letterario non ricoperto mai prima, e a un'ipotizzazione costante del futuro che sta alla base dell'idea che Gernsback intendeva realizzare con le sue pubblicazioni (il suo «romanzo» del 1911, *Ralph 124C 41+*, è una palestra di invenzioni ad opera di un supertecnologo, appena ingentilite da una storia sentimentale vittoriana: questo racconto costituirà il cliché per decine di acerbe narrazioni, fino a quelle dello stesso J.W. Campbell di Aarn Munro<sup>7</sup>), Poe - che pure affermava «I live continually in a reverie of the future», ma che contemporaneamente diceva di non credere nella perfettibilità, nella possibilità di mutamento dell'uomo e del mondo<sup>8</sup> - non sembra rivelare nessi immediati e convincenti con quell'idea, secondo la quale:

1. il racconto deve essere fondato, almeno in parte, su verità scientifiche secondo le cognizioni del momento;
2. sono possibili licenze da questa norma scientifica ma il racconto non deve essere mai «impossibile»;
3. il racconto ha una funzione non favolistica, evasiva, ma didattica, e deve quindi essere realistico. Nel numero di luglio dell'anno di fondazione, Gernsback affermava dalle pagine di «Amazing»: «We reject stories often on the ground that, in our opinion, the plot or action is not in keeping with science as we know in today»<sup>9</sup>.

Dopo aver considerate, al riguardo della proposizione 2., che almeno sin dal Rinascimento si affermava la «possibilità» letteraria del pensabile, si può procedere a notare come nessuno scrittore (fatta eccezione per Gernsback il cui romanzo citato fu come libro profetico di decine di invenzioni) rispettò mai se non in minima parte questo programma, e quando lo rispettò fu spesso per buona

<sup>6</sup> Aarn Munro è il protagonista di uno dei due cicli narrativi costruiti da John W. Campbell (1910-1971), uno dei grandi protagonisti dell'«età dell'oro» della fantascienza, direttore dal 1937 fino alla sua morte di *Astounding Science Fiction*, una delle riviste più importanti nella storia della fantascienza (*ndr*).

<sup>7</sup> Lettera a James Russell Lowell, del 2 luglio 1844. «La mia vita è una continua attesa del futuro».

<sup>8</sup> «A.S.», luglio 1926. «Rifiutiamo spesso racconti perché, secondo noi, l'intreccio o l'azione non collimano con la scienza quale questa oggi ci si presenta».

<sup>9</sup> Si veda come esempio il racconto pubblicato sul numero di dicembre 1926, KAW, *The Time Eliminator*, dove si afferma la possibilità di osservare passato e futuro nella permanenza luminosa delle immagini, e la difesa che ne viene fatta nell'editoriale.



<sup>10</sup> Da una recensione apparsa sul «Southern Literary Messenger» del settembre 1836. Citato in Eric W. Carlson, *Introduction to Poe*, Glenview, 1967, pag. 500. «Soprattutto evitando una scrittura troppo precisa [...] lasciando molto all'immaginazione [...] scrivendo come se l'autore fosse fortemente colpito dalla verità, e allo stesso tempo stupefatto dell'immensità delle meraviglie di cui narra, nelle quali non dichiara apertamente né anticipa una fede - estrema precisione là dove non c'è rilevanza immediata al tema generale della narrazione».

<sup>11</sup> Nell'ordine: *La verità sul caso di M. Valdemar, Rivelazione mesmerica, La sfinge, La frottola del pallone, Von Kempelen e la sua scoperta, Il 1002<sup>mo</sup> racconto di Sheherazade*, tutti in E. A. Poe, *Tutti i racconti e le poesie*, Sansoni, Firenze, 1974, come le altre opere di Poe citate successivamente nel testo, tranne *Eureka*, Bompiani, Milano, 2001 (*ndi*).

volontà nel dire che le condizioni da lui indicate erano state esaudite:<sup>10</sup> Gernsback non avrebbe potuto infatti compilare la sua rivista altrimenti. Se Poe soddisfece quindi in qualche misura le proposizioni 1. e 2. (la prima certamente meno spesso di quanto affermino i partigiani della sua funzione di pioniere della fantascienza), certamente fu in posizione molto critica riguardo alla terza. Gernsback si proponeva fondamentalmente di spostare l'atteggiamento dell'invenzione letteraria dal perseguimento del magico e dell'avventuroso fine a se stessi (restiamo nell'ambito della letteratura «pulp») verso una narrazione dove prevalesse la giustificazione razionalistica e meccanicistica. Sono queste, intenzioni che sembrerebbero essere soddisfatte dalla dimensione di Poe come scrittore di racconti di «detection», se non si dovesse constatare come, nelle note critiche dedicate a racconti altrui e nelle sue meditazioni sull'essenza del principio poetico, Poe non concepisca mai un racconto di pura fattualità, di una razionalità cioè oggettivata al di fuori del lettore oltre che del suo autore. In una recensione apparsa sul «Southern Literary Messenger» del settembre 1836 scriveva che il narratore deve raggiungere il suo lettore «principally avoiding [...] *directness* of expression [...] leaving much to the imagination [...] writing as if the author were firmly impressed by the truth, yet astonished at the immensity of the wonders he relates, and for which, professedly, he neither claims nor anticipates credence - in minuteness of detail, especially upon points which have no immediate bearing upon the general story»,<sup>11</sup> indicando con questo l'intenzione di penetrare le barriere di difesa del lettore per vie di suggestione che si servono dell'«oggettivo» come di un'esca.

[...]

Là dove Poe ricerca un suo effetto estetico considerando come assiomatico il valore positivo del suo conseguimento in seguito ad un effetto psichico esercitato con quanta maggiore intensità sul lettore, e teorizza implicitamente gli obbiettivi della letteratura di massa, Gernsback nega la liceità di qualunque sorta di manipolazione del lettore e sostiene invece (come abbiamo visto) la necessità di una funzione didattica del racconto.



[...]

I racconti di Poe che Gernsback accolse sulle pagine di «Amazing» prima di essere costretto ad abbandonare proprietà e direzione della rivista, nel 1929, sono i seguenti: nel 1926, *The Facts in the Case of Mr. Valdemar* (aprile), *Mesmeric Revelation* (maggio), *The Sphynx* (luglio); nel 1927, *The Balloon Hoax* (aprile), *Von Kempelen and His Discovery*, (luglio); nel 1928, *The Thousand-and-second Tale of Scheherazade*<sup>12</sup> (maggio)<sup>13</sup>. Tra i racconti di Poe, quindi, Gernsback effettuò una scelta assai rigida che, nel primo anno della rivista, colse soltanto quelli che offrirono un elemento di scientificità: il mesmerismo i primi due, l'alterazione della percezione fisica in un individuo, in seguito ad una malattia, il terzo; racconti, cioè, nei quali viene dato con evidenza, entro l'invenzione letteraria, un elemento di tecnicità. Non si tratta certo del modello più comune di racconto per l'autore, e Gernsback dovette ripiegare in seguito su narrazioni giocose. Se a questo si aggiunge la considerazione del rilievo che riuscì a dare agli altri due rappresentanti della triade dei precursori<sup>14</sup>, la rilevanza del nome di Poe si riduce ancora comparativamente e nasce il sospetto che l'inclusione dello scrittore americano sia stata dettata da un pizzico di quel nazionalismo che compare pesantemente nella sostanza di molti dei racconti scritti su suggerimento di Gernsback.

Se si tralascia la categoria della «detection», il racconto di Poe può suddividersi in tre categorie:

- può essere «metafisico» quando (un esempio: *Ms. Found in a Bottle*<sup>15</sup>) la vicenda, pur nel dettaglio realistico, si presenta come metaforica e mistica, oppure quando (esempio: *The Facts in the Case of Mr Valdemar*) introduce elementi meccanici ma mantiene l'intenzione di indicare qualcosa che sta al di là della superficie del reale<sup>16</sup>;
- ironico e satirico (esempio: *The System of Dr Tarr and Prof Fether*<sup>17</sup>);
- argomentativo (esempio: *Eureka*<sup>18</sup>).

Dei tre tipi la scelta di Gernsback rappresenta 1. e 2., ma è evidente che soltanto il primo soddisfa le sue scelte programmatiche originarie, per il fatto di chiedere al lettore una aperta «suspension of disbelief for the moment», una serietà di atteggiamenti nei con-

<sup>12</sup> Jacques Sadoul, in *Storia della fantascienza*, Garzanti, Milano, 1975, dà il numero di sette racconti di Poe ristampati, senza peraltro riportarne il titolo.

Ancora Sadoul dà il numero di trenta racconti e romanzi ristampati di Wells e di nove romanzi di Verne.

<sup>13</sup> *Manoscritto trovato in una bottiglia*.

<sup>14</sup> Carlson, *op. cit.*, pag. 154, definisce questo tipo di racconto come «symbolic fantasy of the human condition», «rappresentazione simbolica e fantastica della condizione umana».

<sup>15</sup> *Il sistema del dottor Catrame e del professor Piuma*.

<sup>16</sup> Cit.

<sup>17</sup> Il titolo di una delle sue raccolte di racconti, in italiano, *Racconti del grottesco*, Mondadori, Milano, 2013 (*ndr*).

<sup>18</sup> «Dal fatto di avere scritto venticinque racconti la cui natura generale può essere definita con tale brevità, non si può dedurre - ed in ogni caso non correttamente - che io abbia un gusto smodato o una inclinazione esclusiva per il genere [del grottesco e del fantastico]».



<sup>19</sup> «Affermo che il terrore [...] è proprio dell'anima. Ho tratto il terrore delle mie narrazioni dalle fonti più legittime e l'ho portato ai suoi effetti più legittimi». Prefazione a *Tales of the Grotesque and Arabesque*, cit.

<sup>20</sup> E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757; *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo, 2002 (ndr).

<sup>21</sup> Si veda nota 10.

<sup>22</sup> *Una discesa nel Maelstrom, Le avventure di Arthur Gordon Pym* (ndr).

<sup>23</sup> Citato da August Derleth, Introduzione a H.P. Lovecraft, *The Dunwich Horror*, Arkham House, Sauk City, 1963, pag. XVI. «Lo sfondo, l'atmosfera e i fenomeni devono essere davanti all'attenzione dello scrittore prima che non i personaggi e l'intreccio [...] i fenomeni sono gli eroi più "logici", piuttosto che le persone».

<sup>24</sup> «La bellezza è un procedere faticoso delle emozioni verso l'apprendimento di ciò che soltanto l'intelletto ignora. La fantascienza avanza nelle prospettive remote dell'universo, dove il mistero, e quindi la bellezza, permangono».

<sup>25</sup> Il secolo XX (ndr).

fronti dell'invenzione che è propria della sf in quanto modalità narrativa *essenzialmente* non letteraria, irriflessa.

In una prefazione scritta per la raccolta che prese il titolo di *Tales of the Grotesque and Arabesque* (1839)<sup>19</sup>, Poe scriveva, come a scusarsi di una produzione della quale non si sentisse del tutto fiero, che «from the fact that I have written five-and-twenty short stories whose general character may be so briefly defined, it cannot be inferred - at all events it is not truly inferred - that I have for this species of writing, any inordinate, or indeed any peculiar taste or prepossession»<sup>20</sup>; sebbene non potesse fare a meno di riconoscere allo stesso tempo che tali racconti erano di gran lunga i suoi più numerosi, ed entrasse poi con calore nel merito del *significato* di quei racconti per negare che la loro scrittura fosse il puro e semplice esito di una moda letteraria, sostenendone invece una genuina generazione psicologica: «I maintain that terror is [...] of the soul, that I have deduced this terror only from its legitimate sources, and urged it to its legitimate results»<sup>21</sup>.

La constatazione dell'effetto *estetico* della paura e della minaccia, che era stata del Burke della *Philosophical Enquiry* (1757)<sup>22</sup>, e che ricompare nel passo citato, sarebbe diventata, come abbiamo visto, *precepto estetico* in *The Poetic Principle*<sup>23</sup>.

Il *senso* del racconto di Poe ne risulta così chiaramente definito. Di *Mr Valdemar*, per esempio, ci permette di affermare che il centro del racconto non è in realtà il mesmerismo quanto l'orrore del vivere e del morire espresso *attraverso* il mesmerismo stesso, in una esemplificazione ipotetica dei meccanismi della vita e della morte. Per quanto riguarda *Ms. Found in a Bottle, A Descent into the Maelström* ([www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero39/q39\\_16.html](http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero39/q39_16.html)) e *Arthur Gordon Pym*<sup>24</sup>, ciò che sovrasta ogni altra situazione è l'emozione del momento finale nel quale l'«excitement» del terrore raggiunge il parossismo lucido del bianco e dell'ineffabile.

Lo scriveva anche H.P. Lovecraft, discepolo di Poe, che nel racconto «di fantasmi» «scene, mood, and phenomena are more important in conveying than are characters and plot [...] phenomena rather persons are the logical "heroes"»<sup>25</sup>.





In una lettera di George Peyton Wertenbaker ad «Amazing», riportata e commentata da Gernsback nel numero di luglio 1926 della stessa, si legge l'affermazione seguente: «[...] Beauty is a groping of the emotion towards realization of things which may be unknown only to the intellect. Scientific-tion goes out in the remote vistas of the universe, where there is still mystery and so still beauty». <sup>26</sup>

[...]

Questo è stato l'obbiettivo della fantascienza da sempre.

[...]

Mentre per Poe l'universo esiste soltanto entro i limiti dell'attività psicologica dell'uomo (è l'uomo che si crea all'intorno le cose che conosce, facendo coincidere creazione e conoscenza), per i suoi imitatori esso oggettivamente gli preesiste («things which may be unknown *only on the intellect*»), le sue forme gli sono altrettanto indipendenti che le sue volontà.

[...]

Gli influssi di Poe non sono certamente mancati tra coloro che hanno operato e operano nel genere ma essi - come ogni altro influsso di cultura - sono stati esercitati su alcuni individui e non sul modo espressivo così come questo si è storicamente formulato agli inizi del secolo. <sup>27</sup>

[...]

Il volto della fantascienza è mutato nel tempo ma l'ortodossia di confronto è sempre rimasta la «scientification». Le varie altre direzioni sono state di volta in volta o mutazioni o eresie.



**[www.quadernidaltritempi.eu](http://www.quadernidaltritempi.eu)**

[redazione@quadernidaltritempi.eu](mailto:redazione@quadernidaltritempi.eu)

