

**QUELLA STRANA
CREATURA
CHIAMATA
FANTASCIENZA**

Quaderni d'altri tempi



QUELLA STRANA CREATURA CHIAMATA FANTASCIENZA

1818

di Jean Gattégno

tratto da *Revue littéraire mensuelle*,
agosto-settembre (n. 580-581)

traduzione (parziale)

di Maria Rosaria Ansalone (pp. 3-8)

tratto da *L'immaginazione tecnologica*.

Teorie della fantascienza a cura di Adolfo Fattori
Liguori, Napoli, 1980

www.quadernaltritempi.eu

redazione@quadernaltritempi.eu

settembre 2016





Nel 1977, lo stesso anno in cui esordisce nelle sale cinematografiche la saga di *Star Wars*, *Europe. Revue littéraire mensuelle*, la rivista francese di letteratura promossa dal Partito comunista francese, dedica il numero di agosto-settembre (il 580-581) alla narrativa di fantascienza.

Fra gli altri articoli ne ospita uno dedicato al *Frankenstein* di Mary Wollstonecraft Shelley dell'intellettuale francese Jean Gattégno, già autore di un robusto saggio sull'argomento, *La Science-fiction*, edito nel 1971 dalla Presses Universitaires de France nella leggendaria collana *Que sais-je?*, e tradotto in Italia dalla Fabbri nel 1973 col titolo *La fantascienza*.

Nell'articolo per *Europe* Gattégno, andando alla ricerca delle origini della narrativa di anticipazione scientifica, assegna decisamente il suo atto di nascita al romanzo della Shelley (di cui fra l'altro il bicentenario della stesura è caduto quest'anno, anche se la pubblicazione avvenne solo dopo due anni), collocandolo al centro di una configurazione di cui fanno parte romanzi utopici e distopici precedenti, più o meno contemporanei e successivi, e ponendo decisamente come candidato più conseguente a stabilire una continuità con l'esplosione della science fiction *La macchina del tempo* di Herbert George Wells. Jean Gattégno in questo è esplicito – fra l'altro in un periodo in cui gli appassionati e gli operatori erano tesi a rivendicare il riconoscimento della qualità letteraria del genere da parte dell'Accademia e della cultura ufficiale – nel tagliare corto con la pretesa di cercargli “padri nobili” e precursori fra i “classici”: non si può dare fantascienza senza un certo livello di sviluppo dello spirito scientifico e della ricerca tecnologica, cosa che poteva avvenire solo a partire dall'esplosione della Rivoluzione industriale e dalla affermazione del capitalismo. E quindi, sicuramente non prima dell'inizio dell'Ottocento. Del resto, tutti gli anni Settanta del Novecento fino almeno alla metà degli anni Ottanta, per il coagularsi di diversi fenomeni (l'aumento della pratica della lettura, la ricerca di consumi culturali estranei alla cultura tradizionale, i mutamenti nella struttura del mercato editoriale, cfr. http://www.quadernidaltritempi.eu/rivista/numero40/mappe/q40_mo1.html) vedono un aumento esponenziale dell'interesse del pubblico (e degli apparati di produzione di immaginario, editoria e cinema prima di tutto, ma anche televisione) per la fantascienza e per i generi ad essa collegati e di conseguenza anche l'incremento della ricerca e della riflessione sulla sua natura, le istanze cui va incontro, il discorso che conduce.

L'articolo di Jean Gattégno per *Europe* e il suo saggio per la PUF rappresentano per l'epoca due piccole pietre miliari, per aver posto forse per primi l'analisi del genere su un piano scientifico, esplorandone alcuni degli aspetti strutturali.



[...] Tutto inizia con *Frankenstein*. Al di là del vecchio mito prometeico che lo fonda e della giovane tradizione romantica che lo rende di moda, il romanzo di Mary Shelley è il primo testo narrativo che utilizza l'impulso d'una scienza in piena espansione per lanciare il suo intrigo.

L'affermazione può sorprendere. *Frankenstein* si presenta soprattutto come un racconto

al tempo stesso filosofico e sentimentale e in cui in primo piano si trova il rapporto tra Victor Frankenstein e il mostro, dunque tra il creatore e la sua creatura; in cui il ricorso alla scienza concerne più le sue conseguenze – «è pericoloso essere sapiente» – che la sua realtà concreta: prova ne sia il silenzio dell'autore sulla natura del procedimento che Frankenstein mette in opera per raggiungere i suoi intenti, dato che il riferimento al «galvanismo» non può certo essere sufficiente.

Tali obiezioni sono in parte fondate, e se ne potrebbero addurre altre ancora. Ma esse affievoliscono davanti a un fatto che costituisce una novità: la fede nella scienza, e nella scienza *moderna* (e in effetti il sottotitolo del romanzo è proprio «il moderno Prometeo»). Frankenstein, è noto, comincia la sua carriera di ricercatore con l'alchimia, dilettrandosi di Paracelso e di Alberto il Grande; ma al suo arrivo all'Università, egli rifiuta tutta questa farragine medievale in favore della vera scienza, nel caso specifico chimica e fisica, alla quale egli intona (per bocca d'un suo professore), l'inno seguente:

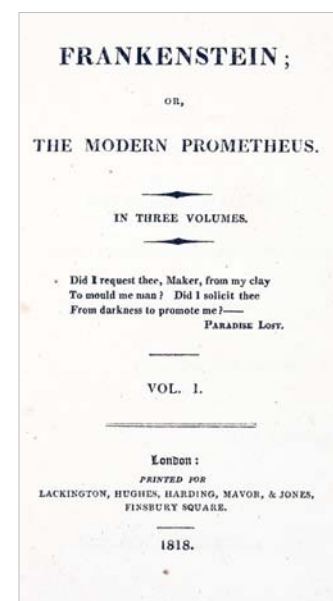
I maestri moderni fanno poche promesse, essi sanno che non si possono operare trasmutazioni dei metalli e che l'elisir di lunga vita non è che chimera. Ma questi filosofi hanno compiuto veri miracoli. Essi penetrano la natura fino in fondo e ne mostrano il funzionamento fin nei suoi angoli reconditi. Essi salgono alle stelle; hanno scoperto come circola il sangue, e la natura dell'aria che respiriamo. Hanno conquistato poteri nuovi e pressoché illimitati; possono comandare al tuono... (cap. 3).

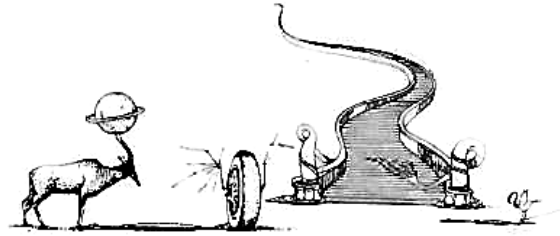


Si tratta di un passo fondamentale che assicura la frattura con la pura e semplice tradizione prometeica: il potere dei nuovi semidei si fonda su di una conoscenza accessibile a tutti, e non più su dei misteri proibiti al profano. Certo, nel caso specifico il lettore resterà profano, poiché Frankenstein rifiuterà di svelare il suo segreto. Ma non è qui l'essenziale, e il viaggiatore di *La macchina del tempo* ha un bel fare ai suoi ascoltatori un lungo discorso sulla quarta dimensione, egli non spiega loro il funzionamento della sua macchina, e l'avorio, il quarzo e il metallo luccicante che egli sottopone alla loro ammirazione resteranno anch'essi impenetrabili. Mary Shelley ha l'ingenuità d'appellarsi, per tacere, al vecchio argomento religioso e morale, ma il suo silenzio non è né peggiore né migliore della spaconata «scientifica» che spesso costituirà la regola di tal materia.

Sarebbe ugualmente erroneo interrogarsi troppo sul grado di plausibilità dell'ipotesi sulla quale è fondato il romanzo: la fabbricazione di un «androide» non è per nulla più plausibile oggi di quanto non lo fosse nel 1818 (e nel 1866, quando Villiers de l'isle d'Adam, secondo un'identica procedura, fece di Thomas Edison il costruttore dell'«Eva futura»). Se le storie di robot sono divenute nel XX secolo uno dei temi usuali della fantascienza, è proprio perché, all'inizio del XIX, Mary Shelley aveva saputo innovare le ricette del racconto fantastico e delle leggende cabalistiche, aggiungendo un elemento nuovo: la fede nella scienza.

C'è un punto invece sul quale nel XX secolo si manifesterà un progresso decisivo, tanto rispetto a *Frankenstein* che rispetto all'*Eva futura*, ed è a Jules Verne che lo si deve essenzialmente: l'efficacia romanzesca. Dopo Jules Verne, il racconto «d'ispirazione scientifica» – espressione che va intesa, chiaramente, nel senso che abbiamo cercato di precisare più sopra – sarà costruito in modo da tenere il lettore in sospenso, da subordinare la sua attenzione allo svolgimento degli eventi e non al concatenamento dei discorsi, mentre la dissertazione stessa si sottomette più strettamente alla struttura narrativa. (Si può mettere in risalto, presentando diversamente il problema, che la fantascienza nascente passa, attraverso Jules Verne, dalla letteratura d'idee a una letteratura





¹ Louis-Sebastien Mercier, *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais*, 1772; ed. it. *L'anno 2440*, Dedalo, Bari, 1993.

popolare; e ciò non è contraddetto dal fatto che Wells saprà operare l'integrazione delle due dimensioni).

Ciò detto, il procedimento non varierà più: avanzare un'ipotesi scientifica – la cui plausibilità, ancora una volta, non ha che un'importanza relativa – e costruire attorno alle sue conseguenze verosimili una narrazione originale.

Bisogna apprezzare con chiarezza l'innovazione in questione. Il tema de «l'uomo macchina» non era più una novità al momento in cui scriveva Mary Shelley, ma esso non aveva prodotto che dei saggi letterari e la costruzione di macchine «animate». La novità di *Frankenstein* è di presentarlo in un'opera narrativa, e la sua forza d'essere riuscito ad imporsi abbastanza alla memoria del pubblico dei lettori per funzionare oramai come paradigma d'innumerabili novelle di fantascienza. La fede nella scienza moderna non ha d'altronde nulla in comune con il ricorso occasionale a «spiegazioni scientifiche». Così accade per Cyrano de Bergerac: quando il narratore de *L'altro mondo e gli Stati e gli Imperi della Luna* espone i mezzi che gli hanno permesso di attuare con successo il suo viaggio sulla luna, egli può certamente servirsi di ciò che sa delle scoperte di Galileo e dei fenomeni magnetici; ma né il posto che occupano queste considerazioni nell'insieme dell'opera, né soprattutto il tono con il quale esse vengono avanzate, lasciano dubbi: le scoperte scientifiche sono apprezzate innanzitutto per il loro valore polemico contro l'ideologia dominante, d'ispirazione ancora medioevale. Cyrano de Bergerac, nonostante le sue «file di razzi», non apporta alcuna innovazione rispetto a Campanella e a Thomas More, e non instaura alcuna rottura con le utopie del Rinascimento. Accade lo stesso, del resto, con dei testi spesso invocati dai partigiani d'una fantascienza eterna: *I viaggi di Gulliver* o *L'anno 2440*¹, ma con questi due romanzi appare, indirettamente, il secondo dei tratti caratteristici di ciò che diverrà, nel XX secolo, la fantascienza: il suo essere iscritta nel movimento della storia.

Swift e Sébastien Mercier, in effetti, hanno in comune – e in comune con tutti gli utopisti – la loro incapacità, e la loro riluttanza, a voltare le spalle all'epoca in cui si trovano: l'altrove e il domani in cui pretendono di farci penetrare non sono null'altro che il qui e l'adesso

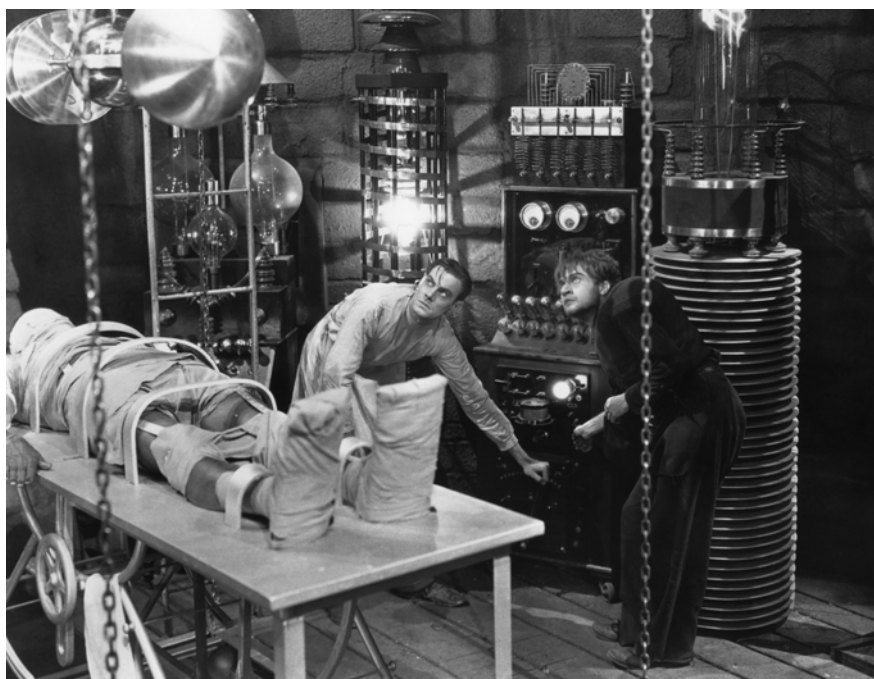


rovesciati. Del resto una delle caratteristiche di qualsiasi utopia è quella di non definire mai il non-luogo o l'altrove che pur essa instaura, poiché il suo intento la mantiene sempre nel quadro dell'epoca e della società in cui è stata concepita. *L'anno 2440*, *Notizie da nessun dove*², *Uno sguardo dal 2000*³, si iscrivono in una logica binaria abbastanza elementare: che succederebbe se il nero attuale divenisse bianco? Immagine rovesciata – e accade lo stesso in Swift, per quanto egli giochi con un maggior numero di immagini, di cui alcune sono il risultato di spostamenti laterali – *senza un vero movimento* compiuto; per pervenire al nuovo stato della società che questi romanzi presentano, non si è reso necessario alcun tragitto, alcun percorso. Il titolo del romanzo di Bellamy lo esprime bene: non c'è altro movimento che quello dello sguardo. E la forma che è più spesso invocata o sottintesa è naturalmente quella del sogno, che abolisce qualsiasi distanza e qualsiasi durata.

(Il modo narrativo ne porta anch'esso il segno: è, di gran lunga, la prima persona che caratterizza questo genere di racconti, poiché il narratore non riesce a distaccarsi da ciò che presenta come una testimonianza. In questo senso, sì, è legittimo invocare tra gli antenati

² William Morris, *News from Nowhere*, 1891; ed. it. *Notizie da nessun dove*, Garzanti, Milano, 1984.

³ Samuel Bellamy, *Looking Backward*, 1888; ed. it. *Uno sguardo dal 2000*, Rubettino, Soveria Mannelli, 1992.





– ma di qualcosa che non ha nessuno dei tratti della fantascienza – l'autore dell'Apocalisse e i profeti d'Israele: allora, in effetti, si tratta proprio di visione, ed è proprio in se stesso che si immerge colui che ne fa la relazione. A questo riguardo, Wells stesso non riuscirà a rompere i ponti col racconto in prima persona, ed è agli Americani, anche se certamente dopo Jules Verne, che si deve il passaggio al modo narrativo dominante nelle altre forme di romanzo, il racconto impersonale in terza persona).

Contro ogni utopia, la fantascienza nascente, con Wells essenzialmente, introduce una nuova dimensione facendo della storia e del tempo una molla tematica centrale. Wells può essere accusato di filosofare, proprio come Morris e Bellamy; ma egli oppone, a un'analisi della realtà del suo tempo, un'immagine *che ne deriva logicamente*. Il «qui» è un vero punto di partenza, verso un altrove al quale un lungo percorso permette di giungere. *L'anno 2440* era il risultato di una specie di colpo di bacchetta magica, mentre l'anno 802701 de *La macchina del tempo* è un punto d'arrivo. Sono le sue conoscenze e le sue intuizioni in materia di sociologia e di tecnologia fondate su di una interpretazione personale, ma non assurda, del darwinismo, a permettere a Wells di porre il secondo pilastro per la fantascienza, cioè il ricorso all'*estrapolazione*. In Wells, si tratta essenzialmente di reperire, poi di prolungare nel tempo, le tendenze più significative della situazione sociale (urbanizzazione, accentuazione della divisione sociale del lavoro, sviluppo delle possibilità tecnologiche); in altri saranno la genetica, o anche la fisica, a essere scelte come punto di partenza. Il procedimento resta in ogni caso identico: fondare scientificamente un discorso romanzesco iscrivendolo nel movimento stesso della costituzione e dello sviluppo delle conoscenze scientifiche.

Con *Frankenstein* s'apriva per la narrativa una nuova fonte: l'abbondanza di possibilità offerte dai progressi della conoscenza scientifica e delle sue applicazioni tecniche. Con *La macchina del tempo* appare, nel 1894, un'altra fonte di possibili soggetti: l'indagine, secondo canoni scientifici, concernente l'avvenire del mondo e della società. Agli interrogativi sui quali si fondava prima la narrativa: chi siamo? donde veniamo? si aggiunge ormai una nuova domanda, alla quale la fan-



tascienza cercherà di rispondere (sia pure attraverso la finzione narrativa): dove andiamo? Certamente, la personalità di Wells, autodidatta impregnato d'una cultura scientifica e filosofica più o meno ben digerita (piuttosto male per ciò che concerne il marxismo) formata in una fine-secolo in cui, nella ventata darwinista, rinascono le filosofie della storia, ha dato ai suoi racconti di anticipazione una tendenza alla meditazione cosmica forse eccezionale. Ma dietro di lui sorgerà tutta la corrente speculativa della fantascienza. Già vi si ricollegava il J. H. Rosny di *Morte della terra*⁴; ma, ancor più indiscutibilmente, la corrente che gli Americani hanno chiamato «distopica» cui hanno dato fama il russo Zamjatin (*Noi*), Huxley (*Il mondo nuovo*) e Orwell (1984). Malgrado la radice comune, distopia e utopia non hanno nulla a che vedere l'una con l'altra: la distopia è sì un'estrapolazione, ma che privilegia le tendenze giudicate più inquietanti dallo scrittore. Ed è da Wells pure che procede la «narrativa speculativa» d'oggi – Brunner, Disch, Spinrad, etc. – altrettanto indiscutibilmente che, un quarto di secolo fa, la narrativa d'un Bradbury. Certo, la struttura del racconto si è modificata: ci si dispensa oramai (ma non sempre, testimone l'ultimo romanzo di Philip Wylie apparso

⁴ J. H. Rosny aîné,
La Mort de la Terre,
1910; ed. it.
La morte della Terra,
Nord, Milano, 1988.





⁵ Il romanzo, pubblicato in originale nel 1972, fu pubblicato in Francia nel 1976 col titolo *La fin du rêve* (ed è questa l'edizione cui si riferisce Gattégno); in Italia uscì nel 1991 in *Urania* 1153 con il titolo *Attacco alla Terra*.

in Francia, *The End of the Dream*⁵) dalle analisi a carattere pedagogico dando più credito alle capacità intellettuali del lettore. Ma questo restringimento della scrittura, già menzionato più sopra, non modifica la molla tematica del racconto e il procedere «scientifico» del romanziere. La descrizione di questo modo di procedere, la si trovava già nella prefazione che Mary Shelley scrisse a *Frankenstein*:

Il dottor Darwin ed alcuni studiosi tedeschi hanno ritenuto che l'avvenimento su cui si fonda questa narrazione presentasse una certa plausibilità. Non si supponga che io possa accordare ad una tale idea il minimo credito; e tuttavia, facendone la base di un'opera di immaginazione, io non credo di aver semplicemente elaborato un racconto del terrore (...). Io l'ho scelto per la situazione nuova che esso sviluppa e per il fatto che nonostante la sua inverosimiglianza in termini fisici, esso offre all'immaginazione un punto di vista infinitamente più vasto per la rappresentazione delle passioni umane che quello che ci offre il resoconto di eventi reali.

Quando Wells dirà delle sue novelle o romanzi di fantascienza che appartengono al «romanzesco scientifico» (*scientific romance*), o J. H. Rosny parlerà di «meraviglioso scientifico» a proposito delle sue opere, non diranno niente di diverso da quello che dice Mary Shelley; e gli autori della fantascienza del XX secolo non si sono discostati da questa via, anche se alcuni di loro hanno desiderato aderire ancor più strettamente alla verosimiglianza scientifica. La scienza dapprima, un approccio ragionato in seguito, delle direzioni in cui si orienta in una data epoca: ecco i due pilastri della fantascienza. Essi non sono stati posti che nel XIX secolo, non avrebbero potuto esserlo più presto: sono stati la rivoluzione industriale e lo sviluppo del capitalismo a dare alla scienza la sferzata decisiva; sono essi pure che, riportando in primo piano la nozione di movimento della storia e di evoluzione dell'umanità, hanno fatto dell'estrapolazione in materia sociale sia una fonte di finzioni narrative che un'arma da combattimento. Dunque non significa diminuire i meriti degli utopisti e dei fabulisti il ricusarli categoricamente quali precursori della fantascienza. Significa semplicemente rifiutare l'anacronismo.

QUELLA STRANA CREATURA CHIAMATA FANTASCIENZA



Karloff Whale in Frankenstein



www.quadernidaltritempi.eu

redazione@quadernidaltritempi.eu

