

Nicoletta Vallorani, *Il (mio?) ABC della fantascienza*

Questo testo è un omaggio a Liana Borghi. Lo era in partenza, e lo è ancora di più ora che bisogna tenere con noi la sua voce. E lo è nei termini della “socialità trasformativa e amorevole” che le riconosce Clotilde Barbarulli, nel suo bel ricordo su *Il manifesto* (25 novembre 2021).

Inoltre: molto di quello che scrivo qui è al tempo stesso soggettivo e collettivo, e discende – come parecchi altri aspetti della mia vita di studiosa e di narratrice – dalle complicità carsiche che animano il Giardino dei ciliegi e gli incontri ai quali negli anni ho partecipato fin qui. Pochi ma fondamentali.

Anche il titolo di questo contributo è in buona parte di Borghi, che lo ha ipotizzato. Io aggiungo il possessivo parentetico e dubitativo: esso include una dimensione soggettiva, ma non possessiva, e allude a una composizione dialogica che è per me, nella mia scrittura femminista in particolare, irrinunciabile. Sono, mentre scrivo, relazionale e dialettica. Se conservo la mia inevitabile soggettività come voce, lo faccio per posizionarmi rispetto a un sistema di reti sociali e culturali che mi interessano e mi avvolgono. Ho la sensazione che sia questo il modo di ragionare che propone anche Joanna Russ, quando conclude il suo pamphlet, *How to Suppress Women Writing* (1983), con una esortazione. Essa rappresenta il punto d’inizio e di fine del cerchio che costruisco qui. “*You finish it*” (Russ 2018, 163) è una interpellazione diretta che era necessaria negli anni di prima pubblicazione del testo in US e lo è ancora di più oggi, quando finalmente lo smilzo volumetto della scrittrice viene pubblicato in italiano, per le tipe di Enciclopedia delle donne e nella raffinata traduzione di Dafne Calgaro e Chiara Reali (*Vietato scrivere. Come soffocare la scrittura delle donne*, 2021).

L’esortazione di Russ è importante perché richiama in modo perentorio una simpoiesi non più evitabile inevitabile. Ne dice Donna Haraway quando descrive teorie che arrivano dalla ricerca scientifica e che definiscono come “simpoietici” sistemi di produzione collettiva nei quali il controllo e l’informazione sono distribuiti, definiscono confini porosi e risultano pertanto “evolutionary” (Haraway 2016, 33). In essi l’autopoiesi è inapplicabile perché opera contro il bene comune, che è groviglio interattivo. Nel suo *Dizionario per lo Chthulucene*, Timeto definisce il gioco della matassa, o ripigliano come il “gioco in cui si creano nodi e figure di filo dai pattern sempre più complessi via via che la mano del giocatore successivo «ripiglia» la matassa. È un gioco che richiede collaborazione. L’idea alla base è quella di ricevere e passare senza trattenere, una pratica per pensare e per fare allo stesso tempo, che presso i nativi americani Navajo, per esempio, è adoperata per ripristinare le maglie dell’armonia universale. La figurazione del gioco della matassa descrive la cocostituzione delle specie, ma anche l’intessersi del femminismo antirazzista e multiculturale della tecnoscienza nella materialità dell’esistenza. Al gioco della matassa non si vince”.

All'inizio degli anni '80, quando Russ pubblica per la prima volta il suo pamphlet, esso si configura come una anticipazione di questo processo, l'espressione di una prospettiva tangenziale e difforme, lo sguardo soggettivo e intimamente coinvolto che le simpoiesi lesbiche e femministe che interviene a spacchettare, mescolare, ibridare una linearità ideologica e maschile della quale la fantascienza tradizionale è impregnata. Alla luce di questo sguardo, che sposo completamente, il mio alfabeto di narratrice e di studiosa diventa un garbuglio. Esso si costituisce in una trama senza passare attraverso la dimensione della linearità. Mi trovo incapace di accettare un andamento consecutivo, ne sono prigioniera inquieta e scelgo una andatura erratica e obliqua come i fili del ripigliano.

Quindi comincio dalla fine dell'alfabeto o, ancora meglio, dal mezzo, collocandomi nella dimensione ibrida del post-attivismo di Bayo Akomolafe (Akomolafe, 2019), un'altra suggestione che non avrei mai scoperto, non fosse stato per Liana Borghi. La rielaborazione della nozione di lotta attraverso l'arte è, nella mia percezione, la chiave di volta di questo nostro incontro qui, al Giardino. Le trame evocate nel titolo del convegno medesimo sono intrecci e azione. Esse lasciano spazio a un femminile plurale, non gerarchico, obliquo, edificato negli spazi che ancora non abbiamo ma che siamo in grado di costruirci. L'esproprio tangenziale e deciso dei territori degli uomini si alimenta di nuove temporalità, che richiamano la nozione di "yestermorrow" coniata da Jaymo (Springett, 2019), cresce e prospera nei nuovi e più rispettosi spazi dell'"anthropogreen" (*Ibidem*), sceglie la strategia di lotta lenta e cooperativa di Bayo Akomolafe (Akomolafe 2020) e parla nuovi linguaggi, intimamente connessi al mondo delle storie delle donne, quelle che identifica Le Guin nel suo "The Carrier Bag Theory of Fiction". Nella femminilizzazione delle storie, "the reduction of narrative to conflict is absurd" (Le Guin 2020, 34–35).

In questa cornice si è dipanata e si dipana la soggettività del mio essere narratrice, e narratrice di fantascienza. Essa si incrocia, nel mio caso con piena deliberazione, con altre soggettività, che rappresentano i miei riferimenti e le mie radici, rigorosamente non gerarchiche. Non cerco madri ma sorelle: la *kinship* che mi interessa opera su base paritaria. Nel relazionarmi con le voci che rappresentano il mio punto di partenza nel percorso fantascientifico – Joanna Russ, Ursula K. Le Guin, James Tiptree Jr., Vonda McIntyre, Octavia Butler – si intrecciano tre cronologie: gli anni in cui queste voci hanno cominciato a essere udibili, gli anni di poco successivi in cui le ho scoperte io e infine i tempi di ora, quelli della rilettura e, in alcuni casi, di traduzione e ritraduzione. La relazione con le scrittrici che mi piace pensare sorelle è dunque delocalizzata, fatta di abbandoni e ritorni, sempre articolata nel cuore e nella testa.

La delocalizzazione è legata anche alla mia specifica appartenenza: scrivo in italiano e in Italia, quindi si tratta per me di capire quali sono le sorti del "genere popolare" che pratico e della forma di sorellanza cui aspiro nel mio specifico contesto, ovvero quello che provo a raccontare intrecciandolo

con le trame della fantascienza delle donne nel resto del mondo. Si tratta comunque di misurarsi con scrittrici diverse, che hanno scelto di scrivere narrazioni ancora poco fortunate nel nostro mondo editoriale e che vogliono farlo modellando una loro identità, letteraria e non. Da questo punto di vista, pur nelle differenze, è possibile forse individuare una qualche forma di coesione. Essa ha provato a rendersi visibile, in realtà, già negli anni '80, anche se in modo dissipato e con un difetto di interazione che a me pare abbastanza importante.

Agli anni '80 appartiene la prima pubblicazione periodica integralmente femminile, nella cornice del Club City. *Un'Ala* è una fanzine, realizzata con i mezzi tipografici di cui si disponeva allora e collocata con grande risolutezza in una dimensione di sole donne. Ne escono 4 numeri (maggio 1984, settembre 1984, marzo 1985, maggio 1987) ed è forse un bel segno che anche scrittrici, studiose e blogger di oggi ne riprendano la storia. Romina Braggion dedica un lungo, documentato articolo all'esperienza di *Un'Ala* sul suo blog Errebi (Braggion 2019). Appare, questa, come la ricostruzione di una tradizione e la meticolosa articolazione di un percorso.

Tra l'88 e l'89 si dipana la breve ma densa vita della collana La Tartaruga, fortemente voluta da Laura Lepetit e diretta da Oriana Palusci e Luciana Percovich e che ospita quattro uscite: Lisa Morpurgo con *La noia di Priapo* (1988), Naomi Mitchinson con *Diario di un'astronauta* (1988), Judith Merrill con *Il richiamo e altri racconti* (1989) e Daniela Piegai con *Il mondo non è nostro* (1989). Poi l'esperienza si spegne, probabilmente per le consuete questioni fattuali: poche vendite, e conseguenti difficoltà nei nuovi investimenti.

Di segno diverso e molto legata ai percorsi contro-culturali dell'editrice Shake è *Fika futura*, voce del collettivo femminista che trova spazio prima in *Decoder* e poi come pubblicazione autonoma, a partire dall'86. Non dura moltissimo, purtroppo, ma le tracce di questa esperienza sono ben visibili.

Sono, io credo e dati i tempi, iniziative straordinarie ma slegate una dall'altra. Sembra vi sia una difficoltà delle donne a creare trame condivise, a misurarsi in un confronto che non cancelli le differenze, indubbe, tra un gruppo di donne legate al fandom tradizionale seppure aperto a innovazioni (Club City), una casa editrice di nobili origini e originata dalle lotte femministe e alla riflessione politica e filosofica di contesto internazionale e una mobilitazione cyberpunk del tutto coesa ai percorsi delle culture underground. Forse per questo le esperienze restano importanti ma producono poca disseminazione. Si spengono, cioè, forse perché ci sono le trame ma difettano le azioni. La simpoiesi inattuata riconduce la presenza femminile nella fantascienza a una dimensione carsica, che forse sta cambiando solo oggi. Sembrava il momento giusto, quando è uscito il mio *Avrai i miei occhi* (Zona 42, 2020), per inserire in coda al romanzo una postfazione che tentasse di ricostruire una rete, riprendendo i fili del ripigliano fantascientifico delle donne per provare a collegarli: fare dei nomi, cioè, come azione politica e tentativo di coesione.

Vero è che la situazione editoriale, sotto la spinta potente dell'enorme successo di *Handmaid's Tale* come serie televisiva, è un poco diversa rispetto agli anni '80. Come spesso accade nel contesto italiano, le scrittrici straniere, soprattutto di lingua inglese, creano una scia nella quale è possibile, per le donne, provare a navigare: non solo e non tanto nel senso della proposta di narrazioni affiancabili al modello atwoodiano (che compare, per esempio, in *Miden*, di Veronica Raimo, 2018), quanto nell'emergere di una diversa disponibilità editoriale a considerare con maggiore serietà le proposte delle donne.

In questa cornice, succede che finalmente un'altra donna – dopo la prima nel 1993 – vince il Premio Urania nel 2018. Francesca Cavallero è un'esordiente di fatto sconosciuta quando il suo *Le ombre di Morjegrad* si aggiudica la vittoria e il romanzo è, per giuria e lettori, una scoperta. Distopia cupa e brutale, essa contiene una riflessione importante sul ruolo e sul posizionamento delle figure femminili in un immaginario estremo. Non succede come nel 1993, e la vittoria non rimane isolata. Il Premio Urania del 2020 viene assegnato a Elena di Fazio, con *Resurrezione*. Autrice già nota, anche come studiosa ed editor, Di Fazio scrive una storia diversa, affascinante e ben posizionata rispetto alla tradizione consolidata dell'invasione aliena. Entrambi i romanzi sono molto ben scritti, elaborati con cura, costruiti con attenzione. E “femminili”, senza ombra di dubbio, in termini di tematiche e declinazione dei *topoi* tradizionali della fantascienza. Li scelgo anche questi come riferimenti del mio essere scrittrice di fantascienza oggi, e affianco a queste storie altri due romanzi, pubblicati da scrittrici giovani in questi anni. Il primo è *Cenere*, di Elisa Emiliani (Zona 42, 2019): una distopia di ambientazione rurale e italiana, sviluppata intorno alla ribellione prima incerta e via via sempre più determinata di un gruppo di adolescenti. Il secondo si intitola invece *Memorie di una ragazza interrotta* (Delos, 2021), di Romina Braggion, che sceglie di declinare con determinazione e ben calibrate scelte di stile, una storia solarpunk, nella neonata collana *Atlantis*, diretta da Franco Ricciardiello. Quest'ultimo, con Giulia Abbate, Romina Braggion e Silvia Treves, cura il sito *Solarpunk Italia. Utopie, attivismi, letterature*.

Poi ci sono le traduzioni e le ritraduzioni, una fioritura tardiva con esiti interessanti. *Kindred* (1979) viene ritradotto da Veronica Raimo per i tipi di Sur (2020), ed è interessante che un editore “non specializzato” scelga, nell'ampia produzione di Butler, uno stand-alone abbastanza diverso dalle sue altre narrazioni. È forse uno dei suoi testi più esplicitamente politici, nella determinazione a mostrare, attraverso la relazione tra un'afroamericana di oggi cresciuta nel nord degli Stati Uniti e sposata a un bianco, la condizione effettiva delle schiave nelle piantagioni del sud. Lo fa non attraverso la ricapitolazione storica di questa condizione, ma offrendo la possibilità di permettere che la schiavitù delle donne si tracci sul corpo, lasci segni tangibili, modifichi il profilo fisico della protagonista e non solo la consapevolezza simbolica della sua storia.

Di oggi, appena uscita, è la ritraduzione di *The Left Hand of Darkness* (1969), pubblicata da Mondadori. Questa è alla lettera una risemantizzazione, realizzata da Chiara Reali, una traduttrice molto esperta e, soprattutto, ben documentata sull'autrice e sui percorsi di elaborazione del romanzo. Anche la scelta di modificare un titolo ormai consolidato nella memoria di lettrici e lettori è articolata e meditata e ha ragioni che l'autrice stessa spiega in dettaglio (Reali 2021). La pubblicazione sta sollevando un sano polverone intorno alla legittimità dell'operazione messa in atto. Il conflitto è utile: fa emergere le posizioni e smantella i pregiudizi. E crea alleanze, reti, simpoiesi.

Lo stesso vale, seppure in modo diverso, per la traduzione del testo dal quale sono partita, *How to suppress Women Writing*. Enciclopedia delle donne decide che il testo non può più rimanere non tradotto e che farlo uscire in italiano, seppure con cinquant'anni e passa di ritardo, è fondamentale. L'agguerrito pamphlet di Joanna Russ, conosce una nuova vita, riproponendo il divieto woolfiano in un contesto storico e narrativo differente. La scrittura di Russ è precisa, tagliente, e soprattutto attenta a ricostruire pezzi del canone letterario femminile e femminista. Dentro questo canone, la fantascienza sta a pieno diritto. E può restarci, conclude Russ, solo se si entra in una dimensione collaborativa: solo se chi accoglie il testo si assume la responsabilità di completarlo e poi di consegnarlo a una autrice/scrittrice sorella, perché faccia la sua parte (Russ 2021, 228).

Così il cerchio diventa una spirale. E le trame non si concludono.

Akomolafe, Bayo. 2019. "On Post Activism". <https://blog.sutra.co/2019/12/05/bayo-akomolafe-on-post-activism/>

Akomolafe, Bayo. 2020. "Slowing down and surrendering human centrality (ep. 317)" <https://greendreamer.com/podcast/dr-bayo-akomolafe-the-emergence-network>

Braggion, Romina. 2019. Ritorno al fandom: Club City e Un'Ala". <https://rominabraggion.blogspot.com/2019/12/ritorno-al-fandom-club-city-e-unala.html>.

Haraway, Donna Jeanne. 2016. *Staying with the trouble: making kin in the Chthulucene*. Experimental futures: technological lives, scientific arts, anthropological voices. Durham: Duke University Press.

Le Guin, Ursula K. 2020. *Carrier Bag Theory of Fiction* (1984). New York: IGNOTA Books.

Reali, Chiara. 2021. "La ghinea di ottobre", <https://ghinea.substack.com/p/la-ghinea-di-ottobre-50e>

Russ, Joanna. 2021. *Vietato scrivere come soffocare la scrittura delle donne*. Milano: Società per l'Enciclopedia delle donne.

Russ, Joanna. 2018. *How to suppress women's writing* (1983). New edition. Austin: University of Texas Press.

Spingett, Jay. 2019. "Life in the Future Beyond the Rusted Chrome of Yestermorrow". <https://www.thejaymo.net/long-form/solarpunk-rusted-chrome/#Introduction>

Timeto, federica. 2019. *Dizionario per lo Chthulucene. Sulle orme di Donna Haraway, un eteroglossario femminista (parziale) per sopravvivere in un pianeta infetto*. Roma: NOT. <https://not.neroeditions.com/dizionario-lo-chthulucene/>