

Laura Coci

Da corpo a corpo. Sguardi di fantascientiste sulle trasformazioni dell'umano

ABSTRACT: *When does a human body cease to be human? And what is the limit (assuming that there is a limit, and that it is measurable) between what is human and what is not (not yet or no longer)? Does the female gaze on bodies transformed through cyborg grafts and connected via neural networks differ from the male gaze?*

This contribution aims to answer this and other questions, tracing a path starting from the British Mary Shelley and the Creature (not monster) she conceived, touching upon exemplary texts by great science fiction writers of the 20th century Catherine Moore and James Tiptree Jr. alias Alice Sheldon, and again, between science fiction and visionary feminism, by Pat Cadigan (all American authors), to reach the new century arriving at the works of women who navigate and rejuvenate genres such as the Italian Francesca Cavallero.

KEYWORDS: *Body, incarnation, human-non-human, cyborg, feminism.*

È il corpo, e il suo venire al mondo, al centro della riflessione tra umano e non umano, estremi che comprendono categorie molteplici (quasi umano, umanoide, mutante, androide...), che sfumano dall'una all'altra attraverso gradienti, non linee di confine tracciate con nettezza.

Un corpo naturale (come ebbe a suggerire in una lontana conversazione amicale Isabella Guanzini, filosofa e teologa) non esiste, come non esiste un corpo neutro e indifferente ai modelli culturali vigenti, ovvero, nello specifico della contemporaneità, alle suggestioni o coercizioni della società dei consumi e dei meccanismi di potere e di controllo agiti dai diversi soggetti sociali. Non è un caso che già dallo scorcio del Novecento la speculazione filosofica abbia guardato con interesse alla reificazione del corpo e alla sua progressiva artificializzazione (basti qui ricordare Donna Haraway), aprendo a una possibile continuità tra naturale e artificiale, fino alla conseguenza ultima dell'annullamento del corpo, trasformato in altro da sé, con i timori e le ossessioni che tale annullamento produce in un'epoca nella quale biologia, biotecnologia e mercato si intrecciano, talvolta pericolosamente, inaugurando scenari nuovi e incerti.

“Forse è necessario, allora, tornare da capo, all'origine dell'umano, a quell'origine *divisa e con-divisa* di cui la nascita è il *corposo* simbolo” [in corsivo nel testo], scrive

Rosella Prezzo¹: indissolubilmente unito a quello di corpo (luogo del simbolico per eccellenza) è infatti il concetto di nascita, prima soglia della vita, in un tempo in cui generazione, gestazione e parto sono al centro di discussioni divisive e feroci, tra sacralizzazione del ruolo di madre naturale e riproducibilità tecnica.

La questione è posta dalla fantascienza, e soprattutto dalla fantascienza scritta da donne, da oltre duecento anni: ritenuta a lungo un genere maschile, di uomini per uomini, la fantascienza è invece un genere femminile, perché sono le donne le più interessate a mutare l'ordine delle cose, che da tempo immemore le vede subordinate, e a progettare scenari differenti e possibili, legittimandoli. Dalla britannica Mary Shelley, attraverso le statunitensi Catherine L. Moore, Alice Sheldon e Pat Cadigan, all'italiana Francesca Cavallero: un cammino che attraversa corpi umani e innesti cyborg, fabbricazioni anatomiche e nascite naturali, transizioni e trasformazioni, senza ambizione di esaustività, informato però da significatività letteraria e affinità elettiva tra (e con) le autrici.

Mary Shelley, *Frankenstein* (1818)

Fu in una tetra notte novembrina che potei vedere il compimento delle mie fatiche. Oppresso da un'ansia che sfiorava il tormento, mi detti a radunare intorno a me gli strumenti della vita, in modo da poter infondere la scintilla dell'essere nella cosa inanimata che mi giaceva ai piedi. Era già l'una del mattino. La pioggia tamburellava assillante contro le impannate, e la mia candela s'era ormai ridotta a un moccolo quando, al fioco luore di quella fiammella prossima a estinguersi, vidi la creatura schiudere gli occhi, smorti e giallognoli; poi ispirò faticosamente, e uno spasmo convulso le percorse le membra.²

Frankenstein di Mary Shelley costituisce l'atto di nascita della fantascienza, la scrittura dell'immaginario razionale: la Creatura (che nel senso comune finisce per usurpare il nome allo scienziato che le dà vita) tuttavia non nasce, non conosce gestazione in grembo di donna, non sperimenta la relazione che è all'origine dell'essere nel mondo di ciascuno, ciascuna, "la dipendenza feconda contro ogni superbo autonomismo"³. Al contrario, è gettata alla luce e all'esistere, non è il nuovo che entra nel mondo e nella storia come possibilità di salvezza⁴, e neppure un dono celeste: la Creatura (*the creature*, mai Shelley la designa come 'mostro') è assemblata facendo ricorso alla morte, grazie alla frequentazione di sale anatomiche e all'esumazione di cadaveri da parte di Victor Frankenstein, emerge dal regno ctonio delle tenebre per oltrepassare incerta la soglia della vita. Il suo corpo abnorme è ricostruito grazie ad apparecchi elettrici e vasche galvaniche, a studi meticolosi e pazienti sulla circolazione del sangue e la composizione dei tessuti; e a questo corpo "il nuovo Prometeo" (*The Modern Prometheus* è infatti il

1 Prezzo 2023, 104.

2 Shelley 2018, 115-116.

3 Zucal 2019, 41.

4 Arendt 1989, 182.

sottotitolo originale del romanzo) è in grado di infondere la “scintilla dell’essere”⁵, capace di trasformare la materia inerte in vita pulsante e pensante.

Ma non appena la Creatura, gigantesca ed eccezionalmente robusta, lo fissa negli occhi, lo scienziato è colto da un insopprimibile disgusto: il figlio, generato attraverso un processo di fabbricazione anatomica e animato grazie al passaggio del fluido elettrico, è ripudiato dal padre ancor prima di averne contezza, in odio a sé stesso, senza nome. Senza il dono del nome: “Ognuno nasce due volte, conosce due parti. Il ‘nome’ è il *secondo parto*, un parto *verbale*” [in corsivo nel testo], scrive Silvano Zucal⁶, ma il protagonista del romanzo di Shelley non conosce né l’una né l’altra nascita. Frankenstein, in un delirio di onnipotenza che porta lui, uomo di scienza, a generare senza intervento di donna, non solo nega al proprio nato la madre per natura desiderabile per ogni essere umano (la “condizione di debito, di dipendenza e di apertura dell’essere”⁷), ma anche si nega a lui in quanto padre: occorrono diversi mesi, successivi alla “catastrofe”⁸ della notte di novembre, perché la Creatura sia in grado di ricomporre la vicenda della propria origine e di porsi sulle tracce del creatore, verso Ginevra. Il “mostro sciagurato”⁹ (*miserable monster*, così lo definisce il personaggio Frankenstein, non l’autrice Shelley) è condannato alla solitudine dalla propria ripugnante bruttezza: il suo tentativo di sopperire all’assenza di una famiglia biologica, guadagnandosi l’amicizia umana attraverso azioni oneste e generose, è destinato al fallimento; la sua richiesta di una compagna che possa condividere con lui l’esistenza, dopo l’iniziale, incerto assenso da parte di Victor, brutalmente disattesa. “Il suo è un procedere nel dolore [...] – e quest’ultimo non può che aumentare con la crescita della conoscenza” (così Giulio Giorello)¹⁰: la consapevolezza è acquisita grazie all’apprendimento del linguaggio, alla lettura del *Paradiso perduto*, di un tomo delle *Vite parallele* di Plutarco e de *I dolori del giovane Werther*, e alle domande esistenziali (“Chi ero? Che cos’ero? Da dove venivo? Quale la mia meta?”¹¹) che la Creatura si pone, giungendo a sentirsi “un abominio, indifeso e abbandonato”¹² e operando in modo efferato e crudele per condannare alla medesima, angosciata solitudine il proprio artefice.

Una solitudine che Mary Shelley sperimenta e conosce, tanto da farne la cifra della propria esistenza. Sua madre, Mary Wollstonecraft (autrice di *A Vindication of the Rights of Woman*, testo fondativo del femminismo liberale, del 1792), muore undici giorni dopo averla partorita, di setticemia, il 10 settembre 1797. Il 22 febbraio 1815 lei stessa, appena diciassettenne, dà alla luce prematuramente una bimba, che muore senza nome tredici giorni dopo la nascita (sarà seguita, nel breve volgere di pochi anni, dalla terzogenita e dal secondogenito in una serie

5 Shelley 2018, 115.

6 Zucal 2019, 25.

7 Vantini 2019, 82.

8 Shelley 2018, 116.

9 Shelley 2018, 119.

10 Giorello 2004, 52.

11 Shelley 2018, 238.

12 Shelley 2018, 239.

infinita di lutti). La piccola, nel suo passare attraverso il corpo di Mary per cedere al mondo, ne capovolge il vissuto di figlia privata della madre, trasformandola in madre privata della figlia. Il non aver dato nome alla neonata è dolore su dolore che, a un anno di distanza, risuona in *Frankenstein*, che pure ‘genera’ una creatura senza nome.

Come noto, l’occasione della scrittura del romanzo è il gioco letterario che impegna Mary (alla nascita Wollstonecraft Godwin), il compagno di lei e poeta Percy Bysshe Shelley, lo scrittore George Gordon Byron e il medico John William Polidori a redigere “secondo il proprio capriccio una storia imperniata su un soggetto soprannaturale”¹³. È il 18 giugno 1816, i quattro sono in vacanza a Villa Diodati, sul Lago di Ginevra: l’unica donna del gruppo – la più giovane, la meno nota, la più inesperta – è la sola a portare a compimento l’impresa, con caparbità e determinazione, intuendo forse l’occasione che a lei, donna, si presenta di diventare scrittrice, al pari degli uomini, meglio degli uomini. E lo fa con sguardo di madre, pur consapevole che la maternità non è il destino di ogni donna, ma è nelle possibilità di ognuna far nascere all’interno della propria vita un’altra vita, dare alla luce un corpo nudo e bisognoso di accudimento per avviarlo a un percorso di crescita che ha inizio nella relazione, non nella solitudine. Aspetti decisivi dell’umano tutti negati alla Creatura, sulla quale Mary Shelley sospende il giudizio, portando chi legge a comprenderne le ragioni e al contempo a condannarne i misfatti; risulta difficile, al contrario, comprendere (e non condannare) Victor Frankenstein, nuovo Prometeo che incarna l’antica paura maschile della capacità di procreazione femminile, misteriosa e non controllabile.

A differenza, poi, di quanto accade per i golem della tradizione cabalistica e per gli homunculi della dottrina alchemica, la Creatura dal corpo sgraziato e dall’aspetto ripugnante è dotata di pensiero razionale, volontà propria, libero arbitrio: caratteri che indubbiamente connotano gli esseri umani. E l’autrice che con la Creatura partorisce la fantascienza (e ce la affida in dono) ci lascia la libertà di interrogarci sull’ambivalente e sofferta umanità che la connota, un’umanità che chiama in causa la nostra, disvelandola come altrettanto labile e dolorosa.

Catherine L. Moore, *Fra tutte le donne nate* (1944)

“Io non sono il mostro di Frankenstein, fatto di carne morta. Io sono viva. Tu non hai creato la mia vita, l’hai solo conservata. Io non sono un robot, con degli impulsi a cui devo obbedire. Sono dotata di libero arbitrio, indipendente, e [...] sono umana”¹⁴: Catherine L. Moore pubblica il romanzo breve *No woman born*, su rivista, nel 1944¹⁵. Poco più che trentenne, è già autrice affermata, che tuttavia mimetizza il genere firmandosi con le sole iniziali seguite dal cognome (C. L. Moore); la stessa Mary Shelley, del resto, nel 1818 aveva dato alle stampe il proprio

13 Shelley 2018, 38.

14 Moore 1991, 310.

15 Moore 1944.

romanzo adespoto, per rivendicarne la maternità soltanto nella ristampa del 1823 e, compiutamente, nella seconda edizione del 1831.

Complice, forse, la versione cinematografica del 1931 (fuorviante rispetto al testo di Shelley), per Moore la Creatura è irrimediabilmente il “mostro”, tanto che la sua esistenza è richiamata, per ben cinque volte, in opposizione a quella di Deirdre, protagonista della *novella* (romanzo breve) tardivamente tradotta in italiano, nel 1968, quindi nel 1991, con il titolo *Fra tutte le donne nate*. Il riferimento a un “robot” – denominazione ampiamente diffusa nella fantascienza a partire dagli anni Venti del secolo scorso – è pure probabilmente mediato dalla cinematografia: la memoria va infatti a Hel, la celebre automa metallica di *Metropolis*, il film diretto nel 1927 da Fritz Lang e ben noto negli Stati Uniti. È più semplice per Moore/Deirdre affermarsi per via di negazione: né *monster*, né *robot* (così nell’originale), questo è certo, semplicemente sé stessa, a dispetto dell’apparenza.

Deirdre, diva della danza dal fascino straordinario, è quasi arsa viva nell’incendio del teatro ove si esibisce. Quasi: con rischiosa, spericolata operazione, un ingegnere medico ne ha trapiantato il cervello pulsante e cosciente in un corpo di metallo. “Non era mai esistita nessuna così bella”¹⁶: questo è ciò che pensa l’impresario della danzatrice quando varca la soglia della stanza ove incontrerà la ‘nuova’ Deirdre. Risplenderà nel viso metallico di lei “la luce interiore”¹⁷ che ha fatto innamorare di sé, attraverso l’etere, milioni di ammiratori? La risposta sembra essere sì; il volto in metallo dorato, pur rappresentandola, in realtà non ha volto, come la *Musa dormiente* di Costantin Brancusi (1910), il grande scultore richiamato dall’autrice¹⁸.

Ma il focus della *novella* è altro, come già sottolinea Sandro Pergameno: “se la scienza medica abbia il diritto o no di mantenere in vita il cervello di una persona una volta che il suo corpo sia andato distrutto, date le enormi difficoltà psicologiche del ‘cyborg’ di fronte all’ambiente e alle reazioni dei normali esseri umani”¹⁹. Tecnicamente, infatti, Deirdre è una cyborg, un ibrido costituito da componenti naturali e artificiali, o meccaniche: di biologico in lei non vi è che il cervello, letteralmente rinato dalle ceneri del corpo. Sulla possibilità dell’encefalo di continuare a vivere dopo l’arresto del muscolo cardiaco, cioè dopo la morte, molto si è sperimentato e fantasticato: il tema dei “cervelli scorporati”²⁰, trapiantati in corpi metallici, non a caso diviene popolare nelle opere *pulp* tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Quaranta del Novecento, non soltanto a livello letterario ma anche cinematografico; nel *Frankenstein* del 1931, per esempio, grande attenzione è riservata all’innesto dell’encefalo nella creatura riassembleta con parti anatomiche di cadaveri (e allo scambio fatale che dà vita al ‘mostro’), elemento questo del tutto assente dal romanzo di Shelley, che tuttavia assume rilievo nella cultura coeva a Moore.

16 Moore 1991, 275.

17 Moore 1991, 282.

18 Moore 1991, 310.

19 Pergameno 1980, XIX-XX.

20 Pergameno 1980, XIX.

Era un essere così delicato, adesso, in realtà. Nient'altro che una mente splendida circondata dal metallo, che dominava e piegava nell'illusione della propria perduta bellezza con la pura determinazione interiore, rilucente anche attraverso il corpo di metallo. Ma il cervello era in bilico sul piedestallo della ragione. Aveva già attraversato prove intollerabili, aveva conosciuto abissi di disperazione e di auto-conoscenza forse più terribili di quanto qualsiasi cervello umano avesse mai provato, poiché, da Lazzaro in persona, chi era tornato dalla morte?²¹

È questo il cuore della riflessione della scrittrice, che la porta a costruire un testo nel quale l'azione è pressoché assente (tutto è già accaduto e tutto può ancora accadere), quasi una sceneggiatura teatrale che si limita a tre personaggi: Deirdre, l'antico manager di lei Harris, l'ingegnere biomedico Maltzer; il primo è turbato dal ricordo della donna di un tempo e dal desiderio di vederla rinata a nuova vita; il secondo dall'orgoglio di aver portato a compimento un'impresa scientifica straordinaria e, insieme, dal dubbio di aver creato un'aberrazione contro natura. Lungo la quarantina di pagine del testo, le posizioni non rimangono mai uguali a sé stesse, mutano continuamente incalzate da nuovi ragionamenti, nuove considerazioni: Harris pensa dapprima che Deirdre non sia cambiata per nulla, poi che non sia umana, per riconoscerla, infine, proprio come la ricordava, "donna di carne e sangue"²², pur muovendosi lei con una fluidità che umana non è, grazie a correnti elettromagnetiche che scorrono da anello ad anello; Matzer, invece, matura una consapevolezza pessimistica, considerando che la donna non ha sesso, "non è più femmina"²³, è un'astrazione "penosamente handicappata"²⁴, "confinata in un corpo meccanico"²⁵, e per questo lui, novello Victor Frankenstein, non può che pagare con la morte il proprio peccato di superbia, "la creazione innaturale della vita"²⁶.

Le due prospettive sono maschili, in particolare la seconda, che identifica il genere con gli organi sessuali, l'essere donna (*female*) con l'apparire desiderabile e con l'essere in grado di soddisfare il desiderio maschile (al contrario, il superamento della struttura binaria, a partire dai generi, è auspicato, una quarantina di più tardi, da Donna Haraway); ma anche esprime l'istinto di protezione di un genitore nei confronti della propria nata, ancora incapace di badare a sé stessa: "Ti odieranno – così Maltzer alla protagonista – perché sei ancora bellissima, e ti perseguiteranno perché sei diversa, e indifesa"²⁷.

E Deirdre? Ostenta serenità e coraggio, rivendica la forza del pensiero capace di trasmettersi alle macchine, esprime sollievo per non dover vivere in eterno (altra prova della propria umanità): il suo encefalo, infatti, a differenza del corpo metallico nel quale è esiliato, conoscerà il decadimento e la morte. Pure,

21 Moore 1991, 288.

22 Moore 1991, 284.

23 Moore 1991, 293.

24 Moore 1991, 295.

25 Moore 1991, 295.

26 Moore 1991, 307.

27 Moore 1991, 307.

l'inquietudine profonda del suo essere si manifesta in un crescendo di affermazioni contraddittorie e apre a un abisso di paura e solitudine: "Non sono sub-umana [...] Immagino di essere super-umana"²⁸, afferma. Tra *sub-human* e *super-human* risiede l'umanità. L'autrice, saggiamente, non prende posizione, non dice se la protagonista sia, nonostante tutto, umana oppure non lo sia: il dolore che prova è umanissimo, e l'essere dimidiata tra carne e metallo equivale forse a una condizione impossibile da accettare anche per Deirdre, che tanto ha amato la vita.

Con sensibilità e tristezza, Catherine Moore racconta l'avventura (al femminile) di perdere il corpo, procedere sulla lama della sola ragione, rinascere altra da sé, uguale eppure inconoscibile.

Alice Sheldon, alias James Tiptree Jr., *La ragazza collegata* (1973)

The girl who was plugged in, di Alice Sheldon, alias James Tiptree Jr.²⁹, porta a compimento il tema del dualismo tra encefalo e corpo (o, meglio, del corpo come involucro che lo racchiude), della fuoriuscita da sé, della possibilità di dislocarsi altrove, con l'amara ironia che caratterizza la scrittrice; al momento della pubblicazione della *novellette* (racconto di media lunghezza), nel 1973, Tiptree è ancora solidamente creduta uomo, in ragione del suo pseudonimo e del rifiuto di apparire in pubblico. La rivelazione data al 1977: l'autore che presenta "qualcosa d'ineluttabilmente maschile nel suo modo di scrivere" (così Robert Silverberg)³⁰ è una donna; e un'altra donna e fantascientista femminista, Ursula Le Guin, commenta: "credo di non essere mai stata così sorpresa in tutta la mia vita, o così felice"³¹. L'anno successivo, il racconto è tradotto in italiano con il titolo *La ragazza collegata*³².

Sheldon, al pari di tutte, o quasi, le scrittrici, sa interpretare il mondo secondo canoni maschili (che da millenni lo informano): il suo sguardo, dunque, riproduce quello di un uomo, che vede le donne esclusivamente sulla base della presunta bellezza e dell'appetibilità sessuale, ed è per questo che la denuncia dello *status quo* diviene implacabile, così come feroce è la critica al capitalismo globale di marca statunitense. Per l'autrice vale quanto mai la riflessione di Primo Levi sul ruolo che la letteratura fantascientifica può avere nell'individuare "l'esperienza di una smagliatura, di un vizio di forma che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale"³³.

Nel racconto è presente la figura di una voce narrante disincantata e onnisciente: questa accompagna chi legge nella discesa agli inferi che da una città del futuro irta di grattacieli (Dallas, probabilmente) si inabissa a seguire la piccola storia

28 Moore 1991, 316.

29 Tiptree 1973.

30 Le Guin 1979, 5.

31 Le Guin 1979, 5.

32 Tiptree 1978.

33 Levi 1966.

ignobile di una “ragazza schifosa” (*rotten girl*)³⁴. “Stammi a sentire, zombie. Credi a me. Cosa potrei dire a te... con le tue mani sciocche che grondano sudore sul portafoglio delle azioni di Borsa. Un pacchetto di AT&T con un margine di venti punti, e credi di essere Evel Knievel. AT&T? Pezzo d’imbecille con i fiocchi, come ci terrei a mostrarti qualcosa”³⁵. AT&T è la *major* che fino al suo smembramento, nel 1984, ha il monopolio della telefonia statunitense e si pone all’avanguardia nella ricerca tecnologica del settore grazie ai propri laboratori specializzati; quanto a Evel Knievel, non è un agente di Wall Street, ma un popolare stuntman motociclista degli anni Settanta.

La giovane sulla quale, con uno zoom dall’alto, si fissa l’occhio della telecamera ha diciassette anni, non ha famiglia e studia lingue; è donna, indigente e brutta (“la più brutta del mondo”³⁶): colpe senza remissione, ascrivibili a lei soltanto in una società che premia chi è ricco e bello, che divide le persone tra un esiguo numero di “dèi” e una folla di “corpi” ammassati per vederli, sfiorarli, imitarli per quanto possibile, quanto meno nei beni che consumano e che esibiscono quasi distrattamente, durante le proprie apparizioni in pubblico. Sì, la pubblicità esplicita è vietata in questo futuro che tanto somiglia al presente, dunque le imprese agiscono una sorta di persuasione dissimulata per indurre le masse ad acquistare i propri prodotti: si chiama *influencer marketing* e l’autrice, ben prima della diffusione planetaria del web, ne rileva la potenzialità e la pericolosità; i beni, voluttuari o meno che siano, compaiono infatti all’interno di narrazioni (false ma realistiche) che presentano donne e uomini di successo, sorridenti e felici, che in modo implicito di tali beni suggeriscono l’utilizzo.

Fantascienza? L’elemento fantascientifico interviene soltanto quando P. Burke (l’iniziale puntata sta per ‘Philadelphia’, il nome sarà trasformato nel vezzeggiativo ‘Delphi’) è salvata da un maldestro tentativo di suicidio e le è offerta la possibilità di diventare una “Cenerentola transistorizzata”³⁷ (*Cinderella transistorized*), che lei accetta senza alcuna esitazione, poiché nulla ha da perdere in un mondo che prova ripugnanza per la bruttezza, la povertà, l’insuccesso. Il suo “corpo rancido”³⁸ è rinchiuso in una stretta cabina, all’interno della quale la ragazza infila in apposite prese “i terminali degli elettrodi che spuntano dai capelli radi, e vi sono altri connubi tra carne e metallo”³⁹, accettando di vivere per sempre in un laboratorio sotterraneo e segreto una vita che non è la sua, ma che vuole credere essere la sua. Il suo cervello trasmette impulsi a un corpo altro, un corpo nuovo, un corpo bellissimo, nato da un embrione modificato e portato all’età di quindici anni, “trentanove chili di tenera carne e sangue di giovinetta, con qualche componente metallica”⁴⁰. E tuttavia, avverte Sheldon, “P. Burke non *sente* [in

34 Tiptree 1978, 810.

35 Tiptree 1978, 810.

36 Tiptree 1978, 811.

37 Tiptree 1978, 813.

38 Tiptree 1978, 813.

39 Tiptree 1978, 813.

40 Tiptree 1978, 819.

corsivo nel testo] che il suo cervello è nello stanzino della sauna; sente di essere in quel dolce corpicino. Quando ti lavi le mani, senti l'acqua che scorre sul tuo cervello? No, naturalmente"⁴¹, e va bene così, sia alla giovane, sia soprattutto al dottor Tesla (proprio lui!), cibertecnista medico e amministratore del progetto, nel più ampio disegno del controllo totale delle comunicazioni da parte dell'azienda. E, non potrebbe essere altrimenti, nello scenario universale del controllo dei corpi femminili (due, in questo caso) da parte maschile: sono tutti uomini, infatti (con l'eccezione di una infermiera che dimostra qualche senso di pietà), i personaggi che circondano P. Burke e Delphi.

L'antitesi tra queste non potrebbe essere più crudele: con un costante martellamento svalutativo la prima è definita (in una lunga serie di varianti) "torva carcassa"⁴², "donna-talpa"⁴³, "pezzo di carne ambiziosa uscito dalla fogna"⁴⁴; un mostro, in poche parole, una creatura di Frankenstein femmina che tenta di rovesciare il proprio destino; la seconda, invece, con spietatezza forse non minore, è detta "bambina [...] adorabile"⁴⁵, "zuccherino"⁴⁶, "piccolo vegetale splendido"⁴⁷. La traslazione di P. Burke in Delphi è assoluta: non avverte sé stessa dimidiata, diviene ignara di essere rinchiusa in guscio angusto, è felicemente immersa nel corpo dell'altra, percepito come proprio; "non mangia e non dorme, non riescono a tenerla fuori dalla cabina perché lasci circolare il sangue, ha piaghe necrotizzate sotto il suo orribile deretano"⁴⁸, in un processo di autoalienazione irreversibile, che non può durare. Eppure, a dispetto della crudeltà (o forse proprio grazie a essa), l'autrice conduce chi legge alla *pietas* nei confronti della protagonista, sia del suo primo corpo sgraziato, sia del suo secondo corpo costruito per piacere (agli uomini, ma anche alle donne); corpi che incarnano entrambi lo spazio simbolico in cui la società si riflette, con opposte reazioni, che rappresentano modelli culturali precisi, su cui si esercitano potere e violenza.

Non c'è redenzione nei testi di Alice Sheldon, l'azzardo di rinascere della 'ragazza collegata' fallisce miseramente: dalla sgomenta consapevolezza espressa da Delphi "di non essere vera"⁴⁹, al vano tentativo di fuga di entrambe, all'apparizione di P. Burke come "una femmina di golem, scarna, nuda, sputando fili metallici e sangue"⁵⁰, disumanizzata e reificata, ridotta infine a "un mucchio morto su un tavolo"⁵¹. Eppure, la brutta, la sventurata protagonista è umana, umanissima nel suo dolore, assai più umana di quanti – siano tecnocrati senza scrupoli, siano comparse anonime – la circondano, nella desolata città del futuro.

41 Tiptree 1978, 815.

42 Tiptree 1978, 820.

43 Tiptree 1978, 831.

44 Tiptree 1978, 832.

45 Tiptree 1978, 814.

46 Tiptree 1978, 821.

47 Tiptree 1978, 824.

48 Tiptree 1978, 823.

49 Tiptree 1978, 823.

50 Tiptree 1978, 838.

51 Tiptree 1978, 840.

Pat Cadigan, *Sintetizzatori umani* (1991)

Deirdre e P. Burke sono, a tutti gli effetti, cyborg, umane che vivono, o scelgono di vivere, grazie a elementi artificiali innestati in quelli che furono i loro corpi: per la prima solo encefalo pensante, per la seconda involucro rifiutato. Il vocabolo 'cyborg' (*cybernetic organism*, organismo cibernetico) si diffonde in ambito medico a partire dal 1960, nella letteratura fantascientifica dal 1980. Questa la definizione fondante di Donna Haraway, che data al 1985: "Un cyborg è un organismo cibernetico, un ibrido di macchina e organismo, una creatura che appartiene tanto alla realtà sociale quanto alla finzione"⁵².

Oltrepassare la linea mobile che costituisce il confine tra umano e non umano una, dieci, cento volte, come avviene in *Synners* di Pat Cadigan (*novel*, romanzo, dato alle stampe nel 1991, tradotto in italiano con il titolo *Sintetizzatori umani* nel 1998)⁵³, equivale al rischio di perdere l'anima, ovvero (laicamente) la psiche, dissolta e smarrita nell'immensa rete neurale della città-personaggio di Los Angeles, che vive di vita propria, pulsa, divora chi ha la ventura di abitarvi; L. A. non è solo scenario ma quasi artefice della vicenda, delle vicende che si intrecciano, annodano, dipanano nella narrazione che dà vita a un romanzo connotato da ambiguità, complessità, oscurità, eppure di grande fascino.

I *synners* sono uomini e donne in grado di connettersi direttamente alla rete mediante l'innesto di prese cerebrali (apparecchiature d'interfaccia neurali, dagli effetti secondari non noti) e grazie alla propria attività onirica di generare video musicali di enorme successo e suggestione. Il neologismo gioca sull'affinità fonetica tra *synt* (sintetizzatore musicale) e *sin* (peccato): "in italiano – si legge in nota – il molteplici significato ondeggia tra *sintetizzatore umano* e *sinto-peccatore*"⁵⁴. Nella folla di personaggi che popolano il testo, il più rappresentativo ai fini dell'antinomia tra umano e non umano – estremi tra i quali scorrono per gradienti infinite sfumature – è senza dubbio Visual Mark (il vocabolo del linguaggio pubblicitario non è casuale): questi, pur essendo consapevole che la procedura potrebbe trasformarlo in un "mostro"⁵⁵ e che "tornare indietro"⁵⁶ non è affatto scontato, sceglie di inabissarsi in strati sempre più profondi e segreti della rete, in bilico sul filo della lama tra reale e virtuale. Nella rete, nel web, "c'è qualcosa di... vivo..."⁵⁷ e inquietante, un virus malvagio, che infetta terminali e fa esplodere teste: e in questo "pazzo mondo di Schroedinger"⁵⁸, come il gatto in scatola del celebre paradosso, Mark stesso sa che può essere contemporaneamente vivo e morto. E questo dice a Gina, la donna che da vent'anni lo ama e gli vuole bene, che per lui saprà conciliare l'inconciliabile:

52 Haraway 2018, 40.

53 Cadigan 1998.

54 Cadigan 1998, 80n.

55 Cadigan 1998, 80.

56 Cadigan 1998, 85.

57 Cadigan 1998, 161.

58 Cadigan 1998, 87.

Un giorno verrai nella mia stanza, e vedrai questa cosa buffa – un pezzo di carne aggrappato a una consolle, e ti fermerai a guardare, perché non saprai distinguere dove finisce la carne e dove iniziano chip e circuiti. Saranno fusi l'una nell'altro, e un po' della macchina sarà animata come la carne, e un po' della carne sarà inanimata come la macchina, e quello sarò io. Quel mostro sarò io.⁵⁹

Se nel movimento cyberpunk, così come nel postmodernismo, molteplicità, mobilità e frammentazione prendono il posto di unità e stabilità, Cadigan mantiene tuttavia ben saldo il principio in base al quale la tecnologia non è un idolo, né deve essere eletta a ragione di vita; se poi questo avviene, avviene per la distorsione operata dal capitale in nome del profitto: la scelta della realtà artificiale rispetto al mondo fisico, l'elezione della mente (che può “essere liberata”⁶⁰) rispetto al corpo non è obbligatoria per l'*homo datum*, evoluzione del *sapiens* e “rete-dipendente”⁶¹. No, non lo è affatto: “là fuori non potevi limitarti a cambiare programma, cancellare i vecchi riferimenti, e riprendere la storia in qualsiasi punto l'avessero lasciata”⁶². La vita reale è fatta di altro, di dolore e gioia, di affetto e responsabilità. Quell'affetto e quella responsabilità che animano Gina, donna forte e pragmatica (nella quale quasi certamente si riflette l'autrice), e che la portano a prendersi cura di Visual Mark in modo non convenzionale ma riconducibile alla possibilità di essere madre, alla capacità di guardare l'altro condividendone emozione e sofferenza. A tratti, anche con ruvidezza: al compagno che le esprime il proprio “Mi dispiace”, quasi a scusarsi del desiderio di perdersi, lei ribatte “Sei tu che hai sempre avuto bisogno di qualcosa a cui aggrapparti, qualcuno che ti gettasse una fune per salvarti in alto mare”⁶³.

Se è vero per il romanzo di Cadigan che “l'incarnazione del cyborg sfugge a qualsiasi parabola di redenzione”, come afferma Haraway⁶⁴, e che sbiadiscono i confini tra organismo e macchina, tra fisico e non fisico, la fantascientista sembra non accettare la prospettiva di dissoluzione delle antinomie, ovvero dei generi, cara alla filosofa: i personaggi sovvertono gli stereotipi correlati a maschile e femminile (è infatti Mark a dipendere da Gina, non viceversa), ma la carne che abitano non solo non è disconosciuta, ma si connota come sessuata, in una prospettiva di riconoscimento dell'unicità di ogni singola persona.

Francesca Cavallero, *Le ombre di Morjegrad* (2019)

Nascono e rinascono, in un ciclo di “metamorfosi, ibridazioni, alterità”⁶⁵, le giovani donne protagoniste di *Le ombre di Morjegrad* di Francesca Cavallero⁶⁶, che

59 Cadigan 1998, 196.

60 Cadigan 1998, 214.

61 Cadigan 1998, 353.

62 Cadigan 1998, 355.

63 Cadigan 1998, 196.

64 Haraway 2028, 41.

65 Cavallero 2023.

66 Cavallero 2019.

con il proprio romanzo d'esordio vince il Premio Urania 2018. Così, alcuni anni più tardi, le presenta l'autrice:

In effetti, le mie protagoniste sono per la maggior parte cyborg: metafore viventi di trasformazione, più o meno profonda, dell'essere 'di confine', del sentirsi creature in equilibrio fra i mondi.

Nell'universo di Morjegrad, la trasformazione eteronoma del corpo avviene attraverso due modalità: attraverso l'inoculazione del SO.K.A.R., organismo biotech originario del pianeta, in grado di ripristinare i tessuti organici danneggiati (e non solo, agisce anche ad altre profondità... [...]); e attraverso l'impianto di innesti di vario tipo, cioè elementi sintetici, meccanici o elettronici che fungono da miglioramenti fisico/funzionali.⁶⁷

Dei sei movimenti che costituiscono il testo (da 0 a 5), ricomponendosi e trovando senso nel finale, sono qui considerati il primo, *Antenora*, e il secondo, *Cinque per cento*: questi, infatti, vedono nascere (e morire, o rinascere) i personaggi femminili più interessanti ai fini delle metamorfosi del corpo, che per tutte diviene campo di battaglia su cui si esercita la violenza (maschile) di un potere tetro, fondato su disuguaglianza e ingiustizia.

Antenora è il luogo dell'orrore assoluto, memore dell'inferno di Dante e di quello di Auschwitz: qui vivono Sarah, medica reclusa condannata all'internamento, che "raccolle feriti, pazzi, cadaveri semoventi"⁶⁸ (la narrazione si snoda in terza persona, con registro referenziale ma empatico) e Alex, ribelle divergente e coraggiosa (il racconto si fa sincopato, in soggettiva ravvicinata e includente). Quest'ultima "subisce una metamorfosi aggressiva a causa di una tipologia di SO.K.A.R. sperimentale, forse compromessa, inoculata durante crudeli esperimenti scientifici nei laboratori di Antenora"⁶⁹, perché "un essere umano costerà sempre meno di un robot. Si sostituisce facilmente, si riproduce. Se opportunamente potenziato non ha bisogno di 'manutenzione' ed è facile da smaltire"⁷⁰. I costi umani, tuttavia sono altissimi, e Alex lo sa bene: "Dentro di me germoglia un mostro..."⁷¹, dice impassibile.

L'incontro tra le due giovani donne è destinico, le rende capaci di aprirsi alla reciproca comprensione e solidarietà, di svelare l'una all'altra la propria vita devastata dal dolore, dalla malattia, dalla morte; il loro rapporto sfugge alle definizioni: sono a un tempo sorelle, madre e figlia, amanti, in una relazione che le vede complementari e dalla quale entrambe traggono forza, preservando la propria umanità. È lo sguardo di medica di Sarah a provare il sentimento antico e nobile della *pietas* nei confronti dell'amica, a partire dal corpo di lei – non più umano, forse, in ragione dei molteplici innesti e delle mutazioni generate dal SO.K.A.R. –

67 Cavallero 2023.

68 Cavallero 2019, 13.

69 Cavallero 2023.

70 Cavallero 2019, 44.

71 Cavallero 2019, 58

per arrivare all'anima: "Ora deve solo trovare qualcosa con cui vestirla, le fa male vedere quel corpo nudo, alieno e indifeso, giacere nell'oscenità della sua tortura"⁷².

Lo stesso sguardo in Ártemis, agente cyborg membro degli Hunters, compagine incursiva di Morjegrad, già moglie di Zakk e madre di Daphne (il rapporto madre-figlia è tra i più cari a Cavallero). La giovane donna protagonista di *Cinque per cento* (narrazione in prima persona, un lungo *memoir* con aperture a scenari di allucinazioni, incubi, deliri, immerso in una buia apnea) non potrebbe "pensare di vivere senza gli impianti"⁷³, né senza SO.K.A.R., che ne inibisce i rigetti; porta in sé un "baratro di dolore"⁷⁴ e di rabbia, eppure mai prova indifferenza, o, peggio, compiacimento nell'uccidere:

[...] siamo stati addestrati a riconoscere le caratteristiche di coloro che sono fuggiti dai Pozzi di Antenora per identificarli, ma per me è difficile abituarci al loro incontro, pensare a ciò che hanno subito e prepararmi a distruggerli. Questo soggetto, per esempio, appartiene al gruppo sperimentale sull'ibridazione genetica fra componenti strutturali eteronome, abbandonato tempo fa, e volto a creare una categoria di operai in grado di sopportare il trasporto di forti carichi. Durante la fase di allentamento e contrazione dei muscoli di petto e spalle, per permettere alle appendici complementari di emergere dalle guaine scapolari ed estendersi, era stato previsto anche un notevole ma progressivo incremento dell'apparato tegumentario e neurale. Strappare l'esoscheletro di supporto significa sfracellare la rete vascolare, distorcere deliberatamente le articolazioni mobili superiori, stuprarsi di dolore.

Si sta uccidendo e non so perché.⁷⁵

La salvezza di Ártemis – della sua interiorità ferita e lacerata – risiede nel rapporto con Daphne, figlia poco più che bambina, "nello stupore assurdo di vederci per la prima volta e scrutarci nella silenziosa meraviglia di uno strano appartenersi"⁷⁶, guardando insieme il mare lontano. Una promessa di vita, un'intuizione di bellezza, per quanto improbabili, per riappropriarsi del futuro, grazie alla scelta di agire e non subire, di continuare a lottare, perché è giusto, per sé e per gli altri, le altre. Ed è questo un compito meno arduo quando il pensiero si infutura verso le proprie nate, nati, non necessariamente biologici, ma anche d'elezione: "Così avviene con ogni nascita, grazie a cui, ogni volta, fa il suo ingresso nel mondo la possibilità. Si tratta della possibilità assolutamente inedita del nuovo e della speranza che questo nuovo sappia interrompere il corso automatico e spesso implacabile della rassegnazione e dell'alienazione"⁷⁷ scrive Isabella Guanzini, guardando ad Hannah Arendt: è in ogni nuova nascita il miracolo che salva il mondo.

72 Cavallero 2019, 71.

73 Cavallero 2019, 100.

74 Cavallero 2019, 93.

75 Cavallero 2019, 83.

76 Cavallero 2019, 108.

77 Guanzini 2022, 30-31.

I corpi alieni delle donne

Mary Shelley, Catherine L. Moore, Alice Sheldon, Pat Cadigan e Francesca Cavallero sanno guardare ai “corpi straziati, assurdi, mutilati, mostruosi”⁷⁸ dei protagonisti e delle protagoniste dei propri testi senza formulare un giudizio sulla loro umanità residuale o smarrita, con l’attitudine accogliente ed empatica delle madri, a differenza di quanto avviene nelle opere di autori uomini loro affini (per esempio i pur molto interessanti William Gibson, contemporaneo di Cadigan, e Dario Tonani, di Cavallero).

Protagonisti e protagoniste: non è indifferente. A nascere, rinascere, trasformarsi nei romanzi di Shelley e Cadigan sono rispettivamente una creatura declinata al maschile e un uomo; nei testi di Moore, Sheldon, Cavallero sono, invece, donne.

L’autrice di *Frankenstein* non attua alcuna identificazione con il giovane Victor, cui l’opera è intitolata; empatizza piuttosto con l’anima (ovvero la psiche) della Creatura, incarnata suo malgrado in un corpo percepito come estraneo, prodotto di una manipolazione non richiesta e operata da un umano, un maschio, che persegue con ostinazione il compimento di quelle che ritiene le proprie fatiche, senza contezza alcuna delle possibili conseguenze. Mary Shelley, che “proietta molto di sé stessa nella creatura”⁷⁹, sa che alle donne del proprio tempo – e dei tempi passati e futuri – è assegnata l’invisibilità, che il corpo femminile è soggetto alla volontà maschile: trasferisce perciò tale consapevolezza nel vero protagonista del romanzo, al quale è negata ogni possibilità di scelta, è assegnato un perenne stato di minorità. Proprio come a una donna.

Visual Mark, tra i personaggi di *Sintetizzatori umani* di Pat Cadigan, sceglie invece per sé stesso, in un desiderio oscuro di rovina che trascende ogni istinto di conservazione, ma sceglie: lui, nato da donna, è artefice del proprio processo di trasformazione, l’unico al quale questa opportunità sia data. Il che non stupisce: è un uomo.

Le sventurate Deirdre (*Fra tutte le donne nate* di Catherine L. Moore) e P. Burke (*La ragazza collegata* di Alice Sheldon) non hanno questa possibilità: entrambe sono oggetto di esperimenti e osservazioni maschili, di manipolazioni dei corpi che rispondono a pulsioni o istanze altrui: la prima rinasce senza aver chiesto di tornare alla vita, grazie alla volontà e all’operato di due uomini, l’antico corpo scomparso per sempre; la seconda accetta in apparenza di rendere invisibile il proprio corpo – non conforme ai canoni della bellezza femminile imposti dall’immaginario maschile – ma in realtà la sua psiche è condizionata dall’economia di mercato, che detta legge nella società prossima ventura. Deirdre ha perduto la materialità corporea originaria, non i limiti che dal corpo sono costituiti; P. Burke abita ancora la propria pelle, di cui è dolorosamente prigioniera, per quanto avrebbe voluto con tutta sé stessa disfarsene: ciò che gli uomini hanno fatto del suo corpo di donna le costa la vita. Le due protagoniste – in Moore in modo più ambiguo, in Sheldon

78 Cavallero 2019, 59.

79 Vallorani 2018, 10.

più netto – sono emblemi della violenza che gli uomini esercitano sulle donne, a tutti gli effetti aliene dai corpi misteriosi e mutanti, in un mondo plasmato a misura di ‘uomo’, eletto a rappresentare il genere umano grazie alla cancellazione anche lessicale del “secondo sesso”.

Ma il femminismo non è passato invano: non è un caso che l’atto di accusa nei confronti dell’ideologia dominante da parte di Sheldon sia forte e chiaro, così come quello di Francesca Cavallero. Sarah e Alex in *Le ombre di Morjegrad* sono vittime di un potere di stampo maschile, in quanto subordinate e in quanto donne; subiscono torture e vanno incontro a sconfitte, tuttavia non sono invisibili, hanno un’energia sovversiva che sopravviverà loro, contagiando positivamente altre; in qualche modo, sono pacificate con i propri corpi, pur non controllandone le trasformazioni, e valorizzano il proprio sé incarnato (e sessuato) quali creature uniche, in una visione etica.

Tutte le autrici, in ultima analisi, restituiscono umanità e dignità alle ‘povere creature’ alle quali hanno dato vita attraverso la scrittura: madri in potenza, sanno accettare che i corpi mutino, diventando altro da sé. Non vi è “nulla di più sublime dell’umano nell’uomo”⁸⁰, nell’essere umano, anche sottoposto a trasformazioni e ibridazioni fino a divenire alieno. Le donne, le fantascientiste, lo sanno bene.

Grazie a Claudia Braidà, Roberto Del Piano, Isabella Guanzini.

Bibliografia

- Arendt, Hannah. 1989. *Vita activa. La condizione umana*. Milano: Bompiani
- Cadigan, Pat. 1998. *Sintetizzatori umani*. Tr. it. Giuliana Giobbi. Milano: Shake Edizioni Underground
- Cavallero, Francesca. 2019. *Le ombre di Morjegrad*, Milano: Mondadori Urania
- . 2023. “Metamorfosi, ibridazioni, alienità. Fantaxia 2023”. 16 giugno 2023 <https://www.francescavallero.it/blog-parallax/>
- Coci, Laura. 2022. “*Deus non negat infundere mentem*. Di golem, homunculi, creature...”. *Un’ambigua utopia*, n. 12: 46-53
- Giorello, Giulio. 2004. *Prometeo, Ulisse, Gilgameš. Figure del mito*. Milano: Raffaello Cortina Editore
- Grossman, Vasilij. 2020. “La Madonna Sistina”. Tr. it. Claudia Zonghetti. In Grossman, Vasilij, *Il bene sia con voi!*, 42-51. Milano: Adelphi
- Guanzini, Isabella. 2022. “Nascere di nuovo. Profezia e anarchia delle generazioni” in Guanzini, Isabella, e Melandri, Giovanna, *Come ripartire*, 7-38, 72-73. Genova: Il melangolo
- Haraway, Donna J. 2018. “Un manifesto per Cyborg: scienza, tecnologia e femminismo socialista nel tardo Ventesimo secolo”. Tr. it. Liana Borghi. In Haraway, Donna, *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, 39-101. Milano: Feltrinelli
- Le Guin K., Ursula K. 1979. “Introduzione”. Tr. it. Giampaolo Cossato e Sandro Sandrelli. In James Tiptree Jr., *Racconti di un vecchio primate. Robot*, n. 38, 4-7
- Levi, Primo. 1966. “Primo Levi si sente scrittore ‘dimezzato’”, intervista di Edoardo Fadini. *L’Unità*, 4 gennaio 1966, 18
- Moore, Catherine L. 1944. *No woman born*

- [https://hell.pl/agnus/anglistyka/2211/C. L. Moore – No Woman Born.pdf](https://hell.pl/agnus/anglistyka/2211/C.L.Moore-NoWomanBorn.pdf)
- . 1991. “Fra tutte le donne nate”. Tr. it. Delio Zenoni. In Asimov, Isaac, Charles G. Waugh e Martin H. Greenberg, a cura di. *Il grande libro della Fantascienza. L'età dell'oro. Romanzi brevi degli anni '40*, 275-317. Milano: Interno Giallo
- Pergameno, Sandro. 1980. “I robot” in Pergameno, Sandro, a cura di. *Robotica. I migliori romanzi e racconti della fantascienza di tutti i tempi su robot, androidi e macchine pensanti*, I-XXI. Milano: Editrice Nord
- Prezzo, Rosella. 2023. *Trame di nascita. Tra miti, filosofie, immagini e racconti*. Bergamo: Moretti&Vitali
- Shelley, Mary. 1992. *Frankenstein*. London: Penguin
- . 2018. *Frankenstein*. Tr. it. Sara Noto Goodwell, a cura di. Torino: Lindau
- Tiptree, James, Jr [Sheldon, Alice]. 1973. *The girl who was plugged in*
<https://docplayer.net/196345-The-girl-who-was-plugged-in.html>
- . 1978. “La ragazza collegata”. Tr. it. Roberta Rambelli. In Asimov, Isaac, a cura di. *I Premi Hugo 1955-1975*, 809-840. Milano: Editrice Nord
- Vallorani, Nicoletta. 2018. “Riordinare il caos” in Shelley, Mary, *Frankenstein*. Tr. it. Sara Noto Goodwell, a cura di, 5-12. Torino: Lindau
- Vantini, Lucia. 2019. “La nascita, tra promessa e debito” in Zucal, Silvano, e Vantini, Lucia, *Nascere*, 69-136. Assisi: Cittadella Editrice
- Zucal, Silvano. 2019. “Abitati dall'aurora” in Zucal, Silvano, e Vantini, Lucia, *Nascere*, 7-68. Assisi: Cittadella Editrice