

RUBEN DONNO

Per uno «scheletro di tutta la istoria umana»: Ghislanzoni tra fantastico e fantascientifico

In

Letteratura e Scienze

Atti delle sessioni parallele del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Pisa, 12-14 settembre 2019

a cura di Alberto Casadei, Francesca Fedi, Annalisa Nacinovich, Andrea Torre

Roma, Adi editore 2021

Isbn: 978-88-907905-7-7

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze>
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

RUBEN DONNO

Per uno «scheletro di tutta la storia umana»:¹ Ghislanzoni tra fantastico e fantascientifico

Abrakadabra. Storia dell'avvenire di Antonio Ghislanzoni può essere considerato una scrittura di confine tra narrazione fantastica e romanzo fantascientifico vero e proprio. Ciò è testimoniato da componenti fantasy (figure misteriose e fantasmatiche, connotazioni spazio-temporali imprecisate, elementi perturbanti che guidano il lettore, tra esitazione e adattamento, verso personaggi mostruosi e ambientazioni ctonie) e da topoi sci-fi (fantapolitica, distopia, invenzioni meccaniche, salti temporali e spazi geografici paradossalmente definiti, automi e teorie del progresso). Ciò permette all'autore di sviluppare un discorso sia sull'idea antipositivista e controversa di progresso, come scarto tra lo sviluppo repentino degli strumenti scientifici e l'immutabilità della natura umana, sia sull'attrazione dell'uomo verso l'inanimato e l'inorganico, e come compromesso contro l'incomunicabilità del binomio naturale-artificiale nonché canale alternativo per scaricare la tensione libidica socialmente censurata. Da una parte si posiziona, dunque, quell'inconscio meccanico che – una volta consolidata una forma statale nazionale – è incaricato di vigilare sull'operato dei cittadini mediante l'apparato tecnologico; dall'altra, emerge il desiderio illimitato di creare assemblando organico e inorganico in alternativa a una sessualità repressa.

Abrakadabra. Storia dell'avvenire (1884) di Antonio Ghislanzoni può essere considerato una sorta di crocevia tra un modo fantastico di narrazione e il racconto di una storia secolare che ha tutte le caratteristiche del romanzo novecentesco di fantascienza, «a move backward into the future».² La prima parte del *Prologo* è ambientata nel 1860 e si avvolge letteralmente intorno alla figura enigmatica di un personaggio, un 'uomo invisibile', la cui identità fantasmatica è celata dietro un cappotto gogoliano; a metà strada, dunque, tra l'immaginario futuro della cinematografia del ventesimo secolo (e il *latex* che riveste i personaggi del *cyberspace Matrix* immaginato dalle sorelle Wachowski può essere un esempio), l'evocazione di atmosfere misteriose alla *Fantômas* e motivi balzacchiani e del romanzo d'appendice ottocentesco: «La foggia del suo soprabito nero, ampio, abbottonato fino al mento e lungo al tallone; la callotta di tela ch'egli portava, a guisa di turbante, involta a più riprese da una fascia azzurra; tutto il suo abbigliamento formava una strana figura».³ Lo sconosciuto e attraente individuo raduna intorno a sé, oltre agli sguardi curiosi degli abitanti del villaggio, tre uomini che rappresentano – con *transfert* di analogie teologiche che, come un *trait d'union* tra la dimensione mitica e quella dell'*oltre* scientifico, strutturano il pionieristico racconto *sci-fi* 'dell'avvenire' – «i tre partiti, la eterna invariabile trinità del pensiero umano, che a suo credere, era cominciata nella mente dei tre primi abitatori dell'universo».⁴ Alle ferree convinzioni che il farmacista, il sindaco e il curato difendono in merito a

¹ A. GHISLANZONI, *Abrakadabra. Storia dell'avvenire*, Milano, Lampi di stampa, 2003 [ed. or.: Milano, Sangozo, 1925], 42.

² S. MICKELSON DE MATTIA, *Science Fiction Roots: The Logic of the Fantastic*, Napoli, Il Tripode, 1986, 19.

³ GHISLANZONI, *Abrakadabra...*, 17. Le fantasmagorie, tra sogno e allucinazione, rivestono interamente il racconto *La peau de chagrin* di Honoré de Balzac e sono inaugurate, sin dalle prime pagine, dall'entrata in scena di un uomo, un antiquario, venditore di talismani, «con la faccia bianca e lunga che sembrava nutrita solo delle minestre gelatinose di Darcet, era l'immagine della passione ridotta ai suoi minimi termini» (H. DE BALZAC, *La pelle di zigrino*, Milano, Garzanti, 2011, 113 [ed. or.: Paris, Gosselin-Canel, 1831]). Inoltre, sulla valenza conoscitiva del fantasma, cfr. G. AGAMBEN, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 2011, 73-155; e, sul racconto balzacchiano in una prospettiva spaziale, cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015, 216-219.

⁴ GHISLANZONI, *Abrakadabra...*, 18.

questioni politiche (con cenni sull'avanzamento del progresso tecnologico, la cui storia per il curato può essere raccontata «con gemiti e strida disperate»,⁵ poiché direttamente proporzionale alla disumanizzazione dell'individuo), il signor C... oppone, come fosse un'antica nenia, la parola 'Abrakadabra'. Essa, infatti, ripetuta più volte e accostata alla formula sibillina *ibis redibis*, si trasforma immediatamente nel motto progressista archimedeo 'Eureka'.⁶ Quasi meccanicamente, tale magica formula dà avvio a quel moto vitalistico che, lungi dall'essere considerato come progresso e dunque finalizzato a una reale appropriazione (*vos non vobis*, dirà l'uomo-oracolo misterioso: «Tutto per il *cosmos*, nulla per noi; ecco la legge di tutte le intelligenze organizzate che si agitano nel creato»⁷), in realtà è soltanto «efficacia nel cooperare all'equilibrio ed allo sviluppo del *cosmos*».⁸ Questo moto inarrestabile, che, nelle parole adamitiche del misterioso individuo, inizia con la creazione dell'uomo e si conclude con la distruzione del mondo – anticipando, così, le inquietudini del Novecento –, è dunque «la storia perenne del movimento umano riflessa in un'epoca sconosciuta all'universale, in un'epoca avvenire».⁹ Al contempo, però, tale storia, dalla *Genesi* all'*Apocalisse*, dall'*Abrakadabra* all'*Eureka*', oltre ad evidenziare la crisi della nozione stessa di progresso, lo iato incolmabile tra avanzamento tecnologico e immutabilità della psiche umana («l'umanità progredisce a scapito degli individui»¹⁰), sancisce il passaggio lampante da una modalità *fantasy* di narrazione a un'ambientazione fantascientifica, in una cornice tipicamente 'metascientific'.¹¹ Infatti, se «il XIX secolo viveva [...] in una metafisica del reale e dell'immaginario, e la letteratura fantastica [era] la coscienza sporca di quel XIX secolo positivista»,¹² allora il ricorso al fantastico scientifico ne conferma, attraverso ragionamenti logici, la deriva esasperata, configurandosi anche come la naturale evoluzione, in senso di maggiore credibilità, proprio di quel sistema fantastico resosi ormai inattuale:

Se la luce elettrica è fatale agli spettri, se i cortei fantastici hanno disertato le nuvole, le lande e le foreste, e gli spiriti elementari la terra e l'acqua, l'aria e il fuoco, la cucina della strega attira sempre alcune pratiche; il sacrilegio, che pullula sui cadaveri dei sacramenti profanati, si accoppia alla dissolutezza abbellita del nome di erotismo; e il diavolo, sempre arzilla e vigile malgrado la vecchiaia, per incarnarsi sceglie una casa borghese di New York. D'altra parte l'occultismo è una metamorfosi moderna, cittadina, pseudoscientifica e piccolo-borghese del folklore contadino.¹³

⁵ Ivi, 34.

⁶ Inoltre, l'idea di un universo in espansione e ipoteticamente destinato a collassare era già stata immaginata da Edgar Allan Poe nel poema in prosa *Eureka* (1848), con il quale egli sembrava, infatti, anticipare motivi della cosmologia fantascientifica. Cfr. G. FINK, *I testimoni dell'immaginario. Tecniche narrative dell'Ottocento americano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978, 250-304.

⁷ GHISLANZONI, *Abrakadabra...*, 39.

⁸ Ivi, 41.

⁹ Ivi, 47.

¹⁰ Ivi, 82.

¹¹ Cfr. M. T. CHIALANT, *La tradizione rivisitata: Mary Shelley, H.G. Wells, Brian Aldiss*, in C. Pagetti (a cura di), *Cronache del futuro*, Atti del convegno su fantascienza e immaginario scientifico nel romanzo inglese contemporaneo (Torino, maggio 1990), vol. I, Bari, Adriatica, 1992, 123-126.

¹² T. TODOROV, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2011, 172 [ed. or.: Paris, Éditions du Seuil, 1970].

¹³ L. VAX, *La natura del fantastico. Struttura e saggi di un genere letterario*, Roma-Napoli, Theoria, 1987, 59 [ed. or.: Paris, Presses Universitaires de France, 1979].

La struttura a imbuto del moto ciclico ghislanzoniano ha così inizio: dalla «figura cabalistica del suo concetto»,¹⁴ la parola magica ‘*AbraKadabra*’ si riduce a una sola lettera, quella embrionale ‘A’ pronta ad essere rivestita «di muscoli e di nervi! [...] si muova, si agiti, percorra gli spazi dell’avvenire!...»¹⁵ e infine, costituitasi come parola-entità, collassa nuovamente nel nulla per poi riprendere a respirare sotto una nuova pelle.

Il romanzo di anticipazione vero e proprio si apre, tra straniamento e cognizione,¹⁶ con la descrizione di un’utopia statale che, *puzzle* fantapolitico, è carica di valenza allusiva e profetica. L’incipit è, in questo senso, disarmante: «A quell’epoca – parlo del 1977 – l’*Unione Europea* era un fatto compiuto».¹⁷ A questo punto, è d’obbligo specificare come le idee repubblicane maturate da Ghislanzoni, mazziniano convinto, fossero radicate in un nascente e ‘giovine’ principio nazionalistico che affiancava, a un concetto primitivo di nazione come entità statale particolare, uno più generale e universale di Europa e, quindi, di umanità. Infatti, dopo un naturale processo di autodeterminazione, *in primis* linguistica, alternato a un moto di separazione tra entità nazionali differenti, è possibile riscoprire, attraverso un procedimento a ritroso e con l’ausilio di strumenti tecnologici in grado di abbattere fisicamente ogni distanza interstatale, una comune discendenza dalla razza latina: «Le strade di ferro, il compiuto traforo del Cenisio, il telegrafo parlante, le locomotive aeree, ed altre facilitazioni di contatto fra popoli e popoli, affrettano necessariamente l’applicazione del nuovo principio».¹⁸ Contemporaneamente inizia, però, a configurarsi quella distopia tecnologica e scientifica, con la sua inquietante deriva apocalittica, che sarà il perno intorno al quale graviterà l’intero racconto. La polisemia della prosa ghislanzoniana, e la sua natura a cavallo tra forme tipiche del fantastico e proiezioni fantascientifiche, emerge dall’ambiguità strutturale che avvolge il testo nei suoi diversi livelli. Prendendo in considerazione le teorie di Tzvetan Todorov, è come se vi fosse, infatti, una messa in discussione del paradigma uomo/mondo, e quindi di tutto ciò che ruota attorno alla dimensione soggettiva dello sguardo e della percezione che, conformemente al genere fantastico, apparirà necessariamente distorta.¹⁹ Ciò si manifesta, dunque, nel progressivo scolorimento dei limiti temporali e nel laceramento dei contorni spaziali, spesso accentuato dall’introduzione di oggetti scenici perturbanti come lo specchio o l’occhiale, poi declinati in tutte le sfaccettature prismatiche delle lenti, *tòpoi* del romanzo fantascientifico.²⁰ Tale deformazione e, insieme, offuscamento spazio-temporale può essere incarnato appieno dall’incertezza sovranazionale dell’Inghilterra che è anche indeterminatazza identitaria: «Che farà l’Inghilterra? [...] Da qual parte vorrà mettersi l’Inghilterra? –

¹⁴ GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 43.

¹⁵ Ivi, 42.

¹⁶ Cfr. D. SUVIN, *La metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985, 20-26 [ed. or.: New Haven-London, Yale University Press, 1979].

¹⁷ GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 49; il corsivo è nel testo.

¹⁸ Ivi, 50.

¹⁹ Cfr. TODOROV, *La letteratura fantastica...*, 122-125.

²⁰ Cfr. R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, 25.

Rimanere neutrale?... isolarsi? – non è possibile – Unirsi ai latini? – Gli antichi pregiudizi vi si oppongono. – Mettersi cogli slavi? – C'è troppa ruggine colla Russia. – Farsi tedesca? – Non c'è il suo tornaconto».21 Al contempo, però, tutto ciò si inserisce all'interno di una planimetria immaginativa che è coerente alla natura del romanzo fantascientifico: la fumosità del passato e l'inconsistenza del presente sono sostituiti, dunque, dall'auscultazione nomenclatoria e classificatoria del futuro, con le sue coordinate di spazio e di tempo rigorosamente precisate, e dalla cicatrice spirito/materia. Ecco come, allora, dopo un tentativo fallimentare di superare il babelico disordine linguistico creando un idioma comune, viene scelta all'unanimità come «lingua *cosmica*»22 il francese, «a condizione che, per l'uso universale, essa venga *traslocata dal naso alla bocca, e purgata dalla blague*».23 I programmi scolastici e universitari saranno, invece, improntati sullo studio della scienza dell'avvenire, cosicché le menti più geniali potranno godere di benefici, come quello di proseguire gli studi grazie a un finanziamento elargito dall'istituto della 'Famiglia', l'organo amministrativo che ha il compito di tutelare il «diritto di esistenza»24 di ogni individuo, provvedendo al mantenimento completo: «Ivi, sotto la scorta dei più illustri *Primati*, si applicheranno al più ampio svolgimento della scienza preferita, per divenire più tardi *Medici consulenti, Legali del ricorso, o Ingegneri di miracolo*».25 Onde evitare, inoltre, come in passato, ingerenze ecclesiastiche nelle istituzioni politiche, si opterà per la distruzione totale di Roma:

L'Italia, più che mai aggravata dalla cappa di piombo simboleggiata dall'Alighieri, dopo tanti fastidi e tante guerre per la conquista della capitale, ricominciò a cospirare per disfarsene. La nuova cospirazione affrontò senza esitanza e senza scrupoli il dogma religioso. Rénan preso il posto di Mazzini. La *Vita di Gesù Cristo* divenne la *Giovine Italia* dell'epoca nuova.26

L'incendio neroniano che assume, simbolicamente, le dimensioni di un'esplosione nucleare, spazzerà via tutte le superstizioni e farà risorgere dalle proprie ceneri un'umanità italiana finalmente fraterna; mentre, nel dubbio che l'attanaglia, «la grande isola Britannica, a forza di proteggere e di mantenere l'equilibrio di Europa, ha finito col perdere ella stessa il proprio equilibrio, e si è capovolta..., sommersa nell'Oceano!».27 Il secolo d'oro dell'umanità viene, però, nuovamente minacciato da un 'se' storico inaugurato dalla figura del protagonista, Secondo Albani, accusato pubblicamente di parricidio (in una sorta di processo di condensazione del *Pater Patriae* nazionale che coinciderà, progressivamente, con l'inconscio collettivo meccanico, rappresentato dall'avanzamento tecnologico e dal suo occhio vigile sull'operato dei cittadini) e condannato a una morte civile non

21 GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 51.

22 Ivi, 52; il corsivo è nel testo. Inoltre, cfr. W. E. MEYERS, *The Language and Languages of Science Fiction*, in T. Shippey (edited by), *Fictional Space. Essays on Contemporary Science Fiction*, Oxford, Basil Blackwell, 1991, 194-211.

23 GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 53; il corsivo è nel testo.

24 Ivi, 57.

25 Ivi, 61; il corsivo è nel testo.

26 Ivi, 54.

27 Ivi, 51.

meno vergognosa di quella fisica. Ricordata con amarezza la ormai abolita pena di morte, «il banditore di giustizia parla dalla *tromba elettrofonica*»,²⁸ proferendo pubblicamente la condanna: rinnegando la propria famiglia, l'Albani sarà costretto a vivere un esilio forzato – «ombra invisibile, come larva di un uomo che ha cessato di esistere»²⁹ –, indossando un «*collare di riprovazione*»³⁰ per cinque anni e un giorno, al termine del quale potrà richiedere la «*risurrezione morale*»³¹ e, con il nome di Redento Albani, riprendere ufficialmente le proprie attività quotidiane.

Il dramma storico teletrasporta così i personaggi in un iperfuturo – tra esitazione del lettore e conseguente «processo di adattamento»³² – situato cronologicamente cinque anni dopo la sentenza di Albani. L'occasione per il rientro in città del protagonista è data dall'allestimento di una grande manifestazione scientifico-tecnologica (forse non troppo lontana dall'idea che lo scrittore poteva avere dell'Esposizione Universale parigina del 1855), durante la quale l'Albani ha intenzione di presentare il suo grande progetto, ossia un congegno in grado di produrre una pioggia artificiale. Mettendo per un attimo da parte le dinamiche interne al racconto, è necessario, in questa sede, fare una disamina di tutte quelle occorrenze testuali che, se isolate, possono offrire spunti interpretativi fecondi per l'antesignano ghislanzoni. Esse, infatti, possono essere raggruppate in due grandi categorie: le creazioni tecnologiche che fungono da ausilio e strumento in mano all'uomo (si tratta quasi sempre di ciò che è noto, ma che risulta ora potenziato e, quindi, in un'ottica distorta, classificabile come 'strano'), e ciò che invece viene creato *ex novo*, un'invenzione che ha, quindi, la pretesa di monopolio sul futuro. Quest'ultima categoria rispetta lo schema che vede l'artificiale superare il naturale attraverso, il più delle volte, un'operazione di assemblaggio dell'umano con l'inanimato per ottenere un corpo meccanico che, secondo il meraviglioso scientifico, «è spiegato in maniera razionale, ma sulla base di leggi che la scienza contemporanea non riconosce».³³ Si prendano, ad esempio, gli uomini alati Rondine e Lucarino, «che in forma plastica e vivente traducevano l'angelo dei cristiani»,³⁴ oppure l'invenzione dello scienziato Piria, un «gigante chimico-meccanico»,³⁵ un minotauro del futuro, che, però, pur «annunziando il finimondo e la comparsa dell'anticristo»,³⁶ morirà immediatamente poiché non sottoposto al naturale processo di formazione dell'infante.

Alla base del progresso scientifico vi è sempre la sfida dell'uomo nel superare se stesso, ma anche la consapevolezza della pericolosità e della vacuità di tale inclinazione:

²⁸ Ivi, 68; il corsivo è nel testo.

²⁹ Ivi, 70.

³⁰ Ivi, 70; il corsivo è nel testo.

³¹ Ivi, 71; il corsivo è nel testo.

³² Cfr. TODOROV, *La letteratura fantastica*, 176.

³³ Ivi, p. 60. Infatti, come chiarisce Remo Bodei: «Ci si avvia verso il cosiddetto *posthuman*, l'integrazione, sempre più vincolante, tra materia vivente, riprogettata dalle biotecnologie, e materia inerte, tra nuove forme e nuovi contenuti» R. BODEI, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2009, 80.

³⁴ GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 249.

³⁵ Ivi, 233.

³⁶ Ivi, 232.

Rimescolare la materia, agitarla, trasformarla, tale è la missione dell'uomo. Orgoglioso, superbo fino a crederci onnipotente, l'uomo non cesserà mai da questa lotta gigantesca che aspira al perfezionamento e forse conduce alla dissoluzione. Il Titano schiacciato non cesserà di agitare i suoi massi, di accumulare i macigni per salire fino a Dio – perché egli sente di avere qualche cosa di comune con Dio: l'intelligenza e lo spirito creatore!³⁷

Il naturale sviluppo delle nostre automobili è la 'gondola volante', munita di un 'organetto acustico' per evitare improvvisi colpi di sonno del guidatore e in grado di condurre il passeggero da un luogo all'altro della città o, come in questo caso, nei pressi della 'sedia ascendente', un rudimentale ascensore che accompagnerà Fidelia, il personaggio femminile del romanzo, al 'pieritto' del padre, un sistema di stampelle capace di mantenere verticalmente il corpo umano facendolo riposare; da affiancare al suo corrispettivo diurno, vale a dire la 'sedia liquida', una vera e propria poltrona refrigerante. L'idea antipositivista propugnata da Ghislanzoni balugina all'interno del testo ed è spesso sostenuta da concetti la cui natura, in un contesto di plusdotazione intellettuale, è evidentemente elementare, quando tali concetti vengono messi in bocca a personaggi comuni, o, al contrario, si velano di moralismo e nichilismo quando sono, invece, riferiti dal narratore:

Quale è la scienza, quale l'industria, che possa vantarsi innocente di corruzione e di calamità? La stampa, che diffonde la luce, moltiplica i pregiudizii, il telegrafo accelera il moto del pensiero, e serve alla menzogna dei despoti, alle frodi della Borsa. Dappertutto i due elementi dell'uomo si rivelano: il bene ed il male camminano di pari passo. Il secolo d'oro è inconcepibile.³⁸

Coloro che si dichiarano, per esempio, diffidenti nei confronti dell'invenzione del protagonista, oltre ad essere contrari all'utilizzo dei palloni aerostatici (un'alternativa alla 'Cava', l'odierna metropolitana), temono che la pioggia dell'Albani possa diffondere epidemie oppure, dovendo sfruttare il principio dell'ebollizione dell'acqua, possa fare strage della fauna marina. Più tardi però, proprio il marchingegno dell'Albani – «avvolto da una nuvola ardente, fra lo scroscio spaventevole del vapore, somigliava ad Elia profeta, sospeso fra il cielo e la terra sul carro di fuoco»³⁹ –, dopo una prestazione da diluvio universale, consacrerà il suo inventore a *leader* dei primati dell'intelligenza. Nonostante tutto, ci sarà chi continuerà a dichiarare con disillusione come il principio di dipendenza sui cui si basa il progresso scientifico – in rapporto alla necessità di soddisfare bisogni – nasconda soltanto una logica di sfruttamento, la quale, invece, se rovesciata di segno, può essere vista quale componente indispensabile alla natura umana, costantemente tesa al proprio perfezionamento grazie allo sviluppo continuo di nuove tecnologie. Queste ultime sono spesso accompagnate da note esplicative confezionate dall'autore stesso, come nel caso del cannocchiale 'Chatvue' che in lingua cosmica corrisponderebbe al *tapetum lucidum* dell'occhio felino e che, pur essendo uno sguardo potenziato, svelerebbe l'ambiguità visionaria tra ciò che si vede e ciò a cui non si vuol credere. Altro

³⁷ Ivi, 82.

³⁸ Ivi, 140.

³⁹ Ivi, 103.

esempio è la ‘pillola Raspail’, un concentrato omeopatico di midollo di leone in grado di saziare in un secondo un individuo o, al contrario, di velocizzare «di due secoli il suicidio totale dell’umanità».40 Ma la creazione più attesa, presentata da un luminare francese, Fourier,41 è l’uomo alato, sinonimo di libertà assoluta che, assemblato a parti di animale, esaudisce il sogno demiurgico cui aspira l’uomo. Infatti, tra sacro e profano, nell’eterno fallace sforzo di un Icaro moderno e ricordando, *a posteriori*, le operazioni chirurgiche o le prove casalinghe di alcuni film di David Cronenberg, come *The Fly* o *Dead Ringers*,

due gentili bambini, che oggi amo con cuore di padre, sottoposero le tenere membra al ferro incisore... Le lacrime ch’essi versarono in quel giorno dovevano essere compensate ad usura del beneficio della libertà. Incisi le tenere carni all’estremità della scapola, v’innestai prontamente le ali ancora palpitanti di una colomba... Chiusi la cicatrice con cera vergine ed aromi glutinosi. I due bimbi, nutriti di sughi animatori, per tre giorni rimasero in fasce... Nel quarto giorno, al levarsi dei lini, io vidi le ali agitarsi di novella vitalità... Il ramo innestato non poteva deperire.42

Il ritorno del represso fantastico,43 potenziato dagli attributi del fantascientifico, *happening* del mutamento del corpo umano e abbozzo della teoria dell’automa, entra in gioco con la figura di Antonio Casanova, «anima di Caino»44 e inventore della ‘stecca’, «nel cui legno perforato scorreva un zampillo di mercurio iniettato in una vena capillare di nervi umani. Quel tubo era un inalterabile conduttore della volontà».45 Con l’aiuto di Anselmo Furlay, «abilissimo *metamorfo*»46 – in un clima di diffusa delinquenza che, a ben vedere, rende il principio ingannatore della ‘maschera ritratto’ non più immorale della Milano dei *Cento anni* di Giuseppe Rovani47 –, Casanova riuscirà a truffare l’Albani:

Uno strato di guttaperca modellato al ritratto *fotoplastico* dell’Albani, iniettato di cera rosea e di *liquido vitale*, trasformò il Casanova completamente. Il *metamorfo* Furlay questa volta fu sublime di trovati, fu vero artista. Egli riprodusse l’originale nella maschera con insuperabile precisione. E non solo nei contorni del viso e del collo, ma nel colorito delle guance e delle labbra il Casanova rappresentava così fattamente l’Albani, che quegli, mirandosi nello specchio, provò un fremito di terrore, quasi che l’immagine riflessa dovesse accusarlo e svelare l’inganno. Il Casanova, parlando dell’Albani a’ suoi colleghi, aveva detto: quell’uomo mi va come un guanto!48

40 Ivi, 98.

41 Non vi è dubbio circa il riferimento al filosofo francese Charles Fourier, fautore di un’utopia progressista i cui lineamenti sono quelli di una società cooperativa, strutturata e parcellizzata dal punto di vista lavorativo, sessualmente paritaria e fondata su principi sensoriali, affettivi e distributivi. Cfr. C. FOURIER, *Œuvres complètes de Ch. Fourier*, 6 tomes, Paris, Librairie Sociétaire, 1841-1848. Inoltre, cfr. R. COLOMBI, *Un umorista in maschera. La narrativa di Antonio Ghislanzoni (1824-1893)*, Napoli, Loffredo, 2012, 96-98.

42 GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 101.

43 Cfr. ivi, 138, nota 1.

44 Ivi, 141.

45 Ivi, 140.

46 Ivi, 145; il corsivo è nel testo.

47 Cfr. ivi, 145-146.

48 Ivi, 146; il corsivo è nel testo.

Se «la meccanica pericolosa risveglia nell'adulto la mentalità del bambino, per il quale ogni cosa è viva e spesso perversa»,⁴⁹ lo stesso «rapporto occulto»⁵⁰ è alla base del procedimento plasmante de *L'Ève future* di Villiers de L'Isle-Adam e, più in generale, della «suprême tentation de l'Inconnu».⁵¹ Anche qui, infatti, la «materia vivente»⁵² rappresentata dall'«Andreide»⁵³ Hadaly nasce dall'inquietante incongruenza di spirito e materia in miss Alicia Clary, la quale «esteriormente, e dalla fronte ai piedi, [era] una Venere Anadiomene; interiormente una personalità del tutto *estranea* a quel corpo».⁵⁴ Proprio quella «dualità animata»,⁵⁵ dal corpo imbalsamato di un tutto tondo del Louvre ma con la 'desinenza in a' di un'ammalata (esempio, dunque, di «positivismo inetto»: ⁵⁶ «isterismo»,⁵⁷ «rachitismo intellettuale»⁵⁸ ossia uno «spaventoso atrofismo dell'intelletto»,⁵⁹ misticismo decadente e così via), verrà scissa per insufflare l'anima dell'Hadaly in un corpo metallico che sia scansione fotografica della *progenies Veneris* Alicia. Con un procedimento elettromagnetico e un raffinamento chimico fotoscultoreo, Edison creerà, così, un'«Eva nuova»⁶⁰ che, rivestita di «carne artificiale»,⁶¹ sarà macchina sintetizzatrice, «memoriale-erotica»,⁶² dell'ombra e della realtà di un essere umano normale, ma con l'autonomia vitale dell'immortalità di un'illusione, «une œuvre à la fois mécanique et métaphysique»:⁶³

Il meccanismo elettrico di Hadaly non è *lei stessa*, né più, né meno che l'ossatura della sua amica non è tutto il suo corpo. Insomma in una donna non amiamo la tale articolazione, né il tal nervo, né il tal osso, né il tal muscolo, credo; ma il complesso del suo essere, penetrato dal suo fluido organico, poiché quando ci guarda con i suoi occhi, trasfigura tutto quell'impasto di minerali, di metalli, di vegetali commisti e sublimati nel suo corpo.⁶⁴

⁴⁹ VAX, *La natura del fantastico...*, 78.

⁵⁰ A. DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Eva futura. Transitoria quaere aeterna*, Milano, Bompiani, 1966, 46 [ed. or.: *La vie Moderne*, Paris, M. de Brunhoff, 1886].

⁵¹ H. BORDEAUX, *Ames modernes*, Paris, Perrin, 1895, 289. Ciò che è, in fondo, il principio del viaggio baudelairiano, *Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*: «Nouveau Prométhée, Edison ravit, non pas le feu du ciel, mais les forces de la nature. Il crée l'Andréide, et l'Andréide a le charme extérieur de la femme, et, moulée sur la forme d'Alicia Clary, elle est la déesse vivante, en apparence du moins. Elle a non pas une intelligence, mais l'Intelligence puisque ses phonographes d'or répercutent les sublimes pensées de l'humanité. Puis, le mystère plane sur l'œuvre elle-même; une étrange femme» (*ibid.*).

⁵² VAX, *La natura del fantastico...*, 27.

⁵³ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Eva futura...*, 71.

⁵⁴ *Ivi*, 41; il corsivo è nel testo.

⁵⁵ *Ivi*, 54.

⁵⁶ *Ivi*, 46.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ivi*, 48.

⁵⁹ *Ivi*, 50.

⁶⁰ *Ivi*, 78.

⁶¹ *Ivi*, 70.

⁶² ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura...*, 23.

⁶³ A. ORLIAC, *La Cathédrale Symboliste. Délivrance du Rêve*, Paris, Mercure de France, 1933, 225.

⁶⁴ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Eva futura...*, 93-94; il corsivo è nel testo.

Simbolo dell'attrazione feticista dell'uomo per l'artificiale, in quello che Mario Perniola definisce il «sex appeal dell'inorganico»⁶⁵ (privo, però, di coscienza e sentimenti da condividere con il suo fruitore, presenti nella 'fidanzata automatica' di Edison⁶⁶) è il *gadget* rappresentato dal «braccio sinistro di una giovane donna»,⁶⁷ moncone ideale conservato dall'oggettofilo Edison, e dal 'carbonchio umano', una gemma ricavata dal cuore di un defunto, in questo caso dalla madre di Fidelia, che, incastonato nel braccio della donna, sarebbe capace di allontanare gli influssi maligni.⁶⁸ Infatti, spiega Perniola: «La trasformazione del soggetto in una cosa che sente sembra far parte di un immaginario fantascientifico in cui l'organico e l'inorganico, l'antropologico e il tecnologico, il naturale e l'artificiale si sovrappongono e si confondono l'uno con l'altro».⁶⁹ La «sessualità neutra»⁷⁰ è traslata, in entrambi i casi, in una «protesi sensibile»⁷¹ e in un 'vestito-pelle' (esemplificativa può essere, anche in questo caso, la «bioconvergenza' tra l'organico e l'inorganico»⁷² del *gamepod* penetrabile di *ExistenZ*, della 'nuova carne' in *Videodrome* o l'attrazione per la lamiera in *Crash* di Cronenberg) che, in un «secolo [...] tanto nervoso»⁷³ come quello positivista, faciliterebbero la messa in atto di una sessualità alternativa, virtuale e artificiale, il cui climax è rappresentato in Ghislanzoni dal crollo di nervi di Fidelia e dal 'chiodo fantastico' che affligge Albani, «frutto di una troppo costante e inesaudita surreccitazione dei globuli simpatici [e la cui] estirpazione [...] si effettuerà spontaneamente, quando si ottenga che quest'uomo abbia a *credere* in un'altra forma di donna».⁷⁴

⁶⁵ M. PERNIOLA, *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 1994, 3.

⁶⁶ Cfr. M. FERRARIS, *La fidanzata automatica*, Milano, Bompiani, 2007, 193-202.

⁶⁷ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Eva futura...*, 17.

⁶⁸ Tutta la letteratura fantastica è, infatti, costellata di 'oggetti mediatori' e oggetti feticci. Si veda, a tal proposito, L. LUGNANI, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. CESERANI *et al.*, *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, 177-288. Un esempio di ciò possono essere i racconti di Iginio Ugo Tarchetti, *Storia di una gamba* e *Un osso di morto*. Nel primo, si narra del ritrovamento di una gamba amputata e conservata in una teca di vetro; nel secondo, il protagonista scopre l'inquietante legame che lega un osso di un ginocchio di uno scheletro al fantasma del proprietario e al donatore della reliquia. Ne *La cassa oblunga* di Poe, invece, l'anonimo narratore è attratto dalla forma e dall'odore di un baule contenente in apparenza *L'ultima cena* di Leonardo Da Vinci, ma in realtà feretro di una donna morta. Spesso l'oggetto freudianamente perturbante, l'*Unheimlich*, è materia organica, come nella fiaba di Wilhelm Hauff, *La mano mozzata*, o ne *Il piede della mummia* di Théophile Gautier. Altre volte, invece, è testimonianza dell'ambiguità, dell'«incertezza intellettuale» (S. FREUD, *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. I, Torino, Boringhieri, 1971, 281 [ed. or.: Leipzig-Wien-Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924]), tra animato e inanimato, spesso nella veste tecnologica della macchina o della marionetta, come nel caso dell'Olimpia de *L'uomo della sabbia* di E.T.A. Hoffmann o, per citare alcuni esempi cinematografici, come ne *La bambola di carne* di Ernst Lubitsch, in cui gli equivoci scaturiscono dalla sovrapposizione del *bric-à-brac* con la ragazza vera; o, ancora, la bambola di porcellana *Baby Jane Hudson*, che è *Doppelgänger* della diva interpretata da Bette Davis nel film del 1962, ma anche *memento* inquietante del successo che la donna aveva ottenuto da bambina. La 'morale del giocattolo', con la doppia natura di oggetto esauribile nella sua materialità e investito, insieme, di un *quantum* libidico infinito, ricorda, dunque, la sua non appartenenza «né alla sfera soggettiva interna, né a quella oggettiva esterna, ma a qualcosa che Winnicott definisce 'area dell'illusione', nel cui 'spazio potenziale' potranno in seguito situarsi tanto il gioco che l'esperienza culturale» AGAMBEN, *Stanze...*, 68-69.

⁶⁹ PERNIOLA, *Il sex appeal dell'inorganico*, 36.

⁷⁰ Ivi, 13.

⁷¹ Ivi, 41.

⁷² BODEI, *La vita delle cose*, 80.

⁷³ GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 159, nota 3.

⁷⁴ Ivi, 185-186 e 187; il corsivo è nel testo.

Il doppio malefico dell'Albani – «da fronte di quell'uomo era calma; i tratti del volto non rivelavano veruna commozione; ma l'occhio irrequieto, iniettato di viva luce, aveva una espressione quasi sinistra»⁷⁵ – comparirà, tra sogno e delirio, nello specchio delle stanze di Villa Paradiso, la cui «architettura liquida»⁷⁶ è composta da 'tappeti mercuriali' che simulano laghi e da pareti mobili che aprono varchi a mondi fantastici. L'esitazione di Fidelia, subito vinta dalla volontà magnetica dell'*avatar*, è dovuta alla natura orrorifica di quella larva rediviva la cui 'porosità vampiresca' farà precipitare la donna in uno stato catatonico:

Nell'amplesso di quella larva adorata, Fidelia si attendeva una inondazione di delizie. Ma appena le labbra dell'avversario ebbero sfiorate le sue, la fanciulla arrestò con ribrezzo, mandò dal petto un grido affannoso, e cadde al suolo tramortita. Il bacio di quell'uomo, o piuttosto di quella maschera umana, le era sembrato gelido come il bacio di un morto.⁷⁷

Considerando il mutaforma come un sostituto del diavolo e quindi colui che incarna il desiderio libidico irrefrenabile – oltre ad essere il risultato di «un eccesso dell'intelligibile, peccato di deformazione per superformazione»⁷⁸ –, la catena desiderio/crudeltà/morte⁷⁹ è associata sia ad elementi attenuativi come la statua, il quadro o la fotografia (nel rapporto cosale con l'inorganico che ricorda l'ossessione per la pietra e per il ritratto della scrittura di Vittorio Imbriani),⁸⁰ sia a una realtà di putrefazione e necrofilia, come nel caso, invece, della decrepita medusa Sara, che, con «quella voce da nonna, due labbra di cartapeccora [e] un paio di denti posticci»,⁸¹ condurrà al suicidio lo scienziato Malthus, sentitosi ormai un 'anacronismo vivente': «Suprema potenza d'astrazione da un lato [...], e dall'altro quel gusto d'immondizia che suggerisce immagini d'un mondo sotterraneo, putrescente».⁸² Tale dinamica, affiancata all'espedito classico dello svenimento/letargia e del suo *upgrade* contemporaneo di ibernazione, può servire, allora, a liberare il carico pulsionale – represso e sostituito dalla libido meccanica generata dal desiderio umano di creare – e aggirarne il divieto sociale. Non è un caso, dunque, che venga posto l'accento sulla figura statuaria di Fidelia (corrispettivo simbolico

⁷⁵ Ivi, 154.

⁷⁶ PERNIOLA, *Il sex appeal dell'inorganico*, 116. Bizzarria onirica che irrompe, dunque, nella struttura geometrica propria della ragione fantascientifica: cfr. J. STAROBINSKI, *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Milano, Abscondita, 2018, 63-76 [ed. or.: Paris, Flammarion, 1973].

⁷⁷ GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 156. Del resto, non essendo un 'acconcio' della realtà che si intende nascondere, ma uno 'sconcio' di ciò che non esiste, «il fantastico come defigurazione esprime il demoniaco proprio perché non arriva a raggiungere la maschera, perché maschera la maschera, diventando così tragicamente oppressivo» E. CASTELLI GATTINARA, *Il demoniaco nell'arte. Il significato filosofico del demoniaco nell'arte*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007, 16.

⁷⁸ CASTELLI GATTINARA, *Il demoniaco nell'arte...*, 26 e nota 1.

⁷⁹ Cfr. TODOROV, *La letteratura fantastica*, 132-140.

⁸⁰ Temi del 'fantastico archeologico' – il cui capostipite può considerarsi *La Vénus d'Ille* di Prosper Mérimée e, per una lettura freudiana, la *Gradiva* di Wilhelm Jensen – che, in Imbriani, sono rappresentati dalla novella *L'impetratrice. Panzana*, o, in *Merope IV*, dal feticismo per le fotografie redivive dell'amata Merope e dal racconto dell'amore per il 'candido marmo' della statua di Baccante, che evocerebbe il celebre mito di Pigmalione.

⁸¹ GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 245.

⁸² M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Rizzoli, 2015, 51.

dell'esperienza di *sidération* in Villiers de L'Isle-Adam⁸³), sulla funzione clonante del ritratto (come per l'imbroglione del Casanova ma anche quando la fotografia dell'amata viene utilizzata per cercare un sostituto della donna in grado di destare il *revenant* Albani dal «detargo affannoso»⁸⁴), sugli strumenti pseudoscientifici di trasmissione magnetico-libidica,⁸⁵ come la 'catena magnetica' e il 'pungiglione galvanico' e, infine, su quei personaggi soprannaturali che incarnano il prototipo dello 'strano sociale' e che vengono utilizzati per veicolare un messaggio pubblico di ammonizione. La 'funzione sociale' della scrittura di confine di Ghislanzoni pone, dunque, da una parte la schiera delle creature soprannaturali incaricate di istituzionalizzare la censura, come l'orco malefico Cardano – rapitore di neonati costretti «a stridere, ad ululare come animali selvaggi, avvoltolandosi nella terra, commettendo tutte le stranezze e gli abomini suggeriti dall'istinto sfrenato»⁸⁶ e carceriere, insieme, della giovane Maria, obbligata, invece, a sottostare a violenza sessuale «che assomiglia all'accoppiamento di un morto e di un vivo»⁸⁷ –; dall'altra, rappresenta il disagio della repressione che si manifesta nel totale e confusionario abbattimento dei tabù (salvo poi riaffiorare, nell'America degli anni Quaranta, con la *pruderie* campbelliana⁸⁸). È il caso delle Immolate, incaricate di distogliere sensualmente l'uomo dall'istinto suicida (in una pulsione di vita e di morte simboleggiata proprio dalle 'case delle Immolate' e dalle cosiddette 'piscine dissolventi', deputate al discioglimento accelerato dei cadaveri), o della rivolta sessuale delle donne contro l'inutilità del matrimonio e contro l'«impeto erotico di maschio calore».⁸⁹

La «polisemia dell'immagine»⁹⁰ che costella *AbraKadabra* permette al suo autore di accompagnare cognitivamente il lettore in quel '*novum*' scientificamente dimostrato, favorendone, insieme, «un'oscillazione di ritorno (di *feedback*)»,⁹¹ che però, in questo caso specifico, non serve a confermare la validità dell'egemonia utopistica proposta, ma – una volta disceso il «lungo cunicolo»⁹² del laboratorio di Edison o il *Maelström* poesco – a constatarne i limiti: «Temo che ogni sforzo della scienza per migliorare le sorti dell'umanità sia opera vana. Forse provvederà la... natura».⁹³ L'insurrezione anarchica verrà sedata e con essa anche le anomalie dei suicidi di massa, il mostro Cardano, creatura nata «dall'orgoglio e della mania di sapere»,⁹⁴ verrà emblematicamente ucciso da

⁸³ Cfr. J. DECOTTIGNIES, *Villiers le taciturne*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1983, 96-103 e 120-126.

⁸⁴ GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 180. Inoltre, per una panoramica sulla 'visione' nelle sue molteplici declinazioni, cfr. FINK, *I testimoni dell'immaginario...*, 129-245.

⁸⁵ Cfr. R. SHOLES-E. S. RABKIN, *Fantascienza. Storia Scienza Visione*, Parma, Pratiche, 1988, 228-231 [ed. or.: London-New York, Oxford University Press, 1977].

⁸⁶ GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 250.

⁸⁷ Ivi, 195.

⁸⁸ Cfr. SHOLES-RABKIN, *Fantascienza...*, 265-271.

⁸⁹ GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 224.

⁹⁰ TODOROV, *La letteratura fantastica*, 148.

⁹¹ SUVIN, *La metamorfosi della fantascienza...*, 93.

⁹² VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *Eva futura...*, 105.

⁹³ GHISLANZONI, *AbraKadabra...*, 247.

⁹⁴ Ivi, 250.

brutali martellate al cranio, «meravigliosa scatola di intelligenza»,⁹⁵ mentre il Deladromo annuncerà la fine del mondo: il pianeta Osiride, *Melancholia* di Ghislanzoni, colliderà con la Terra ponendo fine all'umanità. Al naufragio della *quête* ad opera della natura – che frenerà l'irrequietezza conoscitiva dell'individuo, del creatore Albani ma anche della creatura Hadaly, periti in mare come la deriva dell'umanità di Géricault ne *La zattera della Medusa* o come ne *Il Naufragio della speranza* di Friedrich –, soltanto la sintesi alata di Fourier, rimasta in vita, sarà pronta a rigenerare la specie umana, senza ali, come la natura prevede, ma con l'ambizione di un progresso scientifico. Del resto: «*Si stava meglio quando si stava peggio*. Dovremo noi meravigliarci se l'assurda querimonia si va tuttavia ripetendo in un'epoca, nella quale si veggono realizzate le più audaci utopie dei secoli precedenti?... La natura dell'uomo non si muta e il moto delle aspirazioni è infinito».⁹⁶

⁹⁵ Ivi, 253.

⁹⁶ Ivi, 205; il corsivo è nel testo.