

Costruire il futuro. Letteratura fantascientifica e scienze dure: una possibile alleanza.

1. Un breve profilo storico della letteratura fantascientifica.

Cercare di riassumere la storia della letteratura fantascientifica in poche battute risulta essere un compito non proprio facile. La fantascienza è un fenomeno fortemente disomogeneo e di ben difficile collocazione sul piano storico, contenutistico e stilistico. Tuttavia, se dovessimo rintracciare l'origine di un pensiero fantascientifico nel piano letterario, viene quasi scontato riferirsi a *Una storia vera* di Luciano di Samosata. Luciano è stato il primo ad immaginare un viaggio sulla luna, verso un luogo effettivamente esistente – diremmo noi oggi. Ma non si trattava di un viaggio semplice: era opportuno superare le colonne d'Ercole per accedere a quel mondo lunare abitato da strane creature; compito decisamente arduo per un comune uomo greco, la cui geografia era profondamente influenzata da un orizzonte di credenze mitiche, rappresentando le Colonne d'Ercole i confini stessi del mondo.

Se volessimo provare a scindere la fantascienza dal piano mitico o fiabesco – per provare ad analizzarla nei suoi legami con il pensiero scientifico, facendo riferimento alla letteratura fantascientifica di tutto '900 – restringeremmo il campo di questo lavoro e ne guadagneremmo in comprensione¹.

Jacques Sadoul, critico letterario francese, in una delle opere più complete sulla storia delle riviste della fantascienza, intitolata *La prima storia della fantascienza*, sottolinea che tra il 1925 e il 1971 sono stati pubblicati circa trentamila opere fantascientifiche tra romanzi e racconti². Questo certamente complica qualsiasi tentativo di sistematizzazione e di catalogazione della letteratura fantascientifica, ma allo stesso tempo ci pone di fronte a numerose aperture inedite oltre che a curiosi legami con il mondo scientifico e tecnologico che non possono non essere considerati in tutta la loro ampiezza.

Una delle figure più interessanti, che può a buon diritto essere definito il padre materiale della fantascienza, secondo Sam Moskowitz, è stato l'editore, antesignano dell'elettronica e scrittore Hugo Gernsback (1884-1967). È soltanto a partire dal 1922 che tutti i racconti scientifici che venivano presentati per le pubblicazioni acquisirono il nome di *scientific fiction* e *science fiction*³ – termine che verrà utilizzato poi in tutte le riviste successive di Gernsback. Nell'aprile del 1926, Gernsback fondò la prima rivista di fantascienza, «Amazing Stories». Gernsback era un personaggio particolarmente eclettico e un abile imprenditore in grado di captare con largo anticipo l'attenzione di quello che sarebbe diventato di lì a pochi anni un fenomeno letterario di risonanza mondiale. Quando la rivista pubblicò il primo numero di «Amazing Stories», Gernsback ben ritenne di ricordare quali fossero i tre autori di riferimento (Jules Verne, H.G. Wells ed Edgar Allan Poe)⁴, e quindi i temi principali – che riguardavano il viaggio, le macchine e la tecnologia – ma ciò senza alcuna intenzione consapevole da parte di Gernsback di collaudare un genere letterario autonomo, se non in termini imprenditoriali ed editoriali. Dovremo aspettare il 1937 – l'anno in cui John W. Campbell diventò direttore della *pulp magazine* «Astounding Science-Fiction» - prima che la letteratura inizi a porsi come obiettivo quello di provare ad immaginare un futuro possibile, in cui i soggetti principali siano la tecnologia e la scienza: da questo momento in poi ci troveremo di fronte al periodo «classico» della fantascienza, o della «mietitura», come lo definisce Sadoul, che va dal 1939 al 1949. In seguito, dopo Hiroshima, sorgerà un nuovo periodo per questo genere letterario, che va dal 1950 al 1957 – il periodo più prospero per la fantascienza. Scrive Sadoul:

Tra il 1950 e il 1957 circolano sul mercato più di quaranta testate di fantascienza, [...]. Queste riviste erano dedicate sia ai racconti d'avventura sia ai testi più ambiziosi, che nella tradizione campbelliana, cercavano di predire il futuro⁵.

L'epoca di una fantascienza che sembrava impregnarsi dei risultati della scienza, infatti, sembra arrestarsi al 1958: dal '58 al '65 vi fu una profonda crisi per le riviste statunitensi e terminò l'«età dell'oro» della fantascienza, nella quale la cosiddetta *fantascienza hard* la faceva da padrone. Tra il 1966 e il 1977 le nuove riviste si focalizzano per lo più su una critica radicale alla civiltà tecnologica. Da questo momento in poi la fantascienza iniziò a subire un progressivo declino. Parallelamente in Inghilterra apparve il fenomeno della *New Wave*, e alla *science fiction* viene sostituita la *speculative fiction* (espressione coniata da Heinlein), che abbandonava qualsiasi tentativo di impegno scientifico nella letteratura. L'ampio fenomeno della decostruzione testuale aveva intaccato anche le forme di narrazione letterarie, compresa la letteratura fantascientifica, che verrà relegata nei caratteri di una semplice letteratura di consumo e nulla più. Tuttavia, dopo gli anni '70, seppur nel predominio più assoluto di una cultura fantascientifica ormai abbandonata agli stilemi di scrittura post-moderna che avevano generato fenomeni come la *new wave* e il *cyberpunk*, c'è chi ha continuato a scrivere di fantascienza con uno sguardo volto al discorso scientifico *stricto sensu*. Gli esiti successivi non hanno arrestato l'interesse contenutistico, stilistico ed anche editoriale di una fantascienza scientificamente impegnata, il cui fascino continua ad essere esercitato proprio su quegli uomini di scienza che sono interessati all'idea di un futuro possibile per la loro disciplina.

2. Un approccio realista critico alla *Fantascienza hard*.

Di fronte a questo graduale disallineamento della letteratura fantascientifica dalla scienza, riflesso di una lenta e progressiva separazione tra la cultura scientifica e la cultura umanistica, emerge spontanea una questione di carattere filosofico: qual è il rapporto che intercorre tra ciò che è reale e ciò che invece è finzione? Una domanda del genere non ammette una risposta semplice, ma se si vuole provare a compiere una prima distinzione tra ciò che è reale e ciò che è finzione letteraria, si può far riferimento ad Aristotele, che nella *Poetica* così scriveva:

L'ufficio del poeta non è descrivere cose realmente accadute, bensì quali possono in date condizioni accadere, cioè cose le quali siano possibili secondo le leggi della verosimiglianza o della necessità (IX, 1).

L'idea di base è che il racconto di finzione, al pari dell'opera poetica, non descrivendo qualcosa di realmente accaduto, bensì qualcosa che può potenzialmente accadere, si sposti alla perfezione con gli intenti più profondi di qualsiasi tipo di fantascienza. Infatti, una delle premesse nella fantascienza è che esiste una realtà oltre le apparenze, e che tale realtà sia conoscibile o percorribile esclusivamente tramite la scienza o la tecnologia. Più in particolare, esiste una tipologia di fantascienza, generalmente denominata *Fantascienza hard* (*hard Sciencefiction*) che, al contrario degli altri generi fantascientifici, inserisce all'interno del racconto numerosi elementi scientifici e tecnologici, che hanno come obiettivo quello di rendere verosimile il racconto nella sua totalità, facendo così emergere, sotto forma di gioco linguistico, quella profonda relazione che intercorre sia tra il lettore e il racconto, sia tra un futuro possibile e la sua potenziale realizzazione – realizzazione raccontata sempre sotto le lenti di ipotesi rigorosamente scientifiche.

Stanisław Lem (1921-2006), un importante scrittore polacco di *Fantascienza hard* e profondo conoscitore della cibernetica di Claude E. Shannon e di Norbert Wiener, ha elaborato nel corso di più opere un'analisi filosofica e strutturale della letteratura fantascientifica. In particolare, in *Micromondi* (1984) vediamo condensati quelli che sono i capisaldi per una teoria della letteratura fantascientifica che si fonda sul gioco:

La letteratura è un gioco le cui regole rimangono nascoste a chi legge. La si padroneggia allo stesso modo in cui un bambino impara a parlare, vale a dire osservando molti giochi⁶.

Molti strutturalisti, come ad esempio il primo Todorov, avevano proposto teorie come sostituti finali di quelle che erano le scienze umane, a partire da analisi testuali sincroniche; questi tentativi hanno infatti subito un rapido declino dovuto ad una sterilità che aveva cancellato ogni forma euristica per la teoria stessa. Per Lem, al contrario, «la teoria del gioco ha il vantaggio di essere molto generale, cioè di trovare applicazione universale sfociando in ogni possibile esito che sia in grado di dissimulare nella sua struttura lo scontro di diverse tendenze tra loro in conflitto»⁷. Ma se è vero ciò, un'ipotesi del gioco non solo può far emergere l'importanza di una intertestualità – rispetto ad uno strutturalismo che ritiene che i singoli testi debbano essere presi singolarmente e studiati separatamente – ma tale ipotesi del gioco si interseca inevitabilmente anche con l'intenzionalità⁸.

Gli eventi della vita reale rivelano sempre un alto grado di complessità, il che significa che essi sono strutturalmente dei giochi formati da una quantità di altri giochi che si intrecciano l'un l'altro⁹.

Dunque, Lem per quanto possa apparire influenzato dal primo formalismo linguistico russo, sembra avvicinarsi non soltanto alla teoria dei giochi linguistici del secondo Wittgenstein, ma anche al romanzo polifonico di Michail Bachtin, dove il rapporto che intercorre tra l'uomo e la letteratura diviene un rapporto di trasformazione reciproca, di simultanea commistione e anche di mutuo soccorso. Su questo sfondo, una teoria dei giochi in letteratura sembrerebbe essere euristicamente fruttuosa, non tanto per le possibili strade e sentieri che possono immaginarsi ed aperti, ma soprattutto perché riflette in maniera simmetrica i molteplici rapporti tra i personaggi e i ruoli che la soggettività può incarnare rispetto al mondo, alla società e alle relazioni – come in una sorta di letterario carnevale grottesco, parafrasando Bachtin. È proprio su questa linea che Lem elabora l'idea della fantascienza come officina del pensiero: un laboratorio filosofico dove tentare esperimenti speculativi, linguistici e narrativi, dove si cerca di estendere l'ontologia ben oltre il paradigma di una finzione. In altri termini, una teoria letteraria della finzione deve potersi distaccare da quelle teorie che considerano la fantascienza come un semplice luogo alternativo di un universo fantastico, vicino al mito o alla fiaba, dove le leggi scientifiche vengono in qualche modo sospese e dove al contrario vigono leggi intrinseche al mondo stesso della finzione;

La differenza fondamentale tra il mondo reale e quello delle fiabe ha carattere integrale: il corso degli eventi nel mondo delle fiabe e dei miti è sempre legato semanticamente al destino degli abitanti di quei mondi. Ciò significa che alcuni mondi possono essere bene oppure mal disposti nei confronti dei loro abitanti. Le leggi che vigono in questi mondi possono sembrare animizzate, antropomorfizzate oppure no, possono cristallizzarsi in incantesimi (...); ciò che è importante in senso ontologico è sempre il fatto che questi mondi non sono mai neutrali nei confronti dei loro eroi, e dal momento che non sono neutrali, possiedono una diversa natura ontologica rispetto al mondo reale¹⁰.

Al contrario del mondo della fiaba o del mito, dove i personaggi e gli eventi costituiscono un tutt'uno, una sana fantascienza che voglia provare a dirsi realista ha il compito di pensare ciò che non è stato ancora pensato, inventato o realizzato, sulla base degli strumenti linguistici che ha a disposizione, senza però avere la presunzione di prevedere il futuro, facendo quindi in modo che il mondo con le sue rispettive leggi possa restare neutrale nei confronti dei personaggi. Secondo Lem infatti, la fantascienza da un punto di vista letterario, deve basarsi su una strategia del mistero, una strategia che non proponga delle manipolazioni del reale tramite contraddizioni, ma che sia un mistero che, come nei fratelli Strugackij, consiste «nel non rivelare l'aspetto dei visitatori, le intenzioni, le ragioni che li hanno condotti sulla terra, i loro sentimenti rispetto agli uomini. E il mistero è tale che non è neppure del tutto certo che siano scesi, se ci siano ancora o se ne siano andati da un pezzo»¹¹. L'opera dei fratelli Strugackij si presenta infatti come una tecnica narrativa avente alla base un sano scetticismo, ma che al tempo stesso resta completamente aperta alle possibilità del reale. Per essere più precisi, se il programma di una *Fantascienza hard* può avere un significato estendibile anche all'uomo – perché dell'uomo parla – esso consiste nell'impegno a prendere sul serio quel gioco prodotto dalla finzione, rispetto ad una necessità che può essere

potenzialmente esterna al racconto. Dunque, le accurate e dettagliate descrizioni tecniche o scientifiche, che occupano un posto di particolare rilievo all'interno del racconto, possono spingersi oltre i limiti di ciò che esse stesse indicano per due ragioni: prima di tutto perché riescono curiosamente a sintonizzarsi con alcune questioni che emergono nello stesso dibattito scientifico, e secondariamente, perché superano i confini del presente immaginando ed ipotizzando ciò che può essere realizzato o inventato nel futuro. Cercheremo di affrontare il primo punto in questo paragrafo, e ci riserveremo di affrontare il secondo punto nel prossimo paragrafo.

È opportuno considerare che durante tutto il corso del '900 gran parte delle opere di letteratura fantascientifica si erano servite delle più importanti scoperte in campo scientifico, ma soprattutto fisico. Uno degli aspetti che è bene mettere in rilievo è che l'«epoca d'oro» della fantascienza – più esattamente quella che solitamente viene datata tra il 1938 al 1946 – si era trovata di fronte non solo all'avvento di nuove tecnologie che si insediavano in ogni luogo del globo, ma anche di fronte ad una mole notevole di conoscenze, che la ricerca scientifica continuava periodicamente a mettere in campo – si pensi ad esempio alla numerose congetture emerse dalla fisica quantistica e della relatività a partire dagli anni '20. L'avvento della fisica quantistica e della relatività infatti per molti scrittori di fantascienza costituiva uno scoglio troppo arduo da affrontare, ma per quelli più audaci aveva comportato una sfida di non poco conto. Tale impegno era infatti stato accolto da numerosi scrittori di fantascienza, come Poul Anderson, Frederik Pohl, Larry Niven, Stanislaw Lem, ma soprattutto Isaac Asimov e Arthur C. Clarke.

Asimov spiega come la fantascienza abbia subito una imponente battuta d'arresto quando è subentrata la teoria della relatività di Einstein: dal momento che la velocità più alta possibile è quella della luce, il viaggio interstellare non poteva che restare impossibile per l'essere umano. Tuttavia, la letteratura fantascientifica essendo irresistibilmente attratta da quegli universi lontani aveva fatto ricorso alla nozione di «iperspazio»: lo stesso Asimov utilizzerà in numerosi suoi racconti questa nozione. Come si legge nella *Prima fondazione*, la nozione di iperspazio viene spiegata al giovane matematico Gaal, in questo modo:

Il viaggio nel normale spazio interplanetario, secondo una teoria scientifica che è fra le poche leggi che ci siano state tramandate dagli albori della storia umana, non può avvenire a velocità superiori a quella della luce. Questo significava anni di viaggio anche tra i più vicini sistemi solari abitati. Ma attraverso l'iperspazio – l'inimmaginabile zona che non è spazio né tempo, né sostanza, né energia, né qualcosa, né nulla – si poteva superare una distanza pari all'estensione dell'intera galassia in un istante¹².

Asimov ci tiene però a precisare che l'«iperspazio» è una nozione che può essere impiegata nel campo matematico, dal momento che lavora con oggetti che possono essere quadridimensionali, come l'«iper cubo», l'«ipersfera» o altre figure quadridimensionali presenti in un «iperspazio» ipotetico¹³. I matematici quindi riescono a studiare l'«iperspazio» con molta facilità esattamente così come gli scrittori di fantascienza possono utilizzare la nozione di «iperspazio» nei loro racconti. Tuttavia, Asimov riconosce che dal punto di vista eminentemente fisico «non c'è nessuna prova della sua esistenza, non la minima prova»¹⁴.

Solitamente i viaggi interstellari che nella *Fantascienza hard* provano a tener conto della relatività, quando non è utilizzata l'ipotesi fantascientifica dell'«iperspazio», vengono giustificati o tramite la costruzione di navi ermeticamente chiuse ed ecologicamente autosufficienti, in cui gli astronauti vivono la loro quotidianità viaggiando nel tempo per decenni se non centinaia di anni (rendendo però inverosimile il tempo interno al racconto), oppure tramite un aumento costante della velocità fino ad arrivare ad un'approssimazione della velocità della luce. Ancor più di Asimov, Clarke ha provato a non cedere alla tentazione dell'«iperspazio», dilatando in tempi abissali il tempo cronologico nelle sue opere. Grazie ad una trovata editoriale egli era giunto a costruire il

ciclo di *Odissea nello spazio* in quattro volumi, ognuno dei quali è raccontato in un momento differente. Sam Moskowitz ci tiene a sottolineare infatti che in Clarke «una conoscenza scientifica reale e molto profonda dà alle sue storie una nota di autenticità che ben pochi dei suoi contemporanei sono in grado di eguagliare»¹⁵. Nel romanzo *Voci di terra lontana* (1958), l'aspetto scientifico del viaggio interstellare viene immaginato tramite un'ipotesi che si potrebbe definire strumentalista, cioè attraverso un motore quantico che sfrutta l'energia del vuoto, ipotesi poi rifiutata dalla comunità scientifica e tacciata come pseudoscientifica. Un altro capolavoro di Clarke, scritto insieme Stephen Baxter è *La luce del passato* (2000), nel quale, grazie alla teoria della relatività, viene ipotizzata ed ammessa in termini teorici la possibilità di conoscere il passato. Stephen Baxter, matematico ed ingegnere particolarmente abile nel mettere sotto forma di racconto alcuni paradossi generati dalla fisica quantistica, circa il problema mente-corpo, nel romanzo *Timelike Infinity* (1992) elabora sotto forma di racconto alcune teorie particolarmente avanzate sul paradosso dell'amico di Wigner – paradosso analogo a quello del gatto di Schrödinger circa il rapporto mente-corpo nella meccanica quantistica. Sempre su questa linea, tra gli scrittori viventi, l'australiano Greg Egan è senza dubbio colui che più di tutti nei suoi romanzi ha inserito ipotesi di meccanica quantistica, ontologia quantica, teorie del tutto, vita artificiale, bioingegneria, biotecnologia, realtà virtuali generate artificialmente. La lista può estendersi a personaggi come Martin Gardner, John Robinson Pierce, Charles Sheffield, Jack Williamson, ma anche ai più recenti Gregory Benford, David Brin, Geoffrey A. Landis, Charles Stross, Jean-Claude Dunyach, Alastair Reynolds.

Ad ogni modo, si potrebbe obiettare che una *Fantascienza hard* che voglia definirsi sistematica e realista, nel tentativo di utilizzare all'interno del suo universo delle leggi che non sono valide nell'universo reale, può far sprofondare la stessa nozione di sistematicità che possiede la scienza. In altri termini, si potrebbe correre il rischio di non comprendere la differenza tra la scienza, che è sempre sistematica, e la pseudoscienza, che al contrario è priva di sistematicità. Tuttavia, se vi può essere unità e sistematicità nella *Fantascienza hard*, questa può solo consistere verosimilmente nella «messa in gioco» di una teoria scientifica all'interno di un piano narrativo. Inoltre, dal momento che l'autonomia e la sistematicità sono profondamente legate alla stessa struttura del racconto - come mettono in luce numerose teorie narratologiche e semiotiche – se si vuole ammettere che la fantascienza possieda un ordine interno, si dovrà ammettere che questo ordine consiste nel costante compito di costruzione di mondi possibili sulla base delle ipotesi e dei postulati rigorosamente scientifici, sempre esposti su base narrativa¹⁶. ma con la differenza che le numerose teorie fantascientifiche che emergono dai racconti non mostrano mai un sistema chiuso.

3. Anticipazioni del futuro tra le archeologie fantascientifiche.

Una delle questioni che tormentava quasi tutti gli scrittori di *Fantascienza hard*, era la risposta alla domanda se e in quale misura gli scrittori potessero avere la capacità di guardare al futuro e di predirlo. Ma quasi tutti gli scrittori di *Fantascienza hard*, da Asimov, fino ad arrivare a Lem e Clarke, rispondevano negativamente, ritenendo che ciò non fosse possibile. Questo risulterà ancora più evidente a partire dagli anni '60, dove gli scrittori di fantascienza non si impegneranno più a predire il futuro – che è e resta qualcosa di assolutamente insondabile. È però interessante notare come John W. Campbell, editorialista e direttore dell'importante rivista «*Analog Science Fiction and Fact*», avesse nel 1930 come progetto l'idea che la nuova fantascienza dovesse non soltanto basarsi sulla scienza, ma che dovesse cimentarsi nella previsione di quelle che sarebbero potute essere le civiltà del futuro¹⁷. Ed è infatti curioso come numerosi scrittori di fantascienza abbiano avuto numerose intuizioni che si sono rivelate a dir poco profetiche, circa il nostro presente.

Nel 1911 il già citato Gernsback iniziò a pubblicare in una rivista intitolata «Modern Electrics», un romanzo di fantascienza intitolato *Ralph 124C41+*. Il testo sarà poi ripubblicato nel 1929 nella rivista «Amazing stories», *pulp magazine* di cui diventerà direttore. Questo romanzo, certamente debole sotto aspetti stilistici e contenutistici, spicca per gli incredibili e inverosimili lampi profetici. Ecco cosa scrive l'ingegnere E. Aisberg., come riportato da Sadoul:

Volo spaziale, illuminazione a fluorescenza, pubblicità volante, mobili in fibra di vetro simile alla plastica, agricoltura completamente rinnovata grazie all'impiego di concimi liquidi e colture a ciclo rapido, colture idroponiche, registrazione magnetica, imballaggio automatico, juke-box, acciaio inossidabile, microfilm in sostituzione dei giornali, televisione e telefoto (telefono con circuito televisivo), radio-diffusione, ipno-bioscopia o apprendimento durante il sonno, distributore automatico di cibi e bevande, trasmissione della materia con onde hertziane, controllo delle condizioni atmosferiche. Queste due ultime profezie devono ancora avverarsi, ma un'invenzione, la più stupefacente di tutte, è stata realizzata un quarto di secolo dopo che Gernsback ne aveva enunciato il principio con una precisione che ha del visionario: nel libro si trova infatti la descrizione, e disegno, del radar come lo conosciamo oggi. L'emissione di fasci rettilinei di onde, mediante un riflettore parabolico, la riflessione contro un ostacolo nello spazio, la ricezione delle onde riflesse a opera di un apparecchio insensibile alle onde dirette, la determinazione della direzione mediante orientamento dell'antenna, la misura dell'intervallo di tempo tra l'emissione e la ricezione dell'onda riflessa¹⁸.

Per quanto Gernsback fosse riuscito ad anticipare numerose invenzioni tecnologiche, qui non siamo di fronte a profezie, ma al contrario, ad anteprime imprevedute, angolature e aperture inedite interne al linguaggio, di un personaggio che non era né un bravo scrittore né uno scienziato, e nemmeno aveva le idee sufficientemente chiare su quale dovesse essere il compito della fantascienza. Per tale ragione, non sembra essere sufficiente pensare la fantascienza come un semplice prodotto storico, o un evento circoscrivibile nello spazio e nel tempo, archiviabile e archiviato in uno spazio testuale, reale o virtuale, e nemmeno come una formaincava grazie alla quale le nostre classificazioni o presunte invenzioni potessero acquisire una legittimità. È opportuno pensare la fantascienza come un vero e proprio laboratorio di idee filosofiche e metafisiche, come ritiene lo scrittore Robert J. Sawyer, in cui il linguaggio, il pensiero e le immagini si plasmano e si toccano fino a con-fondersi.

In tal guisa è interessante il romanzo intitolato *Non-A* (1948) di Van Vogt, che avvicinandosi alle teorie di Alfred Korzybski, matematico polacco inventore della semantica generale, immaginava un futuro in cui è l'intelligenza artificiale a scegliere quelle persone che sono meritevoli di emigrare su Venere: dal momento che le vere potenzialità del cervello possono essere espresse solo superando la dicotomia di una logica di non contraddizione, soltanto quelle menti definite Non-A, cioè che non sottostanno ad una logica aristotelica possono abbandonare la Terra. In questo romanzo, nonostante emerga una costante aporeticità e confusione circa le basi epistemologiche, venivano poste numerose questioni sulla sperimentazione filosofico-linguistica di una filosofia della mente. Il risultato di una tale sperimentazione linguistica che assume i caratteri del gioco, dischiude traiettorie inconsuete non soltanto per il linguaggio, ma anche per il pensiero e l'immaginario.

Ma se il racconto fantascientifico possiede le caratteristiche di un gioco linguistico che apre a delle predizioni, H.G. Wells è stato tra gli scrittori che meglio è riuscito a colpire nell'immaginario attraverso i suoi giochi - che però non sembravano essere solo linguistici. Se Wells può essere ricordato per aver profetizzato in *La liberazione del mondo* (1914) quello che accadde il 6 agosto 1945 a Hiroshima, in *La macchina del tempo* (1898) egli ebbe un'intuizione così avveniristica che gli garantì la fama presso i posteri e gli permise di essere considerato come uno dei più grandi scrittori di fantascienza. Aldilà degli innumerevoli paradossi che questo romanzo genererebbe dal punto di vista puramente fisico e scientifico – Wells propone l'ipotesi secondo cui il viaggio nel passato, così come quello nel futuro, è possibile perché un punto preciso nel tempo costituisce una coordinata definita, esattamente come un punto nello spazio: se il protagonista, scienziato poliedrico ed eclettico, poteva viaggiare nel tempo, ciò

avveniva perché il tempo costituiva a tutti gli effetti una quarta dimensione, al pari delle altre tre dimensioni spaziali. Per quanto le conseguenze di questi presupposti potevano apparire paradossali, forse i presupposti stessi non lo erano poi così tanto per chi come Einstein successivamente ipotizzerà, nei primi decenni del '900, che il tempo costituisca una quarta dimensione, o per chi come Minkowski effettivamente svilupperà la teoria secondo la quale lo spazio e il tempo debbano essere studiati unitariamente¹⁹. L'aspetto interessante che emerge da *La macchina del tempo* non è tanto l'aderenza più o meno evidente ad una delle più importanti teorie di fisica del '900, quanto piuttosto la sua capacità di sviluppare in un racconto, attraverso un linguaggio narrativo, un'ipotesi che, per quanto potesse presentarsi inesatta, incompleta e contraddittoria, in realtà appariva intrinsecamente coerente rispetto ai fini narrativi che l'autore si era proposto, ovvero quello di viaggiare nel tempo – il sogno recondito di qualsiasi fisico. Soltanto in questi termini si può parlare di sistematicità, dove vengono rispettate le leggi di una fisica tutta interna al racconto, ma che anticipano per molti aspetti anche alcuni paradossi in campo scientifico. Se la letteratura fantascientifica ha un fine, esso non è certamente quello di mostrare il funzionamento di un universo possibile o di descrivere un possibile stato di cose – compiti che sono di preferenza affidati al sapere scientifico – quanto piuttosto quello di mostrare come i paradossi con i quali si trova a dover combattere la stessa scienza (comprese le meta-fisiche dei fisici più vivaci) emergono sempre dalle nuove ipotesi, che curiosamente si possono ritrovare proprio all'interno dei racconti. Nella fantascienza, una congettura che può rivelare un possibile stato di cose, nasce sempre da un paradosso il quale a sua volta costituisce l'anticamera di qualsiasi racconto.

Eppure, la stessa storia della scienza è costellata di episodi in cui sono gli stessi paradossi che emergono dai racconti o dalle storie ad intrecciarsi in maniera inverosimile anche con le vite o con le idee degli stessi scienziati. Un esempio di un intreccio tra vita e racconto è in Eric Temple Bell, matematico che si occupava di teoria dei numeri e che collaborava con le riviste di Gernsback, che scrive nel 1961 un romanzo intitolato *The last problem* sull'ultimo teorema di Fermat. Andrew Wiles, il famoso matematico che dimostrerà il teorema di Fermat nel 1994, ammetterà inaspettatamente di aver letto da bambino questo libro. E gli esempi possono continuare: lo scrittore americano autore di *Deadline*, Cleve Cartmill, pubblicato nel 1944, poco prima dello sgancio della bomba ad Hiroshima, in questo romanzo dove affronta il tema dello spionaggio, scrive:

Avete mai sentito parlare dell'uranio-235 un isotopo dell'uranio [...]. Può servire a fare una bomba di potenza inimmaginabile [...]. In pratica si tratta di due emisferi d'acciaio chiusi, nella parte inferiore, da lamine di una lega di cadmio. Quando al sistema di accensione, eccolo: un piccolo contenitore in lega di cadmio contenente un po' di radio, mescolato con berillio, e un esplosivo sufficiente a spaccare le lastre di cadmio che chiudono gli emisferi. Rotte queste, l'ossido di uranio precipita nella cavità centrale, il radio invia neutroni nella massa critica, e l'uranio-235 si forma²⁰.

A proposito di questo passaggio Sadoul afferma in una nota quanto segue:

Si trattava di chiacchiere incomprensibili, ma la prima bomba atomica, allora in preparazione, aveva effettivamente due emisferi di uranio fissile. Una carica esplosiva li spingeva violentemente l'uno contro l'altro; una volta uniti, la massa complessiva dell'uranio superava quella della massa critica: si instaurava così, spontaneamente, la reazione a catena dell'esplosione atomica²¹.

Cartmill e il suo editore Campbell furono visitati poco dopo la pubblicazione del romanzo dai servizi segreti statunitensi: si essi ritenevano infatti che Cartmill avesse avuto accesso ai documenti segreti del progetto Manhattan e che avesse divulgato alcune informazioni segrete. Ma l'assurdità e la rinnovata paradossalità di questo evento consistono nel fatto che nemmeno Cartmill sapeva bene cosa stesse dicendo, seppure gli effetti di questa spiegazione cifrata sembravano così pericolosamente reali, e così tecnologicamente profetici.

4. Verso un futuro possibile: l'apertura al mistero.

Nonostante Sam Moskowitz abbia scritto che Clarke, «in possesso di un'eccellente istruzione tecnica, concordava con il concetto di Gernsback che gli scienziati sono la migliore fonte per la fantascienza»²², in *Le nuove frontiere del possibile* spiegherà che non è possibile predire il futuro, nemmeno per gli scienziati. Esistono infatti dei limiti oltre i quali non è possibile spingersi per l'essere umano. Egli infatti rimane fortemente dubbioso circa una possibile conquista dello spazio da parte dell'uomo²³. Ciononostante, continua, «il prezzo dello spazio è il tempo»²⁴; la conoscenza che si andrà ad accumulare negli anni a venire permetterà un avvicinamento progressivo ad un futuro aperto, insolito e straordinario, dal momento che ciò che è possibile in linea teorica per la scienza prima o poi verrà realizzato se la tecnologia sarà sufficientemente avanzata:

Qualunque cosa teoricamente possibile sarà in pratica realizzata, non importa quali siano le difficoltà tecniche, se la si vuole abbastanza fortemente. Non significa nulla dire contro qualche progetto: È un'idea pazzesca". La maggior parte delle cose successe negli ultimi cinquant'anni sono state pazzesche, ed è soltanto col supporre ch'esse continueranno ad esser tali che noi abbiamo qualche speranza di prevedere il futuro. Per far questo – [...] – dobbiamo avere l'animo di seguire tutte le estrapolazioni tecniche fino alla loro conclusione logica. [...]. Per predire il futuro c'è bisogno di logica, ma anche bisogno di fede e di fantasia, qualità che talvolta possono mettere a dura prova la logica stessa²⁵.

È quindi spostando l'asta di quello che pensiamo possa essere un limite che è possibile intravedere le porte del futuro. Per capire e superare però quelli che sono i limiti che ci costringono a restare catturati dalla gravità della nostra calma e confortevole sfera, è opportuno rischiare ed avventurarsi sempre oltre, oltre la soglia del possibile, oltre le porte dell'inverosimile – anche azzardando se necessario. Per questa ragione la sola logica di un pensiero razionale può non bastare:

Un fardello troppo grande di conoscenza può intralciare le ruote della fantasia. Ho cercato di dar corpo a questa constatazione nella legge di Clarke, che può essere formulata nel modo seguente: “Quando un illustre ma anziano scienziato stabilisce che qualcosa è possibile ha quasi certamente ragione. Quando stabilisce che qualcosa è impossibile molto probabilmente ha torto²⁶.”

Clarke ci invita a riflettere come molto spesso sia una visione estremamente razionale del mondo, dove tutte le conoscenze acquisite risultano essere un peso e non una spinta alla sistematicità, a non permetterci neanche soltanto di guardare il limite. Questo non significa rifiutare l'autorevolezza degli uomini di scienza. Ciò non di meno è necessario che la razionalità scientifica collabori in maniera seria e sistematica con la fede, la fantasia e con tutte quelle forme artistiche, letterarie, religiose e culturali che costituiscono l'anima stessa del mondo. Una fantascienza seriamente impegnata e che sfrutta la conoscenza scientifica ha un compito fondamentale: quello di porsi come termine medio tra le due culture, sia per metterne in evidenza i limiti di entrambe, sia per constatarne la profonda inscindibilità. Per Asimov,

il vero artista è tanto razionale quanto immaginativo e sa bene quello che fa; se non lo sa, la sua arte ne risente; il vero scienziato è altrettanto immaginativo quanto razionale, e talvolta anticipa intuitivamente soluzioni che la ragione può raggiungere solo più tardi; se non lo fa, ne soffre la sua scienza²⁷.

Per tale ragione è opportuno che gli scienziati riescano a guardare il mondo anche con l'occhio dell'artista, rintracciandone appunto un ordine simmetrico, una eleganza geometrica, come accade nelle formule di Maxwell sul magnetismo, o nella raffinata ed imponente teoria di Einstein, condensata nella formula $E = mc^2$. La conoscenza è in fondo un'arte liberale, esattamente come lo era la scienza per i greci «che concepirono le loro speculazioni belle ed elaborate»²⁸.

Si può concludere, [...], che la crescente tendenza a interessarsi di scienza effettiva e di fantascienza fa in realtà parte di un medesimo fenomeno: il desiderio di accettare e di comprendere e, dunque, possibilmente di *guidare* i cambiamenti, sia con la mente (scienza effettiva) sia con il cuore (fantascienza)²⁹.

Per concludere, a bilanciare l'ateismo radicato nell'animo di molti uomini di scienza che scrivevano opere di fantascienza come Clarke, Lem o Asimov sembra essere proprio quella sensibilità alla letteratura – una sensibilità tale da fornire loro uno spiraglio che diventa poi un varco, un'apertura inedita al mistero. È in *Nightfall* (1941), uno dei racconti più apprezzati dalla critica, che emerge in maniera vivida il misterioso senso religioso di Asimov – racconto nel quale certamente non mancano toni anche vagamente apocalittici e profetici di un segreto misterioso. Ma quel segreto misterioso è il ricordo: il ricordo è il segreto. Lo stesso esergo di Ralph Waldo Emerson, che Asimov vi inserisce, ne è in fondo la prova: il segreto non può che provenire da chi alza gli occhi al cielo: «se le stelle apparissero una sola notte ogni mille anni, come potrebbero gli uomini credere, adorare e preservare per tante generazioni il ricordo della Città di Dio»?

Note:

1. Per quanto riguarda una ricognizione storica, bibliografica e anche tematica che guarda alla fantascienza a partire dal 1900, cfr. B. Landon, *Science Fiction after 1900*, Twayne Publishers, 1997; riedito: *Science Fiction After 1900: From the Steam Man to the Stars*, Routledge, 2002.
2. Cfr. Sadoul Jacques, *La prima storia della fantascienza*, Edizioni Ghibli, Milano 2016, p. 15 Abbreviato con [ST].
3. Cfr. Moskovitz Sam, *Esploratori dell'infinito*, Editrice Nord, Milano 1980, p. 257. Abbreviato con [IE].
4. Cfr. [ST] p.58. Quasi tutti i critici letterari successivi a Gernsback concorderanno nell'affermare che siano stati questi i tre scrittori che hanno dato i natali ad un secolo letterario fantascientifico così prolifico influenzandolo radicalmente nei contenuti. Se dovessimo rintracciarne una genesi culturale, secondo Pagetti, gli scrittori che maggiormente hanno influito sulla fantascienza sono stati senza dubbio Hawthorne e Poe per via dei loro personaggi sono faustiani, da cui i più grandi scrittori di fantascienza H.G. Wells e Jules Verne hanno tratto ispirazione. Sam Moskovitz rintraccia le origini della fantascienza a partire dalle biografie di Savignon Cyrano De Bergerac, Mary Shelley, Fitz-James O'Brien, Jules Verne, Edward Everett Hale, Luis Senarens, H. G. Wells e soprattutto, Edgar Allan Poe, il vero profeta della fantascienza; Cfr. Moskovitz Sam, *Esploratori dell'infinito*, Editrice Nord, Milano 1980. Abbreviato con [IE].
5. [ST] p. 178.
6. Lem Stanisław, *Micromondi*, Editori Riuniti, Roma 1992, p. 27. Abbreviato con [M].
7. *Ivi*, p. 40.
8. Lem su questo punto risulta aporetico e si pone di fronte ad un bivio: o esiste un rapporto fondamentale tra l'intenzionalità e il mondo, oppure al contrario i rapporti che di segni che rimandano al mondo non hanno alcun rapporto con l'uomo. Secondo Lem, non esistendo i rapporti tra classi che definiscono viceversa i rapporti tra le cose, la differenza tra il mondo reale e quello fantastico è una differenza di grado e non di natura, questa formula di gradazione del reale può quindi comportare un'aderenza più o meno forte con il testo, ed è proprio in questa forma di aderenza che si costituisce la legittimità del genere fantascientifico.
9. [M] p.41.
10. *Ivi*, p.29.
11. [M] p. 216.
12. Asimov Isaac, *Ciclo delle Fondazioni. Prima Fondazione-Fondazione e impero-Seconda Fondazione*, Mondadori, Milano 2017, p. 6.
13. Cfr. Asimov Isaac, *Il vagabondo delle scienze*, Mondadori, Milano 1985, p. 223. Abbreviato con [VS].
14. *Ivi*, p. 225.
15. [IE] p. 283.
16. Sono stati numerosi gli scrittori di fantascienza che si sono serviti delle ipotesi scientifiche degli universi paralleli come ad esempio *What a mad universe* (1949) di Fredric Brown. È interessante in quest'ottica il lavoro Thomas Pavel *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, dove cerca di intersecare il problema della referenza dei mondi possibili proprio a partire dalle teorie dei controfattuali di David K. Lewis, avvicinandosi a quelle metafisiche dei mondi possibili di leibniziana memoria. Per quanto riguarda invece una questione più specifica sul rapporto tra narratologia e fantascienza, Cfr. Malmgren, Carl. *Worlds Apart: Narratology of Science Fiction*, Indiana University press, 1991.
17. Cfr. [ST] p. 133.
18. *Ivi*, p. 28.
19. Cfr. Giovannoli Renato, *La scienza della fantascienza*, Bompiani, Milano 1991, pp. 213-219.
20. [ST] p. 147.
21. *Ivi*, p. 148.
22. [IE] p. 283.
23. Cfr. Clarke Arthur Charles, *Le nuove frontiere del possibile*, Rizzoli, 1965, pp. 156-167. Abbreviato con [FF].
24. *Ivi*, p. 161.
25. Cfr. *Ivi*, pp. 25-26.
26. *Ivi*, p. 30.
27. [VS] p. 153.
28. *Ivi.*, p. 131.
29. *Ivi.*, p. 165.