

<https://doi.org/10.7393/LION-124>

Nicoletta Vallorani e la lingua per i corpi mostruosi

Derive e frontiere. Scorribande nella lingua e nei linguaggi di fumetto e fantascienza

di [Alberto Sebastiani](#)

Il *transumano* di dannunziana memoria, colui «che supera e trascende i limiti della condizione umana» (GDLI), in epoca tecnologica avanzata diventa *postumano*, cioè colui «che trascende i limiti della mera umanità avvalendosi delle tecnologie cibernetiche e della realtà virtuale» (GDLI), composto databile al 1994 e definibile anche come processo, ovvero «progressiva alterazione delle caratteristiche dell’essere umano; che tende a modificare o a perdere le caratteristiche umane» ([Treccani](#)), da cui *postumanesimo*, la «fase storica che tende al superamento della centralità dell’uomo» ([Treccani](#)), in cui agisce anche il *transumanista*, colui che sostiene il *transumanesimo*, o *transumanismo*, inteso come «movimento di pensiero che, sfruttando le risorse della tecnologia, della cibernetica, dell’ingegneria genetica, mira alla costruzione di un essere umano perfetto» (GDLI). Sono definizioni forse discutibili, ma d’altronde i concetti di *post-* e/o *trans-*umano sono oggetto da anni di numerose risemantizzazioni, in quanto centrali nel dibattito filosofico e politico contemporaneo, nonché nella fantascienza (Micali 2019, Tortoreto 2018).

Una nuova identità postumana

Anche Nicoletta Vallorani, studiosa di letteratura angloamericana e scrittrice per adulti e ragazzi, nonché prima donna a vincere il premio Urania (1992), parte proprio dalla difficoltà di usare certe espressioni in un intervento del 2020 su “[La ricerca](#)” dove affronta la rappresentazione nella fantascienza del corpo della donna (biblicamente «una creatura ibrida [...] che prende a prestito un segmento del corpo dell’uomo per entrare nel regno dell’esistenza») in relazione a questioni tecnologiche: «è complicato semantizzare in modo corretto l’aggettivo “postumano”. Come in tutti i termini con prefisso “post”, l’area di significato si sfilaccia, o quanto meno si orienta, almeno in due direzioni possibili, entrambe abbinabili all’idea di un superamento: [...] una progressione concettuale [...] oppure una mera successione cronologica». A partire dalle teorizzazioni biopolitiche di Foucault, ripercorre operazioni *sopra* e *dentro* il corpo (costrutto socioculturale, come insegna Brooks) giungendo alle riflessioni del *Manifesto cyborg* di Donna Haraway (1991), che identifica «nel cyborg – l’organismo ciberneticamente – la nuova identità postumana». Una condizione di trasformazione fisica, ma con implicazioni psicologiche e culturali: con la «volontà – ora diventata possibilità scientifica – di adeguare il corpo all’identità che vorremmo avere, diventa più facile dimenticare l’identità che in effetti abbiamo, ovvero chi siamo davvero», così «la differenza tra *avere* un corpo ed *essere* un corpo diventa lo snodo fondamentale di tante narrazioni, popolari e non».

Tra noir e fantascienza distopica

La Vallorani considera il corpo *il* tema della contemporaneità (Pasolini Vallorani 2009), e lo ha letto come mappa «di identità e potere» (2020: 113) ad es. in James Tiptree Jr., Octavia Butler, Toni Morrison e N.K. Jemesin. Il tema però emerge anche nella produzione narrativa, che qui affrontiamo con l'esordio, *Il cuore finto di dr* (DR: Urania n.1215, 1993; poi Todaro, 2003), primo di una serie in due volumi che si completa con *DReam Box* (DRB: Urania n.1308, 1997) e che ha per protagonista la sintetica Penelope DeRossi, investigatrice privata, ed *Eva* (EV: Einaudi 2002 da cui citeremo, poi, con varianti e tre racconti spinoff, *Zona 42* 2021), altra serie che si conclude con *Avrai i miei occhi* (AM: Zona 42, 2020), con il consulente di polizia Nigredo e la falsaria Olivia/Susanna. Sono storie d'avventura tra noir e fantascienza distopica, con elementi cyberpunk, genere di cui è considerata apripista (Mattioli 2021), ambientate nel futuro: non datato in DR e DRB, le cui vicende si svolgono però a distanza di 15 anni (DRB: 17), il 2023 per EV (data poi eliminata nell'edizione Zona 42) e dopo il 2030 per AM.

Quasi un presente alternativo

Quel futuro è oggi quasi un presente alternativo, con una storia altrettanto alternativa di conflitti politici e militari (la *Prima migrazione, bombardamenti e virus* in DRB; la guerra *glupan* in EV), emergenze climatiche (le piogge catramose di DR; l'inondazione di Genova, DRB: 138), scandali giudiziari (lo scandalo INGE 152 che ha «demolito i vertici della politica», DR: 107; il *Grande Repulisti* di giudici e politici, DRB: 91), trasformazioni genetiche che creano *mutanti* e conseguenti conflitti sociali e persecuzioni di minoranze con quartieri da *disinfestare* (DRB: 72-73), e attacchi terroristici (attentati indipendentisti anarchici, DR: 58; bombe in metropolitana e in centro città in EV e AM) che hanno ridotto Milano in *macerie* (EV: 46), *spartita* (AM: 49) in un evento chiamato *Split*, ovvero la costruzione dei muri che dividono la città in zone e in ceti sociali (AM: 53).

La Fabbrica delle ceneri

Si incontrano anche riferimenti storici riscontrabili, ad es. ai bombardieri di Hiroshima (EV: 69) e a *Ground Zero* (EV: 81), ma tutti gli eventi hanno un referente facilmente intuibile: il Grande Repulisti è Tangentopoli, mentre emergenza climatica, razzismo e processi di gentrificazione sono fenomeni ormai entrati nel paesaggio culturale italiano, così come gli attentati a Milano appartengono a una tradizione di lungo corso, diventati il topos letterario della grande paura post 11 settembre, e nella guerra *glupan* si riconosce il trauma europeo dell'ex Jugoslavia, il «paese che non esiste» (EV: 92), ricordato tra l'altro con l'allusione al bombardamento di Sarajevo (EV: 105) e la citazione di suoi protagonisti di rilievo come Slobodan Milošević (EV: 49) e il generale Mladic (EV: 139). Inoltre, in AM, nella Fabbrica delle ceneri è riconoscibile un altro emblema dell'orrore europeo: il campo di sterminio («Capannoni industriali ritenuti idonei e modificati in modo da accogliere questo rituale selvaggio di eliminazione delle spoglie sintetiche delle nostre bamboline

sexy. Un genocidio delle cose che, in mancanza di nomi migliori, rievoca la vergogna di un altro olocausto, ricordandoci che non facciamo che ripetere la nostra storia» AM: 51).

Anomalo, violato, ibrido

Consideriamo le due serie insieme perché sono interconnesse: in esse, come detto, sono centrali il tema del corpo (anomalo, violato, ibrido), i motivi della telepatia e dell'empatia; inoltre l'ambientazione prevalente è la medesima, ovvero una Milano distopica, postapocalittica; infine sono presenti legami intertestuali a livello microscopico (es. Tapìs in DRB indossa una *cerata gialla* che ritroviamo in Olivia/Susanna in AM) e macroscopico, con travasi di personaggi, per cui Ariel, già in DRB, riappare in AM, in cui si chiarisce la sua storia personale e di cui risolve la vicenda, aiutando a compiere la distruzione del cuore di Milano. La sua presenza, inoltre, permette di ipotizzare una collocazione temporale di DRB tra EV e AM, in cui si ricorda che Ariel ha partecipato drammaticamente al gioco erotico *Sogno dell'ancella* (DRM: 177, AM: 187).

Milano meticcias

In questa Milano (con)vivono esseri umani di varia provenienza, sani, modificati o malati, esseri sintetici, alieni di origine terrestre e mutanti. È una città *meticcias* (DR: 189), ma anche chiusa, isolata, impaurita, violenta, priva di solidarietà se non episodica e tra gruppi ridotti. L'onomastica dei suoi abitanti non è solo italiana, ma cosmopolita: anglofona (Angel, Willy, Jacob), ispanica (Carmen, José, Ruben, Mariela), francofona (Nicole), slava (Slobo, Lazslo), russa (Yuri), di origine ebraica o araba (Rachele, Omar). Tali nomi, peraltro, hanno spesso legami espliciti con i personaggi: Mariposa, *farfalla* in spagnolo, ha mani «leggere come ali» (DR: 48), Daria si alza «leggera come il nome che porta» (DR: 27), Jude è «un'esperta in fatto di tradimenti» (DRB: 144). Analogamente, i gruppi di pari più o meno inventati sono denominati con nomi italiani (*pattinatori*), anglismi o composti a base inglese (*technos, hyper, skater, surfisti, skinner, electro, sprayer, i tecnoanarchici* di Conchetta), ispanismi (i *morelos*: «meticci giovani, strafatti e pieni di innesti» DRB: 12); cui si aggiungono i *mutanti* («i prodotti imperfetti di un cambiamento mai finito del tutto: carne da esseri umani intorno a un'anima di pesce» DRB: 77) e i *trafficcanti* («la gente di Synthagioia, i superganzi della droga» DRB: 83).

Lessico e tecnologia

Nelle loro descrizioni è riconoscibile il lessico della moda e delle culture giovanili degli anni ottanta e novanta: portano *occhiali a specchio* (gli immancabili *mirrorshades* cyberpunk, titolo della celebre antologia di Bruce Sterling), le *extensions* (DRB: 14), i *dreadlock* (DRB: 32), una *parrucca cyberpunk* (DRB: 53), il *giubbotto imbullonato* (DR: 16, DRB: 30, quindi retrodatabile rispetto al 1999 individuato dai [Neologismi Treccani](#)), «un patetico orecchino di ferro sottile al naso» (DR: 16, che in quello stesso 1992 per il [Gradit](#) appare come *piercing*), e parlano con espressioni gergali

(«siamo una posse e corriamo per la città durante la caccia» DRB: 77; *tirar via la scimmia dalla schiena* DRB: 102, 158). Il mondo in cui vivono è inoltre raccontato, come già notato da Santi 2020, da un lessico che attinge al greco e al latino (*korè*, *fotimago*), ricorre alla sostantivizzazione (i *sintetici*), di rado alla creazione autonoma come con la droga *sintar* (a base *sint-* per *sintetico*, come anche, con la variante anglofona, *synthamusic* DRB: 158). A questi aggiungiamo l'uso di un lessico tecnologico dell'informatica (anche con espressioni oggi datate del tipo: *videotelefono* DR: 24 e *computer domestico* DR: 58; *microchip* DRB: 29 e l'analogica neoformazione *bankchip* DRB: 175; *cyberspazio* DRB: 143), parole macedonia *Tribufood*, il *fast food geodesico* sorto sul vecchio tribunale (DRB: 61, 89), e soprattutto i ricorrenti composti a base *olo-* come *olovisione*, *olocromografie*, *olokit*, *olobaci*, *olochip*, *olosprayartist*, *oloreplicatore* (in un caso addirittura autonomo: *olo segnaletici* DRB: 127) o le parole polirematiche a partire dalle loro voci modello *ologramma/olografia*, come *proiettore olografico* (DRB: 228), *notiziari olografici* (EV: 26), *ballerine olografiche* (DRB: 57), *ologrammi elettorali* (AM: 9), *connessione olografica* (AM: 12). È la componente virtuale del paesaggio urbano in stile *Blade Runner* (o alla *Ghost in the Shell*), di cui fanno parte anche i *murales stroboscopici* (DRB:111).

Un mondo *finto*?

Non è però una caratteristica solo scenografica. I concetti di *ologramma/olografia* sono anche metonimia di un mondo percepito come *finto*, parola chiave che ricorre con insistenza in espressioni come *fare finta* (o nel verbo *fingere*), o in funzione aggettivale in sintagmi relativi a luoghi, persone o oggetti quali *sorriso finto* (EV: 30), *diamante finto* (AM: 20), *finta allegria* (AM: 88); *finti* sono poi i ravanelli (EV: 47), come di tequila si ha solo il *surrogato* (EV: 61) e si beve *birra sintetica* (DRB: 158), *finti* i corpi delle *cavie*, *cose*, riproduzioni usate per il piacere dei ricchi e potenti signori di Milano (AM: 87), *finto* è il *cuore* di dr e *finta* è l'aria del Palazzo Reale (EV: 101) e di Milano in generale (AM: 30), con il suo «sottobosco di venditori assortiti» in piazza Duomo che Nigredo sospetta essere «assoldati dal Comune stesso» (EV: 50). La finzione (e per reazione la ricerca di verità) caratterizza un mondo in macerie che tenta di (soprav)vivere in una sorta di normalità, con *bevitori olografici* nei bar per far sembrare pieno il locale con spogliarelliste, che Nigredo non sa se sono «vere o ologrammi» (EV: 62), o con «gli ologrammi che avrebbero ritoccato le case per riportarle davvero e in fretta indietro nel tempo» in zona Papiniano, dove si ritrovano gli intellettuali di «un mondo finto e balordo» (EV: 140). Esiste in effetti una costellazione di parole ricorrenti per questa condizione percettiva, che comprende anche, ad es., i verbi *sembrare* e *parere*, l'aggettivo *apparente*, il sostantivo *apparenza*, gli avverbi *apparentemente* e *forse*, *falso* come aggettivo e sostantivo e i suoi derivati (*falsario*, *falsificare*).

Immaginario colto e popolare

L'effetto di indeterminatezza è straniante, come la coesistenza di riferimenti estetici a un immaginario tanto popolare quanto colto. Numerosi sono quelli letterari, per adulti e bambini, a libri, autori/autrici e personaggi (e *personagge*, come Vallorani 2020 preferisce) come Robinson Crusoe in DR, Conrad, Pinocchio e Fantômas in DRB, *Il Gobbo di Notre Dame*, Lolita, lady

Macbeth, Lady Lazarus, Sarah Kane, Virginia Woolf in AM. Si incontrano inoltre citazioni di artisti/e e di loro opere (Bosch in DRB, *Guernica* di Picasso, i *Girasoli* di Van Gogh e Anish Kapoor in EV, Damien Hirst e Francesca Woodman in AM), del filosofo Bacone e del fumetto Braccio di Ferro in DRB, dal mondo del cinema con Anita Ekberg e Marilyn Monroe in EV, e alcune musicali, anacronistiche e nostalgiche, con De André e Guccini in DRB, Beatles, John Lennon e Leonard Cohen in EV, dai testi sacri in EV, con Salomé e San Giovanni e l'episodio di Lot (ma qui sarebbe lui e non la moglie a trasformarsi in statua di sale, EV: 115). Oltre ai riferimenti espliciti, quelli impliciti sono a Shakespeare nel nome di Ariel, al *Racconto dell'ancella* di Margaret Atwood nel *Sogno dell'ancella*, all'*Alice* di Carroll nell'al di là dello specchio in cui vive Medusa e nel solo sorriso con cui appare Ruben, come lo Stregatto, in EV. Nella battuta «Siamo lupi, Yuri» (AM: 157) si allude a Hobbes, con il titolo del capitolo *Congiura delle polveri* (AM: 241) si cita un fatto storico, inglese, del 1605, riportato in auge dal fumetto *V for vendetta* di Moore e Lloyd, così come nella «metà buona della bambina dimezzata» (EV: 138) è riconoscibile il *Visconte dimezzato* di Calvino e nell'affermazione «Nessuno cerca un segreto che è esposto al pubblico, vegliato da due leoni di pietra» (AM: 261) la *Lettera rubata* di Poe.

Citazioni

Non sono riferimenti gratuiti, ma funzionali a creare atmosfere, visualizzare situazioni, costruire una rete di relazioni intertestuali che danno profondità al testo o ne dimostrano la partecipazione a discorsi più ampi. Così, ad es., in DRB il mutante che ha bisogno dell'acqua, Ruben, diventa per soprannome Moby Dick, con valore spregiativo ma anche con l'allusione alla necessità scovarne la reale identità per comprendere il mistero, e quindi in qualche modo inseguirlo. E la sintetica Penelope, DR, modificata da un hacker che come marchio di fabbrica raddoppiava le orecchie, viene ribattezzata ironicamente Metropolis, il robot-donna sessuato di Fritz Lang. Sono di fatto dei *freaks*, come nel film di Tod Browning, anch'esso citato per definire i clienti veri ed olografici che affollano il bar dove Nigredo beve surrogato di tequila (EV: 62).

Dalle fiabe

I riferimenti che maggiormente accomunano le tre storie hanno invece radici nel mito e nella fiaba, e ancorano così ad archetipi vicende fantascientifiche, cyberpunk: citazioni di Biancaneve, Cappuccetto Rosso, Pollicino (anche indirette: «Dov'è la tua pista di molliche di pane?» AM: 200), o allusioni nell'onomastica (Eva, Penelope, Medusa), nelle metafore (le domande sono *enigmi della Sfinge*, DR: 44; e in una Milano che diventa un labirinto ognuno «troverà, alla fine, il suo Minotauro», AM: 240), nelle battute, con giochi di parole («io sono il tuo filo di Arianna. Spinato» AM: 25), o ancora nei modi di dire e negli eventi narrati, per cui la bambina che accede fiammiferi fuori dal Centro di riabilitazione di Eva ricorda *La piccola fiammiferaia* (DRB: 67), Ariel che «si è bruciata le ali volando troppo vicino al fuoco» (DRB: 223) evoca il mito di Icaro, o di Fetonte, e i due delfini speculari tatuati sulle caviglie dei gemelli Nicole e Angel da infanti perché potessero ritrovarsi riecheggiano il mito di Aristofane di Platone (DR: 67) e tante storie che hanno nell'agnizione un tratto rilevante. Le vicende poggiano sugli archetipi evocati, che attivano una fitta

rete di relazioni non sempre facili da limitare, per cui è curioso notare che *l'uomo che fuma* (DR: 118), uno dei personaggi oscuri, è anche l'espressione con cui è individuato il "cattivo" della serie *X-Files*, in onda però su Fox a partire dal settembre 1993, un mese prima dell'uscita del libro. Mentre è evidente e dichiarata la riscrittura con Barbablù in AM, è plausibile quella della seconda parte del film *Until the end of the world* di Wim Wenders (1991) in DRB, visto che la vicenda ruota attorno al furto e la riproduzione di sogni, che i mutanti, con un tecnicismo della chimica, sanno *stabilizzare* (DRB: 122), e dai quali gli umani non vogliono più uscire.

I personaggi femminili

L'evocazione fiabesca e mitologica consolida la dimensione di malvagità e violenza propria del mondo possibile narrativo di questi libri, in cui le relazioni interpersonali e politiche seguono il modello culturale maschile occidentale bianco. Eppure i personaggi maschili sono in netta minoranza, e spesso ridicolizzati, come nell'onomastica di *Gianni e Pinotto* (gli sgherri del boss Manina) in DR e di *Stanlio e Ollio* (il tutore della Albrizzi e il suo rivale) in EV, così nominati per la stupidità i primi e per la conformazione fisica i secondi. Nell'insieme prevalgono, anche come rilevanza, i personaggi femminili, la cui forza è spesso dichiarata, ad es. quando tra le guardie di Manina sotto attacco reagisce solo la donna, la voce narrante commenta: «sono sempre loro, le donne, ad avere una qualche iniziativa» (DR: 164); e a San Vittore, non più carcere ma casa per tanti, le donne «fanno l'amore», «si dimenticano della Peste e rubano tutta la vita che possono. [...] Sono libere e basta» (EV: 9), «sono più forti» (EV: 10).

Vestito dell'anima

I romanzi offrono una galleria significativa di figure femminili, umane e postumane. Ci sono le donne crudeli, come le *mantidi*, «corpo militare di complemento, inventato tanto per soddisfare le richieste delle donne, che continuavano a pretendere anche loro il diritto a una carriera nell'esercito», donne *psicotiche* e *torturatrici* (DRB: 35); e le classiche *femmes fatales*, con la consueta iconografia seducente, sinuosa e ferina e relativo lessico, come Elsa Bayern che diventa cliente di Penelope, ai cui occhi appare come una *autentica signora*, con uno sguardo che «non si addice all'eleganza del corpo: una specie di voracità da volpe, il luccichio di una sete non soddisfatta», *vischioso*, «di quelli che catturano gli uomini con la promessa di infiniti piaceri prima del banchetto finale, di cui loro, s'intende, saranno il piatto forte» (DR: 8), che pur «disgustosamente bella, sexy, sgradevole, flessuosa e invitante, non è una stupida» (DR: 42), ma «molto avida e del tutto priva di regole morali» (DR: 77) e sicura di sé: «le regole le faccio io adesso. Sono più furba, che vuoi farci? Sono una donna e sono più furba» (DR: 79). Persino l'abbigliamento rispecchia la tipologia di personaggio: «in abito nero e calze a rete» (DRB: 219). E sua figlia non può che essere colei che tesse le fila del male in DRB: Medusa, «capelli neri e sottili, penetranti. Nessun sorriso. Un corpo sottile, più o meno sedici anni» (DRB: 217).

«La benefattrice assassina»

Come da stereotipo, all'opposto è la donna angelo, Eva, di cui si invaghisce Nigredo: le mani sono *leggere* e *bianche*, «belle, sottili, con dita lunghe» (EV: 11, 46, 151), appare «vestita di bianco candido intonato al colore albino della sua faccia» (EV: 28), ha «capelli biondi, occhi verdi e aria da angelo» e «una pelle bianca come carta» (EV: 45), «camice bianco, abiti neri sotto. Coperta fino ai polsi e al mento» (EV: 46), «un angelo» (EV: 68). È però anche «una specie di Babayaga» (EV: 48), figura che nel folclore dell'Est può essere sia positiva che negativa, e infatti Nigredo la vede che fa inciampare volutamente una bambina del Centro di riabilitazione (EV: 68), e gradualmente non la riconosce più, se non come insieme di personalità che allontanano lo stereotipo: «Eva sembrava finta» (EV: 89), dice a un certo punto, ma l'indeterminatezza è sanata dall'accettazione delle contraddizioni, degli ossimori negli elenchi con cui cerca di definirla (EV: 184-187), o dall'ossimoro con cui la ricorda poi: «la benefattrice assassina» (EV: 106).

Mostri, *freak* e sgorbi

Lo stereotipo crolla, ma già era ossimorica la scelta onomastica per la donna angelo: Eva, la “responsabile” del peccato originale. Le incrinature dei cliché sono tante, espresse dai corpi, che parlano perché iscritti, o modificati volontariamente o con violenza, o (resi) deformi: in AM la «runa del possesso» marchia le *cavie*, le *cose*, in DR c'è il delfino di Nicole, Tapìs si difende coi «denti metallici, tutti affilati come lame» (DRB: 13), la *cicciona* Tess, mutante del mare, ha «i fianchi enormi sotto la gonna a fiori drappeggiata alla meglio» (DRB: 31) e Ariel i tratti da *pornobambola* (DRB: 182), «ex proprietà della MultiDream», «il cyborg di tulle e l'umana piena di impianti», «corpo nudo e sottile coperto appena dal tulle, i piedi piccoli e bianchi e il casco di capelli chiarissimi e diritti» e «occhi truccati di scuro e le labbra coperte di rossetto viola» (DRB: 81). Sono corpi alterati, mostri in senso etimologico, creature portentose, ma non supereroi, anzi, “superumani” nelle loro debolezze. *Mostro* è un'altra parola ricorrente, chiave: *mostro* è Ruben e come lui ogni mutante, *freak* si autodefinisce Tapìs (DRB: 186), *ghetto* o *zoo di mostri* è il Centro di riabilitazione dove è accolta anche Vanessa, «travestita dalla donna che vorrebbe essere, intimamente vergognosa di essere l'uomo che è» (EV: 166). *Sgorbio* è invece appellata Pilar, di nove anni, androgino al punto che a Penelope sembra «quasi bella. O bello?» (DR: 16).

Penelope sintetica

L'ambiguità di genere è usata anche come strategia narrativa per celare l'identità del serial killer in EV, nominato solo come *artista*, parola ambigenere, e di Medusa in DRB, che interviene durante il romanzo in prima persona ma senza mai svelare il proprio genere, evitando di parlare di sé con aggettivi, predicati o verbi composti che richiederebbero appunto marche morfologiche di genere. È però in Penelope, dr, che l'ambiguità esprime una condizione identitaria: nome femminile, ma non umana, sintetica, appellata pertanto anche con l'acronimo del cognome come un codice di fabbricazione, alterata nel *corredo ormonale* dall'hacker Willy, che oltre alle quattro orecchie ha provocato effetti collaterali che l'hanno fatta ingrassare a dismisura. Siamo lontani dalla bellezza canonica: «se uno guarda DR, per esempio, lo vede che è grassa. Non rotondetta, paffuta,

grassottella, pacioccona, robusta, ben piazzata, morbida. È grassa» (DR: 8). Ha *occhi spenti* che «devono apparire vuoti, grigi e inespressivi» (DR: 9) e il lessico scelto per le sue descrizioni è funzionale a renderla esteticamente volgare, sgradevole: «la sua faccia pallida e rotonda, appena un po' macchiata di rosso, dove un brufolo superstite ha cercato invano di sopravvivere. La sua faccia, i suoi capelli gialli, corti sulla nuca come la barba di un uomo che non si rade da due giorni, ma lunghi sulla fronte, quasi a coprire questa vergogna di occhi grigi e acquosi» (DR: 15). Si parla di *faccia* non di *viso*, *rotonda* e non *ovale*, e i colori canonici si alterano: il bianco diventa *pallido*, da malato, il rosso vitale delle *gote* è un *brufolo* secco, il biondo è *giallo* per capelli privi di boccoli e paragonabili a nulla di femminile, l'azzurro e la brillantezza degli occhi mutano in *grigio* e *acquoso*. E sono una vergogna, sentimento che nasce dall'esposizione allo sguardo giudicante altrui: è il paradigma estetico che condanna una *bionda oversize* (DRB: 53), per usare un eufemismo, malvestita («una donna grande e grossa con un'aria da travestito, grossolanamente infagottata in vestiti fuori moda e con i capelli biondi e tagliati male ben fissati dietro due paia di orecchie» DRB: 60), che *era* una *donna*, ora è un *mostro* (DRB: 59), una «specie di obelisco biondo di sesso femminile e che fa il detective privato» (DR: 16). Per lei si insiste sulla parola chiave, «è *finta*: non è una persona, ma un esperimento» (DRB: 28), un «essere umano *finto*» (DR: 49), «*finta*, carne fabbricata» (DRB: 166), ma è anche autoironica: a José che la corteggia, dice «Be', fattela passare. Sono *finta*: tette, culo e tutto il resto» (DR: 21).

Una via di mezzo

Eppure ha problemi anche psicologici ed emotivi: in quanto sintetica non dovrebbe provare nostalgia, né empatia, perché «un sintetico deve restare un sintetico, che lo voglia o no, e non può fare finta di funzionare diversamente da un macchinario molto preciso ed efficiente. I sentimenti sono una roba da uomini e da donne, da esseri umani, insomma» (DR: 58), ma Penelope finisce per interrogarsi sulla morte (DR: 55), sulle relazioni interpersonali (DR: 56), sul dolore (DR: 57). È un'anomalia: prova sentimenti, «almeno a giudicare da quello che dr si sente nelle budella quando rivede la scena della morte di José» (DRB: 186). Ed è una tossicodipendente di sintar, anche se «in teoria, non dovrebbe neanche avere voglia di farsi, o quantomeno non dovrebbero soffrire di nessuna forma di dipendenza fisica. Ma la verità è che si è tossici nel cervello prima che nel corpo. E il cervello di dr è un po' strano, per essere stato costruito in laboratorio» (DR: 17). Ha un *impulso autodistruttivo* (DR: 10), è nichilista («una droga sintetica per una donna sintetica. Avete mai visto nulla di più armonico? dr si distruggerà, se ne sarà capace, usando le stesse armi di quelli che l'hanno fabbricata. Una vendetta perfetta, se i sintetici potessero davvero distruggersi così» DR: 17). Guardandosi, pensa che «l'hanno di certo costruita in modo bizzarro e incompleto. Né carne né pesce, né essere umano né sintetica, né donna e nemmeno uomo, ma una via di mezzo, sempre una via di mezzo» (DR: 63), uno *scarto di fabbrica* (DR: 121).

Gli o le?

A ben vedere il caos si presenta anche a livello morfologico e morfosintattico; è infatti definita alternatamente *sintetica* e *sintetico*, con il maschile generico, benché con i successivi pronomi e

aggettivi al femminile («Non sono discorsi da *sintetico*, questi, e forse *lei* li fa perché difettata, incompleta, imperfetta» DR: 57), e a livello pronominale – per refusi o no poco importa – troviamo: «dr pensa che un sintetico non si emoziona mai [...]. Eppure non *gli* pare per niente facile restare lì a cercare tracce che *le* permettano di capire cosa è successo» (DR: 54), «L'odore dell'aria non dice niente di buono: dr non lo riconosce subito anche se *gli* pare vagamente familiare» (DR: 55), «dr non lo sa, ma non *gli* piace quel vuoto nel petto» (DR: 56). Penelope è quindi un'anomalia anche linguistica, oltre che fisica. Un mostro, anche se «i sintetici sono fatti per essere perfetti», e infatti dice: «io sono perfetta. / Perfetta, con le mie quattro orecchie, i miei capelli biondi, il mio corpo senza forma, ciccia dappertutto, troppa (a José piaceva, però)» (DRB: 79). Basta un aggettivo (*troppa*) e la parentesi finale, con la congiunzione posposta, a rivelare le difficoltà interiori nell'accettazione dell'alterazione fisica. *Io cosa sono?*, chiede infatti dr successivamente, con il pronome interrogativo che non è un tratto neostandard, ma una questione di identità, e Tapìs risponde: «Non lo so. Una persona, direi. Una persona. [...] Certo, una persona. Anche se non sei nata da una donna, ma da una serie di procedimenti chimici» (DRB: 188).

Cavie

Non c'è però solo Penelope tra le vittime, e non tutte sopravvivono. Ci sono anche le *cavie* usate per gli *snuff movie*, al servizio del piacere dei facoltosi e sadici maschi della crapula milanese: se scoprendo l'empatia dr diventa umana e si interroga sulle ragioni del suo provare sentimenti per gli umani, il controllo della telepatia, in fondo una forma potenziata di empatia, permette ai signori di dare sfogo ai più violenti istinti sulle *cavie*, godendo del dolore effettivamente patito dalle *Cavie Regina* senzienti ad esse connesse. E queste sperano solo nella morte. «Caino, cos'hai fatto a tuo fratello? / Se Abele fosse nato oggi sarebbe una donna» (AM: 218), dice Olivia/Susanna, il cui doppio nome racconta una storia di fuga dalla violenza familiare alla ricerca di sé, espressa in un lungo monologo sull'identità e sull'accettazione di sé che insiste anaforicamente sul sintagma verbale *Io sono*, con cui impone il riconoscimento della propria esistenza, e, specie nel finale, su una scansione ritmica che evidenzia le parole scelte e il loro significato isolandole con l'a capo, stilema presente in tutti i libri (al limite della versificazione in più di un'occasione, es. EV: 188): «Io sono questa. Esattamente questo collage di corpo. [...] Io sono queste caviglie sottili, uno dei miei vantì maggiori. [...] Io sono queste ginocchia forti [...]. Io sono questi fianchi stretti, da ragazzino, che nulla hanno di femminile [...]. Io sono questi seni piccoli e rotondi, a loro modo perfetti [...]. Io sono queste braccia sottili eppure forti. / Io sono queste spalle eleganti, troppo larghe per una donna, eppure molto sensuali. / Io sono, soprattutto, queste mani, che hanno fatto la mia fortuna e mi hanno perduta. [...] Io sono questa cicatrice che mi percorre il cranio di traverso, dove i capelli non ricresceranno, non ora né mai [...]. Susanna Pazzi è diventata Olivia dopo i fatti che hanno prodotto la mia testa spaccata. / Sono rinata nuova. / Sola. / Più padrona di me. / Unica. Nessuna runa del possesso clonata su di me. / Io sono. / Io sono questa solitudine, che mi spaventa e mi piace» (AM: 113-117).

Bibliografia

Mattioli V. (2021), [Allucinazioni Cyberpunk](#), in “Il Tascabile”, 15 febbraio

Micali S. (2019), *Towards a Posthuman Imagination in Literature and Media. Monsters, Mutants, Aliens, Artificial Beings*, Bern, Peter Lang

Pasolini A., Vallorani N. (2020), *Corpi magici. Scritture incarnate dal fantastico alla fantascienza*, Milano-Udine, Mimesis

Santi F. (2020), [«Egli correva a visifonare a Narilma, che in quel periodo era la citobotanica della città». La lingua della fantascienza italiana](#), in “Lingua italiana – Treccani.it”, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 12 novembre

Vallorani N. (a c. di) (2009), *Dissolvenze. Corpi e culture nella contemporaneità*, Milano, Il Saggiatore

© Istituto della Enciclopedia Italiana - Riproduzione riservata