

UMANE, MA NON TROPPO. PERSONAGGI FEMMINILI E UTOPIE RESILIENTI NELLA FANTASCIENZA DI GILDA MUSA

GIULIA PERTILE

Abstract

This essay examines the female characters in the work of Gilda Musa with respect to some science-fiction themes of the Western tradition. I will show that women in her fiction often occupy an eccentric position between what is considered 'human' and what is defined as 'the Other'. This peculiar status enables them to establish a privileged connection with different forms of life, as well as to convey a critical perspective on Western modern notions such as knowledge and science. What is interesting in the author's narrative is the way in which marginalised subjects – especially in terms of gender and race – rise up and react to the coercion of men and the violence of the present patriarchal society. In so doing, Musa offers alternative versions of possible and more 'biophilic' futures, once freed from the myth of human domination, unlimited growth and from the dystopian dream of 'humanising' the universe.

Keywords: Gilda Musa, Italian neo-fantastic, science fiction, feminism, cyborg

“There are plenty of images of women in science fiction. There are hardly any women.” Con pungente ironia Joanna Russ, nel saggio *The Image of Women in Science Fiction* (Russ, 1970:39) rilevava una contraddizione cruciale che, a partire dalla fine degli anni Sessanta, avrebbe innescato una profonda trasformazione della narrativa fantascientifica.

Se da un lato l'esplorazione del 'non-ancora' e del 'possibile', l'invenzione di nuovi mondi e la creazione di immaginari alternativi si confermavano prerogative della *science fiction* statunitense, dall'altro lato i (rari) personaggi femminili che costellavano le sue pagine

continuavano perlopiù a incarnare stereotipi sociali e codici culturali radicati nel presente, e le donne – autrici, lettrici, appassionate – restavano una minoranza all'interno di una comunità largamente maschile (Calvin, 2016:13). Tuttavia, la correlazione tradizionale e spesso implicita tra i *topoi* della fantascienza e la mascolinità (come il controllo e l'uso della scienza, la guerra, l'avventura spaziale, le facoltà logico-razionali) cominciava a mostrare i propri limiti e la propria parzialità nel confronto con le voci di una nuova generazione di scrittrici. Le opere di Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, Marge Piercy, Octavia Butler e di molte altre avrebbero sfidato le coordinate classiche del panorama fantascientifico e della cultura popolare alla sua base.

L'effetto dirompente dei movimenti politici – il movimento per i diritti civili e il *Women's Liberation Movement* fra tutti – sull'opinione pubblica, degli Stati Uniti e non solo, aveva infatti scosso anche il terreno della *science fiction*, sul quale erano già in corso importanti mutazioni in seguito ai rapidi sviluppi tecnologici e ai cambiamenti sociali e culturali del dopoguerra (16). Una nuova consapevolezza investe a partire da questo momento la forza immaginativa della fantascienza statunitense rispetto a temi quali la sessualità, i ruoli di genere, il razzismo, la crisi ecologica e demografica.

La fantascienza quindi, e nello specifico la fantascienza femminista¹, diventa specialmente per la nuova generazione una potente metafora del presente², capace di offrire uno spazio narrativo dove “altri sistemi di vita, relazione, sopravvivenza vengono elaborati, dando vita a forme creative di sovvertimento del sistema di potere” (Bonu, 2019:29). Questo slittamento di prospettiva avveniva però in un contesto storico e geografico ben specifico, e riprendeva le fila della già lunga – seppur ampiamente sommersa – tradizione della letteratura utopico-fantascientifica femminile, che vede secondo molte studiose

¹ Sul dibattito relativo alla definizione di 'fantascienza femminista' e scritta da donne si rimanda, oltre all'ottima panoramica offerta in Calvin (2016:13-14), anche alle pubblicazioni di Barr (2000), Lefanu (1988), Curtis (2005), Melzer (2006), Palusci (1990) e Federici (2015). Il corpus degli studi è tuttavia molto più cospicuo e in continua evoluzione.

² “All fiction is metaphor. Science fiction is metaphor. What sets it apart from other forms of fiction seems to be its use of new metaphors, drawn from certain great dominants of our contemporary life – science, all the sciences, and technology, and the relativistic and the historical outlook, among them. Space travel is one of these metaphors; so is an alternative society, an alternative biology; the future is another. The future, in fiction, is a metaphor” (Le Guin, 1993:154).

Mary Shelley (1818) come sua capostipite (Federici, 2015:12)³. Ciò che è inedito tuttavia è la pretesa da parte delle autrici di entrare a far parte della letteratura *mainstream*, di politicizzare il dibattito mettendo in discussione la validità e l'egemonia delle rappresentazioni tipiche della fantascienza, costruite spesso attraverso l'esclusione dell'esperienza e della scrittura delle donne⁴.

Se l'eccezionalità del caso statunitense e della produzione fantascientifica di queste autrici rimane, anche per le ragioni appena accennate, difficilmente paragonabile sia dal punto di vista quantitativo sia da quello qualitativo, ciò non impedisce di domandarsi se e come, in quegli stessi anni, stesse mutando la fantascienza nel contesto italiano.

Carlo Pagetti, nella sua introduzione a *Le frontiere dell'ignoto: vent'anni di fantascienza italiana*, sottolineava come ogni testo letterario si ponga sempre in rapporto a una tradizione, anche quando si assume il compito di rinnovarla o modificarla (Pagetti, 1977:1). La fantascienza italiana, sebbene priva di una genealogia specifica (Brioni & Comberiati, 2020:13) e in rapporto di innegabile sudditanza verso i canoni anglo-americani (Curtoni, 1977:54 e 1999:19, 22), si cimenterà in quegli stessi anni nel tentativo di elaborare degli elementi originali all'interno del genere. In tale clima culturale e politico, anche molte autrici italiane inizieranno a sfidare la rappresentazione della donna come mero oggetto sessualizzato, riscontrabile invece largamente nella produzione maschile (Saiber, 2011: s.p.).

Questo saggio si propone quindi di volgere uno sguardo ravvicinato ai principali personaggi femminili – terrestri e non solo – che abitano i romanzi e i racconti di Gilda Musa (1926-1999), una tra le principali autrici di fantascienza italiana tra gli anni Sessanta e i primi anni Ottanta. Attraverso l'analisi delle strutture narrative e delle tematiche predilette da Musa, vedremo come le figure femminili occupino una posizione di rilievo all'interno del suo immaginario fantascientifico; esse si fanno portatrici di forme di conoscenza, valori e desideri

³ Anche Margaret Cavendish, con la pubblicazione del romanzo *The Blazing World* (1666) può essere considerata un'antesignana del genere.

⁴ "Feminist science fiction has brought the politics of feminism into a genre with a solid tradition of ignoring and excluding women's writers, and in so doing has politicized our understanding of the fantasies of sci-fi" (Calvin, 2016:18).

specifici, spesso in contraddizione con l'orizzonte antropocentrico e oppressivo che caratterizza la società tecnologica e i suoi scenari distopici. Anche per Gilda Musa quindi, il linguaggio della fantascienza non offre solo una descrizione dettagliata del presente, ma riproduce anche i conflitti che lo attraversano.

1. Gilda Musa e il neofantastico italiano

Per molto tempo, la fantascienza è stata la terra dei barbari. Individui tozzi e irsuti che colonizzarono, a colpi di accetta, molte zone inospitali. Scrissero, sul futuro e dintorni, vaste biblioteche di opere sanguigne, piene di vitalità e di naturale predisposizione alla libertà fantastica. Non rispettarono le gracili e capricciose regole del gioco letterario. [...] Nelle zone della science-fiction si è ora insediata gente nuova e diversa: scrittori non tradizionali che, oltre all'energia tipica dei pionieri, possiedono la virtù di sapere usare gli strumenti del linguaggio. A questa nuova ondata [...] appartiene Gilda Musa. (Cremaschi, 1975:5)

Così inìsero Cremaschi, uno dei principali fautori della fantascienza in Italia nonché marito dell'autrice, introduce nei suoi "block notes" *Giungla domestica*, il primo romanzo di Gilda Musa pubblicato nel 1975. La scrittura di Musa rientra infatti in quella che Cremaschi definirà alternativamente narrativa logico-fantastica, *neofantastico* o *scienti-narrativa* (Cremaschi, 1975:7 e anche Musa & Cremaschi, 1964:10), e che nel panorama della ancora giovane fantascienza italiana costituisce un tentativo di reazione all'incontrastata supremazia del modello statunitense (Curtoni, 1977:204-209). Tale lavoro di ricerca, che desse credibilità⁵ e autonomia ai vari autori e autrici la cui produzione non fosse assimilabile in toto agli stilemi classici della

⁵ Curtoni sottolinea le diffidenze sviluppatesi nel pubblico italiano nei confronti degli autori nostrani di fantascienza, favorite spesso anche dalle scelte editoriali di molte riviste. Il modello statunitense restava nell'immaginario comune l'unico credibile, e così anche l'uso dei nomi e delle ambientazioni proposte. Divenne famosa a tal proposito la dichiarazione di Carlo Fruttero, "un disco volante non può atterrare a Lucca" (Curtoni, 1977:54). Vedasi anche Micali 2011, "Apocalissi di provincia: la fine del mondo e la fantascienza italiana" (51-65).

fantascienza, proverà a trovare un suo spazio editoriale tra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, e i racconti di autori come Gilda Musa, Anna Rinanopoli, Sandro Sandrelli e molti altri verranno pubblicati su riviste ed edizioni quali *Futuro* di Lino Aldani, *I labirinti del Terzo Pianeta*, la collana “Andromeda” dell’editore Dall’Oglio, o la rivista *La collina: rassegna di critica e narrativa insolita, fantascienza e neofantastico*, diretta dallo stesso Cremaschi nei primi anni Ottanta⁶. Questi progetti esprimevano la volontà di ‘nobilitare’ il fantastico rispetto alla sua accezione più popolare, e lo sforzo di fondare una ‘scuola nazionale’ caratterizzata da sperimentazione, impegno critico e sintesi tra diverse forme e canoni narrativi (Curtoni, 1999:19). Il neofantastico quindi, andava inteso più come ‘filiazione’ dalla science fiction, come metodo di lavoro che si avvaleva *anche* – ma non solo – del materiale fantascientifico, per trasformarlo in “scandaglio del profondo” (Picchi, 2004: n.p.).

Quello di Gilda Musa sembra in questo senso un caso esemplare di contaminazione e ibridazione dettate dalle nuove esigenze espressive dell’autrice. Musa, germanista e poetessa nata a Forlimpopoli nel 1926, si avvicina alla fantascienza negli anni Sessanta con i racconti “L’unico abitabile”, incluso nell’antologia *Esperimenti con l’ignoto* (1963) e con “Memoria totale”, pubblicato nello stesso anno sulla rivista *Futuro*, ai quali poi seguirà nel 1972 una prima raccolta organica di racconti dal titolo *Festa sull’asteroide* (Iannuzzi, 2015:162).

Già nelle sue sillogi di poesie degli anni Sessanta⁷, Musa trasporta le angosce e gli umori degli scenari urbani e industriali del nascente capitalismo italiano, nei quali si è immersa soprattutto dopo il trasferimento a Milano: “tentavo di dare un significato concreto alla complessa parola alienazione, attraverso un impasto linguistico di

⁶ Secondo Curtoni, le intenzioni apprezzabili di questi autori non si tradussero poi in vera e propria sperimentazione; l’egemonia statunitense rimase infatti tutto sommato inviolata, per quanto si possa distinguere negli autori italiani citati una specifica attenzione all’analisi psicologica ed esistenziale dei personaggi (1977:223). Sulla figura di Inisero Cremaschi si rimanda a Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni: fantascienza italiana contemporanea* (2015:67-68, 76, 174 in particolare). Cremaschi, tra i tanti meriti per la diffusione e la valorizzazione della fantascienza italiana, ha anche quello di avere introdotto la fantascienza nella televisione italiana con l’adattamento della sceneggiatura di *A come Andromeda* (1972), tratto dal romanzo omonimo di Fred Hoyle e John Elliot.

⁷ In particolare le raccolte *Amici e nemici* (1961), *Gli onori della cronaca* (1964) e *La notte artificiale* (1965). Vedasi Iannuzzi (2015:159).

violenza e inquietudine intenzionalmente deformato, accumulato e spoglio” (Musa, 1978:64-65). Ma l’esigenza di ampliare il bacino dei suoi lettori e la rinnovata vitalità della fantascienza spingono Musa ad avvicinarsi alla prosa:

Avvertivo una limitazione, un’impossibilità di effettiva e allargata comunicazione. Mi ripiegavo su me stessa, perché la poesia è essenzialmente solitudine o, al massimo, colloquio fra addetti ai lavori. Rinvigorita, però, da quell’impatto con l’artificialità e la presa di coscienza della società industriale, ripresi la mia discesa agli inferi, adesso sovraffollati da oggetti meccanici, fiori di polistirolo, cieli sporchi, statue annerite dagli scarichi delle ciminiere, congegni mostruosi, fiumi biancastri di schiume, che emergevano come isole tragiche da un mare di memorie diverse – prati di periferia, neve pulita, stelle luccicanti – memorie che apparivano remote e che invece appartenevano a pochissimi anni prima. (Musa, 1978:64)

Data la pregressa esperienza poetica, la cura formale e l’attenzione posta tanto sulla scelta dei nomi e dei neologismi quanto dei suoni e del ritmo diventa quindi una logica integrazione nei suoi successivi racconti⁸. Musa scopre nella fantascienza uno strumento affine alla poesia, e forse più efficace, per interpretare “la misteriosa complessità della realtà in movimento”, una narrativa speculativa “che segue e spesso anticipa i mutamenti del mondo, scoprendo e analizzando i segni tipici del nostro tempo” (65).

Il cuore dei racconti di Musa è costituito sicuramente dall’indagine e dalla riflessione critica sull’umano: “la fantascienza italiana” affermava infatti Cremaschi, “ci conduce su altre Galassie [...] per poi riportarci alla stazione di partenza, la Terra” (Musa & Cremaschi, 1964:10). Questo “viaggio intorno a se stessi” (10), tuttavia, passa inevitabilmente dall’incontro/scontro con l’Altro. Il ricorso alle civiltà aliene e ad altre forme di vita funziona efficacemente come ‘lente di

⁸ Si veda, ad esempio, la descrizione della foresta sul pianeta alieno di Ekram in *Esperimento donna*: “Robur giganti verde-viola all’estremità meridionale; kratik verde-chiaro più in là; spiros giallastre sulla destra; e a nord, fino all’inizio delle ondulazioni dunose, una vasta zona verde-nera di pinats” (Musa, 1979:38). Si rimanda inoltre a Iannuzzi (2015:159).

ingrandimento' tanto sulla società contemporanea e i suoi orrori, quanto sugli attributi assegnati al concetto di 'umano', svelandone in alcuni casi l'ambiguità e la contingenza. Tuttavia le donne, le aliene, le cyborg in Musa svolgono in diversi casi un ruolo determinante in questo processo di straniamento e di decostruzione dell'uomo come 'misura di tutte le cose'; la prevalenza dell'analisi interiore dei personaggi rispetto agli sviluppi della trama non impedisce a Musa di formulare inoltre, in forma più o meno implicita, una critica più ampia del sistema capitalistico e della violenza patriarcale ad esso intrecciata.

2. Colonizzare, addomesticare, umanizzare: il dominio dell'uomo e l'intreccio di amore e violenza

Esperimento Donna (1979), il secondo romanzo di Gilda Musa, ha inizio con il naufragio dell'astronave Diamante sul pianeta Ekram. I tre sopravvissuti, l'ingegner Valdemaro, Manfred, biologo, e l'automa Untertan vengono accolti benevolmente dalla popolazione autoctona, una razza che si rivela molto simile a quella umana, eccetto che per una singolare e costante apatia⁹.

Musa traduce la placidità e l'innocenza aliena, oltre che nel ritmo dilatato delle leggi fisiche e naturali del loro pianeta, anche nelle caratteristiche fisiche e linguistiche degli ekramiani¹⁰: il loro linguaggio è un idioma "semplice e dolce" (Musa, 1979:20), l'intonazione "monotona e calma" (20), l'espressione del volto impassibile e immobile. Essi non sorridono, non si arrabbiano, non sono mossi da alcuna curiosità o passione.

Nessuno s'innamorava, piangeva, soffriva, nessuno si sentiva incatenato, costretto, deluso: tutto era semplice, lineare, coerente. Bastava guardare una donna ekramiana, farle capire con lo sguardo o con una carezza sulla mano ciò che si desiderava da lei, e l'ekramiana avrebbe

⁹ Il romanzo *Esperimento Donna* è la versione finale del racconto *Terrestrizzazione*, contenuto prima nell'antologia *I labirinti del terzo pianeta*, a cura della stessa Musa e I. Cremaschi (1964:187-215), poi riadattato per l'antologia *Fantasesso* (Feltrinelli, 1967) con il titolo *Su Libria: sesso senza amore*, e ancora riproposto come *Terrestrizzazione* in *Strategie* (Musa, 1968).

¹⁰ Si veda anche Possiedi (1984:170-176).

acconsentito. E anche una donna poteva guardare e accarezzare un uomo che le piacesse. Potevano sdraiarsi nel bosco o cercare un letto, chiacchierare come amici o fare l'amore: nessuno avrebbe parlato di loro. Incontrandosi ancora, potevano amarsi di nuovo oppure no, secondo la consonanza o la dissonanza del momento. Potevano amare un'altra persona, per un'ora o due, e nessuno si sarebbe ingelosito, nessuno avrebbe fatto scenate. (Musa, 1979:27)

La libertà sessuale e relazionale e l'inclinazione pacifica che caratterizza la civiltà di Ekram sembrano essere dovute ad una loro specifica conformazione genetica. L'interesse di Manfred verso lo studio del loro corredo cromosomico non è spinto solo da motivazioni scientifiche: il biologo è infatti innamorato dell'ekramiana Vila-Vila, che ovviamente non ricambia – e mai potrà ricambiare – i suoi sentimenti¹¹.

Lo scienziato non è disposto però ad accettare l'impossibilità del suo desiderio d'amore: "lui era innamorato, con una intensità rabbiosa che non aveva mai conosciuto sul suo pianeta, di quella donna che, per la sua stessa immobile diversità, lo attirava e lo disperava, senza scampo" (44). La frustrazione di Manfred diventa insopportabile al punto che, dopo essere finalmente riuscito a identificare la base organica che determina il gene della loro "Costante Apatia" (33), decide di avviare un esperimento per trasformare bio-chimicamente la sua amata: "la scienza terrestre avrebbe vinto la natura ekramiana. Avrebbe trasformato Vila-Vila fino a renderla un'autentica donna" (46).

La presunta superiorità di Manfred in quanto terrestre e scienziato giustifica quindi il tentativo di umanizzazione di Vila-Vila, cui fa seguito il progetto di un ulteriore esperimento, stavolta sugli Zut – una specie ibrida tra uomo e animale – con l'obiettivo di accelerare la loro evoluzione e sfruttare così le loro capacità telepatiche. Nel corso della storia emergerà inoltre il passato oscuro di Manfred, arruolatosi per la missione spaziale perché ricercato sulla Terra dopo le morti di alcune

¹¹ "La domanda di Manfred, 'Mi ami?', non provocò, come al solito, alcuna risposta. [...] Manfred sapeva di chiederle troppo. Vila-vila era semplice, spontanea, amichevole con tutti" (Musa, 1979:26).

sue cavie umane, avvenute durante alcune sue ricerche illegali sulle malattie mentali.

La vicenda su Ekram si conclude in tragedia per Manfred. L'esperimento su Vila-Vila non produce gli effetti desiderati: se da un lato la psiche dell'aliena sembra accogliere ora nuove sensazioni e pensieri complessi ("perché le cose sono tanto complicate? [...] Adesso vedo e capisco cose che prima non vedevo e non capivo") (67-68)¹² questa perturbazione ha destabilizzato profondamente il suo equilibrio psichico.

Vila-Vila provava autentici sentimenti o soltanto reazioni scatenate artificialmente nel suo organismo dagli agenti chimici? Era diventata una terrestre o piuttosto un congegno biologico che lui aveva attivato? Forse l'aveva trasformata al di là del possibile, oltre la propria volontà e la propria immaginazione, e ne aveva fatto non un essere umano a sua immagine e somiglianza, ma una donna senza equilibrio, frustrata, sdoppiata fra ciò che desiderava e ciò che poteva avere. Manfred doveva confessare a se stesso che aveva modificato quella ekramiana non tanto per orgoglio di scienziato sperimentatore, quanto per un egoismo di maschio e, a costo di sradicarla da se stessa, per essere amato da lei. Era colpevole? (Musa, 1979:79)

Musa risponde al quesito attraverso il dialogo interiore di Manfred, affermando che il suo atto di trasformazione "equivaleva a un intimo gesto di violenza" (109-110). Dopo aver innestato gelosia e violenza negli ekramiani, il suo esperimento gli si ritorcerà infatti contro, e morirà per un colpo di pistola da parte della stessa Vila-Vila. L'equilibrio ekramiano, minacciato dalla corruzione e della violenza colonizzatrice ad opera dell'uomo, riesce infine ad essere ripristinato e

¹² O ancora: "Diversa, molto diversa. Prima ero ferma, dentro di me. Adesso tutto si muove, cambia, qua dentro." [...] Vila-vila portò la mano prima in fronte e poi al petto. "Sono infelice, qualche volta felice, ma sempre molto confusa. Capisco di più, ma capisco di meno. Mi sento incatenata. Tutto è un subbuglio, qua dentro" (Musa, 1979:94).

il pianeta, assieme ai suoi abitanti, tornerà a seguire i propri cicli “naturali”¹³.

Attraverso il dramma di Manfred Musa offre ai lettori una critica sia dell'uso della scienza come dominio e controllo da parte dell'uomo, sia dell'incapacità del protagonista – significativamente di sesso maschile – di rapportarsi all'alterità rappresentata dall'alieno se non attraverso una sua assimilazione e ‘terrestizzazione’¹⁴. Sembra emergere inoltre, in questo intreccio di amore e violenza, un riferimento freudiano alla lotta tra Eros e Thanatos, quali pulsioni psichiche originarie e quasi indistinguibili fin dalla nascita della civiltà occidentale. Il desiderio dell'annullamento dell'Altro, di fusione e inglobamento come ritorno alla felicità intrauterina primordiale, rappresenta l'anelito a quell'unità ideale o ‘sogno d'amore’ che, proprio negli anni Settanta e specialmente in Italia, inizia ad essere tematizzato dalla critica femminista in quanto fattore determinante nel rapporto tra i sessi e giustificazione della violenta appropriazione del corpo femminile¹⁵.

Il tema della violenza maschile svolge un ruolo centrale anche in *Giungla Domestica* (1975), già citato primo romanzo di Musa, caratterizzato da un'atmosfera più fantastica e *noir* che prettamente fantascientifica. La vicenda si svolge a Montalto, località collinare in provincia di Reggio Emilia. La protagonista Costanza, giovane e brillante botanica, ha ereditato la passione per le piante dalla nonna Adriana, donna eccentrica, scienziata di talento e avvistatrice di UFO. Costanza si ritrova suo malgrado ad ospitare da tempo il suo ex-amante Attilio e l'amico Ennio, i quali approfittano dell'impotenza e della tolleranza della ragazza. Esasperata dalla situazione e finalmente

¹³ Iannuzzi sottolinea come la rappresentazione degli alieni, nella loro semplicità e armonia con il proprio ambiente naturale e inviolato ricordino l'idea del “buon selvaggio” (2015:201). Sull'innocenza aliena inoltre vedasi anche “Sublime innocenza dell'alieno tragica violenza dell'uomo nella narrativa di Gilda Musa” (2016:597-605).

¹⁴ Attraverso Manfred, e più in generale attraverso gli uomini di scienza presenti nelle sue opere, Musa ripropone, aggiungendovi uno sguardo di genere, la figura dello scienziato e del suo eccesso di *hybris*, già presente anche nella letteratura italiana – ad esempio in Svevo (*Lo specifico del dottor Menghi*, 1904) o in Buzzati (*L'esperimento di Askania Nova*, 1948).

¹⁵ Si veda Melandri (2011), *Amore e violenza: il fattore molesto della civiltà*. Un ulteriore esplicito riferimento a Freud si troverà nel romanzo *Fondazione Id* (Musa, 1981), dove l'Id rimanda alle teorie psicoanalitiche sulla struttura dell'inconscio. Sul rapporto tra femminismo e psicoanalisi in Italia ci si riferisce oltre che all'apparato teorico, all'esperienza dei gruppi di autocoscienza e alle ricerche condotte in quegli anni da Lea Melandri e Elvio Fachinelli.

intenzionata a cacciarli di casa, Costanza intavola con loro una discussione che si tramuta rapidamente in un violento litigio: i due uomini tramortiscono la giovane proprio all'interno della sua grande serra domestica, e la credono morta. Dopo un primo momento di smarrimento e di accuse reciproche¹⁶, i due intuiscono la necessità di allearsi per disfarsi del cadavere e di dissimulare la sua scomparsa. Costanza però, all'insaputa dei due uomini, sopravvivrà e troverà rifugio da Amadeus, un vecchio amico di nonna Adriana, il quale accetta di nasconderla.

Nel frattempo per i due uomini ha inizio un profondo dramma psicologico; Musa costruisce una lenta e crescente tensione narrativa, descrivendo gli incubi, le allucinazioni e le ansie dei due uomini, angosciati dalla strana atmosfera che pervade la "serra stregata" (Musa, 1975:61) e annebbiati dai sensi di colpa. Questa 'giungla domestica' diventa anche il luogo della misteriosa morte di Attilio, causata dall'esplosione della boccia di cristallo contenente una felce. L'equilibrio psichico di Ennio, rimasto solo nell'abitazione, verrà gradualmente eroso fino al momento in cui anch'egli morirà misteriosamente per asfissia nella serra. L'epilogo della vicenda svela la causa dell'ipersensibilità cui sembrano essere affette le piante, ovvero il loro utilizzo come strumento di comunicazione da parte degli UFO, intercettati sporadicamente dai diversi personaggi durante il racconto. L'aspetto più interessante della storia è dato tuttavia dalla connessione che si stabilisce tra le piante e la protagonista. Traendo ispirazione dagli esperimenti di quegli anni nel campo delle neuroscienze¹⁷, Musa intesse una relazione simbiotica tra la donna e i vegetali. "L'evento straordinario e punitore" (177) della morte dei due

¹⁶ Ennio sottolinea che il primo indiziato sarebbe certamente Attilio, spinto da un ipotetico "raptus di gelosia" (Musa, 1975:31).

¹⁷ "Cominciavo a riflettere e immaginare, in senso scientifico, fantastico e poetico, i drammi e attualissimi elementi che avrebbero costituito la sostanza del mio primo romanzo, *Giungla Domestica* [...] la cui folgorazione risale per me al 1969, cioè agli esperimenti sovietico-americani sulla sensibilità delle piante" (Musa, 1978:66). Scoppiò anche una piccola polemica quando nel dicembre 1975 La RAI trasmise un giallo a puntate dal titolo *La traccia Verde*, il cui soggetto presentava diverse affinità col romanzo di Musa. Available from: <https://www.youtube.com/watch?v=Jq6eesVa0uM> [16.11.2020].

oppressori nella serra ha preso il posto di una giustizia umana assente¹⁸. Diventa emblematico a questo proposito l'episodio della deposizione in commissariato dell'amica di Costanza, Lia, la quale rivoltasi alla polizia per denunciare la violenza domestica subita da tempo dall'amica, trova solo risposte derisorie ed incredulità da parte degli agenti. Le piante, più in sintonia con l'umanità di Costanza¹⁹ che con la presunta apatia vegetale, agendo lucidamente e intenzionalmente e ribellandosi alla violenza degli uomini, hanno sovvertito l'ordine naturale e capovolto il sistema: Costanza non ha più motivo di essere spaventata, al contrario dei suoi oppressori. Da prima vittima, la protagonista ha trovato nell'alleanza con 'l'Alterità' la sua rivincita.

3. Lo specchio del Cyborg

Nella rappresentazione del rapporto uomo-macchina e della dicotomia naturale/artificiale, Musa fa proprio un altro elemento tipico della fantascienza per proseguire ulteriormente la sua riflessione attorno alla nozione di *umano*. La figura del *cyborg* è presente già in *Max* (Musa, 1972:109-156), uno dei suoi primi racconti. Max è infatti frutto degli esperimenti condotti del Professor Deana al Centro di Genetica di Monaco, dal quale però sta scappando dopo aver scoperto che il suo creatore è intenzionato a distruggerlo. La particolarità di Max in quanto automa consiste nella sua passione per la poesia, una qualità sorprendentemente umana. Il suo creatore era infatti riuscito, dopo uno studio decennale, ad individuare quella che nel racconto prende il nome di "Materia x", una sorta di "gene dell'arte", espediente che verrà ripreso come abbiamo già sottolineato nell'immagine del "gene delle passioni" in *Esperimento Donna*²⁰. Dal punto di vista narrativo, Musa

¹⁸ "Se quelle piante formulassero parole, dovrebbero possedere una ragione, un'intelligenza, un linguaggio, e una memoria. Se fossero in grado di accusare un colpevole, dovrebbero perfino avere la facoltà di distinguere il bene dal male, il giusto dall'ingiusto" (Musa, 1975:123).

¹⁹ Le piante vengono descritte dai personaggi spesso con tratti antropomorfi; sono "addirittura carnose" (Musa, 1979:119) per Ennio, il quale sentirà la presenza dei loro 'sguardi' o tocchi durante le sue presunte allucinazioni.

²⁰ L'espediente del gene dell'arte o delle passioni richiama il racconto *Luciscultura* di Asimov (*Light Verse*, 1973), il cui robot ha inoltre lo stesso nome che troviamo in Musa, Max. La prima versione italiana si ebbe solo nel 1976 (grazie alla traduzione di Beata Della Frattina, *Testi e note n.2 Urania*, 699, Mondadori), ma Musa avrà probabilmente conosciuto il testo già in lingua originale, considerando che a partire proprio dal 1976 collabora con il quotidiano

costruisce sapientemente l'ambiguità e la contingenza dell'opposizione umano – non umano, mettendo il lettore in una posizione di incertezza epistemologica e producendo così un effetto di straniamento rispetto alle coordinate di senso iniziali. Lo stesso meccanismo si ritrova nel breve racconto *Mascherature Parallele*: qui il rapimento di Marinella, figlia di una ricca famiglia, da parte di un gruppo di criminali viene complicato dalla presenza del suo doppio. Gli uomini, incapaci di distinguere la vera Marinella dalla *cyborg*, decidono infine che il pianto disperato di una delle due rappresenti l'inequivocabile segno di una coscienza umana. Si scoprirà invece che la *cyborg*, creata in origine appositamente per proteggere 'l'autentica' Marinella, ha messo in salvo se stessa e condannato così la bambina al suo triste destino.

Anche in *Esperimento Donna* Musa gioca con la permeabilità tra umano e inumano attraverso il personaggio di Untertan. La sua "natura" di androide viene solo gradualmente svelata al lettore, in primo luogo proprio grazie al suo nome parlante (in tedesco 'Untertan' significa appunto 'sottomesso'). Nel corso della vicenda i suoi atteggiamenti mansueti e pacifici finiranno per qualificarlo come robot, in opposizione alle passioni (negative e positive) dei suoi compagni di viaggio. La conclusione del racconto offre però un ribaltamento di prospettiva: Untertan si rivela essere in realtà un uomo – per di più un prigioniero politico – condannato alla robotizzazione per aver infranto delle leggi che egli riteneva ingiuste. L'uso politico e destabilizzante della figura del robot da parte di Musa spinge dunque retrospettivamente il lettore a mettere in discussione gli stessi criteri che delimitano i concetti di natura, umanità e artificialità.

La più esplicita declinazione di genere della figura del *cyborg*²¹ viene offerta da Musa nel racconto *Proprietà Privata*. Il racconto, pubblicato non causalmente nel 1977 e dedicato all'otto marzo, festa internazionale della donna, è ambientato in una remota isola

"Paese Sera" occupandosi di critica di narrativa fantascientifica straniera e italiana. Available from: <https://lezionisuldmani.wordpress.com/2020/08/29/gilda-musa-intervista-ritratto-di-vittorio-curtoni-con-intro-di-nino-martino/> [18.11.2020].

²¹ La figura del *cyborg*, nei termini elaborati da Donna Haraway nel suo *Manifesto Cyborg* (1991) è stata particolarmente produttiva nel femminismo statunitense e poi europeo; la sua opera inaugura infatti non solo un ripensamento radicale del rapporto tra scienza e femminismo – e dunque una decostruzione del tipico immaginario simbolico occidentale e patriarcale esercitato sul corpo delle donne – ma anche un'inedita prospettiva sulla fantascienza come narrazione di teoria politica (cfr. Brioni, 2020:35-50).

dall'atmosfera mediterranea. Aba-Iba, la protagonista, viene presentata come una donna bellissima e mite, che accoglie il ritorno del suo amante Rex ricoprendolo di attenzioni. Ma la situazione è tesa sia a causa dell'inquietudine interiore dell'uomo sia per la costante minaccia dei due amanti di essere scoperti. Rex è infatti viceministro per il commercio planetario e, per proseguire la carriera e soddisfare le sue ambizioni politiche, deve rivelare a Aba-Iba le sue intenzioni di sposare un'altra, figlia di un grande magnate dell'energia. Rex vuole convincerla a restare comunque sua amante: "Si rifiutava di rinunciare a lei. E perché avrebbe dovuto? Era sua, da tre anni, e lui, soltanto lui, aveva realizzato in Aba-Iba quel carattere sottomesso, affettuoso. Poteva considerarsi il suo creatore" (Musa, 1979:177). E ancora: "Aba-Iba era sua, e doveva rimanere sua. Proprietà privata, come l'isola. Anche Aba-Iba era per lui un'isola levigata, contrapposta alle ruvidezze e ai trabocchetti che infestavano e insidiavano la sua esistenza" (179). Il lettore scopre così che Aba-Iba è una creatura plasmata "nella mitezza e nell'incapacità al male", non solo metaforicamente:

Quando l'aveva scelta, al Centro Bio-Cibernetico, fra centinaia di androidi femmine, aveva speso una somma favolosa per acquistarla e per farla condizionare e programmare con micro-esattezza sul proprio canone di base: la superiorità del maschio. Aveva imposto che fosse non solo fedele in amore e incapace di altro amore, ma anche sottomessa e del tutto priva di autonomia e di ribellioni. Per propria comodità e per il proprio piacere, l'aveva voluta condizionata secondo un suo modello di donna perfettamente succube e introvabile nella realtà naturale. In più, per dimostrare il dislivello che lo innalzava su di lei per imporle la propria sovranità, aveva trasformato il proprio nome, Siro, in un significativo Rex. Per lei, doveva essere un re. (Musa, 1979:180)

Musa esplicita attraverso una digressione estremamente didascalica la critica alla cultura patriarcale di cui si fa portavoce Aba-Iba. Rex, l'essere superiore "per il quale era stata costretta a rinunciare a ogni diversa e più attiva possibilità di esistenza ed era stata confinata e reclusa nella sudditanza" (179), le ha mentito non solo sui suoi

sentimenti ma anche sulla sua natura umana. Umiliata e offesa, Aba-Iba uccide Rex a colpi di pistola, scoprendolo essere per davvero un uomo in carne ed ossa.

La liberazione esteriore ed interiore di Aba-Iba è ormai avvenuta: “si meravigliò di non provare disperazione né alcun senso di colpa. E allora scoprì che, nei congegni della sua struttura, era scattato un ‘clic’, l’avvio di una trasformazione liberatoria” (182).

Attraverso il personaggio di Aba-Iba, Musa riesce dunque a unire al tema del *cyborg* – e dunque al rapporto di dominazione/subordinazione tra uomo e macchina – la critica del patriarcato e la rappresentazione dell’alterità in termini di genere e di razza: il nome, la descrizione fisica e l’ambientazione rimandano infatti all’immaginario coloniale italiano, declinato in una prospettiva intersezionale che ritorna nelle opere di Musa (Brioni, 2019:139-145). Slacciandosi simbolicamente i sandali *alla schiava*, la donna-*cyborg* ha conquistato la sua indipendenza.

4. Oltre il nesso sapere-potere: alleanze intra-specie e utopie eco-centriche

La figura del *cyborg* permette quindi a Gilda Musa di evidenziare le zone d’ombra e la permeabilità di alcune categorie quali corporeo/tecnologico e umano/inumano/disumano. La riflessione dell’autrice non si traduce tuttavia in una condanna a priori verso il concetto di artificiale (Iannuzzi, 2015:184), piuttosto offre una prospettiva critica nei confronti della glorificazione *tout-court* della scienza e del progresso tecnologico. L’autrice stessa lo ribadirà attraverso la voce di uno dei suoi personaggi del racconto *L’arma Invisibile*: “Viviamo in un’epoca tecnologica, ed è giusto che la tecnica ci aiuti anche nella vita quotidiana. L’importante è non sopravvalutare la macchina ai danni dell’uomo e della natura, e impiegarla come mezzo, non come fine” (Musa, 1982:196).

La rappresentazione della scienza come dominio in opposizione ad altre forme di sapere non necessariamente gerarchico si trova tematizzata già in *Esperimento Donna*. La specie umanoide degli Zut offre un modello di “intelligenza collettiva”²², fondata su un’idea di

²² “Gli Zut sono creature allo stadio medio di evoluzione, fra la bestia e l’uomo. Vivono raggruppati in famiglie, ma quando il pericolo li minaccia, scatta in loro l’istinto dell’autoconservazione, che è anche una sorta di preveggenza; allora abbandonano lo stato di

sapere condiviso, osmotico, cui ha accesso tra i diversi personaggi soltanto l'aliena Vila-Vila; allo stesso modo in *Giungla Domestica* la protagonista Costanza, pur essendo una razionale donna di scienza, verrà salvata dalla solidarietà e dalla connessione privilegiata che è stata in grado di instaurare con la vita vegetale²³.

I temi finora osservati e già disseminati nei racconti precedenti vengono condensati efficacemente nell'ultimo testo preso qui in esame, il romanzo *Fondazione Id*, pubblicato nel 1981. Qui Musa costruisce una trama più articolata e una maggiore caratterizzazione dei personaggi rispetto agli esperimenti passati (Iannuzzi, 2015:204). La vicenda prende forma in una megalopoli sovrappopolata e distrutta dall'inquinamento in un distopico – ma non troppo ipotetico – futuro. La protagonista è Nereide, una giovane esobiologa, la quale, per poter realizzare il sogno di lavorare a contatto con forme di vita extraterrestri, è costretta a sottoporsi all'impianto di un micro-congegno neurostimolante, il "SuperID"; il meccanismo sembra in grado di potenziare il quoziente intellettivo, favorendo così una maggiore efficienza e razionalità²⁴.

Una volta effettuata l'operazione, la scienziata è finalmente autorizzata a partire con una spedizione verso Hèteros, un pianeta ricco di preziosissimo plasma, e di conseguenza conteso tra Terrestri e altre popolazioni aliene. Su Hèteros Nereide inizia a collaborare con il professor Morosini allo studio dei Lemuri, una specie a uno stadio evolutivo intermedio tra l'uomo e la scimmia. Il loro habitat e la loro

autonomia individuale o di piccolo gruppo; si ammassano, si riuniscono la loro forza bioelettrica. Le loro energie cerebrali, fuse insieme, creano un'intelligenza collettiva, con la quale comunicano fra loro. Arrivano ad avere una forza analoga alla ragione, alla coscienza e alla creatività" (Musa, 1979:84).

²³ "I suoi gesti pacati significano consapevolezza, esperienza, pazienza; e il massaggio leggero sulla lamina delle foglie è più simile a una carezza che a un normale lavoro di pulitura e lucidatura. Fra lei e le piante sembra correre un accordo, un'intesa senza parole, a volte con brevi frasi formulate sommestamente, che assomiglia a un dialogo più che a un monologo" (Musa, 1975:17).

"Una singolare e misteriosa complicità umano-vegetale: Costanza la attua attraverso la particolarità delle cure; e le piante, come consapevolmente accettandola, le rivelano attraverso la salute, la bellezza, e la sontuosità del loro aspetto. La sottolineano col rigoglio dei getti. La impongono con la robustezza dei rami. La proclamano con la complessità e gli enigmi delle loro forme" (18).

²⁴ "Si sentirà una donna nuova, più attiva, più efficiente. Raggiungerà la completa lucidità, la più incisiva razionalità, la più alta rapidità di riflessi e di decisioni" (Musa, 1981:15).

organizzazione sociale si distinguono positivamente nel confronto con l'immagine caotica e decadente dell'urbanizzazione terrestre, familiare invece a Nereide. L'interesse sincero e appassionato di Nereide per le creature extraterrestri si scontra però ben presto con quello del progetto di Morosini, il cui obiettivo finale è l'inserimento del SuperID nei Lemuri per sfruttarli nell'estrazione del plasma²⁵.

L'operazione ha ovviamente delle conseguenze impreviste, che si ritorcono contro i colonizzatori terrestri: i lemuri si ribellano, smettono di obbedire e uccidono diversi coloni. Ancora una volta il tentativo di 'terrestriizzazione' ha fallito: i Terrestri "non hanno tenuto conto che il SuperID poteva agire sui lemuri in modo eccessivo. L'evoluzione accelerata fa sì che gli umanoidi seguano i comportamenti degli uomini cioè della libertà e della razionalità, ma ha scatenato anche gli istinti dell'aggressività violenta" (Musa, 1981:84). Nereide scopre però di poter stabilire una comunicazione telepatica coi Lemuri; grazie a questa sua nuova psicosensibilità la protagonista potrà instaurare con essi e con altre creature di Hèteros una alleanza riuscendo quindi, tramite astuzia ed empatia, a salvare i Terrestri e a ristabilire una pacifica seppur precaria convivenza sul pianeta.

Musa rappresenta così attraverso un doppio binario narrativo l'alienazione della società capitalistica, guidata dalla logica del profitto e dello sfruttamento indiscriminato di risorse, corpi e territori nel contesto terrestre e coloniale, cui contrappone l'utopia eco-centrica e resiliente degli abitanti di Hèteros. Il carattere 'pericolosamente' utopico della coesistenza armoniosa su Hèteros è sottolineato nel finale: divenuto parte della "mitologia galattica" (139), "qualcuno avrebbe addirittura dubitato che Hèteros fosse mai esistito e avrebbe ritenuto che fosse stato soltanto l'ansioso sogno di menti febbrili, un miraggio, un'utopia. Così, quel pianeta sarebbe diventato un'immagine, l'oggetto simbolo della Felicità, irraggiungibile perché inesistente" (139). Ma per l'autrice Hèteros, e l'utopia che esso rappresenta, non costituisce necessariamente un miraggio: essa resterà un "ansioso sogno di menti febbrili" solo se l'uomo non si assumerà i rischi di immaginare e quindi

²⁵ "Noi li addestriamo e li educiamo a modo nostro. Facciamo di loro delle perfette macchine biologiche secondo un modello noto e utile a noi" (Musa, 1981:48).

costruire un futuro diverso (139)²⁶. La stessa esortazione risuonava già nei versi poetici di *La notte artificiale* (1965):

Dobbiamo tentare, anche devastati,
fra civiltà meccanica e resti patriarcali,
fra impeto-garbuglio e solitudine,
fra incubo del mondo in distruzione
ed un ginkgo biloba
che procede indenne
da Natale a Quaresima
perfino incarcerato in quattro muri,
fra mutamenti di strutture e immobili apparenze
fra mutamenti di apparenze e immobili strutture²⁷

In conclusione, si è mostrato come nella narrativa di Gilda Musa molti elementi classici della fantascienza vengano riproposti e rielaborati a partire da un solido impianto teorico. L'attenzione dell'autrice rimane quindi prevalentemente focalizzata sull'indagine della 'natura umana' e sul rapporto tra soggetto e alterità. Se infatti come affermerà alla fine degli anni Ottanta Donna Haraway, "il confine tra fantascienza e realtà sociale è un'illusione ottica" (1995:40), negli epiloghi tragici di Musa è possibile allora cogliere la crisi che investe l'umano nella sua declinazione di soggetto universale e maschile, capace di definirsi *in primis* attraverso il dominio di ciò che è altro da sé. Nelle sue opere, la produzione simbolica della differenza prende di volta in volta le sembianze di donna, animale, vegetale o cyborg. La fantascienza funge per Musa come strumento narrativo efficace per decostruire la visione di una società antropo- e andro-centrica quale la sola attuabile, ipotizzando e rappresentando, al contrario, nuove mappature e alleanze 'impreviste' tra ciò che tradizionalmente viene posto ai margini dell'umano. La prospettiva per certi versi 'ecofemminista' di Musa emerge quindi nel rovesciamento della narrazione sull'alterità, la cui demonizzazione finisce per svelare al contrario le mostruosità familiari

²⁶ Anche Braidotti sottolineerà l'importanza dell'utopia per "tenere viva la memoria delle lotte e delle resistenze passata e presenti" (Braidotti, 1995:33).

²⁷ Musa (1965:33-35).

dell'umano²⁸. Il tipo di futuro sognato da Musa è dunque un luogo in cui i principi di cooperazione e collettivismo permettono un modo diverso di 'stare nel mondo', in cui il rapporto dell'umanità con la natura e con l'Altro possa venire ripensato libero dai tratti coloniali e gerarchici che caratterizzano il presente. Tuttavia, l'utopia in Musa conserva un senso di nostalgia verso un passato incorrotto e mitico, dove a ciascuna forma di vita venga permesso di esistere secondo i propri 'ritmi naturali' e in conformità con la sua natura più profonda²⁹. Si scorge quindi la distanza che intercorre tra le alleanze intra-specie degli scenari fantascientifici di Musa e il postumanesimo che verrà in seguito formulato da Haraway, per la quale l'originalità intrinseca e l'integrità del soggetto si rivelano illusioni da abbandonare, per abbracciare in toto invece la permeabilità del nostro essere "cyborg, ibridi, mosaici, chimere" (Haraway, 1995:79).

Se è vero dunque che "l'utopia ha fondamentalmente a che vedere con l'educazione del desiderio" (Srnicek & Williams, 2018:214), per Musa la rappresentazione della violenza, del dominio dell'uomo e del sapere scientifico inteso come controllo e 'contenimento dell'Altro' (Braidotti, 2017) fornisce sia una critica delle contraddizioni del presente, sia una spinta utopica e desiderante verso il loro stesso superamento.

Bibliografia

- Barr, M.S. 2000 *Future Females. The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction*. Lanham: Rowman & Littlefield.

²⁸ "Traditionally, sf narratives have been part of the 'proliferation' of cultural narratives which have 'demonized the other' [...]. In contrast, many ecofeminist sf texts turn this narrative on its head, employing aliens as a way of normalizing the other and, conversely, 'demonizing' the human" (Merrick, 2008:224).

²⁹ Abbiamo visto come l'opera colonizzatrice dell'uomo si realizzi per Musa nella perturbazione dell'ordine naturale della società aliena e attraverso la manipolazione dell'evoluzione "naturale" delle specie con cui l'uomo entra in contatto (Musa, 1981). Lo scenario utopico di Hèteros presenta invece una forma di coesistenza e collaborazione "per il bene di tutti. Ogni razza darà il meglio di sé stessa, secondo la propria natura e le proprie capacità" (124).

- Bonu, G. 2019 'Cosa può un immaginario. La fantascienza femminista nei movimenti contemporanei'. DWF: *Sisters of the revolution. Letture politiche di fantascienza*, vol. 1-2, no. 121-122:27-33. Roma: Utopia.
- Braidotti, R. 1995 'La molteplicità: un'etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea'. In: Haraway, D. *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*: 9-36. Milano: Feltrinelli.
- . 2017 *Per una politica affermativa: itinerari etici*. Balzano, A. (trans.). Milano-Udine: Mimesis.
- Brioni, S. 2019 'Aliens in a Country of Immigration: Intersectional Perspectives'. In: Brioni, S. & Comberiati, D. *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*: 137-162. New York: Palgrave Macmillan.
- . 2020 'Robot'. In: Brioni, S. & Comberiati, D. *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*: 35-50. Milano-Udine: Mimesis.
- Brioni, S. & Comberiati, D. 2020 *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*. Milano-Udine: Mimesis.
- Calvin, R. 2016 *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology: Four Modes*. New York: Palgrave Macmillan.
- Cremaschi, I. 1975 'Block-notes per Gilda Musa'. In: Musa, G. *Giungla Domestica*: 5-10. Milano: Dall'Oglio.

- Cremaschi, I. & Musa, G. (eds) 1980 *La collina: rassegna di critica e narrativa insolita, fantascienza e neofantastico diretta da Inisero Cremaschi*. Milano: Nord.
- Curtis, C.P. 2005 'Rehabilitating Utopia: Feminist Science Fiction and finding the Ideal'. In: *Contemporary Justice Review*, vol.8, no. 2:147-162.
- Curtoni, V. 1977 *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana*. Milano: Nord.
- . 1999 *Retrofuturo. Storie di fantascienza italiana*. Milano: Shake Edizioni.
- . 2020 *Gilda Musa – Un incontro e Un piccolo ritratto, di Vittorio Curtoni / con intro di Nino Martino*. Available from: <https://lezionisuldomani.wordpress.com/2020/08/29/gilda-musa-intervista-ritratto-di-vittorio-curtoni-con-intro-di-nino-martino/> [18.11.2020]
- Federici, E. 2015 *Quando la fantascienza è donna: dalle utopie femminili del secolo XIX all'età contemporanea*. Roma: Carocci.
- Haraway, D. 1995 [1991] *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano: Feltrinelli.
- Iannuzzi, G. 2014 'Sublime innocenza dell'alieno tragica violenza dell'uomo nella narrativa di Gilda Musa'. In: Paino, M. & Tomasello, D. (eds). *Sublime e antisublime nella modernità: atti del convegno Internazionale della MOD 13-16 giugno 2012*: 597-605. Pisa: Edizioni ETS.

- . 2015 *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni: fantascienza italiana contemporanea*. Mimesis, Milano-Udine.
- Le Guin, U.K. 1993 'Introduction to *The Left Hand Of Darkness* (1976)'. In: Wood, S. (ed.). *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, revised edition: 150-154. New York: Harperperennial,
- Melandri, L. 2011 *Amore e violenza: il fattore molesto della civiltà*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Melzer, P. 2006 *Alien Construction. Science Fiction and Feminist Thought*. Austin: University of Texas Press.
- Merrick, H. 2008 'Queering nature: Encounters with the Alien in Ecofeminist Science Fiction'. In: Pearson, W.G.; Hollinger, V. & Gordon, J. (eds). *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*: 216-232. Liverpool: Liverpool University Press.
- Micali, S. 2011 'Apocalissi di provincia: la fine del mondo e la fantascienza italiana'. *Contemporanea*, no. 9:51-65.
- Musa, G. 1965 *La notte artificiale*. Firenze: Quartiere.
- . 1972 'Max!' In: Musa, G. *Festa sull'asteroide*: 109-156. Milano: Dall'Oglio.
- . 1975 *Giungla Domestica*. Milano: Dall'Oglio.
- . 1978 'Gilda Musa'. In: Russo, L. (ed.). *Vent'anni di fantascienza in Italia, 1952-1972*:64-65. Palermo: La nuova presenza.

- . 1979 *Esperimento Donna*. Milano: De Vecchi.
- . 1981 *Fondazione Id*. Milano: Nord.
- . 1982 *L'arma invisibile*. Torino: SEI.
- Musa, G. & Cremaschi, I. 1964 'Presentazione'. In: Musa, G. & Cremaschi, I. (eds). *I labirinti del terzo pianeta: nuovi racconti della fantascienza italiana: 9-14*. Milano: Nuova Accademia.
- Pagetti, C. 1977 'Introduzione'. In: Curtoni, V. (ed.). *Le frontiere dell'ignoto: vent'anni di fantascienza italiana: 1-3*. Milano: Nord.
- Palusci, O. 1990 *Terra di lei: l'immaginario femminile tra utopia e fantascienza*. Pescara: Tracce.
- Picchi, L. 2004 *Inìsero Cremaschi. Critico di fantascienza*. Future Shock. Pubblicazione di saggistica e narrativa di fantascienza, vol. XVI, no. 42. Available from: http://www.futureshock-online.info/pubblicati/fsk42/html/body_cremaschi.htm [02.02.2020]
- Possiedi, P. 1984 *La Musa della fantascienza italiana*. Italica, vol. 61, no. 2:170-176.
- Russ, J. 1970 *The Image of Women in Science Fiction*. Red Clay Reader, vol.7:35-40.
- Russo, L. (ed.) 1978 *Vent'anni di fantascienza in Italia, 1952-1972*. Palermo: La nuova presenza.
- Saiber, A. 2011 *Flying Saucers would Never Land in Lucca: The Fiction of Italian Science Fiction*. California Italian Studies, vol. 2, no.1. Available from: <https://escholarship.org/uc/item/67b8j74s> [26.03.2021]

Srnicek, N. & Williams, A. 2018 *Inventare il futuro*. Roma: NERO.