

FIGURAZIONI CYBER-TERATOLOGICHE NE *IL CUORE FINTO DI DR.*
UN ESORDIO DUPLICE

Aldo Baratta

Sapienza Università di Roma

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6994-6967>

ABSTRACT IT

Il cuore finto di DR, debutto narrativo di Nicoletta Vallorani e vincitore del Premio Urania 1992, viene considerato il primo romanzo italiano spiccatamente cyberpunk; l'opera segna dunque un esordio duplice – di un'influente personalità autoriale come di un'intera declinazione tematico-espressiva. Questo contributo si pone come obiettivo quello di rileggere *Il cuore finto di DR* evidenziandone il rinnovamento rispetto alla prospettiva fallocentrica della prima stagione cyberpunk statunitense. Nella fattispecie, ci si impegnerà ad analizzare la messa in scena narrativa di quel pensiero dissonante definito da Rosi Braidotti «teratologia cyber»: un campo immaginifico dell'anomalia che interseca i piani tematici della macchina, della femminilità e della mostruosità.

PAROLE CHIAVE

Nicoletta Vallorani; Cyberpunk femminista; Cyberfemminismo; Postumano; Fantascienza; Corpo.

TITLE

Cyber-Teratological Figurations in *Il cuore finto di DR*. A Double Debut

ABSTRACT ENG

Il cuore finto di DR, Nicoletta Vallorani's narrative debut and winner of the 1992 Urania Award, is considered the first distinctly cyberpunk Italian novel; the text therefore marks a dual outset – of an influential authorial personality as well as of an entire thematic-expressive declination. This contribution aims to reread *Il cuore finto di DR*, highlighting its renovation compared to the phallogocentric perspective of the first American cyberpunk season. Specifically, we will undertake to analyse the narrative staging of that dissonant thought defined by Rosi Braidotti as «cyber teratology»: an imaginative field of anomaly that intersects the thematic planes of machine, femininity and monstrosity.

KEYWORDS

Nicoletta Vallorani; Feminist Cyberpunk; Cyberfeminism; Posthuman; Science Fiction; Body.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Aldo Baratta è assegnista di ricerca presso Sapienza Università di Roma. Da novembre 2021 a luglio 2022, in seguito alla vincita di un bando di mobilità votato alla ricerca all'estero, è stato visiting scholar presso Sorbonne Université. Si occupa di teoria e comparatistica letteraria, con un interesse particolare verso la Thing Theory, le narrazioni politiche e capitalistiche, il romanzo contemporaneo e il dialogo tra discipline scientifiche e discipline umanistiche.

1. IL GENERE DEL CYBERPUNK

La nascita del genere cyberpunk è correlata alle circostanze ideologiche degli ultimi decenni del secolo scorso. È perciò opportuno ripercorrerne la storia editoriale affiancandola al vaglio di quanto stava accadendo su una superficie culturale in procinto di stabilizzarsi sugli assunti sistemici del nuovo millennio.

Il cyberpunk può vantare tanto una filiazione diretta dalla distopia fantascientifica canonica – *Brave New World* (1932) di Huxley, *1984* (1949) di Orwell, *Do Androids dream of electric sheeps?* (1968) di Dick – quanto un'affinità con ulteriori diramazioni letterarie – la Beat Generation, soprattutto *Naked lunch* (1959) di Burroughs, il romanzo noir hard-boiled, *Crash* (1973) di Ballard – e concettuali – la cultura psichedelica degli anni Sessanta e Settanta e la sua intenzione di esplorare nuovi territori dell'inconscio tramite l'utilizzo delle droghe sintetiche.¹ Il termine «cyberpunk» viene coniato come titolo di un racconto di Bruce Bethke pubblicato nel 1983,² ma ottiene la sua consacrazione editoriale quando Gardner Dozois, curatore dell'*Isaac's Asimov Science Fiction Magazine*, lo adopera in un articolo del *Washington Post* di fine 1984 per raggruppare i vari Sterling, Gibson e Shiner entro l'etichetta di «purveyors of bizarre hard-edged, high-tech stuff».³ Definire il genere risulta ostico proprio per via del suo eclettismo congenito. William Gibson, il cui *Neuromancer* (1984) rappresenta il testo archetipico dell'orientamento, rifiuta tassonomie rigorose ed evoca piuttosto una sensibilità comune di contenuti e forme; Bruce Sterling, a cui si devono l'elaborazione teorica e la direzione della prima antologia distintamente cyberpunk – *Mirrorshades*, nel 1986 –, coglie come nucleo del movimento «a new kind of integration»,⁴ un'attitudine sintetizzante che si concretizza in prima istanza nell'«overlapping of worlds that were formerly separated: the realm of high tech and the modern pop underground».⁵ La stessa parola «cyberpunk» è un portmanteau ossimorico, dal momento che accosta la cibernetica – settore di studi che interseca l'ingegneria e la biologia verso l'istituzionalizzazione di una scienza esatta dell'informazione, vicina alle emanazioni più reazionarie dell'hard sci-fi di destra – e la controcultura punk – portavoce di sentimenti anarchici e sovversivi. È possibile rubricare il cyberpunk, in modo propedeutico e non esaustivo, come una narrativa che inscena le interazioni tra umano e macchina sia nella dimensione corporale – l'attore principale è il cyborg, ente composito frutto della biotecnologia, ibrido tra organico e inorganico – che in quella topologica – l'ambientazione intervalla il reale col virtuale, le vicende possono svolgersi

¹ Per un approfondimento sul nesso tra sostanze psicoattive e cybercultura, cfr. TIMOTHY LEARY, *Chaos and Cyberculture*, Ronin Pub, Berkeley 1994.

² BRUCE BETHKE, *Cyberpunk*, «Amazing Stories», LVII, 4, novembre 1983, pp. 94-106.

³ GARDNER DOZOIS, *SF in the Eighties*, «Washington Post», 30 dicembre 1984.

⁴ BRUCE STERLING (ed.), *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, Ace Books, New York 1988, p. XI.

⁵ *Ibidem*.

ora sul piano materiale ora su quello immateriale del cyberspazio, delle simulazioni informatiche. Forse a causa della fulmineità con la quale si è introdotto nel panorama letterario, il cyberpunk – quantomeno, quello tradizionale che fa riferimento ai lavori di *Mirrorshades* – ha vita breve: lo stesso Gibson cominciò a rinnegarlo sin dal 1986, bollandolo come «marketing strategy»⁶ e accusandolo di essersi svenduto in imitazioni di scarso valore.⁷

Pertanto in Italia il cyberpunk arriva già in una fase discendente, parzialmente sclerotizzato in stereotipi ed epigoni. Saranno proprio questa iniziale rigidità e questa spostatezza tematica ad agevolare una sua rinascita all'interno della letteratura italiana, attraverso l'integrazione – favorita dalla conformazione stessa del genere – di supporti ideologici inediti quali la sinistra extraparlamentare settantasettina⁸ e le correnti femministe. L'assenza di un canone cyberpunk consolidato e di un manifesto che ne settasse le prerogative restituisce al genere quella effervescenza inventiva che lo contraddistingueva all'origine; mentre oltreoceano se ne piange la morte, in Italia fioriscono antologie celebrative, case editrici specializzate e luoghi di incontro tra appassionati. Tra queste realtà la più importante è stata la rivista *Decoder*, pubblicata dalla milanese ShaKe edizioni a partire dal 1987; *Decoder*, anziché proporre testi programmatici e prescrittivi, si candidò a centro sperimentale della sottocultura cibernetica, progettando reti telematiche amatoriali ove promuovere occasioni comunicative intorno ai grandi temi della narrativa cyberpunk – la privacy, il copyright, l'overload informativo, etc. Un altro apporto significativo di ShaKe al successo del genere è stata *Cyberpunk. Antologia di scritti politici* (1990), decisiva nell'educare il dibattito italiano sull'informatizzazione, i suoi pregi e i suoi pericoli. In ambito extraletterario merita una menzione l'attività promulgativa di Ermanno Guarnieri – a sua volta membro fondatore della ShaKe: suoi sono stati il sito web *GommaTv* e i *Decoder Media Party*, feste dedicate al cyberpunk e alla cultura underground in senso lato. Altre pubblicazioni che con minore fortuna hanno diffuso il cyberpunk sul suolo nazionale sono state: la romana *Stampa Alternativa* – di cui va ricordata l'antologia *Cyberpunk* (1995) a cura di Franco Forte –, la bolognese *Synergon*, *Cyborg*, *lo shock del futuro* – ideata da Daniele Brolli – e la palermitana *Cyberzone*. Ma il maggior sostegno all'invenzione di un immaginario cyberpunk arricchito rispetto al progenitore statunitense provenne da due riviste di ShaKe: *PSYCHOattiva*, focalizzata sulla cultura psichedelica, e *Fikafutura*, sorgente del cyberfemminismo italiano.

Come preannunciato, il cyberpunk va trattato mettendo in rilievo le impalcature ideologiche di fine millennio. Secondo Haraway, «the boundary between science fiction and

⁶ WILLIAM GIBSON, *Burning Chrome*, Ace Books, New York 1986, p. 79.

⁷ Cfr. *ibidem* («I'm tired of the whole cyberpunk phenomenon. I mean, there's already bad imitation cyberpunk, so you know it can only go downhill from there»).

⁸ Cfr. FABIO GIOVANNINI, *Cyber-punk e splatterpunk*, Datanews, Roma 1992, p. 8 («La fortuna di cyber e splatter è iniziata tra le realtà provenienti dal movimento del Settantasette, nelle radio libere, nelle riviste militanti, nelle agitazioni studentesche della Pantera»).

social reality is an optical illusion»;⁹ il testo fantascientifico può ospitare ideologie del tutto contestuali e conferir loro profondità tramite la proiezione dalla ristrettezza dello sfondo sociale attuale alla dilatazione di realtà ulteriori. Dopo il trionfo delle dottrine neoliberiste durante il miracolo economico, l'exasperazione della dialettica politica degli anni Settanta e la stagnazione ideologica dei primi anni Ottanta, l'Italia vive una continuità di acuta sensibilità teorica, prontamente coniugata da una letteratura che dissipa l'autosufficienza cinica e ludica della narrativa postmoderna. Il cyberpunk italiano recupera così la destrezza speculativa propria del racconto fantascientifico, il quale, secondo la nota formula di Lino Aldani, è «capace di portare il lettore, attraverso l'eccezionalità o l'impossibilità della situazione, in un diverso rapporto con le cose».¹⁰ L'imminenza della transizione al nuovo millennio esige dalla narrazione uno spazio nel quale ponderare gli esiti dei fenomeni in corso; lungi dall'essere pura fantasia autotelica, la fantascienza – «privileged cultural site for enactments of the postmodern condition»¹¹ – esaudiva il realismo necessario a una tale congiuntura storica, dacché, come dichiarato dalla stessa Ursula Le Guin, gli scrittori fantascientifici non sono altro che «realists of a larger reality».¹² Tra le declinazioni del fantascientifico, il cyberpunk rispondeva più di ogni altra agli stimoli di una cultura in cerca di alternative all'utopia capitalistica realizzata dalla «end of history»:¹³ se la Storia si era arrestata e il futuro era stato castrato in presente, l'immaginazione doveva escogitare vie di fuga in storie e futuri differenti, e il corredo inventivo di matrice cyberpunk era l'unico in grado di emendare la stasi ottimista che stava paralizzando l'ultimo decennio del millennio. Se, come affermato da Jameson, la funzione politica della fantascienza – in quanto nostro «political unconscious»¹⁴ – è quella di «dramatize our incapacity to imagine the future»,¹⁵ è innanzitutto il sottogenero cyberpunk ad essersi scontrato con i limiti immaginativi di quell'utopia concretata confutando la fiducia progressista dello sci-fi canonico. Nel caso della narrativa cyberpunk, il pessimismo diventa sovversione: in un quadro epistemico ostinatamente positivo quale quello neoliberista, illuminato dal compimento di una teleologia politico-economica, la concezione di un futuro potenzialmente fallimentare acquisisce un'imprescindibile carica trasgressiva. Il cyberpunk svela le aporie dell'utopia capitalistica perché, a differenza dell'hard sci-fi e del suo futurismo entusiastico, esacerba le controversie del

⁹ DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in EAD., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Free Associations Books, London 1991, p. 149.

¹⁰ LINO ALDANI, *La fantascienza*, La Tribuna, Piacenza 1962, p. 17.

¹¹ ANNETTE KUHN, *Introduction to "Part V: Intertexts"*, in ANNETTE KUHN (ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Verso, London 1990, p. 178.

¹² <www.youtube.com/watch?v=Et9Nf-rsALk&ab_channel=NationalBook> (u.c. 21.03.2024).

¹³ Cfr. FRANCIS FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992.

¹⁴ Cfr. FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Methuen, London 1981.

¹⁵ FREDRIC JAMESON, *Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?*, in BRIAN WALLIS (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Godine, Boston 1984, p. 246.

presente irradiandole su un futuro simile al nostro e plausibile; come scritto da Gordon, consente di «shape and manage our futures rather than escape them»¹⁶ – peculiarità, quest'ultima, della fantascienza tradizionale, che spesso risolveva gli intoppi della contemporaneità ridimensionandoli nell'immensità dello spazio siderale. Accanto ai traguardi – apparentemente – raggiunti della narrazione promozionale neoliberista si contorcono le paure di un'evoluzione tecnologica eccessiva: la cosiddetta «post-nuclear sensibility»,¹⁷ l'apprensione per un improvviso incidente atomico, denota un senso di precarietà costante che argina l'ottimismo dell'avanzamento scientifico e instilla dubbi sull'utilizzo corretto della tecnica – si pensi, come esempio emblematico, al disastro di Černobyl' del 1986. Contestualmente, la fine della storia ha provocato la massumiana «accident form»,¹⁸ vale a dire l'ansia generalizzata per un nemico ubiquo non meglio precisato. La conclusione della Guerra Fredda e il crollo del Muro di Berlino non hanno comportato tanto la vittoria di un'ideologia su un'altra – del capitalismo sul comunismo –, quanto la scomparsa dell'ideologia in sé, statuendo uno scenario politico-economico – quello neoliberista – pacificato e quindi naturalizzato, invisibilizzato, de-ideologizzato; senza un'alterità da osteggiare, il rischio di un'alternativa, l'avversario e l'inquietudine che ne consegue si spostano dall'esterno all'interno facendosi indistinti e imprevedibili. È fisiologico, allora, che la finzione generi nuove ideologie e prossimi futuri ancora politicamente dialettici. Il cyberpunk ingloba sia speranze che preoccupazioni senza però contemplare polarità anchilosate: la macchina, invece di geminare ora in un'entità messianica ora in un'entità apocalittica, viene problematizzata nella sua complessità epistemica, e il binomio biologia-tecnologia viene politicizzato in discorso di potere. I futuri di questo immaginario non accettano il riduzionismo nicomacheo di certa fantascienza classica: come asseverato da Cadora, «cyberpunk charts a course between utopia and dystopia»,¹⁹ triangola il racconto sull'avvenire garantendogli una portata speculativa immune tanto all'eccitazione utopica quanto al catastrofismo distopico. Braidotti lo delucida a sua volta:

Mi dichiaro da subito lontana dall'euforia del postmodernismo incalzante, che considera la tecnologia avanzata e soprattutto il cyber-spazio come motori di cambiamento; al contempo prendo le distanze dai troppi profeti della rovina, che piangono il tramonto dell'umanesimo classico.²⁰

¹⁶ JOAN GORDON, *Yin and Yang Duke It Out*, in LARRY MCCAFFERY (ed.), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham 1991, p. 199.

¹⁷ Cfr. FRANCES FERGUSON *et al.* (eds.), *Nuclear criticism*, «Diacritics», XIV, 2, 1984.

¹⁸ Cfr. BRIAN MASSUMI, *The Politics of Everyday Fear*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993, pp. 3-38.

¹⁹ KAREN CADORA, *Feminist Cyberpunk*, «Science Fiction Studies», XXII, 3, 1995, p. 359.

²⁰ ROSI BRAIDOTTI, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, trad. italiana di Angela Balzano, Meltemi, Milano 2019, p. 44.

L'aiuto che la cybercultura può offrire alla comprensione del presente non può tralasciare «una buona dose di neo-materialismo»²¹ capace, attraverso «un'etica di lucida autoco-scienza»,²² di visualizzare senza estremismi finzionali le biotecnologie come cartografie politiche immanenti; le narrazioni cyberpunk non esaltano e non biasimano, bensì «mettono in rilievo la crisi e ne sottolineano il potenziale per soluzioni creative».²³

Nel «riflettere sulla morte dell'ideale umanistico dell'“Uomo”, inscrivendo questa perdita, e l'insicurezza ontologica che ne segue, al cuore della cultura contemporanea»,²⁴ il cyberpunk si nutre dei presupposti argomentativi delle correnti femministe degli anni Settanta e Ottanta, sancendo quella corrispondenza feconda tra fantascienza e femminilità che revitalizzerà il genere e traboccherà ben presto oltre il perimetro del letterario nell'approccio filosofico e metodologico denominato «cyberfemminismo». Nel caso del cyberpunk, infatti, è lecito parlare di una doppia nascita – o meglio, di un rinnovamento radicale del suo codice inventivo e concettuale. Se, come scrive Coci, l'asserzione «la fantascienza è un genere femminile»²⁵ è abbastanza condivisibile, il cyberpunk aumenta tale commistione tanto da tracciare una cesura all'interno della storia del genere. Secondo la critica femminista, la contrazione inventiva del cyberpunk va imputata a un reazionarismo di fondo legato indissolubilmente all'impronta fallocentrica dei primi testi e autori. Easterbrook ha accusato *Neuromancer* di essere nonostante tutto «wed to exploitive technologies, obeisance to authority, and the effluence of fashion»,²⁶ a dispetto dei valori anticonformisti sciorinati. Il cortocircuito viene meno nel momento in cui si identifica il particolarismo delle ideologie rivoluzionarie custodite nei testi: per Ross, il cyberpunk è un «remasculinized landscape of anarcho-libertarian youth-culture»,²⁷ una controcultura fortemente implicata in una prospettiva machista, che incentiva sì un sovvertimento delle dinamiche di potere ma che non le libera da un orizzonte di stampo patriarcale. Come rimarcato da Hollinger, il cyberpunk «is written for the most part by a small number of white middle-class men, many of whom, inexplicably, live in Texas»;²⁸ il genere è inciampato sulle sue aspirazioni perché l'immaginario che intendeva veicolare era situato, e quindi inadatto a inscenare insurrezioni davvero risolutive. In più, come evidenziato da Mollo, quel cyberpunk non incoraggiava fino in fondo una sommossa collettiva, quanto piuttosto un incremento dell'individualismo tipicamente americano:

²¹ Ivi, p. 44.

²² Ivi, p. 45.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ LAURA COCI, *Fantascienza, un genere (femminile)*, Delos Digital, Milano 2023, p. 9.

²⁶ NEIL EASTERBROOK, *The Arc of Our Destruction: Reversal and Erasure in Cyberpunk*, «Science Fiction Studies», XIX, 3, 1992, p. 391.

²⁷ ANDREW ROSS, *Strange Weather: Culture, Science, and Technology in the Age Limits*, Verso, London 1991, p. 146.

²⁸ VERONICA HOLLINGER, *Cybernetic Deconstructions*, in LARRY MCCAFFERY (ed.), *Storming the Reality Studio*, cit., p. 207.

«Tuttavia, nei suoi effetti socio-culturali, il cyberpunk americano non fu un movimento antagonista collettivo ma rappresentò l'espressione del singolo per poter conquistare, dall'interno del sistema e infrangendone le regole, una posizione migliore e dominante».²⁹ Il sigillo falloocratico originario si ravvisa soprattutto nella concezione che quegli autori avevano della scienza. Harper ha ottimamente documentato come il primo cyberpunk fosse l'ennesima applicazione del «male gaze»³⁰ nel suo impiego della biotecnologia alla stregua di uno strumento alterizzante ai danni della femminilità, di un dispositivo di sottomissione.³¹ Dello stesso parere è Daly, che nel suo *Gyn/Ecology*, manifesto del «radical feminism», la descrive come un potere stupratore, atto alla violazione del corpo della donna e della natura al fine di cedere all'uomo la facoltà creatrice.³² Nella sua rilettura del genere, Gordon puntualizza come la fantascienza femminista del passato fosse «characterized by soft rather than hard science»:³³ vigeva uno stereotipo secondo il quale la tecnologia più prestante potesse essere appannaggio della sola mascolinità, e le donne, costrette sin dall'alba della storia letteraria in un altrove bucolico, dovessero opporvisi in quanto apparato dell'oppressione patriarcale; poche trame prevedevano una personaggio³⁴ che facesse uso di innovazioni scientifiche, come se la femminilità e la scienza fossero compartimenti stagni. Al contrario, all'interno di ciò che Cadora ha battezzato «“feminist cyberpunk”, to distinguish it from earlier (masculinist) cyberpunk»³⁵ la tecnologia è un espediente emancipatorio, nonché un sito speculativo per il pensiero femminista; appurato che «gender and science are not mutually exclusive categories», separare la femminilità dalla fantascienza «strips the genre of its power to critique and reimagine the intersections of technology and gender».³⁶ Per Braidotti la tecnologia costituisce una sostanza narrativa irrinunciabile per il femminismo proprio perché consente di sfidare il patriarcato dall'interno, su un campo di battaglia condiviso, con le sue

²⁹ MARIANNA MOLLO, *Cyberpunk e Splatterpunk. Le frontiere estreme della fantascienza e dell'horror*, in ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004, p. 88.

³⁰ Cfr. LAURA MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», XVI, 3, 1975, pp. 6-18.

³¹ Cfr. MARY CATHERINE HARPER, *Incurably Alien Other: A Case for Feminist Cyborg Writers*, «Science Fiction Studies», XXII, 3, 1995, pp. 399-420.

³² Cfr. MARY DALY, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon Press, Boston 1978, pp. 69-72.

³³ JOAN GORDON, *Yin and Yang Duke It Out*, cit., p. 197.

³⁴ In questo contributo si è scelto di adoperare il termine «personaggia» al fine di trasferire la carica dissonante del genere cyberpunk anche sul piano linguistico e narratologico. Come spiegato da Setti: «Come ogni volta che il femminile è iscritto laddove esiste unicamente la forma del maschile a cui si conferisce un valore universale e neutro, la parola spicca come un neologismo e disturba come irruzione in un sistema coerente e legittimo. In quanto neo-logismo la personaggia introduce una novità nella lingua, nel *logos* in quanto parola, discorso, pensiero e narrazione» (NADIA SETTI, MARIA VITTORIA TESSITORE, *SIL*, «Altre Modernità», 12, 2014, pp. 204-205).

³⁵ KAREN CADORA, *Feminist Cyberpunk*, cit., p. 357.

³⁶ Ivi, p. 359.

stesse armi: «Ciò che mi colpiva invece nelle nuove tecnologie era il loro potenziale trasformativo, per non dire trasgressivo, cioè la loro capacità di affrontare il patriarcato sul suo stesso terreno vincente. Cioè il terreno di un capitalismo in piena evoluzione neoliberale, appoggiato su trasformazioni tecnologiche epocali»;³⁷ il cyberpunk femminista riconquista l'intento sovversivo perché, invece di avversare la tecnologia, se ne riappropria in vista di un ribaltamento effettivo dei discorsi di potere. In altre parole, l'immaginario si espande, non si ritrae; ciò che Barr indica come «feminist fabulation» o «feminist speculative fiction»,³⁸ della quale la fantascienza è un esempio ideale, può decostruire e riscrivere i miti patriarcali minandoli dall'interno, trapiantando finzioni alternative negli spiragli della narrazione dominante. Per questi motivi il genere cyberpunk si è rigenerato all'insegna del femminismo, diventandone un recipiente e una fucina di metafore.

Infine, per comprendere appieno quanto il contatto con il femminismo abbia ravvivato la narrativa cyberpunk bisogna concentrarsi sulla forma stessa del racconto. Anch'essa, al pari del piano contenutistico, eredita dal femminismo alcune proprietà, confezionando un racconto dalla struttura rizomatica, antigerarchica, spuria, alieno alla purezza dogmatica della letteratura alta ed egemonica – e della fantascienza classica colonizzata dai maschi bianchi. L'incarico sedizioso del cyberpunk si riscopre nel suo essere una narrativa doppiamente di genere, di genere sessuale come di genere testuale: quest'ultimo, secondo Hodge, lungi dall'essere soltanto «systems of control which limit semiosis and the free production of meaning»³⁹ mantiene il potenziale di «site of genuine resistance and a powerful extension of meaning».⁴⁰ Braidotti riscontra nella subalternità del genere la sua perspicuità analitica:

Occorre volgere lo sguardo a generi minori, per non dire marginali e ibridi, come la fantascienza e il cyberpunk, per trovare illustrazioni culturali adeguate ai cambiamenti e alle trasformazioni che interessano le forme delle relazioni vigenti nel nostro presente postumano. I generi culturali minori, come la fantascienza, sono fortunatamente privi di pretese ambiziose – di tipo estetico o cognitivo – e pertanto risultano essere una rappresentazione più accurata e onesta di altre della cultura contemporanea, un genere 'figurativo' più autocosciente.⁴¹

La marginalità e l'inferiorità del cyberpunk rispetto alla narrativa ufficiale assicurano autenticità e storicità; la femminilizzazione del genere si traduce in un'abolizione delle gerarchie estetiche, in un livellamento tra cultura "alta" e cultura "bassa", e quindi in un valore documentario quanto mai diligente. Si pensi anche agli esiti della cybercultura

³⁷ ROSI BRAIDOTTI, *Madri, mostri, macchine*, a cura di Anna Maria Crispino, Castelvechi, Roma 2021 (ed. or. manifestolibri, Roma 1996), p. 8.

³⁸ Cfr. MARLEEN S. BARR, *Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction*, University of Iowa Press, Iowa City 1992.

³⁹ ROBERT HODGE, *Literature as Discourse*, Polity, Cambridge 1990, p. 31.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ ROSI BRAIDOTTI, *Materialismo radicale*, cit., p. 78.

della Ccru – Cybernetic Culture Research Unit –, collettivo interdisciplinare dell'Università di Warwick nel quale teorici come Sadie Plant, Mark Fisher e Nick Land si sono impegnati a spurgare la sinistra dall'intellettualismo attraverso indagini meticolose dei prodotti pop. Affrancato dai vincoli puritani della cultura elitaria, il testo cyberpunk diviene così – riecheggiando le proprie tematiche – un innesto di diverse componenti narrative, un organismo estetico ottimizzato da più protesi inventive. Il genere cyberpunk può vantare una malleabilità di argomenti inammissibile nell'inflessibilità normativa della letteratura canonica; ne è prova l'abbondanza di derivazioni, accomunate da un substrato anarchico ma diffidente in un caleidoscopio di rivisitazioni a seconda della tecnologia raccontata – il nanopunk con la nanotecnologia, lo steampunk con la macchina a vapore, l'atompunk con l'energia atomica, il dieselpunk col petrolio, il solarpunk con la scienza ecosostenibile, e così via. Un romanzo cyberpunk non è quasi mai fantascienza genuina: spesso e volentieri si mischia con il noir, con l'horror e con altri domini finzionali in una «zona intermedia tra generi differenti dove nessuno ha la meglio su nessun altro»,⁴² nella quale assimila e rimaneggia multipli immaginari in qualità di genere onnivoro.

2. *IL CUORE FINTO DI DR* DI NICOLETTA VALLORANI: UN ESORDIO DUPLICE

Quanto detto viene elevato dalla pluralità narrativa che ha caratterizzato l'ultimo decennio novecentesco della letteratura italiana fantascientifica. Come scritto da Gallo:

Italian sf has perhaps moved into a period of extensive genre cross-pollination, a hybridizing strategy mixing sf, horror, historical novel, crime fiction, noir, satire, and more to create literary forms that can directly express the contemporary imagination.⁴³

Gli anni Novanta italiani sono un terreno immaginifico eccezionalmente fertile per la narrativa cyberpunk femminista: la cultura, oscillando tra l'euforia dei profitti neoliberisti e il trauma degli anni di piombo, richiede una testimonianza narrativa in grado di riverberare quel tentennamento epistemico, e il femminismo fermenta all'interno della divulgazione finzionale grazie all'elasticità tematica della fantascienza. È in Italia che il cyberpunk viene definitivamente politicizzato, trasformandosi «da subcultura in contro-cultura: diviene ideologia, visione del mondo che muove soggetti il cui scopo politico-ideologico è lottare per il diritto all'informazione».⁴⁴

⁴² ANNA PASOLINI, NICOLETTA VALLORANI, *Corpi magici. Scritture incarnate dal fantastico alla fantascienza*, Mimesis, Milano 2020, p. 105.

⁴³ DOMENICO GALLO, *Fantascienza Outside the Ghetto: The Science-Fictional Writings of Italian Mainstream Authors*, «Science Fiction Studies», XLII, 2, 2015, p. 268.

⁴⁴ MARIANNA MOLLO, *Cyberpunk e Splatterpunk. Le frontiere estreme della fantascienza e dell'horror*, cit., p. 89.

In un tale frangente, *Il cuore finto di DR* (1993), debutto narrativo di Nicoletta Vallorani (1959) e primo romanzo italiano spiccatamente cyberpunk e cyberfemminista, solca un esordio duplice – di un'influente personalità autoriale come di un'intera declinazione tematico-espressiva. L'opera decreta la prima vittoria femminile del Premio Urania, a quattro anni dalla sua istituzione. Dopo di lei solo tre autrici la seguiranno sul podio, e a distanza di più di due decenni: Francesca Cavallero, con *Le ombre di Morjegrad* (2018); Elena Di Fazio, con *Resurrezione* (2020); Franci Conforti, con *Spine* (2021).

Anche prima del suo esordio come scrittrice, Vallorani ha dalla sua una cospicua produzione saggistica inerente alla fantascienza, a partire dalla tesi di laurea in Letteratura americana contemporanea su Joanna Russ, James Tiptree Jr. e Vonda McIntyre: l'articolo *La fantascienza al femminile*, edito nel 1982 su *Cosmo Informatore*, attesta un interesse precoce per l'incrocio col femminismo, e un contributo notevole alla circolazione del genere in Italia sono state le sue prefazioni ai volumi *Classici Urania* e *I Massimi* e la sua rubrica *Un autore per volta* – nella quale ha presentato autori come Lino Aldani e Vittorio Curtoni. La sua specializzazione autoriale discende dunque da una specializzazione accademica, come dichiara lei stessa durante un'intervista: «Il mio primo romanzo è stato un romanzo di fantascienza, che era il genere che conoscevo meglio». ⁴⁵ Inoltre, al di là del genere strettamente fantascientifico, Vallorani ha offerto numerosi apporti allo studio della letteratura anglofona, alla teoria postumana e alla critica femminista, oltre a essere stata autrice di narrativa noir e per ragazzi.

Non a caso, *Il cuore finto di DR* nell'intreccio è distintamente noir, suffragando la predisposizione del cyberpunk a meticcarsi con altre intelaiature narrative; in più, una porzione del racconto – seppur analettica, proveniente dalla lettura di un diario – è dedicata a un'esplorazione extraplanetaria, episodio inventivo proprio della fantascienza più classica e in contrasto con la clausura dettata dalle ambientazioni metropolitane del sottogenere. È nuovamente la stessa Vallorani a spiegare la sua poetica – del tutto congrua alla forma cyberpunk: «Ho sempre pensato che la scrittura sia scrittura, in qualunque genere essa scelga di declinarsi». ⁴⁶

Il testo, acerbo e a tratti diegeticamente ingenuo, contiene ciononostante degli spunti di discussione e approfondimento, oltre ad anticipare le tematiche che verranno sviscerate dal proseguo della carriera scrittoria. La personaggio di Penelope costituisce un archetipo da cui discenderanno molte altre protagoniste di Vallorani, e il romanzo inaugura una densa riflessione intorno al corpo femminile e ai discorsi di potere che vi sono

⁴⁵ GIANFRANCO FALCONE, «Eva» di Nicoletta Vallorani. *Corpo, identità marginali e fantascienza*, «L'Espresso. Viaggi in carrozzina», 9 aprile 2021.

⁴⁶ SILVIA CONTARINI, «Avrai i miei occhi» di Nicoletta Vallorani, «Nazione indiana», 22 marzo 2020 <www.nazioneindiana.com/2020/03/22/avrai-i-miei-occhi-di-nicoletta-vallorani> (u.c. 21.03.2024).

iscritti.⁴⁷ *Il cuore finto di DR* è perciò un'opera tanto seminale quanto paradigmatica, poiché può essere letta anche come campione esemplificativo di quanto teorizzato finora in merito all'evoluzione del genere cyberpunk e del cyberfemminismo.

2.1. UNA LETTURA TRIPARTITA: IL CORPO ANOMALO

Il corpo è al centro dell'edificio narrativo e tematico de *Il cuore finto di DR*. Confermando il debito storico del cyberpunk e la sua attinenza al corso degli eventi dell'ultima parte del secolo scorso, Vallorani ha dichiarato che la genesi del romanzo è connessa alla guerra nei Balcani e all'esposizione nitida dei cadaveri che ha causato:⁴⁸ la suggestione scaturita dalla messa in scena di quei corpi violati, di quella materia vitale alla mercé dei desideri dei potenti, è stata potenziata dalla proiezione fantascientifica e performata in finzione.⁴⁹ La corporalità acquista così un valore culturale oltre che materiale; il corpo, come scritto da Weeks, dà luogo al conflitto tra narrazioni divergenti, è uno spazio di frizione tra le volontà egemoniche e le resistenze dei sottomessi.⁵⁰ Il cyberpunk, accorrendo biologia e politica, accentua il coefficiente testuale dei corpi nel loro essere un codice giuridico «su cui i regimi di potere hanno impresso le loro prescrizioni»,⁵¹ ne tasta – attraverso il pretesto della modifica tecnologica – la disponibilità ad accogliere significazioni ulteriori rispetto a quella organica.

L'attenzione alla corporalità si realizza anche nell'ossatura noir del romanzo, La protagonista, Penelope DeRossi – soprannominata DR –, è una detective, professione che consiste principalmente nell'indagare i corpi, nel carpirne ogni minimo indizio di anomalità per farli confluire in una teoria, in una visione complessiva e convincente. Il compito di private eye alla base del genere si addice al videocentrismo che, secondo Haraway, qualifica la cyberrealtà:⁵² la vista assurge a dispositivo di potere e sapere.

Ma DR, prima di essere una detective che scruta le anomalie dei corpi, è lei stessa un corpo anomalo in quanto cyborg, donna obesa e deforme – ha un paio di orecchie in più. La descrizione introduttiva della personaggio è costruita intorno a un'isotopia della bruttezza:

Nello specchio, dentro il gabinetto malconcio dell'appartamento dove DR vive e lavora, per adesso c'è solo 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

⁴⁷ Per una trattazione sistemica e saggistica del corpo condotta dall'autrice, cfr. NICOLETTA VALLORANI (a cura di), *Dissolvenze. Corpi e culture nella contemporaneità*, il Saggiatore, Milano 2009.

⁴⁸ <www.youtube.com/watch?v=HWD1SxSsHyc> (u.c. 21.03.2024).

⁴⁹ La guerra balcanica diverrà un riferimento concettuale ben più nitido in *Eva*, del 2002.

⁵⁰ Cfr. JEFFREY WEEKS, *Invented Moralities. Sexual Values in an Age of Uncertainty*, Polity Press, Oxford 1995, p. 138.

⁵¹ SILVIA FEDERICI, *Oltre la periferia della pelle. Ripensare, ricostruire e rivendicare il corpo nel capitalismo contemporaneo*, D editore, Roma 2023, p. 96.

⁵² Cfr. DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto*, cit., pp. 149-183.

giorni, ma lunghi sulla fronte, quasi a coprire questa vergogna di occhi grigi e acquosi. [...] Di qua e di là, ci sono piccole orecchie perfette, perfette in tutto se non nel numero: due per lato. Un paio bisogna nascondere dietro i capelli, lunghi anche ai lati della testa e pettinati all'indietro e quasi incollati a coprire la sua vergogna, una inconfessabile deformità. Potevano farla meglio.⁵³

L'ultima frase connota la bruttezza, il mancato rispetto di una normativa del bello, alla stregua di un'insufficienza e di un errore produttivo; DR, difatti, è stata originariamente fabbricata con la funzione di sex worker, quindi allo scopo di creare un corpo ginoide atto a soddisfare il massimo grado dei parametri estetici tradizionali. L'anomalia della bruttezza, tuttavia, non è solo un difetto di fabbrica, quanto soprattutto lo strumento anarchico contro un sistema che impone l'estetica come il requisito ontologico di un corpo femminile – artificiale o meno. Se «beauty is a central concept in the Italian cultural imagination throughout its history and in virtually all its manifestations»,⁵⁴ tale preminenza viene portata all'estremo proprio negli anni del dopoguerra: la bellezza, e nella fattispecie la bellezza femminile, diventa una sineddoche dell'identità nazionale italiana e la cartina da tornasole del benessere economico neoliberista – in una coincidenza totalizzante tra efficienza del corpo ed efficienza del mercato.⁵⁵ Essere brutti, specie quando la condizione della propria esistenza concerne l'appagamento dell'aspettativa estetica altrui, scardina l'asse intersezionale tra biotecnologia, mercato e sessismo che il neoliberismo sfrutta nella sua giurisdizione biopolitica. Il testo stesso infonde alla bruttezza di DR una valenza avversativa collocandola in un dualismo antitetico con l'antagonista della vicenda, Elsa Bayern, donna viceversa attraente e armonica.

Con *Il cuore finto di DR* Vallorani rielabora gli attributi del cyberpunk in ottica femminista, instaurando un processo di sensibilizzazione votato a destabilizzare le logiche discriminatorie del potere capitalista e tecnopatriarcale – il quale, come visto, aveva da tempo contagiato anche la narrativa fantascientifica classica. Il corpo di DR è tre volte eteronormativo, in quanto macchina, donna – e madre – e mostro. Come avverte Braidotti, «l'interconnessione tra madri, mostri e macchine [...] ha a che fare con l'abbandono di ogni definizione essenzialista della femminilità»;⁵⁶ l'intersezione tra queste tre manifestazioni del corpo permette di ripensare la femminilità al di fuori delle precettistiche del patriarcato, e di contestare gli epistemi che quest'ultimo pretende di naturaliz-

⁵³ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, Todaro Editore, Lugano 2003, pp. 19-20.

⁵⁴ HARALD HENDRIX, CLAUDIO DI FELICE, PHILIEP BOSSIER, *Introduction*, in HARALD HENDRIX, CLAUDIO DI FELICE, PHILIEP BOSSIER (eds.), *The Idea of Beauty in Italian Literature and Language: "Il buono amore è di bellezza disio"*, Brill, Leiden 2019, p. 1.

⁵⁵ Cfr. STEPHEN GUNDLE, *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*, Yale University Press, New Haven 2007, p. 25.

⁵⁶ ROSI BRAIDOTTI, *Madri, mostri, macchine*, cit., p. 105.

zare. DR, corpo concettualmente scisso, fa parte delle harawayane «boundary creatures», entità che, erodendo le frontiere semiotiche, «have had a destabilizing place in Western evolutionary, technological, and biological narratives». ⁵⁷

Di seguito *Il cuore finto di DR* verrà riletto nel tentativo di far emergere la «figurazione» ⁵⁸ che Braidotti ha definito «teratologia cyber» ⁵⁹ – un campo immaginifico della differenza, dell'imprevisto e dell'anomalia che oppugna l'omologazione coatta di cui è vittima il soggetto altro; il corpo di DR verrà dunque analizzato in quanto corpo cyborg, poi in quanto corpo femminile – e materno – e infine in quanto corpo mostruoso.

2.1.1. MACCHINA

A certificare l'appartenenza de *Il cuore finto di DR* all'atmosfera cyberfemminista di quegli anni, il romanzo viene pubblicato due anni dopo la prima traduzione italiana di *A Cyborg Manifesto*. Nel celebre saggio Haraway si avvale della figura del cyborg – contrazione di cybernetic organism, amalgama di carne e macchina – come un «fiction mapping» ⁶⁰ atto a fotografare la realtà sociale di fine millennio, e come una «imaginative resource suggesting some very fruitful couplings» ⁶¹ in qualità di corpo crocevia di traiettorie semiotiche differenti. DR, come i cyborg teorizzati da Haraway, è un'attrice narrativa intricata, la cui natura interstiziale affida alla voce diegetica riflessioni sull'ontologia tanto dell'umano quanto della macchina, e di conseguenza sugli epistemi del mondo che Vallorani ha inventato come amplificazione del nostro; è una superficie trasparente di scrittura sulla quale è possibile osservare le istruzioni del potere tecnopatriarcale.

DR è una fuorilegge, una macchina ribelle, poiché all'inizio delle vicende perde il proprio creatore e sfugge al proprio padrone sviluppando l'autocoscienza. Come tutti gli altri cyborg, «illegitimate offspring of militarism and patriarchal capitalism [...] exceedingly unfaithful to their origins», ⁶² diversamente dal mostro di Frankenstein non attende dal padre la salvezza e l'autorizzazione alla vita, bensì si autodetermina scegliendosi un lavoro – slegato da quello prefissato dalla sua fabbricazione – e avviando una maturazione emotiva che la condurrà alla fine del romanzo a un profilo psicologico compatto e indipendente.

⁵⁷ DONNA HARAWAY, *The Actors Are Cyborg, Nature Is Coyote, and the Geography Is Elsewhere: Postscript to "Cyborgs at Large"*, in CONSTANCE PENLEY, ANDREW ROSS (eds.), *Technoculture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, p. 21.

⁵⁸ Per «figurazione» s'intende, secondo la dicitura di Braidotti, «un pensiero speculativo inteso a evocare o esprimere modi di definizione del soggetto dissonanti rispetto alla visione dominante» (ROSI BRAIDOTTI, *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, trad. italiana di Anna Maria Crispino e Chiara Fioravanti, Castelvechi, Roma 2023, p. 13).

⁵⁹ Cfr. ROSI BRAIDOTTI, *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, trad. italiana di Maria Nadotti, Castelvechi, Roma 2024.

⁶⁰ DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto*, cit., p. 150.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, p. 151.

Il corpo di DR è un luogo di «transgressed boundaries» e «potent fusions».⁶³

Se è una macchina, 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.⁶⁴

Lontano dal machismo transumano della prima narrativa cyberpunk che vedeva il corpo del cyborg solo come potenziamento dell'umano, come assemblaggio esagitato di armi e orpelli estetici, DR è una figurazione pienamente postumana che rivoluziona la concezione di umanità tramite la sua costituzione interstiziale; non accresce, perturba, non rinforza, frantuma. Le descrizioni del suo corpo non inneggiano all'orgia biotecnologica; piuttosto, sono occasioni speculative volte all'instabilità ontologica, «modalità per ripensare l'unità dell'essere umano».⁶⁵ La maturazione psicologica di DR non scioglie nell'omogeneità la dicotomia che la dilania, non fa prevalere l'umano sulla macchina o viceversa, bensì demolisce lo schema binario stesso nel quale – come tutti i soggetti della contemporaneità – è oppressivamente catalogata, convalidando la propria ibridità; «a cyborg body» – ancora Haraway – «does not seek unitary identity and so generate antagonistic dualisms without end».⁶⁶

A dimostrazione di come il cyborg sia una figurazione plastica, un grimaldello epistémico che prescinde dalla sua singola realizzazione narrativa di organismo cibernetico, all'interno del romanzo la rottura del binarismo riguarda anche una personaggio umana. Pilar, la bambina che DR ha adottato, fluttua sia sulla demarcazione tra uomo e donna che su quella tra umano e animale:

Pilar ha nove anni ma sembra un bambino denutrito di quindici. [...] La piccola falce appena all'orecchio bruno afferra la luce per un attimo, la cattura intorno al viso di Pilar, che adesso sembra quasi bella. O bello? Ma è un attimo. Dopo, il ragno spaurito torna a essere quello che è: una bambina di nove anni.⁶⁷

Tutti, come sostiene il cyberfemminismo, siamo cyborg: anche Pilar, come DR e gli organismi cibernetici, è «a creature in a post-gender world»,⁶⁸ in un'ibridità che non dipende tanto dal sincretismo tra carne e macchina quanto dall'essere una «powerful infidel heteroglossia»⁶⁹ in senso lato, la frattura di una delle identità normative del pensiero occidentale.

⁶³ Ivi, p. 154.

⁶⁴ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 78.

⁶⁵ ROSI BRAIDOTTI, *Materialismo radicale*, cit., p. 74.

⁶⁶ DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto*, cit., p. 180.

⁶⁷ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., pp. 20-21.

⁶⁸ DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto*, cit., p. 150.

⁶⁹ Ivi, p. 181.

2.1.2. MADRE

DR non è solo un cyborg bensì una cyborg ginoide, costruita con sembianze femminili. È una specificazione di cui tener conto, giacché – come suggerisce Timeto – «la performance di umanità della macchina non rappresenta mai un umano generico e universale, ma implica la messa in atto di specifiche categorie della differenza».⁷⁰ La tecnologizzazione del corpo ne enfatizza qualsiasi manifestazione, accentuando anche espressioni distintive come il genere; una creatura artificiale costruita per essere donna sarà un'iperdonna, un ente la cui femminilità viene ipertrofizzata nell'adempimento della funzione che ne esaurisce l'ontologia. L'anomalia corporale e cognitiva di DR smantella però le due cornici culturali attraverso le quali il patriarcato ha rinchiuso la femminilità – vale a dire la sessualità e la maternità –, respingendo pertanto anche il motivo stesso della sua nascita.

DR è un «modello extralusso da diporto»:⁷¹ la sua competenza originaria era, come detto, quella di sexbot, di cyborg adattato all'assolvimento dei bisogni sessuali di un cliente. La feticizzazione erotico-tecnologica è un tropo tipico della prima narrativa cyberpunk, parte integrante delle «strategie di addomesticamento»⁷² che l'inconscio inventivo maschile ha attuato per esorcizzare la minaccia di decentramento rappresentata dalla cyborg donna. Già McLuhan negli anni Cinquanta aveva individuato l'interazione tra sesso, tecnologia e potere, mossa «dall'avida curiosità, da un lato, di esplorare ed allargare il dominio del sesso per mezzo della tecnica meccanica e, dall'altro, di possedere la macchina in modo sessualmente gratificante».⁷³ Davanti all'illimitata potenzialità di un corpo femminile che si emancipa tramite la mutazione tecnologica, la logica patriarcale insediata nella fantascienza ha spesso banalizzato il ginoide a oggetto sessuale inerte, ad artefatto le cui alterazioni non sono rivolte a un miglioramento individuale bensì a un asservimento ancora più intensivo. Il sexbot, in tal senso, non è altro che l'evoluzione futuristica di tecnologie biopolitiche quali il corsetto ottocentesco e la chirurgia estetica attuale: il corpo della donna è una forma di testualità prediletta per ricevere le fantasie erotiche maschili. Dal romanzo si evince chiaramente la genesi patriarcale della riforma biotecnologica:

Un refolo di vento le solleva i capelli lunghi e scopre le due orecchie, in fila una dietro l'altra, prima nascoste dai riccioli. Quella è stata una modifica anatomica in-

⁷⁰ FEDERICA TIMETO, *Intelligenze artificiali incorporate. Macchine femmina e relazioni di genere umano-macchiniche nel cinema e nella televisione contemporanei*, in SILVIA ANTOSA, MIRKO LINO (a cura di), *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni*, Mimesis, Milano 2018, p. 201.

⁷¹ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 6.

⁷² FEDERICA TIMETO, *Intelligenze artificiali incorporate*, cit., p. 207.

⁷³ MARSHALL McLuhan, *La sposa meccanica. Il folklore dell'uomo industriale*, trad. italiana di Francesca Gorjup Valente e Carla Plevano Pezzini, SugarCo, Milano 1994, p. 188 (ed. or. Vanguard Press, New York 1951).

trodotta da lui sul modello originale del governo. Quando la sintetica è stata consegnata, aveva tutte le cose giuste al posto giusto, e tra l'altro, possedeva due orecchie invece di quattro. Willy ne ha modellate due in più. Non c'era motivo, per la verità: solo un'esercitazione, un'esibizione anatomica a scopo dimostrativo.⁷⁴

La malformazione di DR non è altro che un'ostentazione di biopotere, nonché il godimento di un piacere erotico prettamente maschile incentrato sulla manipolazione del corpo altrui. Willy – come buona parte degli scienziati della prima stagione cyberpunk – eredita il sentimento di rivalsa prometeica del dottor Frankenstein e la sua invidia nei confronti della femminilità – a cui dovrebbe spettare in modo esclusivo la capacità di creare la vita e gli organismi. Ci si aspetterebbe allora – orecchie a parte – un corpo foggiano per ottemperare valori estetici universali. Viceversa la personaggio è grassa, e il testo reitera la sua obesità sottolineandone l'incompatibilità rispetto ai canoni tradizionali di bellezza e soffocando qualsiasi tentativo – anche lessicale – di edulcorazione: «Se uno guarda DR [...] lo vede che è grassa. Non rotondetta, paffuta, grassottella, pacioccona, robusta, ben piazzata, morbida. È grassa. Questo si vede».⁷⁵ La grassezza preclude lo scopo originario di DR e diviene attributo sovversivo; la sessualizzazione che le è stata ingiunta dalla nascita viene negata dal suo corpo difforme, e la sua ontologia può essere riformulata al di fuori di quella di sexbot. Va comunque notato che nel romanzo anche la grassezza è la ripercussione di un possesso biotecnologico:

Willy ha modificato anche il corredo ormonale, le secrezioni ghiandolari, la disposizione delle corone dentarie, alcune articolazioni, la struttura del piede destro... e qualche altra piccola cosa. È possibile che ci siano effetti collaterali, per quella faccenda degli ormoni; è possibile, cioè, che la stangona ingrassi nel prossimo futuro, ma questo è irrilevante. Il vero problema è capire se la modifica genetica è riuscita. Willy è convinto che sia possibile trasformare un modello extralusso da diporto in uno sintetico da difesa.⁷⁶

Willy ha il pieno controllo del corpo di DR, fino a determinarne l'organismo ormonale e a modellarlo a suo piacimento; la violenza contro la femminilità viene a sua volta acuita dall'invenzione fantascientifica, diventando biopolitica – cioè gestione della corporalità altrui – letterale. Nondimeno, ciò va in parte corretto dall'immediata morte di Willy, circostanza che emancipa DR permettendole di vivere secondo le proprie scelte e di lavorare come detective piuttosto che come sintetico da difesa o come sexbot; quello che inizialmente era solo un esperimento, l'ennesimo capriccio patriarcale, si capovolge in possibilità di riscatto.

La sessualità e la grassezza si riversano nel secondo vincolo della femminilità spezzato da DR – la maternità: sin dalla Venere di Willendorf l'immagine di un corpo robusto

⁷⁴ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 6.

⁷⁵ Ivi, p. 11.

⁷⁶ Ivi, p. 6.

è indice di fertilità, e il materno è, quantomeno secondo la psicoanalisi classica, uno dei luoghi cruciali del desiderio erotico. La maternità è un tropo nascosto del cyberpunk maschile, un retroterra metaforico raramente messo in luce che ha esercitato cionondimeno un incarico strutturante all'interno dell'immaginario. Scrive Cadora: «Women, in masculinist cyberpunk, have some mystical, corporeal connection with cyberspace. This would suggest that cyberspace is, by association, feminine in nature, something which becomes most apparent in the highly erotic imagery associated with entering the matrix»;⁷⁷ il cyberspazio e il corpo femminile convergono, e accedere alla rete informatica equivale a soddisfare la pulsione edipica di ritornare al ventre materno.⁷⁸ Non casualmente la parola «matrix», divulgata dal cyberpunk e indicante tanto l'epicentro del cyberspazio quanto il punto dal quale entrarvi, ha come antenato etimologico il latino «matrix», utero, e per estensione «mater», madre. Nel genere è facile riscontrare ginoidi materne o comunque votate a mansioni di cura – infermiere, domestiche, etc. Anche DR, in situazioni che il romanzo non illustra, adotta Pilar, ma la sua maternità è ben poco convenzionale: «Apparentemente, non ha famiglia, a parte DR, che è stata acquisita come parente suo malgrado, e che non è proprio un modello di mamma».⁷⁹ Quella di DR è una maternità riconducibile, piuttosto che a un paradigma familiare tradizionale, alla «kinship» teorizzata da Haraway in *Staying with the Trouble*:⁸⁰ una parentela che ignora i legami di sangue, una collaborazione esistenziale basata sulla cura reciproca senza impostazioni di dovere verticistico. Dal romanzo: «DR [...] sorride perché la piccola viera che si tiene in casa pensa sempre di farle da mamma e questo produce davvero una strana famiglia: una sintetica molto brutta e con difetti di fabbrica, un'orfana denutrita»;⁸¹ DR bada a Pilar e viceversa, senza una divisione netta dei ruoli di madre e figlia, tra una posizione di cura attiva e una passiva. Soprattutto, si tratta di una forma di connessione interspecie: DR è una cyborg e Pilar un'umana, ma ciò non proibisce un'affinità familiare scevra di discriminazioni ontologiche. Il corpo di DR riesamina la maternità in chiave postumana, come comportamento affettivo fuori dalla delimitazione biologica.

2.1.3. MOSTRO

La caratterizzazione tipologica di DR più ricorrente è quella di mostro. Così viene definita da Pilar già dagli inizi del testo, anticipando molti altri personaggi:

⁷⁷ KAREN CADORA, *Feminist Cyberpunk*, cit., p. 361.

⁷⁸ Ciò inoltre connota il primo cyberpunk come un genere dall'immaginario intrinsecamente eterosessuale, limitatezza che verrà corretta dal cyberpunk femminista.

⁷⁹ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 20.

⁸⁰ Cfr. DONNA HARAWAY, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.

⁸¹ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 52.

“Cristo” dice Pilar entrando. “Sei un mostro”.
Ogni volta così. “Guardati tu, mocciosa”.
“Ma a me mica mi ci hanno fatto così”.⁸²

Non sono però soltanto l'obesità e l'eccesso di orecchie a porre il corpo di DR in una posizione antinomica rispetto alla normativa umana, ma anche il suo genere femminile. Come riepilogato da Braidotti, esiste tra mostruosità e femminilità una relazione genetica poiché quest'ultima viene percepita già di per sé come uno scarto dalla norma da concepire unicamente in accezione peggiorativa:

L'associazione delle donne ai mostri risale ad Aristotele che, in *Generazione degli animali*, postula la norma del tipo umano nei termini di una organizzazione corporea basata sul modello del maschio. Di conseguenza, nel processo di riproduzione, quando tutto procede secondo la norma, nasce un bambino di sesso maschile; la femmina viene alla luce quando qualcosa non va per il verso giusto o non accade. La femmina è dunque già un'anomalia, una variante del tema principale del tipo maschile.⁸³

La donna, in quanto non-uomo, è un difetto, una creatura geneticamente deviante, e l'autarchia del discorso fallologocentrico ha esiliato ciò che non gli è conforme nel territorio del mostruoso.

Nell'immaginario fantascientifico la contiguità tra femminilità e mostruosità si fa ancor più palese. Timeto evidenzia una discrasia tra la metamorfosi tecnologica del corpo maschile e quella del corpo femminile:

Se l'associazione tra corpo maschile e tecnologia nella maggior parte dei casi rinforza lo stereotipo di una mascolinità transumana e postbiologica che oltrepassa verso l'alto i limiti del corpo, quando al corpo delle macchine è attribuito un genere femminile a essere amplificato è piuttosto il pericolo che un simile organismo rappresenta (un oltrepassamento verso il basso). I molteplici posizionamenti di questo corpo, per definizione mostruoso perché aperto e mutevole in modo incontrollabile, accerchiano e decentrano minacciosamente il campo del Soggetto dominante.⁸⁴

Nella visione verticale della fusione con la macchina, il cyborg è tarato verso l'alto e l'auspicio, la cyborg verso il basso e l'insidia; dove la modifica del corpo dell'uomo è considerata una vittoria, quella della donna è vista come un'emergenza. Tale paradosso dà prova di quanto il criterio di normalità previsto dalla cultura occidentale sia un criterio intrinsecamente fallocentrico, tendenzioso: non è la deviazione da una norma neutrale a rappresentare un problema, ma da una norma maschile, da un ideale prescrittivo di uomo piuttosto che di umano; quando l'anormalità femminile è concessa, essa risponde

⁸² Ivi, p. 20.

⁸³ ROSI BRAIDOTTI, *Madri, mostri e macchine*, cit., p. 86.

⁸⁴ FEDERICA TIMETO, *Intelligenze artificiali incorporate*, cit., p. 207.

comunque a un piacere biopolitico maschile – come precedentemente visto nel rapporto tra DR e Willy. Come confermato anche da Sady Doyle, «Un mostro è un corpo che avrebbe dovuto essere sottomesso, ma che è diventato una smisurata minaccia: un mostro è una donna che si è sottratta al controllo (dell'uomo)»;⁸⁵ qualsivoglia variazione tecnologica del corpo della donna, in quanto promessa di riscatto e segnale dell'arbitrarietà del fallocentrismo, viene subito declassata ad aberrazione, cioè a uno statuto ontologico sbagliato. Il meccanismo proiettivo della fantascienza, esagerando la realtà, rivela la dimensione teratologica della femminilità e la plasma in dissenso. La grassezza di DR incorpora il nesso tra ideologia freak e movimento femminista esploso negli anni Ottanta divenendo testo politico: la personaggio suscita disgusto e orrore ad ogni personaggio incontrato, il suo corpo è un'incrinatura in movimento dell'altrimenti levigato ordinamento fallologocentrico; è un mostro, l'alterità incarnata. La grassezza, in un mondo dove la bioingegneria punta – attraverso un abilismo interiorizzato – al perfezionamento corporale, è proposito di trasgressione e ritorno del represso. Braidotti lo esplicita utilizzando il tropo del carnevale bakhtiniano:

Di certo la normalizzazione dei corpi perseguita con dispositivo bio-info-tecnologici (dalla chirurgia estetica ai blog per una silhouette perfetta) è sempre più invasiva, ma non riesce a sopprimere l'insorgere di contro-modelli culturali: corpi ribelli, selvaggi, abietti, malati, drogati, corpi di rifugiate/i, migranti, precarie/i, corpi arrabbiatissimi giovani e meno giovani in conflitto con i diktat della società postindustriale. Si prenda ad esempio l'esplosione del peso medio dei corpi, specialmente negli USA. Una visione quasi bakhtiniana del corpo come riverso grottesco coesiste e cresce di pari passo con le visioni patinate del corpo tecnologicamente perfezionato.⁸⁶

Il corpo di DR stravolge la ragione egemonica, la contraddice platealmente convertendo in positivo la discrepanza della mostruosità. Nel corso delle vicende DR riunirà attorno a sé altri freaks, ulteriori corpi anomali come il suo, istituendo una comunità alternativa; il mostro da entità eliminata – etimologicamente: da porre sul *limen*, sul confine, da bandire – diventa il centro gravitazionale di un'integrazione basata sull'inclusione degli esclusi.

Inoltre, in uno scenario quale quello neoliberista ben riconoscibile nella Milano inscenata da Vallorani, la mostruosità è anche un ammutinamento dalla produttività e dalla mercificazione del reale. DR, sexbot mancato, non ha alcun valore sul mercato, ed

⁸⁵ JUDE ELLISON SADY DOYLE, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, trad. italiana di Laura Fantoni, Tlon, Roma 2021, p. 19 (ed. or. Melville House, New York 2019).

⁸⁶ ROSI BRAIDOTTI, *Materialismo radicale*, cit., p. 49.

è perciò «uno scarto di fabbrica, un'esercitazione riuscita male, una specie di prova vivente della fallibilità delle intenzioni umane»;⁸⁷ la personaggio spaventa perché rammenta agli uomini i loro limiti, l'impossibilità di matematizzare il mondo, la discordanza tra economia e ontologia. La mostruosità è redenzione, libertà di gestire il proprio corpo e il proprio biopotere in modo autonomo, svincolati dalle trame del capitale.

2.2. LA FORMA

Anche la lingua del romanzo replica uno scostamento in senso femminista dalla tradizione maschile della fantascienza classica. È la stessa Vallorani ad asserire di adoperare nelle sue opere un «linguaggio cattivo, pieno di lacerazioni e incongruenze»,⁸⁸ in una sintassi sincopata poco attinente alla prosa ragionata e algida dell'hard sci-fi – specchio di un mondo inventato altrettanto coerente. Agli antipodi rispetto all'ottimismo della prosa delle generazioni scrittorie precedenti, il futuro de *Il cuore finto di DR* è espresso da una lingua spietata, diretta, che non cela le storture della realtà ma anzi le marca con un lessico brutale quanto il mondo che rappresenta. Basti pensare – come notato da Sebastiani⁸⁹ – alle descrizioni prima citate del corpo di DR, tese alla sgradevolezza tramite un'attenta sostituzione terminologica: «faccia» al posto di viso o volto, «rotonda» invece di ovale, «gialli» per biondi, e così via.⁹⁰ Pur tenendo presente l'eventualità di refuso, si può osservare come il corpo post-genere di DR si traduca in un'incongruenza morfologica e morfosintattica: DR viene definita sia «sintetico» che «sintetica», e i pronomi attraverso i quali ci si riferisce alla personaggio alternano senza soluzione di continuità il maschile e il femminile – «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»,⁹¹ «L'odore dell'aria non dice niente di buono: DR non lo riconosce subito anche se gli pare vagamente familiare».⁹² Come la città e i suoi abitanti, anche il lessico è meticcio e multiculturale: Vallorani adopera un vocabolario intriso di anglicismi e ispanismi, nonché di termini settoriali mutuati dal linguaggio tecno-informatico.⁹³

Da un punto di vista diegetico-formale, è evidente il debito che Vallorani ricava dal linguaggio cinematografico: il racconto, specie dalla seconda metà in avanti, registra continui cambiamenti di punti di vista e situazioni – talvolta anche in modo schizofrenico, senza chiare indicazioni grafiche quali l'interruzione di paragrafo; l'inizio stesso del

⁸⁷ NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 149.

⁸⁸ GIUSEPPE LIPPI, *Intervista a Nicoletta Vallorani*, in NICOLETTA VALLORANI, *DReam box*, Mondadori, Milano 1997, p. 234.

⁸⁹ Cfr. ALBERTO SEBASTIANI, *Nicoletta Vallorani e la lingua per i corpi mostruosi*, «Treccani», 29 settembre 2021 <www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_340.html> (u.c. 07.06.2024).

⁹⁰ Cfr. NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, cit., p. 15.

⁹¹ Ivi, p. 54.

⁹² Ivi, p. 55.

⁹³ Cfr. ALBERTO SEBASTIANI, *Nicoletta Vallorani e la lingua per i corpi mostruosi*, cit.

romanzo si svolge in media res e in una posizione analettica rispetto alle vicende, secondo una mentalità narrativa tipica dei film del periodo. Un ulteriore debito alla cinematografia – cyberpunk e non – è constatabile nel lessico: i dialoghi tra i personaggi sono costruiti a partire dal doppiaggese, dalla lingua tradotta dai film americani, giacché impiegano espressioni – perlopiù turpiloqui – comuni nel parlato inglese – l'esempio più lucido in tal senso è il ricorrente «fottutissimo», da «fuckin'».⁹⁴

3. CONCLUSIONI

Il cuore finto di DR è una chiave d'accesso sia per la poetica della sua autrice che per la configurazione che ha assunto il cyberpunk femminista. Il romanzo introduce numerose tematiche della produzione di Vallorani: basti pensare, come titolo d'esempio, all'emersione di una soggettività rizomatica e interconnessa – Braidotti la definirebbe «nomadica»⁹⁵ – affine all'agency vegetale che la protagonista sviluppa attraverso una droga e che proseguirà nel sequel del testo, *DReam Box*, edito nel 1997. Allo stesso tempo, *Il cuore finto di DR* è anche il punto di arrivo di una serie di rivoluzioni ideologiche e culturali che hanno alterato il volto della fantascienza dalla metà del secolo in avanti: il cyberpunk di Vallorani è un'operazione speculativa che abbandona i toni trionfali e machisti della narrativa precedente a favore di una riflessione più attenta sul destino dei corpi e della femminilità in un reale sempre più tecnologizzato.

BIBLIOGRAFIA

- LINO ALDANI, *La fantascienza*, La Tribuna, Piacenza 1962.
- MARLEEN S. BARR, *Feminist Fabulation: Space/Postmodern Fiction*, University of Iowa Press, Iowa City 1992.
- BRUCE BETHKE, *Cyberpunk*, «Amazing Stories», LVII, 4, novembre 1983, pp. 94-106.
- ROSI BRAIDOTTI, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, trad. italiana di Angela Balzano, Meltemi, Milano 2019.
- EAD., *Madri, mostri, macchine*, a cura di Anna Maria Crispino, Castelvechi, Roma 2021 (ed. or. manifestolibri, Roma 1996).
- EAD., *Soggetti nomadi. Corpo e differenza sessuale*, trad. italiana di Anna Maria Crispino e Chiara Fioravanti, Castelvechi, Roma 2023.
- EAD., *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, trad. italiana di Maria Nadotti, Castelvechi, Roma 2024.
- KAREN CADORA, *Feminist Cyberpunk*, «Science Fiction Studies», XXII, 3, 1995, pp. 357-372.

⁹⁴ Cfr. FLAVIO SANTI, «Egli correva a visifonare a Narilma, che in quel periodo era la citobotanica della città». *La lingua della fantascienza italiana*, «Treccani», 12 novembre 2020 <www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_298.html> (u.c. 21.03.2024).

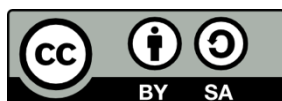
⁹⁵ Cfr. ROSI BRAIDOTTI, *Soggetti nomadi*, cit.

- LAURA COCI, *Fantascienza, un genere (femminile)*, Delos Digital, Milano 2023.
- SILVIA CONTARINI, "Avrai i miei occhi" di Nicoletta Vallorani, «Nazione indiana», 22 marzo 2020 <www.nazioneindiana.com/2020/03/22/avrai-i-miei-occhi-di-nicoletta-vallorani>.
- MARY DALY, *Gyn/Ecology: The Metaethics of Radical Feminism*, Beacon Press, Boston 1978.
- JUDE ELLISON SADY DOYLE, *Il mostruoso femminile. Il patriarcato e la paura delle donne*, trad. italiana di Laura Fantoni, Tlon, Roma 2021.
- GARDNER DOZOIS, *SF in the Eighties*, «Washington Post», 30 dicembre 1984.
- NEIL EASTERBROOK, *The Arc of Our Destruction: Reversal and Erasure in Cyberpunk*, «Science Fiction Studies», XIX, 3, 1992, pp. 378-394.
- GIANFRANCO FALCONE, "Eva" di Nicoletta Vallorani. *Corpo, identità marginali e fantascienza*, «L'Espresso. Viaggi in carrozzina», 9 aprile 2021.
- SILVIA FEDERICI, *Oltre la periferia della pelle. Ripensare, ricostruire e rivendicare il corpo nel capitalismo contemporaneo*, D editore, Roma 2023.
- FRANCES FERGUSON et al. (eds.), *Nuclear criticism*, «Diacritics», XIV, 2, 1984.
- FRANCIS FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York 1992.
- DOMENICO GALLO, *Fantascienza Outside the Ghetto: The Science-Fictional Writings of Italian Mainstream Authors*, «Science Fiction Studies», XLII, 2, 2015, pp. 251-273.
- WILLIAM GIBSON, *Burning Chrome*, Ace Books, New York 1986.
- FABIO GIOVANNINI, *Cyber-punk e splatterpunk*, Datanews, Roma 1992.
- JOAN GORDON, *Yin and Yang Duke It Out*, in LARRY MCCAFFERY (ed.), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham 1991, pp. 196-202.
- STEPHEN GUNDLE, *Bellissima: Feminine Beauty and the Idea of Italy*. Yale University Press, New Haven 2007.
- DONNA HARAWAY, *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, in EAD., *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, Free Associations Books, London 1991, pp. 149-183.
- EAD., *The Actors Are Cyborg, Nature Is Coyote, and the Geography Is Elsewhere: Postscript to "Cyborgs at Large"*, in CONSTANCE PENLEY, ANDREW ROSS (eds.), *Technoculture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1991, pp. 21-26.
- EAD., *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Duke University Press, Durham 2016.
- MARY CATHERINE HARPER, *Incurably Alien Other: A Case for Feminist Cyborg Writers*, «Science Fiction Studies», XXII, 3, 1995, pp. 399-420.
- HARALD HENDRIX, CLAUDIO DI FELICE, PHILIEP BOSSIER (eds.), *The Idea of Beauty in Italian Literature and Language: "Il buono amore è di bellezza disio"*, Brill, Leiden 2019.
- ROBERT HODGE, *Literature as Discourse*, Polity, Cambridge 1990.
- VERONICA HOLLINGER, *Cybernetic Deconstructions*, in LARRY MCCAFFERY (ed.), *Storming the Reality Studio: A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Science Fiction*, Duke University Press, Durham 1991, pp. 203-218.
- FREDRIC JAMESON, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Methuen, London 1981.
- ID., *Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?*, in BRIAN WALLIS (ed.), *Art after Modernism: Rethinking Representation*, Godine, Boston 1984, pp. 239-252.

- ANNETTE KUHN (ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, Verso, London 1990.
- TIMOTHY LEARY, *Chaos and Cyberculture*, Ronin Pub, Berkeley 1994.
- GIUSEPPE LIPPI, *Intervista a Nicoletta Vallorani*, in NICOLETTA VALLORANI, *DReam box*, Mondadori, Milano 1997.
- BRIAN MASSUMI, *The Politics of Everyday Fear*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- MARSHALL McLuhan, *La sposa meccanica. Il folclore dell'uomo industriale*, trad. italiana di Francesca Gorjup Valente e Carla Plevano Pezzini, SugarCo, Milano 1994.
- MARIANNA MOLLO, *Cyberpunk e Splatterpunk. Le frontiere estreme della fantascienza e dell'horror*, in ELISABETTA MONDELLO (a cura di), *La narrativa italiana degli anni Novanta*, Meltemi, Roma 2004, pp. 87-103.
- LAURA MULVEY, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», XVI, 3, 1975, pp. 6-18.
- ANNA PASOLINI, NICOLETTA VALLORANI, *Corpi magici. Scritture incarnate dal fantastico alla fantascienza*, Mimesis, Milano 2020.
- ANDREW ROSS, *Strange Weather: Culture, Science, and Technology in the Age Limits*, Verso, London 1991.
- NADIA SETTI, MARIA VITTORIA TESSITORE, *SIL*, «Altre Modernità», 12, 2014, pp. 203-219.
- BRUCE STERLING (ed.), *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*, Ace Books, New York 1988.
- FEDERICA TIMETO, *Intelligenze artificiali incorporate. Macchine femmina e relazioni di genere umano-macchiniche nel cinema e nella televisione contemporanei*, in SILVIA ANTOSA, MIRKO LINO (a cura di), *Sex(t)ualities. Morfologie del corpo tra visioni e narrazioni*, Mimesis, Milano 2018, pp. 201-229.
- NICOLETTA VALLORANI, *Il cuore finto di DR*, Todaro Editore, Lugano 2003.
- EAD. (a cura di), *Dissolvenze. Corpi e culture nella contemporaneità*, il Saggiatore, Milano 2009.
- JEFFREY WEEKS, *Invented Moralities. Sexual Values in an Age of Uncertainty*, Polity Press, Oxford 1995.

SITOGRAFIA

- FLAVIO SANTI, «Egli correva a visifonare a Narilma, che in quel periodo era la citobotanica della città». *La lingua della fantascienza italiana*, «Treccani», 12 novembre 2020 <www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_298.html> (u.c. 21.03.2024).
- ALBERTO SEBASTIANI, *Nicoletta Vallorani e la lingua per i corpi mostruosi*, «Treccani», 29 settembre 2021 <www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_340.html>.
- Ursula Le Guin*, «YouTube», 19 novembre 2014 <www.youtube.com/watch?v=Et9Nf-rsALk&ab_channel=NationalBook> (u.c. 21.03.2024).
- Incontro con Nicoletta Vallorani - seconda parte*, «YouTube», 26 dicembre 2016 <www.youtube.com/watch?v=HWD1SxSsHyc> (u.c. 21.03.2024).



Share alike 4.0 International License