

Comparatismi IO 2025

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20253094>

Paraletteratura: i limiti di un concetto critico nella definizione dei generi letterari

Marco Malvestio

Abstract • In Italia, la letteratura di genere è stata a lungo dismessa in toto come forma letteraria marginale, e l'intera varietà delle sue manifestazioni è stata rubricata sotto il termine, indistinto e foriero di equivoci, di paraletteratura. Questo contributo illustra perché una simile visione (e divisione) non è soltanto gravemente limitata e limitante quando si tratta di affrontare la complessità dei fenomeni letterari, ma, dal momento che si focalizza esclusivamente sulla sua dimensione letteraria, fallisce nel cogliere le articolate sfumature che il genere ha assunto nel presente. La prima parte di questo contributo prende in esame alcuni testi critici che, in ambito franco-italiano, operano una simile distinzione rigida tra letteratura e paraletteratura (Ricci, Rak, Spinazzola, Couégnas, Simonetti); la seconda, adottando come caso di studio la fantascienza e applicando le teorizzazioni di John Rieder e Damien Broderick, illustra definizioni alternative di un genere che tengano conto della sua complessità, transmedialità, e soprattutto delle dinamiche editoriali e materiali della sua produzione.

Parole chiave • Paraletteratura; Letteratura di genere; Genere letterario; Fantascienza; Letteratura contemporanea

Abstract • In Italy, genre fiction has long been dismissed as a marginal literary form, and the full range of its manifestations has been labelled paraliterature, a term that often generates misunderstanding and confusion. This paper argues that such a view (and division) is not only extremely limited, and limiting, when it comes to addressing the complexity of literary phenomena, but also that, by focusing solely on the literary dimension of genre, it fails to account for the complex features that genre has acquired in the present. The first part of this paper examines a number of critical works that, in France and Italy, make a distinction between "proper" literature and paraliterature (Ricci, Rak, Spinazzola, Couégnas, Simonetti). By using science fiction as a case study and adopting the frameworks proposed by John Rieder and Damien Broderick, the second part explores alternative definitions of the concept of genre that include an understanding of its complexity, its transmedia dimension, and the publishing and material dynamics underlying its production.

Keywords • Paraliterature; Genre fiction; Literary genre; Science fiction; Contemporary fiction

Paraletteratura: i limiti di un concetto critico nella definizione dei generi letterari

Marco Malvestio

In un panorama culturale in cui i prodotti di genere (letterari, televisivi, cinematografici, fumettistici) hanno una diffusione se possibile ancora maggiore che in passato, oltre a una legittimazione inedita agli occhi del pubblico e della critica, è perlomeno opportuno riflettere sia sullo statuto culturale del genere, sia sulla sua ricezione. In Italia, la letteratura di genere è stata a lungo dismessa in toto come forma letteraria marginale, e l'intera varietà delle sue manifestazioni è stata rubricata sotto il termine, indistinto e foriero di equivoci, di *paraletteratura*: nemmeno letteratura di cattiva qualità, dunque, ma, etimologicamente, una letteratura che non lo è davvero, che sta accanto, surrettiziamente e come impostura, alla letteratura vera e propria, o addirittura che è il suo opposto.¹

In questo contributo intendo illustrare perché, a mio avviso, una simile visione (e divisione) non è soltanto gravemente limitata e limitante quando si tratta di affrontare la complessità dei fenomeni letterari, ma, dal momento che si focalizza esclusivamente sulla sua dimensione letteraria, fallisce nel cogliere le articolate sfumature che il genere ha assunto nel presente. Nella prima parte di questo contributo prenderò in esame alcuni testi critici che, in ambito franco-italiano, operano una simile distinzione rigida tra letteratura e paraletteratura; nella seconda, adottando come caso di studio la fantascienza, andrò a illustrare definizioni alternative del concetto di genere che tengano conto della sua complessità.

I. Sull'uscio della letteratura

Il termine “paraletteratura” viene usato spesso dalla critica, senza particolare cura nel definire i suoi confini e i suoi parametri. In un testo dedicato prevalentemente all'analisi linguistica della letteratura di consumo, per esempio, Laura Ricci raccoglie giudizi critici precedenti, sostenendo che “alla paraletteratura appartengono i testi narrativi diretti a soddisfare la richiesta di un predefinito pubblico di riferimento, circoscrivibile per sesso, età e interessi” (2013, p. 14); e che essa è contraddistinta soprattutto dalla serialità, che si articola in varie maniere: quella editoriale, prevalentemente nella natura periodica di molte pubblicazioni di genere; “la tendenza alla riproduzione, nelle serie, di contenuti noti al lettore”; l'uso di titoli che si somigliano, per rafforzare l'effetto di riconoscibilità nel lettore (“*Le avventure di...*, *I misteri di...*, *i Fiori* e *i Prati* della libellistica edificante”); e infine “la ripetizione di tipi, situazioni e discorsi che compongono quei luoghi comuni e cliché unanimemente ritenuti i contrassegni primari” (Ricci, 2013, pp. 13-14). Allo stesso tempo, tuttavia, Ricci dedica ampio spazio alla paraletteratura in riferimento a un'epoca (quella premoderna, dal medioevo al Settecento) per la quale questi criteri sono difficilmente applicabili, mancando un sistema editoriale che renda possibile la dimensione seriale della

¹ “Il prefisso ‘para-’ indica una vicinanza spaziale, intesa come somiglianza o affinità, ma è anche usato per indicare una relazione di secondarietà, di alterazione, o di deviazione rispetto a una supposta norma” (Bernardelli, 2021, p. 13).

pubblicazione, e caratterizzandosi la stessa letteratura “alta” proprio per “la ripetizione di tipi, situazioni e discorsi” ben più che non sull’innovazione tematica e formale.

Anche in testi precedenti a quello di Ricci, e di carattere più esplicitamente teorico, l’equazione sembra essere quella tra paraletteratura e letteratura di consumo o di massa: per Michele Rak, per esempio, il termine “paraletteratura” indica “un insieme di generi letterari che comprende il romanzo ‘popolare’ o d’intrattenimento, il romanzo poliziesco e di fantascienza, talvolta il fotoromanzo e il fumetto, ed esso tende ad essere utilizzato per denotare in genere il complesso dei messaggi verbali veicolati dai mezzi di comunicazione di massa” (1980, p. 50). Anche una simile definizione mostra, in realtà, una profonda indecisione su cosa costituisca il perimetro della paraletteratura: poliziesco e fantascienza sono, a rigore, esempi di romanzo d’intrattenimento, dunque lascia dubbiosi la duplicazione della specificazione; mentre l’appartenenza alla paraletteratura di fotoromanzo e fumetto è messa in dubbio da un “talvolta”. La varietà delle forme che questo termine dovrebbe coprire è esemplare già nel sottotitolo del volume in cui appare inizialmente questo intervento di Rak, *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, che raccoglie gli atti di un convegno sull’argomento tenutosi nel 1967 a Cerisy (Tortel et al., 1977). Raggruppare esperienze tanto distanti sia per natura mediale che per estensione cronologica (tra l’epoca del melodramma e quella del fumetto e del fotoromanzo passano come minimo molti decenni) entro una categoria che si definisce in negativo rispetto a una versione “ufficiale” della letteratura significa inevitabilmente sminuire non solo la complessità di questi fenomeni, ma soprattutto la loro specificità.

Paraletteratura sembra essere quanto non è letteratura, o meglio ancora, quanto la letteratura rifiuta di essere: quelle produzioni ancillari, che si situano a margine, o in basso, rispetto alla vera letteratura. Come scrive ancora Rak, “la paraletteratura viene individuata – dai suoi destinatori come dai suoi destinatari – come un campo di contraddizione di un altro campo individuato come letteratura” (1980, p. 50). Questo, in realtà, è vero solo per alcune delle accezioni di paraletteratura indicate finora, ossia per le letterature di genere, che, come vedremo poi, tendono a creare comunità fortemente (ma non rigidamente) perimetrate, senza però porsi per forza in opposizione qualitativa rispetto alla letteratura “alta”. È meno vero, invece, per la letteratura di consumo in senso ampio, i cui autori non necessariamente si percepiscono estranei alla fascia “alta” del fare letterario.

L’impressione, nelle discussioni sulla paraletteratura, è che spesso ci sia una volontà di delimitarne i confini dal punto di vista teorico, o di misurare le sue implicazioni per la teoria letteraria, o ancora, al più, di dare conto del suo portato ideologico (come avviene nel pionieristico, ancorché talvolta problematico, lavoro di Umberto Eco²), senza nutrire però un reale interesse per i testi che la compongono. Oltre alla mancanza di interesse, quello che colpisce in queste discussioni è la mancanza di rispetto, se così si può dire: non perché alla letteratura di genere o di consumo vada tributata una particolare venerazione (che non giova a nessun oggetto d’analisi), ma proprio nel senso elementare dell’imparzialità che andrebbe dedicata a un caso di studio. Vale la pena di citare un passaggio dall’introduzione di un libro del 1999 di Rak dedicato al romanzo rosa:

In questo libro non si nomina nessun libro e nessun autore perché, quando il lettore mediale va in libreria o in edicola, compra un libro che già conosce o possiede. Compra una griffe, un tipo di intreccio (come il “giallo”), un libro senza lingua (in che lingua sono scritte le spy-stories?), un libro senza autore (cosa sa della sua vita?). Sempre più spesso compra un testo

² Per esempio *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa* (1964) e *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare* (1976).

scritto da redattori e traduttori o da un seriale: un prodotto confezionato come quegli spaghetti precotti con molluschi defunti che i deliziosi ristoranti per pensionati della riviera ligure scongelano e chiamano con nomi diversi: *alle vongole, allo scoglio, alla marinara, all'insalata di mare, al polipo*. (Rak, 1999, p. ix)

Al di là del tono apertamente denigratorio, condito di metafore grottesche, e al di là anche della surreale pretesa di poter parlare di un genere senza dire nulla sui singoli testi che lo dovrebbero comporre, colpisce nuovamente la tendenza a mettere insieme una varietà di fenomeni differenti (il rosa, la crime fiction, la spy story), e a fare assunti circa il comportamento del lettore abituale. Se non sempre un lettore di genere conosce qualcosa della vita degli autori che legge (ma non necessariamente un lettore di letteratura “alta” si interessa di più), è proprio all’interno dei generi che si crea un rapporto stretto tra figure autoriali e fan, come dimostra, tra i tanti esempi possibili, il seguito essenzialmente personale di un autore come Stephen King, che certamente si poteva rilevare con facilità già nel 1999.

2. Passeggiate nel circostante

Diverse di queste incertezze definitorie trasmano anche nel saggio di Gianluigi Simonetti *La letteratura circostante*. Il volume di Simonetti è senz’altro un importante tentativo di storiografia e mappatura del presente, e ha l’indubbio merito di indagare aree della produzione letteraria contemporanea che normalmente non ricevono attenzione dalla critica italiana; e l’ampio consenso che ha ottenuto testimonia anche la necessità di un saggio simile in questa congiuntura storica e culturale. Ancora, occorre dire preliminarmente che non è un volume che ha come scopo la definizione di paraletteratura: tuttavia, proprio per questo, ossia perché ne eredita una definizione di uso comune, risulta così interessante e sintomatico di un modo di intendere in Italia la letteratura di genere.

Simonetti si propone di indagare “le scritture che ci stanno attorno e [...] quelle che vediamo affiorare all’orizzonte, cercando negli scaffali delle librerie e non solo in quelli delle biblioteche” (2018, p. 9). Se c’è una letteratura circostante, in altre parole, c’è anche un centro in relazione al quale si dà, dotato di una legittimità che la paraletteratura non potrà mai avere (quanto si situa a metà viene definito invece “nobile intrattenimento”): in questo caso specifico, la letteratura del centro è evidentemente quella delle biblioteche, mentre Simonetti intende affacciarsi anche in quella che popola “gli scaffali delle librerie” – dunque, viene inferito, quella che vende, la letteratura di massa. Questa inferenza, tuttavia, non è affatto scontata, e la confusione è accresciuta nel corso di tutto il libro. Non è mai chiaro, ne *La letteratura circostante*, che cosa qualifichi la paraletteratura, e cosa la separi da quella “normale” o “alta”; le categorie di paraletteratura, letteratura di consumo e letteratura di genere sono usate indistintamente, dando per assodata una loro definizione, ma creando di fatto non poca confusione. Le letterature popolari e di consumo sono presentate ora come distinte, ora come evoluzione una dell’altra, senza che questa genealogia sia effettivamente chiarita: “la letteratura popolare prima, e poi – fatte le debite differenze – [...] quella di consumo” – ma quali siano le “debite differenze” non è esplicitato (Simonetti, 2018, p. 15). Si tratta di “letterature empatiche, spesso (ma non sempre) a bassa coerenza formale; letterature senza pretese di totalità, senza suplenze metafisiche, senza roveli introspettivi” (Simonetti, 2018, p. 15).

Il criterio distintivo pare essere quello estetico; si parla di “una fluviale produzione di libri di consumo, o Masscult, che non nutre nessuna speranza di sentirsi bella” (Simonetti,

2018, pp. 10-11). Altrove, tuttavia, la letteratura di consumo è fatta coincidere con quella di genere. Ci viene detto, a proposito del romanzo rosa, che

come tutti i prodotti di genere, anche il romanzo rosa si appoggia a schemi noti e ricorrenti: il lettore di paraletteratura è colui che rinuncia in partenza alla potenzialmente illimitata varietà dei testi per scegliere ‘quell’unico “testo” che è il genere’ (Simonetti, 2018, pp. 232-233)

poi che

tutta la letteratura di consumo è piatta, superficiale, stilisticamente povera; tutti i romanzi rosa sono sentimentali ed evasivi; tutta la narrativa popolare blandisce e consola, e si appoggia ideologicamente ai valori dominanti (Simonetti, 2018, p. 283)

e però anche che

nella fucina degli effetti di realtà troviamo anche i generi, nel senso stavolta della narrativa di genere: il thriller, l’horror, la fantascienza, il rosa, eccetera. Tradizionalmente concepita come evasiva e derealizzante, la paraletteratura può sembrare fuori posto in un sondaggio sugli effetti di realtà. (Simonetti, 2018, pp. 107-108)

Per restare sul caso di studio di Simonetti, vale la pena chiedersi dunque cosa sia il romanzo rosa: letteratura di genere (e dunque un genere letterario), letteratura di consumo (che non coincide necessariamente con la letteratura di genere), paraletteratura, narrativa popolare? Ancora, che cosa distingue la letteratura di genere (variamente indicata) da quella mainstream o alta non è mai detto: il successo di vendite, quindi quando un romanzo di consumo è effettivamente *consumato*? Ma non ogni romanzo (non ogni *brutto* romanzo) che vende è letteratura di genere, né soprattutto ogni romanzo di genere è un romanzo di consumo – anzi, come sa bene chi abbia familiarità con la storia della fantascienza italiana (o della fantascienza in generale), il pubblico della letteratura di genere non è affatto (verrebbe quasi da dire, non è per definizione) il *grande* pubblico, bensì uno di nicchia. Al contrario, un romanzo come *Il nome della rosa* di Umberto Eco è un best-seller da decine di milioni di copie, dunque letteratura di consumo ben più di quanto non lo sia la letteratura di genere in senso stretto; è un romanzo il cui valore estetico è stato però spesso messo in dubbio; che si colloca all’interno di un genere preciso (il romanzo storico) e a margine di un altro (il giallo); ma che difficilmente qualcuno definirebbe paraletteratura.

Quando parla di letterature di genere, Simonetti sembra indicare dei modelli astratti, piuttosto che l’appartenenza a un campo editoriale specializzato. In effetti, *La letteratura circostante* si interessa poco a prodotti di genere in senso marcatamente editoriale: il romanzo rosa che analizza, come nel caso delle opere di Melissa P., Federico Moccia e Fabio Volo, non è quello delle collane specializzate, ma semmai appartiene alle collane generaliste di alcuni dei più grandi gruppi editoriali italiani (addirittura Einaudi nel caso di *Tre*). Si affastellano insomma ne *La letteratura circostante* giudizi di carattere estetico, merceologico, e di collocazione editoriale, senza che siano però gestiti con particolare coerenza: campi editoriali e culturali specifici, che parlano a comunità ristrette, sono confusi con la bestselleristica.

Del resto, non ogni romanzo appartenente al campo della fantascienza (o del rosa, o del giallo) corrisponde alla descrizione di Simonetti. Sono innumerevoli gli esempi che si potrebbero fare, anche solo in riferimento alla fantascienza, di prodotti di consumo che sono tutt’altro che piatti, superficiali, stilisticamente poveri, evasivi e derealizzanti, cominciando

per esempio da Ursula K. Le Guin e Philip K. Dick, due autori la cui produzione si colloca, a livello editoriale, quasi esclusivamente all'interno del mondo della letteratura di genere. Se si ribattesse che Le Guin e Dick non si possono considerare paraletteratura perché sono “grandi scrittori” (perché, dunque, il loro valore estetico li assolve dal peccato originale della loro provenienza editoriale), si tornerebbe a identificare la distinzione tra letteratura “alta” e di genere in una cattiva riuscita, una scarsa valenza estetica. In questo caso, tuttavia, paraletteratura diventerebbe semplicemente un sinonimo di “libri brutti” – ma anche questa distinzione appare poco sensata, perché molti libri brutti non appartengono affatto alla letteratura di genere (su questo già Eco, 1964, in particolare pp. 51-54).

Sempre in termini di giudizi estetici, altrove ci viene detto che “la paraletteratura tende a essere [...] espressione diretta, univoca e inconsapevole del desiderio; perché più prossima alla materializzazione e alla realizzazione del fantasma, e perché in collegamento non mediato con l'inconscio stesso” (Simonetti, 2018, p. 232).³ Non solo una letteratura senza complessità, dunque, ma una lettura senza complicazioni, addirittura senza mediazioni con l'inconscio; per lettori, come quelli che identificava Rak, poco curiosi e poco interessati alla complessità. Anche in questo caso, un simile giudizio non pare rispecchiare i campi delle letterature di genere così come sono stati studiati negli ultimi decenni (e non è un caso che la bibliografia critica di Simonetti a riguardo oscilli tra gli anni Sessanta e Novanta, prevalentemente di area francoitaliana), che hanno individuato ora nel potenziale immaginativo della fantascienza uno strumento di concettualizzazione di fenomeni eccezionalmente complessi, come il cambiamento climatico, ora nella sovversione del gotico e dell'horror, ma anche del thriller, uno spazio per la riemersione di repressi perturbanti che assumono forme mostruose che, ben lungi dall'essere “univoche e inconsapevoli” manifestazioni del desiderio, sono semmai figure nutrite di ambiguità.

All'inizio del saggio, Simonetti tenta una distinzione tra la “grande letteratura, che per capirci chiameremo letteratura in senso forte”, che “ambisce a plasmare le coscienze e interpretare il mondo – compreso quello che non si vede – attraverso una configurazione formale specifica e irriducibile, uno stile personale, un determinato e accorto (o invasato, ma con metodo) uso della lingua” (Simonetti, 2018, p. 16), e invece la letteratura popolare e quella di consumo che “puntano al divertimento”:

In quest'ambito non c'è niente da scoprire o da imparare; e infatti il divertimento può nascere, e quasi sempre nasce, dalla ripetizione dell'uguale, o da qualche innocua variazione sul tema. La letteratura che serve a evadere può apparire debole perché rispetto alla precedente frequenta piaceri regressivi, apprezza stilizzazioni grossolane, si accontenta di risultati parziali: un eccesso di forma, o una eccessiva individuazione della forma stessa, rappresentano un difetto più che un pregio, perché impegnano troppo la testa e spingono a farsi troppe domande. Approssimazione stilistica, incerta padronanza formale, scarsa coerenza strutturale e logica – aspetti tipici, da sempre, della letteratura cosiddetta di genere – possono essere le benvenute. L'epigonismo paga più dell'originalità, perché costa meno fatica a chi scrive e a chi legge; il ricorso agli stereotipi indebolisce la dialettica di avanguardia e tradizione e alla lunga la dissolve. E visto che lo stile conta relativamente, conta poco anche il rapporto col passato culturale e con le patrie lettere: la letteratura di consumo obbedisce a regole internazionali ed è facilmente traducibile. (Simonetti, 2018, p. 16)

³ Il giudizio riprende direttamente l'intervento di Gerard Mendel in Tortel et al., 1977 (“Psicoanalisi e Paraletteratura”, pp. 180-195); ed echeggia quelli di Eco sul romanzo popolare come macchina gratificatoria, o di Giuseppe Petronio sulla natura consolatoria del giallo, su cui si veda Serafini, 2021.

Che il libro di Simonetti abbia suscitato reazioni critiche per la sua “apertura” a testualità non canoniche⁴ è indicativo dello statuto culturale delle letterature di genere in Italia, ben testimoniato dalla condanna senza appello di questo paragrafo. Le osservazioni sulla natura seriale delle letterature di genere le abbiamo rilevate già in Ricci, e costituiscono un punto importante anche nella trattazione di Daniel Couégnas (un'altra fonte di Simonetti), per cui al centro dell'esperienza della paraletteratura sta la ricerca di “un piacere *simile ma non identico*”, con un lettore standard che “vuole tanto *qualcosa di nuovo* quanto *qualcosa di simile*” (1997, p. 53). La natura finita del repertorio delle letterature di genere è difficilmente negabile, e di questo diremo di più nella seconda parte dell'articolo; è importante rilevare tuttavia che non si vede perché dovrebbe rappresentare un difetto estetico. Al netto della considerazione ovvia che la letteratura occidentale si è fondata per secoli sulla ripetizione di un patrimonio estremamente circoscritto di temi, personaggi e forme, all'interno della letteratura di genere le innovazioni non sono necessariamente innocue, né dal punto di vista formale né da quello contenutistico: difficile considerare tali, per esempio, la spericolata torsione metaletteraria di *L'assassinio di Roger Ackroyd* di Agatha Christie, o il perturbante finale di *È un problema*. Ancora, non è vero che un eccesso di forma rappresenti un difetto: il giallo, l'horror e la fantascienza offrono numerosi esempi di ricorsi alla metafiction o alla creazione di spazi testuali ipermediati.

Peraltro, la nozione di “ripetizione dell'uguale” può sembrare tale solo quando si guardano le trame e le sinossi (il che, come ci ricorda Graham Harman, è sempre il miglior modo di ridicolizzare un'opera; 2012, pp. 11-14), ma lo svolgimento può essere diversissimo: *Cronache della galassia* di Isaac Asimov e *Dune* di Frank Herbert condividono una pluralità di elementi, ma sono opere quasi antitetiche per stile e sviluppo. Perché si parla di “ripetizione dell'uguale” su due romanzi quando questi sono “paraletterari”, ma non quando sono letterari? Nessuno sosterebbe mai che Alberto Moravia e Domenico Starnone “ripetono l'uguale” (avventure e disavventure erotiche di borghesi annoiati e/o politicamente impegnati), anche se le loro opere si inscrivono in una precisa tradizione del romanzo borghese, ma lo diciamo senza esitazione per opere di genere anche fra loro molto distanti. Peraltro, gli stessi autori di genere sono ben consci della dimensione epigonale e di maniera di tanti prodotti, e attivamente intenzionati a evitare di scrivere allo stesso modo.⁵

Quello che è più indicativo in un passaggio simile, però, è che venga tutto enunciato a priori, senza riferimenti testuali (che arrivano solo molto dopo, e con le summenzionate problematicità di selezione del corpus), quando invece uno sguardo più attento al mondo che viene qui descritto rende la parzialità del giudizio. Se dobbiamo prendere per vero quanto dice Simonetti, per esempio, dovremo considerare due raccolte di fantascienza come *Storie naturali* e *Vizio di forma* di Primo Levi come testi in cui “non c'è niente da scoprire o da imparare” e “il divertimento può nascere, e quasi sempre nasce, dalla ripetizione dell'uguale, o da qualche innocua variazione sul tema”. Se paraletteratura e letteratura di genere sono la stessa cosa (e Simonetti usa i termini in maniera indistinta), allora Levi, unanimemente considerato uno dei grandi autori italiani del Novecento, è uno scrittore paraletterario, e dunque, adottando la inferenza di cui sopra, scadente. Un parere simile si è costretti a darlo anche se si considera il genere non solo come forma ma anche come

⁴ Si vedano gli interventi di Raffaele Donnarumma, Pierluigi Pellini ed Emanuele Zinato nella sezione “Il libro in questione” del numero 79 di *Allegoria* (2019).

⁵ Per esempio Howard Phillips Lovecraft nel breve saggio del 1935 “Alcune note sulla narrativa interplanetaria”: “La mancanza di sincerità, la convenzionalità, la banalità, l'artificiosità, le finte emozioni e la stravaganza puerile regnano trionfanti in questo genere sovraffollato, tanto che solo poche rare opere possono rivendicare una vera maturità” (2024, p. 161). Ma si veda anche Valerio Evangelisti: “I [...] limiti [della fantascienza] sono quelli della standardizzazione” (2022, p. 83).

realtà editoriale (il mondo delle riviste seriali di cui parlava Ricci), visto che con quella della fantascienza editoriale Levi interagisce non poco: per fare un esempio tra tanti, “Cladonia rapida” esce sul numero 6 di *Interplanet* nel 1965, mentre *Storie naturali* viene recensito da Vittorio Spinazzola sulla rivista di fantascienza *Gamma*. Tale giudizio su Levi non avrebbe, è chiaro, ragione di essere, così come non ha ragione di essere un giudizio a priori sulla narrativa di genere che non tenga in considerazione la realtà e la specificità delle sue manifestazioni. Al contrario, se si guarda alla letteratura di genere con una lente critica che è sminuente a partire dal nome (“para-letteratura”), ogni sguardo che vi gettiamo non potrà che restituirci la stessa visione limitata, dicendoci solo quello che crediamo di sapere già.

Si potrebbe dire in ogni caso che questo è un problema di poco conto: che in fondo la letteratura di genere non costituisce un campo di indagine interessante, e che dunque il suo statuto culturale non è meritevole di discussione. Eppure, nel momento in cui riconosciamo a scrittori di fantascienza come Dick o Le Guin, o horror come Lovecraft e King, per limitarci a quanti abbiamo menzionato finora, il primato di autori importanti del Novecento, non possiamo farlo “promuovendoli” a letteratura “alta”, astraendoli dalle circostanze in cui hanno lavorato e pubblicato, così come non possiamo considerare Levi uno scrittore letterario “prestato” alla fantascienza. Non c’è dubbio che nella sua disamina della paraletteratura Simonetti faccia coincidere questo termine con le manifestazioni deteriori della letteratura di genere (ma manifestazioni deteriori ci sono di qualsiasi cosa, anche della letteratura “alta”, se la intendiamo come campo editoriale e non come primato estetico), e non con quegli autori che invece raggiungono la sufficienza dal punto di vista stilistico e della complessità. Io sono invece dell’avviso che fare i conti con questi autori significhi farlo anche con il mondo editoriale a cui appartenevano e in cui si sono formati, che ha reso possibili, e informato, le loro opere e la loro ricezione.

3. Un’eccezione: Vittorio Spinazzola

Una posizione controcorrente rispetto a questa persistente svalutazione della paraletteratura in Italia è rappresentata da Vittorio Spinazzola, e specialmente dai saggi contenuti nel volume *La democrazia letteraria* (1984). Spinazzola rileva la contraddizione intrinseca del concetto di paraletteratura come qualcosa che rinuncia a priori a prendere seriamente in considerazione il proprio oggetto di studio: come è possibile, si chiede Spinazzola, che nel caso del “romanzetto di confezione, giallo o rosa, pornografico o fantascientifico” “so già prima di leggerlo che si tratta di un’altra cosa, su cui non sarà nemmeno il caso di formulare una valutazione critica” (1984, p. 139)? Se questo può valere per la quotidiana esperienza di lettura, le cose si fanno più complesse sul piano teorico:

In nome di quali principi ci sentiamo autorizzati a escludere drasticamente certe opere non solo dal numero dei libri belli ma anche da quello dei libri brutti, per considerarle alla stregua di non libri? E che senso ha fondare criticamente una categoria come quella di paraletteratura, nella quale ammucciarne tutti i testi cui si ritiene negato il diritto al giudizio critico? Non è affatto pacifico chiarire quali siano i confini della paraletterarietà e delinearne i fattori costitutivi, i dati ricorrenti in tutti o nella maggior parte dei prodotti che le si ascrivono. (Spinazzola, 1984, p. 140)

I “confini della paraletterarietà” non sono, in altre parole, fissi; anzi, aggiunge Spinazzola, “dal punto di vista tecnico non esistono differenze antitetiche tra il metodo di lavoro letterario e paraletterario” (Spinazzola, 1984, p. 140). Tanto un romanzo letterario quanto

uno paraletterario “prendono vita da una invenzione fantastica e si realizzano attraverso procedimenti di formalizzazione discorsiva basati su criteri di rispondenza simmetrica degli elementi di linguaggio”, e “comune è in ogni caso il proposito dell’autore di rivolgersi a una collettività più o meno ampia e competente di lettori” (Spinazzola, 1984, p. 140). L’idea di paraletteratura è dunque priva di “una base di assolutezza ontologica, inalterabile e permanente”, “di tratti specifici, intrinseci agli oggetti considerati, tali per cui il loro accertamento possa aver luogo una sola volta per tutte, restando poi fissato in eterno” (Spinazzola, 1984, p. 140). Al contrario, e qui sta senz’altro l’intuizione più innovativa di Spinazzola, “la paraletteratura prende corpo concreto solo attraverso l’applicazione di norme di gusto e di valore storicamente, socialmente, culturalmente determinate” (Spinazzola, 1984, p. 140).

Spinazzola ha ben chiaro il rischio intrinseco di un concetto come quello di paraletteratura, ossia che la rinuncia al giudizio critico produca semmai un pre-giudizio: paraletteratura allora potranno essere definita, paradossalmente, come “le opere che appaiano pregiudizialmente immeritevoli di una riflessione critica” (Spinazzola, 1984, p. 141); con le conseguenze che questo ha in termini di democrazia letteraria, dal momento che si produce “una non letteratura per un non pubblico, insomma, cioè per un’utenza destituita dello *status* di dignità inerente ai cittadini colti” (Spinazzola, 1984, p. 142). Ancora, rubricare entro il novero di paraletteratura tutte le esperienze di genere (“l’onesto libro giallo per letture di famiglia e il pornofumetto, che passa da una mano all’altra fra i coscritti di una caserma”) significa inevitabilmente annientare le differenze e le specificità esistenti all’interno dei generi stessi, esattamente come accadrebbe, nel campo della letteratura “alta”, ad affiancare la poesia sperimentale del Gruppo 63 e il romanzo realista: a prescindere dal giudizio di valore, “le caratteristiche merceologiche possono parere eguali [...]; comune è senza dubbio la funzione ludica che tutti sono chiamati ad assolvere: ma profondamente diverso è il modo in cui sono percepiti dai loro differenti destinatari” (Spinazzola, 1984, p. 148).

Soprattutto, per Spinazzola tanto il concetto quanto la funzione della paraletteratura non vanno visti in maniera intrinsecamente negativa. Il “brutto neologismo ‘paraletteratura’” è comunque meno equivoco di quello usato precedentemente (ossia letteratura di massa), “nel senso almeno che non mette in relazione diretta la cattiva qualità dell’oggetto cui si riferisce con l’ampiezza numerica dei suoi destinatari”; usato in maniera neutrale, “il vocabolo paraletteratura indica un territorio periferico, non antagonistico a quello della letteratura: una diversità dunque, e un’inferiorità, insieme però a una comunanza di ragioni costruttive” (Spinazzola, 1984, p. 160). Spinazzola è ancora teso a rimarcare una differenza qualitativa tra letteratura alta e bassa, certo, ma allo stesso tempo intende costruire la possibilità di un dialogo nel momento in cui sottolinea le caratteristiche costitutive comuni di queste esperienze. Ancora, la paraletteratura ha una funzione positiva nella ricezione del lettore, ben lontana dalla funzione anestetizzante che i suoi critici le attribuiscono:

se si vuole davvero che la civiltà della parola scritta non venga sopraffatta da quella audiovisiva, occorre proprio auspicare sempre nuove esperienze di letteratura bassa, capaci di reggere la concorrenza presso fasce di pubblico più disponibili alle suggestioni del suono e dell’immagine. Per uno sviluppo della cultura libraria, non basta chiamare i lettori alla letteratura, è necessario anche far andare la letteratura ai lettori, tenendo buon conto delle loro reali attitudini ricettive (Spinazzola, 1984, p. 161).

Insomma, anche la paraletteratura può veicolare la specificità letteraria.

4. “Qualsiasi cosa venga pubblicata come fantascienza”

Fin qui si sono mostrate le aporie che caratterizzano l'uso del termine paraletteratura per descrivere le letterature di genere. Vale la pena, tuttavia, chiedersi che cosa effettivamente costituisca un genere: e per farlo intendo usare come caso di studio la fantascienza, uno dei generi più popolari della contemporaneità, e dotato ormai anche di un solido retroterra critico-teorico. In questa seconda parte, voglio concentrarmi proprio su questo: ossia, come una definizione dinamica di genere possa essere più utile nel comprenderne le specificità. Se il concetto di paraletteratura si concentra su quello che la letteratura di genere non è, sul campo al quale non appartiene, occorre fare un passo ulteriore e capire che cosa effettivamente la identifica.

Ora, tutti sappiamo cos'è la fantascienza. In ogni libreria di medie dimensioni c'è una sezione di fantascienza, così come nella home di Netflix. In astratto, il termine richiama alla nostra mente una nebulosa di significati: navi spaziali, robot, viaggi nel tempo. Eppure, è difficile dire che cosa sia concretamente la fantascienza, che cosa ne delimiti con precisione i confini. Cos'ha in comune *Alien*, un horror gotico ambientato nello spazio, con *La svastica sul sole* di Philip K. Dick, un'ucronia sulla Seconda Guerra Mondiale? E cosa invece la Trilogia della Fondazione di Isaac Asimov, coi suoi toni da *space opera*, con un anime cyberpunk come *Ghost in the Shell*? Oppure, che rapporto c'è tra la realtà virtuale e il kung fu di *Matrix* e la semiparodia del militarismo di *Starship Troopers*? Di tutte queste opere, se ci viene chiesto cosa sono, non esitiamo a rispondere: fantascienza. Eppure si tratta di prodotti diversissimi nei modi e nelle intenzioni, nelle scelte estetiche e nel messaggio.

Un termine che “resiste a definizioni semplicistiche” (Roberts, 2006, p. 1),⁶ la fantascienza viene solitamente descritta, secondo la pionieristica definizione di Darko Suvin, come il genere dello straniamento cognitivo: “un genere letterario o costruito verbale le cui condizioni necessarie e sufficienti sono la presenza e l'interazione di straniamento e cognizione, e il cui principale strumento è una cornice immaginativa alternativa all'ambiente empirico dell'autore” (Suvin, 1979, pp. 7-8). In altre parole, la fantascienza si fonda sull'immaginazione di una realtà che è insieme diversa dalla nostra (straniamento) e in linea con l'orizzonte di possibilità del nostro mondo empirico (cognizione). Per quanto possano sembrare irrealistici, i tropi della fantascienza (viaggi spaziali, robot senzienti, alieni) non sono, in linea di principio, impossibili. Questo straniamento è realizzato da quello che Suvin chiama “novum”, ossia una novità o innovazione “validata da una logica cognitiva” e che “devia dalla norma della realtà dell'autore e del lettore implicito” (Suvin, 1979, pp. 64-65).⁷

Questa di Suvin resta, a distanza di cinquant'anni, ancora la migliore definizione “di lavoro” della fantascienza; soprattutto, è una definizione che si sforza di individuare uno specifico della fantascienza che ne ritagli il campo nell'insopportabile indistinzione della “paraletteratura”, e che non sia semplicemente fondata sul fatto di non essere letteratura “alta”. Allo stesso tempo, è una definizione che presenta dei limiti non indifferenti, come sempre quando una costante formale viene estrapolata da testi diversissimi. C'è un “novum” empiricamente plausibile sia in *Alien* che ne *La svastica sul sole* (lo xenomorfo e la speculazione storiografica), ma si tratta di opere che restano quasi irriducibilmente separate: il “novum” biologico di *Alien* si accompagna a un racconto che mira a terrorizzare lo spettatore, quello del romanzo di Dick punta a ragionare sulla linearità della storia e sui

⁶ Qui come altrove, ove non diversamente indicato, le traduzioni sono mie.

⁷ Riprendo questo riassunto delle posizioni di Suvin da Malvestio, 2025, pp. 7-8; il contenuto dei tre paragrafi successivi a questo rielabora considerazioni fatte in Malvestio, 2025, pp. 7-9.

mondi possibili. Eppure per Suvin queste appartengono entrambe alla fantascienza, e anche noi, del resto, rubrichiamo senza esitazione queste due opere all'interno dello stesso genere.

In questo senso, è importante rilevare che studiare un genere significa prendere in considerazione non solo i suoi aspetti formali, ma anche e soprattutto la rete di rapporti a cui appartiene, ossia quanto regola la sua produzione e la sua ricezione. Come ha scritto Michael Cisco a proposito del genere weird, “un genere è prodotto da opere letterarie e produce opere letterarie. È organizzato secondo una logica di interessi che cambia costantemente. [...] Non c'è nessuna ansia di purezza nella produzione o riproduzione di un genere; sorge semmai nella sua definizione logica, che è uno spazio di contesa per il controllo della riproduzione del genere” (Cisco, 2022, pp. 8-9). In altre parole, mentre i generi sono normalmente descritti dall'interno, ossia estrapolando da una serie di testi delle coordinate formali, questa definizione ricerca una purezza e una coerenza che non appartengono alle reali manifestazioni di un genere letterario, che al contrario è fatto di opere che stimolano la produzione di altre opere ancora. Dunque i confini di un genere vanno descritti anche dall'esterno, ossia considerando la rete complessa di circostanze culturali che determinano la loro produzione, diffusione e consumo. Il rilievo circa “l'alterità” della paraletteratura che abbiamo visto nelle sezioni precedenti non è scorretto, e anzi esso è parte integrante della realtà del genere; ma il pregiudizio insito nel concetto di paraletteratura porta a vedere questa alterità, questa separazione, come intrinsecamente negative.⁸

L'approccio di Suvin è di carattere formalista, perché cerca di individuare in una serie di testi il minimo comune denominatore in termini di meccanismi narrativi; ma proprio per questo non può rendere conto di tutti i tipi di testualità che chiamiamo fantascienza. Soprattutto, non può rendere conto delle innumerevoli differenze all'interno di questo stesso genere: dire che la fantascienza è il genere dello “straniamento cognitivo” individua un meccanismo base del discorso fantascientifico, ma resta estremamente impreciso circa le sue specifiche manifestazioni – che però sono immediatamente riconosciute dal pubblico come appartenenti alla medesima galassia testuale. Insomma, un genere non è definito da un insieme di strategie formali, ma anche più semplicemente dall'uso comune del termine: alla fantascienza appartengono allo stesso tempo quelle opere che si conformano alla definizione di Suvin e, per citare lo scrittore Norman Spinrad, “qualsiasi cosa venga pubblicato come fantascienza” (in Clute e Nicholls, 1992, p. 314). “Più semplicemente”, o forse no – perché, se si abbandona l'approccio formalista, il panorama appare insieme più dettagliato e più impreciso.

Nel saggio *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*, John Rieder sostiene che il modo migliore per capire cosa sia la fantascienza è proprio evitare di definirla, e affrontarla semmai in maniera storica e olistica. I generi, per Rieder, sono “costruiti in maniera più o meno anonima in un processo collettivo” (2017, p. 7) e su scale temporali che rendono impossibile ridurre le loro manifestazioni a una singola definizione. La citazione di Norman Spinrad, in questa prospettiva, appare meno come una battuta o una dichiarazione di resa: a “definire” la concezione culturale di un genere è la comunità degli autori, editori, distributori e consumatori di quello stesso genere. Pubblicare, vendere o recensire qualcosa come fantascienza significa includerlo entro i confini vasti e porosi di questo genere. Se possiamo definire un genere, in senso ampio, come “un insieme di limitazioni convenzionali e altamente organizzate alla produzione e all'interpretazione del

⁸ Nota per esempio Ulrich Schulz-Buschhaus circa l'equivalente tedesco “Trivalliteratur”: “Dispiace però, nel termine ‘Trivalliteratur’, il giudizio oppure il pre-giudizio che gli è implicito. Non è un termine che descriva e classifichi un fenomeno, ma un termine che, prima di descriverlo già lo valuta e lo giudica: un termine, insomma, più congeniale all'estetica crociana che all'analisi strutturale e storica della letteratura come corpus di testi” (1999, 13).

significato”, per citare John Frow (2006, p. 10), va tuttavia tenuto presente anche che “i testi – anche i più semplici e formulari – non ‘appartengono’ ai generi ma ne sono, semmai, degli usi; non si riferiscono a ‘un’ genere, ma a un campo o a un’economia di generi, e la loro complessità deriva dalla complessità di questa relazione” (Frow, 2006, p. 2). Anche qui, si vede bene che queste osservazioni escludono il giudizio qualitativo sotteso al concetto di paraletteratura: questa visione relazionale si oppone proprio a quella gerarchica intrinseca alla nozione di paraletteratura, ma va semmai a insistere su una dimensione comunitaria.

Ignorare la dimensione culturale della letteratura di genere e giudicarla esclusivamente sulla base di un dato formale può portare a risultati strani, come sostiene Rieder. Per esempio, se con *crime fiction* intendiamo un genere che ruota intorno alla ricerca del colpevole di un crimine, potremmo spingerci a leggere come appartenente a essa anche un testo come l'*Edipo Re* di Sofocle, interamente incentrato, in fondo, sui tentativi del protagonista eponimo di individuare il responsabile del crimine che ha dato origine alla pestilenza che piaga la sua città – ignorando la sua appartenenza a un altro genere, ossia la tragedia teatrale, e soprattutto la sua estraneità a quella galassia di testi e pratiche editoriali che identificano la *crime fiction* (Rieder, 2017, p. 4). Insomma, per quanto possano condividere lo stesso meccanismo narrativo di base, per quanto entrambi i loro protagonisti siano indaffarati nel cercare il colpevole di un crimine, non potrà che sembrare ingenuo il tentativo di leggere insieme *Edipo Re* e *Il mastino dei Baskerville* – o, per restare nel campo della fantascienza, *Orlando furioso* e *I primi uomini sulla luna*, due opere i cui personaggi visitano il satellite del nostro pianeta. Simili letture non sarebbero solo un esempio di “comparare le letterature” nel senso più deteriore possibile, ma finirebbero per offrire uno sguardo assai limitato sugli esempi testuali in questione.

Rieder formula cinque proposizioni circa lo statuto di genere della fantascienza:

- La fantascienza è storica e mutevole;
- La fantascienza non ha essenza, una singola caratteristica unificante, e punto di origine;
- La fantascienza non è un insieme di testi, ma semmai un modo di usare i testi e di tracciare connessioni tra essi;
- L'identità della fantascienza è una posizione articolata in modo differenziato nel campo storico e mutevole dei generi;
- L'attribuzione dell'identità di fantascienza a un testo costituisce un intervento attivo nella sua distribuzione e ricezione. (Rieder, 2017, p. 16)

Alcune di queste proposizioni (sulla natura relazionale, intertestuale e partecipativa del concetto di genere), le abbiamo già discusse poc'anzi, e si accompagnano naturalmente a quella di apertura: l'identità di un genere non esiste in astratto, ma è il frutto di determinate circostanze culturali che sono soggette a cambiamenti storici. Accanto alla fantascienza, per esempio, si potrebbero vedere i modi in cui il concetto di *weird* è stato ridefinito nel corso dell'ultimo secolo, passando dal coprire la narrativa dell'orrore di fin-de-siècle, a opere di derivazione lovecraftiana, al singolare connubio di horror, fantasy e fantascienza del New Weird – ridefinizioni che dipendono dalla varietà degli attori coinvolti, e dalla specificità delle sedi editoriali.

Una posizione non troppo dissimile, in effetti, era stata già adombrata da Spinazzola, il quale, in linea con lo sviluppo delle poetiche della ricezione nella seconda metà del Novecento, sottolinea la natura dialogica e il ruolo della comunità interpretativa nella definizione dei generi: se “i generi letterari vanno dunque intesi come raggruppamenti o famiglie che traggono origine dalle fortune di un testo assunto all'autorità di un modello normativo e sottoposto a un processo di imitazioni-modificazioni”, “lo statuto di genere di un'opera si

costituisce in base ai criteri progettuali cui l'autore fa ricorso nell'elaborarla, riferendosi per consenso o dissenso al repertorio di canoni propostogli dalla tradizione" (Spinazzola, 1984, p. 97). Soprattutto, continua Spinazzola, "impossibile sembra però ogni processo di astrazione, che consenta di rinvenire le funzioni di permanenza sottostanti alle metamorfosi e avvicendamenti delle singole esperienze di genere" (1984, p. 97). A identificare un genere è dunque il dialogo che autori e pubblico instaurano con una galassia testuale (il "repertorio di canoni"), ma proprio per questa dimensione processuale e dinamica la stabilizzazione definitiva dell'identità di un genere diventa impossibile. In questo Spinazzola pare in dialogo con quanto teorizzato, in quegli stessi anni, da Hans Robert Jauss circa la natura fluida e circostanziale del concetto di genere letterario (1989, pp. 219-256); nello specifico, Jauss pure sostiene che "i generi letterari sono da intendere non come *genera* (classi) in senso logico, ma come *gruppi o famiglie storiche*", e che dunque "non possono essere dedotti o definiti, ma soltanto essere storicamente caratterizzati, determinati e descritti" (p. 223).

Il secondo punto di Rieder, circa la mancanza di "essenza, una singola caratteristica unificante, e punto di origine", merita ulteriore attenzione. Contrariamente a quanto può sembrare, non è un assunto che si traduce in una rinuncia al giudizio critico o storiografico, ma che appunto contesta tradizionali definizioni formaliste del genere. Dire che la fantascienza è priva di essenza o caratteristiche unificanti significa insistere sulla sua dimensione relazionale: contano i rapporti tra testi più che l'astrazione di alcuni caratteri comuni. Anche sottolineare la sua mancanza di origine va contro un'idea di genere identificato da una serie di caratteristiche formali:

L'emergere della fantascienza non ha a che fare con la prima apparizione di un determinato tipo formale, non con il primo uso del termine "fantascienza" (o da parte di chi), ma semmai con la comparsa di un sistema di identità generiche che articola i vari termini che si assiepano intorno alla fantascienza. [...] Chiaramente Gernsback non ha dato inizio a questo sistema di identità generiche quando ha pubblicato il primo numero di *Amazing Stories* nel 1926. Ma è altrettanto chiaro che il milieu di pubblicazioni periodiche di massa è una delle condizioni storiche per l'emersione della fantascienza come genere distinto, e che quel milieu porta con sé un'opposizione gerarchica a una specifica versione del reame della cultura "alta". (Rieder, 2017, p. 25)

La letteratura di genere è dunque sì un campo separato (in maniera forzosa, o come fatto rivendicato) dalla cultura "alta", ma questo non implica necessariamente che sia un campo inferiore: semplicemente che l'identità si dà in maniera relazionale e talvolta oppositiva, complice una tradizione critica (e dunque non solo un processo di autorappresentazione) che identifica incessantemente la letteratura di genere come quanto sta fuori dai confini del letterario propriamente detto.

Anche in questo caso, vale la pena di fare l'esempio inverso e di illustrare i rischi di una visione formalista, secondo cui, per esempio, si potrebbe sostenere che *Frankenstein* di Mary Shelley sia, come viene detto spesso, il primo romanzo di fantascienza. Se dobbiamo affidarci alla definizione di Suvin, non è del tutto errato: si tratta del primo romanzo (o perlomeno di uno dei primi) in cui l'effetto di meraviglia e di terrore si fonda su un "novum" empiricamente plausibile (o comunque presentato come empiricamente plausibile nella cornice finzionale del romanzo: nel suo apprendistato universitario, ci viene detto, Victor abbandona lo studio della magia naturale per rivolgersi invece alle nuove scienze, che applica nel dare vita alla Creatura). Una simile interpretazione porta però a ignorare tanto il rapporto di *Frankenstein* con il genere cui appartiene storicamente, cioè il gotico, quanto la sua distanza dalla fantascienza come genere editoriale, ossia dal summenzionato "milieu di pubblicazioni periodiche di massa". La fantascienza non nasce quando viene

prodotta un'opera incipitale, o quando viene fondata una singola rivista, bensì quando esiste una comunità di lettori che si riconosce in questa etichetta, in una realtà editoriale, e che riconosce a sua volta una serie di opere come appartenenti a questo genere. Per fare un esempio italiano, la fantascienza nel nostro paese non “nasce” quando vengono pubblicati i primi romanzi di carattere (proto)fantascientifico (un titolo tra tanti: *Le meraviglie del Duemila* di Emilio Salgari, 1907), né quando viene fondata la “prima” rivista (*Urania*, nel 1952), ma possiamo cominciare a parlare di fantascienza quando diventa individuabile una massa di prodotti e attori che sono identificabili, e si identificano, in questo genere.

L'attenzione alla dimensione intertestuale e interattiva della fantascienza è ancora più rilevante se consideriamo che, nel campo delle letterature di genere, gli attori coinvolti, a vari livelli, tendono a essere *prosumer*, ossia individui che consumano testi e allo stesso tempo ne producono, o che contribuiscono alla loro propagazione attraverso pratiche creative di carattere più informale (dal cosplaying alla fanfiction, dal vidding alle recensioni amatoriali). Quella del fandom di genere è una cultura della partecipazione, caratterizzata da “scarsi ostacoli all'espressione artistica e all'impegno civico; forte supporto nella creazione e nella condivisione di creazioni con altri; un certo tipo di *mentorship* informale in cui quanto è noto a chi ha più esperienza è trasmesso ai novizi; membri convinti che i propri contributi contino; e membri che sentono di avere un certo grado di connessione sociale tra loro” (Jenkins, 2018, formato epub; si veda anche Jenkins, 1992). I fan di fantascienza, come di altri generi, si costituiscono come comunità intorno a spazi fisici (le fiere), cartacei (le riviste, con la posta dei lettori), o virtuali; e sono fan che attivamente contribuiscono alla creazione di immaginari con pratiche interattive, in cui i testi originali sono interpolati, arricchiti, o, nel caso del cosplaying, addirittura rivissuti. Queste attività non sono marginali nel determinare i confini di un genere. Se un fan sa quale cosplay è più adatto a una determinata fiera, sa anche che presentarsi come cosplayer di una certa serie tv a una convention sci-fi significa sostenere l'appartenenza della stessa all'orizzonte della fantascienza: è un'attività creativa che nasconde un atto critico. Di nuovo, quello che nella concezione tradizionale della paraletteratura è un ghetto, una zona periferica e marginalizzata del panorama letterario, va visto invece come una comunità interpretativa altamente specializzata, i cui sforzi creativi, rivolti all'interno come all'esterno, sono profondi e ricchi di significato.

Per queste comunità di fan, che la fantascienza sia il genere dello “straniamento cognitivo” ha poca importanza: quello che ha importanza è che le sue manifestazioni vengano riconosciute come tali. Il fan di fantascienza sa cosa appartiene al genere e cosa no, così come sa quale cosplay è adatto a una convention sci-fi e quale è invece fuori luogo. In questo senso acquista particolare rilevanza l'idea di Damien Broderick che la fantascienza vada letta come un “mega-testo” – una costellazione di testi diversi e indipendenti, di opere letterarie, serie tv, fumetti e film che delineano quello che, nella mente dei fan, è la fantascienza, e cosa può rientrarvi. Questo è un rilievo ben diverso dall'accusa di ripetitività e assenza di fantasia che abbiamo. Visto nella prima parte dell'articolo. Solo autori che abbiano familiarità col “mega-testo”, ossia col perpetuo discorso immaginativo della fantascienza, saranno in grado di produrre aggiunte significative al genere, mentre i lettori dovranno avervi familiarità per apprezzarne pienamente la dimensione estetica. Per Broderick, la fantascienza “è scritta in un tipo di codice [...] che va imparato tramite un apprendistato” (1995, p. 13). La nozione di apprendistato [apprenticeship] richiama quella di *mentorship* evocata da Jenkins: dunque l'idea che il genere abbia una riconoscibilità che è determinata non da un dato intrinseco ma da una consuetudine e da un accordo interno alla comunità dei suoi produttori/fruitori. Ancora, scrive Broderick,

il codice di ciascun singolo testo di fantascienza dipende in maniera importante dall'accesso a una "enciclopedia" insolitamente densa – un mega-testo di mondi immaginari, tropi, strumenti, lessici, perfino innovazioni grammaticali che vengono da altre testualità. [...] Perché una storia sia fantascienza, non basta che uno scrittore invochi, diciamo, ambientazioni futuristiche o extraterrestri. I limiti narrativi e tecnici di quanto è stato fatto prima da scrittori di fantascienza riconosciuti è importante in modo cruciale. (Broderick, 1995, p. 13)

Il mega-testo, dunque, non è soltanto un insieme di temi ricorrenti, ma anche, appunto, una galassia intertestuale, ossia il prodotto di una specifica e riconoscibile varietà di testi; una rete di rimandi e ricorrenze che contribuiscono a identificare il prodotto come appartenente a un genere (già nel 1964, Eco parlava di un "repertorio figurale istituzionalizzato" della fantascienza; 2008, p. 373). Se il genere, per riprendere la definizione di John Frow, è "un insieme di limitazioni convenzionali e altamente organizzate alla produzione e all'interpretazione del significato", "questi effetti di strutturazione producono significato; danno forma e guidano, nella maniera in cui si dà forma a una colata di cemento, o lo stampo di uno scultore dà forma e struttura ai suoi materiali. La struttura del genere permette e allo stesso tempo restringe il significato, ed è una condizione base per la produzione di significato" (Frow, 2006, p. 10). Questo vale per gli autori tanto quanto per i lettori: non solo l'esistenza del mega-testo dà agli autori un orizzonte entro il quale muoversi, ma indica ai lettori che aspettative crearsi circa gli elementi testuali che incontrano. Sapere che un testo appartiene al genere horror, attraverso la sua collocazione editoriale, vuol dire che certe cose che vi compaiono possono essere dotate di caratteristiche e funzioni che non troveremmo in un romanzo realista: se leggo Stephen King mi aspetterò che nell'armadio si nasconda un mostro, se leggo Philip Roth delle camicie.

Come abbiamo visto nella precedente sezione, uno dei tratti della letteratura di genere che viene rilevato a più riprese è la sua serialità, il fatto che i prodotti di genere facciano uso di un repertorio finito; per Simonetti, come abbiamo visto, "il lettore di paraletteratura è colui che rinuncia in partenza alla potenzialmente illimitata varietà dei testi per scegliere 'quell'unico "testo" che è il genere"' (Simonetti, 2018, pp. 232-233). Se adottiamo la prospettiva di Broderick, tuttavia, questa scelta smette di sembrarci svilente, e assume una dimensione profondamente più creativa: l'autore di letteratura di genere non recupera acriticamente una serie di elementi formulari, ma interagisce in maniera dinamica con un corpus in continua evoluzione anche sulla base delle opinioni e degli input di altri utenti. Il genere ha dunque sì dei confini, ma è tutt'altro che un "unico testo".

Infine, ma tutt'altro che secondario, discutere del genere in una prospettiva relazionale implica abbandonare una visione esclusivamente letteraria per mettere in dialogo altre aree dell'immaginario e del panorama mediale. Parlare di genere sempre ed esclusivamente come di genere *letterario* (coi corollari summenzionati: *paraletteratura*, *letteratura* di consumo...) significa ignorare il dialogo continuo, nei generi contemporanei, tra varie forme mediali, e i processi di rimediazione perennemente in atto all'interno di essi; e soprattutto significa ignorare che gran parte dei prodotti di genere contemporanei esiste entro una cornice transmediale, in cui un medesimo ciclo narrativo attraversa una varietà di media. Rinunciare all'impresa impossibile di offrire una definizione formale della fantascienza letteraria significa riconoscere la dimensione transmediale della fantascienza come forma dell'immaginario, che travalica i confini dei media.

In un articolo del 1980 intitolato "The Law of Genre", Jacques Derrida non si riferisce esclusivamente al genere letterario, ma scrive qualcosa che vi si adatta perfettamente: "Non appena il termine 'genere' è fatto risuonare, non appena viene udito, non appena qualcuno tenta di concepirlo, viene tracciato un limite. E quando un limite è stabilito, le norme e le interdizioni non sono molto distanti: 'Fallo', 'Non farlo', dice 'genere', la parola 'genere',

la figura, la voce, o la legge del genere” (1980, pp. 56-57). Che il genere non sia sempre esclusivamente, rigidamente prescrittivo lo abbiamo visto nel corso di questo saggio; alla luce di quanto abbiamo detto, queste frasi non devono sembrarci un invito ad abbandonare le tassonomie, quanto semmai a riconoscere la forza produttiva delle categorie generiche proprio nel loro essere limitate, e ad accogliere la porosità dei loro confini. L’osservazione di Derrida vale però anche per la critica: non è più possibile, ritengo, parlare dei generi animati dall’ansia di regolare separazioni, di dettare norme e interdizioni, ma occorre avvicinarvisi equanimemente, per capire cosa al loro interno merita la nostra attenzione e cosa no, cosa ci sembra produttivo e cosa privo di valore.

Bibliografia

- Bernardelli A. (2021), *Ha ancora un senso parlare di paraletteratura?*, in M. Piva (a cura di), *PARAdigmi identitari e LETTERATURA popolare*, Padova, I libri di Emil, pp. 13-24.
- Broderick D. (1994), *Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction*, New York, Routledge.
- Cisco M. (2022), *Weird Fiction. A Genre Study*, Londra, Palgrave.
- Clute J., Nicholls P. (eds.), (1993), *The Encyclopedia of Science Fiction*, Londra, Orbit.
- Couégnas D. (1997), *Paraletteratura*, trad. di C.S. Nobili, Venezia, La Nuova Italia.
- Derrida J. (1980), *The Law of Genre*, trad. di A. Ronell, “Critical Inquiry”, 7, 1, pp. 55-81.
- Donnarumma R. (2019), *Il presente per intero. La letteratura circostante di Gianluigi Simonetti*, “Allegoria”, 79, pp. 83-92.
- Eco U. (2008), *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, prima edizione 1964.
- Evangelisti V., (2022), *Le strade di Alphaville. Conflitto, immaginario e stili nella paraletteratura*, Bologna, Odoya.
- Frow J. (2006), *Genre*, New York, Routledge.
- Harman G. (2012), *Weird Realism. Lovecraft and Philosophy*, Londra, Zero Books.
- Jauss H.R. (1989), *Alterità e modernità della letteratura medievale*, trad. di M.G. Andreotti Saibene, Torino, Bollati Boringhieri.
- Jenkins H. (1992), *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*, New York, Routledge.
- Jenkins H. (2018), *Fandom, Negotiation, and Participatory Culture*, in P. Booth (a cura di), *A Companion to Fandom and Media Studies*, Hoboken, NJ, Wiley, formato epub.
- Lovecraft H.P. (2024), *Alcune note sulla narrativa interplanetaria*, in Id., *L’orrore soprannaturale in letteratura e altri scritti sul weird*, a cura di M. Malvestio, trad. di V. Misgur, Bologna, Odoya 2024, pp. 161-168.
- Malvestio M. (2025). *The Ecology of Italian Science Fiction*, Toronto, University of Toronto Press.
- Pellini P. (2019), *Mutazione coatta? Storicizzare la letteratura contemporanea*, “Allegoria”, 79, pp. 100-110.
- Rak M. (1980), *Sette conversazioni di sociologia della letteratura. Per una teoria della letteratura della società industriale avanzata*, Milano, Feltrinelli.
- Rak M. (1999), *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*, Roma, Donzelli Editore.
- Ricci L. (2013), *Paraletteratura. Lingua e stile di un genere di consumo*, Roma, Carocci.
- Rieder J. (2017), *Science Fiction and the Mass Cultural Genre System*, Middletown, CT, Wesleyan University Press.

- Roberts A. (2006), *Science Fiction*, New York, Routledge.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich. (1999). *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, trad. di N/A, Trezzano sul Naviglio, Unicopli.
- Serafini S. (2021), *Between Resistance and Canonisation: A Critique of Italian Crime Criticism*, "Italian Studies", 76, 3, pp. 287-301.
- Simonetti G. (2018), *La letteratura circostante. Narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, Bologna, il Mulino.
- Spinazzola V. (1984), *La democrazia letteraria*, Roma, Edizioni di Comunità.
- Suvín D. (1979), *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven, Yale University Press.
- Tortel J., Arnaud N., Lacassin F. (a cura di) (1977), *La paraletteratura. Il melodramma, il romanzo popolare, il fotoromanzo, il romanzo poliziesco, il fumetto*, trad. di M. Pisaturo, Napoli, Liguori.
- Zinato E. (2019), "Niente più che un passatempo": idee e forme nella Letteratura circostante, "Allegoria", 79, pp. 93-99.