

Alle origini della fantascienza tedesca

Alessandro Fambrini

I-

Seppure nata nei primi decenni del Novecento sui pulp, è nel corso del secolo precedente che la *science fiction* acquista una configurazione e si rispecchia in una tradizione letteraria riconoscibile, cristallizzata, come scrive Arthur B. Evans, «durante la seconda metà del XIX secolo nei *Viaggi straordinari* di Jules Verne e nei “romanzi scientifici” *fin de siècle* di H.G.Wells»¹. Verne e Wells rappresentano in effetti i due poli attraverso i quali si costruisce il discorso speculativo-fantastico tipico della fantascienza degli anni a venire, ciò che Paul K. Alkon individua da una parte come “tecnofilia” sulla linea di Verne e degli emuli verniani, dall'altra come “tecnofobia”, su una linea parallela che ha le proprie radici in Edgar Allan Poe² e della quale Wells è il rappresentante di punta – sia pure con ambiguità e oscillazioni – nell'ultimo squarcio del secolo³. Del resto,

¹ «[...] during the latter half of the nineteenth century in Jules Verne's *Voyages Extraordinaires* and H. G. Wells *fin-de-siècle* “scientific romances”». ARTHUR B. EVANS, *Nineteenth-Century SF*, in MARK BOULD et al. (Eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, London-New York 2009, p. 13.

² La critica si divide sulla posizione di Poe come precursore della moderna fantascienza: vi è chi, come Clarke Olney (*Edgar Allan Poe – Science Fiction Pioneer*, in «Georgia Review», 1958, XII, pp. 416-421), individua il suo uso del meccanismo di estrapolazione come elemento decisivo dei procedimenti narrativi caratteristici del genere, e chi, come H. Bruce Franklin, nota che «raramente nella *science fiction* di Poe si trova la scienza in sé [...] come soggetto» (*Future Perfect: American Science Fiction of the Nineteenth Century*, Oxford University Press, New York 1965, p. 102). Cfr. DAVID SEED, *Breaking the Bounds: The Rhetoric of Limits in the Work of Edgar Allan Poe, his Contemporaries and Adaptors*, in *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and its Precursors*, ed. by David Seed, Liverpool University Press, Liverpool 1995, pp. 75-97.

³ Cfr. PAUL K. ALKON, *Science Fiction Before 1900: Imagination Discovers Technology*, Twayne-Maxwell Macmillan, New York-Toronto-Oxford-Singapore-Sydney 1994.

le tendenze e gli atteggiamenti nei confronti di scienza e tecnica tendono a mescolarsi e sovrapporsi negli stessi rammentati capofila: in Poe vi è spesso l'ostentazione se non la presunzione di rigore scientifico, rispetto di coerenza logica e applicazione puntuale del metodo empirico, e non solo in racconti per i quali l'autore rivendica tale procedimento, come *The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall* (*L'incomparabile avventura di un certo Hans Pfaall*)⁴, *A Tale of the Ragged Mountains* (*Un racconto delle Ragged Mountains*) o *The Facts in the Case of M. Valdemar* (*La verità sul caso di Mr. Valdemar*) (in cui la scienza che dovrebbe garantire la plausibilità e l'oggettività dell'assunto è il mesmerismo: ma per Poe ha tutta la liceità e il rigore di una scienza esatta), ma anche in quelli più visionari, nei quali fenomeni inesplicabili o estremi sono sottoposti allo stesso procedimento di osservazione lucida e apparentemente imparziale (un esempio per tutti è rappresentato da *The Pit and the Pendulum* (*Il pozzo e il pendolo*)), tanto che Steven Gil, riprendendo una tesi di Patrick Parrinder, mette a fuoco una sorta di Poe antiromantico, che addirittura sfida i romantici, mostrando come il "mistero" delle loro creazioni fantastiche sia riconducibile a una logica positiva, anche se poi nel processo finisce per assumerne i metodi e gli atteggiamenti⁵.

In Verne, da parte sua, dopo gli *exploit* dei «viaggi straordinari», si assiste a un progressivo scetticismo nei confronti del progresso come forza positiva, a un venir meno dell'ottimismo scienziata e positivista, fino agli esiti cupi di opere come *Le Château des Carpathes* (*Il Castello dei Carpazi*) (1892) o *L'éternel Adam* (*L'eterno Adamo*) (1910, postumo)⁶; mentre in Wells si riflettono entrambi

⁴ Le note poste da Poe a commento del racconto e tese a dimostrare la differenza e la distanza della sua opera da quelle apparentemente simili di tanti suoi predecessori, così chiaramente appartenenti al registro dello *hoax*, si concludono con l'affermazione: «In these various brochures the aim is always satirical; the theme being a description of Lunarian customs as compared with ours. In none is there any effort at *plausibility* in the details of the voyage itself. The writers seem, in each instance, to be utterly uninformed in respect to astronomy. In *Hans Pfaall* the design is original, inasmuch as regards an attempt at *verisimilitude*, in the application of scientific principles (so far as the whimsical nature of the subject would permit), to the actual passage between the earth and the moon». EDGAR ALLAN POE, *Complete Tales & Poems*, Vintage Book Editions-Random House, New York 1975 (1938¹), p. 41. Trad. it. «In queste varie brossure lo scopo è sempre satirico, essendo il tema una descrizione dei costumi selenitici per raffrontarli con i nostri. In nessuna si riscontra alcuno sforzo di *plausibilità* nei particolari del viaggio stesso. Gli autori appaiono, in ogni caso, completamente disinformati in fatto di astronomia. In *Hans Pfaall* la trama è originale, in quanto mira a un tentativo di *verosimiglianza*, nell'applicazione di principi scientifici (per quanto può permetterlo il carattere bizzarro dell'argomento), durante la descrizione del passaggio fra la terra e la luna». EDGAR ALLAN POE, *Racconti del mistero e dell'orrore. Arabeschi*, trad. di Giuseppe Sardelli e Maria Gallone, Sugarco, Milano 1974, p. 518.

⁵ Cfr. STEVEN GIL, *Science Wars through the Stargate: Explorations of Science and Society in Stargate SG-1*, Rowman & Littlefield, Lanham 2015, p. 29 e sgg.

⁶ Ma è noto come l'impulso alla divulgazione entusiastica delle conquiste della scienza e della tecnica sia stato offerto e quasi imposto a Verne dal suo editore, Pierre-Jules Hetzel; in realtà, già un'opera come *Paris au XX^e siècle* (1863) mostrava tutte le incertezze e i timori dell'autore nei confronti di un mondo algido dominato dalla tecnica, che dà luogo anche a situazioni di disagio e

questi atteggiamenti, con una scienza che è più che altro una categoria astratta, un processo speculativo (sintomatico è il congegno con il quale il Viaggiatore di *The Time Machine* (*La macchina del tempo*) si sposta nel tempo: un guazzabuglio di fili e metallo, pura superficie senza alcuna pretesa di verosimiglianza), e le cui ricadute sono subordinate a un progresso morale che non corre di pari passo con essa (i marziani di *The War of the Worlds* (*La guerra dei mondi*), gli esperimenti genetici di Moreau in *The Island of Doctor Moreau* (*L'isola del dottor Moreau*), e così via).

Restano, comunque, i binari segnati all'immaginario dall'autore francese e da quello inglese (con Poe come mentore di entrambi⁷). Per usare ancora le parole di Evans, «[q]ueste due varianti pioneristiche della *science fiction*, di Verne e Wells, (tecnologica/didattica *versus* speculativa/fantastica) sono diventate le due principali maniere che hanno dominato il genere da quel momento in poi»⁸. E se è stata Mary Shelley con *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (*Frankenstein o il moderno Prometeo*) (1818) a inaugurare simbolicamente e concretamente il genere della fantascienza⁹, spostando «la fonte del terrore dal soprannaturale allo scientifico»¹⁰, un fantastico di tipo nuovo, che si coagula nelle forme riconoscibili di quel romanzo, emerge in modo diffuso nel primo scorcio dell'Ottocento. In Germania, in particolare, dalle macerie del romanticismo la tensione verso il meraviglioso emigra verso ciò che nella cultura dell'epoca possiede statuto di centralità rispetto ai movimenti anche convulsi che caratterizzano l'evolversi

ingiustizia sociale, e in cui lo spazio per sensibilità e poesia è del tutto scomparso. Il romanzo fu rifiutato da Hetzel e pubblicato postumo solo nel 1994.

⁷ Non a caso Hugo Gernsback, nell'editoriale del primo numero di «Amazing Stories» nel 1926, affermava: «By "scientifiction" I mean the Jules Verne, H.G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision». «Con "scientifiction" intendo il tipo di storia alla Jules Verne, H.G. Wells e Edgar Allan Poe – una storia affascinante interpolata con fatti scientifici e una visione profetica». HUGO GERNSBACK, *A New Sort of Magazine*, «Amazing Stories», April 1926, I – 1, p. 3. Tutti e tre gli autori sono in effetti rappresentati con una loro opera in quel numero.

⁸ «These two sf variants pioneered by Verne and Wells (hard/didactic versus speculative/fantastic) became the two major modes that have dominated the genre ever since». ARTHUR B. EVANS, *Nineteenth-Century Science Fiction*, cit., p. 13.

⁹ Questa è la tesi di Brian W. Aldiss in *Billion Years Spree: The History of Science Fiction*, Weidenfeld & Nicolson, London 1973 (poi ampliato in: *Trillion Years Spree: The History of Science Fiction*, con David Wingrove, Gollancz, London 1986), successivamente ripresa e condivisa poi da numerosi studiosi, a partire da Robert Scholes e Eric S. Rabkin in *Science Fiction: History, Science, Vision*, Oxford University Press, Oxford 1977 (trad. it. *Fantascienza: storia, scienza, visione*, Parma, Pratiche 1979). Anche Darko Suvin, nel suo seminale e capitale *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press, New Haven 1979, definisce il romanzo di Mary Shelley come un cardine situato sull'asse Swift-Wells, *link* tra il paradigma utopico in cui egli individua l'origine della *science fiction* e l'assunzione della scienza come agente della modernità nel *romance* tardo-ottocentesco.

¹⁰ «the source of terror from the supernatural to the scientific». A. B. EVANS, *Nineteenth-Century Science Fiction*, cit., p. 13.

del secolo: ovvero verso la logica scientifica e le sue ricadute attraverso le innovazioni tecnologiche.

Di tale passaggio recano tracce anche opere che continuano tradizioni precedenti e che affondano le proprie radici nel terreno dell'utopismo illuminista. È questo il caso di *Ini. Ein Roman aus dem ein und zwanzigsten Jahrhundert* (*Ini. Un romanzo del ventesimo secolo*) (1810) di Julius von Voß, che Claus Ritter definisce senza mezzi termini il primo *Zukunftsroman* ("romanzo di fantascienza") tedesco¹¹, e in cui la ricchezza di estrapolazioni tecnologiche (anche se spesso si tratta di tecnologia relativa a una scienza *sui generis*) copre una vicenda convenzionale, da romanzo galante settecentesco, che vede la storia di due orfani di origine misteriosa, Guido, un giovane di prodigiose capacità fisiche e intellettuali, e la ragazza di cui è innamorato, Ini. Dopo varie peripezie in un mondo in cui la frenologia è elevata al rango di scienza esatta, gli stati-nazione si sono evoluti in più vasti continenti-nazione e si assiste al proliferare di bizzarri congegni di ogni tipo, si verrà ad apprendere che Guido non è altri che Titus, il figlio dell'imperatore del continente di Europa. Costretto dalla ragion di stato a sposare Ottona, la figlia dell'imperatrice d'Africa, per porre fine alla guerra che vede coinvolte le due nazioni, Guido si troverà a scoprire, sollevandole il velo nella scena finale, che costei non è altri che la sua innamorata Ini.

Il romanzo di Voß usa evidentemente il futuro per sovrimporsi trame antiche e soggiace all'idea di un'evoluzione umana scandita da tappe meccaniche (a proposito di *Ini* Manfred Nagl parla di «Fortschrittsautomatismus», «automatismo del progresso»¹²) che non corrispondono a un cambiamento reale (il mondo immaginato da Voß è carente quanto a valore predittorio: non reca traccia di rivoluzione industriale né prevede l'impatto di un'invenzione come l'elettricità sulla vita dell'uomo; di quest'ultima si ha un riflesso curioso nell'invenzione da parte di Guido di uno strumento per manovrare le formazioni di cumuli e sfruttarne l'emissione di folgori a scopi bellici; ma gli spostamenti aerei, ad esempio, avvengono a bordo di carri trainati da uccelli), né da un punto di vista narrativo si rispecchiano in strutture nuove, ma presentano un campionario che corrisponde a un fantastico di tipo tradizionale: come scrive Roland Innerhofer, «[n]ell'immaginazione letteraria di Voß si mescolano elementi del mondo fiabesco, della *féerie* e dei marchineggni da palcoscenico e da fiera»¹³. E tuttavia, parallelamente, si afferma anche una modalità inedita, centrata su

¹¹ Cfr. CLAUS RITTER, *Anno Utopia oder So war die Zukunft*, Das Neue Berlin, Berlin 1982, pp. 62-98.

¹² MANFRED NAGL, *Science Fiction in Deutschland. Untersuchungen zur Genese, Soziographie und Ideologie der phantastischen Masseliteratur*, Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Tübingen 1972, p. 38.

¹³ «In Vossens literarischer Imagination vermischen sich Elemente der Märchenwelt, der Feerie wie der Bühnen- und Jahrmarktmaschinerien». ROLAND INNERHOFER, *Deutsche Science Fiction 1870-1914. Rekonstruktion und Analyse einer Gattung*, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1996, p.152.

quella diversa nozione di progresso che caratterizza il secolo e che troverà la propria espressione trionfante nel pensiero positivista, rispecchiandosi anche nella produzione letteraria di genere fantastico¹⁴. Anche in Voß affiora l'idea di un futuro come inevitabile proiezione del presente, e come suo miglioramento: «È tanto più sicuro che un futuro migliore si avvicini, quanto più il passato viene superato dal presente»¹⁵, dichiara l'autore nella sua *Vorrede (Prefazione)*. Con ciò, siamo già avviati verso quella svolta epocale che emergerà in modo deciso verso la metà del secolo. È allora infatti che, come afferma Ulrich Suerbaum, «[I]a nascita di una letteratura secolarizzata sul futuro presuppone un modo di pensare che implichi l'aspettativa di futuri mutamenti dell'ambiente o della società umana, che ponga quindi l'accento su categorie come l'evoluzione e il progresso»¹⁶.

La nozione ottocentesca di progresso trova conforto nella teoria evoluzionistica che scuote la cultura di metà Ottocento e sembra garanzia di una possibile perfettibilità del mondo. Le parole pronunciate da Erich Hæckel nel 1863 a Stettino durante la XXXVIII "Versammlung der Gesellschaft Deutscher Naturforscher und Ärzte (Assemblea della Società dei naturalisti e medici tedeschi) hanno valore di vero e proprio proclama:

¹⁴ «Julius von Voß jedoch hat auf herausragende Weise die Entwicklungslinien einzelner Technologien fortgeschrieben. Indem er die Wissenschaften auf unterschiedlichsten Gebiete extrapolierte, entwarf er bereits die Grundform eines Science-Fiction-Szenarios» («Julius von Voß ha recepito in modo eccezionale le linee di sviluppo di certe tecnologie. Nel momento stesso in cui ha estrapolato le scienze negli ambiti più disparati, ha creato la prima forma di scenario fantascientifico»), scrive Ulrich Blode nella postfazione a una recente edizione del romanzo (JULIUS VON VOSS, *Ini. Ein Roman aus dem ein und zwanzigsten Jahrhundert. Eine Utopie der Goethe-Zeit*, neu herausgegeben und kommentiert von Ulrich Blode, Utopica Verlag und Versandantiquariat, Oberhaid 2008, p. 185).

¹⁵ «Eine bessere Zukunft naht so gewiß, als die Vergangenheit von der Gegenwart übertroffen wird». J. VON VOSS, *Ini. Ein Roman aus dem ein und zwanzigsten Jahrhundert*, Amelang, Berlin 1810, pp. I-II.

¹⁶ «Die Entstehung einer säkularisierten Zukunftsliteratur setzt eine Denkweise voraus, bei der die Erwartung zukünftiger Veränderungen der Umwelt des Menschen oder der Gesellschaft eine Rolle spielt, die also Kategorien wie Evolution und Fortschritt betont». ULRICH SUERBAUM, *Science fiction und das 19. Jahrhundert*, in ULRICH SUERBAUM, ULRICH BROICH, RAIMUND BORGMEIER, *Science fiction. Theorie und Geschichte, Themen und Typen, Form und Weltbild*, Reclam, Stuttgart 1981, p. 43. Simile è la diagnosi di Karlheinz Steinmüller: «[SF] wurzelt im Humus desjenigen Jahrhunderts, in dem eine auf die Anwendung der Wissenschaft basierende Fortschrittsidee das gesellschaftliche Bewußtsein durchdrang. Tatsächlich sind die Begründer der SF, Jules Verne, Herbert G. Wells, der hier nur bedingt hinzuzuzählende E. A. Poe oder auch Kurd Laßwitz, nicht nur im 19. Jahrhundert geboren; sie empfangen in diesem auch ihre wesentlichen Anregungen». «La SF affonda le sue radici nell'humus di un secolo in cui un'idea di progresso fondata sull'applicazione della scienza ha permeato la coscienza sociale. In effetti, i fondatori della SF, Jules Verne, Herbert G. Wells, E. A. Poe, che può essere considerato tale soltanto a certe condizioni, o anche Kurd Laßwitz, non sono semplicemente nati nel XIX secolo, ne hanno anche recepito gli stimoli fondamentali». KARLHEINZ STEINMÜLLER, *Die Geburt der Science-fiction aus dem Geist des 19. Jahrhunderts*, in OLAF R. SPITTEL (Hrsg.), *Science-fiction. Essays*, Mitteldeutscher Verlag, Halle-Leipzig 1987, p. 9.

Denn dieser Fortschritt ist ein Naturgesetz, welches keine menschliche Gewalt, weder Tyrannen-Waffen, noch Priester-Flüche, jemals dauernd zu unterdrücken vermögen. Nur durch eine fortschreitende Bewegung ist Leben und Entwicklung möglich. Schon der bloße Stillstand ist ein Rückschritt, und jeder Rückschritt trägt den Keim des Todes in sich selbst. Nur dem Fortschritte gehört die Zukunft.¹⁷

Questo progresso, infatti, è una legge di natura, che nessun potere umano, né le armi di un tiranno, né gli anatemi di un prete potranno mai reprimere in modo duraturo. Soltanto in virtù del movimento e del progresso sono possibili vita e sviluppo. Già la semplice stasi è una forma di regressione, e ogni regressione porta con sé il germe della morte. Il futuro appartiene soltanto al progresso.

In realtà, proprio la crescente centralità delle “materialistischen Naturwissenschaften” (“scienze materialistiche della natura”) che offrono alla borghesia un «efficace strumento di lotta ideologica contro l'autorità della chiesa, colonna portante del retaggio del sistema feudale»¹⁸, rappresentano l'humus nel quale fermentano la rottura con la tradizione e al tempo stesso l'incertezza del futuro, esperito come timore e speranza insieme, dalle quali nasce la fantascienza. Come scrive ancora Suerbaum, «[u]n bisogno più marcato di anticipare il futuro mediante la letteratura emerge soltanto nel momento in cui la società, benché ancora convinta del significato dell'evoluzione e del progresso tecnico-scientifico, non è più tanto ingenua da credere che questo sviluppo abbia fin lì prodotto qualcosa di buono e sia di per sé in grado di condurre a un futuro migliore. Le radici dell'invenzione letteraria di una storia fantascientifica affondano quindi nei dubbi sul presente»¹⁹.

È verso la metà dell'Ottocento, dunque, che il terreno è pronto per una produzione letteraria di genere fantastico basata da una parte sulla tecnica che entra sempre di più a far parte della vita di ogni giorno, dall'altra sull'emergere di una cultura condivisa che si fonda sul concetto di evoluzione e quindi di mutamento e di speculazione sul possibile²⁰. In particolare, la connessione tra cam-

¹⁷ ERICH HÄCKEL, *Über die Entwicklungstheorie Darwin's*, in *Amtlicher Bericht über die Versammlung Deutscher Naturforscher und Ärzte*, hrsg. von Carl August Dohrn und Ludwig Eduard Emil Behm, F. Hessenland, Stettin 1864, p. 28.

¹⁸ «[...] wirksames ideologisches Kampfmittel gegen die Autorität der Kirche, die Hauptstütze des traditionellen Feudalsystems». M. NAGL, *Science Fiction in Deutschland*, cit., p. 23.

¹⁹ «Ein stärkeres Bedürfnis nach einer Vorwegnahme der Zukunft durch die Fiktion tritt erst dann auf, wenn die Gesellschaft zwar noch von der Bedeutung der Evolution und des technisch-wissenschaftlichen Fortschritts überzeugt ist, aber nicht mehr naiv glaubt, daß diese Entwicklung bislang Gutes gebracht hätte und automatisch zu einer besseren Zukunft weiterführen würde. Die Wurzeln der Erdichtung von Zukunftgeschichte liegen also in gegenwärtigen Zweifeln. Dieses Stadium ist gegen Mitte des 19. Jahrhunderts allgemein erreicht». U. SUERBAUM, *Science fiction und das 19. Jahrhundert*, cit., p. 43.

²⁰ Non è possibile sottovalutare il ruolo del darwinismo e il suo contributo alla relativizzazione del ruolo dell'umano nella storia, nonché alla ridefinizione del paradigma di assoluto, fino alla sua

biamento, evoluzione e tempo porta alla revisione del concetto di quest'ultimo e del ruolo dell'uomo all'interno di esso. Robert Scholes riassume il passaggio affermando la centralità di ciò che egli battezza come «Darwinian time» per la nuova consapevolezza maturata attraverso la relativizzazione imposta dalle teorie evoluzionistiche: «Il tempo darwiniano, che è stato esteso di continuo in virtù di nuove scoperte geologiche e archeologiche, ha inciso profondamente su come l'uomo ha percepito se stesso e le proprie possibilità. Il tempo storico, quindi, non è che un minuscolo frammento del tempo umano, il quale, a sua volta, è un minuscolo frammento del tempo geologico, che è esso stesso soltanto una minima frazione del tempo cosmico»²¹.

Il «tempo darwiniano», in realtà, affiora già prima di Darwin: esso nasce dalla velocità e da quell'impulso al cambiamento che caratterizzano la moderna società industriale. Sua incarnazione simbolica e concretissima insieme è la ferrovia, emblema di progresso per l'Ottocento e modello di innumerevoli proiezioni fantastiche nell'immaginario del secolo. Vera e propria prima macchina del tempo prima che, con il romanzo di H. G. Wells *The Time Machine* (1895), il concetto di viaggio nel tempo sia trasferito alla narrativa su basi speculative e scientifiche²², la ferrovia connette il vicino e il lontano attraverso la precisione

messa in crisi. Come scrive Robert Scholes, «Darwin, and those who have continued his work, put human history in a frame of reference much grander than that of Historical Man. This stretched man's entire sense of time into a new shape and finally altered his familiar position in the cosmos. [...] The possibility of further evolution, with species more advanced than ourselves coming into being on this earth, displaced man from the final point of traditional cosmic teleology». «Darwin, e coloro che ne hanno continuato l'opera, collocano la storia umana in un quadro di riferimento ben più grandioso di quella dell'«uomo storico». Ciò ha rivoluzionato il senso del tempo dell'uomo, e ha definitivamente modificato la posizione consueta dell'uomo nel cosmo. [...] La possibilità di un'ulteriore evoluzione, con specie più avanzate delle nostre che nascono su questa terra, ha rimosso l'uomo dalla meta della tradizionale teleologia cosmica». ROBERT SCHOLES, *Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future*, University of Notre Dame Press, Notre Dame-London 1975, pp. 36-37.

²¹ «Darwinian time, which has been continually extended with the discovery of new geological and archeological evidence, has had a profound effect on man's sense of himself and his possibilities. Historical time, then, is only a tiny fragment of human time, which is again a tiny fragment of geologic time, which is itself only a bit of cosmic time». Ivi, pp. 36-37.

²² *The Time Machine* (1895) inaugura un sottogenere del tutto inedito, quello dei viaggi nel tempo, appunto, eseguiti con un supporto tecnologico e non più mistico-esoterico come era avvenuto nei rari esempi precedenti, come nell'opera teatrale *Anno 7603* del norvegese Johan Herman Wessel (1781), in cui lo slittamento temporale avviene grazie alla magia di una fata, nel classico dickensiano *A Christmas Carol (Canto di Natale)* (1843), con il vecchio Scrooge trascinato avanti e indietro nel tempo dai fantasmi che lo riportano ai trascorsi natali della sua vita o come nella versione parodistica di Mark Twain in *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889) (*Uno yankee del Connecticut alla corte di re Artù*), in cui è un colpo in testa ricevuto durante una rissa a proiettare nel passato il protagonista. In realtà poco prima del romanzo di Wells era apparso il racconto *The Clock that Went Backward (L'orologio che andò all'indietro)*, scritto da Edward Page Mitchell e pubblicato sul «New York Sun» nel 1881: si tratta di quella che è considerata la prima storia sui viaggi nel tempo attraverso un mezzo meccanico, in questo caso un orologio

dell'ingegno e la forza della tecnica. In questo senso, sintomatico e visionario insieme è un breve componimento di Adelbert von Chamisso, *Das Dampfroß* (*Il cavallo a vapore*), apparso nel 1830, agli albori della rivoluzione ferroviaria (la prima ferrovia della storia, la linea Darlington-Stockton, fu inaugurata nel 1825 in Gran Bretagna; in Germania si dovrà attendere fino al 1835, con l'inaugurazione della tratta Nürnberg-Fürth in Baviera), e scritto con ogni evidenza sulla scorta dell'entusiasmo che il nuovo mezzo di locomozione aveva prodotto su chi, come l'autore, univa in sé le corde di una sensibilità letteraria e di una formazione scientifica.

Concepito come un rapido dialogo tra un cavaliere e il fabbro che si occupa del suo destriero, *Das Dampfroß* letteralizza l'immagine simbolica del «cavallo a vapore», che si trasforma in un cavallo vero, lanciato con il suo passeggero in una corsa folle attraverso lo spazio: solo che qui lo spazio equivale al tempo, e fin dalle prime due strofe si chiarisce come il percorso della straordinaria coppia proceda dal futuro verso il passato, abbracciando solo transitoriamente il presente. Le modalità di questo viaggio vengono spiegate con il ricorso ad argomentazioni pseudoscientifiche, secondo quello che sarà un tipico modulo fantascientifico:

Schnell! schnell, mein Schmidt, mit des Rosses Beschlag!
 Derweil du zauderst, verstreicht der Tag. –
 «Wie dampfet dein ungeheures Pferd!
 Wo eilst du so hin, mein Ritter werth?» –

Schnell! schnell, mein Schmidt! Wer die Erde umkreist
 Von Ost in West, wie die Schule beweist,
 Der kommt, das hat er von seiner Müh,
 Ans Ziel um einen Tag zu früh.

Dài, svelto! Svelto, mio maniscalco, ferra il cavallo!
 Mentre tu esiti, il giorno se ne va. –
 «Quanto vapore fa il tuo cavallo gigantesco!
 Dove vai tanto di fretta, mio caro cavaliere?» –

Dài, svelto! Svelto, mio maniscalco! Chi gira intorno alla terra

all'apparenza rotto che trasporta i due protagonisti trecento anni nel passato; lo strumento, tuttavia, ha ancora il valore di un feticcio "magico" e non vi è alcuna logica scientifica dietro il fenomeno che esso provoca. L'argomento era nell'aria: al 1887 risale un'altra opera, la *zazuela* dell'autore spagnolo Enrique Lucio Eugenio Gaspar y Rimbau, che viene indicata come il prototipo del viaggio del tempo "tecnologico", *El Anacronópete*, in cui un contenitore ermetico propulso per mezzo dell'elettricità conduce i suoi passeggeri all'indietro nel tempo proiettandosi in direzione contraria alla rotazione terrestre (è da notare che alla fine del dramma, dopo aver raggiunto il giorno della creazione ed essere stato annientato nel nulla primordiale, il protagonista si risveglia da un sogno che si dice indotto dalla lettura di un'opera teatrale di Jules Verne).

Da Est a Ovest, come insegna la scuola,
 Questo ottiene per il suo sforzo,
 Un giorno prima arriva alla meta.²³

Il cavaliere, figlio di domani che ritrova nell'oggi il suo passato, è divorato dalla frenesia di continuare il suo viaggio, la stessa frenesia che è il viaggio, e che il suo mezzo di locomozione, come animato di spirito e volontà propria, condivide con lui. Il «cavallo a vapore» è oggetto concreto e anzi esemplare («Muster der Schnelligkeit», «modello esemplare di velocità» ne è la definizione, come su un impeccabile catalogo di prodotti tecnologici) e il suo tragitto verso ovest, a superare in velocità la rotazione terrestre, ha come conseguenza il ritornare al punto di partenza prima che la partenza stessa abbia avuto inizio, invertendo di fatto il corso del tempo:

Mein Dampfroß, Muster der Schnelligkeit,
 Läßt hinter sich die laufende Zeit,
 Und nimmt's zur Stunde nach Westen den Lauf,
 Kommt's gestern von Osten schon wieder herauf.²⁴

Il mio cavallo a vapore, modello esemplare di velocità,
 Si lascia indietro il tempo che scorre,
 E se adesso si dirige verso Ovest,
 Già ieri sorge di nuovo da Est.

L'«avvitarsi» del tempo a opera del cavaliere ricorda parimenti un procedimento meccanico, ma di una meccanica che dischiude spazi inesplorati alla fantasia: la possibilità, addirittura, di risalirne il corso fino agli albori della storia, a ipotizzare un faccia a faccia con il progenitore più antico:

Ich habe der Zeit ihr Geheimnis geraubt,
 Von Gestern zu Gestern zurück sie geschraubt,
 Und schraube zurück sie von Tag zu Tag,
 Wie einst ich zu Adam gelangen mag.

Ho rubato al tempo il suo segreto,
 ieri dopo ieri l'ho riavvolto,
 e lo riavvolgo giorno dopo giorno,
 che in futuro io possa tornare ad Adamo.²⁵

Ma la proiezione mitica – il mito di un presente sovrumannizzato attraverso la tecnica che incontra il mito ancestrale della creazione – dura solo lo spazio di

²³ ADELBERT VON CHAMISSO, *Das Dampfroß*, in Id., *Sämtliche Werke in zwei Bänden*, I, nach dem Text der Ausgaben letzter Hand und den Handschriften. Textredaktion Jost Perfahl. Bibliographie und Anmerkungen von Volker Hoffmann, Winkler, München 1975, pp. 208-210: 208-209.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*

un verso. Chamisso si spinge subito a esplorare altre direzioni, tirando fino alle estreme conseguenze i fili paradossali della sua idea:

Ich habe die Mutter, sonderbar!
 In der Stunde besucht, da sie mich gebar,
 Ich selber stand der Kreißenden bei,
 Und habe vernommen mein erstes Geschrei.

Ho visitato mia madre, che strano!
 Proprio nell'ora in cui mi ha messo al mondo,
 Io stesso ho assistito la partoriente,
 E ho sentito il mio primo vagito.²⁶

Per la prima volta nella letteratura si affaccia quello che sarà un topos della narrativa speculativa, quasi inevitabile conseguenza del principio stesso di viaggio nel tempo una volta che sia stato formulato, latore di innumerevoli paradossi che saranno estesamente indagati dagli autori di *science fiction*: ovvero l'incontro con se stessi nel passato, con i propri progenitori e le proprie radici. Nelle strofe successive Chamisso prosegue l'esplorazione di questa idea seminale, fino a far balenare una sua ricaduta congetturale, quella dell'incesto con l'antenato²⁷:

Viel tausend Mal, der Sonne voran,
 Vollbracht ich im Fluge noch meine Bahn,
 Bis heut ich hier zu besuchen kam
 Großvater als glücklichen Bräutigam.

Großmutter ist die lieblichste Braut,
 Die je mit Augen ich noch erschaut;
 Er aber, grämlich, zu eifern geneigt,
 Hat ohne weitres die Tür mir gezeigt.

Migliaia di volte, innanzi al sole,
 Ho compiuto al volo la mia orbita,
 Finché oggi sono arrivato qui, a visitare
 Mio nonno, sposo felice.

Mia nonna è la sposa più graziosa
 Che i miei occhi abbiano mai visto;
 Ma lui, stizzito, facile all'ardore,
 Mi ha mostrato la porta, senza tanti complimenti.²⁸

Al *topos* dell'incontro con i propri progenitori si aggiunge un altro motivo

²⁶ *Ibid.*, p. 209.

²⁷ Di tale idea, anch'essa variamente reiterata nella fantascienza novecentesca, è espressione estrema il racconto di Robert A. Heinlein *All You Zombies (Tutti voi zombies)* (1959), il cui protagonista, in seguito a una trama complicata ma perfettamente coerente, finisce per essere padre, madre e figlio di se stesso.

²⁸ A. VON CHAMISSO, *Das Dampfroß*, cit., p. 209.

centrale della letteratura sui viaggi nel tempo: quello della rivisitazione di eventi celebri del passato, nella duplice prospettiva di testimonianza e al tempo stesso di intervento su di essi al fine di mutarne il corso. In questo caso l'evocazione di Napoleone è per Chamisso un codice che si accende su un recente passaggio epocale, gravido di significati per la sua centralità nella storia europea e su quella personale dell'autore, così diviso tra la propria fedeltà alla propria patria di origine e alla Prussia che l'ha accolto e alla quale ha prestato servizio e lealtà:

Schnell! schnell, mein Schmidt! mich ekelt schier,
Die jetzt verläuft, die Zeit von Papier;
Zurück, hindurch! es verlangt mich schon,
Zu sehen den Kaiser Napoleon.

Ich sprech ihn zuerst auf Helena,
Den Gruß der Nachwelt bring ich ihm da;
Dann sprech ich ihn früher beim Krönungsfest,
Und warn ihn, – o hielt' er die Warnung fest!

Dài, svelto! Svelto, mio maniscalco! Quasi mi ripugna,
questo tempo di carta, che sta scorrendo;
Indietro tutta! Desidero già
Vedere l'imperatore Napoleone.

Gli parlo la prima volta su Sant'Elena,
Gli porto lì i saluti dei posteri,
Poi gli parlo, ancor prima, alla cerimonia di incoronazione,
E lo avverto – O, se avesse tenuto conto dell'ammonimento!²⁹

Se davvero Napoleone avesse «tenuto conto dell'ammonimento», la storia d'Europa avrebbe potuto essere diversa, si sarebbero aperti scenari di convivenza possibile tra quelle che Chamisso avverte come le due anime della propria esistenza scissa: in un unico verso sono tracciate le mappe di una possibile, poderosa ucronia.

È amara ironia, poi, che al cavaliere che si rivolge al suo interlocutore con entusiasmo fremente e lo investe con immagini grandiose, venga risposto con una richiesta che riguarda il futuro nel suo aspetto più prosaico, ovvero se il corso della borsa sia destinato a salire o scendere. Sdegnato, il cavaliere volge le spalle al presente e si proietta verso un lontano, imperscrutabile orizzonte che richiama il futuro da cui proviene e lo congiunge al passato verso cui si proietta, lasciando balenare un'utopia indefinita e indefinibile:

Bist fertig, mein Schmidt? nimm deinen Sold,
Ein Tausend Neunhundert geprägtes Gold.

²⁹ *Ibid.*

Zu Roß! Hurrah! nach Westen gejagt,
Hier wieder vorüber, wann gestern es tagt! –

«Mein Ritter, mein Ritter, du kommst daher,
Wohin wir gehen, erzähle noch mehr;
Du weißt, o sag es, ob fällt, ob steigt
Der Cours, der jetzt so schwankend sich zeigt?

Ein Wort, ein Wort nur im Vertraun!
Ist's weis auf Rothschild Häuser zu baun? » –
Schon hatte der Reiter die Feder gedrückt,
Das Dampfroß fern ihn den Augen entrückt.

Hai finito, mio maniscalco? Prendi il tuo compenso,
Millenovecento monete d'oro.
In sella! Urrà! Sospinto verso Ovest,
Passerò di nuovo di qui, quando ieri sorgerà l'alba.

«Mio cavaliere, mio cavaliere, tu provieni
Da dove noi stiamo andando, racconta di più;
Tu sai, oh, dillo! se scende, se si alza
La borsa, che a quanto pare ora è così instabile?

Una parola, una parola soltanto, in confidenza!
È saggio fidarsi di Rothschild? –
Ma ormai il cavaliere aveva azionato la motrice,
Il cavallo a vapore lo aveva sottratto allo sguardo, lontano.³⁰

È così che in *Das Dampfroß* si mette a fuoco l'idea di un futuro diverso dal presente e con essa quella, che ne è il corollario, di un passato possibile diverso da se stesso: perché giorno dopo giorno il presente si rivela radicalmente diverso dal passato. È da qui, da questo senso di cambiamento dinamico e pervasivo, che nasce quella particolare forma dell'immaginario che nel secolo successivo si raccoglierà intorno alla definizione di *science fiction*: in essa sopravvive, travestito razionalmente, l'impulso tipico del fantastico a rompere le barriere del possibile e la tecnica assume le funzioni del meraviglioso, che si demitologizza e al tempo stesso si rimitologizza in costellazioni di tipo nuovo, il cui sostrato è dato da uno spazio altro, regolato da leggi di plausibilità e verosimiglianza, rispetto a quello irrelato del fantastico tradizionale. Il "mito del futuro" sorge da questo humus e si afferma, assorbendo in sé i connotati del mito tradizionale e sostituendosi a esso, fino a tramontare dietro le ombre implicite nel "dubbio" che, come si è visto, è all'origine stessa del suo avvento. Di questa dialettica tra entusiasmo e scetticismo è testimone la letteratura fantascientifica, fin dai suoi primi esempi e dai suoi primi rappresentanti, e su questo solco s'inserisce

³⁰ *Ibid.*, pp. 209-210.

la figura di Kurd Laßwitz che tra fine Ottocento e inizio Novecento ne è stato l'esponente di punta.

II –

Kurd Laßwitz nacque il 20 aprile 1848 a Breslavia da una famiglia borghese (il padre, Karl Wilhelm, fu industriale e rappresentante del partito liberale alla Seconda Camera del parlamento di Prussia). Dopo aver compiuto studi di matematica, fisica, geografia e filosofia presso le università di Breslavia e Berlino e aver conseguito il titolo di laurea nel 1873 con un lavoro dal titolo *Über Tropfen, welche an festen Körpern hängen und der Schwerkraft unterworfen sind* (Sulle gocce che pendono da corpi solidi e sono soggette alla forza di gravità), Laßwitz intraprese a partire dal 1876 (l'anno del suo matrimonio con Jenny Landsberg) la professione di insegnante presso il ginnasio Ernestinum di Gotha, cittadina della Turingia in cui ancora sono conservati i suoi manoscritti.

Inappagato dalla carriera scolastica, Laßwitz tentò tra gli anni settanta e ottanta di ottenere una cattedra universitaria: a questo periodo risale una serie notevole di scritti di carattere scientifico e filosofico che oscillavano tra studi galileiani e cartesiani, tra indagini su Kant (del quale nel 1905 Laßwitz firmerà la prefazione agli scritti giovanili nell'edizione critica delle opere a cura dell'Accademia Prussiana delle Scienze) e i primi studi sulla teoria atomica³¹, riassunti e sintetizzati nel 1890 con una *Geschichte der Atomistik vom Mittelalter bis Newton* (Storia della fisica delle particelle dal Medioevo a Newton), che conobbe numerose ristampe e che, come scrive Rudi Schweikert, «tra gli addetti ai lavori è considerata ancora oggi un compendio affidabile e insuperato»³². Nell'ampia, variegata produzione saggistica di Laßwitz, che continuerà fino agli anni più tardi, si rispecchia non soltanto la tendenza eclettica dell'autore tedesco, ma quella dell'intera epoca, in cui scienza e filosofia si stringono in un nodo inestricabile e gli orizzonti dischiusi dalla prima apportano nuovi e continui stimoli alla seconda.

Il disegno di fondo in cui sembrano riassumersi i principî che guidano Laßwitz nella sua attività di divulgazione e scrittura sono racchiusi in due delle quattro tesi che costituiscono le premesse alla sua dissertazione *Über Tropfen, welche an festen Körpern hängen und der Schwerkraft unterworfen sind*:

³¹ Ad esempio gli articoli *Atome und Welten* (in «Schlesische Zeitung», 23 novembre e 24 novembre 1875) e *Giordano Bruno und die Atomistik* (in «Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie», 1884, Jg. VIII, Heft 1) e il volume *Atomistik und Kritizismus*, Vieweg, Braunschweig 1878.

³² RUDI SCHWEIKERT, *Von geraden und von schiefen Gedanken. Kurd Laßwitz – Gelehrter und Poet dazu*, in KURD LASSWITZ, *Auf zwei Planeten*, Jubiläumsausgabe, hrsg. von Rudi Schweikert, Heyne, München 1998, p. 941.

III – Die durch die Naturwissenschaft gegebene Weltanschauung enthält in reichem Masse poetische Elemente

IV – Die Naturwissenschaft *kann* und *soll* popularisiert werden³³.

III – La concezione del mondo che risulta dalla scienza della natura contiene in ampia misura elementi poetici

IV – La scienza della natura *può* e *deve* essere divulgata.

È intorno a questi motivi, dettati dall'entusiasmo del positivismo, che s'intrecciano i fili dell'attività dell'autore tedesco, sia che si dedichi a studi di divulgazione scientifica ospitati su numerosi giornali e riviste, soprattutto di carattere popolare (se ne contano un'ottantina, tra articoli e saggi, nel corso della sua vita; altrettante furono le pubblicazioni di carattere più marcatamente filosofico, ma nelle quali gli argomenti trattati si intrecciano saldamente con le metodologie e gli interrogativi derivati dalle scienze), sia quando inizia la sua produzione narrativa, inaugurata nel 1871 con *Bis zum Nullpunkt des Seins (Fino al punto zero dell'Essere)*, e incrementata a partire dagli anni novanta, allorché, messa da parte ogni velleità accademica, Laßwitz si dedicò unicamente alla scrittura e all'insegnamento, producendo una serie di opere brevi, dapprima disperse nei rivoli di giornali e riviste e più tardi raccolte in volume; solo a partire dagli anni novanta Laßwitz intraprese la strada del romanzo, e a questo periodo finale della sua vita appartengono le sue tre opere di maggiore impegno, *Auf zwei Planeten (Su due pianeti)* (1897), *Aspira* (1905) e *Sternentau. Die Pflanze von Neptunsmund (Rugiada di stelle. La pianta della luna di Nettuno)* (1909). Soprattutto *Auf zwei Planeten* costituisce l'esempio di una forma narrativa nuova in cui le scoperte della scienza si innestano profondamente nella trama, senza ridursi a trovate illusionistiche, e la direzione del progresso acquista una rilevanza centrale che marca il romanzo e ne costituisce il nerbo etico.

Auf zwei Planeten è una storia di ambientazione marziana che sta a mezza strada tra l'avventura (i protagonisti s'imbattono negli abitanti di Marte durante un tentativo d'esplorazione polare a bordo di un pallone aerostatico; in seguito i marziani minacciano la terra di guerra e di distruzione), la proiezione utopica (i marziani sono fisicamente irriconoscibili dai terrestri e anche la loro civiltà rappresenta una fase assai più avanzata sotto il profilo tecnologico rispetto a quella umana, e tuttavia non pare esente dalle contraddizioni che caratterizzano la società bellicosa e imperialistica della fine del diciannovesimo secolo) e la speculazione filosofica (nei dialoghi vengono spesso inserite dissertazioni che tendono a divulgare i fondamenti dell'insegnamento kantiano). Tra anticipazioni scientifiche e argomenti di attualità, *Auf zwei Planeten*, «tra il diciannovesimo

³³ Cit. da HANS SCHLÖSSER, *Einleitung* a HELMUT ROOB, *Kurd Laßwitz. Handschriftlicher Nachlaß und Bibliographie seiner Werke*, Forschungsbibliothek, Gotha 1981, p. 14.

e il ventesimo secolo probabilmente l'utopia spaziale più famosa in Europa»³⁴, seppe conquistare un pubblico eterogeneo, da quello degli scienziati (Werner von Braun, ad esempio, scrisse nel 1969 l'introduzione a una nuova edizione del romanzo in cui, un po' enfaticamente, faceva risalire alla sua lettura in età giovanile le passioni che lo avrebbero condotto a divenire ingegnere astronautico³⁵; e Willy Ley, che negli anni cinquanta tradusse alcuni racconti di Laßwitz per «The Magazine of Fantasy and Science Fiction», ne fu un entusiasta ammiratore) a quello dei letterati e degli intellettuali, soprattutto di coloro che erano all'epoca impegnati sul fronte della lotta sociale, a cominciare da Bertha von Suttner, premio Nobel per la pace nel 1905, che nel 1898 dedicò una lunga recensione all'opera di Laßwitz, mettendone in luce l'impegno etico e civile³⁶.

Grazie al successo di questo romanzo il nome di Laßwitz fece breccia presso il largo pubblico, meritando all'autore l'appellativo persino ovvio di "Verne tedesco". In realtà, i punti di contatto con lo scrittore francese sono scarsi e superficiali, e lo stesso Laßwitz ci mette in guardia dallo spingerci troppo oltre con l'accostamento:

Als Student, im Jahre 1868 oder 1869, als ich noch nie etwas von Jules Verne gehört hatte, bin ich auf den Gedanken gekommen, die mich begeisternden Fortschritte der Naturwissenschaft und Technik erzählender Dichtung zugrunde zu legen. [...] Ich denke, daß auch die ganze wissenschaftliche Grundlage und die philosophische Vertiefung meines Stoffes mich davor schützen sollen, als ein "Nachfolger" Vernes bezeichnet zu werden, wenn das Wort etwas mehr bedeuten soll, als daß seine Bücher früher als die meinen erschienen sind.³⁷

Da studente, nel 1868 o 1869, quando ancora non sapevo nulla di Jules Verne, mi venne l'idea di basare un'opera narrativa sui progressi tecnico-scientifici che mi entusiasmano. [...] Penso anche che tutto il fondamento scientifico e l'approfondimento filosofico del mio soggetto possano proteggermi dal rischio

³⁴ DIETMAR WENZEL, *Vorwort a Kurd Laßwitz: Lehrer, Philosoph, Zukunftsträumer. Die ethische Kraft des Technischen*, hrsg. von Dietmar Wenzel, Corian-Verlag, Meitingen 1987, p. 7.

³⁵ WERNHER VON BRAUN, *Geleitwort zur Neuauflage*, in K. LASSWITZ, *Auf zwei Planeten*, Scheffler, Frankfurt am Main 1969, pp. 5-6. Scrive von Braun: «Non dimenticherò mai con quanta curiosità ed eccitazione divorai questo romanzo in gioventù. E credo che la sua lettura, anche oggi che occhi elettronici e umani hanno raccolto le prime impressioni dirette della Luna e dei pianeti nostri vicini, sia di particolare interesse». Cit. da FRANZ ROTTENSTEINER, *Ordnungsliebend im Weltraum. Kurd Laßwitz*, in «Polaris», I, hrsg. von Franz Rottensteiner, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1973, p. 134. La breve introduzione fu tradotta in inglese e ristampata in WERNHER VON BRAUN, introduzione a K. LASSWITZ, *Two Planets: A Novel*, abridged by Erich Lasswitz, transl. by Hans H. Rudnick, Afterword by Mark R. Hillegas, Southern Illinois Univ. Press, Carbondale 1971, epigrafe.

³⁶ BERTHA VON SUTTNER, *Die Numenheit*, in «Gothaisches Tageblatt», 28 maggio e 3 giugno 1898.

³⁷ Cit. da MAX POPP, *Julius Verne und sein Werk. Des großen Romantikers Leben, Werke und Nachfolger*, Hartleben, Wien-Leipzig 1909, p.180 e sgg.

di esser scambiato per un “epigono” di Verne, posto che questa parola significhi qualcosa di più del fatto che i suoi libri sono usciti prima dei miei.

Fin da *Bis zum Nullpunkt des Seins*, in effetti, la direzione di Laßwitz appare diversa da quella verniana in cui, per usare le parole di Giorgio Cusatelli, «i prediletti temi scientifici e tecnologici» sono mantenuti «sempre entro i confini del realizzabile e dello spiegabile»³⁸, e servono ad aprire nuovi orizzonti per inedite scorribande nei territori dell'esotismo e dell'avventura, mentre Laßwitz sfugge spesso e quasi suo malgrado per la tangente del fantastico, un fantastico che si sprigiona dalla stessa scienza, fa parte del suo statuto di grande chiave che servirà a rivelare gli enigmi dell'universo e a spiegarne le meraviglie. E se la funzione conoscitiva è alla base delle opere di entrambi gli autori, in Verne si accende attraverso meccanismi di tipo soprattutto avventuroso, mentre per l'autore tedesco il gioco è più di tipo speculativo e fiabesco, tanto che Dieter von Reeken propone per lui piuttosto l'appellativo di “Hans Christian Andersen tedesco”³⁹: e lo Andersen di certe novelle, in effetti, come *Il serpente di mare* o *Tra mille e mille anni* sembra anticipare Laßwitz nei toni e nei temi, mentre Laßwitz a sua volta fu autore di fiabe delicate e sognanti, come *Jahrhundertmärchen (La fiaba del secolo)* o *Der gefangene Blitz (La folgore catturata)*, nelle quali il repertorio fantastico tradizionale era innervato da ammiccamenti alle più recenti innovazioni tecnologiche e, più in generale, la logica scientifica entrava come riflesso di un approccio al mondo segnato da stupore e meraviglia. Così, se il titolo di *Bis zum Nullpunkt des Seins* risuona di un sensazionalismo che non avrebbe sfigurato nell'indice di una rivista *pulp* americana di un cinquantennio più tardi, il sottotitolo del racconto, *Kulturbildliche Skizze aus dem 23. Jahrhundert (Schizzo cultural-figurativo del XXIII secolo)*, indica un'intenzione parallela e diversa che lo iscrive nel novero della novella filosofica e utopistica. In esso, in una storia dalla trama semplice, quasi banale, si tracciano le linee di un futuro in cui la popolazione, cresciuta a ritmi malthusiani, abita in giganteschi edifici che salgono al cielo, in cui sono stati aboliti nazionalismi e particolarismi e un'unica lingua è comune a tutta l'umanità. Motivi, questi, che contrastano con l'imperialismo espansionistico della nascente nazione tedesca e che Laßwitz ribadirà anche

³⁸ GIORGIO CUSATELLI, *Jules Verne: la zattera, il transatlantico*, in *Viaggi straordinari attorno a Jules Verne*, a cura di Franco Pollini e Loretta Righetti, Mursia, Milano 1991, p. 59.

³⁹ DIETER VON REEKEN, *Vorbemerkung des Verlegers*, in RUDI SCHWEIKERT, *Kurd Laßwitz. Eine illustrierte Bibliografie seiner Werke*, Kollektion Laßwitz – Neuausgaben der Schriften von Kurd Laßwitz in der Fassung der Texte letzter Hand, hrsg. von Dieter von Reeken, Abt. III, *Selbstzeugnisse und Sekundärliteratur*, I, Dieter von Reeken, Lüneburg 2010, p. 7. Su Andersen e la fantascienza si veda MARIANNE STECHER-HANSEN, *Science Fiction in the Age of Romanticism: Hans Christian Andersen's Futuristic Tales*, in «Selecta. Journal of the Pacific Northwest Council on Foreign Languages», 1993, IV, pp. 74-78; Stecher-Hansen individua come “fantascientifici” i racconti *Den store søslange (Il grande serpente di mare)*, *Bispen paa Børglum og hans Frænde (Il vescovo di Børglum e i suoi amici)*, *Om Aartusinder (Fra mille e mille anni)* e *Dryaden (La driade)*.

nella sua produzione posteriore: il progresso inteso come forza positiva, sebbene necessariamente mitigato dalle componenti meno razionali, ma ugualmente umane, che si celano nella sfera del sentimento, l'evolvere naturale della civiltà verso forme sociali borghesi, la fiducia nella razionalità e nella scienza come motori propulsivi di un'umanità che ha realizzato solo una parte infinitesimale delle sue enormi potenzialità.

Tutto ciò si estende e si prolunga nella seconda prova narrativa di Laßwitz, che risale al 1877 ed è rappresentata dal romanzo breve *Gegen das Weltgesetz* (*Contro la legge mondiale*), che assieme a *Bis zum Nullpunkt des Seins* – di cui è immaginato come continuazione – fu raccolto in volume l'anno successivo come *Bilder aus der Zukunft* (*Immagini del futuro*), un titolo che si pone in polemico contrasto con i *Bilder aus der deutschen Vergangenheit* (*Immagini del passato tedesco*) (1859-67) di Gustav Freytag, opera esemplare della tendenza a esaltare un'identità tedesca contrapposta, in una banalizzazione della darwiniana lotta per la sopravvivenza, all'alterità, qualunque essa sia, ebraica, slava, non germanica, che trova ampio nutrimento nella retorica patriottica del Reich bismarckiano, alla quale Laßwitz risponde con una visione in cui il nazionalismo imperante è messo in ombra da un ecumenismo scientifico capace di garantire ricchezza, uguaglianza, dirittura morale ai cittadini della propria utopia, un ponte con i principî dell'illuminismo che il progresso rende possibile, a scavalcare le contraddizioni della nascente società capitalistica:

Die europäische Zivilisation hatte gegen Ende des dritten Jahrtausends ihren Höhepunkt erreicht. Man flog durch die Luft, man beherrschte die Erde bis ins Innere Asiens und Afrikas, wo große Wüsten urbar gemacht, ganze Landstrecken im Klima verändert worden waren; man hatte die wilden Völkerschaften daselbst unterworfen und zivilisiert oder vernichtet; man hatte durch die Vervollkommnung der Technik eine übergewaltige Machtfülle erreicht. [...] Solange die Entwicklung fortschritt, durchdrang das Bewusstsein von der großen Aufgabe der Menschheit und die Überzeugung von der eigenen Befähigung, sie zu erfüllen, alle Schichten der Bevölkerung. Man war stolz, zu leben und Mensch unter Menschen zu sein; Wohlstand herrschte überall, und die schlimmen Gegensätze im Volksleben am Ende des zweiten Jahrtausends waren ausgeglichen.⁴⁰

La civiltà europea aveva raggiunto il suo apice verso la fine del terzo millennio. Si volava per l'aria, si dominava la terra fino alle zone interne dell'Asia e dell'Africa, dove erano stati resi coltivabili grandi deserti, e di interi territori si era cambiato il clima; si erano sottomesse popolazioni selvagge, civilizzandole o distruggendole; grazie al perfezionamento della tecnica si era raggiunto il culmine della forza e del potere. [...] Fintanto che lo sviluppo progredì, tutti

⁴⁰ K. LASSWITZ, *Gegen das Weltgesetz*, in *Traumkristalle*, hrsg. von Hans Joachim Alpers, Moewig, München 1981, p. 275.

gli strati della popolazione erano permeati dalla consapevolezza del grande compito dell'umanità e dalla convinzione delle proprie capacità di portarlo a termine. Si era orgogliosi di vivere e di essere uomini tra gli uomini; il benessere regnava ovunque, e alla fine del secondo millennio i gravi conflitti nella vita dei popoli erano stati risolti.

Mentre *Bis zum Nullpunkt des Seins* è ambientato nell'epoca relativamente vicina del ventitreesimo secolo, *Gegen das Weltgesetz* trasferisce la scena in un futuro distante duemila anni, nel 3877, in cui tuttavia i grandi mutamenti tecnologici (quali ad esempio il prosciugamento quasi totale dei mari e lo sfruttamento dei loro bacini come fondi di coltivazione, o la produzione artificiale dell'ossigeno sempre più scarso in natura) hanno influenzato soltanto le condizioni di vita materiale e non la natura umana che appare immutata e soggetta alle stesse passioni dei nostri giorni. Rispetto al racconto precedente, appare attenuata la carica ottimistica rispetto alla scienza: la natura minacciata, l'incubo del controllo dei sentimenti e dei pensieri degli uomini attraverso una tecnica sempre più raffinata fanno da contrappeso al ritratto di un mondo in cui i conflitti sociali sono ormai risolti e il benessere e la soddisfazione materiale sono alla portata di tutti.

Negli anni seguenti l'attività più propriamente letteraria di Laßwitz seguì ad alternarsi con quella scientifico-divulgativa. Tra racconti e romanzi di narrativa non fantastica (in cui tuttavia, come nella novella *Schlangenmoos* (*Il muschio serpente*), del 1884, o nel racconto lungo *A priori* dello stesso anno, i protagonisti sono spesso uomini di scienza che si fanno portavoce di convinzioni care all'autore, quali quelle, di derivazione fechneriana, dell'identità fondamentale dei regni viventi e della presenza di un'anima negli animali, nelle piante, e persino nei pianeti e negli astri), l'autore tedesco pubblicò alcune delle sue storie più celebri, come *Apoikis* (1882), un'utopia di formulazione platonica in cui singolarmente non è la scienza, ma l'assenza di essa, a fondare le regole di una società ideale, o *Auf der Seifenblase* (*Sulla bolla di sapone*) (1887), che vede gli intraprendenti protagonisti, ridotti a dimensioni microscopiche, in viaggio sulla superficie di una bolla di sapone in una cavalcata che diviene il presupposto per una singolare riflessione sulla rivoluzione galileiana e sul modello culturale che in essa s'incarna, prolungandosi fino all'era positivista. Ed è proprio nella dimensione della narrativa breve che Laßwitz trova la misura che più gli corrisponde: i racconti mettono a fuoco un'idea, la svolgono fino alle sue estreme, spesso paradossali conseguenze, illuminando in lampi di intelligenza e misura gli scenari di mondi possibili. Le sue raccolte – *Seifenblasen. Moderne Märchen*, (*Bolle di sapone, Fiabe moderne*) del 1894, e *Nie und immer. Neue Märchen*, (*Mai e sempre. Nuove Fiabe*) del 1902, le principali) – rappresentano in questo senso le sue prove più compiute e sono ancora godibili e attuali.

Anche se poi è ai romanzi che Laßwitz delega le sue istanze più meditate e profonde. Negli ultimi due, *Aspira* e *Sternentau*, sempre più centrale diviene il motivo mutuato da Fechner, secondo la cui «psicofisica» la spiritualità sarebbe una condizione intrinseca di tutti gli esseri, anche di quelli non viventi, di un «universo animato»: «Aspira» è infatti una nube che per decreto di un imprecisato Essere Supremo s'incarna in una creatura umana, mentre le piante di Nettuno che appaiono nel secondo romanzo provengono da una civiltà non tecnologica e tuttavia elevatissima, mentre la razza umana, pur avendo conseguito alti vertici di progresso, ha perduto il fondamentale contatto con «l'anima del pianeta» che solo potrebbe dare un senso alla sua esistenza. Sembra quasi che, con il passare degli anni, l'ottimismo dell'autore tedesco si sia velato di dubbio e di questo dubbio ritornino gli echi nelle sue ultime opere, una manciata di racconti oltre a questi due impegnativi romanzi. Anche in questo Laßwitz seguì la marea del suo tempo: l'ondata di speranze anche ingenuche che l'avanzare delle scienze aveva recato con sé nella seconda metà del diciannovesimo secolo si andava progressivamente ritirando e lasciava il posto a contrasti sempre meno latenti, e destinati a deflagrare clamorosamente nel tragico conflitto mondiale che sarebbe esploso pochi anni dopo la sua morte, avvenuta il 17 ottobre del 1910. L'accento posto negli anni successivi sull'aspetto tecnologico-predittivo della fantascienza, anche a opera dei suoi seguaci – primo tra tutti Hugo Gernsback, lussemburghese emigrato negli Stati Uniti e fondatore della prima rivista di genere, «Amazing Stories», nel 1926 – ha provocato l'oblio di Laßwitz man mano che i gadget sparsi nelle sue opere si andavano rivelando obsoleti. Solo in tempi più recenti, quando una ricerca più approfondita dei meccanismi della fantascienza e una disamina più accurata delle sue radici hanno messo a fuoco le componenti concettuali e teoretiche della produzione fantascientifica nel periodo cruciale degli anni a cavallo tra Ottocento e Novecento, è stata individuata la centralità del ruolo dell'autore tedesco come protagonista di una letteratura che si nutre delle idee del suo tempo e le elabora in proiezioni complesse, in cui la crucialità dell'idea anticipa il meccanismo “if – then” della fantascienza novecentesca: di una fantascienza speculativa e non puramente estrapolativa, in cui, come scrive William B. Fischer a proposito di Laßwitz, «i concetti della filosofia e il metodo della scienza moderna poterono essere combinati per produrre visioni di nuovi mondi e culture»⁴¹. È in tale prospettiva che è ripreso l'interesse nei suoi confronti e la ricerca, testimoniata dai numerosi studi degli ultimi anni e dall'edizione critica delle sue opere, è andata progressivamente focalizzandosi

⁴¹ «[...] the concepts of philosophy and the content and method of modern science could be combined to produce visions of new worlds and cultures». WILLIAM B. FISCHER, *German Theories of Science Fiction: Jean Paul, Kurd Lasswitz, and After*, in «Science Fiction Studies» 10, Volume 3, Part 3, November 1976 (<https://www.depauw.edu/sfs/backissues/10/fischer10art.htm>, consultato il 10 gennaio 2018).

su di lui, posto ormai indiscutibilmente al centro di un triangolo ecumenico di precursori insieme a Jules Verne e H. G. Wells: e a sancire l'intreccio di popolarità e sofisticazione che Laßwitz condivide con la fantascienza cui ha dato tanto, il suo nome rappresenta dal 1981 il premio assegnato annualmente alle migliori opere di lingua tedesca uscite l'anno precedente. Un esito imprevedibile e da Laßwitz certo non previsto: a confermare che la fantascienza non è predizione, ma combinazione di ragione e meraviglia.