

## LA POST-APOCALISSE FERINA. ANIMALITÀ E IBRIDAZIONE IN *BELVE* DI ALDA TEODORANI

**FRANCESCO CORIGLIANO**  
(Università della Calabria)

### **Abstract**

*The proposal attempts a study of the novel *Belve* by Alda Teodorani. The study focuses on two aspects: the first is the hybridity of literary genres in the text, which presents an interpolation of science-fiction, horror and thriller writing styles. This overlapping is analysed as connected to the Italian 'Cannibali' literary group and compared to the 'slipstream' literary label. The second aspect is the hybridity as a theme, which is extensively debated in *Belve* through the use of different elements that are typical of the supernatural and speculative fiction, such as the presence of aliens, vampires, and trans-human technologies.*

**Keywords:** Alda Teodorani, slipstream, literary genres, speculative fiction, pulp, science-fiction.

### **Introduzione**

Gli anni Novanta hanno rappresentato, per l'editoria italiana, un momento di ibridazione tra le correnti letterarie.

Il fenomeno dei cosiddetti *Cannibali*, scaturito dall'antologia *Gioventù Cannibale* (1996), ha costituito una delle manifestazioni più interessanti dei nuovi approcci letterari tesi alla sperimentazione con generi e tecniche tipici della letteratura di consumo.

Nello specifico, la costruzione di una nuova concezione di *pulp*, per quanto più vicina ad un approccio sensazionalista e d'impressione – piuttosto che all'effettivo momento editoriale statunitense di primo

Novecento – ha permesso la formazione di una sorta di spazio laboratoriale, adeguato all'interpolazione di correnti diverse.

In questo ambito si sono inserite diverse voci autoriali, alcune delle quali hanno proseguito in un percorso lontano dalle letterature di genere (salvo sporadici ritorni), come nei casi di Ammaniti, Scarpa, Nove. Teodorani, forse anche a causa della sua marginale aderenza al gruppo, sembra essere rimasta in parte più vicina al nuovo concetto di *pulp*, al contempo dedicandosi ampiamente ad altri modelli narrativi, sperimentando nell'ibridazione letteraria e scrivendo, a diversi anni di distanza da *Gioventù Cannibale*, il romanzo *Belve* (2002).

*Belve* è un testo che assomma in sé caratteristiche provenienti da contesti letterari diversi, tali da renderlo un buon esempio di quella narrativa postmoderna del fantastico – definita con varie etichette, come ad esempio *slipstream* – che fa della propria non inquadrabilità una caratteristica essenziale e del concetto di 'ibrido' un tema fondante, ponendo così in essere una peculiare associazione tra forma e contenuto.

In questo contributo, analizzeremo il modo in cui *Belve* affronta sia stilisticamente che tematicamente il concetto di ibrido, valutando infine se nella sua commistione di generi esista un'etichetta letteraria che ne rispetti la poliedricità.

Preliminarmente considereremo in modo rapido il quadro letterario dei *Cannibali* e la funzione di *background* che esso può aver avuto per Teodorani in un discorso di sperimentazione sul genere; in seguito passeremo in rassegna le caratteristiche stilistiche di *Belve* e il suo uso di elementi ricorrenti afferenti a diversi generi. Proseguiremo poi con una trattazione dei temi dell'ibridismo all'interno del romanzo.

Infine, al netto delle conclusioni raggiunte, stabiliremo se *Belve* si possa davvero inserire nell'ampia etichetta dello *slipstream* e, in definitiva, in un confine letterario specifico.

## **1. Mescolanze *pulp***

Il fenomeno dei *Cannibali* si qualifica soprattutto in relazione a un discorso editoriale. L'idea di Einaudi di pubblicare testi dai tratti aggressivi e vagamente inquietanti si inseriva perlopiù in un progetto di rottura all'interno della produzione narrativa tradizionale, rottura in qualche modo controllata: “the experience of Gioventù Cannibale can

be essentially read as the experience of an avant-group fully normalized into the market” (Antonello, 2011:45).

Il risultato fu, come anticipato, un concetto di *pulp* ben lontano da quello dei *pulp magazines* quali “Weird Tales” e “Astounding Stories”, i quali ruotavano attorno a una continua mescolanza di generi e modi, restando piuttosto vicini a un’interpretazione più contemporanea, molto influenzata – anche nella nomenclatura – dalla cinematografia sullo stile delle pellicole come *Pulp Fiction* (1994) di Quentin Tarantino: “the extreme use of violence, of a trasgressive sexuality together with a linguistic force that draws from the most culturally assorted codes and references” (42)<sup>1</sup>.

L’utilizzo di meccanismi letterari diversi non prevedeva necessariamente l’utilizzo del fantastico e dello speculativo, restando perlopiù tra gli stilemi del thriller e dell’horror per affrontare direttamente i temi della violenza, della criminalità e talvolta della pornografia.

Questo coacervo di influenze ha costituito certamente un momento di sperimentazione importante per gli scrittori direttamente coinvolti. Mentre però una parte degli ex-*Cannibali* ha successivamente proseguito in direzioni letterarie più distanti dal nuovo *pulp* – ivi comprese alcune autrici, quali Santacroce, Ballestra, Vinci, Campo, le quali tra i *Cannibali* avevano affrontato il tema della violenza femminile – Alda Teodorani (1968- ), già coinvolta in contesti attenti alla riflessione sul genere letterario (quali il Gruppo 13, di cui fu fondatrice insieme a Lucarelli), ha portato avanti sviluppi vicini in diversi casi alla *speculative fiction*<sup>2</sup>, in una tendenza che paradossalmente può essere ricondotta al significato originale di *pulp*, un “calderone di generi”<sup>3</sup>, che però ovviamente da esso si distanzia.

---

<sup>1</sup> Sulla questione dell’uso della violenza si sviluppò una vera e propria *querelle* tra alcuni critici, che opposero alla poetica *cannibale* una ideale di “*buonismo*” (Renello, 2011:137).

<sup>2</sup> Con *speculative fiction* facciamo qui riferimento alla narrativa la cui componente inventiva si fonda sui temi del possibile e del non-naturale, proponendo elementi, idee e prospettive non esistenti nel mondo reale affrontati di volta in volta con approcci diversi, come nell’*horror* soprannaturale, nel *fantasy*, nella fantascienza e così via. In questo ambito faremo anche rientrare lo *slipstream* cui accenneremo diverse volte più avanti.

<sup>3</sup> Sui *pulp magazines* statunitensi sono state pubblicate, nei primi anni del Novecento, forme narrative che secondo alcuni critici assommavano in sé le caratteristiche di quelli che in seguito sarebbero divenuti importanti generi distinti, come l’*horror*, il *fantasy* e la fantascienza (Everett & Shanks, 2015:X-XI).

Il lavoro di Teodorani – per la verità già iniziato, in questo campo, anche prima dell'esperienza coi *Cannibali*; si pensi a *Giù, nel delirio* (1991) e *Le radici del male* (1993) – sembra dunque ascrivibile ad una tendenza della letteratura occidentale postmoderna, ovvero ad una interpolazione di generi del fantastico che prende diversi nomi: “slipstream, interstitial fiction, Transrealism, New Weird, nonrealist fiction, New Wave Fabulist fiction, postmodern fantasy, Postgenre fiction, cross-genre, span fiction, Artists without Borders, New Humanist, Fantastika, liminal fantasy” (Steble, 2015:156). Stabiliremo più avanti se l'accostamento a questa corrente (o insieme di correnti) sia appropriato, dopo aver analizzato la focalizzazione sull'ibridismo testuale e ferino presente in *Belve*.

## 2. Generi tra tradizione e sperimentazione

Le premesse del romanzo portano ad inquadrare il testo nell'ambito fantascientifico post-apocalittico. Kaleidemar, un lontano pianeta sull'orlo del collasso ecologico, viene lentamente abbandonata dalla razza dominante, una genia di umanoidi molto avanzati tecnologicamente e dotati di grandi poteri mentali, organizzati socialmente secondo un sistema matriarcale. Sono inoltre capaci di cambiare forma a piacimento, prendendo l'aspetto che preferiscono e nascondendo quello originario, ovvero quello di un grosso felino feroce.

Due di questi alieni, la femmina Brin e il maschio Ken, fuggono dal tracollo del pianeta teletrasportandosi su una Terra ben diversa da quella che conosciamo: semidistrutto dopo la caduta di una pioggia di meteoriti, il nostro pianeta possiede poche zone abitabili, una delle quali è una sopravvissuta Cinecittà, divenuta una roccaforte post-apocalittica dominata dallo sfruttamento, dall'ipocrisia e dalla violenza, la cui economia si fonda quasi esclusivamente sulla produzione e il consumo di nuovi film. Qui gli extraterrestri si separeranno, e Brin inizierà a cacciare senza pietà gli esseri umani, attirandoli di volta in volta con la propria capacità di mutare forma e di instillare nella mente delle vittime un senso di fascino e di appagamento. L'arrivo degli alieni e della loro carica di naturale ferinità causa una serie di eventi che porterà un clan di veri e propri vampiri a sovvertire l'ordine costituito di Cinecittà, per instaurare un nuovo sistema politico.

La mera struttura narrativa fa saltare all'occhio la mescolanza di generi: a parte la fantascienza, che comunque costituisce il filone principale del testo, si può sottolineare la presenza di un filone *pulp* (di nuovo: nel senso più recente, lontano da quello delle riviste statunitensi di primo Novecento), e di una serie di sotto-filoni, tra i quali l'*horror* propriamente detto, il *pulp* dei *Cannibali* e altri ancora, come vedremo.

Le forme della fantascienza sono, come detto, alla base del romanzo. L'alieno e l'apocalisse sono *topoi* tipici del *sci-fi*, e vengono ampiamente sfruttati in tutto il romanzo. Ma *Belve* gioca con i generi, alterandone le strutture fondamentali, in una tendenza alla liminalità che sembra riflettere lo stesso rapporto di Teodorani col gruppo dei *Cannibali*.

Infatti, escludendo una sezione iniziale, nella quale viene descritta la società matriarcale in cui vivono gli alieni (e di cui tratteremo più avanti), il contesto narrativo viene sviluppato in modo peculiare nel finale: dopo che i vampiri hanno rovesciato il sistema di governo di Cinecittà, la narrazione indulge infatti in una lunga parentesi sulla situazione precedente alla catastrofe che ha portato il pianeta sull'orlo del collasso, insistendo nella descrizione delle migrazioni umane (Teodorani, 2011:138), della propagazione delle malattie attraverso la prostituzione (139)<sup>4</sup>, nella percezione stessa dell'apocalisse (144), per poi finalmente delineare la natura dell'apocalisse stessa in una grande pioggia di meteoriti che ha squassato il pianeta.

Questa sezione, posta alla fine del romanzo, rappresenta una precisa volontà di ricombinazione letteraria, posticipando quella descrizione del contesto che nella fantascienza tradizionale è spesso uno dei fulcri della narrazione. La fantascienza stessa – o quantomeno quella della cosiddetta *Golden Age* – viene canzonata benevolmente: “All'inizio del ventunesimo secolo non era stata raggiunta la pace mondiale come molti scrittori di fantascienza avevano invece profetizzato nel loro inguaribile ottimismo” (138).

Inoltre, questa descrizione apocalittica costringe il lettore ad una rielaborazione del contenuto del romanzo, considerandolo nelle sue tematiche sociologiche più che in quelle prettamente di genere. Infatti, l'intrusione di Ken e Brin scardina il sistema sociale e politico dalla

---

<sup>4</sup> Tra le varie malattie, la più terribile è la “Morte rossa” (Teodorani, 2011:134), ovviamente un rimando al racconto di Poe *The Masque of the Red Death* (1842).

città dall'esterno: gli abitanti non se ne rendono conto, ma gli alieni incarnano un ideale possibile, la prospettiva di un cambiamento reale e radicale nel sistema corrotto e artificiale della città, come vedremo più avanti.

La presenza dell'*horror* è emblematicamente rappresentata dalla figura del vampiro, che nel romanzo costituisce una sorta di terzo polo tra umani e alieni. In *Belve* ci sono numerosi vampiri, e le sezioni a loro dedicate insistono nelle rappresentazioni più classiche, al limite del parodico, delle atmosfere gotiche. I vampiri, nonostante non ne abbiano davvero bisogno, si riposano in un cimitero, quasi per un obbligo formale: “le bare come letti, il sole che li uccide e altre stupidaggini del genere [...] Loro dormivano al cimitero, ma su letti veri” (88). Tra le tombe, poi, essi salvano una ragazzina la cui natura verrà più tardi direttamente ricondotta a quella di un'altra categoria di morti viventi: “Un ‘mostro’, come l'avrebbero definita gli ‘altri’, gli uomini ‘normali’. Una *zombie*, un'altra creatura delle tenebre che ancora una volta andava a confermare quanto fossero stati puntuali e precisi i sogni degli scrittori e dei registi di ‘genere’” (137).

Sempre nei cimiteri, poi, si perpetrano atti di violenza efferata, con i vampiri che consumano, psicologicamente e materialmente, le vittime umane. Questa riproposizione di *topoi horror* si mescola ad una loro destrutturazione, un esempio di ricombinazione testuale che costituisce la vera ossatura di *Belve*.

I vampiri stessi, d'altronde, si chiamano – ma più probabilmente ‘sono’ – personaggi importanti della storia letteraria dell'*horror*: Vlad (presumibilmente il conte Dracula), Edgar Allan Poe, Howard Phillips Lovecraft, Stephen King, Mary Shelley, e tra loro compaiono altri scrittori connessi esplicitamente alla fantascienza (Fredric Brown) o al fantastico (Jorge Luis Borges).

Descrivendo il loro passato, questi vampiri si soffermano su momenti iconici della storia della letteratura *horror*, raccontando ad esempio l'ideazione del romanzo di *Frankenstein*, in un dialogo tra Vlad e Mary Shelley:

“E poi – aveva proseguito – io credo che te ne pentirai. Se fai di un vampiro il protagonista di un romanzo lo idealizzerai troppo.”

“E allora? – aveva risposto Stoker sorridendo con quei suoi dentini aguzzi, seccato perché non aveva voglia di inventare qualcosa d'altro – Almeno la gente avrà più simpatia per noi. Inventerò un eroe negativo.” [...] “Non ho in mente di scrivere nulla. Ma quando lo farò racconterò di una creatura completamente fantastica che non metta la gente sulle nostre tracce ma che anzi la distraiga. Il mio sarà un personaggio moderno, un eroe tormentato e infelice quale solo l'uomo, con la sua “umanità”, potrebbe creare.” (Teodorani, 2011:146)

Approfondiremo più avanti questa sovrapposizione tra finzione e realtà letteraria.

Ad ogni modo, un importante elemento di ambiguità di *Belve* è rappresentato proprio dalla percezione dei suoi ‘mostri *horror*’, che si rivelano essere in parte antieroi, in parte meccanismi atti a scardinare ulteriormente il discorso dei generi letterari.

Non vediamo mai, infatti, la rappresentazione di un vero e proprio sconcerto negli esseri umani: o per le qualità illusorie che vampiri ed extraterrestri possiedono, o per precise decisioni narrative, l'incontro con quello che è a tutti gli effetti a-normale, proveniente da un altro pianeta o da un altro ordine di realtà, non si risolve mai in semplice orrore. Il contatto è sempre mediato da una fascinazione verso l'elemento esterno, il predatore non umano la cui brutale sete di sangue è estranea agli esseri umani. Consideriamo la categoria di *weird* proposta da Mark Fisher:

The weird is a particular kind of perturbation. It involves a sensation of *wrongness*: a weird entity or object is so strange that it makes us feel that it should not exist, or at least it should not exist here. Yet if the entity or object *is* here, then the categories which we have up until now used to make sense of the world cannot be valid. The weird thing is not wrong, after all: it is our conceptions that must be inadequate<sup>5</sup>. (Fisher, 2016:15)

---

<sup>5</sup> L'idea di *weird* di Fisher non può non richiamare le proposte avanzate da Todorov in *Introduction à la littérature fantastique* (1970), con la celebre tripartizione tra *étrange*, *fantastique* e *merveilleux*, categorie suddivise in base alla risoluzione soprannaturale o meno

Ken e Brin vengono da un altro pianeta; sono dotati di speciali poteri innati, come la capacità di cambiare forma e di teletrasportarsi, la cui qualità è impossibile da comprendere per un terrestre.

I vampiri similmente possiedono poteri mentali e di trasformazione che li rendono anche più inquietanti dei vampiri classici. Eppure, tanto gli alieni quanto i vampiri non vengono mai descritti come 'sbagliati' agli occhi umani. Le loro capacità ammaliatrici hanno sempre prevalenza sul resto.

Soltanto in un caso, quando uno dei due alieni viene trovato ferito, si ha un accenno ad una percezione dell'abisso che risiede tra la sua condizione e quella dei terrestri: " 'Oh, no [...]' aveva mormorato Lisa e poi aveva sentito quel lamento lungo, profondo, *disumano*, aveva pensato lei, e quasi gutturale che le aveva fatto venire i brividi e l'aveva fatta precipitare ancora per qualche secondo in quel vortice che sembrava infinito" (Teodorani, 2011:27).

Ciò che causa un senso di estraneità, che effettivamente si può ricondurre all'*horror*, è proprio l'*assenza* di repulsione e paura da parte degli esseri umani, i quali soccombono con docilità – talvolta addirittura entusiasmo – all'abbraccio del predatore. Significativamente, continuando a sviluppare il senso del *weird*, Fisher sostiene: "If the encounter with the strange here is not straightforwardly pleasurable (the pleasurable would always refer to previous forms of satisfaction), it is not simply unpleasant either: there is an enjoyment in seeing the familiar and the conventional becoming outmoded – an enjoyment which, in its mixture of pleasure and pain, has something in common with what Lacan called *jouissance*" (Fisher, 2016:13).

Tornando alle contaminazioni di generi, nell'ambito del *pulp* si registra nel romanzo un'insistenza sulla descrizione della violenza e della brutalità. La ferocia degli alieni e dei vampiri è di solito accostata ad accenni di sensualità e attrazione: "Così lo accolse tra le sue braccia, lasciò che lui la baciasse, poi, ancor prima di essersi trasformata del

---

degli eventi narrati. Per Todorov, il *fantastique* risiede proprio nell' 'esitazione' narrativa, cioè nell'impossibilità di determinare se i fatti descritti sono effettivamente dovuti a forze soprannaturali – un'incapacità conoscitiva che si può accostare al *weird* di Fisher. Per quanto le categorie todoroviane siano pensate per un contesto letterario preciso e ristretto (soprattutto cronologicamente), volendo forzarne l'applicazione su *Belve* risulterebbe che il romanzo rientri nel *merveilleux*, dal momento che il soprannaturale – in senso ampio – è accettato e accertato sin dall'inizio.

tutto, gli affondò voracemente i denti nel collo” (Teodorani, 2011:63); “Mentre Vlad sentiva lo schiocco dei denti azzannare la preda (lei evidentemente non aveva nessuna paura di essere vista) e vedeva il sangue dell'uomo schizzare, un intenso piacere lo dominava e gli correvano i brividi lungo la schiena, una sensazione viva e potente come non ne provava mai” (51).

Talvolta l'aderenza a questo filone sfocia in descrizioni puramente *splatterpunk*, o anche in un'insistenza grottesca su violenze sessuali di varia natura.

Vi è poi una tensione specifica, che di solito ruota attorno al personaggio di *Killer*, un mercenario pagato per liberare alcuni quartieri della città da inquilini indesiderati; queste sezioni narrative si distinguono per un'influenza da *thriller* militaresco, caratterizzate dalla presenza di dettagli tecnici:

John Denver era diventato John 'Killer' Denver, o più semplicemente Killer: ora era il capo dei vigilanti, e di solito si limitava a starsene nella centrale operativa che pochissimi conoscevano, una postazione mobile superattrezzata che, con i suoi trecento schermi collegati ad altrettante telecamere, abbracciava come un enorme occhio da voyeur tutta la città. (Teodorani, 2011:20)

Le leggende che da sempre circolavano a Cinecittà sul cimitero – la gente del popolo lo considerava un luogo in cui si riunivano streghe e demoni e quei pochi che si erano avventurati da quelle parti avevano riferito di averli visti aggirarsi tra le lapidi – non lo interessavano: non c'era nulla che potesse resistere all'efficacia del suo mitra, o della sua 45 Magnum. (Teodorani, 2011:122)

Infine va segnalata, in certi passi, una vena di erotismo, che contraddistingue alcune sezioni dedicate ai due alieni i quali, nel finale del romanzo, si riuniscono dopo una lunga separazione.

Nella gestione di questa commistione di generi letterari si percepisce sempre una pulsione alla verosimiglianza: Teodorani illustra i meccanismi alla base della società di *Belve*, e come in essa possano coesistere figure disparate e di fatto estrapolate da intere tradizioni

letterarie. Così troviamo spiegazioni di come abbiano fatto i vampiri “a sopravvivere tanto a lungo proprio perché ognuno di loro sapeva bene cosa voleva dire ‘selezione naturale’ più di qualsiasi studioso” (123); o di come funzionino alcuni strumenti tecnologici di Cinecittà, come i motori elettrici (124), gli strumenti di controllo, con “sistemi di intercettazione” e “telecamere disseminate ovunque” (82), e le tecniche mediche e di trapianto degli organi:

Così la scienza venne loro in aiuto prelevando l'uovo fecondato e creando in laboratorio un doppio uovo: due gemelli. Il primo che sarebbe uscito dal ventre della madre sarebbe stato il vero e proprio figlio. L'altro, che veniva tenuto in animazione sospesa tramite farmaci, sarebbe servito come riserva di organi e di sangue. Se il primo figlio, poi, fosse morto incidentalmente, ci sarebbe sempre stato l'altro a sostituirlo. Insomma, i genitori assicuravano un futuro ai figli. (Teodorani, 2011:136)

Questa ricerca del verosimile, per quanto talvolta superficiale o forzata, ci permette di speculare sul meccanismo fantascientifico alla base del romanzo, e sul suo tema fondante.

Come in un contesto fantascientifico tradizionale, il rapporto con gli extraterrestri predatori è al centro di quel meccanismo di ‘straniamento cognitivo’ indicato da Darko Suvin come vera anima della narrativa *sci-fi*. I meccanismi sociali e tecnologici descritti inducono una riflessione sull'ambiente di appartenenza del lettore, una rappresentazione che “ottiene come risultato di confrontare un sistema normativo dato – un'immagine del mondo chiusa, di tipo tolemaico – con un punto di vista che o di prospettiva che implica un nuovo sistema normativo” (Suvin, 1985:21-22).

Per far sì che si verifichi questo procedimento tipico della fantascienza, bisogna che si attuino “la presenza e l'interazione di straniamento e cognizione” (23); non ci deve essere impedimento tra il lettore e i meccanismi raffigurati nel mondo letterario: il loro funzionamento deve poter essere percepito e compreso, per confrontarlo con il proprio.

Nel nostro caso, la riflessione sull'estraneità ai meccanismi naturali di base (soprattutto quello del rapporto preda-predatore) da parte della

razza umana, e la prospettiva di una città interamente fondata sulla finzione e sull'apparenza, costituisce il nucleo di riflessione del romanzo stesso. Come in un testo di fantascienza tradizionale, la rappresentazione di un futuro possibile serve a illuminare il presente reale.

Eppure in *Belve* lo 'straniamento cognitivo' scatta in maniera indiretta, sempre all'interno del gioco di rimbalzi tra generi imbastito dall'autrice. Il romanzo indulge nei propri innesti con varie tendenze narrative, sfruttando lo 'straniamento' in modo spurio, immergendo una riflessione sulla condizione umana – messa a confronto con la realtà degli alieni e dei vampiri – in un quadro di continue rifrazioni letterarie e metatestuali: lo straniamento si verifica, ma prende in prestito immagini tipiche di altri generi (ad esempio l'*horror*) per svilupparsi. Suvin limita la possibilità dello straniamento cognitivo esclusivamente alla fantascienza (23-24), ma come vedremo più avanti questo particolare meccanismo letterario sembra potersi applicare anche a contesti ibridi come appunto quello di *Belve*.

Lungi dall'essere secondario nel romanzo, il discorso sulla funzione delle dinamiche sociali umane trova degli appoggi continui in 'zeppe' prese in prestito dall'*horror*, dall'erotico, dallo *splatterpunk*, dal *thriller*, in una combinazione che in definitiva non fa emergere nessun genere sopra gli altri, in una scrittura che, trattando di ibridismo, si fa essa stessa ibrida. Vediamo ora come questo discorso venga affrontato tematicamente.

Sin da subito appare chiaro che in *Belve* i singoli elementi associabili ad un genere letterario preciso sono, di per sé, 'impuri'.

Gli alieni che giungono sulla Terra possono mostrare, a propria discrezione, tanto caratteristiche umane quanto tratti animaleschi. Questa non è di per sé una novità nel campo della fantascienza, né è una novità il fatto che gli esseri umani vengano posti dinanzi ad una minaccia esterna che annulla il loro usuale senso di superiorità. In effetti, gli abitanti di Cinecittà diventano prede di una di queste creature, Brin, che li attira ammaliandoli tramite il proprio corpo e i propri poteri mentali. L'altro alieno, Ken, ha un ruolo molto più passivo nei confronti degli esseri umani e si propone sin dall'inizio come un elemento debole rispetto a Brin.

Ciò che caratterizza gli alieni di *Belve* è, in realtà, il modo in cui viene gestita la loro funzione. Si presentano come figure di per sé ibride:

stanno abbandonando il proprio pianeta, andando ad abitarne un altro, ponendosi a metà tra due mondi; possono apparire come figure umane, sensuali e desiderabili, oppure come fiere feroci e brutali; incarnano un ideale di purezza e genuinità e, al contempo, sono inafferrabili ed evanescenti, 'falsi' nel loro poter cambiare forma.

La loro intrusione però avviene in una realtà di per sé alterata, nella quale la normalità è ben distante da ciò che ci si potrebbe aspettare. Il contesto post-apocalittico di *Belve* infatti presenta tratti distanti dal nostro paradigma di realtà, ovvero da quel sistema di idee e credenze che costituisce la trama del reale e che, in letteratura, deve essere 'lacerato' per creare i diversi effetti del fantastico (Lugnani, 1987:55).

Nella Terra devastata di *Belve* sono possibili e accettate stranezze quali la possibilità di ricombinare costantemente le proprie fattezze, la costante minaccia di violenze e soprusi di ogni tipo, l'esistenza di cloni usati per la donazione di organi (Teodorani, 2011:118).

L'ibridismo è insito anche in alcuni esseri umani: non a caso il romanzo si apre con la descrizione di Giò, un attore androgino che si è fatto innestare nel corpo componenti biomeccanici e organi maschili e femminili, affascinante per "quella strana forma di telepatia che esaltava ogni parte di quel corpo di donna e di uomo allo stesso tempo, quella mente divisa in due che sapeva anticipare ogni forma di desiderio" (2).

Eppure, la liminarietà umana sembra meno vitale di quella aliena: Giò sarà infatti la prima vittima di Brin, in un incontro tra due tipi di ibrido, uno artificiale e uno naturale, che vede il primo soccombere al secondo. Nel momento in cui viene ucciso da Brin, Giò "vedeva quella sua trasformazione eppure era tutto troppo bello per lasciare che la paura lo tentasse. Non voleva fuggire" (15). Vi è sin da subito una predominanza dell'aspetto ancestrale, che porta ad accettare l'alterità del predatore, a divenire "vittima perfettamente consenziente" (15), sprofondando in un sistema atavico di precise relazioni naturali, lontano dall'artificialità del mondo post-apocalittico.

L'intera realtà umana successiva alla catastrofe, basata su Cinecittà e sulla sua industria cinematografica corrotta e degradata, appare inferiore a tutto ciò che è alieno.

Kaleidemar, la patria originaria di Ken e Brin, ha subito anch'essa una serie di gravi eventi che l'ha semi-distrutta, ma anche nella rovina

l'organizzazione sociale degli alieni manifesta delle qualità che per i terrestri sono inimmaginabili.

Il governo è di tipo matriarcale (in netta opposizione a quello di Cinecittà, in cui sono sempre uomini a succedersi al comando), e le femmine di questa razza mutaforma sono in netta predominanza sociale sul genere maschile, nonostante i maschi non abbiano “mai provato un sentimento di schiavitù e di sudditanza nei confronti delle loro bellissime donne, madri e mogli” (6).

La tecnologia è avanzatissima, così come le politiche ecologiche, che fanno sì che non esistano allevamenti e che gli animali vengano uccisi solo nella caccia, che avviene naturalmente, senza armi, data la natura ferina degli alieni<sup>6</sup>. Inoltre, nel momento di crisi del pianeta, la civiltà extraterrestre dimostra un grande livello di controllo, stabilendo un blocco alle nascite – per evitare di mettere al mondo nuovi nati in un mondo morente – e un'emigrazione di massa per le femmine; ben diversa la politica intrapresa dagli umani, che tentano di rovesciare tutta la responsabilità della sovrappopolazione sugli immigrati, regolari o meno, arrivati a Cinecittà (18).

Le abitanti di Kaleidemar si dimostrano più imparziali, anche se forse non meno ciniche: hanno un maggiore bisogno di nutrimento carnivoro, a differenza dei più deboli maschi, e vengono invitate dall'imperatrice ad andarsene senza troppi scrupoli:

“Dovete usare i vostri poteri – aveva tuonato la Madre durante la riunione – e concentrarvi su un pianeta ricco di carne. Dove la gente o gli animali siano troppi. Nessuno potrà impedirvi di agire. Non portatevi i maschi. E uccideteli se pensate vi siano d'impaccio o che possano cercare di fermarvi. Non vi serviranno più, è inutile avere sensi di colpa o scrupoli, a ogni modo la specie non può essere migliore di così.” (Teodorani, 2011:30)

Altre caratteristiche degli alieni, quali la telepatia e la capacità di teletrasportarsi attraverso lo spazio – qualità presentate quasi come magiche, dato lo scarso approfondimento sulla loro origine –

---

<sup>6</sup> La caccia stessa avviene ricreando un clima il più possibile naturale, senza allevamenti: “poiché stalle e recinti sono completamente fuori dalla mentalità di questo popolo, che non ha mai voluto schiavizzare né sé stesso né le sue prede” (Teodorani, 2011:7).

completano il quadro, delineando la natura di questi esseri poliedrici, bestiali e avanzatissimi, saldamente ancorati ad uno spirito primordiale e, al contempo, dotati di una consapevolezza precisa della propria posizione nel cosmo<sup>7</sup>.

Nel campo della liminalità rientrano anche i vampiri. A metà tra l'umano e il demoniaco, non è mai chiarito quanto davvero si possano situare all'interno dell'iconografia classica – ad esempio, qui non temono la luce del sole (88) – né se siano davvero sospesi tra la vita e la morte come ogni *undead* letterario. Consapevoli di questa indefinitezza, saranno gli unici a poter comprendere la reale portata dell'arrivo degli alieni, che sentono affini nella loro brutale genuinità e che non disprezzano come entità diverse: “Il concetto di ‘mostro’ non aveva mai sfiorato nessuno di loro. Sapevano meglio di chiunque altro che qualsiasi creatura vivente era il risultato di una mutazione raffinata e coerente con sé stessa” (73).

In grado di intuire la specialità della multiforme natura degli extraterrestri, significativamente Vlad, il capo dei vampiri, afferma di non aver bisogno di sapere esattamente che cosa siano: “Non lo so nemmeno io – aveva detto Vlad, allargando le braccia – e forse non lo voglio sapere” (73). L'intento di categorizzare, inquadrare, dare un nome, non è soltanto difficile da realizzare ma probabilmente anche inutile.

In luogo dell'artificialità (e dell'artificiosità) rappresentata dagli umani, la prospettiva preferibile per i vampiri sembra dunque essere quella degli alieni, una visione primigenia nella quale i predatori comandano e le prede obbediscono.

Vlad e i suoi scelgono infine di realizzare compiutamente la propria natura: innatamente predisposti allo sfruttamento degli esseri umani, si assumono il compito di un rinnovamento di Cinecittà, solo dopo aver osservato dei predatori genuini e spontanei quali sono gli alieni:

---

<sup>7</sup> In questo senso può essere utile ricordare che per Suvin il mito (e di riflesso il *fantasy*) si concentra sull'espressione di concetti e idee considerati costanti in un contesto sociale, in contrapposizione alla fantascienza che si occupa piuttosto delle “variabili” (Suvin, 1985:44). Le qualità quasi magiche degli abitanti di Kaleidemar non vengono discusse nelle loro funzioni o origini, ma piuttosto semplicemente date, eterne come potrebbero essere le caratteristiche di un dio – di modo che la componente fantascientifica del romanzo non si concentra sul *come* ci si teletrasporta nello spazio, ma piuttosto sul *perché*, dislocando lo *straniamento cognitivo* di cui abbiamo parlato precedentemente e adattandolo ulteriormente ad un campo ambiguo e ibrido.

E ora i predatori venuti dallo spazio gli avevano confermato che le belve non sono quelle che ammazzano per sopravvivere. Non solo. L'origine dei vampiri si poteva spiegare diversamente da una 'deviazione' del DNA umano, si poteva anche infrangere la vecchia teoria che il vampiro fosse un uomo mancato, o comunque diverso e mostruoso. In fin dei conti non avevano nulla in comune se non una certa somiglianza fisica.

La stessa somiglianza che univa Vlad all' 'aliena' con la quale si sentiva molto di più in sintonia.

Sentiva ancora la sua presenza ma aveva capito che erano due universi separati. Eppure questa stessa separazione li unisce indissolubilmente. Belve.

(Teodorani, 2011:155)

I vampiri, cui spetta un punto di vista privilegiato, possono comprendere davvero la portata dell'arrivo di questi due ibridi umano-belva. Peraltro spetta proprio a loro una riflessione sul rapporto tra esseri umani e natura:

L'uomo cela in sé, nei meandri del suo cervello, l'arcaismo più semplice, quello della creatura primordiale. Corpi e cervelli, nel corso del tempo, si sono evoluti e differenziati, ma la sorgente primordiale della vita pulsa nel fondo della mente di ognuno. Nell'uomo, il cervello da rettile si è arrotolato su se stesso, facendosi sommergere da strati e strati di anni, di conoscenze e specializzazioni che, come ere geologiche, si sono sedimentate intorno a quel primo cervello. Nella mente umana sono racchiusi tutti gli istinti primordiali, ben celati da ragione, sentimento, convinzioni religiose, regole comportamentali [...] La cosiddetta "conoscenza", quella che tutti consideravano un bene, per l'uomo era stata letale. Si era costruito una corazza di superiorità e mano a mano che il tempo passava, aveva ucciso la vita, tutte le forme di vita, sacrificandola sull'altare del progresso. La barriera mentale così eretta gli aveva impedito di capire cosa fosse

veramente l'umanità', e ormai non sapeva più parlare il linguaggio dei boschi grazie al quale, una volta, era stato in armonia con la natura, quando prendeva solo quel che gli serviva per sopravvivere e rispettava – a volte temeva – tutto quel che lo circondava. (Teodorani, 2011:73-74)

Anche la presenza dell'elemento cinematografico in *Belve*, apparentemente utile solo ad una critica della superficialità della società descritta, è dettata da un intento di ibridazione.

La scelta dell'ambientazione del romanzo, una Cinecittà decadente ma in grado di produrre film – anzi totalmente concentrata sulla creazione di nuove pellicole – è dovuta alle implicite basi polemiche di *Belve*, in aperta critica ad un certo modello di società occidentale.

Anche nella devastazione e nel degrado post-apocalittico, l'umanità ha bisogno di produrre svago e distrazione, in una forma lontana da qualsiasi velleità artistica e puramente dedicata alla ripetizione di tropi, con “sceneggiatori mediamente pagati che usavano solitamente vecchio materiale, studiando i meccanismi più sicuri dal punto di vista commerciale e più d'impatto rispetto alla mentalità della gente” (41).

Sulla medesima critica esplicita ai prodotti culturali di bassa lega, si specifica che “[g]li intellettuali ormai non esistevano più: il cinema riciclava sé stesso, erano spariti quasi del tutto gli scrittori di libri” (41).

Il modello del divo o della diva cinematografici influenza anche la politica, tanto che i presidenti di Cinecittà vengono fondamentalmente scelti in base al loro *appeal* e alla loro presenza pubblica:

Ci voleva un buon attore per il ruolo di capo dello Stato, e ne era stato scelto uno che alla fine del secolo precedente aveva goduto di grande notorietà per esser stato protagonista dell'ennesimo film-kolossal sulla tragedia del Titanic: anche se lui non aveva vinto nessun premio, il film aveva collezionato una dozzina di Oscar. L'attore, da tempo, aveva cambiato nome e faccia, per sottrarsi al giogo di quell'interpretazione, la migliore di tutta la sua vita. (Teodorani, 2011:17)

Gli stessi vampiri non rinunciano a continue plastiche facciali per assomigliare all'attore famoso del momento:

Grazie alla chirurgia facciale largamente diffusa, che ormai prosperava con l'aiuto delle tecniche di clonazione della pelle, Vlad aveva cambiato faccia diverse volte. A Cinecittà aveva preso come modello la gente di spettacolo, a volte – per sfizio – anche attori del secolo precedente, come Clint Eastwood o Henry Fonda. Ma di solito si faceva costruire facce di attori del momento: adesso, poi, a Cinecittà avere i lineamenti di un divo era di gran moda e i chirurghi non si insospettivano, oltretutto la gente adorava gli attori e in un ambiente come quello di Cinecittà ancor di più. (Teodorani, 2011:53)

L'insistenza su questi aspetti aggiunge un tono grottesco alla narrazione di *Belve*, suggerendo ancora una volta che il *pastiche* coinvolga, tra i diversi approcci letterari, anche la parodia: è insostenibile che un'intera economia si mantenga sulla produzione di spettacolo, eppure nella finzione alienante di *Belve* è esattamente così, in modo che l'effetto di opposizione con la naturalità di Brin e Ken risulti ancora più marcato. La vena parodico-grottesca è ulteriormente sottolineata dall'apparire, nel romanzo, di alcuni grandi personaggi del cinema: Maryline (sic) Monroe e Vincent Price, anch'essi sopravvissuti come vampiri nel corso dei decenni, parassitano Cinecittà sia materialmente, bevendo il sangue dei suoi abitanti, sia metaforicamente, contenendone le energie in modo che si possa mantenere un equilibrio a loro congeniale. La società umana (e vampirica) di *Belve* sembra fondarsi su un sistema ultra-capitalista, tutto teso allo sfruttamento delle masse senza alcun riguardo per l'ambiente e le risorse naturali, una macchina che divora sé stessa in un ciclo infinito<sup>8</sup>.

Il fatto che grandi attori siano sopravvissuti in forma di creature soprannaturali – e per di più in forma di *vampiri*, una delle figure archetipiche del cinema *horror* – ha poi una duplice valenza: i vampiri hollywoodiani sfruttano la popolazione, mantenendo fede al proprio personaggio, ma al contempo nel finale contribuiscono a salvarla, distruggendo – o quantomeno riassetando – il sistema corrotto e

---

<sup>8</sup> Vale la pena evidenziare che la critica al capitalismo, in forme più o meno esplicite, è ricorrente nella narrativa post-apocalittica futurista (Watkins, 2020:10).

degradato che dirigeva Cinecittà.

Appare quasi come se un passato idealizzato, e condensato nell'idea di una cinematografia di qualità e di un personaggio inquietante come quello del vampiro, sia l'unico modo per approfittare dell'arrivo degli alieni e comprenderne le implicazioni:

Il passato, per Vlad, è come il palazzo dei ricordi dell'*Hannibal* di Thomas Harris. È strutturato in maniera diversa ma è ugualmente importante; spesso è greve, è una pietra che gli pesa addosso, della quale non riesce mai a liberarsi [...] Vlad sa che per gli umani di solito il passato non conta nulla. «È passato, quindi non esiste più», dicono. [...] Anche per i vampiri a volte è meglio cercare di dimenticarlo. Ma secondo Vlad il passato serve sempre, foss'anche solamente per abbassare il volume e la luce di un mondo troppo esagerato per il suo animo nobile. (Teodorani, 2011:101)

Le storie del cinema e della letteratura *horror* intervengono direttamente nel presente, plasmandolo violentemente: i vampiri, esistono, e talvolta uccidono usando proprio degli oggetti appartenenti a vecchi film di genere, come la maschera da rana di *L'abominevole dottor Phibes* di Robert Fuest (119).

Il cinema si fa vero e proprio crocevia simbolico, con diversi possibili sbocchi: la sua sovrabbondanza può portare ad una contaminazione della politica e alla creazione di una società alterata; oppure, nel caso dei vampiri, il suo uscire fuori dalla pellicola – con la materializzazione di queste figure soprannaturali – può essere l'ancora di salvezza per un mondo degradato. Due tipi di interstizione diversi, con risoluzioni differenti.

In *Belve*, dunque, si assiste ad una critica alla forma cinematografica più commerciale e povera di significati, una critica che paradossalmente è condotta tramite una commistione di diversi generi letterari percepiti, normalmente, come commerciali.

Non si tratta neanche di un'opposizione al cinema popolare: nel testo i film di genere citati (perlopiù *horror*) vengono presentati – implicitamente o meno – come di qualità, simboli di un passato ormai scomparso in cui ancora l'arte aveva occasione di esprimersi.

*Operazione paura* di Mario Bava, *Profondo Rosso* di Dario Argento<sup>9</sup>, *L'abominevole dottor Phibes* di Robert Fuest, fanno parte tanto delle memorie dei personaggi quanto di una sfera di comparazione con lo squallore della Cinecittà post-catastrofe. Il cinema è in definitiva un altro dei mezzi di ambiguità di *Belve*, un filtro narrativo, parodico e metatestuale: “Meglio, molto meglio per la razza umana, continuare a credere che i vampiri in realtà non esistono e che quindi non c'è da preoccuparsi per il loro morso, perché si tratta di un morso letterario, al massimo cinematografico, e quelli non fanno male” (151).

### 3. *Slipstream* e dissonanza

Abbiamo dunque visto come *Belve* si ponga, formalmente e tematicamente, in equilibrio tra diversi atteggiamenti narrativi. L'intersezione tra vari generi letterari è attuata in tutto il testo, con un'implementazione continua tra elementi di diversi ambiti, sovrapponendo i piani del finzionale e del reale. Al netto di queste considerazioni, è legittimo interrogarsi sulla possibile appartenenza del romanzo a quell'insieme di correnti narrative postmoderne accomunate da meccanismi di ibridazione di genere.

Come già anticipato, non indagheremo la natura delle singole etichette, atte a parcellizzare una pulsione all'ibridazione letteraria caratteristiche della fine del XX secolo e che in parte è ancora in corso. La questione terminologica è infatti qui particolarmente insidiosa, non soltanto per le proprie qualità intrinseche, ma anche per la pesante influenza del contesto editoriale<sup>10</sup>. In questa sede è forse opportuno considerare soltanto il termine *slipstream*, orientandosi sulla sua: “hybrid nature, the interstitial and liminal position between different – even contradictory – themes and genres it tends to employ. It is not out of the ordinary to read a slipstream story that fuses both the realist and fantasy narrative frameworks without losing comprehensibility and cohesion” (Steble, 2015:155).

---

<sup>9</sup> In realtà citato indirettamente, con un riferimento ad uno dei primi possibili titoli per la pellicola, ovvero *La tigre dai denti a sciabola* (Teodorani, 2011:73).

<sup>10</sup> Si pensi all'impatto dell'editoria sul concetto stesso di *New Weird*, un'etichetta che non convinse neanche alcuni degli stessi autori che vi venivano fatti rientrare: “Miéville ‘began to disown [the “New Weird”] claiming it had become a marketing category and was therefore of no further interest to him” (Machin, 2018:7).

Come abbiamo già osservato in precedenza, lo *slipstream* si caratterizza per la propria natura multiforme, per una “careful modulation of postmodern, genre, and traditional literary elements, all undermining each other, all augmenting one another, but without quite resolving into the authority of any single mode” (Wolfe, 2011:19). Anche in *Belve* nessun genere predomina davvero su un altro: la fantascienza post-apocalittica funziona da struttura portante per tutto l'apparato narrativo, ma il romanzo si regge proprio sulla rete di rimandi e intersezioni. Il depotenziamento dei singoli generi è attuato anche attraverso l'estremizzazione dei loro elementi fondamentali, talvolta sconfinando nella parodia: la stessa idea di “authority of any single mode” è inattuabile, poiché nel rimbalzo continuo tra le diverse modalità letterarie, ognuna di esse diviene in qualche modo più fluida e interconnessa alle altre e perciò incapace di imporsi. Il genere che sembra essere preponderante in *Belve*, lo *sci-fi*, mantiene questo statuto solo in maniera implicita, principalmente per via di capitoli dedicati interamente alla descrizione di Kaleidemar e per il fatto che il motore primo della narrazione sono due archetipi propri della fantascienza, ovvero gli alieni.

Anche lo stravolgimento storico e il riutilizzo di personaggi storici troverebbe un suo posto nello *slipstream*:

Slipstream is also marked by a cavalier attitude toward ‘material’ which is the polar opposite of the hard-SF writer’s ‘respect for scientific fact’. Frequently, historical figures are used in slipstream fiction in ways which outrageously violate the historical record. (Steble, 2015:160)

In *Belve*, l'utilizzo delle figure di scrittori e attori celebri – per di più in forma di vampiri – non serve soltanto a creare una dissonanza percettiva nel lettore, con una sovrapposizione di diversi piani temporali in totale contraddizione con qualsiasi “respect for scientific fact”<sup>11</sup>. Come abbiamo visto, infatti, la rappresentazione di figure storiche è anche utile per imbastire un confronto abbastanza esplicito tra passato e presente, condannando un presunto decadimento della produzione

---

<sup>11</sup> Anzi usando come spiegazione il soprannaturale, elemento a-scientifico per statuto.

artistica, tanto letteraria quanto cinematografica; questo decadimento risulta più 'vero' perché raccontato da autori riconosciuti, e perciò attendibili, veicolando un giudizio valoriale sulla contemporaneità mediante l'ibridazione metaletteraria. Paradossalmente, dunque, un elemento che di per sé crea dissonanza percettiva – la compresenza temporale di personaggi realmente esistiti in epoche diverse – viene utilizzato quasi in una prospettiva conservatrice, implicando che il passato abbia un valore innato e che sia sempre migliore del presente.

A proposito di dissonanza, essa è una componente essenziale dello *slipstream*: “the literature of cognitive dissonance and of strangeness triumphant” (Kelly & Kessel, 2006:XI). Secondo Steble, inoltre, lo *slipstream* è legato allo ‘straniamento cognitivo’ postulato da Suvin, superando il confine di genere e andando a costituire una caratteristica fondante di questo campo poliedrico (Steble, 2015:166-167).

Nel romanzo di Teodorani, come abbiamo visto, la distanza tra la condizione umana e quella dei suoi predatori sovranaturali si fonda tutta su uno scarto sociale e ideologico, in un'opposizione tra atavismo e artificiosità derivata direttamente dallo ‘straniamento’ tipicamente fantascientifico.

In un mondo di mescolanze, l'arrivo di una componente aliena anch'essa interstiziale diventa occasione di rinnovamento e fusione, mettendo in moto un processo di revisione delle categorie sociali e politiche. Ken e Brin si rivelano non solo invasori di Cinecittà, ma anche ad essa necessari: la loro intrusione evidenzia l'inadeguatezza della concezione stessa di essere umano contemporaneo, e individua infine l'intento principale del romanzo proprio nella rappresentazione della ‘dissonanza’: quella tra un mondo alieno morente e la Terra devastata, e quella all'interno dei personaggi incapaci di resistere alle belve giunte a consumarli. L'effetto è tanto più amplificato dalla combinazione ‘stridente’ di diversi elementi narrativi, con alieni tecnologicamente e socialmente avanzatissimi che si comportano come fiere, vampiri circospetti che agiscono come terroristi culturali, e il continuo emergere di stranezze in un mondo diviso tra spettacolo fantascientifico e schiavitù degradante.

L'etichetta di *slipstream* sembra dunque adattarsi al romanzo, con le dovute cautele, soprattutto grazie all'elasticità delle sue categorie e al focus sull'ibridismo. Proprio quest'ultimo, tema d'elezione di *Belve*, diviene anche lo strumento stilistico principale della narrazione, in una

combinazione particolare che rappresenta una sperimentazione affascinante nell'ambiente della letteratura italiana.

### **Bibliografia**

- |                            |      |   |
|----------------------------|------|---|
| Antonello, P.              | 2011 | “Cannibalizing the Avant-Garde”. In: Lucamante, S. (ed.). <i>Italian Pulp Fiction: The New Narrative of the Giovani Cannibali Writers</i> : 38-56. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press. |
| Everett, J. & Shanks, J.H. | 2015 | “Introduction: Weird Tales – Discourse Community and Genre Nexus”. In: Everett, J. & Shanks, J.H. (eds). <i>The Unique Legacy of Weird Tales</i> : X-XI. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.       |
| Fisher, M.                 | 2016 | <i>The Weird and the Eerie</i> . London: Repeater Books.  |
| Kelly, L.P. & Kessel, J.   | 2006 | “Introduction”. In: Kelly, L.P. & Kessel, J. (eds). <i>Feeling Very Strange: The Slipstream Anthology</i> : VII-XV. San Francisco: Tachyon Publications.  |
| Lugnani, L.                | 1983 | “Per una delimitazione del genere”. In: Ceserani, R.; Goggi, G. & Lugnani, L. (eds). <i>La narrazione fantastica</i> : 37-73. Pisa: Nistri – Lischi.  |
| Machin, J.                 | 2018 | <i>Weird Fiction in Britain 1880-1939</i> . Basingstoke: Palgrave Macmillan.  |

- Renello, P. 2011 "The Mediatic Body of Cannibale Literature". In: Lucamante, S. (ed.). *Italian Pulp Fiction: The New Narrative of the Giovani Cannibali Writers*: 135-160. Madison, N.J.: Fairleigh Dickinson University Press.
- Steble, J. 2017 "Slipstream and Genre Hybridity in Contemporary American Fiction". In: Krevel, M. (ed.). *Becoming World: Probing Hybridity in Postmodern American Fiction*: 155-175. Ljubljana, Slovenia: Znanstvena Založba.
- Suvin, D. 1985 *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*. Bologna: il Mulino.
- Teodorani, A. 2011 *Belve*. Torriglia: Kipple Officina Libreria.
- Todorov, T. 1970 *Introduction à la littérature fantastique*. Parigi : Éditions du Seuil.
- Watkins, S. 2020 *Contemporary Women's Post-Apocalyptic Fiction*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Wolfe, G.K. 2011 'Symposium on Slipstream'. In: *Science Fiction Studies*, 38, 1:11-19.