

YLENIA DE LUCA*

LA PLAIE DI NATHALIE C. HENNEBERG (1964):
«UN VIAGGIO STRAORDINARIO» NELLA SCRITTURA
DELLA SPACIOFICTION

Nathalie Henneberg è stata una presenza singolare nel campo del romanzo di fantascienza francese. Nata in Russia nel 1910, si trasferisce in Francia nel 1946, dove inizia a scrivere numerosi romanzi di fantascienza che, però, pubblica sotto il nome del marito, Karl Henneberg. Solo dopo la morte di Karl, nel 1959, la scrittrice rivelerà di aver usato il nome del marito per pubblicare i suoi romanzi, essendo questo l'unico modo per entrare a far parte del mondo letterario che all'epoca era ancora prevalentemente maschile. Se all'epoca i suoi romanzi erano molto apprezzati (*La Naissance des dieux*, Premio Rosny 1954), oggi sono relativamente sconosciuti, anche se non dimenticati: lo testimonia la recente riedizione de *La Plaie* del 1964, la sua opera più nota. L'originalità di questo romanzo sta in particolare nel fatto che si presenta come un'epopea: non solo perché racconta, come ogni opera spaziale, avventure eroiche in un'ambientazione interplanetaria; né perché Nathalie Henneberg adotta un linguaggio raffinato e magniloquente che ha spesso portato i critici a definire il suo stile «lirico» o «epico». I riferimenti all'epopea, e in particolare alla *Divina Commedia*, formano un insieme coerente che conferisce al romanzo originalità e distinzione. La scelta del genere epico non serve solo a raccontare l'evoluzione dell'eroe/personaggio, ma è un'intenzione assolutamente consapevole, coerente e motivata dell'autore che dà unità e profondità al romanzo stesso.

Nathalie Henneberg was a singular presence in the field of the French science fiction novel. She was born in Russia in 1910, moved to France in 1946, where she began to write numerous science fiction novels which, however, she published under the name of her husband, Karl Henneberg. Only after Karl's death, in 1959, would the writer reveal that she had used her husband's name to publish her novels, this being the only way to become part of the literary world which was still predominantly male at that time. While her novels were very popular at the time (La Naissance des dieux, 1954 Rosny Award), today they are relatively unknown, although not forgotten: the recent re-edition of the 1964 La Plaie, her best known work, testifies to this. The originality of this novel lies in particular, in the fact that it is presented as an epic: not only because it recounts, like any space opera, heroic

* Università di Bari Aldo Moro, ylenia.deluca@uniba.it.

adventures in an interplanetary setting; nor because Nathalie Henneberg adopts a refined, grandiloquent language that has often led critics to define her style as «lyrical» or «epic». The references to the epic, and in particular to the Divine Comedy, form a coherent whole that gives the novel originality and distinction. The choice of the epic genre not only serves to narrate the evolution of the hero/character, but is an absolutely conscious, coherent and motivated intention of the author that gives unity and depth to the novel itself.

Nathalie Henneberg (1910-1977) è stata una presenza singolare nel campo del romanzo di fantascienza francese. Nata in Russia nel 1910, si trasferisce in Francia a partire dal 1946 e lì comincia a scrivere numerosi romanzi di fantascienza che pubblicherà, però, con il nome del marito, Karl Henneberg. Solo dopo la morte di Karl, avvenuta nel 1959, Nathalie rivelerà di aver utilizzato il nome del marito per pubblicare i suoi romanzi, essendo questo l'unico modo per entrare a far parte di un mondo, quello letterario, che all'epoca era ancora prevalentemente maschile.

I suoi romanzi furono molto apprezzati all'epoca (*La Naissance des dieux*, premio Rosny 1954), anche se oggi sono relativamente sconosciuti, senza però essere dimenticati: ne è testimonianza la riedizione recente di *La Plaie*¹ del 1964, la sua opera più conosciuta.

La scrittura di Henneberg ha poco in comune con quella dei suoi contemporanei. Da un punto di vista letterario, i suoi gusti la portano verso Joseph-Henry Rosny, Jean Ray Pouchkine, Fedor Dostoievski, Dmitrij Mérejkowsky: in realtà molto lontano dai riferimenti americani prediletti dagli scrittori francesi di fantascienza degli anni 1950-1960.

Questo saggio intende interrogarsi sul perché una scrittrice di origine russa, emigrata in Francia, scriva in francese romanzi fantascientifici (genere creato da scrittori tedeschi, inglesi, americani maschi) e che tuttavia adotta come genere letterario di riferimento l'epica e come modello cui agganciarsi e ispirarsi, *La Divina Commedia*, seppur trasformandola.

Che Nathalie Henneberg sia una donna del passato, e dai gusti classici, è indubbio. Oltre al fascino per la cultura classica italiana e francese, aveva nostalgia di una civiltà aristocratica raffinata alla quale gli sconvolgimenti della storia hanno messo fine: la Mitteleuropa anteriore alla Rivoluzione francese e russa o alle guerre mondiali, quella dei colonnelli-conti, dei luogotenenti-marchesi, delle uniformi vistosamente ornate e delle feste sontuose. Ma il suo universo è meno passatista che senza tempo.

¹ Tutti i riferimenti al romanzo di Nathalie Henneberg rinviano alla ri-edizione del 1999, presenti nel testo con la sola indicazione della pagina.

Questa dama era nutrita di letteratura, di arte e di mitologia. Ed anche di esoterismo, come testimoniano i biografati, parlando della sua passione per l'occultismo. Tutti i suoi personaggi sono grandi lettori di Paracelso, di Collin de Placy, dei Cabalisti e di Platone, oltre che di Dante che le fornisce il modello assoluto dell'*Inferno* per la stesura de' *La Plaie*.

Anche i riferimenti visuali all'interno del romanzo richiamano l'antichità e il Rinascimento. Ad esempio, nel romanzo, una bella androide è modellata «sur la statue d'Éphèse et plusieurs fresques de la Renaissance» (120), oppure Valeran offre a Thalestra, (tra i personaggi principali del romanzo), una festa ispirata al Rinascimento.

Per altri versi, lo stile di Henneberg può essere paragonato a quello di Edmond Rostand e dell'estetica dell'Art Nouveau. Leggendo certe descrizioni, piene di parole rare come 'vallisnières' (piante acquatiche), 'chrysoprase' (un minerale), 'smaragdite' (un minerale), 'hysope' (una pianta aromatica), sembrerebbe che la nostra scrittrice sia patita di mineralogia e di botanica e invece quei termini sono messi lì solo per poesia ed esotismo. Infatti, l'interesse dell'autrice per le piante e per i minerali rari, così come le sue scelte di metafore, è fondato sul concetto delle corrispondenze e crea un'impressione di ricchezza e di abbondanza.

Leggendo i romanzi di Nathalie Henneberg si viaggia nel tempo e ci si ritrova sempre nel passato. Su altri pianeti, in mondi preistorici, barbari o medievali; su una Terra post-apocalittica riportata indietro nella sua evoluzione. Numerosi personaggi appartengono a più epoche: alcuni hanno vissuto un'esistenza anteriore ai tempi ellenistici o in Atlantide. Altri ancora esitano tra più epoche in cui incarnarsi o rinvigoriscono antichi miti: Narciso, Ysolde, Ercole, Adone, etc.

Non esiste quindi un passato o un futuro, ma un ciclo, eterno e presente. Le strutture narrative stesse hanno la tendenza a riprendere questo schema ciclico. Certi personaggi, certi avvenimenti costituiscono una «configuration privilégiée»² e dunque si riproducono e raddoppiano: sulla Terra devastata degli dei fanno rinascere un altro mondo che chiameranno Atlantide e, come sempre, i creatori negativi tenteranno di portare questa creazione nel caos e i creatori positivi la riporteranno verso l'armonia.

² M. MACHOROWSKI, *Nathalie Henneberg, une vieille dame indigne – d'être lue?*, in «Galaxies», n. 38, 2015, p. 78.

1. Tradizione e innovazione delle forme della space opera in *La Plaie*

Di conseguenza, l'originalità de' *La Plaie* di Nathalie Henneberg risiede in particolare sul fatto che essa si presenti come una vera e propria epopea: non solo perché racconta, come ogni *space opera* che si rispetti, avventure eroiche su uno sfondo di guerre interplanetarie. Né perché Nathalie Henneberg utilizza una lingua a volte addirittura grandiloquente che induce il lettore a parlare di uno stile «lirico» o «epico». I riferimenti all'epopea, e in particolare alla *Divina Commedia*, formano un insieme estremamente coerente che dà singolarità al romanzo: il ricorso all'epica unifica in profondità il romanzo.

La Plaie riprende senza dubbio le forme convenzionali della *space opera*. Vi ritroviamo un'invasione extraterrestre sulla Terra, una guerra interplanetaria (tra la Terra caduta nelle mani dei *Nocturnes* e Sigma d'Arcturus), e un gruppo di eroi che combattono il male a fianco degli eserciti. Seguendo le regole del genere, il lettore è portato a scoprire più mondi molto diversi tra loro: Saturno e Uranio; un asteroide vicino a Plutone; Héra; Héphestion, nella Fossa del Cigno; Antigone. A fianco poi di questi mondi devastati, il potente pianeta-capitale, Sigma d'Arcturus, e la vicina Omicron, nella costellazione del Bouvier, mostrano una civiltà post-umana organizzata e tecnologicamente avanzata.

A tutti questi luoghi, si aggiungono le navicelle spaziali anch'esse molto variegata: la *Terre volante* (una nave-colonia), l'*Aiguille volante* (nave di spedizione scientifica) e lo *Scorpion*: «superbe bête de chasse et de combat [...] armée en corsaire». (275)

Si viaggia tanto in questo romanzo: si va da astroporto ad astroporto nella Galassia, come si andrebbe da un'isola all'altra del Mediterraneo; si fa naufragio in luoghi inospitali; si è soccorsi da navi di passaggio; etc. Temi tradizionali del romanzo di avventura, che evocano indirettamente l'*Odissea*. Come afferma la stessa autrice:

En somme, on était revenu au passé, aux vieux poncifs de la navigation à la voile: on avançait plus vite au gré des variations cosmiques, on «courait le grand large», ou bien l'on choisissait de longer les orbites des astéroïdes. Parfois un champ puissant de gravitation ou un courant orbital précipitait le vol de l'engin, et c'était «avoir le vent debout» ou «le vent en poupe». Sinon, l'on «faseyait», l'on «venait en ralingue», comme d'anciennes goélettes, par calme plat, lorsque leurs voiles flottaient inertes ou claquaient aux risées. (304)

C'è quindi una certa regressione rispetto al romanzo di fantascienza verso temi più legati alla tradizione, convenzionali, che lasciano poco spazio all'anticipazione. Le conoscenze scientifiche sono utilizzate in modo molto rudimentale.

Oggi, gli scrittori di fantascienza e i loro lettori sono nutriti di cultura scientifica, cosa che rende a volte comiche le incoerenze del romanzo in cui è necessario aprire una botola sul vuoto e richiuderla per sbarazzarsi di un nemico, o circondarsi di una nuvola di aromi per combattere la radioattività! Quanto alle spiegazioni sul posto delle particelle elementari nella materia cosmica, il loro rapporto all'anti-materia, o il modo in cui si può provocare un'agitazione di atomi, rende evidente la mancanza di qualsiasi base scientifica. Ma, paradossalmente, troviamo meno errori di questo tipo nel racconto della nostra scrittrice che in altri testi di carattere 'scientifico' a lei contemporanei, poiché Mme Henneberg utilizza la scienza solo per disorientare il suo lettore e farlo sognare.

Certo, l'autrice utilizza come sfondo un futuro tecnologicamente avanzato in cui scafandri di protezione permettono di vivere sugli asteroidi; in cui si incontrano robot; ma questo mondo futuro è presentato in maniera disumanizzata e fredda, priva di poesia, e orientato verso l'autodistruzione. In generale, si sbarazza spesso di tutto l'apparato tecnologico e il suo racconto ha inizio proprio quando le macchine si guastano.

E così come i robot sembrano esistere solo per distruggersi, le sfortunate navicelle sembrano decollare solo per far naufragio o esplodere gloriosamente, a meno che non siano decollate affatto.

Da questo punto di vista, il paragone con la *space opera* francese dell'epoca non è a vantaggio di Nathalie Henneberg: Gérard Klein (1937), per esempio, aveva già immaginato le conseguenze dei paradossi relativisti sulla natura politica di una civilizzazione interplanetaria in *Le Gambit des étoiles* (1958). L'universo terribilmente manicheo di *La Plaie* non è rivolto verso l'avvenire, ma verso il passato; esso non fa riferimento alla scienza, ma al mito. Nathalie Henneberg concepisce infatti il racconto di fantascienza come la continuazione e la degradazione dell'antica ispirazione epica. Per comprendere meglio tale ambizione epica, non bisogna andare alla ricerca di riferimenti all'*Iliade* nelle battaglie spaziali raccontate nel romanzo, né all'*Odisea* nelle peregrinazioni dei personaggi di pianeta in pianeta: sarebbe come cercare delle analogie superficiali e di poco interesse, che non farebbero altro che mostrare la diffusione e il degrado dei temi epici negli schemi inflazionati dell'avventura romanzesca. Del resto, l'epopea ne'*La Plaie* non è omerica ma dantesca: infatti, il

sapiente Morozov, uno dei personaggi principali all'interno del romanzo, è un ammiratore di Dante. Egli cita spesso il *Paradiso* e l'*Inferno*: «les feuillets épars de la *Divine Comédie* se dédoublèrent; entre les fibres d'un papier jauni et gondolé luisait une fine pellicule de microfilm». (214) E Dante ha fatto lo stesso viaggio dei personaggi che popolano *La Plaie*: lo afferma la stessa Thalestra, personaggio cardine del romanzo: «Dante complique inutilement les choses. Pourquoi tant de circonlocutions pour une balade dans l'interplan? [...] J'aime tout de même ce vieux poète qui a fait le même voyage que nous». (175)

Questa rilettura di Thalestra della *Divina Commedia* come opera di fantascienza è anche la rilettura di Nathalie Henneberg della *space opera* come erede dell'epopea. La riscrittura di Dante implica che anche il romanzo di Henneberg sia composto da 33 capitoli (come i canti dei poemi della *Divina Commedia*). Non bisogna quindi meravigliarsi se «les Arcturiens sont des Anges» (198), «ces anges élancés, [...] ces statues de cristal qui surgissaient sous le Soleil Arcturus». (11)

Il mondo descritto ne' *La Plaie* è, in fin dei conti, *mutatis mutandis*, quello di Dante. L'universo conquistato dai *Nocturnes* è un immenso inferno attraversato dai protagonisti mentre assistono a scene di massacri e di orrore sempre più insostenibili. Su Saturno, invaso da miraggi «à cause des particules gazeuses de l'Anneau, qui reflétaient tout» (45), i *Terriens* in fuga vedono «la Bête de l'Abîme», ispirata dal Satana dell'*Inferno*:

Une spirale noire, fuligineuse, affreusement vivante, à tentacules et à griffes. Elle avait trois faces horribles. L'une était bouffie, ricanante, femelle, une autre livide, comme celle de l'être noir de l'astrodrome [un Nocturne]. La troisième, que je ne nommerai pas, que je ne connaissais pas encore, était belle et affreuse, comme un masque de Gorgone. (46)

La «spirale» non è solo una bestia dai tratti mostruosi e spaventosi, è anche la struttura concentrica dell'inferno, evocato sin dal primo capitolo del romanzo, sotto forma di una allucinazione profetica. Questa bestia tricefalo non rappresenta l'eco delle tre bestie allegoriche (la pantera, il leone e la lupa) che Dante incontra nella notte prima che Virgilio appaia e lo salvi per portarlo agli inferi?

Da quel momento la tappa successiva è inevitabile: Dante deve incontrare Virgilio. E in effetti, in occasione del massacro dei *Terriens* da parte dei *Nocturnes* su Uranus, la mutante Thalestra è messa in salvo da Lès Carrol, «pas tout à fait humain – une statue de cristal et de glace» (54), che la trascina in un lago tossico:

De nouveau, une descente verticale. Nous plongeons sous les couches d'eau dense, d'un vert-noir opaque. C'était, dès les premiers pas, un cimetière cosmique effrayant, des profondeurs terriblement peuplées, où s'enchevêtraient les antennes d'antiques fusées et surgissaient les coques des spoutniiks à torus béants. (56)

È evidente, quindi, che l'aggettivo «dantesco» attribuito a quest'opera non è fuori luogo: tutta la scenografia dell'opera è proprio quella della *Divina Commedia*, della quale si riconoscono i tratti principali: la discesa nelle «profondeurs terriblement peuplées» (56), ad esempio, e soprattutto la peregrinazione a due, Thalestra e Lès Carrol che assumono il ruolo rispettivamente di Dante e di Virgilio. Lès salva Thalestra come Virgilio salva Dante.

Certamente, *La Plaie* potrebbe essere letta come una regressione della fantascienza verso il fantastico del XIX secolo, in cui la creatura artificiale non è altro che una creatura maledetta, contro-natura. Questo sembra evidente nel passaggio in cui l'Imperatore Christian VII e la famiglia imperiale sono massacrati in una stazione della metro, in compagnia di «un président de syndicats mondiaux», e «d'un grand prêtre tout blanc qui représentait les religions unifiées». (77) La figlia di Christian VII, Astrid, muore fucilata, ma il suo cervello è recuperato e trapiantato su un androide, che servirà come punto di unione simbolica per il movimento patriottico terreno. Astrid non sarà più considerata come un essere umano, ma solamente come un cadavere con «un tas sanguinolent de matière grise». (241)

In tal senso, la critica sulla regressione al racconto fantastico del XIX secolo sembra giustificata, ma è necessario considerare il ruolo storico del personaggio: il massacro di Christian VII ripropone la morte dello zar di Russia nel 1918, e Astrid incarna Anastasia, la principessa morta la cui sopravvivenza leggendaria è legata alla nostalgia dell'epoca zarista.

La morte di quest'ultimo non è altro che l'allegoria (conservatrice e certamente anti-comunista) della fine dell'ordine politico; preludio di tutte le tragedie successive, poiché l'inferno descritto ne' *La Plaie* non è individuale, ma politico e storico. Il romanzo, cioè, riscrive Dante a seguito delle atrocità del XX secolo: guerre mondiali, popolazioni civili in fuga, massacri, regimi totalitari, campi di concentramento sovietici e nazisti, si ritrovano dissimulati in episodi di una *space opera* allegorica. Nathalie Henneberg ha vissuto personalmente la storia: è emigrata da Sebastopoli a Costantinopoli nel 1920 in un'atmosfera di panico generale, poi

ha vissuto in Siria dove è stata catturata durante la battaglia di Palmira nel 1941. La scrittrice quindi ha un'esperienza personale della violenza della guerra e del terrore che essa genera.

La Legione spaziale esaltata in numerosi romanzi non è altro che la trasposizione della Legione straniera, mosaico incredibile di nazionalità e destini. Ciò permette all'autrice di far rivivere i compagni d'armi del marito, Karl Henneberg zu Irmelshausen Wasungen, rampollo di una antica famiglia aristocratica tedesca, soldato nella Legione straniera, esaltandone il coraggio, la devozione e lo spirito cameratesco.

Spesso l'eroe civilizzatore appartiene ad un mondo tecnologicamente più avanzato di quello degli 'indigeni' (che si tratti dei *Terriens* o degli abitanti di pianeti extra-solari), ed è biondo con gli occhi azzurri, fatto che inevitabilmente suscita numerose critiche ideologiche. Per l'ariano biondo, Nathalie aveva un modello molto vicino a lei, suo marito, appunto, ma questo modello, che utilizzerà in quasi tutte le sue opere, con le sembianze di un arcangelo combattente, non sarà sempre un eroe positivo.

Il pensiero di Nathalie Henneberg si esprime ne' *La Plaie* non attraverso l'enunciazione di una teoria, ma attraverso l'interazione dei personaggi e lo svolgimento dell'azione. Sì, il male esiste, il più nero, il più intollerabile, ma esso non appartiene né ad un popolo, né ad un tempo preciso, e neanche ad un tipo specifico di individuo. La 'Piaga' non ha nome, non ha un volto, può 'infettare' tutti. Le vittime possono diventare carnefici; inversamente, una volta contaminati dal male, ci si può lasciar corrompere fino al midollo, come l'atroce Ma Zeenia di *Dieu foudroyé* (1976), o guarirne, come Jacques, il *Nocturne* guarito da Airth. Il registro del racconto fantascientifico o fantastico permette di rinforzare l'universalità del messaggio.

L'orrore che i personaggi provano, passando da un cerchio all'altro dell'Inferno, assume quindi un carattere politico. Così, in una navicella abbandonata caduta nelle mani della crudele Zénon Japolka, la giovane Villys, un'altra eroina del romanzo, scopre l'orribile verità:

Le navire apparaissait sous son aspect véritable: une grande épave glissant dans le néant [...]. Marsha et Villys reconnaissaient leurs camarades récemment disparus. Derrière eux vacillaient doucement des rangs d'adultes, sans doute la seconde génération. Tous étaient agités d'un mouvement d'ondes, monotones. Tous portaient sur leurs traits une expression intolérable: surprise, douleur. [...] avec une nausée plus forte

que l'épouvante, Villys vit: certains visages grimaçaient. Des bouches frémissaient faiblement. Et de cette foule affreusement désarmée montait un flux de désespoir presque palpable... (86-87)

Quando più tardi Villys naufraga sul pianeta Héphestion, nuovi miraggi, questa volta riflessi di cose reali, provocano spavento e orrore:

Les hommes croyaient sentir la lourde odeur de crasse, de sueur et de sang, l'odeur même de la peur humaine. Cependant ce cortège de spectres était étrangement silencieux, on ne percevait ni cris ni gémissements, bien que les bouches noires semblaient jeter un hurlement muet [...]. Puis tout disparut. (134-136)

È noto che da *Robinson Crusoe* al ciclo di *Ténébreuse*, il naufragio è il punto di partenza classico. Infatti, come le navi di una volta, le navicelle sono spazi chiusi in cui le passioni umane, le tensioni tra gruppi e individui si ritrovano concentrati ed esacerbati. Tale aspetto interessa la nostra autrice molto più della tecnologia. Ciò che l'affascina è il Cosmo. Ma questo Cosmo non è quello degli astronomi, poiché Mme Henneberg conserva della scienza solo quello che poteva disorientare il suo lettore e farlo sognare.

Ritornando al romanzo, il pianeta Héphestion riflette le atrocità della storia universale, sotto forma di sequenze spazio-temporali mute, simili a sequenze cinematografiche in bianco e nero. Più tardi si capirà che questo spostamento di sequenze spazio-temporali è il veicolo della 'Piaga'. Villys e il suo gruppo si rifugiano, a un certo punto del racconto, in una città fantasma, in cui si sovrappongono la rovina reale e il riflesso dei massacri del passato. In questo contesto, gli umani si lasciano corrompere dal male, commettendo, anche loro, delle atrocità. Villys troverà rifugio presso dei bambini persi sul pianeta, chiamati «bezprizonié» (185), dal nome della banda di bambini erranti dell'epoca staliniana. Un rifugio precario, però, perché un attacco dei ratti e poi dei *Nocturnes* distruggerà tutto: «Tout fut brûlé, enfants et rats» (164). Su Héphestion approderanno anche Thalestra, Lès Carrol, Morozov e altri. Al termine quindi di questo sprofondamento nell'inferno, si arriva al «foyer du mal». (195) Logicamente, il «fond» dell'inferno sarà non più al centro della terra così come per Dante, ma in un buco nero dal quale una volta caduti non si potrà più uscire. Il pianeta Antigone, situato al limite di questo abisso, porterà forse ad un altro universo, dal quale proviene appunto la 'Piaga'.

I riferimenti a Dante non sono quindi delle allusioni superficiali, mes-

se li con l'unico obiettivo di *faire sérieux* e di fare 'letteratura', cercando di riscrivere *l'Inferno*. Non si tratta solo di connotare l'inferno, ma di creare tutta la struttura narrativa e cosmologica della *Divina Commedia*. È possibile quindi leggere *La Plaie* a più livelli: sia come una *space opera* convenzionale, sia come una riscrittura di Dante, sia come un'evocazione delle violenze politiche del XX secolo, sia infine come una meditazione più universale sul male politico.

Non si può evitare di porre la questione delle implicazioni ideologiche legate alle scene di orrore ispirate al nazismo e allo stalinismo. Il ricorso all'orrore è rivendicato come una necessità morale:

Une tragédie? Ce sera le jour où l'on aura oublié que nous étions des millions...notre histoire racontée sur un ton noble, en vers de douze pieds [...].

Or, c'est juste à cet instant que commence la vérité. Ce qui prouve que les tragédies sont des putains. (62-63)

Quindi, nessun sensazionalismo, ma una scelta, contro il «tragico», di una forma epica capace di raccontare l'orrore nella sua totalità.

Pierre Versins afferma a questo proposito: «la violence est une 'maladie' contagieuse. Encore une façon de se laver les mains d'un problème lancinant, mais la science-fiction est coutumière de ces légèretés»³.

Ed Élisabeth Vonarburg sostiene che di fronte alla 'Piaga', «il y a choix, et donc responsabilité: on *cède* à la 'maladie'»⁴. Nathalie Henneberg aveva bisogno dell'immagine della malattia e della contaminazione per simboleggiare il male come problema sociale e politico, e non soltanto come una crudeltà individuale. La natura stessa del male è equivoca, e la «contamination» non è certo di ordine biologico, così come si evince all'interno del romanzo. È proprio per evitare questa lettura che l'autrice crea il personaggio di Valeran. Principe terrestre, ufficiale dell'armata degli angeli di Sigma, egli raggiunge il campo delle Tenebre dopo aver effettuato una missione sulla Terra, e tradito suo fratello Lès Carrol. Questo eroe mancato, questo *beau ténébreux*, è un demone più coinvolgente del Satana dantesco, e soprattutto psicologicamente più interes-

³ P. VERSINS, *ffncyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Paris, L'Âge d'homme, 1972, p. 412.

⁴ É. VONARBURG, *Space opera! L'imaginaire spatial avant 1977*, a cura di V. Amalric e A.-F. Ruaud, Lyon, Les Moutons électriques, 2009, p. 320.

sante: è un principe delle tenebre miltoniano, che permette di analizzare *in vivo* la dinamica della caduta. La sua «peste» non è una malattia legata alla Terra, ma una scelta, le cui motivazioni oscure sono a lungo esaminate: l'orgoglio, la noia, ma anche l'amore per una umanità sofferente e peccatrice e tutto sommato più viva di quella degli *Arcturiens*; e allo stesso tempo la fiducia negli altri. La 'Piaga' non è dunque un'infezione di cui si cercano le cause, ma una libera scelta della quale si sondano le ragioni.

In realtà, la scrittrice non dà mai una spiegazione univoca, in modo da mantenere aperta la lettura allegorica. Quindi, a volte la 'Piaga' è un'invasione della Terra da parte di una specie non umana; a volte è un'epidemia dal nome fluttuante: «le mal terrien», «la peste», che infetta gli umani senza che si conoscano esattamente i sintomi fisici. Anche la descrizione dei *Nocturnes* è equivoca:

Ce ne sont pas des hommes. Ni simplement des êtres intelligents et sensibles. Ce n'est parce que certains ont des tentacules et des ailes membraneuses. C'est parce que...Je ne sais pas m'expliquer. L'horreur, ils la portent en eux. (38)

Progressivamente si capisce che i *Nocturnes* sono degli umani pervertiti da una malattia psichica, provocata da un virus, originario di un altro universo e arrivato tramite il buco nero della *Fosse du Cygne*. Sono quindi allo stesso tempo umani e non umani (ovvero: inumani). *La Plaie*, conformemente al suo nome biblico, è un'allegoria del male sotto tutte le sue forme: male morale, male politico, male cosmico. Infetta l'individuo, la società e la natura stessa. La sua origine è ambigua: venuta dall'esterno, trova nell'uomo un terreno particolarmente favorevole, «une pourriture déposée en nous» (248): il peccato originale.

Tutto il romanzo è dunque il supporto di un proposito allegorico sul Male. Élisabeth Vonarburg afferma giustamente che il romanzo, malgrado l'ambizione dell'autrice, resta ambiguo: da un lato il male è una malattia; dall'altro lato, il male è una mostruosità cosmica, che si impone agli umani. Il male è quindi contemporaneamente umano e cosmico; di conseguenza ritroviamo due *foyers* del male all'interno del romanzo: la Terra (in cui regnano le *Ténèbres*), la *Fosse du Cygne* (in cui ha origine il virus). Allo stesso tempo, il romanzo congiunge un male cosmico e metafisico con un male politico e storico. In questo senso, il romanzo si iscrive negli schemi tradizionali del cristianesimo, ponendo l'uomo (o piuttosto

le giovani donne) tra gli angeli che lo proteggono e i demoni che lo tentano. La giovane Thalestra si trova quindi «entre l'archange et le démon» (368); è accompagnata da «un archange de cristal» (198), «d'un ange armé d'un glaive de feu» (413), Lès Carrol; e da un «ange noir» (298), Valeran.

2. Generi letterari contaminati, politiche della nonviolenza: Natalie Henneberg come scrittrice e donna 'nuova'.

Romanzo del male, *La Plaie* è anche una ricerca del bene, che Henneberg tenta di definire immaginando una postura politica, una «communauté à venir» che si sottragga alle diverse forme del male politico che registra. Inizialmente, ci sono le *Ténèbres*, l'inferno, che corrisponde ai totalitarismi nazista e sovietico, ai quali si può associare un'altra forma di contaminazione culturale, rappresentata dalla pseudo-società grottesca ricostituita dai naufragi su Héphestion e Antigone. In questa satira sociale, Henneberg racconta di una popolazione che, all'interno di un disastro, si rifugia ciecamente in una parodia della società in cui la dignità umana è scomparsa e in cui i processi staliniani sono la regola. Successivamente, Sigma è descritto come un paradiso apparente: questa società raffinata ma decadente, apatica, nichilista fino al suicidio, in cui sussiste un'atmosfera di corte intorno all'ammiraglio Ingmar Carrol, potrebbe evocare le democrazie liberali. Tuttavia, il vero paradiso è rappresentato dal gruppo dei mutanti e in effetti, «tous les héros du roman sont mutants»⁵. Essi rappresentano una classe di esseri speciali; una postura morale e politica, una soluzione al male che pervade il romanzo.

La mutazione, così come la 'Piaga', è prima di tutto morale: i mutanti incarnano nuovi valori morali, un nuovo modo di costituire una comunità.

Infine, dobbiamo considerare due cambiamenti importanti all'interno del romanzo rispetto alla norma del romanzo epico: la sostituzione della pace alla guerra; la sostituzione delle giovani eroine agli eroi maschili.

La Plaie, così come altre *space opera* francesi contemporanee, si distingue per il suo antimilitarismo. Airth Reg, «le corsaire», conduce una serie di battaglie a bordo del suo vascello, ma per cercare un rimedio alla 'Pia-

⁵ P. VERSINS, *op. cit.*, p. 412.

ga' e non certo per ottenere una vittoria militare. La sua grande vittoria è di proteggere un convoglio di rifugiati: si tratta di una missione 'umanitaria'. Inoltre, anche i mutanti non celebrano mai la bellezza della guerra. Al contrario, il gruppo dei mutanti si costituisce paradossalmente nella fuga. Questa diaspora, causata apparentemente dalla paura, ritorna nel romanzo con un movimento di convergenza, in una serie di incontri che fondono il gruppo. E così il movimento di fuga si trasforma in comunità, e i fuggitivi diventano i soggetti della ricerca.

Le *space opera* degli anni 1950-1960 rappresentavano spesso il nazismo, il comunismo sovietico, e le democrazie occidentali, riproducendo sulla scena della Galassia la seconda guerra mondiale e la guerra fredda. *La Plaie* non fa eccezione. Ma Nathalie Henneberg non evoca né la forma dei regimi politici (dittatura o democrazia) né il contenuto ideologico (liberalismo, razzismo, ugualitarismo) dei belligeranti. Ciò che attira la sua attenzione è la violenza di massa sotto ogni sua forma, le migrazioni dei popoli, il panico collettivo. Lo sfondo non è una teoria politica, ma una meditazione sulla dislocazione dell'ordine sociale e politico. Le *Ténèbres de' La Plaie* non sono uno Stato, con i quadri del partito, un'ideologia, un servizio di propaganda e organizzazione militare: sono il via libera dato a ciascuno per seguire le proprie inclinazioni crudeli e lascive.

La seduzione dell'epopea è comprensibile in queste condizioni: già latente nel genere della *space opera*, essa ritrova la sua funzione essenziale di rappresentare e di costituire una comunità. *L'Inferno* si imponeva come un paradigma a partire dal momento in cui Nathalie Henneberg affrontava realmente il problema dell'epopea di male. Era un modello alternativo all'eroismo un po' facile dell'avventura odissea. In Dante, Henneberg trova un modello di scrittura allegorica e una struttura narrativa globale. Ecco perché tutta la *Divina Commedia*, e non solo *l'Inferno*, sono alla base del romanzo.

L'altro scostamento concerne il passaggio dal maschile al femminile. È Thalestra la narratrice, o almeno l'origine del racconto; è lei che incarna la voce della comunità, interpretando il ruolo di Beatrice e di Dante allo stesso tempo. Villys, altra adolescente, è anche lei narratrice, anche se solo nel capitolo XIII del romanzo. In questo, il romanzo di Henneberg è assolutamente innovatore anche se a volte scivola su stereotipi tipici del genere. Nel prologo, il giovane Airth Reg sembra essere l'eroe del romanzo, ma i capitoli I e II sono incentrati sulla narratrice, Thalestra, e nei capitoli successivi emergono altri personaggi femminili di rilievo: Astrid e Villys. Airth si dimostrerà la più fragile delle tre donne; l'eroe quindi

del prologo risulterà insignificante rispetto a Thalestra, Astrid e Villys, le vere eroine, intorno alle quali il gruppo si salda.

Rileggendo *La Plaie* notiamo che ci sono elementi per affermare che questa *space opera* così atipica, così destabilizzante rispetto ai generi letterari e alle aspettative di una scrittura di genere (femminile), in qualche modo contribuisce allo sviluppo di una letteratura fantascientifica al femminile.

La Plaie, è un tragitto verso la salvezza; la comunità dei mutanti, dei bambini vagabondi, dei migranti esiliati, prefigura una società capace di non soccombere alla barbarie e di preservare la sua umanità. Fare delle giovani donne il portaparola di questa comunità diventa un gesto politico carico di senso: *La Plaie* invita a rifondare la comunità non intorno a scienziati e tecnici, ma intorno ai deboli e alle vittime della società.

Riferimenti bibliografici:

- S. BRÉAN, *La science-fiction en France. Théorie et histoire d'une littérature*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2012.
- S. BRÉAN, *Le travail épique de la science-fiction: les histoires du futur de Laurent Genefort*, in «Revue critique de science-fiction française contemporaine», n. 14, 2017 (<http://www.revue-critique-de-science-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx14.09>).
- N. HENNEBERG, *La Naissance des dieux*, Paris, Le Rayon fantastique, 1954.
- N. HENNEBERG, *La Plaie*, Paris, L'Atalante, [1964], 1999.
- N. HENNEBERG, *Le Dieu foudroyé*, Paris, L'Atalante, 1976.
- M. MACHOROWSKI, *Nathalie Henneberg, une vieille dame indigne – d'être lue?*, «Galaxies», n. 38, 2015, pp. 70-78.
- C. MOREAU, *Le mystère Henneberg*, «Lunatique», n. 70, 2006, pp. 85-133.
- M.L. ROBERTS, *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siècle France*, Chicago, University of Chicago Press, 2002.
- P. VERSINS, *ffncyclopédie de l'utopie, des voyages extraordinaires et de la science-fiction*, Paris, L'Âge d'homme, 1972.
- É. VONARBURG, *Space opera! L'imaginaire spatial avant 1977*, a cura di V. Amalric e A.-F. Ruaud, Lyon, Les Moutons électriques, 2009, pp. 301-321.
-