Università degli Studi di Trieste

XXV Ciclo del dottorato di ricerca in Scienze Umanistiche, indirizzo italianistico

Letteratura fantascientifica italiana

Un percorso tra istituzioni e testi dagli anni Cinquanta agli anni Settanta

L-FIL-LET/10 Letteratura italiana

Dottoranda
Giulia Iannuzzi

Coordinatore
chiar.ma prof.ssa Marina Paladini Musitelli

Supervisore di tesi
chiar.mo prof. Elvio Guagnini

Co-supervisore di tesi
chiar.mo prof. Carlo Pagetti

Anno accademico 2011-2012

Indice

Prefazione p. 4

Sezione I. Storia e teoria p. 9

Capitolo 1. Problemi di definizione e di periodizzazione p. 10

1.1 Approcci alla definizione del genere fantascienza p. 10

1.2 Problemi di storia del genere e periodizzazione p. 17

Capitolo 2. La situazione italiana p. 29

2.1 La fantascienza prima della fantascienza p. 29

2.2 Dai primi anni Cinquanta ai primi anni Sessanta: nascita di un mercato specializzato, primi studi, nascita del *fandom* p. 36

2.3 Dai secondi anni Sessanta al 1975: riflusso del mercato delle riviste, sviluppo dell'editoria libraria, nuovi contributi critici p. 48

2.4 I secondi anni Settanta: il "fenomeno fantascienza" e un termine *ad quem* p. 54

2.5 Verso il presente. Alla ricerca di una cittadinanza critica p. 63

Sezione II. Istituzioni p. 75

Capitolo 1. «Urania». Nascita della fantascienza come categoria editoriale e genere popolare p. 76

1.1 Nascita e cura di Monicelli p. 76

1.2 Monicelli e i pionieri della fantascienza italiana p. 97

1.3 Gli anni di Fruttero e Lucentini p. 108

1.4 Fruttero e Lucentini marziani in cattedra p. 119

Capitolo 2. «I Romanzi del Cosmo». Il mestiere della *space opera* p. 130

2.1 Ponzoni dai fotoromanzi alla fantascienza p. 130

2.2 Avventure spaziali sotto pseudonimi anglicizzanti p. 141

Capitolo 3. «Oltre il Cielo». Una palestra anomala per la fantascienza italiana p. 160
3.1 Storia e protagonisti p. 160
3.2 Le molte anime dell'immaginario astronautico p. 169
3.3 Italiani alla conquista dello spazio p. 176
3.4 Informazione e critica p. 189

Capitolo 4. «Galassia». Dal filone sociologico alla New Wave p. 198
4.1 Da «Galaxy» a «Galassia»: Valente e Rambelli p. 198
4.2 Malaguti e il ritorno al *sense of wonder* p. 214
4.3 Curtoni e Montanari: le nuove tendenze p. 222
4.4 Italiani: Accademia, Gazzettino, antologie-laboratorio e romanzi scelti p. 232

Capitolo 5. «Futuro». Nei territori della letteratura p. 262
5.1 Forza di una proposta culturale, debolezza di mercato p. 262
5.2 Critica e teoria: per una fantascienza dello straniamento p. 271
5.3 Capaci di mettere il lettore in un nuovo rapporto con le cose p. 287

Capitolo 6. «Robot». Ritorno al *fandom* p. 302
6.1 Una vera rivista p. 302
6.2 Letteratura, politica, polemiche p. 318
6.3 Incontri con gli autori, incontri coi lettori p. 329

Sezione III. Autori. Valorizzazioni critiche p. 341
Capitolo 1. Lino Aldani p. 342
1.1 Un lungo itinerario attraverso la storia della fantascienza italiana p. 342
1.2 Assimilazione e riuso del repertorio di genere p. 345
1.3 Distopie sociali e tecnologiche p. 355
1.4 L'individuo alienato. Modernità e follia p. 372

Capitolo 2. Gilda Musa p. 387
2.1 L'esperienza poetica e l'approdo alla fantascienza p. 387
2.2 I racconti dell'io: narrativa logico-fantastica, nuova poesia della scienza p. 392
2.3 I romanzi dell'alterità: innocenza e oppressione p. 408

Capitolo 3. Vittorio Curtoni p. 434
3.1 Una formazione tra il *fandom* e l'accademia p. 434
3.2 Mutanti e mondi postatomici, tra neorealismo e New Wave p. 440
3.3 I racconti ballardiani: collasso dell'inconscio collettivo, disgregazione della forma p. 455
3.4 *Volo simulato*: eterotopia, potere, individuo p. 462
3.5 Incubi e *grand guignol*, comico e grottesco p. 469

Capitolo 4. Vittorio Catani p. 476
4.1 Il secondo mestiere p. 476
4.2 Storia futura libertaria p. 481
4.3 Uomo, macchina, ecologia urbana: distopie all'italiana p. 494
4.4 Incontri molto ravvicinati, innamoramenti e assenze p. 503

Conclusioni. Un genere tra industria e cultura p. 518

Bibliografia p. 524
- Monografie e saggi in volume p. 524
- Sitografia ragionata p. 531
- Articoli su riviste e siti p. 532
- Testi in lingue straniere p. 537
- Conversazioni, conferenze, interviste p. 540
- Tesi di laurea p. 540
- Fonti archivistiche p. 541
- Fonti e risorse per la consultazione delle testate, ovvero: piccola nota dolente sulla fantascienza in biblioteca p. 541
- Bibliografia ragionata degli autori p. 543
  Lino Aldani p. 543
  Gilda Musa p. 547
  Vittorio Curtoni p. 550
  Vittorio Catani p. 553

Ringraziamenti p. 556

Prefazione

Il primo obiettivo di questo lavoro è ricostruire la nascita della narrativa fantascientifica in Italia a partire dalla comparsa del concetto e del termine "fantascienza" nei primi anni Cinquanta del Novecento. Il percorso della fantascienza scritta in lingua italiana e la progressiva conquista di un'originalità da parte degli autori nostrani, si legano strettamente alle pubblicazioni che per prime hanno adottato la categoria di genere, interpretandola in modi differenti. All'altro capo del circuito comunicativo, sul fronte della ricezione, la comparsa di una narrativa fantascientifica, definita come tale nelle sue sedi editoriali e caratterizzata dall'adozione di un repertorio tipico di temi e strutture, ha individuato un pubblico di lettori interessati e di fan appassionati, e proposto alla critica letteraria problemi specifici.

Lo studio del campo letterario fantascientifico italiano deve inoltre misurarsi, negli anni considerati, con l'importante presenza dei modelli stranieri, soprattutto inglesi e americani, giunti nel nostro Paese durante un'intensa stagione di traduzioni. Si tratta di modelli sul piano della cultura editoriale (per cui le riviste italiane possono guardare ai precedenti dei *pulps* e dei *magazines* soprattutto statunitensi), e soprattutto di modelli letterari. Con la traduzione delle opere della fantascienza novecentesca di lingua inglese è avvenuta anche la traduzione di un immaginario e di un repertorio tematico già tipico, che gli autori italiani hanno assimilato, rifunzionalizzato e coniugato variamente ai modelli letterari nazionali, alle proprie ricerche stilistiche, alle proprie riflessioni sull'uomo e sulla modernità. Dunque, nonostante l'invenzione del termine "fantascienza" da parte di Giorgio Monicelli nel 1952 (significativamente coniato per tradurre l'inglese *science fiction*), rappresenti un momento chiaramente individuabile e un possibile spartiacque tra un "prima" popolato di precursori e antecedenti, e un "dopo" in cui la fantascienza viene adoperata come etichetta editoriale e riconosciuta da scrittori e lettori in quanto genere narrativo, un discorso critico sulla fantascienza italiana, ha dovuto tener di questa complessità del quadro letterario e comunicativo.

Le tre sezioni nelle quali lo studio che segue è articolato riflettono i tre ambiti principali entro i quali il concetto di genere narrativo fantascientifico può essere applicato e problematizzato: critico-teorico, della produzione editoriale, dell'opera letteraria.

La prima sezione propone una breve ricognizione nel campo degli studi teorici e della storiografia sul genere, mettendo in evidenza quelli che mi sono parsi gli approcci definitori più convincenti, tra i moltissimi elaborati soprattutto nell'ambito degli *science fiction studies* anglosassoni. Al problema definitorio si connette strettamente quello storiografico di individuazione delle origini e delle radici del genere: anche in questo caso ho cercato di dar conto di più d'una soluzione possibile, cogliendo l'occasione per fornire alcune coordinate sulla storia internazionale del genere, storia di respiro europeo fino al diciannovesimo secolo, quindi largamente dominata dalla produzione in lingua inglese e dai processi di industrializzazione della produzione editoriale che, nel ventesimo secolo, trovano negli Stati Uniti il centro propulsore principale.

Nel dibattito sulla definizione del genere letterario fantascientifico sono coinvolte problematiche più ampie, *in primis* il rapporto con gli altri generi del fantastico, un brodo primordiale dal quale la fantascienza si differenzia progressivamente e al quale resta sempre in varia misura legata. Altrettanto importante, fondativo eppure mai univoco né omogeneo, è il rapporto con la scienza moderna, nei suoi aspetti epistemologici, di progresso tecnologico, di sistema emergente di interpretazione del mondo. Così anche la radice utopica e speculativa, spesso portatrice di un impegno nella riflessione sulla società e sul rapporto tra individuo, Stato, potere, come del resto la radice avventurosa e il gusto per l'invenzione meravigliosa, contribuiscono profondamente alla formazione di un repertorio concettuale, tematico, di strutture che costituisce in buona sostanza il genere stesso: più che categoria definitoria ed esclusiva, un insieme di dispositivi testuali e comunicativi adoperabili in misura variabile entro ciascun testo e con scopi e contenuti - ideologici, estetici, letterari - differenti.

Un certo spazio è dedicato anche alla situazione italiana, con attenzione ai precursori nazionali del genere, e alla nascita e allo sviluppo di un mercato specializzato nel dopoguerra, con la comparsa della fantascienza intesa nella sua accezione novecentesca, entro il sistema dei generi della letteratura di massa. In stretta connessione con i dati sul mercato specializzato, non si è potuto trascurare, sul fronte della ricezione, lo sviluppo di un pubblico di lettori e di una comunità di appassionati molto attiva, che ha dato vita a raduni, pubblicazioni amatoriali, premi, dibattiti, e, sul fronte della ricezione critica, le prove, le diffidenze, le reticenze e i meriti della critica letteraria italiana riguardo al genere e ai suoi autori. Con la ricostruzione dei momenti fondamentali della critica di genere nel nostro Paese, viene completato il quadro entro cui si colloca anche il presente studio, dunque la prima sezione termina con l'esposizione e la motivazione dei criteri critici e metodologici adottati nelle sezioni seguenti, e con la messa in luce degli aspetti originali di questo lavoro nel suo complesso, che conta in verità pochi precedenti, studi su aspetti specifici della materia talvolta ottimi, più spesso parziali e datati.

La sezione centrale è dedicata al momento della produzione editoriale e della distribuzione, con la ricostruzione e l'analisi delle pubblicazioni di genere italiane di maggior rilievo nel periodo considerato. Ho scelto di concentrarmi sulle riviste, piuttosto che sulla produzione libraria, in funzione di una nascita precedente delle pubblicazioni da edicola rispetto a quelle da libreria, ma anche e soprattutto in funzione del ruolo di laboratori assunto dai periodici, decisivo per lo sviluppo di una riflessione critica e di una produzione autoriale nostrana. La scelta delle pubblicazioni prese in considerazione, già illustrata nella prima parte, è motivata ampiamente all'interno di ogni capitolo, tramite la messa in luce dei caratteri di ciascuna serie e del ruolo preciso che ciascuna ha giocato nella costruzione di un genere fantascientifico identificato come tale dal pubblico italiano, pur nelle sue varie possibili interpretazioni, e nello sviluppo di una produzione autoriale nostrana, di volta in volta più legata o emancipata dai modelli stranieri, portatrice di maggiori o minori ambizioni letterarie. Dunque ampio spazio è stato dedicato all'atteggiamento di queste pubblicazioni verso gli autori italiani, mettendo in luce gli stretti legami che corrono tra dinamiche della produzione editoriale, esigenze di mercato, e forme e spazi della produzione letteraria, possibilità e modalità della scrittura autoriale. In ciascun capitolo è presente una ricognizione panoramica della narrativa di autori italiani presente sulle pagine della rivista considerata.

Mentre le fonti adoperate per la prima sezione sono sostanzialmente testi editi in lingua italiana, inglese e in misura minore francese, per la sezione centrale lo spoglio e lo studio di ciascuna testata (e dell'eventuale letteratura secondaria esistente) è stato affiancato da ricerche in archivio e dalla raccolta di testimonianze dirette. La natura della pubblicazioni considerate, registrate come periodici presso i tribunali e distribuite in edicola, ha determinato una vistosa scarsità di materiali d'archivio in tutti i casi,[1] nondimeno, ciò che è stato possibile rintracciare si è rivelato sempre di estrema utilità: per «Urania» ho potuto disporre di numerosi pareri di lettura, per «I Romanzi del Cosmo» e «Galassia» della corrispondenza tra gli editori e l'Agenzia Letteraria Internazionale di Erich Linder, per varie pubblicazioni - «I Romanzi del Cosmo», «Futuro», «Oltre il Cielo» - dei fascicoli degli editori depositati presso le Camere di Commercio di Milano e Roma.

La raccolta delle testimonianze di alcuni dei protagonisti ha permesso in qualche caso di chiarire punti oscuri delle storie editoriali e di raccogliere opinioni di prima mano di chi ha partecipato alle iniziative editoriali considerate o di chi ne ha ereditato la cura in anni più recenti.

1 La mancanza di carte d'archivio redazionali è stata determinata soprattutto dallo statuto di collaboratore esterno sempre mantenuto dai curatori della pubblicazione negli anni. Che questi periodici fossero considerati dagli editori stessi pubblicazioni di veloce consumo, e dunque poco degni di un'opera di documentazione e conservazione, è esemplarmente confermato dall'assenza dei «Romanzi di Urania» nella collezione storica del catalogo Mondadori voluta da Arnoldo e oggi conservata presso la Biblioteca della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

La terza parte volge l'attenzione al momento della produzione autoriale e dell'opera letteraria. Le opere dei quattro autori a cui sono dedicati questi capitoli (autori nati e cresciuti sulle pubblicazioni viste in precedenza) rappresentano in concreto declinazioni diverse, anche molto diverse tra loro, del genere fantascientifico. Esse esemplificano ottimamente un'idea di genere come repertorio dell'immaginario e della scrittura narrativa, aperto, negoziabile, in cui la scienza e l'invenzione fantastica possono giocare ruoli diversi.

Lo scopo di questi capitoli critici non è esaurire la lettura della produzione di ciascun autore, spesso molto cospicua e degna di più ampio spazio, quanto piuttosto, tramite analisi esemplari, proporre una valorizzazione che tragga questi autori fuori dal ghetto in cui sono stati sinora relegati a causa della loro specializzazione in un genere non particolarmente gradito all'italianistica accademica. Gilda Musa, proveniente da un raffinato percorso poetico, il versatile Lino Aldani, lo sperimentatore Vittorio Curtoni, il pirotecnico e prolifico Vittorio Catani, mi sembrano fugare una volta per tutte i dubbi sull'esistenza di una fantascienza italiana, anzi: di molte fantascienze italiane, disposte liberamente lungo gli assi di una maggiore o minore estrapolazione utopica e antiutopica, carica avventurosa, verisimiglianza tecnico-scientifica, attenzione all'individuo e alla sua interiorità, arditezza nella sperimentazione formale, volontà di dialogo con un pubblico generalista o appassionato del genere, composto di ragazzi o lettori maturi, interessato a un intrattenimento di qualità o a riflettere sui grandi temi dell'esistenza e della modernità.

Quanto al fronte della ricezione, spero di aver illustrato a sufficienza nella prima parte del lavoro i principali problemi della ricezione critica del genere nel nostro paese, mentre nei capitoli che seguono ho cercato di avvalermi di tutte le fonti disponibili per studiare il problema del pubblico e del lettore in relazione a ciascuna delle riviste e degli autori considerati. Per le pubblicazioni ho tentato di procurarmi dati sulle tirature, le vendite, la diffusione, mentre le rubriche di posta, i sondaggi, gli interventi dei lettori pubblicati dalle stesse riviste si sono rivelati una fonte preziosa sopratutto riguardo a quella porzione di pubblico particolarmente appassionato del genere e attivo (da non confondere però con la totalità dei lettori), che già ho definito come *fandom* del genere. In qualche caso commenti e critiche sulle riviste sono stati rintracciabili su altre pubblicazioni, indicative però, più che delle reazioni del pubblico, di accesi dibattiti all'interno della cerchia degli addetti ai lavori.

Per quanto riguarda gli autori considerati nell'ultima sezione, oltre alle informazioni ricavabili sul pubblico a partire dalle sedi editoriali, l'analisi dei testi consente di tracciare i profili dei lettori ideali e impliciti di ciascuna opera e di vedere in azione diversi paradigmi del genere inteso anche come dispositivo atto a guidare la lettura del testo e a stimolarne la lettura in sensi specifici.

Si chiude con la ricerca sugli autori il tragitto di questo studio, che ha attraversato il circuito comunicativo della fantascienza italiana, ricostruendo i momenti fondamentali della scrittura, dell'editoria, e della ricezione. Il genere fantascientifico è diventato così lo strumento adatto a isolare analiticamente un piccolo sistema letterario moderno, le cui relazioni con il più ampio sistema letterario italiano - con gli altri generi della scrittura e della produzione libraria, con le sedi dell'informazione e della critica letteraria, con il più ampio circuito dei *media* contemporanei, con i molti pubblici reali in continua riconfigurazione - restano tra gli aspetti che più ne determinano l'esistenza e le vicende in seno alla storia e alla società.

Sezione I

Storia e teoria

«La narrazione fantascientifica è una forma di narrativa in cui l'elemento o aspetto fantascientifico, il *novum*, è egemonico, cioè così centrale e significativo da determinare tutta la logica narrativa - o almeno la logica narrativa dominante […] Nella fantascienza, o per lo meno nei suoi eventi determinanti, il confine non è iconico ma allomorfico; la trasgressione della norma culturale è rappresentata dalla trasgressione di una norma più che culturale, una norma ontologica, da un mutamento ontico nella realtà dell'agente [...]»

Darko Suvin, 1979

Capitolo I

Problemi di definizione e di periodizzazione

I.1 Approcci alla definizione del genere fantascienza

La definizione della fantascienza è di norma il primo problema con cui si cimenta ogni studio sul genere. L'intento, più che legittimo, è quello di circoscrivere il proprio oggetto di ricerca, ma le implicazioni metodologiche sono ben più ampie. Dalla definizione di fantascienza che si adotta dipendono infatti inclusioni ed esclusioni di testi su un piano sincronico, ma anche la ricostruzione storica della nascita e dello sviluppo del genere, nonché, in buona sostanza, la strumentazione critica adottata per l'analisi dei testi (o dei fenomeni editoriali, e così via). È inoltre chiaro che il problema della definizione di fantascienza trascina con sé (o dipende da) un analogo e forse maggiore problema di concezione dei generi letterari (e dei sottogeneri narrativi), che solo i critici più accorti e avvertiti in campo teorico hanno saputo esplicitare e affrontare.

L'unica certezza raggiunta negli studi riguardo alla definizione di fantascienza è che nessuna delle proposte sinora formulate è stata in grado di raccogliere un consenso se non completo quantomeno significativo. A tutt'oggi si confrontano non solo diverse definizioni, ma diversi modi di affrontare il problema, le cui differenze fondamentali derivano in sostanza da diversi approcci alla problematica dei generi. Concordo con Jean Marie Schaeffer nel ritenere che la grande confusione che nel tempo si è creata attorno alla definizione dei generi deriva in buona sostanza dall'eterogeneità dei criteri adottati.[1] Si possono infatti rintracciare nella storia della letteratura definizioni di genere descrittive e normative, formulate sulla base di criteri metrici, o di rima, o tematici, o formali e contenutistici insieme, o, ancora, prettamente storici.[2]

Non proporrò qui una rassegna completa di tutte le definizioni che sono state date della fantascienza come genere letterario, rassegna che sarebbe per altro sin troppo ridondante, esistendo in fondo numerose varianti costruite attorno ad alcuni elementi ricorrenti. Tra questi elementi mi pare di poter elencare principalmente: il legame a un dato momento storico - la modernità scientifica, industriale, capitalistica nel suo insorgere e nel suo affermarsi; la presenza di certi

1 Schaeffer, Jean Marie, *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche, 1992.
2 V. ivi per un'analisi della casistica.

elementi tematici - la scienza, l'estrapolazione, la proiezione futuristica tra gli eventi e gli esistenti della narrazione; il riscontro di determinati fattori storico-filosofici - l'insorgere del paradigma scientifico come criterio egemonico di interpretazione della realtà, l'incorporazione nella narrativa del metodo scientifico o della riflessione epistemologica sulla scienza; o, ancora, la presenza di certe implicazioni ideologiche - la fantascienza come genere di critica della realtà o, agli antipodi, come genere escapista; infine l'uso di fattori storico-descrittivi - la nascita di una consapevolezza di genere (con il conio del termine *science-fiction* o del suo precedente *scientifiction*), la nascita e l'esistenza di sedi editoriali specializzate. In ciascun tentativo di definizione si potranno trovare uno o più fattori simili variamente combinati, e le definizioni risulteranno a tutta prima tanto più convincenti se in grado di coniugare sensatamente più d'un aspetto.[3]

Voglio però ricordare, al di là delle definizioni particolari, quelli che mi sembrano essere, al momento, gli approcci teorico-critici più interessanti al problema, quelli cioè che mi paiono rivelarsi più validi e fecondi al memento di operare nella prassi dell'analisi dei testi e dei fenomeni storico-culturali.

Una delle riflessioni a tutt'oggi più valide sul genere fantascientifico è quella di Darko Suvin. Croato di nascita, emigrato in Canada, docente di letterature comparate, lo studioso ha scritto saggi e monografie in diverse lingue. Il suo fondamentale *Metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, che raccoglie e rielabora contributi pubblicati nel corso degli anni Settanta, ha avuto una prima edizione in inglese nel 1979, ed è stato tradotto in italiano nel 1985.[4] Delle due grandi sezioni in cui il volume si articola - dedicate alla poetica e alla storia del genere - è quella teorica a lasciare negli studi seguenti il contributo più fortunato.

Suvin elabora la sua definizione del genere muovendosi in un ambito squisitamente letterario e a partire da un'impostazione metodologica di stampo marxista e strutturalista, articolata però in modo del tutto originale. Al centro della definizione pone il concetto di *novum* e la nozione di straniamento cognitivo. Il *novum* o innovazione cognitiva (v. cap. IV) è definito come un fenomeno o una relazione totalizzante che devia dalla norma della realtà dell'autore (e del lettore implicito),

3 Un esempio particolarmente chiaro, seppur contiguo al campo della fantascienza, può essere il già citato lavoro di Todorov sul genere fantastico: compresenza di scelte ricorrenti nelle strutture narrative, repertorio tematico definito, arco temporale della produzione, relazione con un preciso momento della storia della cultura occidentale e dunque attribuzione di un significato profondo comune al corpus preso in esame, rendono l'ipotesi di Todorov particolarmente persuasiva. Per una rassegna di definizioni della fantascienza rimando ai lavori critici di Curtoni e Fattori: Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana*, Milano, Nord, 1978; Fattori, Adolfo (a cura di), *L'immaginazione tecnologica. Teorie della fantascienza*, Napoli, Liguori, 1980. Nel campo degli studi in lingua inglese si può partire dalla trattazione, sintetica e molto chiara, di Adam Roberts in *Science Fiction*, London and New York, Routledge, 2006; cap. I, *Defining science fiction*.

4 Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Haven and London, Yale University Press, 1979. Traduzione italiana: *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985, traduzione di Lia Guerra.

dunque sempre da considerarsi in relazione a un tempo, un luogo, un contesto socio-linguistico particolari. Il fattore straniante, nella letteratura fantascientifica, consiste in un'ambientazione empirica che non coincide con quella dell'autore e del lettore (o meglio, non coerente con il loro paradigma di realtà); l'esito cognitivo della finzione fantascientifica è garantito dall'uso di una logica razionale, che differenzia la fantascienza dagli altri generi non naturalistici dello straniamento (mito, fiaba, fantasy). Solo la fantascienza trova nella scienza il suo orizzonte, la sua motivazione iniziale e dinamizzante, configurandosi così come forma di discussione sugli usi e gli effetti politici, psicologici, antropologici della conoscenza e della filosofia della scienza.

Novum e straniamento cognitivo sono sintagmi che il lavoro di Suvin ha imposto alla successiva critica del genere, ma altrettanto interessanti nel volume sono le parti dedicate a situare il genere fantascientifico all'interno di una classificazione sistemico-oppositiva dei generi letterari (basata sulle opposizioni tra generi naturalistici e non, e generi cognitivi e non) e a tracciarne i rapporti genealogici e sincronici con altri generi di capitale importanza: il mito, l'utopia, la pastorale, la letteratura naturalistica (nella declinazione dei racconti dei viaggi d'avventura), il fantasy. Con l'utopia, che Suvin si preoccupa di circoscrivere e trattare prettamente in quanto genere letterario, la fantascienza intrattiene una relazione particolare: il genere utopico è insieme un progenitore e un sottogenere sociopolitico della fantascienza.

Ciò che permette a Suvin di costruire un discorso di notevole spessore teorico attorno alla fantascienza, e che va inseme anche segnalato come principale limite applicativo della sua riflessione, è il fatto ch'egli considera della fantascienza solo la produzione letterariamente e criticamente più impegnata. Con questo si spiega ad esempio l'attenzione alla radice utopica del genere, mentre matrici meno nobili, come quella del viaggio meraviglioso, distinguerebbero solo una fase “adolescenziale”, immatura, nello sviluppo del genere. Ma si vedano anche esclusioni come quelle di Edgar Allan Poe o Ray Bradbury, due scrittori americani in cui la plausibilità scientifica viene messa da parte e in cui il fantastico scientifico esprime, argomenta Suvin, una forma di rifiuto della civiltà moderna. La definizione elaborata da Suvin che individua la fantascienza come genere letterario contraddistinto dall'egemonia narrativa di un *novum* finzionale convalidato da una logica cognitiva, impone di escludere dal genere l'enorme comparto della produzione letteraria popolare, per lasciarvi incluse solo le migliori opere di una fantascienza colta, speculativa, che mostra la sua radice utopica in un gioco di *what if* volto a indagare problematiche di grande portata politica e sociale (i lavori ad esempio di Karel Čapek, Stanislav Lem, Ursula Le Guin).

La definizione di Suvin, nonostante l'attenta storicizzazione della materia, si configura quindi come definizione implicitamente normativa, o, per meglio dire, come una definizione del genere e

assieme dei criteri di valutazione del valore letterario da applicarsi alle opere che vi appartengono, col coinvolgimento in ciò, inoltre, di criteri non letterari, extratestuali (la logica cognitiva). Significativi alcuni passaggi del secondo capitolo, nella sezione dedicata a *Il critico di fantascienza*: il genere va analizzato dall'alto, ossia applicando i metri di giudizio ottenuti dall'analisi dei capolavori; il critico deve pretendere che la fantascienza esprima un livello di cognizione superiore a quello del suo lettore medio - «come minimo dobbiamo chiedere alla fantascienza di essere più saggia del mondo a cui parla» (p. 54). Per altro, si deve riconoscere al discorso di Suvin una coerenza e una chiarezza che, anche a questo proposito, non vengono meno.

Sul lavoro critico di Suvin si basano oggi, variamente, gli studi di una delle scuole più autorevoli degli s*cience fiction studies* anglosassoni e i limiti della definizione sopra esposti sono stati individuati da altri e più autorevoli lettori,[5] nonché almeno in parte superati da rielaborazioni teoriche successive. Tra queste una delle più convincenti mi pare sicuramente quella proposta da Carl Freedman in C*ritical Theory and Science Fiction*.[6] Freedman si basa esplicitamente sulla definizione di Suvin, proponendone alcuni aggiornamenti significativi, all'interno dello stesso sistema teorico suviniano. Alla categoria di "cognizione" o "logica cognitiva" (in inglese *cognition*) Freedman propone di sostituire quella di "effetto cognitivo" (*cognition effect*), che permette di basare la definizione su elementi interni al livello della testualità, senza cioè dover dipendere dal giudizio di uno scienziato per ascrivere un testo alla fantascienza piuttosto che al fantastico (o dover escludere dalla fantascienza testi i cui presupposti scientifici sono stati superati nella realtà storica). L'effetto cognitivo sarà dato dall'adozione di strategie testuali tramite le quali le quali gli eventi finzionali vengano presentati esplicitamente come non impossibili alla luce del principio di realtà dell'autore.[7]

Inoltre Freedman propone un'idea di genere da intendersi non come categoria classificatoria (*classificatory framework*) in cui far rientrare o meno ciascun testo considerato, ma come istanza, o

5 Non sono la prima né la più autorevole lettrice ad avanzare simili osservazioni. In Italia si veda Pagetti, Carlo, *Astolfo sulla Luna. Utopia e romance*, Bari, Adriatica, 1996, cap. III *Darko Suvin: utopia e science fiction*, pp. 40-48; in lingua inglese Parrinder, Patrick (ed.), *Learning from Other Worlds. Estrangement, cognition, and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000. Quest'ultimo volume miscellaneo testimonia dell'ampia eredità suviniana raccolta da vari studiosi. È dedicato interamente a una discussione della definizione sopra esposta il saggio di Parrinder *Revisinting Suvin's Poetic of Science Fiction.*

6 Freedman, Carl, *Critical Theory and Science Fiction*, Hanover and London, Wesleyan University Press, 2000. Ai fini del presente discorso si veda soprattutto il capitolo I, *Definitions*.

7 Nel chiarificare il concetto mettendo a confronto la trilogia de *Il signore degli anelli* (*The Lord of the Rings*) di J. R. R. Tolkien e *Lontano dal pianeta silenzioso* (*Out of the silent planet*) di C. S. Lewis, Freedman spiega: «*The Lord of the Rings* is understood as fantasy and *Out of the Silent Planet* and its sequels as science fiction: not because it would necessarily be less rational to believe in hobbits and orcs than in planetary angels and Merlin redivivus, but because of the formal strategies adopted by the texts themselves. Tolkien's trilogy proclaims in its very letter a noncognitive disjunction form the mundane world […] while Lewis' trilogy considers that principles it regards as cognitively valid cannot exclude events like the action fictionally portrayed from occurring within the author's actual environment» (p. 18).

tendenza (*tendency*), la quale può essere attiva in gradi diversi all'interno dei testi, compresente assieme ad altre. Una innovazione forse ancor più significativa della precedente e che certo sposta il paradigma generico su tutt'un altro piano di operatività rispetto a quello suviniano originario. La possibilità di riferirsi a un certo testo come fantascientifico dipenderà allora dal ruolo dominante dello straniamento cognitivo operante in esso. In questo modo Freedman salva un criterio generico interno al testo letterario, cercando al contempo di evadere le ristrettezze più ovvie di una concezione formalistica.

A questo tipo di approccio se ne può contrapporre o accostare uno radicalmente differente, di tipo storicista, egregiamente chiarificato da John Rieder nel saggio *On Defining SF or Not: Genre Theory, SF and History*.[8] Rieder propugna niente meno che un mutamento di paradigma nello studio dei generi: dal genere come entità fissa, astorica, al genere come processo storico, proseguendo nella direzione già indicata da altri studiosi (Ralph Cohen, Rick Altman, Mark Bould e Sherryl Vint e altri).[9] In sintesi Rieder afferma che ogni definizione formalistica di fantascienza risulterà sempre inadeguata a descrivere la produzione testuale effettivamente associata all'etichetta e che, parafrasando Bould e Vint, bisogna partire dal presupposto che il genere non è qualcosa che esiste in sé, ma piuttosto una costruzione fluida, a cui concorrono asserzioni e pratiche diverse, messe in gioco da scrittori, editori, distributori, operatori del mercato, lettori, fan, critici, insomma da tutti gli attori implicati nella produzione, circolazione e ricezione dei testi. L'accento viene dunque messo sui soggetti produttori dei discorsi attorno alla fantascienza, e l'identità complessiva di quest'ultima prenderà così la forma di una ragnatela o rete costituita da questo insieme di asserzioni diverse, anche in competizione tra loro.

Il nuovo paradigma si articola attorno ad alcune proposizioni fondamentali (discusse da Rieder riguardo alla fantascienza in particolare, ma chiaramente derivanti dall'idea di genere sopra esposta). Innanzitutto la fantascienza si configura come qualcosa di storico e dunque soggetto a mutamento, come un fatto anche sociale, non solo puramente letterario-testuale. Una simile concezione è preferibile a una di stampo formalista poiché maggiormente in grado di rendere conto della ricchezza e della complessità del genere. La definizione data da Suvin viene ricompresa nel nuovo paradigma in qualità di tappa nella storia del genere (nello specifico da interpretare, almeno

8 Rieder, John, *On Defining SF or Not: Genre Theory, SF and History*, in «Science Fiction Studies», vol. 37, part 2, n. 111, July 2010, pp. 191-209.

9 Cohen, Ralph, *Genre Theory, Literay History, and Historical Change*, in Perkins, David (ed.), *Theoretical Issues in Literary History*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, pp. 85-113; Altman, Rick, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999; Bould, Mark and Vint, Sherryl, *There is no Such Thing as Science Fiction*, in Gunn James, Barr Marlene, Candelaria Matthew (eds.), *Reading Science Fiction*, New York, Palgrave Macmillian, 2009, pp. 43-51.

in parte, come reazione alle pratiche più commerciali fiorite attorno al genere). Il genere diviene altresì luogo di negoziazione critica: anziché cercare di determinare l'appartenenza di un testo al genere a seconda del soddisfacimento di certi criteri definitori, sarà interessante verificare se e perché l'idea di genere venga ampliata in modo da includere il testo o, viceversa, circoscritta in modo da escluderlo.

La fantascienza non ha dunque alcuna "essenza", singola caratteristica unificante o preciso punto di origine, ma si configura piuttosto come un complesso *network* di somiglianze incrociate tra i testi, tracciate all'interno di un processo storico e sociale privo di rigida coerenza o causalità. Il modello teorico può essere quello della "somiglianza di famiglia" di Wittegenstein o del matematico *fuzzy set* (un insieme in cui gli elementi vengono compresi sulla base di *grado* di appartenenza), in contrapposizione, ancora una volta, al modello suviniano basato su una singola caratteristica (vista come dominante in senso jakobsoniano). Tale concezione ha una fondamentale ricaduta anche su quella della storia del genere: riprendendo Jauss, sarà infatti chiaro che un testo può violare l'orizzonte d'attesa generico (il quale è basato sulla ripetizione di certi tratti), ma si può dire che un testo ha stabilito nuove convenzioni generiche solo una volta che altri testi, in seguito, ne abbiano ripreso e reiterato certe caratteristiche, solidificandole in caratteri propri di un genere; cosicché il genere è qualcosa che storicamente non si da mai all'origine di un certo processo. La storia della fantascienza sarà dunque oggetto di negoziazione critica quanto la sua definizione e andrà intesa - per rifarsi al concetto di assemblamento rizomatico di Deleuze e Guattari - come un susseguirsi di variazioni, espansioni, conquiste, esclusioni. Lo studio delle origini della fantascienza si appunterà dunque sull'osservazione del progressivo emergere di una percezione di una rete di somiglianze fatta poi oggetto di convenzione.

Piuttosto che un insieme di testi la fantascienza sarà dunque un modo di adoperare i testi e di tracciare relazioni tra di essi da parte degli attori coinvolti nella produzione, circolazione, ricezione dei testi stessi. L'attribuzione di un'appartenenza di genere a un testo è dunque un scelta che influisce attivamente sulla sua distribuzione e ricezione e che ha sempre luogo nel quadro del sistema dei generi coevo. Il sistema dei generi, storico e mutabile, costituisce in ogni momento un campo all'interno del quale ciascuna scelta si configura in senso differenziale rispetto alle altre possibilità. Con evidenti implicazioni non solo sulla questione del prestigio ma anche della storia del genere: l'origine della fantascienza avrà a che fare, più che con la nascita dell'etichetta (del termine *science fiction*), con il suo differenziarsi tramite una rete di caratteristiche notevoli all'interno di un più complesso sistema dei generi coevi, e con il mutamento storico che ha portato, in epoca moderna, al passaggio dal sistema dei generi classico-medievale (tragedia, epica, commedia, etc.) a uno associato alle pubblicazioni di massa.

In questo paradigma il ruolo cruciale nella circoscrizione del genere viene sottratto al criterio testuale e attribuito alle comunità di pratica (*communities of practice*) coinvolte nel discorso sulla fantascienza. Tali comunità (da intendere non rigidamente, come gruppi permeabili all'entrata e all'uscita degli individui e che permettono agli individui molteplici appartenenze contemporaneamente) sono portatrici di criteri classificatori differenti e spesso in competizione e conflitto. Rieder evidenzia in particolare come un interesse commerciale tenda alla reificazione della categoria di genere, utile alla creazione di abitudini di consumo stabili (mentre meno applicabile al caso italiano è l'osservazione dell'utilità del genere come fattore di inquadramento curriculare all'interno dell'accademia, evidentemente mossa a partire dalla situazione soprattutto statunitense).

È chiaro, ed esplicito in molti passaggi, come il discorso di Rieder abbia quale interlocutore principale Suvin, la cui formulazione resta insomma il punto di partenza di ogni discorso sulla fantascienza, nonché uno degli strumenti migliori nell'analisi ravvicinata delle opere più significative.

Va notato che alcune delle principali opere complessive prodotte nel mondo anglosassone negli ultimi anni - le grandi *companions* della Cambridge (2003) e della Routledge (2009), il cui approccio è reso indicativo dalla pretesa di costituire strumenti "di base" per il lettore più e meno esperto - superano il problema definitorio adottando una concezione fluida del genere o semplicemente rendendo conto della molteplicità di approcci possibili, senza ridurli a un'unica narrazione del genere. Farah Mendlesohn nell'introdurre la *Cambridge Companion to Science Fiction* afferma che: «Science fiction is less a genre - a body of writing from which one can expect certain plot elements and specific tropes - than an ongoing discussion. Its texts are mutually referential, may be written by those active in criticism […] and have often been generated from the same fan base which support the market. […] Yet the critical tools are themselves contentious: sf is a battleground between different groups of fans, and different groups of critics», e ancora: le possibili obiezioni alle scelte operate nel volume certo sono dovute alla natura della fantascienza, intesa come «mode of writing which had seemed to exist at variance from the standards and demands of both the literary establishment and the mass market».[10]

I curatori della *Routledge Companion* adottano esplicitamente l'approccio di Rieder e Altman, condividendo un'idea di genere come concettualizzazione oggetto di versioni differenti e conflittuali, formulate dalla moltitudine degli attori in gioco nella vita dei testi. Questi, guidati da

10 James Edward and Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 1.

intenti e interessi diversi, danno giudizi contraddittori sulle origini e la storia, le caratteristiche, il canone, i confini del genere. Constatato l'inevitabile conflitto delle interpretazioni i curatori affermano: «one principal aim of *The Routledge Companion to Science Fiction* is to bring into dialogue some of the many perspectives on the genre, without striving to resolve this multiplicity into a single image of the sf or a single story of its history and meaning».[11]

I.2 Problemi di storia del genere e periodizzazione

Differenti storie della fantascienza sono state scritte basandosi su diverse concezioni del genere. Mi pare che si possano raggruppare in alcune tipologie principali a seconda del punto di inizio - ossia a seconda di dove viene individuata la nascita del genere: una storia "lunga" con diverse declinazioni possibili (a partire dal mondo antico o dal 1600), una storia ottocentesca, e una novecentesca.[12] Ripercorrerò ora brevemente queste opzioni, cercando di problematizzarle criticamente, ritenendo che la ricostruzione storica si configuri come uno dei tasselli fondamentali, uno dei principali terreni del conflitto delle interpretazioni all'interno del discorso critico sul genere, così come il problema della definizione e quello dell'elaborazione di un canone, strettamente connesso a entrambi gli altri.

11 Bould Mark, Butler Andrew M., Roberts Adam, Vint Sherryl (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, London and New York, Routledge, 2009, p. XX.

12 Tra le ricostruzioni più dettagliate: Roberts, Adam, *The History of Science Fiction*, London, Palgrave, 2006. Roberts, secondo cui il vero spartiacque è individuabile nella rivoluzione copernicana, dedica un capitolo ai rapporti tra *Science Fiction and the Ancient Novel*, e i seguenti rispettivamente al sedicesimo secolo, al diciassettesimo, al primo Ottocento, agli anni tra 1850 e 1900, a Verne e Wells, ai *pulps* del primo Novecento, alla *Golden Age* degli anni tra 1940 e 1960, alla New Wave tra anni Sessanta e Settanta, agli anni dai Settanta ai Novanta (alcuni capitoli sono dedicati ad altri *media* e un *postcrittum* alla fantascienza del ventunesimo secolo). Capitoli dedicati alla storia del genere si hanno ovviamente nelle opere complessive, in cui solitamente un'intera sezione è dedicata appunto alla storia. La *Cambridge Companion* - James Edward and Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, cit. - sceglie una periodizzazione in cui un unico capitolo tratta della *Science Fiction before the Genre*, e i seguenti si concentrano su *The magazine era: 1926-1960*, *New Wave and backwash: 1960-1980*, *Science fiction from 1980 to the present*, cui segue un capitolo dedicato alla storia del genere nel cinema e nella televisione. La *Routledge Companion* - Bould Mark, Butler Andrew M., Roberts Adam, Vint Sherryl (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, cit. - presenta una periodizzazione più articolata anche relativamente a *media* differenti. La storia della letteratura è divisa in un capitolo dedicato a *The Copernican Revolution* (in cui sono riassorbiti tutti i riferimenti a opere pre-seicentesche), uno dedicato all'Ottocento, e i seguenti dedicati ai periodi 1895-1926, 1926-1949, 1950-1963, 1964-1979, 1980-1992, dal 1992 (a questi sono intervallati, seguendo un ordine cronologico, capitoli dedicati a fumetto, cinema, televisione). Ricordo inoltre che il problema della tradizione storica, di pari passo con quello definitorio, è solitamente presente in apertura di ogni studio dedicato al genere. Non riprenderò questi riferimenti relativamente alle fasi storiche illustrate nel testo. Per approfondimenti bibliografici su ciascuna fase si può partire dalle bibliografie particolari presenti alla fine di ciascun capitolo nelle due c*ompanions* citate. In lingua italiana: Ghezzo, Davide, *Dei padri fondatori*, Bologna, Elara-Perseo, 2009; Pagetti, Carlo, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970 (sopratutto su Otto e Novecento); Sadoul, Jacques, *La storia della fantascienza. Dal fantastico al capovolto. Il genere letterario del futuro*, Milano, Garzanti, 1975 (1973), traduzione di Giusi Riverso (ricostruzione storica a partire dal 1911, con breve citazione di precedenti anteriori); Suvin, Darko, *Le metamorfosi della fantascienza*, cit., parte seconda (con particolare approfondimento dal 1500 in poi).

La sintetica ricostruzione che segue non ha pretese di esaustività o completezza (altre e miglior opere esistono con questo scopo e in nota ho provveduto a rimandare a studi monografici o a bibliografie dedicati interamente alla storia del genere); il mio intento è dar conto degli approcci critici che mi sono parsi fondamentali, così come ho fatto riguardo al problema definitorio, e, soprattutto, fornire (anche al lettore meno esperto di fantascienza) lo sfondo minimo, necessario e sufficiente, al lavoro che segue relativamente al contesto italiano. Per questo stesso motivo concederò maggior spazio al Ventesimo secolo. Le convenzioni testuali, editoriali, di lettura sviluppatesi negli Stati Uniti e in Inghilterra nei decenni Venti-Settanta del Novecento costituiranno infatti l'antecedente e il termine di paragone irrinunciabile al momento di ricostruire la storia del genere nell'Italia del secondo Dopoguerra. Come si vedrà più avanti, in questa sezione e nelle seguenti, riviste e autori di lingua inglese furono tradotti in Italia massicciamente a partire dal 1952, e tali traduzioni, oltre a costituire un vasto serbatoio di materia prima per le nostre pubblicazioni periodiche, con cui i primi autori italiani faticarono non poco a competere, portarono con sé tutto un repertorio di temi e stilemi già vastamente consolidato (e per altro declinato variamente e ampiamente diffuso anche dal cinema). I nostri scrittori di genere non ignorarono tale repertorio, ma anzi lo adottarono, lo assimilarono, e giunsero in qualche caso a farne un riuso critico e personale. In ogni caso quello del rapporto con i modelli anglosassoni è sempre rimasto nella fantascienza italiana del secondo Novecento un nodo cruciale sia a livello di produzione autoriale che di presenza nelle sedi editoriali, che di continuo termine di confronto nelle dinamiche della ricezione.

Alcune “storie lunghe” della fantascienza individuano la nascita della fantascienza agli albori della letteratura greco-latina, in opere che presentano viaggi interplanetari straordinari come *La storia vera* e *L'icaromenippo* di Luciano di Samosata (datate attorno al 170 a.c.), in cui, rispettivamente, una nave viene trasportata in cielo da un fortissimo vento e dopo sette giorni di navigazione nell'aria approda a un'isola fantastica - la Luna, e in cui il protagonista vola fino alla Luna attaccandosi ali di uccello alle braccia. Ma non mancherebbero simili viaggi straordinari in opere di Euripide o Plutarco. O piuttosto nel *Somnium scipionis* di Cicerone (51 a.c.), in cui il protagonista, in sogno, guidato dall'anima del nonno defunto, si allontana dalla Terra sino a vedere l'intera Via Lattea. Tali opere antiche vengono citate nella storia della fantascienza al di là del significato parodico (il caso di Luciano, che dunque già presuppone una tradizione di testi precedente), o allegorico-religioso, o del carattere scopertamente fantastico-meraviglioso dei viaggi descritti, cosicché le citazioni potrebbero proseguire con la *Commedia* dantesca e dell'*Orlando furioso* di Ariosto. Il criterio è qui meramente tematico: la presenza di un viaggio interplanetario tra gli eventi della storia.

Altre tipologie di storia lunga della fantascienza non si accontentano della presenza di certi elementi nella trama, e collocano la nascita del genere agli inizi dell'epoca moderna, tra Sei e Settecento, evidenziandone la connessione all'alba della scienza moderna, dunque con la rivoluzione copernicana, o valorizzandone piuttosto la radice legata alle utopie, o ancora quella costituita dai primi viaggi straordinari interplanetari in cui il viaggio abbia un interesse più tecnico-scientifico che non puramente fantastico o religioso (tre direttrici, quella epistemologico scientifica, quella utopica e quella del viaggio straordinario, spesso per altro compresenti nelle opere). Le opere chiave potranno qui essere il *Somnium, sive astronomia lunaris* di Johan Kepler (1634), primo a rappresentare un cosmo copernicano e a proporre ipotesi scientificamente basate a proposito della vita sulla Luna (seppure arrivando al satellite trasportato da poteri ancora soprannaturali), o la *New Atlantis* di Francis Bacon (1627); l'*Utopia* di Thomas More (1516), o *The Man in the Moone or, a Discourse of a Voyage Thirther by Domingo Gonzales, the Speedy Messanger* di Francis Godwin (1638), in virtù della descrizione dell'ambiente e degli abitanti della Luna (nonostante il protagonista vi arrivi servendosi del volo di uno stormo di oche straordinarie), o, ancora, *L'Autre monde* di Cyrano de Bergerac (1657).

Spesso le storie della fantascienza optano per la citazione di questi precedenti più antichi limitandone il ruolo appunto a quello di precedenti, tradizioni fondamentali per la nascita del genere fantascientifico, in cui esso affonda le sue radici.

Una seconda, forse più popolare scelta, consiste nel porre la nascita della fantascienza nel diciannovesimo secolo. Secondo una versione resa celebre da Brian Aldiss, e variamente declinata da altri, l'opera da porre all'origine del genere sarebbe il *Frankenstein or the Modern Prometheus* di Mary Shelley (1818), in quanto esemplificazione del ruolo accordato dal Romanticismo all'immaginazione e al sublime fantastico, o dei timori che ribaltavano per la prima volta la fiducia positivistica nella scienza, o in quanto primo vero spartiacque letterario verso una visione del mondo profondamente dominata dal sistema di riferimento scientifico, o, ancora, in quanto archetipo di quella figura di scienziato faustiano poi tanto fortunata nella fantascienza seguente (e secondo alcuni anticipata nel 1815 da *Der Sandmann* di E. T. A. Hoffmann).

Più numerosi critici pongono la nascita del genere alla stessa altezza cronologica, nel diciannovesimo secolo, ma legandola, piuttosto che a una discendenza dal gotico, al nuovo ruolo egemonico del paradigma scientifico nella visione del mondo e alla centralità che la tecnologia va assumendo nella vita quotidiana dell'uomo. Un approccio che lega la definizione del genere a elementi extratestuali - al contesto storico-culturale, alla storia delle idee scientifiche - efficacemente declinato in sede di storia della cultura (esemplarmente da Roger Luckhurst).[13]

13 Luckhurst, Roger, *Science Fiction*, Cambridge, Polity Press, 2005.

Passando per opere chiave come lo *Hans Pfaal* di Edgar Allan Poe (1835)[14] e per la produzione futuristico-speculativa in lingua inglese e francese di metà secolo, di autori come Camille Flammarion, le storie della fantascienza giungono a una larga (ma ancora non completa) identità di vedute nell'attribuire un ruolo fondante all'opera di Jules Verne e più ancora a quella di Herbert George Wells. Verne (1828-1905) offre per primo una serie di viaggi straordinari (tra i titoli più famosi *Voyage au centre de la terre*, 1864; *20.000 lieues sous les mers*, 1872; *De la terre à la lune*, 1865) spiegati facendo stretto riferimento alla scienza e alla tecnologia esistenti all'epoca dell'autore.

L'influenza di Wells (1866-1946) è da alcuni ritenuta preponderante, poiché con l'autore inglese si da l'incredibile caso di uno scrittore che da solo ha formulato pressoché l'intero repertorio tematico di larga parte, se non di tutta, la fantascienza seguente, o ha saputo profondamente rinnovare in senso narrativo o di estrapolazione idee che pure erano già esistenti. Dal viaggio nel tempo ed estrapolazione riguardante la società futura di *The Time Machine* (1895), all'incontro con gli alieni e all'invasione marziana in *The War of the Worlds* (1898), dallo scienziato esaltato e prometeico e dall'esperimento fallito o perverso in *The Invisible Man* (1897) o *The Island of Doctor Moreau* (1896) al viaggio interplanetario di *The First Men in the Moon* (1901).

Da Wells in poi le ricostruzioni storiche concordano sostanzialmente nell'individuare alcune altre tappe fondamentali e, per conseguenza, la periodizzazione novecentesca è, nelle linee generali, condivisa. Nel 1926 nasce negli Stati Uniti la rivista «Amazing Stories» fondata e diretta da Hugo Gernsback (fino al 1929, quando ne perse il controllo finanziario ed editoriale), il quale fu il principale artefice della nascita del genere fantascientifico come etichetta editoriale e del suo repertorio nell'immaginario moderno. Fu infatti Gernsback a coniare, sulle pagine di «Amazing Stories» l'espressione *scientifiction*, poi divenuta *science fiction* nel 1929, a proclamare dunque l'esistenza di un nuovo genere, a individuarne i padri fondatori in Verne, Wells e Poe (dei quali ristampò opere a puntate), e a insistere sul carattere tecnico-scientifico, profetico e didattico della fantascienza. Nella forma dilettevole di storie avventurose o di misteri scientifici da risolvere, Gernsback mirava a divulgare un contenuto scientifico. Egli stesso proveniva da una formazione non letteraria (era elettrotecnico) e aveva già curato periodici tecnici (il primo dei quali era stato «Modern Electrics» a partire dal 1909, seguito da «Electrical Experimenter» e «Science and Invention»). Questo genere di intento dichiaratamente didattico, non impedì però a Gernsback di

14 Valorizza il ruolo di Poe e di Hawthorne come fondatori della prima fantascienza americana moderna Carlo Pagetti ne *Il senso del futuro*, cit., pp. 22-23 e cap. III *Il laboratorio di Aylmer e il vascello di Gordon Pym*, pp. 57-83. Il tema dell'influenza di questi autori sui seguenti è affrontato a più riprese anche nelle pagine successive.

pubblicare molte storie la cui accuratezza scientifica era scarsa o che viravano verso l'horror, tanto che uno degli autori più prolifici e oggi più ricordati, Edward Elmer Smith, contribuì in modo sostanziale alla codificazione di quel sottogenere chiamato *space opera* in virtù dell'ambientazione interplanetaria, del carattere avventuroso, mirabolante, pieno d'azione.[15] Si apre con «Amazing Stories» l'epoca dei *pulp magazines*, pubblicazioni periodiche di massa («Amazing» raggiunse in breve le 100.000 copie a numero) nelle quali la fantascienza era declinata come genere popolare di ampia diffusione. Tra gli anni Venti e Trenta nacquero numerose pubblicazioni sulla scia del successo di «Amazing»: Gernsback stesso fondò nel 1929 «Science Wonder Stories», «Air Wonder Stories», «Science Wonder Quaterly» (poi fuse in «Wonder Stories»), seguite nel 1930 da «Astounding Stories», nel 1931 da «Astonishing Stories» e altre in seguito.

Ma bisogna notare che le storie della fantascienza si restringono da questo punto in poi a storie del genere in lingua inglese con pochissime eccezioni. Dall'antichità greco-latina alla nascente modernità di respiro europeo, si è arrivati a una fase aurorale ottocentesca in cui solo la produzione in lingua francese, grazie al prestigio di Verne, conservava un posto accanto a quella inglese e, infine, a ricostruzioni del Novecento largamente dominate dalla produzione statunitense. La fantascienza viene così a essere collegata (non solo nell'immaginario popolare, ma anche in alcuni studi accademici) all'egemonia culturale americana e alla fase storica dell'industrializzazione e del capitalismo avanzati occidentali. Suvin, nelle *Metamorfosi*, non espunge questo momento della produzione dalla storia del genere, nonostante ne dia un giudizio pesantemente limitativo che inquadra la fase come infantilistica e da superare.

La storia novecentesca del genere viene per lo più periodizzata a seconda delle tendenze dominanti nella produzione - dapprima principalmente periodica - statunitense e inglese: la fase dei *pulp magazines* dei secondi anni Venti e anni Trenta si apre sotto il segno di Gernsback (al cui nome è intitolato a tutt'oggi il premio Hugo, uno dei più prestigiosi premi di fantascienza nel mondo anglosassone) e di una fantascienza in cui l'estrapolazione scientifica non nasconde intenti didattici e di ispirazione per le nuove generazioni di scienziati e tecnici a cui è affidato il compito della conquista spaziale. L'eredità di Gernsback fu raccolta da F. Orlin Tremaine, curatore di «Astounding Stories» ed estensore della celebre formula che riassumeva la fantascienza come *thought-variant*

15 Per un'indicizzazione di periodici, autori, opere e motivi tematici si può vedere l'enciclopedica Bleiler, Everett F., *Science-Fiction. The Gernsback Years. A complete coverage of the genre magazines Amazing, Astounding, Wonder and others from 1926 through 1936*, Kent, Ohio and London, Kent University Press, 1998. In italiano si può disporre di Sadoul, Jacques, *La storia della fantascienza*, cit. Sadoul prende come data di inizio della sua storia il 1911, anno in cui Gernsback cominciò la pubblicazione a puntate su «Modern Electrics» del suo romanzo tecnologico-futuristico *Ralph 124C41+*, ivi, p. 29. Curtoni non ha dubbi sul fatto che «La *science-fiction* come fenomeno letterario di massa, nasce il 5 aprile 1926, con la pubblicazione in America del primo numero di "Amazing Stories" [...]», Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana*, Milano, Nord, 1978, p. 9.

story, narrativa speculativa, dell'estrapolazione verisimile condotta a partire da un esperimento ideale come presupposto narrativo. Un momento di maggiore rinnovamento viene unanimemente riconosciuto alla fine degli anni Trenta, con la successione di John W. Campbell alla guida di «Astounding Stories» nel 1937. Campbell ebbe il merito di selezionare e incoraggiare opere in cui la fiducia nella possibilità dell'uomo di dominare la natura conoscendone le leggi non veniva meno ma si presentava mondata da quell'enfasi quasi misticheggiante e dall'ingenuità che aveva segnato tanta produzione precedente: la proiezione nel futuro delle innovazioni scientifico-tecnologiche cominciava a toccare anche la struttura della società umana e l'individuo. Anche gli standard relativi alla qualità della scrittura si alzarono. Sotto la cura di Campbell esordì una generazione di autori destinata a essere identificata - in molti casi ancora oggi - con il canone della fantascienza classica: Alfred van Vogt, Robert A. Heinlein, Isaac Asimov, Theodore Sturgeon, Ray Bradbury, Frederik Pohl, Fritz Leiber, Lester Del Rey, tanto che in alcune storie della fantascienza il periodo che comprende il decennio Quaranta e il decennio Cinquanta è ricordato come la *Golden Age* della fantascienza moderna. Già partire dal 1926 si erano inoltre andate stabilendo una serie di dinamiche di interazione tra scrittori, curatori delle pubblicazioni e lettori che diedero forma al peculiare *fandom* (da *fan* e *kingdom*) che da allora ha influito su tanta parte di produzione, circolazione, ricezione della fantascienza (come si vedrà non solo statunitense): i primi periodici dedicavano molte pagine alle lettere dei lettori, i quali dimostravano frequentemente una passione e un'identificazione col genere peculiari; gli scrittori provenivano in buona parte dalle file dei lettori più appassionati e così anche i curatori delle riviste; all'interno del pubblico era individuabile un comparto limitato di lettori-fan, dediti esclusivamente o quasi alla lettura di pubblicazioni di genere e particolarmente attivi nell'interagire con gli operatori professionali. Alle lettere indirizzate alle riviste seguirà presto il fenomeno delle pubblicazioni amatoriali autoprodotte - dette *fanzines*, dalla fusione di *fan* e *magazine*, ma anche quello delle convention e dei premi letterari, nonché della pubblicazione di studi critici e repertori.[16]

Gli anni Cinquanta sono descritti come una fase cruciale nello sviluppo del genere verso forme più mature. Delle testate chiave - «The Magazine of Fantasy and Science Fiction», «Galaxy», «If» - è «Galaxy» (1950-'80; 1994-'95) a lasciare il segno più incisivo sulla decade: sotto la guida di

16 V. Moskowitz, Sam, *Esploratori dell'infinito. Le biografie degli scrittori che hanno fatto la storia della fantascienza*, Milano, Nord, 1980 (1965), per i percorsi biografici degli scrittori; Stableford, Brian M., *The Sociology of Science Fiction*, San Bernardino, CA, Borgo Press, 1987, in particolare il cap. IV - *The Expectations of the Science Fiction Reader* per la citazione e l'analisi di alcune lettere pubblicate sui periodici degli anni Venti e Trenta; Reid, Robin Anne, *Fan Studies*, in Bould Mark, Butler Andrew M., Roberts Adam, Vint Sherryl (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, cit., pp. 204-213. V. la bibliografia finale di quest'ultimo contributo per ulteriori approfondimenti (la bibliografia in lingua inglese dei *fan studies* è già piuttosto nutrita). V. gli studi di Henry Jenkins per le più recenti evoluzioni del *fandom* (non solo fantascientifico) anche a contatto con i nuovi *media* digitali.

Horace L. Gold la rivista promuove una fantascienza satirica, distopica, raffinata, pensata per lettori adulti e letterariamente più esigenti. Su «Galaxy» escono, per fare solo un esempio tra i più celebri, i racconti che daranno poi vita a *The Martian Chronicles* di Ray Bradbury (in volume nel 1950).[17]

Ma il decennio è anche segnato dalla notevole crescita dell'editoria libraria di genere, con case specializzate e collane presso grossi editori (con la raccolta e la ristampa o lo sviluppo in romanzi di molte delle storie in precedenza uscite sui periodici), con un ampliamento del mercato che permetteva un progressiva maggior professionalizzazione degli scrittori. Tra i titoli che segnano la decade vanno annoverati quanto meno *The Day of the Triffids* di John Wyndham (1951), *Childhood's End* di Arthur Clarke, *The demolished Man* di Alfred Bester, *The Space Merchands* di Fredric Pohl e Ciryl Kornbluth, *Fahrenheit 451* di Bradbury (tutti in volume nel 1953), *A Canticle for Leibowits* di Walter M. Miller (in volume nel 1959 ma uscito a puntate su «The Magazine of Fantasy and Science Fiction» tra 1955 e 1957), *Stranger in a Strange Land* di Robert Heinlein (1961). Con la fine degli anni Cinquanta e i primissimi anni Sessanta la chiusura di numerose riviste lascia il libro - economico e rilegato - alla guida del mercato specializzato americano.

Tuttavia lo spartiacque successivo è ancora una volta riconosciuto dai critici nel lavoro svolto da una rivista e dal suo curatore: la inglese «New Worlds» (1946-'76 con varie riprese successive), sotto la cura di Michael Moorcock a partire dal 1964. Già nel 1962 però «New Worlds» ospitò un editoriale di James Graham Ballard destinato a divenire una sorta di manifesto di quella corrente, chiamata New Wave, che ha caratterizzato la fantascienza negli anni Sessanta. L'editoriale di Ballard, titolato *Which Way to Inner Space?* (quale via verso lo spazio interiore?), propugnava la necessità di un mutamento paradigmatico nella letteratura di fantascienza, uno spostamento d'attenzione dallo spazio esterno, fisico, interplanetario, a quello interiore, psicologico, del subconscio. Nel 1964 il primo editoriale di Moorcock indicava in William Burroughs il nume tutelare della nuova fantascienza. Seguì un momento di radicale rinnovamento delle convenzioni di genere stabilitesi a partire dagli anni Venti, sia a livello tematico - con lo spostamento propugnato da Ballard ma anche con il confronto con tematiche sino ad allora non frequentate e quasi tabù (compresa quella sessuale) che in termini di audace sperimentazione formale (rinnovamento che toccò, bisogna ricordare, solo un particolare segmento della produzione di genere). «New Worlds» ospitò i lavori, oltre che di Moorcock stesso, degli autori più rappresentativi della “nuova ondata”, tra cui Brain Aldiss, Thomas Disch, John Sladek. Negli Stati Uniti non vanno inoltre dimenticati nomi come quelli di Harlan Ellison (anche curatore dell'antologia *New Visions* nel 1967, considerata una sorta di manifesto della New Wave americana), Roger Zelazny, Samuel R. Delany.

17 V. Rosheim, David L., *Galaxy Magazine. The dark and the light Years*, Chicago, Advent Publishers, 1986. All'inizio del capitolo dedicato a «Galassia» nel presente lavoro riprendo maggiori informazioni sulla testata.

Negli stessi anni non cessò mai una produzione di genere non di ricerca e più popolare rispetto alla New Wave, firmata da autori come Arthur Clarke, Clifford Simak, Robert Heinlein, Robert Silverberg, né va dimenticato che alcune opere chiave innovatrici di questo periodo difficilmente si potrebbero ascrivere a quel movimento - si pensi per esempio a *The Left Hand of Darkness* di Ursula K. Le Guin o *Dune* di Frank Herbert, per non parlare della produzione di un fuoriclasse come Philip K. Dick (*Do Androids Dream of Electric Sheep* uscito nel 1968, *Ubik*, pubblicato nel 1969). Uno sguardo ai vincitori dei principali premi per la narrativa di genere in lingua inglese in questi anni - Hugo e Nebula - conferma la compresenza sul mercato e il gradimento presso il pubblico di opere che esprimono uno spettro di possibilità molto ampio.

Gli anni Settanta, seppure non presentando in letteratura movimenti nuovi dalla fisionomia unitaria, videro la pubblicazione di diversi titoli di rilievo, tra cui *Crash* di Ballard (1973), *The Dispossessed* di Le Guin (1974), *Babel-17* e *Triton* di Delany (1966, 1976).

Nel corso dei decenni Sessanta e Settanta crebbe inoltre l'importanza del contributo femminile e femminista alla produzione di genere. Si sono affermate in questi anni scrittrici come Alice Sheldon (che durante gli ultimi anni Sessanta aveva scritto sotto lo pseudonimo maschile di James Tiptree jr.), Ursula K. Le Guin, Johanna Russ, Octavia Butler nelle cui opere spicca la problematizzazione dei ruoli di genere (celebre resta ad esempio *The Female Man* di Russ, 1974), ed etnici nel caso dell'afro-americana Butler, assieme a riflessioni di grande interesse ideologico-politico (il già citato *The Dispossessed* di Le Guin). Il contributo di scrittrici e critiche si è fatto sentire anche sotto forma di antologie e studi.[18]

Anche il decennio Ottanta e buona parte del decennio Novanta vengono spesso caratterizzati in base alla presenza di un movimento nuovo, quello del cyberpunk, marcato, anche nelle arti visive, dalle peculiari sintesi tra biologia umana e macchina, dalla presenza di elementi tratti dal mondo dell'informatica, della computeristica, della realtà virtuale e che spesso presenta scenari distopici, mondi iper-umanizzati e post-industriali. A questi elementi tematici può fare riscontro, nella scrittura, una struttura narrativa frammentata, complicata dall'esistenza di diversi piani di realtà (fisica e virtuale), mentre i protagonisti sono spesso antieroi che si muovono nel sottobosco della società - hackers, fuorilegge, rinnegati. Il termine cyberpunk compare per la prima volta nel 1983, come titolo di un racconto di Bruce Bethke.[19] Nomi di punta della nuova corrente vengono

18 V. Donawerth, Jane, *Feminism*, in Bould Mark, Butler Andrew M., Roberts Adam, Vint Sherryl (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, cit., pp. 214-224; Jones, Gwineth, *Feminist sf*, ivi, pp. 484-488; Hollinger, Veronica, *Femist theory and science fiction*, in James Edward and Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, cit., pp. 125-136; Merrick, Helen, *Gender in science fiction*, ivi, pp. 241-252. In italiano Palusci, Oriana, *Terra di lei. L'immaginario femminile tra utopia e fantascienza*, Pescara, Tracce, 1990.

19 Ora disponibile liberamente sulla *web page*: <http://www.infinityplus.co.uk/stories/cpunk.htm>.

considerati William Gibson (*Neuromancer* 1984; *Count Zero* 1986; *Mona Lisa Overdrive* 1988), Neal Stephenson *(Zodiac* 1988, *Snow Crash* 1992)*,* Bruce Sterling (noto forse più per l'opera saggistica pubblicistica, famoso il manifesto *The Hacker Crackdown: Law and Disorder on the Electronic Frontier* del 1992; tra i romanzi *Islands in the Net* del 1988), Pat Cadigan (*Mindpalyers*, 1987)*,* John Shirley (la trilogia *A Song Called Youth*, 1985-'90).

Il cyberpunk ha visto inoltre, soprattutto nelle arti visive, un presenza caratterizzante di opere nipponiche. La serie manga *Akira*, dell'autore Katsuhiro Otomo, trasposto in un film di animazione nel 1988; il film di animazione *Ghost in the Shell* diretto nel 1995 da Mamoru Oshii e anch'esso tratto da un manga, di Masamune Shirow; il film *Tetsuo* del 1989 diretto da Shinya Tsukamoto (per indicare solo gli esempi maggiori) contribuiscono alla definizione dell'estetica cyberpunk, così come degli scenari e dei temi caratterizzanti (il cyborg, l'unione tra carne e metallo, tra biologico e artificiale, la città postatomica, un ethos nichilista). Ma nelle sale cinematografiche è forse soprattutto *Blade Runner*, trasposizione del romanzo del 1968 *Do Androids Dream of Electric Sheep?* Di Philip Dick, girata da Ridley Scott nel 1982, a costituire una sorta di manifesto del cyberpunk.

Per il cyberpunk, così come per altre correnti individuate nella produzione di genere più recente, vale quanto detto per la New Wave in precedenza: l'alta "visibilità critica" di queste tipologie particolari tende a talvolta a far passare in secondo piano una vasta produzione di genere che continua a misurarsi invece con temi più tradizionali. Negli anni Ottanta sono ancora in piena attività scrittori appartenenti a generazioni precedenti come Arthur Clarke, Frederick Pohl, Isaac Asimov, Clifford Simak, senza contare le sperimentazioni di altri autori in direzioni che esulano dal cyberpunk - John Vinge, John Varley, Normad Spirad e numerosissimi altri, mentre si afferma per altro il contributo di Paesi come l'Australia e il Canada (certo facilitati dal fatto di produrre in lingua inglese e dunque di poter raggiungere direttamente il pubblico statunitense e inglese). Gli elementi più tipici del cyberpunk vanno ad accrescere il repertorio condiviso di genere e si trovano in seguito impiegati in molte opere che non si potrebbero ascrivere al sotto-filone specifico.

A partire dagli anni Ottanta inoltre, a proposito di autori come Stephen Baxter, Alastair Reynolds o Robert James Sawyer, si è parlato di rinascita della *hard science fiction*, quel sotto-filone della narrativa fantascientifica che presenta elementi scientifici elaborati con accuratezza e tenuti in primo piano nella narrazione, e di una nuova *space opera*, in cui gli elementi tipici dell'avventura interplanetaria vengono reimpiegati in trame spesso cupe, problematiche, con personaggi complessi, opere che poco hanno a che fare con le antiche ottimistiche colonizzazioni di altri mondi o salvataggi di fanciulle in pericolo che avevano segnato gli esordi del sottogenere ad opera di E. E. Smith e William Burroughs. Vengono pubblicate, verso la fine degli anni Novanta e

negli anni Duemila, antologie con titoli significativi: *The Ascent of Wonder* e *Space opera Reinassance* (1994, 2002, curate da Kathryn Cramer e David G. Hartwell).

Restano per altro in attività, in questi decenni, ottime autrici come Ursula K. Le Guin e Octavia Butler, mentre tra i secondi anni Novanta e gli anni Duemila si consolida l'opera di una nuova generazione di scrittori inglesi - il già citato Baxter, China Mièville, Paul McAuley, Gwyneth Jones, Ken McLeod, e altri, spesso in grado di reimpiegare elementi di genere tradizionali per affrontare tematiche postcoloniali o portare nella narrativa di genere le ultime frontiere dell'ingegneria genetica o delle tecnologie spaziali. Diventa per altro difficile, data la mancanza di diaframma storico, individuare correnti precise all'interno di una produzione vasta e molto diversificata; mi sembra opportuno rimandare la verifica di categorie, che pure nel mondo anglosassone sono state proposte in riferimento a taluni gruppi di opere o supposte tendenze contemporanee, come quelle di *New Weird* o *Slipstream*.

Ma prima di passare alla situazione italiana, vale la pena ricordare, relativamente ai Paesi di lingua inglese, che nel corso del secondo Novecento si è consolidata una tradizione di studi sul genere piuttosto ampia, sopratutto negli Stati Uniti. Già nel 1959 comincia le pubblicazioni «Extrapolation», rivista dedicata alla fantascienza, fondata da Thomas D. Clareson presso il College of Wooster; nel 1972 nasce «Foundation», oggi pubblicata dalla sigla editoriale della University of Liverpool; nel 1973 è la volta di «Science Fiction Studies», a tutt'oggi la rivista di critica di fantascienza di maggior caratura teorica, fondata da R.D. Mullen presso la Indiana State University (in seguito spostatasi prima in Canada, presso la Concordia University di Montreal, quindi tornata negli U.S.A., presso la DePauw University).

Anche nel percorso degli studi universitari è stato forse il lavoro di Suvin a costituire uno spartiacque essenziale, affinando un armamentario critico che ha sancito la rispettabilità della fantascienza come materia degli studi letterari. Le *Metamorfosi della fantascienza* sono comunque state precedute da diversi lavori pionieristici di studiosi come J. O. Bailey (*Pilgrims through Space and Time* è del 1947) e Thomas D. Clareson, il già citato fondatore della precoce «Etrapolation», anche ideatore e primo presidente della *Science Fiction Research Association* nel 1970.[20]

Oggi il panorama delle associazioni accademiche dedicate alla ricerca sulla narrativa fantascientifica è composito e attivo attraverso una moltitudine di convegni annuali: la *International Association for the Fantastic in the Arts*, fondata nel 1982, tiene un convegno annuale, come anche la già citata *Science Fiction Research Association* e la canadese *Society of Utopian*

20 V. Hassler, Donald M., *The Academic Pioneers of Science Fiction Criticism, 1940-1980*, in «Science Fiction Studies», vol. 26, part. 2, n. 78, July 1999, pp. 213-231.

Studies, fondata nel 1975; l'inglese *Science Fiction Foundation* fondata nel 1971 promuove l'insegnamento universitario del genere, per citare solo le organizzazioni principali.[21]

Nel 1996, in un numero di «Science Fiction Studies» dedicato alla fantascienza nell'università, una ricognizione effettuata da Arthur Evans e R. D. Mullen censiva quattrocentoquattro corsi dedicati alla fantascienza (ma anche a utopia e fantasy) nei college statunitensi.[22] Sempre più numerose e consistenti sono poi le collezioni archivistiche e bibliotecarie dedicate al genere, presso varie università, anche qui, sopratutto statunitensi, ma con alcuni poli presenti anche in Europa. Tra questi ultimi la University of Liverpool, la Univesitat Politècnica de Catalunya, la Maison d'Allieurs a Yverdon-les-Bains in Svizzera.[23]

La bibliografia di studi monografici e raccolte di saggi in lingua inglese si è sviluppata molto nel tempo, alimentata da un numero crescente di lavori accademici, ma sempre accanto a studi e repertori compilati dagli appassionati, al di fuori delle università, in un rapporto con la critica accademica talvolta collaborativo talaltra anche polemico e conflittuale. I contributi programmatici dei curatori di riviste specializzate, come Gernsback, Campbell o Gold, sono stati particolarmente influenti grazie alla possibilità che essi hanno avuto, contestualmente, di selezionare a monte una produzione letteraria consona alla propria idea di fantascienza, da pubblicare sulle testate da loro dirette. Ma dagli anni Cinquanta alcuni contributi importanti vengono anche dai recensori più assidui sulle riviste di genere: i primi a guadagnarsi una fama come critici specializzati sono infatti Damon Knight, che raccoglie i suoi interventi nel 1956 in *In Search of Wonder*; e James Blish, che nel 1960 pubblica la sua prima raccolta - *The Issue at Hand*. Inoltre, dal mondo delle pubblicazioni amatoriali, vivace sin dagli anni Trenta, provengono anche termini poi entrati nel gergo critico come ad esempio *space opera.*[24]

Anche in Italia gli strumenti e gli studi approntati dai fan al di fuori dei circuiti accademico-istituzionali sono numerosi e spesso molto utili, sul fronte della compilazione bibliografica o della raccolta di testimonianze, piuttosto che su quello critico-teorico.

---

21 Per elenchi più completi v. Barron, Neil (ed.), *Anatomy of Wonder. A Critical Guide to Science Fiction. 5th edition*, Westport, CT, Libraries Unlimited, 2004, pp. 883-886; <http://www.sfhub.ac.uk/> alla voce del menu *SF research directory*.

22 Evans, Arthur B. and Mullen, R. D., *North American College Courses in Science Fiction, Utopian Literature, and Fantasy*, in «Science Fiction Studies», vol. 23, part 3, n. 70, November 1996, pp. 437-528. Sono pertinenti al tema anche gli altri saggi presenti nella parte monografica del numero, dedicata a *Science Fiction in Academe*.

23 Per un elenco completo v. *SFS Showcase. Library Collections and Archives of SF and Related Materials*, presented by Rob Latham, in «Science Fiction Studies», vol. 37, part 2, n. 111, July 2010, pp. 161-190; Hall, Hal W., *Research Library Collections of Science Fiction*, in Barron, Neil (ed.), *Anatomy of Wonder*, cit., pp. 811-835; www.sfhub.ac.uk alla voce del menu *SF research directory*.

24 V. Westfahl, Gary, *The Popular Tradition of Science Fiction Criticism, 1926-1980*, in «Science Fiction Studies», vol. 26, n. 2, cit., pp. 187-212. Per una ricognizione del panorama degli studi in lingua inglese si possono consultare i capitoli relativi a *History and Criticism* e *Author Studies* in Barron, Neil (ed.), *Anatomy of Wonder*, cit., pp. 523-677; ancora il numero di «Science Fiction Studies» dedicato a *The History of Science Fiction Criticism* (vol. 26, n. 2, July 1999).

Va infine notato che, nonostante al termine fantascienza venga associata automaticamente una produzione di genere su *media* diversi, e nonostante l'immaginario fantascientifico sia sicuramente *transmediale* nel mondo contemporaneo, il primato disciplinare negli studi anglosassoni sul genere resta saldamente sul fronte letterario. Un fatto che in parte potrebbe riflettere la priorità cronologica del *medium* della scrittura su altri di nascita più recente (cinema, fumetto, video game), che in parte può derivare dal maggiore radicamento delle discipline letterarie nelle università, ma che comunque finisce per determinare la natura letteraria della maggior parte degli approcci teorici e di larghissima parte degli studi monografici dedicati a singole opere e autori.

Capitolo II

La situazione italiana

II.1 La fantascienza prima della fantascienza

Risalendo indietro nel tempo si potrebbero rintracciare nella nostra letteratura numerose opere da annoverare tra gli antenati della fantascienza moderna. Le storie della fantascienza maggiormente inclusive potrebbero citare, come si è visto nel capitolo precedente, la *Commedia* dantesca (1304-'21 c.a.) in qualità di poema scientifico-filosofico e per la presenza di un viaggio straordinario. Per lo stesso motivo si potrebbe includere in una "storia lunga" della fantascienza italiana *L'orlando furioso* ariostesco (1506) per il viaggio di Astolfo sulla Luna. Così anche la *Città del Sole* di Tommaso Campanella (1602-'12) potrebbe essere ricordata, nonostante si tratti di un'opera filosofica in forma dialogica e non narrativa, per il ruolo che la sapienza di tipo scientifico riveste nell'organizzazione della società ideale descritta. Nel Settecento non sono mancate diverse opere in cui contenuti filosofici e satirici si trovavano associati a viaggi straordinari, in terre fantastiche abitate da popoli immaginari. È questo il caso dei *Viaggi di Enrico Wanton alle terre incognite australi, ed ai regni delle scimie e de' cinocefali* (1764) del veneziano di origine armena Zaccaria Seriman, anche autore di libretti d'opera.[1]

Anche l'*Icosameron* (1788) del veneziano Giacomo Casanova, dato alle stampe in francese, fu in parte abbozzato dall'autore in lingua italiana.[2] Titolo e sottotitolo completi recitano: *Icosameron ou histoire d'Edouard, et d'Elisabeth qui passèrent quatre vingts ans chez les Mégramicres habitante aborigènes du Protocosme dans l'interieur de notre globe, traduite de l'anglois par Jacques Casanova de Seingalt Vénitien Docteur èn lois Bibliothécaire de Monsieur le Comte de Waldstein seigneur de Dux Chambellan de S.M.I.R.A.* Nel romanzo Edoardo e la sorella Elisabetta raccontano di come abbiano trascorso venti anni in un fantastico regno al di sotto della crosta terrestre, abitato dai Megamicri (nome parlante che indica le dimensioni fisiche ridotte e la grandezza dell'animo e dell'intelligenza). La mastodontica opera (la prima edizione, stampata a

1 Pagetti, Carlo, *Italy*, voce in *The Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di John Clute, David Langford e Peter Nicholls, <http://www.sf-encyclopedia.com/>, *ad vocem*.

2 *Ibid*.

Praga, era in cinque volumi) è ricca di descrizioni e spiegazioni di principi fisici, della forma del governo e dell'organizzazione sociale dei Megamicri, dei loro costumi e della loro biologia, delle loro invenzioni. Viene così descritto ad esempio un dispositivo di locomozione in grado di muoversi autonomamente, non trainato da animali.

L'Ottocento letterario italiano è stato in buona parte dominato dal problema dell'unità nazionale. Forse per questo, ha notato Pagetti, non si è avuto in lingua italiana un equivalente del *Frankenstein* di Mary Shelley o dei racconti fantastici e perturbanti di Hoffman, Poe, Hawthorne.[3] Secondo Fabozzi e Fattori la minore presenza del fantastico e del meraviglioso nella modernità italiana (in un paragone coi Paesi anglosassoni) si spiegherebbe anche con l'azione della Controriforma cattolica che, sommata all'affermazione del principio aristotelico dell'arte come imitazione del vero e all'egemonia di Manzoni nel romanticismo nazionale, avrebbe portato alla censura o autocensura di quei motivi del meraviglioso meno compatibili con la morale cattolica.[4] A ciò si aggiunge uno sviluppo tecnologico-industriale più modesto di quello di altri Paesi che certo ha avuto conseguenze anche nella più lenta creazione di un immaginario legato al mondo della scienza e della tecnica.

È stato tuttavia citato Giacomo Leopardi come antecedente ottocentesco della fantascienza italiana, in virtù dei temi scientifici e degli «inequivocabili inserimenti utopico-futurologici» nella *Palinodia a Gino Capponi* (1835) e in varie *Operette morali*.[5] Tra queste si possono ricordare almeno la *Proposta di premi fatta all'Accademia dei Sillografi* (1824) per l'ipotesi, seppure amaramente satirica, di automati che sostituiscano l'imperfettibile uomo nel lavoro e nelle occupazioni sentimentali e intellettuali.

Verso la fine del secolo si sono avuti esempi di una narrativa futuristica e interessata al progresso tecnologico, tra cui, del 1860 la *Storia filosofica dei secoli futuri fin all'anno E. V. 2222 ovvero fino alla vigilia incirca della fine del mondo* di Ippolito Nievo, che descrive avvenimenti politici, sociali scientifici in un arco di tempo che dal presente dell'autore giunge all'anno 2222, tra cui le guerre mondiali, una rivoluzione contadina nel 2030, l'invenzione e la produzione di "omuncoli" artificiali che sostituiscono l'uomo nel lavoro.

È del 1887 il romanzo *Dalla Terra alle stelle. Viaggio meraviglioso di due italiani ed un francese* di Ulisse Grifoni, in cui i protagonisti si proiettano verso Marte all'interno di una casa volante grazie a un liquido anti-gravitazionale, che anticipa la cavorite di Wells. Del 1897 è *L'anno 3000: sogno* di Paolo Mantegazza. Mantegazza, nativo di Monza, era un fisiologo, un antropologo e uno scrittore, e fu uno dei primi divulgatori delle teorie darwiniane in Italia,[6] nonché un patriota. Il

3 *Ibid*.
4 Fabozzi Antonio e Fattori Adolfo, *Fantascienza* in Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. 12, Torino, Einaudi, 2007, pp. 344-371.
5 Cremaschi, Inìsero, *Cronistoria della fantascienza italiana*, in *Universo e dintorni*, Milano, Garzanti, 1978, p. 8.
6 Govoni, Paola, *Un pubblico per la scienza. La divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*, Roma, Carocci,

suo romanzo 1887, *Testa*, costituisce un seguito di *Cuore* di Edmondo De Amicis, ricco in egual modo di dedizione allo studio e di amore di patria. *L'anno 3000*, pubblicato a Milano da Treves (editore anche delle numerose opere saggistiche dell'autore), si apre con la descrizione di un veicolo a energia elettrica - l'aerotaco, navicella che i protagonisti Paolo e Maria adoperano per recarsi ad Andropoli, capitale degli Stati Uniti planetari. I due giovani fanno però una tappa a La Spezia, dove una necropoli conserva, come un museo, le memorie del passato nazionale; seguono numerose visite ad altri Paesi sparsi per il globo, e di ciascuno viene illustrato il sistema di governo, per bocca del narratore o grazie al dialogo tra i due protagonisti. Nell'anno 3000 si parla in tutto il mondo una lingua cosmica, e l'umanità è sulla buona strada per conseguire infine il governo degli ottimi, la fine dell'ingiustizia, della malattia, della delinquenza. Il racconto si snoda tra la descrizione delle meraviglie tecnologiche e sociali del futuro e la rievocazione della civiltà passata, tra la commozione per la grandezza artistica e letteraria dell'Italia antica e la condanna delle guerre, delle sofferenze, delle ingiustizie, che hanno segnato la storia del mondo antico.

Anche Emilio Salgari, accanto ai più noti romanzi di avventure per mare, pubblicò nel 1907 un romanzo di argomento futuristico: *La meraviglie del duemila*. Nel romanzo i due protagonisti giungono dal presente dell'autore all'anno 2003, grazie all'uso di una pianta in grado di sospenderne le funzioni vitali e a un dispositivo che ne iberna i corpi permettendone la perfetta conservazione nel tempo. Nel futuro i due uomini hanno modo di vedere una serie di meravigliosi ritrovati tecnologici: macchine volanti, treni sotterranei, giornali in formato sonoro e visivo, fabbriche completamente automatizzate; «Vi è, seppure in tono minore, un descrittivismo didascalico alla Robida, ovvero il gusto della curiosità, dei comfort, dei magnifici giocattoli-macchina delle grandi Esposizioni universali, esperienza metropolitana e spettacolare che l'Italia riuscì a raggiungere in qualche modo solo nel 1911».[7] Ma, nel complesso, la visione di questo mondo futuro non si può dire ottimistica: un uso oltremodo diffuso dell'energia elettrica ha saturato l'ambiente di irradiazioni, che eccitano gli uomini, tutti sembrano presi da una strana frenesia o fretta e i due protagonisti, i cui corpi non sono abituati alla sovraesposizione alle onde elettriche, finiscono per impazzire e vengono internati.

Rispetto a Mantegazza, Salgari realizza un'opera narrativamente più moderna, in cui le interazioni tra i personaggi e gli avvenimenti della trama non paiono più meri pretesti per spiegare la storia e la civiltà future. In *Le meraviglie del duemila* l'azione e il senso di meraviglia e stupore per quanto i protagonisti scoprono nel futuro prendono il posto che in *L'anno 3000* era riservato

2002, cap. V.

7 Fabozzi Antonio e Fattori Adolfo, *Fantascienza* in Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana*, cit., p. 349.

piuttosto all'esposizione filosofico-politica dei sistemi di governo. Il romanzo di Salgari conta infatti, a differenza di quello del Mantagazza, numerose edizioni in collane per giovani lettori (dopo le varie edizioni stampate da Bemporad, ve ne sono state per Sonzogno, Fratelli Fabbri, Paoline, Rizzoli e varie sigle minori).

Nella vasta produzione salgariana vi sono altre opere che presentano elementi fantascientifici: straordinarie invenzioni e viaggi fantastici si trovano ad esempio in *Duemila leghe sotto l'America* (1888), *Alla conquista della Luna* (1893), *Il re dell'aria* (1907), e così via.[8]

Un altro autore da menzionare tra i progenitori della fantascienza italiana, prolifico dall'ultimo decennio dell'Ottocento sino agli anni Quaranta del Novecento sotto lo pseudonimo di Yambo, è stato Enrico Novelli. Scrittore popolare e per ragazzi, Novelli pubblicava i suoi romanzi presso editori come Salani e Vallardi, ma anche su riviste dedicate a un pubblico giovane e a una narrativa avventurosa: «Per terra e per Mare» (editore Donath, Genova), «Letture per la Gioventù» (della romana Scotti). La gran parte dei romanzi di Novelli presentano elementi protofantascientifici: viaggi straordinari portano i protagonisti a visitare città sottomarine (*Due anni in velocipede*, 1899; *Atlantide*, 1901), in Paesi remoti (*Capitan Fanfara. Il giro del mondo in automobile*, 1904) e persino nel resto del Sistema Solare (*Gli esploratori dell'infinito*, 1906; *Il Re dei Mondi*, 1910); si può assistere alla colonizzazione della Luna (*La colonia lunare*, 1908) o, più modestamente, alla riconquista delle terre irredente sulle sponde adriatiche della Dalmazia (*La rivincita di Lissa*, 1909), in una curiosa declinazione di ambientazione futuristica e afflati patriottici. Nei romanzi di Novelli, alla vena avventurosa se ne somma spesso una satirica e comica. L'autore ama inoltre illustrare le proprie opere e ha realizzato anche alcuni fumetti negli anni Trenta.[9]

Sullo scorcio del secolo e all'inizio del Novecento un'abbondante produzione popolare in riviste e quotidiani presenta tra i suoi temi temi viaggi straordinari, fantasie futuristiche, trovate pseudoscientifiche. Elementi protofantascientifici si trovavano spesso accanto a elementi ascrivibili ai generi del bizzarro, dell'occulto, dell'avventuroso, dell'esotico. Anche le sedi editoriali erano dedicate genericamente a storie avventurose e straordinarie, senza che il futuro genere della fantascienza venisse già individuato all'interno del più ampio contenitore della narrativa per ragazzi. Numerose, nei primissimi anni del Novecento, erano le pubblicazioni che si inserivano nel solco dei

8 Gallo, Claudio e Bonomi, Giuseppe, *Emilio Salgari, la macchina dei sogni*, presentazione di Mino Milani, Milano, Rizzoli, 2011. Su *Le meraviglie del Duemila* anche Ghezzo, Davide, *Dei padri fondatori*, cit., pp. 124-128.

9 Dell'Aquila, Beppe (a cura di), *Yambo. Un eclettico tra due secoli*, Torino, Little Nemo, 1996; Ghezzo, Davide, *Dei padri fondatori*, cit., pp. 121-123. Una biografia è presente su sito della Fondazione Fossati (<http://www.lfb.it/fff/giorn/aut/y/yambo.htm>), per la bibliografia si può vedere il *Catalogo SF, Fantasy e Horror*, a cura di Ernesto Vegetti, Pino Cottogni ed Ermes Bertoni,<http://www.catalogovegetti.com/catalogo/>, *ad vocem*.

successi salgariani «Giornale di Viaggi e Avventure di terra e di mare», «L'Avventura. Settimanale dei racconti più drammatici del mondo», «Per terra e per mare» (diretto dallo stesso Salgari dal 1904 al 1906), «Il Vascello». La «Domenica del Corriere» era nata nel 1899, seguita nel 1901 dal mensile «La Lettura», anch'essa collegata al «Corriere della Sera», ma dedicata a un pubblico più selezionato (è su «La Lettura» che venne ad esempio pubblicato per la prima volta *Un vampiro* di Luigi Capuana nel 1904). Fu sempre Luigi Albertini, direttore e comproprietario del «Corriere» dal 1900, a lanciare nel 1903 «Il Romanzo mensile», che spesso ospitava romanzi prima comparsi a puntate su «La Domenica del Corriere», mentre Treves avviava nel 1902 «Il Secolo XX».

Una moltitudine di testate periodiche, che ospitavano storie di autori italiani in gran quantità. Tra i nomi di questi autori solo pochi potranno suonare familiari al lettore di oggi - come quelli dei già citati Salgari o Novelli - mentre la gran parte risulterà del tutto dimenticata: Anton Ettore Zuliani, Eugenio Prandi, Antonio Acierno, Giorgio Cicogna, Umberto Gozzano, e numerosi altri. Studi e ricerche rari come quello di Fabrizio Foni e de Turris e Gallo, hanno riportato alla luce un'ampia produzione di letteratura fantastica e protofantascientifica autenticamente popolare e, insomma, ascrivibile a una neonascente letteratura ed editoria di massa (alimentata anche dalle numerose, fortunate traduzioni di autori come Wells, Verne, Conan Doyle).[10] Questa produzione costituisce un retroterra in cui la fantascienza non si presenta ancora come genere specifico, ma è contenuta in potenza all'interno di un grande calderone dei generi del fantastico popolare.

Anche il futurismo produce diverse opere di anticipazione e interessanti dal punto di vista della ricezione dell'innovazione tecnologica, come ha notato Pierpaolo Antonello, tra cui i romanzi *La fine del mondo* di Vinceno Fani Ciotti, in arte Volt (1921) e *Vita di domani* di Fillia (1925).[11] Negli anni Trenta e Quaranta non va trascurato inoltre il contributo del fumetto alla creazione di un immaginario fantascientifico in Italia: lo statunitense *Flash Gordon* venne pubblicato a partire dal 1934 sulle pagine de «L'Avventuroso» (ed. Nerbini, Firenze), nel 1937 *Saturno contro la Terra* sceneggiato da Cesare Zavattini e disegnato da Giovanni Scolari rappresentò un tentativo di fumetto di fantascienza nostrano, mentre, poco dopo, la censura fascista colpì i fumetti sia nei contenuti (tacciati di essere delinquenziali, erotici), sia in quanto forma di generale americanizzazione culturale.[12]

10 De Turris, Gianfranco, *Fantascienza all'italiana. Il futuro ha un cuore antico*, in «Leggere», a. VIII, n. 71, giugno 1995, pp. 66-73; *id*. (a cura di), *Le aeronavi dei Savoia. Protofantascienza italiana 1891-1952*, Milano, Nord, 2001. Rimando a questi per elenchi più completi di nomi e titoli di opere relativamente a questa fase. La ricerca di Foni - Foni, Fabrizio, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Latina, Tunué, 2007 - si occupa di fantastico più che di proto-fantascientifico, nondimeno non mancano nei molti esempi citati e analizzati, anche elementi pseudo-scientifici.

11 Antonello, Pierpaolo, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, in *Italiamerica. L'editoria*, a cura di Emanuela Scarpellini e Jeffrey T. Schnapp, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008, pp. 99-123, in particolare p. 105; Roberts, Adam, *The History of Science Fiction*, cit., pp. 156-157.

12 Antonello, Pierpaolo, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, in *Italiamerica. L'editoria*, a cura di

Non è semplice spiegare come mai, a partire dal dopoguerra, le collane di fantascienza italiane abbiano ospitato in larga maggioranza traduzioni dall'inglese (una maggioranza meno schiacciante col passare del tempo ma ancora oggi visibile). Certamente bisognerà guardare a diversi ordini di ragioni e non tutti di natura esclusivamente letteraria.

Si può ancora sottoscrivere quanto affermato da Fabozzi e Fattori relativamente al più lento e tardivo sviluppo industriale italiano (rispetto sicuramente a quelli inglese e americano).[13] Una innegabile egemonia delle discipline umanistiche anche all'interno del sistema scolastico potrà inoltre aver contribuito a una più scarsa diffusione di mentalità, cognizioni, conoscenze scientifiche tra la popolazione.[14] La stessa seconda guerra mondiale ha avuto un costo elevato in termini di sviluppo industriale, nonché dell'industria editoriale in particolar modo, aprendo un intervallo di alcuni anni nel decennio Quaranta, in cui la produzione libraria e periodica nazionale è rimasta largamente bloccata, mentre solo negli anni Cinquanta, con il *boom* economico, un pubblico di massa poté accostarsi, nel nostro paese, a fumetti e riviste.[15]

D'altronde l'egemonia della traduzioni dall'inglese nelle pubblicazioni di genere non rappresenta una caratteristica del caso italiano: analoghe (se non maggiormente divaricate) proporzioni tra traduzioni e produzione autoctona, si incontrano, tra anni Cinquanta e Settanta in quasi tutti gli altri Paesi europei: Germania, Svezia, Norvegia, Danimarca, Olanda, Spagna, Portogallo, Grecia, Belgio; mentre fanno eccezione, per motivi diversi, Francia e Russia.[16] Come ha giustamente notato Edward James in una delle storie della fantascienza scritte in inglese più attente alle tradizioni anche non anglosassoni, l'egemonia della fantascienza americana a partire dagli anni Quaranta va ricollegata, oltre che allo iato aperto dalla guerra nelle produzioni nazionali, alla più ampia

Emanuela Scarpellini e Jeffrey T. Schnapp, cit., p. 106.

13 Fabozzi Antonio e Fattori Adolfo, *Fantascienza* in Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana*, cit., p. 350.

14 Sul problema della scarsa diffusione di cultura scientifica in Italia e sui difficili rapporti tra cultura scientifica e umanistica rimando a Bellone, Enrico, *La scienza negata. Il caso italiano*, Torino, Codice, 2005; De Mauro, Tullio, *La cultura degli Italiani*, a cura di Francesco Erbani, Roma-Bari, Laterza, 2010 (2004); Bernardini, Carlo e De Mauro, Tullio, *Contare e raccontare. Dialogo sulle due culture*, Roma-Bari, Laterza, 2005 (2003).

15 Spinazzola, Vittorio, *Da «Grand Hotel» a «Diabolik»*, in *id*. (a cura di), *Il successo letterario*, Milano, Unicopli, 1985.

16 V. le antologie (e relative introduzioni): Pohl Frederik and Hull Elizabeth Anne (eds.), *Tales from the Planet Earth*, New York, S. Martin's Press, 1986; Rottenstein, Franz (ed.), *View from another shore*, New York, Jove/HBJ, 1978 (nuova edizione: Liverpool, Liverpool University Press, 1999); Wollheim, Donald A. (ed.), *The Best from the Rest of the World. European Science Fiction*, New York, Daw Books, 1977. Si concentrano sulla produzione russa i saggi di Zebrowski, George, *Beneath the Red Star. Studies on International Science Fiction*, San Bernardino, CA, The Borgo Press, 1996. La Francia si giova del prestigio di Verne non solo come capostipite di una tradizione nazionale forte, ma anche tra i fondatori del genere riconosciuti a livello internazionale, mentre in seguito, la produzione in lingua francese viene favorita in maniera decisiva dalla politica della principale collana specializzata - Anticipation della casa Fleuve Noir, di ospitare circa metà di testi nazionali. La produzione sovietica costituisce un filone abbondante e precoce rimasto a lungo tempo isolato (per un problema di barriera sia linguistica che politica), infine riconosciuto a livello internazionale principalmente grazie alle traduzioni di alcuni autori come Stanislav Lem e i fratelli Strugatski.

egemonia culturale degli Stati Uniti nel secondo dopoguerra, a sua volta incomprensibile se non alla luce di una eccezionale centralità economico-politica degli U.S.A. nel nuovo assetto mondiale.[17] A ciò si aggiunga la straordinaria potenza e vitalità dell'industria della cultura popolare statunitense (si pensi anche al cinema e al fumetto negli stessi anni e in seguito) nonché il ruolo trainante che gli U.S.A. hanno giocato dal dopoguerra anche negli ambiti della ricerca scientifica e tecnologica - dal programma spaziale a Internet.[18]

Dunque la situazione italiana si comprende solo se inserita in dinamiche che vanno oltre i suoi confini nazionali. Nondimeno la fantascienza compie nel nostro Paese, un suo percorso particolare: i modelli stranieri massicciamente introdotti con le traduzioni dall'inglese vengono rapidamente assimilati e fatti reagire a contatto con la tradizione nazionale, le potenzialità proprie della lingua italiana, la sensibilità degli autori. Anche se il presente studio adotta il punto di vista disciplinare dell'italianistica, e dunque non comprende ricerche sistematiche in senso comparatistico, né sulla fortuna della fantascienza italiana all'estero, la lettura di alcune della principali antologie di autori stranieri tradotti in inglese da altre lingue, e dei pochi repertori che censiscono anche riviste di lingua non inglese, mi porta a ipotizzare che nel corso dei decenni successivi agli anni Quaranta, e nel corso del decennio Settanta in particolar modo, l'Italia si sia conquistata una qualche, seppur comunque limitata, visibilità nel panorama internazionale. Ciò grazie ad alcune traduzioni di autori (ad esempio Lino Aldani), grazie alla fama di riviste eccellenti come «Robot» e «Nova Sf*», e grazie al particolare attivismo del *fandom* nazionale che è riuscito a organizzare proprio in Italia, a Trieste, la prima convention di fantascienza europea nel 1972.[19]

17 James, Edward, *Science Fiction in the 20th Century*, Oxford, Oxford University Press, 1994, v. in particolare il cap. II - *The Victory of American SF. 1940-1960*. Secondo James inoltre, la produzione di massa statunitense ha costituito, in molti Paesi europei, un'alternativa "democratica" a culture locali maggiormente elitiste e poco aperte a produzioni più popolari.

18 Arielle Saiber, in un saggio recente, ha preso in esame il problema del pregiudizio presente in Italia contro la fantascienza italiana (affrontando anche il sintomo degli pseudonimi anglicizzanti). Anche Saiber ha dato conto di una molteplicità di concause intrecciate: «Clearly, the notion that Italians cannot write SF (or good SF) has its home in a knotty web of issues comprised both of external forces and self-imposed ones. Among the external forces, we can affirm that there was a tenacious emphasis throughout the first half of the century on humanistic study over science; a slowness to industrialize; minimal access to American SF narrative before the 1950s; exhaustion, poverty, and disarray after a World War; low literacy rates and an inclination toward the visual (comic books, *fotoromanzi*, and film); substantial condescension toward consumer; and most certainly, the publishing world's resistance to publishing its own authors (a consequence, perhaps, of the earlier obstacles, but certainly a negative external force on the writers)». In Saiber, Arielle, *Flying Saucers Would Never Land in Lucca: The Fiction of Italian Science Fiction*, «California Italian Studies», n. 2, 2011, pp. 1-47, <http://escholarship.org/uc/item/67b8j74s>.

19 Per le traduzioni di Aldani v. il capitolo e la bibliografia dedicati all'autore in questo lavoro; «Robot» è segnalata ad esempio in Lundwall, Sam J., *Science Fiction. An Illustrated History*, New York, Grosset & Dunlap, 1978, p. 71; «Nova Sf*» è segnalata come una delle migliori pubblicazioni specializzate in assoluto, nonostante la distribuzione per corrispondenza che la colloca in un certo modo ai margini del mercato, da Donald Wollheim nell'introduzione a *The Best from the Rest of the World. European Science Fiction*, cit., p. 14; «Robot» è menzionata come esempio di eccellenza in Tymn Marshall and Ashley Mike (eds.), *Science Fiction, Fantasy and Weird Fiction Magazines*, Westport, CT and London, Grenwood Press, 1985, p. 847. In quest'ultima opera, di carattere bibliografico, è significativo che nella sezione dedicata alle riviste di Paesi non anglofoni, l'Italia sia presente con ben 50

II.2 Dai primi anni Cinquanta ai primi anni Sessanta: nascita di un mercato specializzato, primi studi critici, nascita del fandom

Il termine "fantascienza" compare in Italia per la prima volta nel 1952 sulle pagine de «I Romanzi di Urania», coniato da Giorgio Monicelli per tradurre l'inglese *science fiction*. «I Romanzi di Urania», periodico da edicola della Mondadori simile nei suoi caratteri a una collana di romanzi, fu preceduto in edicola di alcuni mesi da «Scienza fantastica», nata nell'aprile del 1952. «Scienza fantastica» era stata ideata ed era diretta da Lionello Torossi e Vittorio Kramer, che avevano creato appositamente la piccola sigla editoriale romana Krator (crasi delle prime sillabe dei loro cognomi); portava come sottotitolo «Avventure nello Spazio Tempo e Dimensione». La rivista ospitava racconti, romanzi a puntate, articoli scientifici e rubriche (di curiosità scientifiche e posta dei lettori). La pubblicazione dava inoltre spazio a un buon numero di autori italiani (Torossi con lo pseudonimo di Massimo Zeno, Loris Bianchi, Ferdinando Stefanelli, Bruno Torani), mentre le traduzioni di racconti dall'inglese attingevano ad antologie recenti e agli ultimi numeri di «Astoundign SF» La rivista ebbe però vita breve: ne uscirono solo sette numeri, l'ultimo dei quali nel marzo del 1953 (a causa di una congenita debolezza economica dell'iniziativa e forse, almeno in parte, a seguito dell'arrivo in edicola dei «Romanzi di Urania» mondadoriani).[20]

Un'altra pubblicazione che precedette di pochissimo «Urania», fu «Mondi nuovi», uscita tra agosto e ottobre 1956 (per un totale di sei numeri). Sottotitolata «Quindicinale di Avventure nello spazio», «Mondi nuovi», era pubblicata dalla Diana di Roma, diretta da Eggardo Beltrametti, e ospitava fumetti e narrativa, scritta da autori italiani mascherati sotto pseudonimi anglicizzanti. Tra gli autori di illustrazioni e fumetti compariva anche Guido Buzzelli.[21]

Fu però con «Urania» che nacque il fortunato neologismo, che da allora in avanti avrebbe individuato la fantascienza come genere. Mondadori investiva sulla rivista con tutta la sua potenza

pubblicazioni, contro le 20 della Francia, le 15 della Germania, le 11 della Spagna, per fare solo qualche paragone coi vicini più prossimi (per questi ed altri Paesi i compilatori si sono avvalsi della consulenza di esperti locali).

20 Per queste informazioni su «Scienza fantastica»: Valla, Riccardo, *1952; allarme in Italia (ovvero la science fiction sbarca nella penisola).* Scienza fantastica*,* I Romanzi di Urania*,* Urania *rivista*, in de Turris, Gianfranco (a cura di), *Cartografia dell'inferno. 50 anni di fantascienza in Italia 1952-2002*, Verona, Biblioteca Civica, 2002, pp. 13-24; scheda in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, La Nuova Presenza editrice, Palermo, 1978, p. 20. Informazioni più dettagliate si trovano in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, *L'era di Giorgio Monicelli*, Roma, Profondo Rosso, 2006, pp. 19-45. Qui si trovano una trascrizione di buona parte dell'editoriale di apertura presente sul primo numero e un'intervista a Lionello Torossi, direttore e coeditore della testata.

21 Per queste informazioni su «Mondi nuovi»: scheda in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 20; Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., pp. 49-67.

produttiva e distributiva (affiancando la pubblicazione ai suoi popolari «Gialli» da edicola), creando quella che è rimasta fino a oggi la pubblicazione di genere più diffusa e longeva. Giorgio Monicelli, inventore e curatore della testata per la prima decina d'anni, fu personalità estremamente originale, con una spiccata intelligenza per il nuovo genere e il suo potenziale (ed è emblematico di quanto detto relativamente ai rapporti con la produzione in lingua inglese, che Monicelli fosse un abile traduttore di narrativa angloamericana). Monicelli portò in Italia il meglio della produzione inglese e americana (e in misura minore francese) dei decenni precedenti, ma coltivò anche un piccolo filone di narrazioni nostrane, che i suoi successori alla guida di «Urania» - Carlo Fruttero e Franco Lucentini - sceglieranno invece di estromettere. Tra questi autori pionieristici e oggi assai poco conosciuti, alcuni meritano di essere ricordati per originalità e felicità di riuscita: è il caso, ad esempio, di Luigi Rapuzzi, Franco Enna, Ernesto Gastaldi, Samy Fayad.

Nel corso degli anni tra 1952 e 1957 altri tentativi di lanciare riviste dedicate al genere fallirono dopo pochi numeri. In particolare Garzanti provò a lanciare «Fantascienza» nel 1954, una versione italiana dell'americana «The Magazine of Fantasy & Science Fiction», che chiuse però dopo soli sette numeri, forse per una scelta di contenuti troppo sofisticati, per una minor fortuna presso il pubblico italiano della narrativa breve, ma forse - aggiunge Pizzo - anche per ragioni concernenti il programma delle pubblicazioni da edicola di Garzanti, che nello stesso periodo chiudeva dopo pochi numeri anche la traduzione di «The Ellery Queen Mistery Magazine».[22]

Verso la fine degli anni Cinquanta e fino ai primi anni Sessanta la fantascienza da edicola in Italia conobbe un piccolo *boom*, favorito, dopo il 1957, dal lancio del primo Sputnik, e nel 1961 dal lancio di Yuri Gagarin - il primo volo umano nello spazio. Questi fatti dovettero contribuire ad accendere l'attenzione verso le nuove tecnologie spaziali, e dunque, indirettamente, favorire l'afflusso di nuovo pubblico verso le testate a tema fantascientifico (con titoli e copertine in cui i temi astronautici e spaziali erano infatti largamente prevalenti). Sullo scorcio del decennio nacquero numerose pubblicazioni, di tipologie e livelli anche molto differenti e spesso di natura effimera: «I Narratori dell'Alfa Tau» (nove numeri editi nel 1957), «Cosmic» (tre fascicoli tra il 1957 e il 1958), «Cronache del Futuro» (venticinque numeri tra 1957 e 1958), «Astroman» (due fascicoli tra 1957 e 1958), «Fantascienza» (edita dalla SAIE, dieci numeri tra 1957 e 1959), «I Libri del Duemila» (dieci numeri nel 1959), «I Romanzi del Futuro» (sei numeri nel 1961), «Super Fantascienza illustrata» (sette numeri tra 1961 e 1962), «Fantavventura» (due numeri nel 1961), «Superspazio» (dieci numeri tra 1961 e 1962), «Corriere dello Spazio» (cinquantuno uscite tra 1959 e 1963), «Gli

22 Sulla chiusura di «Fantascienza» Garzanti v. Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 11. Sul problema della fortuna della misura breve tornerò anche nel capitolo dedicato a «Urania».

esploratori dello Spazio» (undici numeri tra 1961 e 1963).[23] Quasi tutte queste pubblicazioni erano prodotte a Roma o a Milano, con la sola eccezione di «Fantascienza» della SAIE di Torino e di una «Galassia» stampata a Udine. Quest'ultima merita una menzione, nonostante ne siano usciti soli cinque numeri (gennaio-aprile 1957), in virtù del curatore, il pittore udinese Luigi Rapuzzi, amico di Giorgio Monicelli, negli stessi anni pubblicato come autore nei «Romanzi di Urania» (con lo pseudonimo di L. R. Johannis). «Galassia» ospitava romanzi dello stesso Rapuzzi sotto vari pseudonimi e di altri autori italiani e contava in redazione Monicelli e Maria Teresa Maglione (compagna e collaboratrice di Monicelli).

Proprio nel 1957 cominciarono le pubblicazioni dei «Romanzi del Cosmo» dell'editore Ponzoni di Milano. L'impostazione ricalcava pedissequamente quella dei «Romanzi di Urania», anche perché dietro alla nuova concorrente si celava come curatore, sotto pseudonimo, lo stesso Giorgio Monicelli. La pubblicazione differiva però da «Urania» per la qualità mediamente inferiore sia nella scelta dei testi che nella cura editoriale e tipografica (a causa di un *budget* decisamente più ristretto). Nonostante i molti limiti, i «Romanzi del Cosmo» svolgeranno, fino alla chiusura nel 1967, un ruolo specifico per la narrativa fantascientifica italiana, pubblicando moltissimi autori nostrani, seppur rigorosamente nascosti da pseudonimi stranieri (Luigi Rapuzzi, Marco Paini, Roberta Rambelli, Antonio Bellomi, etc.) e costituendo così una sorta di palestra per la prima generazione di scrittori di genere italiani, all'insegna dell'imitazione dei modelli americani. Nel settembre del 1957 (un mese prima del lancio dello Sputnik) nasceva la rivista «Oltre il Cielo», pubblicazione che associava, nelle sue pagine, informazione scientifica su tecnologie missilistiche, aeree, astronomiche e narrativa fantascientifica. «Oltre il Cielo», diretta da Cesare Falessi e Armando Silvestri, offrirà ampio spazio a numerosi giovani autori italiani (quasi mai nascosti da pseudonimi stranieri), rappresentando, fino alla chiusura nel 1970, uno spazio di ineguagliata importanza. Esordirono su «Oltre il Cielo» moltissime firme tra cui Lino Aldani, Falessi, Ugo Malaguti, Ivo Prandin, Renato Pestrineiro, Pierfrancesco Prosperi (per fare solo alcuni tra i nomi che oggi possono vantare una bibliografia consolidata nell'ambito del genere), con tematiche che privilegiavano i viaggi spaziali non senza sorprese e con alcune prove eccellenti nella misura breve.

Seguì nel 1958 «Galaxy», traduzione italiana dell'omonima rivista statunitense. La più longeva consorella «Galassia» («Galaxy» chiuderà nel 1964, «Galassia» nel 1979) imiterà nella struttura la formula di «Urania» (un romanzo per ogni fascicolo seguito da una breve appendice con racconti e

23 Pizzo, Gian Filippo, *Profilo storico*, in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., pp. 11-12; maggiori informazioni su ciascuna testata si trovano anche ivi nelle *Schede*, pp. 23-31. Si possono vedere anche le schede relative a varie testate nate tra 1953 e 1957 in Cozzi, Luigi, *Storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, *Pionieri dell'infinito*, Roma, Profondo Rosso, 2009; cenni anche in Valla, Riccardo, *Appendice I. La «science-fiction» in Italia*, in Sadoul, Jacques, *Storia della fantascienza*, cit., p. 359.

alcune rubriche) e ospiterà autori italiani soprattutto in appendice, ma non solo. «Galassia» promuoverà la pubblicazione di tre importanti antologie dedicate agli autori italiani tra 1970 e 1972 e di diversi romanzi completi nel corso degli anni Settanta.

Con «Oltre il Cielo» e «Galaxy» si hanno inoltre due esempi efficaci del tipo di editoria che in quegli anni e nei seguenti, ospiterà la narrativa fantascientifica al di là di «Urania», la quale costituisce sostanzialmente un'eccezione, in quanto prodotto a grande tiratura e solida distribuzione di proprietà di un editore industriale. Per lo più le riviste e le pubblicazioni periodiche di fantascienza italiane sono state opera di editori piccoli e piccolissimi, spesso specializzati, e soprattutto deboli sul fronte imprenditoriale e produttivo, a livello di bilancio e di distribuzione.[24] Nella fattispecie, «Oltre il Cielo» era edita dalla piccola sigla romana Esse e, nonostante fosse distribuita in edicola almeno per i primi anni, sopravviveva sostanzialmente grazie agli abbonamenti comprati dal Ministero dell'Aeronautica (poi della Difesa). «Galaxy» e «Galassia» furono edite in un primo tempo dal piccolo Due Mondi di Milano, quindi da La Tribuna di Piacenza, editore di testi giuridici.

Ancor più significativo in questo senso il caso di «Futuro». Fondata nel 1963 da Lino Aldani, Massimo Lo Jacono e Guido Raiola, sotto una sigla editoriale appositamente registrata, la rivista propose una formula originale e impegnata nella rivendicazione di una piena cittadinanza letteraria per il genere e di uno spazio importante per gli autori italiani. Chiuse l'anno seguente dopo soli sette numeri per problemi economico-distributivi.

Nei capitoli dedicati alle singole pubblicazioni tratterò più approfonditamente l'aspetto produttivo e distributivo, cercando di fornire ove possibile dati precisi e circostanziati. Sin d'ora si può però considerare il tema della distribuzione in qualche misura emblematico della duplice perifericità della fantascienza all'interno del sistema letterario italiano: che si tratti di alte tirature distribuite in edicola (come nel caso di «Urania») o di tirature decisamente contenute distribuite su abbonamento o tramite spedizione postale («Oltre il Cielo») la fantascienza resta fisicamente assente nelle librerie (con pochissime eccezioni), così come resta virtualmente esclusa dalle sedi istituzionali del discorso letterario e critico - terze pagine, riviste specializzate, università, manuali scolastici.

Tra i pochi volumi di fantascienza che in questi anni entrarono nelle librerie vanno menzionate alcune antologie: l'ottima *Esperimenti con l'ignoto*, filiazione della rivista «Futuro» che ha ospitato, nel 1963, racconti degli autori della rivista (Aldani, Lo Jacono, Musa, Raiola, Cremaschi, etc.), ma

24 Fatto che mi propongo di dimostrare nei capitoli seguenti. Ma cfr. anche Un'Ambigua Utopia (collettivo, a cura di), *Nei labirinti della fantascienza. Guida critica*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 228.

anche di Roberta Rambelli e Ugo Malaguti, curatori delle concorrenti pubblicazioni de La Tribuna.

Tra 1962 e 1965 uscirono inoltre le quattro antologie *Interplanet* riservate ad autori italiani, curate da Sandro Sandrelli, per il già citato editore La Tribuna. Le antologie *Interplanet* rappresentavano un tentativo di declinare la fantascienza con impegno letterario, presentandosi come una prestigiosa pubblicazione da libreria e ospitando gli autori italiani di maggior ambizione creativa, affiancando per altro autori specializzati nel genere e autori provenienti dall'ambito della letteratura *tout court* e tentando così di uscire da quella ristretta cerchia di firme (di autori dediti *esclusivamente* alla fantascienza e pubblicati esclusivamente in sedi specializzate) che già nei primissimi anni Sessanta cominciava a somigliare a un ghetto di genere. Soprattutto il quarto volume andava in questa direzione, ospitando tra gli altri racconti di Arpino, Buzzati, Della Corte, Flajano, Landolfi accanto a quelli di Cremaschi, Pestriniero, Prosperi, Raiola, Rinonapoli, Sandrelli, Viano.

Nel 1963 La Tribuna diede inizio a un'altra iniziativa di rilievo nel campo dell'editoria libraria, varando la collana Science Fiction Book Club: curata da Roberta Rambelli, già alla guida dei periodici della casa, la collana si distingueva per la veste elegante (volumi rilegati, con sovracoperta), le traduzioni integrali, le introduzioni curate e firmate anche da collaboratori esterni.[25] I volumi erano però distribuiti, inizialmente, solo per corrispondenza. Nel 1964 la Science Fiction Book Club (SFBC) venne affiancata da un'altra collana, dal formato economico, in brossura - La Bussola SF, che nel 1966 confluì nella prima. Dopo un'interruzione di alcuni anni, nel 1970 vi fu un tentativo di distribuzione nelle librerie, ma già nel 1971 l'iniziativa venne ridimensionata: formato tascabile, distribuzione anche in edicola. Il pubblico della fantascienza italiana era sufficientemente affezionato per comprare romanzi dei grandi scrittori americani e inglesi in una veste preziosa ad un prezzo alto (1.200 lire per il secondo volume, mentre «Urania», in edicola, era venduta a 150 lire), ma evidentemente non abbastanza da rendere l'iniziativa remunerativa, né abbastanza da sostenere la distribuzione in libreria.

Negli anni Sessanta, con Fruttero e Lucentini, rimasti alla cura dal 1964 al 1985, «Urania» toccava l'apice della sua popolarità, mentre gli autori italiani avevano perso il loro principale sbocco potenziale, rimanendo relegati in appendice nella rubrica *Il marziano in cattedra*. La critica e l'informazione letterarie (salvo ovviamente quelle specializzate presenti su altre testate votate al genere fantascienza) continuavano per altro a ignorare completamente «Urania»: tra la testata

25 Enzo Tortora per l'introduzione a *Le argentee "teste d'uovo"* di Fritz Leiber, pubblicato nel 1964 (*The Silver Eggheads*, 1961); Francesco Biamonti per *Le auree mele del* sole, antologia di Bradbury pubblicata nel 1964 (*The Golden Apples of the Sun*, 1953); Corrado Terzi per *Straniero in terra straniera* di Heinlein nel 1964 (*Stranger in a Strange Land*, 1961); Umberto Eco per *Le sirene di Titano* di Vonnegut nel 1965 (*The Sirens of Titan*, 1959), e così via.

periodica - una via di mezzo tra una rivista e un tascabile - e le terze pagine dei quotidiani un muro invalicabile giunge intatto sino a oggi.

La critica letteraria dedicò una qualche attenzione al genere per la prima volta nel 1959, in termini di informazione letteraria più che di riflessione approfondita, con le recensioni a *Le meraviglie del possibile* - prestigiosa antologia einaudiana, curata da Sergio Solmi e Carlo Fruttero, con cui la fantascienza compiva una prima incursione fuori dalle pubblicazioni specializzate da edicola per arrivare in libreria e sulle terze pagine dei quotidiani. L'antologia proponeva del genere una declinazione colta, intelligente, tutt'altro che sensazionalistica, riscoprendo la misura della *short story* come tipologia testuale ideale per esprimere le potenzialità del genere, e forte di una tradizione consolidata che si giovava di modelli tra i massimi scrittori della modernità letteraria di lingua inglese.[26]

Nel 1962, anche in virtù dell'ondata di interesse cui si è accennato sopra, comparvero i primi saggi monografici dedicati al genere: *La fantascienza* di Lino Aldani e *Nuove mappe dell'inferno* di Kingsley Amis.[27] Le due opere esemplificano tipologie molto diverse per taglio specifico di indagine e per impostazione.

Lo studio di Aldani, uno dei primi e principali autori di fantascienza italiani, può ben essere considerato il capostipite di quella produzione critica firmata da autori e addetti ai lavori che negli anni seguenti fornirà materiali utilissimi in termini di testimonianza diretta e attenzione alle sedi e alla lavorazione editoriale, ma scarsamente interessata a una lettura critica approfondita dei testi - considerati nell'ambito di rassegne tematiche e comunque in modo succinto.

Il lavoro di Aldani si distingue non solo per precocità ma anche per ambizione e impegno: un primo capitolo teorico affronta la definizione del genere, guardando soprattutto a quella parte della produzione di genere non priva di ambizioni in termini di riflessione critica sulla realtà. Vale la pena citare la definizione di Aldani: «Rappresentazione fantastica dell'universo, nello spazio e nel tempo, operata secondo una consequenzialità di tipo logico-scientifico, capace di porre il lettore, attraverso l'eccezionalità o l'impossibilità della situazione, in un diverso rapporto con le cose»,[28] che resterà

26 Devo al professor Carlo Pagetti alcune osservazioni fondamentali in questo senso. Tornerò brevemente su *Le meraviglie del possibile* nel capitolo dedicato a «Urania», in cui riprenderò anche il tema della *short story*.

27 Aldani, Lino, *La fantascienza*, Piacenza, La Tribuna, 1962; Amis, Kingsley, *Nuove mappe dell'inferno. Panorama della fantascienza*, Milano, Bompiani, 1962 (1960), traduzione di Marina Valente.

28 Aldani, Lino, *La fantascienza*, cit., p. 17. Per una discussione della definizione, un confronto con le posizioni di Curtoni e altri si può vedere l'ottimo saggio di Giuseppe Panella, che muove da studi letterari ma anche di estetica: Panella, Giuseppe, *Regole per sopravvivere. Modelli di analisi per una storia della fantascienza italiana*, Retroguardia, giugno 2008. Il saggio, pubblicato sul sito a puntate (e già in «Futuro Europa», n. 50, 2008), è disponibile in formato .pdf al link <http://retroguardia2.wordpress.com/saggi-letterari-pdf/>. Panella riconosce alla definizione di Aldani un particolare *engagement* filosofico-politico ma anche l'elasticità necessaria a includere un'ampia gamma di intrecci e soluzioni formali.

un punto di riferimento e di paragone per tutti i critici seguenti (e anticipazione, meno raffinata nella formulazione, dello straniamento suviniano).

Risultano meno convincenti, nel discorso teorico di Aldani, altri passaggi, come quello sulla necessità di personaggi con psicologie e caratteri semplificati in favore di una maggior enfasi che insiste sulla novità delle idee (dichiarazione programmatica inapplicata nelle opere dello stesso Aldani). Lo studio resta comunque il primo e uno dei pochi ad aver incluso e affrontato almeno alcuni lavori di autori nostrani, in una rassegna piuttosto rapida ma comunque ricca di spunti significativi, tanto che si può dire nasca da questa prima opera la vulgata, diffusa in molti lavori seguenti, di una letteratura fantascientifica italiana contraddistinta in termini "umanistici", ossia da un'attenzione all'individuo, alla sua interiorità, al suo rapporto drammatico con la modernità tecnologico-scientifica.[29]

Lo studio di Aldani viene pubblicato da La Tribuna, una sigla specializzata, e non verrà mai ristampato.

Nuove mappe dell'inferno di Kingsley Amis propone un panorama della fantascienza letteraria contemporanea - come recita il sottotitolo «panorama della fantascienza» - piuttosto che una storia. Non mancano comunque nei primi capitoli un tentativo di definizione[30] e brevi cenni ai più nobili e lontani antenati del genere e agli albori primonovecenteschi della sua declinazione popolare. La pregevole ricognizione di Amis mostra una propensione verso quel filone detto "sociologico" della narrativa fantascientifica, ossia quella tendenza contraddistinta dalla satira e dalla critica sociale verso il presente, che aveva trovato nella rivista statunitense «Galaxy», verso metà degli anni Cinquanta, il suo momento di massima fioritura, ma che vantava anche radici inglesi, ad esempio nelle opere di Jonathan Swift, l'autore di un romanzo di protofantascienza come i *Gulliver's Travels*.[31] I due capitoli fondamentali dedicati all'*Utopia* ospitano un esame dalla fantascienza

29 Si legga ad esempio a p. 141: «gli autori italiani hanno subito tentato, fin dall'inizio, una rappresentazione della condizione umana, più concreta, più vera, più convincente. Si avverte insomma, nelle narrazioni nostrane, l'ambizione di andare oltre quella che può essere la trovata tecnologica o l'ingegnosità delle situazioni, per tendere, più o meno consapevolmente, alla rappresentazione dell'uomo, l'unico soggetto che possa essere letterariamente raccontato», in Aldani, Lino, *La fantascienza*, cit.

30 Amis propone una definizione di fantascienza come «genere di narrazione in prosa che tratta di situazioni che non potrebbero verificarsi nel mondo oggi conosciuto ma che sono ipotizzate sulla base di innovazioni scientifiche e tecnologiche - o pseudo-scientifiche e pseudo-tecnologiche - di origine sia umana che extraterrestre» (Amis, Kingsley, *Nuove mappe dell'inferno*, cit., p. 23), aggiungendo alcune postille, ad esempio sui filoni ambientati nel remoto passato. Una definizione scarna, che si limita a registrare il legame tematico del genere con la scienza e con le sue declinazioni nell'immaginario moderno. Più convincente la messa a fuoco del filone sociologico di cui più avanti nel testo.

31 Cfr. Rosheim, David L., *Galaxy Magazine. The dark and the light Years*, cit.; Attereby, Brian, *The magazine era: 1926-1960*, in James Edward and Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, cit., pp. 42-44; Latham, Rob, *Fiction, 1950-1963*, in Bould Mark, Butler Andrew M., Roberts Adam, Vint Sherryl (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, cit., pp. 80-89; Sadoul, in *La storia della fantascienza*, cit., segue la storia di «Galaxy» in paragrafi dedicati nei capp. 5-7, pp. 180-192, 221-227, 262-263.

«come strumento di diagnosi e ammonimento sociale»[32] e come genere in grado di mostrare la possibile involuzione dei comportamenti individuali, in presenza di determinati mutamenti delle condizioni ambientali. La monografia di Amis può esemplificare la produzione critica tradotta in italiano da altre lingue (inglese soprattutto, francese a seguire), che trascura completamente la produzione e il mercato italiani, sia nelle ricostruzioni storiche più dettagliate, come la *Storia della fantascienza* di Sadoul, sia nelle opere di maggior impegno teorico, tra le quali spicca la già citata monografia di Suvin, che pure hanno portato contributi significativi alla riflessione sulla definizione del genere e delle sue strutture. Il libro di Amis divise gli addetti ai lavori e gli appassionati italiani: in favore si espresse Roberta Rambelli sulle pagine di «Galassia», mentre serie riserve avanzarono i redattori di «Futuro», dando vita a un piccolo dibattito che, come ha già notato Carlo Pagetti, testimoniava l'urgenza sentita nel nostro paese di mettere a punto strumenti critici adeguati.[33]

Accanto ai volumi di Aldani e Amis, si possono menzionare alcuni saggi di mole minore ma a loro modo differentemente significativi, usciti o raccolti in anni vicini.

L'intervento di Michel Butor risalente al 1953 e raccolto in volume nel 1961, *La crisi di crescenza della fantascienza*,[34] pur non privo di alcune intuizioni utili, mostra un atteggiamento di estrema sufficienza e scetticismo verso il genere fantascientifico nel suo complesso, senza una ben chiara distinzione tra declinazioni cinematografiche e letterarie. Si staglia isolato per altezza cronologica e originalità d'interpretazione il contributo di Sergio Solmi, sparso in vari saggi raccolti in volume nel 1971 (tra i quali l'introduzione a *Le meraviglie del possibile*).[35] Solmi è stato il primo in Italia a parlare di fantascienza come mitologia moderna e a sottolinearne la peculiare progressione tematica per convenzioni e idee accettate collettivamente dagli scrittori e rinnovate gradualmente (istituendo un paragone, relativo a questo modo di procedere, con la letteratura cavalleresca). Ha anche espresso una visione del genere fantascientifico come connesso e contiguo agli altri generi del fantastico e del meraviglioso. Una visione peculiare che si avvicina a certe posizioni più comuni nell'ambito della critica francese (Caillois e Todorov principalmente) assai meno in quello anglosassone, dove si è più spesso sottolineata l'importanza della verisimiglianza scientifica e tecnica o della distanza rispetto ad altri generi non mimetici (Heinlein, Suvin). Del contributo di Solmi, in particolare riguardo alla sterilità di una divisione tra generi troppo netta, che

32 Amis, Kingsley, *Nuove mappe dell'inferno*, cit., p. 115.

33 Pagetti, Carlo, *Twenty-Five Years of Science Fiction Criticism in Italy (1953-1978)*, in «Science Fiction Studies», vol. 6, part 3, n. 19 November 1979, pp. 320-326.

34 Butor, Michel, *La crisi di crescenza della fantascienza* (1953), in *Repertorio. Studi e conferenze. 1948-1959*, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 198-206.

35 Solmi, Sergio, *Della favola, del viaggio e di altre cose. Saggio sul fantastico*, Napoli, Ricciardi, 1971. *Divagazioni sulla fantascienza, l'utopia e il tempo*, il primo saggio in ordine di comparizione, è uscito nel 1953 su «Nuovi Argomenti».

subordini l'invenzione e la ricchezza narrativa alla questione di principio teorica, si può rintracciare l'eredità - autorevole anche quando indiretta - nelle posizioni più recenti di studiosi ed editori per altri versi molto distanti tra loro come ad esempio Giuseppe Lippi e Gianfranco de Turris.

I primi interventi di Dorfles sul tema, all'interno di *Il divenire delle arti* del 1959 e *Nuovi riti, nuovi miti* del 1965[36] gettano le basi di una riflessione sul genere che lo studioso porterà avanti con costanza negli anni seguenti, sviluppata sostanzialmente attorno al concetto di *eikòs* aristotelico, e il cui stampo sarà decisamente quello di uno studio di estetica (o sociologia dell'estetica) più che letterario. L'inclusione della fantascienza nel primo studio discende da una problematizzazione operata dall'autore delle categorie estetiche, non più pensabili in modo stabile e predeterminato. È sulla base di una «obiettività fenomenologica» che Dorfles include nel suo studio delle arti contemporanee manifestazioni recenti che ad altri sembreranno «ridicole» o addirittura «oltraggiose»: la fantascienza, la televisione, il disegno industriale, il jazz. Tecnica e poetica della fantascienza sono analizzate assieme a quelle del cinematografo e della fotografia: secondo Dorfles è stato sostanzialmente il cinema a fornire alla fantascienza figurazioni verosimili ed efficaci, «velenose e allucinanti». Nonostante un interesse ancora primieramente sociologico accordato al "fenomeno" fantascienza e nonostante parli poco di letteratura, il discorso di Dorfles segna un punto importante nel giudicare la fantascienza passibile di giudizio estetico: la scienza, nell'epoca contemporanea, si è sostituita alla religione come principale serbatoio di miti, simboli, elementi meravigliosi, ed è dunque naturale che trovi posto nell'ambito dell'espressione artistica. Seppure la fantascienza corra, secondo l'autore, il rischio di sollecitare gli istinti più deteriori del fruitore, è anche un'«arte popolare» vivace e ricca di potenzialità positive.

Nello studio seguente Dorfles prende nuovamente in considerazione la fantascienza a fianco di altre espressioni dell'arte contemporanea, come zona esemplare per il suo carattere mitagogico - di produzione feticistica di nuovi miti, sulla base di un interesse sociologico, non estetico, in virtù della sua capacità di inglobare, rendere evidenti, mitizzare un alto numero "costanti epocali" contemporanee. Della fantascienza Dorfles sottolinea la capacità di rispondere al bisogno di avventuroso e di ignoto e la necessità di una verosimiglianza (piuttosto che di una correttezza dei dati scientifici di partenza). Dorfles analizza poi una serie di sotto filoni tematici (fantascienza fredda o *space opera*, mutanti, etc.), sottolinea l'effetto «suasivo e conturbante» dell'adozione dei gerghi specifici delle varie scienze, il costante rinnovamento dei *topoi*. Un contributo allo studio importante per certi versi (acute ad esempio alcune osservazioni sull'adozione dei gerghi specifici della scienza), ma ancora limitato, io credo, da un approccio generalizzante, che tende a considerare

36 Dorfles, Gillo, *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1959; *La fantascienza e i suoi miti*, in *Nuovi riti, nuovi miti*, Torino, Einaudi, 1965.

il genere nel suo insieme anche quanto ai contenuti ideologici, produttore di nuovi miti moderni tra risposte a bisogni umani e rischi feticistizzanti.

Eco, nelle pagine dedicate alla fantascienza in *Apocalittici e integrati*[37] riprende dapprima la lezione di Solmi e accorda al genere «una tensione utopistica, una funzione allegorica ed educativa», salvo però affermare subito dopo che la fantascienza rimane «*letteratura di consumo*, e quindi non va giudicata (se non per finzione snobistica) secondo i criteri applicabili alla letteratura di esperimento e di ricerca». Eco riprende le idee di Solmi nell'affermare che la fantascienza si distingue per l'esistenza di un repertorio figurale istituzionalizzato, ma solo per affermare che da ciò discende la legittimità di una critica dei contenuti (altrimenti superficiale e zdanoviana), insistendo sulla vocazione profondamente pedagogica delle opere di questo genere, «manuali di devozione» concessi dalla civiltà industriale al lettore, frettoloso in treno o stanco prima di addormentarsi. Un lettore che il critico dovrebbe quindi illuminare su quali tra queste opere difendano contenuti positivi (ad esempio non razzisti, come se ne trovano invece, scrive Eco, in romanzi come *La sesta colonna* di Heinlein). Forse il contributo più rilevante del semiologo allo studio della fantascienza va cercato non negli scritti dedicati al genere ma in quelli votati all'analisi dei meccanismi, dei personaggi, dei tipi, nella produzione culturale di massa.

Durante gli anni Cinquanta e soprattutto primi Sessanta, si hanno anche i primissimi sviluppi di un *fandom* italiano. Il gruppo di appassionati del genere più attivi in Italia, rivestirà un ruolo decisivo nel plasmare le sedi della produzione e della fruizione letteraria: all'interno del *fandom* italiano nasceranno negli anni non solo numerose pubblicazioni amatoriali dedicate alla narrativa e alla saggistica (dapprima ciclostilate quindi in offset, fino all'ampio uso di Internet in anni più recenti), ma anche le prime convention e i primi festival di respiro nazionale e internazionale, il più importante premio italiano dedicato al genere, una serie di opere bibliografiche e di traduzioni da altre lingue lingue europee.

L'attivismo degli appassionati ha costruito negli anni una serie di spazi di socializzazione e dibattito spesso ai margini o fuori dal mercato editoriale, che hanno legato e legano la letteratura di fantascienza a un fenomeno sociologico-culturale più unico che raro, che può ricordare, per certi versi, simili comparti del pubblico dell'opera, del jazz, del cinema e, più di recente, di altre produzioni popolari (serie televisive, fumetti), seppure, nel caso della fantascienza, con caratteri tendenzialmente più marcati. Il *fandom* fantascientifico è composto da un pubblico estremamente specializzato, profondo conoscitore del genere (in un senso di frequente più nozionistico che

37 Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1995 (1964), in particolare cap. *Sulla fantascienza*, pp. 371-374.

critico), cui spesso confina i propri consumi culturali; questi lettori sono dediti allo studio del genere e alla sua promozione tramite l'organizzazione di momenti sociali e la produzione di opere critiche, spesso a carattere catalogatorio ed enciclopedico, quasi teorizzazione di un collezionismo e di una bibliofilia che creano a loro volta un sottobosco specifico in termini di mercato e di dibattito.[38]

Nonostante il *fandom* italiano si costituisca sulla base di una dinamica non estranea a una sorta di ghettizzazione della comunità dei fruitori (scarsissimo è infatti il dialogo con sedi esterne della produzione e della critica letteraria non di genere), il tipo di impegno culturale che esso manifesta dà spesso risultati di qualità. Il sintomo forse più significativo di questa qualità è il fatto che la maggior parte dei professionisti che si occuperanno delle pubblicazioni professionali di genere negli anni Settanta e seguenti proverranno proprio dal *fandom* (Gianni Montanari alla cura di «Galassia» e «Urania», Vittorio Curtoni a «Galassia» e «Robot», Lippi presso Armenia e alla cura di «Urania», Gianfranco de Turris alla Fanucci, Riccardo Valla alla Nord, e così via). Per gli scrittori il legame è forse ancora più marcato: molti degli scrittori di genere più noti, sin dagli anni Cinquanta, hanno pubblicato anche su periodici amatoriali, spesso anche dopo aver esordito in sedi professionali. Questa fitta rete di scambi e rapporti nel campo del genere tra dimensione professionale e dimensione amatoriale, mi pare d'altronde indicativia oltre che di ottime capacità presenti nell'ambito degli appassionati, di una certa ristrettezza e specializzazione di quello professionale-industriale, che rende difficile ed estremamente rara una piena professionalizzazione dello scrittore specializzato.

Il *fandom* italiano sembra ricalcare le orme di quello americano, senza che nulla lasci ipotizzare un fenomeno di imitazione effettiva (non sono state tradotte in Italia molte opere dedicate alla storia del *fandom* americano e sicuramente non negli anni Cinquanta e Sessanta).[39] Il primo contributo alla

38 La fantascienza è citata da Bourdieu ne *La distinzione* come una di quelle «arti in via di legittimazione, disdegnate o trascurate dai grandi detentori di capitale scolastico, [che] offrono un rifugio o una possibilità di rivincita a coloro che, appropriandosene, fanno l'investimento migliore del loro capitale culturale (soprattutto quando questo non gode di un pieno riconoscimento da parte dell'istituzione scolastica), pur dandosi le arie di contestare la gerarchia costituita delle legittimità e dei profitti». Le arti "di mezzo" come il cinema o il jazz, e ancor più il fumetto, la fantascienza e il giallo possono cioè «attirare l'investimento di coloro che non sono riusciti completamente a riconvertire il loro capitale culturale in capitale scolastico o di coloro che non avendo acquisito una cultura legittima nel modo legittimo (cioè grazie a una precoce familiarizzazione) intrattengono con essa un rapporto infelice». Fantascienza, giallo, fumetto «possono rappresentare delle proprietà culturali assai prestigiose, in quanto manifestazioni di audacia e di libertà oppure venir ridotti al loro valore normale, a seconda che si accompagnino alle scoperte dell'avanguardia letteraria o musicale, o che si ritrovino solo in compagnia di se stessi, dove formano una tipica costellazione del "gusto medio" e si presentano perciò per quello che sono: sostituti di beni legittimi». Acuta quanto impietosa, l'analisi del sociologo, ricordo, adopera concetti di "legittimità" e "valore normale" che si riferiscono a un'idea di classi sociali e di capitale culturale originale e ampiamente problematizzata che non mi pare il caso di riprendere qui. Bourdieu, Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2001 (1979), citazioni a pp. 85-86.

39 Luigi Cozzi, creatore di quella che viene normalmente considerata la prima *fanzine* italiana, «Futuria Fantasia», di

nascita di un *fandom* italiano viene, negli anni Cinquanta, dalle riviste che pubblicano le prime rubriche di posta dei lettori e racconti di autori italiani non nascosti da pseudonimi. «Oltre il Cielo» e «Futuro» diedero modo agli appassionati di riconoscersi e in più di un'occasione diedero pubblicità alla costituzione dei primi club locali fondati in varie città, e pubblicarono gli indirizzi di lettori desiderosi di corrispondere con altri.

Contatti epistolari e club costituiscono una prima fase, seguita dalla produzione delle prime pubblicazioni amatoriali: nel 1963 Luigi Cozzi stampò a Milano un numero ciclostilato di «Futuria Fantasia» e nel 1964 firmò una rubrica titolata *La Fanzine* all'interno dei quattro numeri del mensile «Futuria» dell'editore Zilitti di Milano.[40] Nel 1965 Riccardo Leveghi, trentino, diede vita all'«Aspidistra», presentata nel corso del primo Festival Internazionale del film di Fantascienza di Trieste. Il Festival, fondato nel 1963, costituì una delle prime occasioni di ritrovo degli appassionati italiani. Tra i corrispondenti di Leveghi e collaboratori de l'«Aspidistra» Adalberto Cersosimo ricorda in una recente testimonianza, oltre a se stesso, Gogo Tao Carrara, Frano Fossati, Massimo Pandolfi, interessati al momento della presentazione furono anche Luigi Naviglio, Sandro Sandrelli, Cozzi. Nel primo numero della *fanzine* erano presenti racconti degli italiani Gustavo Gasparini, Elio Toaldo, del francese Fernand François tradotto da Sandrelli, articoli di Gianfranco de Turris, Gian Luigi Staffilano, Sebastiano Fusco. De l'«Aspidistra» usciranno dieci numeri fino al 1967.

Nei secondi anni Sessanta nacquero numerose altre pubblicazioni amatoriali. Ne nominerò alcune nelle prossime pagine, senza la pretesa di realizzare una ricognizione esaustiva e con l'avvertenza che quello delle *fanzines* resta un sottobosco non facile da studiare, in primo luogo per un problema di fonti (queste pubblicazioni sono irreperibili nelle biblioteche), e che sarebbe meritevole di uno studio *ad hoc*, date le particolari problematiche metodologiche implicate - tra interesse di sociologia della cultura, e lettura ravvicinata del contenuto delle pubblicazioni.[41]

---

cui nel testo, aveva però sicuramente presente l'attività del *fandom* americano, grazie alla lettura delle biografie degli scrittori sulla «Amazing Stories» in edizione originale, già prima del 1963. Cozzi, Luigi, *La storia di "Futuria fantasia" la prima fanzine italiana: Milano, 1962-1963*, Uraniasat, 8 marzo 2007, <uraniasat.altervista.org/fanzine/futuria_fantasia.htm>.

40 Per queste e seguenti informazioni relative alle *fanzines* degli anni Sessanta mi rifaccio a Cersosimo, Adalberto, *Il* fandom *degli anni Sessanta: la scoperta del ciclostile*, in de Turris, Gianfranco (a cura di), *Cartografia dell'inferno*, cit., pp. 131-143. Su «Futuria Fantasia» anche Cozzi, Luigi, *La storia di "Futuria fantasia" la prima fanzine italiana: Milano, 1962-1963*, cit. Sulla nascita di «Futuria Fantasia» Cozzi ricorda: «Ovviamente ero solo, e quindi scrissi io tutti gli articoli, erano cinque o sei per un totale di una ventina di pagine, ma naturalmente li firmai usando i nomi di alcuni miei ignari compagni di classe, tanto per far pensare che la pubblicazione non era l'opera di un pazzo solitario». La *fanzine* venne spedita alle redazioni di «Urania», «Galassia», «Romanzi del Cosmo». Quando le riviste pubblicarono l'avviso che era possibile richiedere copia della *fanzine* per posta, a Cozzi giunsero 400 ordini. Roberta Rambelli, dalla redazione di «Galassia», mise il quindicenne Cozzi in contatto col grafico Ferruccio Alessandri, con cui Cozzi realizzò un secondo numero. Negli anni seguenti Cozzi collaborerà a «Galassia» (v. capitolo dedicato alla rivista nel presente lavoro). Il titolo «Futuria Fantasia» riprende quello di una *fanzine* creata dal giovane Ray Bradbury nel 1939.

41 Quanto problema delle fonti nello studio delle *fanzines* si possono citare alcuni possibili riferimenti per il ricercatore: il fondo Sandrelli, formatosi grazie ai contributi di Vittorio Curtoni, Ernesto Vegetti, Giovanni Mongini, Piergiorgio Nicolazzini, Lukha Baroncinj, è stato depositato dapprima presso la libreria milanese Bottega del

II.3 Dai secondi anni Sessanta al 1975: riflusso del mercato delle riviste, sviluppo dell'editoria libraria, nuovi contributi critici

Dopo i primi anni Sessanta la produzione editoriale fantascientifica subì un riflusso probabilmente dovuto al sovraffollamento che era venuto a crearsi negli anni precedenti, ma anche a una generale propensione del mercato editoriale verso la saggistica e la *non-fiction*, propensione che probabilmente penalizzò la narrativa fantascientifica più di altre, sulla scorta di una pregiudiziale identificazione del fantastico con l'evasione.[42] Un'identificazione, quella tra generi fantastici e disimpegno politico, smentita con puntualità, nel corso degli anni Sessanta e Settanta, dal lavoro delle riviste e degli autori nostrani, che diedero vita a vivaci dibattiti, a polemiche e a una produzione narrativa non timorosa di misurarsi con tematiche politiche, sociali, satiriche.

A ogni modo, dopo i primi anni Sessanta, sopravvissero poche pubblicazioni e pochissime ne nacquero di nuove. Tra queste ultime va citata «Nova Sf*», rivista fondata e diretta da Ugo Malaguti, tramite la sua casa specializzata Libra (poi Perseo) di Bologna.[43] Una rivista che si distinse non solo per la nascita - avvenuta nel 1967, dunque in un momento che si è detto particolarmente sfavorevole - ma anche per la formula caratterizzata dalla mole e dal prezzo impegnativi e dal materiale critico e informativo sempre cospicuo. Quanto alla presenza di racconti di autori italiani, è quantitativamente inferiore a quella di autori stranieri, ma costante e significativa e, seppure si trattasse per lo più di autori specializzati, non sono mancate proposte meno scontate (tra cui Libero Bigiaretti). Il caso di «Nova Sf*» conferma per altro l'anomalia del genere all'interno della coeva produzione e distribuzione letteraria: veniva distribuita esclusivamente per corrispondenza.[44]

Fantastico, oggi si trova presso la Biblioteca di via Senato di Milano (<http://www.bibliotecadiviasenato.it/>). La Fanzinoteca d'Italia presso Forlì conserva un archivio nazionale comprendente circa 5.000 pezzi tra *fanzines*, tesi di laurea, altre pubblicazioni e materiali inerenti, a disposizione del pubblico per la consultazione (<http://www.fanzineitaliane.it/>, il sito è operativo ma in fase di rifacimento). Alcune *fanzines* nate in anni più recenti dispongono di una versione on-line.

42 Un'Ambigua Utopia (collettivo, a cura di), *Nei labirinti della fantascienza*, cit., p. 229; Pizzo, Gian Filippo, *Profilo storico*, in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 14; un cenno è anche in Valla, Riccardo, *Appendice I. La «science-fiction» in Italia*, in Sadoul, Jacques, *La storia della fantascienza*, cit., p. 361.

43 La prima serie di «Nova Sf*» termina nel 1980. Comincia nel 1985 e dura a tutt'oggi una seconda serie, diretta sempre da Malaguti, con sostanziale continuità.

44 Non ho dedicato a «Nova Sf*» un capitolo nella prossima sezione dato il particolare statuto editoriale-distributivo, che la colloca sostanzialmente ai confini tra mercato specializzato e amatoriale, nonostante la qualità dei contenuti e la cura tipografica. Secondo una testimonianza di Malaguti, le vendite, nel 1967, si assestarono sulle 1.200 copie; dopo un rilevante cambiamento di formula a partire dal numero 6 (consistenza da circa 100 a circa 250 pagine, contenuti esclusivamente inediti), le vendite balzarono e si assestarono su 3.000, poi ulteriormente lievitate.

La casa editrice Libra, fondata e diretta da Malaguti a Bologna, rappresentò, dopo due anni dalla sua nascita nel 1966, anche una novità anche sul fronte dell'editoria libraria. Nel 1968 Malaguti lanciò due collane: gli Slan, dedicata a opere inedite, e nel 1969 i Classici della Fantascienza, dedicati invece a opere già note ma offerte in nuove traduzioni e in una veste preziosa, rilegata e cartonata (largamente preferita dal pubblico rispetto all'alternativa economica che venne le inizialmente affiancata).

Nel corso degli ultimi anni Sessanta e dei Settanta la Libra fu inoltre al centro di una serie di iniziative di aggregazione, organizzando mostre, presentazioni, rassegne cinematografiche, un premio Hugo italiano, iniziative che coinvolsero e compattarono il pubblico della casa. Verso la fine degli anni Settanta la casa tentò il salto alla distribuzione in libreria: l'aumento nel numero di copie vendute non fu però sufficiente a compensare i costi molto maggiori del nuovo sistema distributivo,[45] e la casa dovette chiudere nel 1982 (per risorgere come Perseo libri nel 1985).

Tra 1965 e 1968 un'altra iniziativa di rilievo fu la rivista «Gamma fantascienza». Diretta da Valentino De Carlo - libraio, editore, critico cinematografico - secondo una formula intelligente e raffinata, che avrà pochi eguali in Italia, «Gamma» pubblicherà in tutto ventisette numeri per le Edizioni Gamma, poi Edizioni dello Scorpione. Ai testi narrativi per lo più di autori stranieri, scelti spesso tra i meno conosciuti e tra i classici da riscoprire (Swift, London, Verne, Allais) e tradotti con cura, si affiancavano testi critici di particolare interesse, firmati anche da studiosi italiani destinati a una futura carriera accademica, come Carlo Pagetti e Vittorio Spinazzola. La rivista tentava dunque un approccio al genere al di fuori di quelle dinamiche di estrema specializzazione della produzione e del pubblico, che già avevano plasmato, anche in Italia, una sorta di ghetto della fantascienza. Gli autori italiani pubblicati - una minoranza piuttosto esigua nel complesso della rivista - erano scelti fuori dalla cerchia dei più noti e in polemica rispetto alle scelte di «Galassia».[46]

Se «Gamma» aveva rappresentato un'apertura del genere in senso culturale-accademico, le nuove iniziative che arricchirono il panorama dell'editoria libraria negli anni Settanta, rappresentarono un'apertura verso un pubblico più generalista. Nel 1970 la Libra e La Tribuna

---

Malaguti, Ugo, *Una rivista-libro per la fantascienza. Dalla Libra a Perseo*, in de Turris Gianfranco (a cura di), *Cartografia dell'inferno*, cit., pp. 69-81, dato sulle vendite a p. 71.

45 Ivi, pp. 74-75.

46 Su «Gamma» Pizzo, Gian Filippo, *Profilo storico*, in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 14; spoglio della testata. Autori italiani pubblicati su «Gamma» come Luigi Lucatelli (n. 1), Fabrizio Gabella (n. 2 e altri), Sergio Turone (n. 4 e altri), Anton Germano Rossi (n. 6), etc. raramente si ritrovano su altre pubblicazioni specializzate e mai su «Galassia». Fa eccezione Ferruccio Alessandri, importante collaboratore di «Gamma» come copertinista dei primi numeri e autore di articoli e di qualche racconto, che collaborerà come copertinista a «Galassia», ma solo in anni seguenti. L'esiguità della presenza di autori italiani e la loro relativamente scarsa importanza nel progetto della rivista è il principale motivo per cui non ho dedicato a «Gamma» un capitolo dei seguenti, nonostante l'importanza della pubblicazione sul fronte critico.

vennero affiancate da un nuovo attore: la casa editrice Nord di Milano, fondata da Gianfranco Viviani. La Nord nacque però da subito come editore distribuito in libreria. Viviani si era messo in proprio dopo aver lavorato alla Mursia, e aveva scelto il settore della fantascienza, non tanto poiché lui stesso era un lettore di narrativa fantascientifica, ma sulla scorta di un'indagine di mercato appositamente commissionata, che aveva evidenziato quello della fantascienza come un settore che assicurava una domanda stabile nel tempo e una scarsa concorrenza di altri editori in libreria.[47] Dopo essersi rivolto a Eric Linder per l'approvvigionamento di testi da tradurre e a Renato Prinzhofer per selezionare i primi romanzi da pubblicare, Viviani ebbe l'accortezza di cercare un consulente esperto del settore: Riccardo Valla. La prima collana della Nord, Cosmo, presentò testi valorizzati da un apparato che comprendeva introduzioni, profili e bibliografie degli autori. Nel corso degli anni Settanta nuove collane affiancarono via via la prima: i classici di Cosmo Oro sin dal 1970, la Fantacollana dedicata all'heroic fantasy nel 1973, i testi letterariamente ambiziosi di SF Narrativa di anticipazione dal 1973, le Grandi Opere Nord nel 1976, e così via. Alcuni avvenimenti particolari segnarono inoltre la storia della casa: l'entrata tra i finalisti del premio Bancarella nel 1971 con *Cittadino della Galassia* di Heinlein, l'enorme successo di vendite di *Dune* di Frank Herbert nel 1975, mentre nel corso degli anni si succedettero e si affiancarono vari altri consulenti. Oltre a Sandro Pergameno, Piergiorgio Nicolazzini e Alex Voglino, presenti più stabilmente, vi furono anche collaborazioni di Pagetti, de Turris, Cremaschi, Valerio Fissore, Ruggero Bianchi.[48]

Negli anni Settanta e Ottanta e poi ancora in seguito, la Nord riuscì inoltre ad affiancare alle sue collane più classiche una produzione rivolta a un pubblico non specializzato (con le grandi tirature di *Dune*, con le ristampe della collana Narrativa Nord), senza trascurare, dall'altro lato, una produzione di interesse più ristretto, rivolta a un pubblico di conoscitori: diversi volumi di saggistica (ne nominerò alcuni tra poco), ma anche antologie come *Le aeronavi dei Savoia*, dedicata ai precursori della fantascienza italiana (2001, curata da de Turris).

Una nascita simile a quella della Nord è stata quella della romana Fanucci, fondata nel 1971 da Renato Fanucci già attivo nel settore della distribuzione. Come Viviani, Fanucci decise di esordire nell'editoria scegliendo la fantascienza in quanto comparto limitato nelle tirature ma sicuro nelle vendite, e, come Viviani, affidò la costruzione del suo catalogo a due esperti già provenienti dal *fandom* e dal mondo delle riviste specializzate: de Turris e Fusco. I due curatori puntarono subito al pubblico specializzato degli appassionati, proponendo testi in traduzioni accurate e corredati da introduzioni corpose (spesso ritraducendo opere già edite in serie più economiche e versioni

47 Viviani, Gianfranco, *La fantascienza arriva in libreria. L'editrice Nord*, ivi, pp. 83-88.

48 Per queste informazioni sulle consulenze esterne: *ibid*.; Proietti, Salvatore, *Alla ricerca di un genere letterario. La critica di fantascienza in Italia*, ivi, pp. 161-174, in particolare p. 167. Il bollettino dell'editore «Cosmo informatore», ricco di ottimi contenuti, non è stato preso in considerazione nel dettaglio nei capitoli seguenti, per la sua natura primieramente promozionale.

tagliate). La prima collana lanciata, Futuro, diventò anche la sede in cui i due curatori portavano avanti un personale discorso critico (all'interno di introduzioni e apparati): la fantascienza e il fantastico venivano valorizzati come generi degni di attenzione critica e cura filologica, ma anche - soprattutto fantastico e fantasy - come moderne versioni del mito, oggetti di una lettura simbolica operata sulla scorta di idee di studiosi come Mircea Eliade e Julius Evola, in riferimento a un sistema di valori legati all'ambito ideologico della giovane destra missina (i cui campi estivi verso la fine del decennio verranno non a caso chiamati "campi Hobbit", con riferimento all'opera di J. R. R. Tolkien).

Nel campo dell'editoria libraria dei primi anni Settanta, un'altra iniziativa va citata per il particolare interesse rivestito nella produzione degli autori italiani: la collana Andromeda creata dall'editore Dall'Oglio di Milano, e diretta da Inìsero Cremaschi (già collaboratore della rivista «Futuro» oltre che autore di narrativa anche non di genere). In Andromeda, a fianco di autori come Larry Niven, Poul Anderson e Philp Dick, Cremaschi pubblicò Gilda Musa, Anna Rinonapoli, Gustavo Gasparini. La collana chiuse nel 1975 dopo diciotto uscite, probabilmente per un'insoddisfazione dell'editore, nonostante l'accoglienza del pubblico fosse stata piuttosto favorevole.[49]

Quanto alla critica, l'inizio del decennio Settanta vide la pubblicazione della prima storia della fantascienza tradotta in Italia - *Un miliardo di anni* di Brian Aldiss, per i tipi della SugarCo nel 1974.[50] Aldiss argomenta un'idea di fantascienza erede del gotico, ponendo come capostipite del genere il *Frankenstein* di Mary Shelley. Forse più importante nel panorama della critica nazionale è stata la comparsa dei primi studi condotti a livello universitario. Penso soprattutto a *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana* di Carlo Pagetti, uscito nel 1970.[51] Pagetti ha inaugurato con questo una serie di lavori sul genere in area anglosassone caratterizzati da solidità degli strumenti metodologici e della prospettiva storica, come si compete a uno studioso proveniente dall'ambito accademico e dallo studio della letteratura angloamericana in particolare (utopistica, di viaggio, legata all'immaginario scientifico, ma non solo). Pagetti, animatore de «La Città e le Stelle» - unica rivista di critica a livello universitario dedicata al genere che l'Italia abbia mai avuto (nei primi anni Ottanta), e collaboratore di «Science Fiction Studies» - già citata rivista accademica in lingua inglese tra le più autorevoli tutt'ora attive, è rimasto nell'università italiana un caso sostanzialmente isolato.[52] La provenienza dall'ambito di studi dell'anglistica ha inoltre

49 Cfr. Pizzo, Gian Filippo, *Profilo storico*, in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 15.

50 Aldiss, Brian, *Un miliardo di anni*, Milano, SugarCo, 1974 (1973), traduzione di P. Rumignani.

51 Pagetti, Carlo, *Il senso del futuro*, cit.

52 Accanto ai volumi monografici e alle collaborazioni e cure di riviste, di Pagetti si potrebbero citare anche le

determinato nei suoi studi una considerazione piuttosto scarsa per la produzione di genere in lingua italiana. Anticipato da vari articoli, in particolare sulla raffinata rivista «Gamma» di Valentino De Carlo, *Il senso del futuro* è il primo lavoro monografico di Pagetti sul tema fantascientifico. La profonda conoscenza della tradizione letteraria in lingua inglese e una particolare consapevolezza riguardo ai problemi di definizione e studio dei generi, permettono a Pagetti di affrontare la ricostruzione della storia della fantascienza come un fenomeno complesso, caratterizzato da matrici e modelli molteplici, da rapporti di primaria importanza con la storia della scienza e dell'immaginario scientifico, da sviluppi variegati nei temi come anche nelle strutture formali e nel portato di riflessione sulla realtà; lo studio recepisce inoltre la lezione di Agostino Lombardo, che aveva individuato un tratto distintivo della letteratura americana nella giustapposizione tra un livello simbolico derivato da una matrice religiosa, e un livello realistico in cui trova riscontro la vita quotidiana secolarizzata.[53] Quanto ai numerosi lavori seguenti di Pagetti, nella bibliografia del presente lavoro si troverà una scelta di quelli più direttamente pertinenti al tema fantascientifico.

Esce nello stesso anno anche *Che cos'è la fantascienza* di Franco Ferrini, preceduto da un saggio pubblicato su «Ideologie» nel 1968.[54] La monografia in parte riprende una rassegna di temi e motivi già cominciata nel saggio, ma di quello corregge la dura impostazione ideologica di fondo. L'approccio dello studioso è più sociologico-culturale che letterario, sempre interessato alla messa in luce del portato ideologico del genere e del suo rapporto con la società e con il momento storico, ma nel primo saggio l'intero genere veniva bollato come ideologicamente conservatore in quanto tale, ossia senza ammettere che il messaggio ultimo di ciascun testo dipenda in sostanza dalla volontà del suo autore e che il medesimo repertorio di figure o strutture possa essere adoperato per veicolare idee diverse.

Tra 1974 e 1975 uscirono anche i contributi di Ruggero Bianchi, americanista presso l'università di Torino e traduttore. Uno spazio riservava alla fantascienza il saggio *La dimensione narrativa. Ipotesi sul romanzo americano*, legandola al resto della produzione americana contemporanea e proponendo, tra le altre cose, una lettura della fantascienza sociologica e distopica come produzione dai valori neo-umanistici talvolta obsoleti quando non reazionari (atipica, in quegli anni, la lettura in questo senso di *Fahrenheit 451* di Bradbury). Il volume miscellaneo *Utopia e fantascienza*, curato da Bianchi con Valerio Fissore, presentava contributi di livello piuttosto vario.[55]

numerose introduzioni e curatele di opere di narrativa - segnalo soltanto la cura dell'edizione dell'opera omnia di Philip K. Dick per l'editore Fanucci, in uscita dal 2000. Altre introduzioni a opere saggistiche citerò in queste pagine.

53 Cfr. Pagetti, Carlo, *Twenty-Five Years of Science Fiction Criticism in Italy (1953-1978)*, cit., p. 321.

54 Ferrini, Franco, *Che cos'è la fantascienza*, Roma, Ubaldini, 1970; *id*., *Ideologia della fantascienza*, in «Ideologie», a. II, n. 3, 1968, pp. 9-53.

55 Bianchi, Ruggero, *La dimensione narrativa. Ipotesi sul romanzo americano*, Ravenna, Longo, 1974; *Utopia e fantascienza*, Torino, Giappichelli, 1975 (i curatori non compaiono nel frontespizio). Per una recensione a

Mentre negli anni tra 1966 e 1969 il panorama delle riviste si restringeva a causa del momento di riflusso del mercato illustrato poco sopra, quello delle riviste amatoriali conosceva il suo primo momento di grande espansione. I due fenomeni sono verosimilmente legati, e le *fanzines* costituirono uno sbocco per quegli aspiranti autori e critici che non trovavano nel mercato professionale sedi in grado di offrire loro ospitalità.[56]

L'«Aspidistra» di Riccardo Leveghi fu affiancata, verso la fine del 1965, da «Nuovi Orizzonti» di Luigi Naviglio e da «Micromega» di Franco Fossati e Pierfrancesco Prosperi. Naviglio era stato un autore pubblicato a più riprese (sotto pseudonimo) nei «Romanzi del Cosmo» e diventava in questi anni uno dei principali animatori del *fandom* italiano. Prosperi diventerà, negli anni Settanta, uno degli autori di genere italiani più apprezzati, pubblicato su «Galassia» e in seguito anche in «Urania», mentre Fossati, esperto sopratutto di fumetto, verrà assunto alla Mondadori nel 1978.[57] Negli stessi mesi comparve anche il primo dei «Numeri unici» di Naviglio, curato insieme a Curtoni e «Interplot», realizzata da Sandro Sandrelli.

Gli autori delle *fanzines* si scambiavano numeri delle loro pubblicazioni in riunioni informali, organizzate da Naviglio, antesignane delle prime convention - in settembre a Milano, in dicembre a Firenze. Nel 1966 uscirono ancora «Nuovi Orizzonti» e «Numeri unici», quest'ultimo con un controverso numero dedicato alla fantapolitica (tra i collaboratori de Turris, Curtoni, Gasparini, Cremaschi, Posperi, Cresosimo e altri). «Arlecchinata in fantascienza», allestito ancora da Naviglio, ospitò tra l'altro *Dansez, morituri!* Di Curtoni, e *Dumferline concerto* di Sandrelli, due racconti destinati a essere ripresi in sedi di pubblicazione più note e ufficiali.

Come si vede, anche in questi ultimi casi, le firme che animavano le *fanzines* dei secondi anni Sessanta sono quelle dei futuri protagonisti del mercato specializzato. Sulle *fanzines* compaiono inoltre nomi celebri della fantascienza angloamericana (ad esempio van Vogt con *Itself* tradotto da Cozzi su «Arlecchinata in fantascienza»; *Oripmav* di Damon Knight tradotto da Valla su «Parallel SF» allestita da Diego Gabutti nel 1967; *La macchina che vinse la guerra* di Asimov - *The Machine That Won the War* - su «Verso le Stelle» nel 1968). Più significativa ancora è la presenza, sulle *fanzines* di questo periodo, di autori stranieri di lingua non inglese, possibile forse proprio grazie

quest'ultimo volume v. Pagetti, Carlo, *An Italian Symposium on SF*, in «Science Fiction Studies», vol. 3, part 1, n. 8, March 1976, pp. 91-93.

56 Per le seguenti informazioni sul *fandom* di questi anni mi rifaccio a Cersosimo, Adalberto, *Il* fandom *degli anni Sessanta: la scoperta del ciclostile*, in de Turris, Gianfranco, *Cartografia dell'inferno*, cit., e Vegetti, Ernesto, *Il* fandom *di mezzo: dal ciclostile all'*offset *e l'organizzazione del fandom*, ivi, pp. 143-148.

57 Menzionerò nuovamente Fossati come collaboratore di «Robot» in questo lavoro. Sul sito della fondazione milanese intitolata al suo nome, oggi è possibile trovare qualche ulteriore informazione e, nel caso di «Fantascienza minore» (*fanzine* di Naviglio, 1967) l'indice delle *fanzines* a cui collaborò in questi anni: <http://www.lfb.it/fff/foxy/vita2.htm>.

all'assenza di esigenze di mercato e di soggezione ai gusti che non fossero quelli di un pubblico specializzato. Così compaiono, nel 1966, dei racconti del tedesco Herbert W. Franke su «Vega sf», un intero fascicolo dedicato alla «S.F. Française» realizzato da Curtoni, Cersosimo, Roberto Temporini, in collaborazione con Jean Pierre Fontana, un racconto dello svedese Bertil Mårtensson sul numero unico di Naviglio titolato «Siderea».

Il senso di comunità dei fan veniva in negli ultimi anni sessanta rinsaldato da nuove riunioni e incontri, concentrati nel centro-nord della penisola, tra Milano, Torino, Carrara. Nel 1967 veniva istituito un Premio Fanzine, (rinominato Premio Numeri Unici per disaccordi tra Naviglio e Leveghi), assegnato al racconto *L'ultimo Papa* di de Turris e Prosperi. Lo stesso anno venne fondato anche un Movimento Fandom Attivo. Nel 1968 il premio dei fan diversificò le categorie presenti: oltre alla narrativa (*Nel grande magazzino* di de Turris), vennero premiate anche la poesia (*Dove nascono i sogni* di Luigi De Pascalis), l'opera grafica (copertina di Elio Savazzari per «Verso le Stelle» n. 6), la saggistica (Franco Fossati per l'intervento sul numero unico «Fantascienza minore»).

Tra 1969 e 1975 il numero di pubblicazioni amatoriali si ridusse, ma il 1972 fu segnato dalla prima convention europea di fantascienza (Eurocon), tenutasi a Trieste. Qui furono assegnati anche i primi Premi Italia, divenuti poi un'istituzione annuale a partire dal 1975. Tra le *fanzines* pubblicate in questo periodo va segnalata la presenza di iniziative nate in città del sud Italia, tra cui in particolare «Astralia» di Gianfilippo Pizzo e Pippo Marcianò a Palermo (tredici numeri, fino al 1980), mentre gli autori di «Alternativa» (stampata prima a Omegna, quindi a Verbania), Giuseppe Caimmi e Piergiorgio Nicolazzini, saranno futuri collaboratori della rivista «Robot» (la *fanzine* vedrà cinque numeri, fino al 1978).

II.4 I secondi anni Settanta: il "fenomeno fantascienza" e un termine ad quem

I secondi anni Settanta videro un momento di rifioritura del mercato e dell'editoria specializzata, sulla scorta di alcuni fenomeni mediatici e transmediatici - a cavallo di televisione, cinema, *merchandising*, editoria periodica, che portarono al genere nuova fortuna. Penso al successo di alcune produzioni cinematografiche e televisive statunitensi come *Incontri ravvicinati del terzo tipo* di Steven Spielberg (titolo originale: *Close Encounters of the Third Kind*, film del 1977, distribuito in Italia l'anno seguente), la fortunatissima saga di *Guerre stellari* firmata da George Lucas (*Star Wars*, 1977-'83), la serie *Star Trek* (iniziata negli U.S.A. nel 1966, ma giunta in Italia solo negli ultimi anni Settanta e qui divenuta famosa dopo la distribuzione del primo film nel 1980), *E.T.*

l'extra-terrestre ancora di Spielberg pochi anni dopo, nel 1982 (*E.T. the Extra-Terrestrial*).[58] Si parla infatti per questi anni di un "fenomeno fantascienza", che, se da un lato favorì l'afflusso di nuovo pubblico verso la letteratura fantascientifica, dall'altro ispirò l'identificazione della fantascienza con una moda di costume, con le sue manifestazioni più spettacolari e sensazionalistiche, e cinematografiche piuttosto che letterarie (in anni in cui sulla scena internazionale della letteratura fantascientifica si battevano strade inedite di rinnovamento e sperimentazione anche formale).[59] Così Luigi Russo ha riassunto il fenomeno e le sue conseguenze problematiche, introducendo gli atti del celebre congresso sul genere (di cui più avanti) non per caso tenutosi proprio nel 1978: «La fantascienza come "fenomeno" […] si allarga, in modo poco chiaro e probabilmente scorretto, alla paraletteratura e a modalità artistiche alternative o concorrenti»; e più avanti: «Lo scotto che si paga per la fantascienza come "fenomeno" o "megafantascienza", è quello di disconoscere e far regredire la fantascienza ad una sorta di fenomeno da baraccone, bizzarro, vario, magari divertente ed eccitante, però se non proprio gratuito comunque usurabile a modico prezzo; e in definitiva privo di cittadinanza scientifica».[60]

Tra le riviste nate in questo periodo e di cui mi occuperò, «Robot» è stata fondata nel 1976 da Vittorio Curtoni, per i tipi di Armenia (Milano), ed è passata sotto la cura di Lippi dopo i primi trenta numeri, per proseguire fino al quarantesimo, uscito nel 1979.[61] «Robot» è considerata da molti appassionati la migliore rivista di fantascienza mai pubblicata in Italia (almeno fino al cambio d'impostazione degli ultimi dieci numeri), in virtù dell'alta qualità della narrativa proposta ma anche della serietà dei contributi critici e informativi sempre presenti. Quanto agli autori italiani, «Robot» ha ospitato un racconto su ogni uscita per i primi trenta numeri, proponendo una rassegna di firme per lo più dalla fortuna già piuttosto consolidata - Pierfrancesco Prosperi, Lino Aldani, Anna Rinonapoli, Sandro Sandrelli, Riccardo Leveghi, Vittorio Catani, Gilda Musa e vari altri.

58 Su *Star Trek*, in Italia segnalo i saggi di Franco La Polla: *Star Trek. Foto di gruppo con astronave*, Bologna, PuntoZero, 1995 e *Star Trek. Il cielo è il limite*, (a cura di Franco La Polla) Torino, Lindau, 1998. Tra le opere di riferimento sul cinema di fantascienza segnalo: Arona, Danilo, *Nuova guida al fantacinema. La maschera, la carne, il contagio*, Bologna, PuntoZero, 1997; Mongini, Giovanni, *Science fiction all movies. 1898-2010*, 3 voll., Arese, Edizioni della Vigna, 2010-2011; in lingua inglese si può cominciare dai numerosi capitoli dedicati a cinema e televisione nella sezione storica di Bould Mark, Butler Andrew M., Roberts Adam, Vint Sherryl (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, cit.

59 Per le tendenze che segnano la produzione in lingua inglese nei decenni Sessanta e Settanta vedi: Broderick, Damien, *New Wave and backwash: 1960-1980*, in James Edward and Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, cit., pp. 48-63; i capitoli *SF in the 1960s and 1970s* e *New Wave*, in Roberts, Adam, *Science Fiction, The New Critical Idiom*, cit., pp. 60-65; solo fino ai primi anni Settanta i capitoli 6, *Recessione (1958-1965)*, 7, *Resurrezione (1966-1971)*, e l'ultimo *Aggiornamento* relativo al primo quinquennio dei Settanta, in in Sadoul, Jacques, *La storia della fantascienza*, cit., pp. 220-313, 346-363. Cenni *infra* capitolo I.2 *Problemi di storia del genere e periodizzazione*.

60 Russo, Luigi, *Introduzione*, in *id*., (a cura di), *La fantascienza e la critica*, cit., pp. 11-12.

61 Una nuova vita e una nuova serie di «Robot» si avranno a partire dal 2003 fino a oggi con l'editore Delos, sotto la direzione di Curtoni.

Il panorama delle riviste in questo quinquennio non vide nascere molte altre iniziative di rilievo. Dopo la chiusura di «Robot», Armenia pubblicò «Aliens» tra il 1979 e il 1980, raccogliendo in redazione i medesimi collaboratori di «Robot» (Curtoni, Lippi, Fabio Pagan, Danilo Arona, Giuseppe Caimmi e altri). Ricca, come «Robot», di contributi critico-informativi accanto alla narrativa di autori stranieri, la rivista non riuscì però ad andare oltre al nono numero.

Altrettanto breve fu la vita di «Verso le Stelle», pubblicata dalla Solaris di Milano (dieci numeri tra 1978 e 1979), a cui collaborarono tra gli altri Luigi Navilgio, Luigi Cozzi, Franco Fossati, Antonio Bellomi, Gianfranco de Turris e Fabio Pagan.

Proseguiva invece le pubblicazioni «Nova Sf*» di Malaguti, mentre «Urania» era sempre sotto la guida di Fruttero e Lucentini, che dirigevano anche altre serie da edicola nate dalla principale: le antologie stagionali «Millemondi» (tre romanzi in un unico volume), nate nel 1971 e in pubblicazione ancora oggi pur con mutamenti di formula, i «Classici fantascienza» (1977-'83), la «Biblioteca di Urania» (1978-'83).

Altre iniziative in edicola riguardavano la serie televisiva Star Trek, con i pocket «Star Trek. La Pista delle Stelle» editi da Mondori (1978-'79), e il fumetto «Perry Rhodan», tradotto dal tedesco e curato da Antonio Bellomi per l'editore Edinational di Milano (1976-'81). Bellomi curava anche, tra 1977 e 1978, «Spazio 2000» per Il Picchio di Milano, pubblicazione che riprendeva, in forma ultra-economica, la formula di un fascicolo a metà strada tra libro e rivista, con un romanzo, qualche racconto, poche pagine di rubriche.

Più animato era divenuto invece il panorama delle pubblicazioni di fantascienza in libreria. Proseguivano e si diversificavano le collane di Nord e Fanucci, che vedevano tra l'altro l'entrata in catalogo di un filone fantasy in procinto di conquistare sempre maggiori spazi: la Fantacollana di Nord (1973-2008), la collana Orizzonti. Capolavori di Fantasia e Fantascienza di Fanucci (1977-'83), a cui si affiancava anche una Biblioteca di Fantasy e Horror di Mondadori (1979-'80), a cui seguiranno più numerose nuove collane nel corso degli anni Ottanta. Le collane classiche della Nord si riveleranno particolarmente longeve: Cosmo (sottotitolata «Collana di fantascienza») sopravviverà fino al 2007, ospitando trecentotrentatre volumi, Cosmo serie Oro («Classici della narrativa di fantascienza”» chiuderà nel 2003 con duecentosette volumi all'attivo, la succitata Fantacollana, alla chiusura nel 2008 contava duecentotto volumi in catalogo. Decisamente meno prolifica la collana dei Saggi (sette volumi tra 1978 e 2000), a cui va il merito però della pubblicazione dei lavori di Curtoni e Montanari di cui a breve. La Nord diventerà così, nei primi anni Ottanta, il punto di riferimento anche per importanti iniziative di critica accademica -

pubblicando «La Città e le Stelle» curata da Pagetti - e di ricerca letteraria - pubblicando «La Collina», curata da Inìsero Cremaschi.

Tra le collane di Fanucci si nota per la qualità delle scelte, degli apparati, della cura grafica la collana Enciclopedia della Fantascienza (1977-'82). Curata da de Turris e Fusco (poi dal solo Fusco nel 1981-'82), la collana ospitò una ventina di volumi di grande mole, traducendo antologie tematiche dedicate a sotto-filoni specifici, spesso dotate di ampi inquadramenti critici: ottimi i primi volumi tra cui uno dedicato alla *Space opera*, curato da Brian Aldiss (1977), e uno dedicato alle prime riviste americane *Porte sul futuro. Storia e antologia delle riviste di fantascienza. 1926-1945* curata da Mike Ashley (1978). È significativo che anche in questa collana sia andato aumentando lo spazio dedicato all'heroic fantasy, per altro con una notevole attenzione alla produzione italiana, con diversi volumi curati da Gianni Pilo.

A fianco degli editori specializzati, in libreria restava (poco) spazio per le collane economiche che Longanesi dedicava alla fantascienza - La Fantascienza (quattro volumi, 1977-'78) e i Fantapocket (trentadue volumi, 1976-'78), e per le iniziative di qualche altra piccola sigla, destinate a terminare con pochi volumi all'attivo, esauritasi la "moda" scatenata dai successi cinematografici: Omega Sf* della Omega SF editrice di Milano (sei volumi, 1977-'78), I Libri di Solaris della Solaris editrice (nove volumi, 1978-'79), la Collana di Fantascienza di De Vecchi di Milano (tre uscite nel 1979), Il Meglio della Fantascienza della SIAD di Milano (tre volumi, 1979-'80), e così via.

L'interesse del grande pubblico per la narrativa fantascientifica, cui queste iniziative guardavano, costituì evidentemente un'accensione momentanea, il cui riflusso, come già era accaduto negli anni Sessanta, causò la repentina fine di buona parte delle nuove iniziative editoriali, mentre riuscirono a sopravvivere quelle iniziative che si rivolgevano al più ristretto, ma fedele, pubblico specializzato o che, pur rivolgendosi a un pubblico generalista, si erano in precedenza costruite un'identità riconoscibile e un credito presso i lettori.

La fine del decennio Settanta ha rivestito per la produzione critica una particolare importanza, tanto che ho deciso di collocarvi il termine *ad quem* del presente lavoro. In pochissimi anni attorno al 1978 si addensa infatti la pubblicazione di molti (e molto differenti) lavori critici. La coincidenza di date deriva probabilmente dalla concomitanza di due ordini di ragioni. Per un verso il "fenomeno fantascienza" legato al cinema invogliava gli editori a sfruttare la nicchia di mercato, oltre che con collane anche con opere di stampo informativo, rivolte a quel pubblico anagraficamente giovane o generalista che si accostava alla fantascienza alla fine degli anni Settanta; si spiega così il proliferare di guide alla fantascienza in cui a succinte introduzioni storico-teoriche seguono

rassegne, solitamente organizzate per schede, di classici da leggere, con scelte che ricadono largamente sugli autori angloamericani degli anni Cinquanta-Settanta e con sporadiche inclusioni di qualche autore italiano.

Per un altro verso i tempi sembravano maturi per un maggiore spazio da dedicare alla fantascienza in ambito accademico, ma forse anche nelle università veniva sentito il momento di particolare popolarità del genere; infatti, passata l'ondata di popolarità, non saranno molte le sedi in grado di coltivare un interesse più duraturo, che resterà piuttosto affidato ai percorsi di singoli studiosi.

Il 1978 è segnato da un convegno internazionale di studi sulla fantascienza tenutosi a Palermo. Luigi Russo, curatore dei ricchi atti pubblicati nel 1980 presso Feltrinelli,[62] ha riconosciuto la ghettizzazione cui la fantascienza era andata soggetta da parte della cultura ufficiale italiana e il conseguente vuoto critico che il convegno si proponeva di cominciare a colmare: «Il Convegno di Palermo è nato con la dichiarata ambizione di dare un solido contributo a radicare anche in Italia un dibattito serio attorno alla fantascienza»; «esplicito era l'intento […] di rendere cittadinanza scientifica alla fantascienza anche nel nostro paese, facendo piazza pulita di vetere prevenzioni».[63] Lo scopo fu perseguito riunendo numerose personalità di spicco a livello internazionale e provenienti da ambiti disciplinari differenti, non solo letterari. Oltre a interventi dei già noti Pagetti e Dorfles, si trovano quelli di Darko Suvin sul *novum* cognitivo, di Jean Baudrillard sui simulacri, di Marc Angenot sulla storia dello statuto istituzionale del genere, di Jacques Goimard sul rapporto del genere col mito, di Fredric Jameson sulla fantascienza teologica, di Brian Aldiss sulla storia del genere in parallelo a quella della cultura e della scienza dopo l'Illuminismo - per fare solo pochi esempi tra coloro che in ambito letterario presentavano i risultati di riflessioni non sporadiche (non molti tra questi gli italiani).

Dall'ambito accademico provennero, tra 1978 e 1980, diversi altri lavori, tutti però nel campo dell'anglistica: *La Letteratura utopica inglese* di Vita Fortunati, studiosa di narrativa angloamericana contemporanea (Ivy Comptorn-Burnett, Ford Madox Ford) che sul tema della letteratura utopica tornerà negli anni seguenti curando diversi convegni e volumi miscellanei; *Analisi dell'incubo* di Daniela Guardamagna, studiosa che affronterà nuovamente Aldous Huxley con un'altra monografia nel 1989; *Utopia e letteratura nell'ottocento americano* di Rosella Mamoli Zorzi, in seguito occupatasi di Faulkner, James e altri. Non si da ancora il caso (a parte quello di Pagetti) di un curriculum accademico in cui la fantascienza rivesta un ruolo di primo piano, ma la

62 Russo, Luigi, (a cura di), *La fantascienza e la critica*, cit.
63 Russo, Luigi, *Introduzione*, ivi, pp. 13-14.

fantascienza è ancora considerata limitatamente alla declinazione "nobile" dell'utopia (o antiutopia), mentre, nel merito degli studi, si nota spesso una certa difficoltà di aggiornamento rispetto alla produzione critica in lingua inglese.[64]

Sul fronte dell'italianistica, il volume miscellaneo curato da Giuseppe Petronio *Letteratura di massa. Letteratura di consumo* del 1979, presentava sulla fantascienza due contributi datati come impostazione e largamente deludenti (soprattutto se comparati alle ben più avanzate proposte formulate, nella stessa raccolta, sul giallo e nei saggi teorici). Il breve saggio di Stéphane Spriel e Boris Vian *Un nuovo genere letterario: la fantascienza* risaliva al 1951 e si presentava in buona sostanza scritto in occasione dell'uscita di alcuni volumi in Francia in quegli anni. *La fantascienza e l'uomo contemporaneo* di Evgenj Brandis, edito in U.R.S.S. nel 1977, presentava spunti teorici seppur non originali di maggior interesse (sul legame del genere al ruolo della scienza nella società) ma per poi svolgere un discorso sostanzialmente ancorato alla situazione della ricerca scientifica e della teoria letteraria in Unione Sovietica.[65]

Quanto alla fantascienza italiana, nel 1978 furono pubblicate due antologie, una delle quali per Garzanti (*Universo e dintorni*), l'altra per Nord, quest'ultima con una scelta di racconti pubblicati a loro tempo nella rivista «Futuro» (*"Futuro". Il meglio di una mitica rivista di fantascienza*). Entrambe le antologie furono curate da Inìsero Cremaschi - autore dotato e curatore sensibile - che aggiungeva ai racconti due importanti saggi introduttivi.[66] Il saggio relativo a «Futuro» sarà un'utile fonte volendo ricostruire il programma poetico della rivista e dei suoi curatori, mentre il corposo saggio in *Universo e dintorni* ricostruisce la storia della fantascienza italiana, proseguendo sul piano teorico il discorso, cominciato con «Futuro», di rivendicazione della fantascienza ai territori della letteratura *tout court*, e proponendone una caratterizzazione fondamentalmente simile a quella elaborata da Aldani - come di una letteratura dello straniamento, la cui tendenza al meraviglioso si risolve in una riflessione sul presente, «abrasiva messa a fuoco del reale». Cremaschi non ha lasciato un lavoro monografico né una raccolta di scritti organici. Restano, assieme alle introduzioni succitate, vari interventi brevi su «La Collina».

64 Fortunati, Vita, *La letteratura utopica inglese. Morfologia e grammatica di un genere letterario*, Ravenna, Longo, 1979; Guardamagna, Daniela, *Analisi dell'incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*. Roma, Bulzoni, 1980; Mamoli Zorzi, Rosella, *Utopia e letteratura nell'ottocento americano*, Brescia, Paideia, 1979. Cfr. Pagetti, Carlo, *Recent Italian Criticism on Utopia and Science Fiction*, «Science Fiction Studies», vol. 8, part 1, n. 23, March 1981, pp. 99-100.

65 Petronio, Giuseppe (a cura di), *Letteratura di massa, letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1979.

66 *"Futuro". Il meglio di una mitica rivista di fantascienza*, Milano, Nord, 1978 e *Universo e dintorni*, cit., entrambe curate da Inìsero Cremaschi.

L'unico tentativo di lettura critica più approfondita della produzione narrativa in lingua italiana resta sino a oggi quello di Vittorio Curtoni in *Le frontiere dell'ignoto*, tesi di laurea in lettere discussa a Milano nel 1973 e pubblicata dalla Nord nel 1978.[67] Nel saggio non mancano riflessioni storiche e teoriche preliminari e una ricostruzione del contesto italiano in termini di mercato e produzione amatoriale. La critica di Curtoni alle opere si risolve per lo più in considerazioni sulle tematiche e nell'attenzione all'eventuale portato ideologico dei racconti. Nel volume è presente un'introduzione di Pagetti, sostanzialmente limitativa nel giudizio sulla produzione di genere nostrana, ma particolarmente attenta ai rapporti tra produzione di genere e non, alle prove fantastico-satiriche di scrittori come Corrado Alvaro, o Ennio Flajano, al ruolo di scrittori che si sono cimentati col genere ma in maniera "irregolare" come Roberto Vacca, Primo Levi, Guido Morselli, Italo Calvino. E nel lavoro di Curtoni l'ultimo capitolo è dedicato al *Fantastico nobilitato* di Dino Buzzati, Calvino, Gilda Musa, Vacca e altri; cosicché il volume ha il merito di tentare per la prima volta una lettura critica dei testi di genere, ma anche di mettere in luce il problema del delicato rapporto tra questa produzione e la produzione letteraria *tout court*, tra genere e canone letterario. Curtoni diventava, negli stessi e nei seguenti anni, uno dei più noti curatori e animatori di iniziative editoriali nel campo della fantascienza italiana, facendosi apprezzar come collaboratore, traduttore e autore di «Urania» sotto la cura di Lippi, curatore di «Galassia» assieme a Gianni Montanari, primo direttore di «Robot».

Nel 1978 venne stampato anche il catalogo della mostra bibliografica tenutasi contestualmente al convegno di Palermo, ricco di contributi e testimonianze, con una ottima ricostruzione storica del mercato italiano specializzato curata da Gian Filippo Pizzo. Nel 1979 uscirono la guida *Cosa leggere di fantascienza* compilata da Cremaschi - opera agile, organizzata per schede, con intenti di divulgazione e consigli di lettura, senza particolari ambizioni critico-teoriche - e quella realizzata dal collettivo milanese Un'ambigua utopia, più ricca di riflessioni critiche anche sul contesto italiano.[68]

Dello stesso anno è anche lo studio di Diego Gabutti su *Fantascienza e comunismo*, piuttosto vetusto a dire il vero, per lo sfoggio di un involuto gergo marxista-debordiano e per l'attribuzione di una ideologia specifica al genere nel suo complesso. L'operazione può riuscire, a Gabutti, solo tenendo il discorso su un piano di pura astrazione generalizzante, completamente privo di riferimenti a opere e autori.[69]

67 Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana*, cit.

68 Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit.; Cremaschi, Inìsero, *Cosa leggere di fantascienza*, Milano, Bibliografica, 1979; Un'Ambigua Utopia (collettivo, a cura di), *Nei labirinti della fantascienza*, cit.

69 Gabutti, Diego, *Fantascienza e comunismo*, Milano, La Salamandra, 1979.

Di tutt'altra caratura e di senz'altro maggiore utilità resta il lavoro di Robert Scholes ed Eric Rabkin tradotto nel 1979 dall'editrice Pratiche, diviso tra una sintetica ricostruzione storica, una rassegna tematica e un'analisi dei meccanismi profondi del genere, contraddistinto, secondo i due autori, dalla declinazione nuova di miti antichi e dalla creazione di nuovi miti.[70]

Nel 1980 uscì *L'immaginazione tecnologica. Teorie della fantascienza*, rassegna critico-teorica compilata da Adolfo Fattori (futuro curatore, assieme a Fabozzi, del capitolo dedicato al genere all'interno della *Letteratura italiana* diretta da Asor Rosa), nel complesso utilissima per un primo orientamento del lettore, seppure non scevra di scelte legate anche alle preferenze del curatore.[71] Fattori ripercorre antologicamente le principali posizioni emerse attorno a tre grandi nodi tematici relativi alla fantascienza: la nascita del genere, il suo statuto letterario e il suo statuto ideologico, cui corrispondono tre grandi sezioni del volume. Purtroppo nella rassegna non si distingue tra le declinazioni del genere nei diversi *media* (penso principalmente a quello letterario e a quello cinematografico), laddove una maggiore chiarezza in questo senso avrebbe forse giovato, soprattutto nella sezione relativa allo statuto ideologico (mentre va da sé che nelle prime due si parli solo di testi scritti). Le scelte di Fattori si caratterizzano per una discreta attenzione alla produzione critica in lingua francese, anche non tradotta in italiano (sono presenti nel volume Jean Gattegno, Jacques Sadoul, Marc Angenot, Tzvetan Todorov, Pierre Mabille, Irène Bessière, Henri Baudin). Della critica in lingua inglese sono rappresentati pressoché tutti i principali esponenti, con l'eccezione di Brian Aldiss, mentre godono di uno spazio particolare Robert Scholes e Eric Rabkin e si trovano presenze non scontate come quelle di Susan Sontag (con un brano relativo alla produzione di genere cinematografica),[72] o di Robert Conquest, David Ketterer, John Huntigton, poco noti in ambito italiano o che si sono dedicati al tema marginalmente. Tra i critici italiani si trovano quasi tutti i principali nomi cimentatisi sulla materia - da Abruzzese a Ferrini, da Dorfles a Eco, ad Aldani - ma con la significativa eccezione di Pagetti, che non compare nemmeno nella prima sezione del volume. Quanto alla posizione di Fattori medesimo, egli si colloca sostanzialmente sulla scia del Todorov studioso del fantastico, differenziando la fantascienza dallo strano e dal meraviglioso per la spiegazione da subito scientifica dei fatti narrati, per l'assenza di esitazioni interpretative nel protagonista-narratore come nel lettore, per la fondamentale correlazione a un contesto storico dominato dal capitalismo avanzato.

70 Scholes Robert e Rabkin Eric S., *Fantascienza: storia, scienza, visione*, Parma, Pratiche, 1979 (1977), traduzione di Giovanna Orzalesi Liborio.
71 Fattori, Adolfo (a cura di), *L'immaginazione tecnologica. Teorie della fantascienza*, Napoli, Liguori, 1980.
72 Il brano di Sontag antologizzato da Fattori è tratto da *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1967 (1966).

Nello stesso 1980 cominciarono le pubblicazioni di due opere enciclopediche, importanti seppure realizzate da editori specializzati: *L'enciclopedia della fantascienza* dell'editore Del Drago, curata da Francesco Paolo Conte, dedicata non tanto al genere letterario fantascientifico quanto all'immaginario fantascientifico nelle sue varie espressioni: narrativa, cinematografica, visuale. Si concentra invece sul fronte editorial-letterario il poderoso *Catalogo generale della fantascienza in Italia* compilato da Gianni Pilo per Fanucci.[73]

Ho collocato il termine *ad quem* della presente ricerca alla fine del decennio Settanta in virtù di questa messe di studi e soprattutto del convegno di Palermo, che, rappresentando la prima (in Italia, s'intende) significativa uscita della fantascienza dal ghetto della critica fatta da appassionati, scrittori e addetti ai lavori, e la sua comparsa nell'ambito della critica accademica, mi sembra aver segnato una tappa importante nel percorso della fantascienza in Italia e in qualche modo la fine di una fase aurorale.

Quanto alle attività dei fan, nei secondi anni Settanta, proseguivano senza soluzione di continuità rispetto al quinquennio precedente. Tra le *fanzines* quelle che mi paiono esser state le più importanti sono: «The Time Machine», nata nel 1975, allestita dal Club Fantascienza Padova (Mauro Gaffo, Filiberto Bassani, Franco Stocco in particolare), che giunse a pubblicare cinquanta numeri, concentrati negli anni prima del 1985, dando largo spazio a racconti di autori italiani, tra cui anche Musa, Aldani, Pandolfi, Pestriniero, Zuddas. «The Time Machine» vinse il Premio Italia per la miglior *fanzine* ben quattro volte (1977, 1978, 1979, 1985). «Il Re in Giallo» nacque a Trieste nel 1976, per iniziativa di Fabio Calabrese, Giuseppe Lippi e altri, e pubblicò sette numeri in quattro anni. Tra questi il secondo numero ospitò un dossier critico dedicato alla narrativa di Howard Phillips Lovecraft ed è ricordato, oltre che per la qualità dei contributi, per la precocità dell'idea (in anni nei quali Lovecraft non aveva ancora conquistato quella popolarità presso la critica e il pubblico che non tarderà a consolidarsi poco dopo). «Il Re in Giallo» annunciava per altro il crescente spazio dedicato alla fantasy e all'horror nelle pubblicazioni di fantascienza nei decenni seguenti. Nasceva nel 1979 anche «Intercom», fondata a Palermo da Pippo Staglianò, che dopo vari trasferimenti in altre città migrerà sulla Rete. La versione on-line di «Intercom» costituisce oggi una delle iniziative amatoriali più serie e ricche di contenuti anche critico-bibliografici nel panorama italiano.[74]

Le manifestazioni e i premi si consolidano nel tempo: gli *Science Fiction Italian Roundabout* organizzati a Ferrara erano divenuti una consuetudine annuale fino al 1978; dopo una Eurocon nel

73 Conte, Francesco Paolo (a cura di), *Grande enciclopedia della fantascienza*, 11 voll., Milano, Editoriale Del Drago, 1980-82; Pilo, Gianni, *Catalogo generale della fantascienza in Italia*, 2 voll., Roma, Fanucci, 1980-'83.

74 Su Intercom v.. *infra*, voce in Bibliografia - Sitografia ragionata.

1980, dal 1981 le convention nostrane adottarono definitivamente il nome di Italcon.[75] Le Italcon verranno spesso organizzate in concomitanza e in sinergia con altri eventi simili, anche nel tentativo di richiamare un pubblico più ampio, riunendo quelli che sembrano essere segmenti di una produzione e di una fruizione sempre più specializzata. Ad esempio i fan della serie Star Trek, come negli U.S.A. anche in Italia alimentano un piccolo comparto a sé stante di pubblicazioni da edicola, libri economici, eventi dedicati.

II.5 Verso il presente. Alla ricerca di una cittadinanza critica

Non meno interessante sarebbe poter seguire i molti sviluppi paralleli e successivi della fantascienza italiana, che restano esclusi dal campo di indagine di questo lavoro. Farò di seguito alcuni cenni al panorama delle pubblicazioni e della critica dagli anni Ottanta a oggi.

Negli anni Ottanta la cura di Gianni Montanari ha riportato gli autori italiani in «Urania», anche tramite l'istituzione di un Premio Urania che comporta la pubblicazione del vincitore, e la presenza di autori italiani è stata incrementata sotto la successiva cura di Giuseppe Lippi. Montanari e Lippi, provenienti dall'attivismo nel *fandom* e dalla cura di pubblicazioni amatoriali e specializzate hanno rivisto significativamente la linea di pubblicazione di «Urania», traducendovi autori non più solo angloamericani, riflettendo nella principale serie italiana il crescente spazio che nel mercato di lingua inglese si sono conquistati scrittori Canadesi e Australiani, ma anche dei Paesi dell'est Europa e dell'Asia. È proseguita inoltre la pubblicazione di varie collane derivate da «Urania», riordinate da Montanari negli ani 1980-'85 (qualche cenno in più farò nel capitolo dedicato a «Urania»).

Al di fuori della Mondadori il panorama delle riviste ha visto, a partire degli anni Ottanta, un pesante ridimensionamento nel numero delle testate e nelle tirature. Nei primi anni Ottanta due tentativi di grande interesse hanno visto la luce per chiudere dopo pochi numeri. La già citata «La Città e le Stelle. Studi e ricerche sulla fantascienza» curata da Pagetti e pubblicata da Nord ha rappresentato (sino al 2012) l'unico tentativo di rivista accademica dedicata alla fantascienza in lingua italiana. Ne sono usciti sei numeri tra 1982 e 1987, in cui temi e autori affrontati hanno visto una larga prevalenza della letteratura inglese e americana. Nonostante i contributi di valide studiose e studiosi che si sono dedicati alla fantascienza non saltuariamente come Nicoletta Vallorani (anche narratrice), Oriana Palusci, Domenico Gallo, Daniela Guardamagna, la produzione critico-accademica in lingua italiana non era ancora sufficiente per sostenere una pubblicazione regolare.

75 Per una cronologia delle Italcon v. <http://www.fantascienza.com/italcon/precedenti.php>.

Concentrata sul fronte della narrativa in lingua italiana è stata invece «La Collina. Rassegna di critica e narrativa insolita, fantascienza e neofantastico», rivista formato tascabile pubblicata dalla Nord di Milano dal 1980 al 1983, che si fermò al quarto numero. La proposta del neo-fantastico (dicitura coniata evidentemente in negativo a partire da neo-realismo) come nuova categoria critica e narrativa, coronava il percorso di Cremaschi che, a partire dall'esperienza di «Futuro» passando per le antologie curate negli anni Settanta, era andato elaborando un'idea di fantascienza eterodossa, sempre più sul punto di disciogliersi all'interno della letteratura *tout court* o di rappresentarne un ramo caratterizzato dalla presenza della scienza intesa in termini di riflessione scientifico-filosofica (più che non in termini di tematica tecnologico-industriale). «La Collina» sviluppa questa posizione promuovendo scrittori italiani per lo più esterni o ai margini del circuito degli autori specializzati del genere (Claudio Ferrari, Virginio Marafante, Renato Besana, Giuseppe Bonura, Gianni Menarini e molti altri) e valorizzandoli tramite brevi presentazioni critiche. La campionessa del neo-fantastico de «La Collina» è stata sicuramente Gilda Musa, mentre nell'insieme delle proposte letterarie fatte non si riesce a scorgere quella massa critica sufficiente a far parlare di una nuova corrente o scuola, né a far radicare un interesse continuativo da parte dei potenziali lettori. La rivista non riuscì (la breve vita ne è conferma) a individuare o creare un segmento di pubblico sufficientemente ampio da sostenerla. Per altro su «La Collina» il fronte critico rimase nel complesso carente, con articoli che riproponevano idee teoriche già note e datate (Dorfles sul primo numero), pochissimi saggi e le brevi presentazioni degli autori dei racconti pubblicati poco soddisfacenti quanto ad approfondimento e bibliografia.

Nel 1985 ha ripreso le pubblicazioni «Nova Sf*», sempre distribuita per corrispondenza, mentre non si sono date nuove esperienze di rilievo in edicola. Solo con l'avvento di Internet e dei mezzi di stampa digitale *on-demand*, nuove iniziative hanno potuto farsi largo e incontrare la domanda di un pubblico troppo esiguo per sostenere pubblicazioni specializzate realizzate e distribuite in modo tradizionale. Esemplare la storia di «Carmilla»: fondata nel 1995 e diretta dallo scrittore Valerio Evangelisti, ne sono usciti quattro numeri in forma di *fanzine*, quindi altri cinque con editori differenti, infine i continui problemi di distribuzione ne hanno determinato la chiusura. Il corrispettivo telematico è invece sopravvissuto e continua una sua vita autonoma, con un ottimo successo di pubblico (circa 220.000 lettori a settimana nel 2006, secondo un dato fornito da Evangelisti).[76]

76 L'ultimo numero cartaceo che ho rintracciato è il sesto della nuova serie, risalente al giugno 2004; Cameli, Arianna, *Evangelisti crea il mondo dei fans di Eymerich*, in «Letture», a. LXI, n. 632, dicembre 2006. L'intervista è reperibile integralmente su <georgiamada.splinder.com/tag/blogger+narrativa>. Al sito «Carmilla» ho dedicato un capitolo in Iannuzzi, Giulia, *L'informazione letteraria nel web. Tra critica, dibattito, impegno e autori emergenti*, Biblion edizioni, Milano, 2009.

La possibilità di utilizzare tecniche di stampa digitale, associata a quella di distribuire per corrispondenza o tramite vendita diretta on-line ha reso sostenibili di recente altre iniziative interessanti nel campo delle riviste. L'editore Delos, guidato da Silvio Sosio, ha lanciato nel 2003 una nuova serie della rivista «Robot», diretta da Vittorio Curtoni (poi da Silvio Sosio, dopo la morte di Curtoni nel 2011), a cui collaborano molti dei protagonisti della pubblicistica e della narrativa di genere italiani (da Lippi a Catani, da Malaguti a Ragone), in cui non mancano tra l'altro ripescaggi di racconti di autori italiani degli anni Sessanta-Settanta. La nuova «Robot», quadrimestrale, è rimasta comunque fuori dal circuito distributivo tradizionale (sia delle edicole che librario), come anche un altro, più recente esperimento di Delos, nuovo tentativo sul fronte delle riviste accademiche: «Annares». Lanciata nella primavera del 2012 «Annares» è dedicata alla critica di fantascienza e diretta da Salvatore Proietti (anglista presso l'Università della Calabria oltre che editor e traduttore). Nel comitato scientifico sono presenti molti studiosi provenienti dall'ambito accademico (Carlo Pagetti, Carlo Bordoni - Università di Pisa, Fulvio Ferrari - Università di Trento, Daniela Guardamagna - Università di Roma 2, Oriana Palusci - Università di Napoli L'Orientale, Darko Suvin - McGill University) affiancati da professionisti del settore (Riccardo Valla), da scrittori di genere (Catani, in redazione). L'editore e i curatori sembrano aver accettato il fatto che in Italia una rivista di critica della fantascienza non abbia risorse sufficienti per rivolgersi esclusivamente al mondo universitario, né in termini di produzione di contributi validi, né in termini di pubblico.

Nel campo dell'editoria libraria specializzata gli anni tra gli Ottanta e i Novanta hanno visto proseguire l'attività dei principali attori già consolidati sul mercato: Nord, Fanucci, Mondadori, tutte col varo di nuove collane. Accanto a questi ha fatto il suo debutto nel mondo del fantastico la casa editrice Solfanelli di Chieti (già editrice di testi universitari e di interesse locale). Nel complesso, il periodo appare segnato fortemente dalla fortuna dei generi dei fantastico meraviglioso e del fantastico orroroso (segnati negli anni Novanta e Duemila, dalle saghe da milioni di copie vendute di J .K. Rowling - *Harry Potter* e Stephenie Meyer - *Twilight*, opere che, anche in Italia, oltrepassano ampiamente il riferimento iniziale al pubblico dei ragazzi e degli *young adults*), filoni contigui per certi versi a quello della fantascienza, sicuramente nel campo della produzione editoriale, come dimostra soprattutto il catalogo della Fanucci. Anche le nuove collane della Mondadori, più o meno legate a «Urania», hanno guardato in questo periodo all'horror, alla fantasy e al pubblico dei ragazzi: «Urania Fantasy» (settantanove uscite, 1988-'95), Oscar Fantasy (trentatré volumi, 1989-'93), Oscar Horror (diciotto volumi, 1989-'92), Oscar. La Biblioteca di Babele (testi selezionati da Borges, trentatré uscite, 1989-'91), Piccoli Brividi (varati nel 1995, proseguiti sino a

oggi con una serie Piccoli Brividi Duemila), Junior Fantasy, Junior Fantascienza e Junior Horror (dal 1997 al 2009 per la Fantasy, al 2002 per Fantascienza e Horror) e altre ancora, meno fortunate. Non mancano comunque anche degli Oscar Fantascienza (centoventi uscite tra 1989 e 1994).

Non mi occuperò nel dettaglio del catalogo della casa editrice Solfanelli, tutto dedicato al fantastico (fino al 1994, sotto la direzione di Marco Solfanelli). Noto però che, con la consulenza di de Turris, tutta diretta alla valorizzazione di una produzione nostrana, italiana per lingua ma anche per riferimenti culturali, e con l'istituzione di un Premio Tolkien per la narrativa (1979-1992), l'esperienza di questa casa editrice ha dimostrato quanto possa essere determinante l'esistenza di uno spazio editoriale nella creazione di un genere o filone della produzione letteraria. La pubblicazione di romanzi nel cassetto di autori già editi (Zuddas, Bellomi, Gasparini), lo stimolo verso autori già dediti alla fantascienza (Aldani, Pestriniero, Rinonapoli), il sostegno e lo spazio concessi agli esordienti (tra cui Dario Tonani, Roberto Genovesi e molti altri) hanno portato alla creazione quasi *ex novo* di un fantasy italiano contemporaneo. Forse oggi il successo di pubblico di autori nostrani come Licia Troisi deve qualcosa anche alla convinta opera di dissodamento operata da questa casa.

Nel corso degli anni Ottanta non è mancato anche lo viluppo di un cyberpunk italiano, con l'emersione di autori e di editori poco legati al mondo della fantascienza preesistente, piuttosto vicini, in molti casi, al mondo della controcultura milanese.[77]

Più di recente altre iniziative indipendenti di piccole dimensioni, come le milanesi Hypnos di Andrea Giusto (nata nel 2010) e le Edizioni della Vigna (nata nel 2007), non rinunciano a offrire, nel loro catalogo, fantascienza ortodossa con un occhio di riguardo agli appassionati e ai collezionisti delle precedenti generazioni, accanto a maestri del fantastico della letteratura europea.

Una crescente presenza del fantastico e dell'horror si sente dagli anni Ottanta anche nel mondo delle *fanzines*.[78] Accanto a esperienze ancora incentrate tutte sulla fantascienza, come la Barese «Future Shock» di Antonio Scacco, che sopravvive dal 1986, oggi sotto forma di sito web, altre come «Yorick», fondata da Massimo Tassi e altri a Reggio Emilia nel 1987 (attiva almeno fino al 2005, Premio Italia dal 1990 al 1999) si aprono decisamente al fantastico e all'horror. Meritano una

77 Gli autori di narrativa più noti hanno anche proseguito l'attività sino ad oggi: Nicoletta Vallorani e Giovanni de Matteo. Tra le case editrici la più importante è stata sicuramente la piccola Shake di Milano con la rivista «Decoder» (1987-1996, 10.000 copie a numero nei momenti di picco), la pubblicazione di antologie italiane e le molte traduzioni di testi stranieri, con un catalogo che ha compreso via via molta saggistica sulle varie controculture europee e americane; importanti i legami della casa con la cultura antagonista di sinistra (tra i fonatori anche Primo Moroni). Lo studio più completo che io conosca sul cyberpunk italiano è la tesi di dottorato di Irene Incarico: *Il cyberpunk in Italia. Testimonianze letterarie e linguaggi mediatici*, tesi di dottorato in italianistica, relatore Elvio Guagnini, Università degli Studi di Trieste, a. a. 2007-'08; consultabile on-line nel deposito istituzionale dell'Università di Trieste, Openstar: <http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/3046>.

78 Sulle *fanzines* di questo periodo mi rifaccio a Rulli, Enrico, *Il fandom degli anni Novanta: la scoperta del web*, in de Turris, Gianfranco (a cura di), *Cartografia dell'inferno*, cit., pp. 149-159 e alla consultazione diretta delle *fanzines* on-line menzionate.

menzione anche la milanese «La Spada spezzata» di Silvio Sosio (futuro editore con la sigla Delos) e Paolo Pavesi (diciannove numeri, 1981-'93) e «THX 1188», curata a Bari da Scacco, Eugenio Ragone e Vittorio Catani (cinque numeri, 1984-'87, Premio Italia nel 1987 e nel 1988).

Gli anni Novanta si caratterizzano per l'entrata nel *fandom* di molti gruppi legati a serie televisive (Star Trek, Star Wars, Quantum Leaping, Babylon 5), con relativi club, convention, pubblicazioni. Diverse sono poi le *fanzines* dedicate al mondo del fumetto («Settimo inchiostro» a Settimo torinese, «Petrolio», «Bubzine», etc.), altre ancora specificamente all'horror. Molte *fanzines* dedicate a narrativa e critica s'interessano a più generi del fantastico, con eccezioni come quella della già citata «Intercom» o della triestina «Continuum» a tutt'oggi curata da Roberto Furlani (<http://continuum.altervista.org/>), interessate esclusivamente alla fantascienza e con preferenza per le sue declinazioni maggiormente legate alle scienze dure, aerospaziali, informatiche.

L'avvento di Internet ha portato un proliferare di iniziative (anche di blog di singoli lettori e collezionisti). Una delle prime esperienze è quella di «Delos», secondo Rulli la prima rivista elettronica italiana in assoluto, distribuita su Bbs[79] a partire dal 1995, quindi migrata nel *world wide web*. Curata da Sosio, «Delos» mantiene a tutt'oggi una versione a stampa (venduta on-line), mentre in Rete si può trovare su Fantacienza.com. Questo dominio è divenuto un vero e proprio portale, cui fanno capo non solo le iniziative editoriali della Delos, ma anche molti blog di singoli scrittori (tra cui Catani), un servizio di compra-vendita di libri e riviste usati, pubblicazione di rubriche e articoli, e così via. Come nel campo dell'informazione letteraria *tout court*, anche in quello della fantascienza Internet sembra aver favorito una democratizzazione tramite la messa a disposizione di spazio pubblico, anche con riguardo a nicchie di lettura troppo esigue per giustificare i costi di iniziative nel campo dell'editoria tradizionale. Altrettanto verificabile sembra essere un certo accorciamento delle distanze tra operatori professionali e appassionati, almeno dal punto di vista del lettore, che consulta tutti i materiali sul medesimo schermo, spesso senza soluzione di continuità. Un panorama profondamente articolato, che apre nuovi interrogativi critico-metodologici e al quale qui non posso che accennare, sperando negli interessi delle ricerche future.

Quanto alla critica, l'ambito accademico non ha ancora visto, mi pare, un consolidamento degli studi sulla fantascienza paragonabile a quello dei Paesi di lingua inglese. In particolar modo la

79 Bbs: sigla per *Bulletin board system*. Un Bbs è un piccolo centro di scambio di dati per via telematica, creato da un computer connesso a una linea telefonica e dotato di un software che permette a utenti esterni di caricare e scaricare dati e pubblicare messaggi. Si tratta dunque di una sorta di server o bacheca elettronica, solitamente "fatto in casa" da un singolo utente appassionato; i Bbs possono essere collegati tra loro e organizzati in reti (tra le più famose FidoNet, creata nel 1984, arrivò a connettere i Bbs del globo). Se la nascita dei Bbs può essere fissata negli Stati Uniti nel 1978, a opera di Ward Christensen e Randy Suess della University of Chicago, in Italia i Bbs si diffusero soprattutto negli anni Ottanta e primi Novanta. I Bbs hanno costituito un antesignano di Internet e, per la fantascienza italiana, un nuovo territorio di attività del fandom.

fantascienza resta assente nei dipartimenti di italianistica. Questa carenza si può in parte registrare riguardo a tutta la cosiddetta "letteratura popolare" nel suo complesso:[80] la critica accademica italiana si è occupata poco di letteratura popolare, preferendo lasciare il campo alla sociologia o - più di recente - allo studio dei *media* o dell'immaginario, trascurando un intero settore del sistema letterario, un pubblico (vari pubblici) e le sue esigenze, un comparto della produzione editoriale, una vastissima produzione testuale.

Tra gli studi prodotti in lingua italiana sulle letterature nella società di massa, comunque non abbondanti, buona parte è stata prodotta tra gli ultimi anni Sessanta e la metà degli anni Ottanta e per lo più concentrandosi sui generi d'appendice ottocenteschi (il diaframma temporale continua a funzionare in senso nobilitante).[81] Produzione critica sui generi popolari del Novecento, con particolare spazio dedicato allo studio dell'editoria come sistema di mediazione e trasmissione del testo, si è avuta nei dipartimenti di filologia moderna di Milano sotto la guida di Vittorio Spinazzola, con l'annuario «Pubblico» negli anni Ottanta, in seguito «Tirature». A Trieste, il dipartimento di italianistica cresciuto sotto la guida di Giuseppe Petronio ha sviluppato, nel corso degli anni Ottanta e Novanta, una nuova attenzione alla sociologia della letteratura e allo studio dei generi nella società di massa (con risultati interessanti sopratutto sul giallo).[82] Al di fuori di queste esperienze lo studio dei generi popolari può trovarsi talvolta a opera di singoli studiosi, e comunque raramente proposto agli studenti universitari nei programmi dei corsi di letteratura italiana.

A questa scarsa fortuna critica dei generi popolari in quanto tali si è sommata, nel caso della fantascienza, quella altrettanto scarsa riscontrabile in Italia per i moderni generi del fantastico, rimasti in secondo piano negli studi sulla letteratura italiana contemporanea, nonostante alcune eccezioni di rilievo, come il lavoro di Ceserani o varie antologie pubblicate dagli anni Ottanta a oggi, spesso dotate di ottime curatele e introduzioni.[83] La bibliografia critica sul fantastico in

80 Intendo il sintagma "letteratura popolare" in senso gramsciano: non la letteratura scritta romanticamente dal popolo, né scritta per esso con scopi educativi o ideologici, ma la letteratura «capace di soddisfare esigenze e aspirazioni effettivamente sentite dalle classi popolari». Paladini Musitelli, Marina, *Letteratura popolare*, in Liguori Guido e Vozza Pasquale (a cura di), *Dizionario gramsciano*, Roma, Carocci, 2009, pp. 465-469.

81 Arslan, Antonia (a cura di), *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, Milano, Unicopli, 1986; Bianchi, Angela, *Il romanzo d'appendice*, Torino, E.R.I, 1969; ma altri si potrebbero citare come Bordoni, Carlo e Fossati, Franco, *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, Roma, Editori Riuniti, 1985; Brunori, Vittorio, *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, Venezia, Marsilio, 1978; Eco, Umberto e Sughi, Cesare, *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*, Milano, Bompiani, 1971; Eco, Umberto, *Il superuomo di massa. Studi sul romanzo popolare*, Roma, Cooperativa Scrittori, 1976, etc.

82 Si vedano ad esempio gli atti dei convegni: Petronio, Giuseppe (a cura di), *Critica e società di massa*, Trieste, Lint, 1983; Schulz-Buschhaus, Ulrich (a cura di), *Scrittore e lettore nella società di massa, Sociologia e letteratura. Lo stato degli studi*, Trieste, Lint, 1991.

83 Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996. Principali antologie di genere uscite nell'ultimo ventennio, centrate o attente alla produzione italiana (in ordine cronologico): Finzi, Gilberto (a cura di), *Racconti neri della scapigliatura*, Milano, Mondadori, 1980; Ghidetti Enrico e Lattarulo Leonardo (a cura di), *Notturno italiano.*

letteratura esistente a oggi in lingua italiana vede comunque una prevalenza di opere tradotte e in generale un'ampia fortuna della teorizzazione todoroviana. E il fenomeno si accentua drasticamente relativamente alla fantascienza. Mentre d'altro canto, lavori di critica in lingua inglese, raramente hanno avuto una qualche eco o influenza rilevante se non tradotti in italiano (motivo per cui non ne ho considerati nella breve storia della fantascienza italiana ricostruita qui).

Di questo accentuato fenomeno di ghettizzazione critica, persistente nel tempo, non sono indice solo i molto silenzi critici. In qualche caso si sono avuti giudizi apertamente deprecatori o decisamente limitativi sul genere fantascientifico in quanto tale. Un esempio clamoroso è stato l'articolo di Giorgio Manganelli comparso sul «Corriere della Sera» nel 1977 in parte a commento del successo del film *Guerre stellari*: sopra il titolo *L'oroscopo? No, meglio "Guerre stellari"* figurava l'occhiello «omaggio alla fantascienza, letteratura analfabeta», mentre il breve testo in taglio basso proponeva una lettura del genere nella sua interezza come espressione di ansie apocalittiche nell'epoca della guerra tecnologizzata, in cui premendo un bottone i detentori delle nuove armi possono causare milioni di morti. L'*incipit* del pezzo recitava: «Vorrei rendere omaggio a quel genere letterario infimo, infantile, fracassone e demente che in quasi italiano si chiama fantascienza. È stato detto, del tutto a ragione, che la fantascienza è sintomo di schizofrenia, che un'infinita ed infima proliferazione di liquami maniacali, che sfama la nostra fame di follia. Vero, verissimo; ed appunto per questo intento renderle omaggio. Rozza, elementare, ripetitiva, appunto come la demenza e, possiamo aggiungere, come la morte».[84]

Esemplare di un atteggiamento che, pur non denigratorio, identifica il genere con alcune sue espressioni, per farne un mero prodotto dell'industria editoriale, negandone qualunque possibilità di esito esteticamente o conoscitivamente significativo, l'introduzione che Oreste del Buono ha premesso, nel 1985, alla traduzione italiana delle *Le metamorfosi della fantascienza* di Darko Suvin. Un caso, nei suoi limiti (si tratta di un'introduzione) clamoroso, tanto più trattandosi di del Buono, un intellettuale sensibile in molte occasioni alle espressioni della cultura popolare (penso alla direzione di «Linus» e dei «Gialli» Mondadori, proprio negli anni Settanta-Ottanta). Del Buono ribalta punto per punto i principali presupposti critici e metodologici dello studio di Suvin (senza ovviamente contare su una nemmeno lontanamente paragonabile ampiezza e complessità di

Racconti fantastici dell'Ottocento e del Novecento, Roma, Editori Riuniti, 1984, 2 voll.; Lippi, Giuseppe (a cura di), *Racconti fantastici del 900*, Milano, Mondadori, 1987; Armellini, Guido (a cura di), *Il piacere di avere paura. Racconti dell'orrore e dell'assurdo*, Firenze, La Nuova Italia, 1990; Pilo Gianni e Fusco Sebastiano (a cura di), *Fantasmi italiani*, Newton Compton, 1994; Lattarulo, Leonardo (a cura di), *Il vero e la sua ombra. Racconti fantastici dal Romanticismo al Primo Novecento*, Roma, Quiritta, 2000; Reim, Riccardo (a cura di), *Racconti neri e fantastici dell'Ottocento italiano*, Roma, Newton Compton, 2002; Melani, Costanza (a cura di), *Fantastico italiano*, Milano, Rizzoli, 2009.

84 Manganelli, Giorgio, *L'oroscopo? No, meglio "Guerre stellari"*, in «Corriere della Sera», 10 novembre 1977, p. 3.

argomentazione): «Suvin sta per un'origine nobile della fantascienza. Ma, dispiace dirlo, la fantascienza, come tutti i sottogeneri a larga diffusione partoriti dall'industria editoriale, ha un'origine, se non ignobile, rozza» (p. VII), che va individuata senza dubbio nel lavoro di Gernsback e nella prima apparizione del termine *scientifiction* nel 1926. Del Buono adotta pienamente quell'approccio "filologico" che riconduce e riduce la fantascienza al momento in cui nacque il nome del genere, ossia alla fase dei *pulps* statunitensi. Il resto dell'introduzione racconta le varie iniziative di Gernsback, per poi concludere: «Quanto al modo di leggere questo denso, impegnato, addottrinato, sottile, ambizioso studio di Suvin, un modesto consiglio da un vecchio fan idolatra di Hugo: provate a leggerlo come un testo di fantascienza, provate a considerare il professor Darko Suvin come un personaggio, anzi, un eroe di fantascienza, di quegli eroi improbabili che si scelgono un compito arduo e praticamente impossibile per incontenibile passione fantascientifica e, sconcertantemente, raggiungono lo scopo» (p. XV).

Un ultimo caso diversamente significativo: nella sua istruttiva *Apologia del divertentismo letterario*, ossia di opere e generi divertenti a leggersi, Vittorio Spinazzola, nel 1995, si soffermava sulle virtù dei fumetti, della narrativa avventurosa, di quella rosa, del porno ma glissava rapidamente sulla fantascienza: «quando in Italia si cominciò a pubblicare "Urania" ero ormai un uomo anagraficamente adulto», implicitamente circoscrivendo la fantascienza a genere per ragazzi, poco godibile da un lettore maturo.[85]

Molteplici sono le motivazioni dello svantaggio critico della fantascienza in Italia, in quanto genere popolare, fantastico e legato alla cultura scientifica.

Come ebbe a notare Pagetti, negli anni Cinquanta entrambe le scuole critiche prevalenti - crociana e marxista - cominciarono a ignorare o valutare negativamente il genere per motivi diversi: «the Italian idealistic tradition in cultural studies, originated by Benedetto Croce, could not approve of a seemingly rootless, mass or popular literary system, while the Marxist critics, theoretically more perceptive, looked rather suspiciously at the ideological implications of a literature heavily indebted to Anglo-American models».[86] Anche Pierpaolo Antonello, oltre a sottolineare il generale ritardo educativo e nello sviluppo tecnologico-culturale nel Novecento nazionale, ha ricordato tra le ragioni della ghettizzazione critica della fantascienza in Italia, sia le «prospettive adorniane di molti intellettuali e critici di sinistra che hanno visto in termini negativi i prodotti della cultura di massa e la loro progressiva "americanizzazione", interpretata come un'operazione ideologica conservatrice»,

85 Spinazzola, Vittorio, *Apologia del divertentismo letterario*, in *L'immaginazione divertente. Il giallo il rosa il porno il fumetto*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 12.

86 Pagetti, Carlo, *Twenty-Five Years of Science Fiction Criticism in Italy (1953-1978)*, cit., p. 320.

sia «la pregiudiziale antiscientifica di molto crocianesimo culturale italiano».[87] Così anche Forgacs ha ricondotto le reazioni negative di molti intellettuali negli anni Cinquanta-Sessanta di fronte alle abitudini di consumo culturale della nuova società di massa americanizzata (cinema, rotocalchi, fumetti, televisione) a una visione della cultura di massa come forma di livellamento culturale e in generale come forma «fabbricata», risultato di un'operazione ideologica conservatrice, dunque fittizia e tutt'altro che genuinamente popolare. Forgacs aggiungeva importanti rilievi sulla politica culturale del Partito Comunista Italiano tra 1945 e 1960, sull'istituzione e il sostegno di proprie forme di cultura popolare, contrapposte a quelle di massa e in senso antiamericanista, e sulla forte promozione del realismo come poetica adatta a una letteratura impegnata in senso sociale.[88]

Quanto invece alla spesso proclamata assenza di modelli fondativi importanti, come sono stati Wells nella tradizione inglese e Verne in quella francese, o di una tradizione nazionale che renda la produzione nostrana passibile di interesse critico anche in virtù della sua riuscita propriamente estetico-letteraria, credo si possa parlare di una carenza piuttosto che di una completa assenza. È innegabile che l'Ottocento italiano abbia visto una centralità della tematica risorgimentale, un prevalere della poetica manzoniana, un perdurante primato della lirica e un sviluppo lento di quel pubblico borghese e poi di massa che costituirà il pubblico dei sottogeneri romanzeschi moderni. D'altronde però, la scarsità di precedenti per la narrativa fantastica e fantascientifica mi pare essere ingigantita dalla scarsissima valorizzazione critico-storiografica di quelli che pure esistono. I "modelli nobili" che potrebbero essere individuati in opere importanti dell'Ottocento e del Novecento sono confinati dalla critica ai margini del canone letterario, penso ad esempio al Capuana fantastico, o a molte opere di Primo Levi, Landolfi, Buzzati, Flajano, Bontempelli e così via. Mentre l'"etichetta" di fantascientificità o un qualunque apparentamento col genere fantascientifico - evidentemente ritenuto poco nobile - è negato alle opere fantastico-scientifiche di un autore come Calvino (tra i pochi italiani invece sempre citati nelle storie della fantascienza scritte in lingua inglese).[89]

87 Antonello, Pierpaolo, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, in *Italiamerica. L'editoria*, cit., v. in particolare pp. 99-100. V. anche *id*., *Introduzione* in *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nelle letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

88 Forgacs, David, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1992 (1990). Sulle reazioni degli intellettuali alla nuova cultura di massa v. il capitolo dedicato agli *Anni della ricostruzione*, il paragrafo *Nuovi modelli di consumo culturale*, pp. 191-198; sulle politiche culturali del PCI v. capitolo *La sinistra e la modernizzazione culturale*, pp. 233-264.

89 Barron, Neil (ed.), *Anatomy of Wonder*, cit., p. 881; Jorgensen, Darren, *Postmodernism*, in Bould Mark, Butler Andrew M., Roberts Adam, Vint Sherryl (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, pp. 279-287; Lundwall, Sam J., *Science Fiction*, cit., p. 53; Pagetti, Carlo, *Italy*, voce in *The Encyclopedia of Science Fiction*, cit.; Zebrowski, George, *Beneath the Red Star*, cit., p. 100.

Nell'ambito di una critica non accademica, svolta da appassionati, scrittori, addetti ai lavori, gli ultimi decenni non sono stati privi di vitalità: antologie di autori italiani con ricche curatele, raccolte di saggi e articoli, di interviste e testimonianze, di racconti e romanzi, hanno trovato un loro spazio nelle collane degli editori specializzati, che per lo più ricorrono a canali distributivi alternativi (corrispondenza, Internet, fiere) come i già citati Perseo (poi Elara, casa erede della Libra), che dedica una collana ai Narratori europei di Science Fiction e pubblica numerose antologie di autori italiani contemporanei o riscoperti, arricchite da introduzioni, saggi, bibliografie (noto almeno l'opera omnia di Lino Aldani in cinque volumi e l'antologia della la narrativa breve di Vittorio Catani *L'essenza del futuro*); o come Delos, che oltre a stampare numerosi volumi di narrativa di autori italiani contemporanei, tenta la ripresa di riviste e la proposta di volumi saggistici. Anche la serie di «Urania Collezione», sotto la guida di Giuseppe Lippi, ha proposto in edicola la ristampa delle opere principali dei più validi autori italiani dei primi decenni (Prosperi, Miglieruolo, Rambelli, Sandrelli, etc.), corredate da introduzioni e bibliografie.

Sul fronte della produzione critica portata avanti dagli appassionati o dagli addetti ai lavori permangono le caratteristiche e le debolezze già evidenziate: larga preferenza per la testimonianza e l'intervista o la bibliografia compilativa rispetto allo studio critico, frequente mancanza di cura nella citazione delle fonti e nell'impianto metodologico dei lavori. Un esempio di quest'insieme di virtù e difetti sono i volumi della *Storia di Urania e della fantascienza in Italia* compilati da Luigi Cozzi e in via di pubblicazione presso l'editore Profondo Rosso di Roma (sigla legata all'omonima libreria del regista Dario Argento). La *Storia di Urania* di Cozzi si compone essenzialmente della ristampa di interviste per in gran parte raccolte negli anni Ottanta, con l'aggiunta di schede sulle riviste, testimonianze dei protagonisti, ricco apparato iconografico. Nell'opera mancano però dei chiari riferimenti bibliografici delle prime sedi di pubblicazione dei materiali, un minimo editing delle trascrizioni di testi orali, la necessaria uniformazione dei criteri tipografici o, persino, la ripresa esatta dei titoli dei capitoli nell'indice e così via.

Non mancano d'altronde opere in cui alla ricchezza del contenuto si accompagna un lavoro editoriale di estrema accuratezza. Il già citato catalogo on-line della letteratura fantascientifica, fantastica e horror pubblicata in Italia, curato da Vegetti, Cottogni e Bertoni, ha un equivalente nel resto del mondo solo nell'Internet Speculative Fiction Database in lingua inglese. Per portare a termine gli studi sulle riviste e gli autori nei capitoli che seguono mi sono dunque avvalsa anche di queste fonti prodotte da appassionati, lettori, professionisti del settore, senza perdere di vista l'intento critico di questa ricerca.

Nelle sezioni che seguono ho voluto prendere in analisi la fantascienza, intesa come comparto della produzione testuale ed editoriale, nella sua declinazione più contemporanea, secondonovecentesca, a partire dalla comparsa del termine in lingua italiana, dunque nel momento in cui il genere (o sottogenere narrativo) ha cominciato a essere identificato come tale, e in cui i vari attori presenti nel campo letterario (autori, editori, lettori) hanno cominciato a definirne l'identità, negoziandone le caratteristiche.

L'idea di fantascienza e dei generi della letteratura di massa contemporanea che ho adottato è quella di categorie o repertori di tratti notevoli dalla valenza morfologica e classificatoria, non assiologica, né tanto meno normativa. Da ciò è discesa anche la preferenza per un lavoro critico esercitato su ogni singolo testo e privo di pregiudizi nei confronti di quella che viene normalmente chiamata "letteratura di massa". Ho interpretato questo sintagma, sulla scorta delle riflessioni di Petronio, come «insieme delle opere collegate all'esistenza di una "società di massa" e dei fenomeni che la caratterizzano (consumismo, mass-media, industria della cultura, etc.)»; cosicché nella letteratura di massa «le distinzioni assiologiche *non* passano attraverso i generi. Infatti in ogni "genere" possono esservi (vi sono) opere "alte", cioè originali, personalizzate (*di massa*) e altre "di consumo" (*per la massa*), e ogni "genere" ha una sua storia lungo la quale può passare da "genere alto" a "genere di consumo", e viceversa».[90]

Anche quelle opere il cui intento non è la rottura di un certo orizzonte d'attesa, quanto piuttosto l'impiego di moduli tematici e narrativi consolidati da una produzione precedente, non saranno prive di una loro significatività a livello di sociologia della letteratura, di una loro funzione specifica nei confronti del pubblico che ne ricerca la lettura, di un loro grado di abilità nel riuso dei materiali prescelti e nelle sollecitazioni proposte al lettore (perciò, oltre ai capitoli di approfondimento sui quattro autori già citati, ho proposto osservazioni sulla narrativa in lingua italiana pubblicata da ciascuna delle riviste nella prossima sezione). Mi pare insomma necessario misurarsi sempre con la lettura diretta e critica di ciascun testo chiamato in causa e non irrigidire la distinzione tra arte alta e popolare. A questo proposito resta esemplare per chiarezza la messa in guardia di Franco Ferrini, nel suo studio su *Il ghetto letterario*: «Una opera è opera d'intrattenimento nella misura in cui ci procura un certo godimento e opera d'arte nella misura in cui ci costringe a certe richieste di ordine intellettuale o semplicemente emotivo. Nessuno vuole negare che esista una certa opposizione. Va detto, però, che questa è storicamente determinata, e che muta da epoca a epoca, di arte in arte […]

90 Petronio definisce la letteratura "di consumo" come «assieme delle opere composte in vista di un pubblico non di élite; mancanti di una originale tensione intellettuale e morale; miranti non a dare, con moduli espressivi fortemente personalizzati, una visione propria del mondo, ma a "variare", nell'ambito di una poetica già costituita, la visione del mondo accreditata in un determinato gruppo o ambiente sociale». Dalle dieci tesi programmatiche del 1978, pubblicate in Petronio Giuseppe e Schulz-Buschhaus Ulrich, a cura di, *Trivialliteratur?*, Trieste, Lint, 1978; ora in Petronio, Giuseppe, *Sulle tracce del giallo*, cit., pp. 191-193, da cui cito.

Non si nega l'esistenza di opere che richiedono più di altre uno sforzo di assimilazione, ancor prima che esse possano procurarci qualsiasi divertimento. Pure non bisogna vedervi [tra arte e intrattenimento] necessariamente un conflitto insanabile».[91]

Queste scelte nell'oggetto e nei metodi intendono determinare la novità di questo studio. Mi auguro, al termine di questo lavoro, di aver ricostruito le peculiarità dello sviluppo del genere in Italia nel periodo considerato, sia a livello testuale che di produzione editoriale, ossia un tratto del percorso specifico della fantascienza all'interno del nostro sistema letterario, mostrando le dinamiche attraverso le quali la narrativa fantascientifica è rimasta sospesa tra produzione di massa (nel senso definito sopra) e produzione di nicchia, raccogliendo in solo in qualche momento un pubblico quantitativamente rilevante e restando contemporaneamente esclusa dalle sedi di elaborazione del canone letterario.

91 Ferrini, Franco, *Il ghetto letterario*, Roma, Armando, 1976, pp. 13-14.

Sezione II

Istituzioni

«L'esperienza sensoriale di un libro è importante: la grana della carta, la qualità della stampa, il tipo di rilegatura. I suoi aspetti fisici forniscono indizi sulla sua esistenza in quanto elemento del sistema economico e sociale in cui si inscrive […] ».

Robert Darnton, 2010

«L'attribuzione di identità fantascientifica a un testo costituisce un intervento attivo, che ha conseguenze nella sua distribuzione e ricezione […] il fatto di adoperare un'etichetta spesso ha lo scopo di posizionare un testo all'interno del ventaglio di scelte offerte dal sistema dei generi contemporaneo, in molti sensi anche materiali: come verrà stampato, dove verrà venduto, da chi sarà letto con maggiore probabilità».

John Rieder, 2010

Capitolo I

«Urania»

Nascita della fantascienza come categoria editoriale e genere popolare

I.1 Nascita e cura di Monicelli

«I Romanzi di Urania» hanno costituito la prima tappa fondamentale della diffusione del genere fantascientifico in Italia. La pubblicazione periodica della Mondadori, iniziata nell'ottobre del 1952 sotto la cura di Giorgio Monicelli,[1] non fu la prima esperienza italiana in assoluto, essendo cronologicamente preceduta di pochi mesi dalla prima uscita di «Scienza fantastica», una rivista di cui videro la luce sette numeri tra l'aprile del 1952 e il marzo del 1953, e da quella di «Mondi Nuovi», di cui uscirono sei numeri tra agosto e ottobre 1952.[2] Ma fu «Urania» a compiere il passo decisivo per la penetrazione del genere a livello di massa e di immaginario, grazie a tutta la forza di un grande editore industriale come Mondadori e alla sensibilità particolare di un intellettuale come Giorgio Monicelli, non a caso inventore dello stesso neologismo 'fanta-scienza' per tradurre l'inglese *science fiction* (sul primo fascicolo dei «Romanzi di Urania», del 10 ottobre 1952, p. 2, all'interno della presentazione editoriale de *Le sabbie di Marte* - *The Sands of Mars* - di Arthur C. Clarke).

Dunque è «Urania» la prima pubblicazione periodica che prenderò in considerazione nel ricostruire il percorso della letteratura fantascientifica italiana, in virtù del peso, in termini di tirature e di diffusione, che ebbe e che ha tutt'ora nel panorama nazionale, senza dimenticare che proprio in «Urania» comparvero, negli anni Cinquanta, le prime traduzioni dei massimi scrittori del genere anglosassoni, francesi, dell'est Europa, in modo che la serie rappresentò il primo e più massiccio riferimento per il pubblico interessato, finendo per costituire se non un canone, una

1 Giorgio Monicelli (Tradate, VA, 1910 - Milano, 1968) era nipote naturale di Arnoldo Mondadori e fratello del regista Mario Monicelli. Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit.; scheda biografica sul sito della Fondazione Mondadori: <http://www.fondazionemondadori.it/livre/02_I_lettori/>; riferimenti anche in Mondadori, Cristina, *Le mie famiglie*, Milano, Bompiani, 2007 (2004). Durante la militanza nel Movimento di Liberazione Nazionale, all'interno del battaglione Attilio della brigata comunista Garibaldi, Monicelli conobbe Curt Caesar e Luigi Johannis Rapuzzi; v. Avallone, Roberta, *Luigi Johannis Rapuzzi: il percorso di un artista friulano attraverso le avanguardie europee*, tesi di laurea in Storia dell'Arte moderna e contemporanea, rel. prof.ssa Nicoletta Carboni, correl. prof.ssa Nicoletta Zanni, Università degli Studi di Trieste, a.a. 1999-2000.

2 V. prima sezione del presente lavoro, cap. II, par. 2.

rassegna esaustiva degli autori e delle tendenze principali. Nelle pagine che seguono cercherò di ricostruirne la genesi e ripercorrerne la storia editoriale, seguendo la scansione data dall'avvicendarsi dei curatori - Monicelli, Carlo Fruttero dall'ottobre 1961 e quindi Fruttero e Franco Lucentini dal giugno 1964 - prestando attenzione alle politiche editoriali, all'organizzazione del lavoro redazionale, agli eventuali rapporti con altre pubblicazioni di casa Mondadori. Verificherò in seguito la presenza di autori italiani e affronterò una panoramica delle loro opere. Attraverso la ricostruzione di scelte e motivazioni dei curatori nei confronti degli scrittori nostrani, vorrei in fine mettere in contatto storia editoriale e critica testuale nella convinzione che i due fronti ne possano essere reciprocamente illuminati e che per questa via si possano comprendere le dinamiche che hanno regolato nel tempo questo settore della produzione letteraria italiana.

Prima di tratteggiare la storia della pubblicazione è necessaria un'ultima precisazione: il periodico di cui mi occuperò principalmente si intitola «I Romanzi di Urania» fino al numero 153 del 6 giugno 1957, dopodiché solo «Urania», e durante il primo anno di vita fu affiancato dalla rivista omonima («Urania») che, come si vedrà, fu pensata e proposta all'editore da Monicelli prima della più nota serie dei romanzi.[3]

Volendo ricostruire la genesi intellettuale della rivista «Urania» e della collegata collezione di romanzi vanno citate alcune competenze ed esperienze precedenti che vi confluirono. Penso innanzitutto alla pregressa conoscenza da parte di Monicelli del panorama narrativo angloamericano contemporaneo, grazie alla sua attività di lettore editoriale, consulente, traduttore dall'inglese (oltre che dal francese) che già svolgeva da anni principalmente ma non solo presso la Mondadori, qui in particolare per la Medusa ma anche per i Libri del pavone, i Classici contemporanei stranieri, i «Gialli».[4] Nonostante Monicelli avesse appreso la lingua inglese da autodidatta e non avesse mai avuto modo di recarsi negli Stati Uniti, arrivò sicuramente a essere un traduttore di riferimento per la Mondadori: cominciando da alcuni dei primi romanzi usciti nella serie popolare dei Romanzi

3 La formula di «Urania» presenta in effetti una ambiguità tra collana e rivista. Ho preferito adottare la grafia tra caporali («Urania») anche per la serie di romanzi, considerando come dirimente la registrazione della pubblicazione presso il Tribunale di Milano come testata periodica. Avrò cura di specificare quando si intenda la meno longeva rivista. Altrettanto vale per le testate periodiche gemelle «Gialli» e «Segretissimo», mentre le collane librarie si terranno con la semplice maiuscola. Non adeguo le grafie nel caso le testate siano menzionate all'interno di citazioni riportate.

4 Oltre al già citato volume di Cozzi e alla scheda biografica sul sito della Fondazione Mondadori, si veda anche Antonello, Pierpaolo, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, cit., pp. 99-123, in particolare p. 109. Per l'attribuzione di numerose traduzioni nelle varie collane mondadoriane si può fare riferimento al *Catalogo storico Arnoldo Mondadori editore. 1912-1983*, a cura di Patrizia Moggi Rebulla e Mauro Zerbini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985. Testimonianze del lavoro di traduzione di Monicelli per Mondadori si trovano anche nelle carte d'archivio: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (d'ora in poi FAAM), Fondo Arnoldo Mondadori (d'ora in avanti Ar), Fascicolo Monicelli. Tra le collaborazioni non mondadoriane cito quella col milanese Aldo Martello editore.

della Palma negli anni Trenta, Monicelli traduceva, già dal 1933, Maupassant, (*Fort comme la mort* - *Forte come la morte*), Zola (*La confession de Claude* - *La confessione di Claudio*) per la collezione I Romanzi dell'800 e Simenon per una raccolta di opere nella serie Il super romanzo. Negli ultimi anni Trenta aveva cominciato a tradurre anche per i «Gialli», romanzi di Todd Downing, Stuart Palmer, Rufus King, Ellery Queen, John Esteven. Sporadiche erano rimaste le collaborazioni per altri editori oltre a Mondadori, tra cui spiccano comunque la traduzione di *La luna è tramontata* (*The moon is down*) di John Steinbeck per Gentile di Milano, nel 1945 e quella di *Avere e non avere* (*To have and have not*) di Ernest Hemingway per i «Narratori contemporanei» di Einaudi nel 1946. Negli anni del dopoguerra, fino al momento della morte nel 1968, Monicelli firmerà la traduzione di numerosi capolavori contemporanei della narrativa inglese e americana, tra cui opere di William Faulkner, George Orwell, Gertrude Stein, John Steinbeck, Saul Bellow, Francis Scott Fitzgerald, James Joyce, Ray Bradbury, Ernest Hemingway, John Dos Passos per citare solo pochi celebri nomi.

Si sa poi che Monicelli, personaggio dagli interessi multiformi e originali, leggeva già da alcuni anni romanzi e riviste di fantascienza statunitensi, approvvigionandosi presso la Mondadori stessa, dove molti materiali giungevano costantemente da oltreoceano. Enrico La Stella, che nel 1947 cominciò la sua collaborazione con la Mondadori e divenne amico di Giorgio Monicelli, ha affermato in proposito: «rammento benissimo che leggeva già allora [1947] molte pubblicazioni americane di fantascienza. Erano riviste formato pocket. Lui, tutto quel materiale, lo trovava alla Mondadori, perché lì in casa editrice giungeva regolarmente qualsiasi pubblicazione che uscisse negli Stati Uniti, per un fatto di aggiornamento, di ricerca e di consultazione»; Monicelli era convinto, ricorda sempre La Stella, che anche in Italia una rivista specializzata in quel nuovo genere avrebbe potuto avere successo, che, anzi, quel nuovo tipo di narrativa, così radicata nella contemporaneità e proiettata verso il futuro, sarebbe diventata un nuovo fenomeno di costume.[5]

La conoscenza del fenomeno della fantascienza negli Stati Uniti a livello di letteratura popolare, di massa che Monicelli dimostrava, trovava riscontro nelle pratiche dell'editore: l'idea dei «Romanzi di Urania» nacque da subito sul modello dei «Gialli», una serie gemella, che con la prima intratterrà (come si avrà modo di verificare in più occasioni) rapporti importanti a diversi livelli. Eloquente l'organizzazione del lancio e della promozione: tasselli pubblicitari che sulle altre pubblicazioni della casa lanciavano «I Romanzi di Urania» come «i romanzi del brivido cosmico» e «le

5 *Giorgio Monicelli e la genesi di "Urania"*, intervista di Cozzi a Enrico La Stella (scrittore, giornalista e amico di Monicelli), in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., pp. 191-219, in particolare p. 195 (l'intervista risale al 1981 circa). La seconda moglie, Itala Monicelli, ha testimoniato una precocità ancora maggiore dell'interesse del marito per la narrativa fantascientifica, affermando con sicurezza che Monicelli cominciò a parlarne apertamente già nel 1938. Ivi, p. 180.

straordinarie avventure degli uomini di domani», pubblicazione di romanzi di fantascienza a puntate proprio in appendice ai «Gialli» e ai «Romanzi della Palma», ma anche una confezione analoga a quella dei «Gialli»: edizione in brossura, prezzo di copertina decisamente contenuto, distribuzione in edicola. Saranno molto significative in questo senso anche alcune collaborazioni autoriali nonché, a livello strutturale, le scelte che negli anni Cinquanta informarono il programma editoriale.

Oltre al modello dei «Gialli» come collana periodica vanno ricordate anche due testate mondadoriane uscite negli anni Trenta, che mi paiono costituire dei precedenti di «Urania» sotto diversi aspetti: «Il Cerchio verde» e «Il Giornale delle Meraviglie».

Il primo, sottotitolato «Settimanale di avventure poliziesche e misteriose» e per un certo periodo con un occhiello in copertina che recitava «Ogni pagina un'emozione», uscì tra 1935 e 1937. Impostato come una vera e propria rivista, presentava una forte contiguità tematica rispetto alla serie dei «Gialli» e qualche più rara ma importante anticipazione di tematiche avveniristiche o pseudoscientifiche e pubblicazione di racconti di protofantascienza. Ad esempio sul numero 22 del 10 ottobre 1935 fu pubblicato *Il padrone di Moxon* di Ambrose Bierce (*Moxon's Master*, 1899), un racconto in cui un robot senziente si vendica del costruttore che lo ha battuto a scacchi con un omicidio truculento; sempre nel corso del 1935 uscì a puntate il cineromanzo tratto dal film *L'uomo invisibile* del 1933 (diretto da James Whale per la Universal).

Figura 1. Copertina de «Il Cerchio verde», a. II, n. 37, 23 gennaio 1936.

Si nota poi, più cospicua, la presenza di un filone gotico, caratterizzato dalla componente del soprannaturale, magico-misterica e dall'uso dell'armamentario tematico dell'horror, dell'occulto, dell'esoterico. Un filone, questo, che costituirà d'altronde anche una declinazione del genere fantascientifico rappresentata nei «Romanzi di Urania» dei primi anni da titoli come *The Dreaming Jewels* di Theodore Sturgeon (*Cristalli sognanti*, n. 11), *The Syndic* di Cyril M. Kornblut (*L'èra della follia*, n. 72) o *Snow Fury* di Richard Holden (*Nell'inferno di neve*, n. 117)[6] e che rivestirà

6 Nella scheda di lettura di quest'ultimo firmata da Monicelli e datata 13 ottobre 1955 si legge: «Scritto con un ritmo

un'importanza ancora maggiore e senz'altro peculiare sotto la direzione di Fruttero e Lucentini. La comune nota dominante del «Il Cerchio verde» era dunque sensazionalistica e popolare, mentre il minimo comun denominatore tra storie appartenenti a generi diversi era costituito dalla modalità dell'inchiesta, dell'indagine[7] e teneva insieme racconti di Alessandro Varaldo e storie a fumetti, traduzioni di Agatha Christie e cineromanzi a puntate tratti da pellicole di successo. Giorgio Monicelli fu dapprima un redattore, quindi assunsee la direzione della pubblicazione tra il gennaio 1936 e l'aprile 1937, dopo Mario Buzzichi e Gino Marchiori, e prima che gli ultimi numeri fossero diretti da Cesare Zavattini.[8]

La stessa impostazione grafica della copertina esprime in maniera eccellente l'apparentamento de «Il Cerchio verde» ai «Gialli» e a «Urania»: sulle copertine del primo spicca un'illustrazione contenuta in un ampio cerchio centrale e due bande, superiore e inferiore, che isolano il titolo in alto e il lancio di una storia in basso, fuori dal cerchio il fondo è giallo. Negli anni Quaranta i «Gialli» presenteranno un'impostazione simile, priva delle due bande ma caratterizzata dall'immagine nel cerchio, con un bordo esterno rosso e uno interno bianco, ripreso dal «Cerchio verde», mentre le copertine di «Urania» riprenderanno il motivo del cerchio a metà degli anni Sessanta (inizialmente col nome della collana contenuto in un rombo in alto a sinistra, in seguito al di sopra di una bandella rossa). D'altronde il nome della testata «Il Cerchio verde» nel 1979 è stato ripreso da Oreste del Buono per dar nome a un'appendice posta in fondo ai «Gialli» di cui era direttore e sottotitolata «Settimanale d'informazione e di narrativa gialla», che è stata presente nella collana fino al 1986.

Il «Il Giornale delle Meraviglie», sottotitolato «Settimanale di divulgazione», uscì negli ultimi anni Trenta. Ideato da Cesare Zavattini e Cesare Civita, contraddistinto da intenti di divulgazione tecnico-scientifica, ebbe anche Giorgio Monicelli tra i collaboratori. Zavattini stesso racconta[9] che Monicelli si occupò sulla testata principalmente di cinema. Non sarà poi casuale ritrovare per alcune copertine e illustrazioni la firma di Curt Caesar, che in seguito sarà il primo, celebre copertinista di «Urania».

---

incalzante, soffuso nella spettrale atmosfera ch'è nella tradizione dei migliori romanzi 'gotici', questo romanzo ha molti numeri eccellenti» e si presta per la pubblicazione nei «Romanzi di Urania». FAAM, Ar, sezione Segreteria editoriale estero (da questo momento SEE). Questa e le seguenti letture editoriali citate in questo capitolo sono state consultate sul sito web della Fondazione, nel progetto Livre de l'hospitalité - percorso tematico sui pareri di lettura relativo alla fantascienza (dunque non si riportano i singoli fascicoli).

7 De Nicola Francesco, Guagnini Elvio, Verdirame Rita, *Generi del mistero: intersezioni*, incontro presso Grado Giallo, Grado, 3 ottobre 2010; Padovani Gisella e Verdirame Rita (a cura di), *L'almanacco del delitto. Storia e antologia del Cerchio verde*, Palermo, Sellerio, 1990.

8 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., la testimonianza di Itala Monicelli a p. 172 e quella di Zavattini a p. 322. Padovani Gisella e Verdirame Rita (a cura di), *L'Almanacco del delitto*, cit.

9 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., p. 318.

«Urania» poteva guardare a esempi di testate popolari e di genere della Mondadori. Non si possono d'altronde ignorare i modelli stranieri, soprattutto nel caso di «Urania» rivista.

La rivista «Urania», sottotitolata «Avventure nell'universo e nel tempo», vide quattordici uscite mensili tra novembre 1952 e dicembre 1953. Esiste più di una testimonianza del fatto che l'idea iniziale di Giorgio Monicelli e la prima proposta che questi fece alla casa editrice riguardavano proprio la rivista e non la serie di romanzi. Pare fosse l'editore - Arnoldo in persona o il figlio Alberto, approvando il progetto della rivista, a lanciare l'idea di una parallela collana, che emulasse l'impostazione e il successo dei «Gialli».

Enrico La Stella ha ricordato che quando Monicelli propose la testata all'amico Alberto Mondadori fu quest'ultimo a suggerire una collezione collegata, dedicata ai romanzi.[10] Concorda sostanzialmente la testimonianza di Orlando Bernardi, amico di Monicelli e redattore alla Mondadori, che collaborò anche alla realizzazione di «Urania» nei primi anni, poi direttore della divisione Grandi Opere della casa tra 1969 e 1983. Bernardi ha ricordato come la rivista «Urania» fosse stata proposta da Monicelli ad Alberto Mondadori intorno al 1950: «Ma quella che Monicelli propose fu la rivista, lui voleva fare la rivista. Quando il progetto venne accettato fu preparato un menabò. Vedendolo, Arnoldo Mondadori: "Va bene, ma perché non proviamo a fare una collana parallela dedicata ai soli romanzi, come succede per i Gialli?"». I titoli delle due pubblicazioni sembrerebbero confermare le testimonianze: «I Romanzi di Urania» suggerisce una filiazione rispetto a «Urania» rivista come testata madre.

Si apprende inoltre che trascorse un lasso di tempo tra l'ideazione, avvenuta nel 1950, e l'uscita dei primi numeri delle due pubblicazioni verso la fine del 1952. Un periodo di gestazione per spiegare il quale torna nuovamente utile la testimonianza di Bernardi: «Circa un anno e mezzo di preparazione, anche perché sorsero molti problemi dal punto di vista grafico, per la scelta dei caratteri, delle illustrazioni, per l'impostazione della stessa testata... Giorgio fu esigentissimo per quelle cose. Preparò il numero zero con cura estrema, straordinaria» commissionando fra l'altro una

10 Ivi, p. 200. Il ruolo importante nella nascita della serie svolto da Alberto Mondadori è confermato da uno scritto redazionale nel catalogo storico mondadori: *Catalogo storico Arnoldo Mondadori editore. 1912-1983*, cit., presentazione della collana Biblioteca di Urania. Che Giorgio Monicelli fosse tra i collaboratori mondadoriani vicini ad Alberto è testimoniato anche da lunga nota del 1947, non firmata ma attribuibile ad Alberto Mondadori o a un consulente a lui vicino, titolata *Considerazioni sull'attività della Mond[adori]*. In questa nota, il nome di Monicelli veniva fatto relativamente ad alcuni progetti della Direzione editoriale, in un momento in cui Alberto Mondadori e altri funzionari e consulenti riuniti attorno a lui mostrano crescente insofferenza per quella che era sentita come una preponderanza del movente commerciale su quello culturale, in una fase di profondi fermenti e rinnovamenti in senso democratico della cultura italiana all'indomani della Liberazione. Monicelli figura, in questa nota, come redattore designato nel progetto della rivista, mai realizzata, «Nuova Enciclopedia», accanto a Banfi, Cantoni, Cantini, Contini, Debenedetti e Doglio. Monicelli è anche indicato tra i membri del comitato di lettura, che si voleva trasformare in «una sorta di organismo da riunire sotto la presidenza del direttore editoriale e, in sua assenza, del redattore capo almeno due volte al mese», con competenze nella scelta dei volumi ma anche in «consigli e provvedimenti dal punto di vista concreto», comprese «iniziative commerciali». In Decleva, Enrico, *Arnoldo Mondadori*, Milano, Mondadori, 2007 (1993), pp. 379-380.

serie di preventivi per stabilire il costo esatto della pubblicazione. Inoltre, «la preparazione di Urania fu lunga anche perché Giorgio volle assolutamente accumulare un piccolo patrimonio di contratti prima di debuttare: infatti, quando la collana dei romanzi esordì, c'erano già almeno cinquanta o sessanta testi acquistati […] anche per tagliare le gambe alla concorrenza, prima ancora che potesse nascere».[11]

La rivista presentava racconti brevi, romanzi a puntate, rubriche e articoli (curiosità scientifiche o pseudoscientifiche) sul modello di precedenti americani illustri - come «Astounding Science-fiction» e «Galaxy Science Fiction». Quest'ultima era l'esempio prediletto da Monicelli tra le varie pubblicazioni statunitensi. Mensile di circa centosessanta pagine nato nel 1950, con un carattere più sofisticato e una maggior qualità tipografica rispetto ad altre riviste statunitensi coeve, «Galaxy» ospitava una generazione di scrittori tra i maestri del genere - da Asimov a Sturgeon - prediligendo filoni di satira e critica sociale "alla Pohl e Kornbluth" piuttosto che la cosiddetta *hard sf*, la fantascienza tecnologica.[12] Ha fatto notare Piero Giorgi che «Urania» rivista costituiva quasi una versione italiana di «Galaxy», dal momento che «su un totale di 78 storie pubblicate nei 14 corposi numeri della rivista, ben 56 sono riprese dalla *consorella* americana».[13] Monicelli stesso confermava il legame tra le due testate quando nella rubrica di posta sul numero 9 del luglio 1953 menzionava «Galaxy» come «sorella maggiore della nostra "Urania", che edita da Robert Guinn e diretta da Horace L. Gold, è stata definita da "Life" "l'Aristocrazia" in fatto di fantascienza. È infatti una stupenda pubblicazione, con copertine squisite, dove la precisione scientifica e la ricchezza di fantasia si sposano spesso con un appropriato gusto surrealistico, con effetti talvolta impressionanti». Un'osservazione coerente con la cura che Monicelli mise nel progetto e nella realizzazione della rivista, poiché i fascicoli, oltre che corposi, saranno anche caratterizzati da una cura grafica e tipografica notevole, oltre che da contenuti di qualità.

Nei quattordici numeri della rivista, tra le opere di narrativa pubblicate una soltanto risulta di un autore italiano, anzi, di un'autrice: *I figli delle stelle*, racconto lungo pubblicato in due puntate sui numeri 11 e 12, firmato da Maria Teresa Maglione con lo pseudonimo di Elisabeth Stern. Inoltre nella rubrica dedicata alla posta dei lettori sull'undicesimo numero (settembre 1953), in risposta a una lettera, Monicelli[14] affermava che manoscritti di autori italiani erano in lettura e non si

11 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., p. 239.
12 Su «Galaxy» v. Rosheim, David L., *Galaxy Magazine*, cit.; ulteriori riferimenti verranno forniti nel capitolo dedicato a «Galassia» del presente lavoro.
13 Giorgi, Piero, *Fantascienza saggi. "Scienza fantastica" cinquant'anni dopo*, prima puntata, in «Nova SF*», a. XVIII, n. 55, luglio 2002, pp. 125-127. Cfr. Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit. p. 116.
14 Sotto lo pseudonimo de Il selenita.

escludeva la pubblicazione di qualche racconto o romanzo (cosa che avverrà nei «Romanzi di Urania» l'anno seguente).

Benché la scelta di un unico riferimento principale facilitasse la ricerca di opere da pubblicare, in più di una scheda di lettura editoriale all'altezza di questi anni si trovano riferimenti alla difficoltà di reperire materiale narrativo adatto alla rivista.[15] La realizzazione dei fascicoli doveva inoltre comportare una mole considerevole di lavoro redazionale, in un periodo in cui Monicelli costituiva pressoché solo la redazione (verrà affiancato dalla redattrice Andreina Negretti soltanto nel 1955). Ma la fine prematura cui «Urania» rivista andò incontro dopo soli quattordici numeri ha evidentemente ragioni maggiori e più complesse, a partire sicuramente da una fortuna inferiore presso il pubblico rispetto al successo invece incontrato dai «Romanzi» (anche se sull'ultima uscita della rivista la motivazione della chiusura fornita in uno scritto redazionale venne indicata nell'esaurirsi del compito che le era stato affidato, ossia «instradare i lettori verso il genere della fantascienza e di fornire loro, in forma dilettevole, le nozioni indispensabili per la comprensione e l'apprezzamento» dei «Romanzi di Urania»). Che la ragione decisiva della chiusura sia verosimilmente da rintracciare nello scarso favore accordato dal pubblico italiano alla misura narrativa breve e alla formula della rivista è la tesi sostenuta parecchi anni dopo anche da Fruttero e Lucentini:

> Non era la fantascienza che non andava, non erano le illustrazioni o il formato; era il «veicolo» rivista, era lo spezzettamento in racconti, che affaticava e allontanava i lettori (poco dopo un altro editore, Garzanti, tentò con l'edizione del «Magazine of Fantasy and Science Fiction», una buona rivista che esce tuttora in Usa; ma non ebbe successo neanche lui).
>
> A quanto sembra, il consumatore abituale di narrativa popolare preferisce i romanzi, e se ci si pensa se ne vede subito il motivo. Un fascicolo contenente una storia di 130-150 pagine ha la misura esatta di una serata in casa, di un viaggio medio in treno, di un film; lo sforzo per «entrare» nella situazione, per conoscere i personaggi, non dev'essere ripetuto più volte di seguito; e se questo sforzo si rivela alla fine sprecato (perché la storia è brutta), il rammarico non brucerà troppo, la «fregatura» sarà sopportabile.[16]

Innegabile è il fatto che analoghe iniziative in Italia siano per lo più andate incontro a insuccessi o difficoltà commerciali e prove mi paiono essere la vita piuttosto breve di molti altri tentativi nel senso della rivista (quello succitato di Garzanti, ma anche quelli di «Futuro» con i suoi otto numeri nel 1963, o di «Robot» con i suoi quaranta numeri tra 1976 e 1979, mentre un'eccezione come quella di «Oltre il Cielo» - centocinquantacinque numeri tra 1957 e 1970 - si può spiegare,

15 Ad esempio nella lettura di Anthony Gilmore, *Space Hawk*, firmata da Monicelli il 23 settembre 1952 o in quella firmata da Augusta Mattioli il 14 febbraio 1952 all'antologia *Great Stories of Science Fiction* curata da Murray Leinster. FAAM, Ar, SEE.

16 Fruttero, Carlo e Lucentini, Franco, *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, Torino, Einaudi, 2003, p. 68.

considerando che non si trattava di una rivista prevalentemente letterario-fantascientifica ma tecnica) e la assoluta prevalenza della formula inaugurata dai «Romanzi di Urania» - del fascicolo dedicato a un romanzo principale con pochi contenuti aggiuntivi in un'appendice finale di alcune pagine. Sospendo invece il giudizio per quanto riguarda l'analisi presente nel brano di Fruttero e Lucentini dei meccanismi di lettura che porterebbero il lettore di narrativa popolare a preferire la misura del romanzo di media lunghezza rispetto a quella dei racconti. Questa interpretazione non tiene infatti in conto il successo delle riviste statunitensi, della cui esistenza Fruttero e Lucentini dimostrano nello stesso brano di essere a conoscenza. In proposito, paiono più persuasivi alcuni rilievi di Pierpaolo Antonello, che addebita il fallimento di «Urania» sostanzialmente a un livello troppo sofisticato rispetto ai gusti di un pubblico che stava appena cominciando a familiarizzarsi con la narrativa fantascientifica, in un'Italia dove per molteplici ragioni storiche l'educazione scientifica era poco diffusa e non considerata a pieno titolo elemento di cultura, come anche d'altronde la letteratura d'intrattenimento.

> Di fatto, mentre "Galaxy SF" nasceva in un contesto editorialmente e culturalmente maturo, formato da un bacino di lettori ampio e che era stato esposto a ben 25 anni di science-fiction, l'Italia era un territorio pressoché vergine, e tanto più propenso a recepire una fantascienza che prediligesse l'avventura, il mistero, il romance, ovvero i connotati più tipici del feuilleton e dei romanzi d'appendice. Su questo sembra più ragionevole l'insistenza di Monicelli, per i primi numeri de "I Romanzi di Urania", su lavori quali quelli di Hamilton (autore già proposto negli anni trenta ne "Il Cerchio verde") e soprattutto il canadese Van Vogt, uno dei padri della cosiddetta *space opera*.[17]

Un ultimo dato significativo riguardante «Urania» rivista: tra gennaio e marzo 1959 Monicelli e Zavattini (all'epoca consulente creativo esterno della Mondadori) pensarono a una nuova serie di «Urania» che doveva riprendere e modificare la precedente.[18] Sarebbe stata composta di due sezioni, una dedicata a servizi, rubriche, articoli a sfondo scientifico, e una riservata a un romanzo o a due racconti lunghi scelti coi medesimi criteri della collana. Quanto alla prima sezione, i contenuti scientifici avrebbero dovuto presentarsi in «forma piacevolmente divulgativa», essere legati ai temi abituali della fantascienza con suggestioni fantastiche e collegati al tema del romanzo seguente. Dunque, un tema comune al fascicolo, fissato nell'editoriale d'inizio. Nella descrizione più dettagliata di articoli e rubriche si parla, oltre che d'inchieste, di paginoni di futurologia (come saranno ad esempio gli oggetti nel futuro) e di invenzioni scientifiche, di una rubrica su presagi e antiche profezie con materiali tratti dagli ambiti dell'archeologia e dell'etnografia, di rubriche

17 Antonello, Pierpaolo, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, cit., p. 116.

18 Dattiloscritto firmato da Zavattini, non datato ma collocabile tra gennaio e marzo 1959, FAAM, Ar, fascicolo Zavattini I (11 marzo 1946-17 febbraio 1959). Il progetto è citato anche in Antonello, Pierpaolo, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, cit.

dedicate a stregoneria, magia, archeologia. Si sottolinea per altro che «l'essenziale è che il tema di ciascun servizio si presti ad uno svolgimento drammatico e abbia un vivo interesse giornalistico […] e possa contenere conclusioni morali».[19] Antonello ritiene questo progetto (assieme a una rubrica sull'*I Ching* - libro dei mutamenti cinese - tenuta dalla compagna di Monicelli Maria Teresa Maglione sulla vecchia «Urania») un chiaro esempio della «"confusione" progettuale e intellettuale di Monicelli», per il quale non vi era netta distinzione tra scienza e pseudoscienza e «forme di irrazionalismo trovavano tranquillamente posto accanto alle scoperte scientifiche più avanzate», nonché di un atteggiamento pedagogico-divulgativo e, insomma, di un certo paternalismo nei confronti delle masse tipico di molti intellettuali di sinistra negli stessi anni, di un «atteggiamento di costruzione *top-down* di qualsiasi progetto editoriale».[20] Anche se la paternità del progetto del 1959 era condivisa con Zavattini, si può concordare sul fatto che Monicelli non fosse impegnato in una riflessione organica sui generi della letteratura di massa, che avesse dei rapporti tra industria culturale e mediazione intellettuale una consapevolezza probabilmente parziale (ma certo meno limitata rispetto a molti colleghi a lui contemporanei che ignoravano del tutto l'esistenza di una letteratura di fantascienza o che ne escludevano a priori l'interesse letterario). A questo proposito, dovettero per altro manifestarsi differenze nelle idee che presiedevano la linea editoriale della rivista e dei romanzi e più avanti in questo capitolo approfondirò l'idea di pubblico ideale (o di diversi pubblici ideali) che si può ricavare per i secondi. Relativamente alla rivista e alle sue rubriche divulgative non parlerei di paternalismo nei confronti delle masse, quanto piuttosto di un'ambizione eccessiva o di una sopravvalutazione degli interessi e dell'estensione del pubblico potenziale in Italia, dove evidentemente non si poteva contare, né su un vasto bacino di lettori dedito a questo tipo di narrativa d'intrattenimento e di divulgazione, né su un più ristretto ma solido pubblico di intellettuali, studenti, quadri con interessi in questo settore, come negli Stati Uniti si era già formato da tempo. D'altra parte, non ritengo che l'intento della divulgazione scientifica espresso dalle rubriche sia di per sé paternalistico.

Pertinente è la notazione di Antonello sulla mescolanza tra temi scientifici e pseudoscientifici: è chiaro che la formazione di Monicelli non era di tipo scientifico, e che tra i molti ambiti d'interesse cui si avvicinò, sospinto dalla curiosità onnivora che ne segnava la personalità, erano presenti sullo stesso livello temi scientifici e misterici, dalle grandi civiltà del passato al mondo degli insetti, temi che in comune avevano la capacità di sollecitare l'immaginazione, la riflessione sulle capacità umane passate, presenti e future, di schiudere orizzonti inusitati e fantastici. Tra gli interessi di Monicelli si vede presente tutto l'armamentario di un fantastico scientifico per certi versi - o in certi

19 Dattiloscritto succitato in FAAM, Ar, fascicolo Zavattini I.
20 Antonello, Pierpaolo, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, cit., pp. 118-121.

casi - ancora sulla soglia della concezione che informa la fantascienza più moderna del XX secolo, qualora si voglia considerare quest'ultima il frutto precipuo di una rielaborazione, a livello letterario e di immaginario, dell'inedito ruolo che scienza e tecnica vengono assumendo nella vita dell'uomo e nella sua concezione del mondo. A breve avrò modo di evidenziare come questo spettro d'interessi (se non uno ancor più esteso) si ritrovi anche nelle scelte di pubblicazione compiute per i romanzi e in particolar modo proprio per i romanzi e racconti di autori italiani. Certo sin d'ora è che un'idea di fantascienza (mai teorizzata esplicitamente da Monicelli, che sempre si deve ricostruire a posteriori dalle sue scelte) frutto di una tale commistione di interessi non potrà che essere scarsamente apprezzata se si giudica la fantascienza secondo il metro della verosimiglianza scientifica, della dovizia di particolari tecnologici esatti e così via.

Concludo l'*excursus* tornando al progetto del 1958 per una nuova rivista «Urania»: un biglietto datato 27 marzo informava che all'argomento erano state dedicate due lunghe discussioni alle quali aveva preso parte, assieme a Zavattini, Monicelli, poi incaricato di preparare un menabò. Ancora all'inizio del 1959 varie lettere testimoniano il procedere dell'iniziativa:[21] Zavattini teneva i contatti per lo più con l'avvocato Arrigo Polillo, cui comunicò una lista di riviste statunitensi di riferimento su temi aeronautici e spaziali (marzo 1959) e l'avvenuta realizzazione del menabò da parte di Monicelli (maggio 1959). Nel giugno dello stesso anno, però, Polillo tirava le somme degli ultimi sei mesi della collaborazione di Zavattini con Mondadori, su toni piuttosto negativi[22] sostenendo che il menabò ormai pronto «non risponde in nessun modo alle esigenze editoriali della rivista». Non furono date argomentazioni più estese ma certo del progetto non si ritrova più traccia.

Procedeva invece la pubblicazione principale, «I Romanzi di Urania». Monicelli, come i suoi successori, non fu mai direttore di «Urania», ma sempre curatore, mentre come direttore responsabile continuerà a figurare il direttore generale del settore periodici.[23] Dunque Monicelli fu sempre un collaboratore esterno, mai assunto dalla Mondadori a tempo pieno, un fatto che si spiega con i rapporti di amore-odio che sempre intrattenne coi Mondadori e con l'insofferenza che il consulente provava per la routine d'ufficio e gli orari fissi.[24] Questo assetto organizzativo-

21 FAAM, Ar, Fascicolo Zavattini II (17 febbraio 1959-9 gennaio 1968).

22 Il rapporto di Polillo del 18 giugno 1959 è eloquente: per un motivo o per l'altro le molte idee proposte dal vulcanico Zavattini non avevano attecchito, anche, probabilmente, per una certa refrattarietà di vari settori della Mondadori a implementare consigli provenienti dall'esterno.

23 Direttori responsabili furono, seguendo gli accrediti presenti sulla collana: Gino Marchiori, Enzo Pagliara dal maggio 1959, Alberto Tedeschi dal novembre 1966, Arrigo Polillo dal giugno 1979. Vedi anche Lippi, Giuseppe, *Breve storia di Urania dagli anni '50 agli anni '90*, in «Urania» n. 1190, Speciale Quarantennale, 18 ottobre ’92, pp. 200-206, anche in <http://uraniasat.altervista.org/urania_storia01.htm>; cfr. «I Romanzi di Urania», indice per collana in *Catalogo SF, Fantasy e Horror*, a cura di Vegetti Ernesto, Cottogni Pino e Bertoni Ermes <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/>.

24 Sul carattere originale e a volte sregolato di Monicelli e sui burrascosi rapporti con lo zio Arnoldo sono numerose le testimonianze nel già citato primo volume della *Storia di Urania* di Cozzi. Sulle perenni difficoltà economiche di

contrattuale ha fatto sì che «Urania» in Mondadori godesse di una sorta di "autonomia regionale" rispetto alle consorelle «Gialli» e «Segretissimo», le quali hanno sempre avuto in comune figure importanti come quella del direttore. Questa autonomia si è protratta anche sotto la cura di Fruttero e Lucentini, e si spiega anche in virtù del genere trattato dalla collana, in cui evidentemente pochi altri alla Mondadori sapevano orientarsi.[25]

Quanto al resto della redazione, nonostante alcune delle interviste raccolte da Luigi Cozzi cui già si faceva riferimento presentino testimonianze in parte contraddittorie, sembra certo che fino al 1955-1956 Monicelli si occupò della rivista e della serie da solo o con collaborazioni altrui davvero esigue. Fu infatti solo nel 1955 che Andreina Negretti, assunta in Mondadori inizialmente per occuparsi dei fotoromanzi della serie Bolero, fu assegnata a «Urania», andando a costituire, sola assieme al curatore, la redazione.[26] Prima di quella data, Orlando Bernardi e in seguito Cesare Salmaggi, entrambi assunti presso la casa in altri settori, si occuparono di «Urania» sporadicamente, per arrotondare i propri stipendi, lavorando principalmente all'uniformazione grafica dei testi, mentre la lettura dei manoscritti e la scelta dei romanzi da pubblicare (ma anche la scrittura delle rubriche e dei cappelli introduttivi alle opere narrative) restava sostanzialmente compito del solo Monicelli.[27] Più cospicuo sarà invece il contributo della Negretti, che svolse mansioni di redattrice e tenne anche i rapporti con collaboratori e autori, si occupò di affidare e rivedere molte traduzioni e di redigere e mettere insieme i materiali che venivano pubblicati in appendice ai romanzi. La sua firma ricorre in calce agli articoli di divulgazione e alle curiosità scientifiche tra 1958 e 1960 a fianco di quella di Monicelli stesso, per poi scomparire assieme a quella del curatore. Andreina Negretti rimarrà però in redazione ancora a lungo. Con tutta probabilità curò i numeri tra il 267, l'ultimo a riportare la cura di Monicelli, e il 281, il primo a mostrare quella di Fruttero; fu promossa a redattore capo negli anni Settanta, quando curò anche alcune delle numerose collane collaterali che andavano nascendo.

L'esiguità della redazione era inoltre segno di una più generale limitatezza delle risorse stanziate dalla Mondadori per la realizzazione di «Urania». È noto ad esempio che i compensi per le traduzioni di «Urania» furono a lungo inferiori non solo a quelli pagati per le collane più prestigiose della casa, ma anche a quelli accordati per i «Gialli», motivo per cui fu difficile per il curatore e la

Monicelli oltre alle testimonianze in Cozzi sono eloquenti anche le varie lettere con cui chiedeva anticipi sui pagamenti o nuovi e più remunerativi lavori di traduzione in FAAM, Ar, Fascicolo Monicelli.

25 In proposito conto anche sulla testimonianza di Giuseppe Lippi, intervista rilasciata all'autrice, Milano, 3 giugno 2010. Purtroppo lo statuto di collaboratore esterno di Monicelli prima e di Fruttero e Lucentini poi ha anche determinato una scarsità di carte d'archivio relative alla lavorazione di «Urania» nell'archivio storico dell'editore.

26 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., pp. 121-123, *passim*. Riporta la versione di Negretti e aggiunge informazioni sull'assetto redazionale dei periodi seguenti Giuseppe Lippi in *Breve storia di Urania dagli anni '50 agli anni '90*, cit.

27 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., pp. 233-234.

redattrice avvalersi di collaboratori di buon livello. Testimonia Negretti: «I problemi, specie all'inizio, sono stati molti... e gravi … anche perché i dirigenti della Mondadori avevano fissato per le traduzioni di «Urania» un budget molto inferiore a quello di tutti gli altri periodici, e quindi i migliori traduttori non ne volevano sapere di lavorare per noi, e quando lo facevano avveniva sempre per via di amicizia, dopo suppliche e preghiere da parte mia e di Monicelli». Negretti conferma dunque che le tariffe retributive per i collaboratori di «Urania» erano più basse rispetto al resto del settore periodici: «Chi traduceva un "giallo" prendeva molto di più, mentre per Urania non si riusciva a far aumentare i compensi, a equipararli almeno a quelli praticati dalle altre testate. E garantisco che l'abbiamo chiesto innumerevoli volte».[28] La testimonianza di La Stella conferma come Monicelli tentasse di convincere i traduttori di sua conoscenza, che lavoravano per altre collane della casa, a dare il loro contributo a «Urania» nonostante le tariffe penalizzanti, e aggiunge che anche per i diritti i compensi fissati erano decisamente bassi.[29] Insomma, «Urania» pare esser stata a lungo una sorta di cenerentola di casa Mondadori; situazione che sembra confermata dall'inesistenza di una redazione vera e propria per diversi anni (ma anche dall'assenza di una collezione completa della serie nella biblioteca storica voluta da Arnoldo e oggi conservata presso la Fondazione Mondadori a Milano).

Un altro problema cui vale la pena accennare è quello dei tagli operati sui romanzi (strettamente collegato a quello delle traduzioni). Gli appassionati hanno spesso rimproverato all'«Urania» dei primi tempi (ma anche degli anni Sessanta e Settanta) la pratica di tagliare i testi con eccessiva frequenza e disinvoltura, al punto che questa dei tagli di «Urania» è oggi una vulgata comunemente accettata.[30] Si fa riferimento chiaramente a testi di autori stranieri, dal momento che erano quelli a costituire la gran parte delle opere pubblicate. Anticipo subito le mie conclusioni: tagli ve ne furono e con una discreta frequenza; da correggere almeno in parte è però la ricostruzione comunemente proposta riguardo alle motivazioni. Non si trattava di pure esigenze di foliazione (anzi: non soltanto), ma anche di precisi intenti di intervento migliorativo sui testi - ciò che oggi si direbbe *editing* - soprattutto da parte di Andreina Negretti.

In genere le accuse mosse poggiano sulla ricostruzione di alcuni casi clamorosi e incontrovertibili, come ad esempio quello di *The City and the Stars* (*La città e le stelle*) di Arthur Clarke, tradotto da Hilja Brinis, per il quale l'autore pretese che la traduzione venisse reintegrata

28 *Fare "Urania", che fatica bestiale!*, intervista di Luigi Cozzi ad Andreina Negretti, ivi, pp. 121-144 (l'intervista risale ai primi anni Ottanta). In particolare pp. 127, 137.

29 *Giorgio Monicelli e la genesi di "Urania"*, intervista di Cozzi a Enrico La Stella (scrittore, giornalista e caro amico di Monicelli), in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., pp. 240, 212.

30 Si veda ad esempio la presentazione di «Urania» sull'importante sito di genere - SF Quadrant - da cui cito: «È da sempre un riferimento per gli tutti gli appassionati italiani, anche se non esente da critiche, riconducibili soprattutto ai tempi dei tagli apportati ai testi originali per esigenze editoriali di foliazione» (<http://www.sfquadrant.com/Edizioni%20SF/edital.htm>).

delle parti tagliate,[31] e d'altronde potrebbe in molti casi bastare un semplice confronto con le versioni in lingua originale a confermare la presenza di tagli. Testimonianze più che eloquenti in questo senso sono poi quella di Vittorio Curtoni, traduttore *free lance* per la collana dal 1978,[32] e quella di Marzio Tosello, entrato a far parte della redazione di «Urania» nell'ottobre del 1979.[33] Secondo Curtoni, Negretti introdusse la pratica dei tagli in base al criterio della foliazione fissa imposto dall'editore, per poi eliminare in particolar modo le scene sessualmente più esplicite, verso le quali sommava a una certa censura diffusa e normale nell'Italia degli anni Cinquanta-Sessanta, una forte idiosincrasia personale (per altro lavorando su un genere di narrativa in cui la scarsa o nulla presenza di vicende amorose e sessuali è sempre stata proverbiale). Tosello accenna a quella dei tagli come a una pratica normale e soprattutto usata da traduttori come Beata della Frattina (tra i più presenti nella prima fase di «Urania») per sveltire il proprio lavoro.

Il criterio della foliazione determinò talvolta scelte precise in questo senso, soprattutto nei primi anni, laddove la variazione del corpo del carattere non arrivava a contenere il testo nelle centoventi pagine circa del fascicolo. È vero però che Andreina Negretti concepiva i tagli al testo come vero e proprio strumento di *editing*, utile a rendere le opere più adatte ai presunti gusti del pubblico di «Urania». Dunque il criterio principe era il divertimento e l'interessamento del lettore, più forte talvolta di quello del rispetto della volontà dell'autore, laddove le due istanze parevano entrare in contraddizione in maniera rilevante, ma non tanto da far rifiutare il testo. Esplicite appaiono varie testimonianze della stessa Negretti, da sommare ad alcuni significativi cenni all'interno di giudizi editoriali:

> In passato, sì, sono stati fatti sovente dei tagli. Uscivamo allora con un numero di pagine standard. Siccome il piombo non è elastico e non è possibile ridurre il corpo dei caratteri oltre un certo limite, a meno di non fornire di microscopio ogni lettore, alcuni tagli si rendevano necessari. Adesso, ma da parecchio tempo ormai, non abbiamo più questa esigenza e tagli non se ne fanno più, a meno di casi particolari dove sono più che giustificati. Infatti, se l'autore americano mi fa un bellissimo *calembour*, che nella sua lingua ha un significato ma nella nostra

31 Circostanza confermata dalla stessa Negretti in un'intervista rilasciata alla redazione de «La Bottega del Fantastico» negli anni Ottanta e ora pubblicata, col titolo *Quando c'è troppo "Pelo" meglio tagliarlo*, in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, *I fabbricanti di universi*, Roma, Profondo Rosso, 2010, pp. 1351-1360. Le due edizioni de *La città e le stelle*, la prima con i tagli in questione, la seconda con le reintegrazioni imposte dall'autore, sono uscite rispettivamente sui numeri 158 e 456 a dieci anni di distanza l'una dall'altra, nell'agosto del 1957 e nel febbraio del 1967. La firma di Hilja Brinis ricorre nei «Romanzi di Urania» di quegli anni (dal 1957 fino agli anni di Fruttero e Lucentini), in calce a opere di John Wyndham, Jack Vance, Robert Heinlein, Frank Herbert, Richard Matheson, Edmund Cooper, Robert Silverberg, James G. Ballard (e di minori come Anthony Arthur Glynn o John Stephen Glasby). Altro caso di opera fortemente tagliata: *Fanteria dello spazio* (*Starship Troopers*) di Robert A. Heinlein, n. 276, 5 febbraio 1962.

32 Curtoni, Vittorio, *Andreina Negretti. Un ricordo personale*, in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, cit., pp. 1361-1364.

33 Tosello, Marzio, *Avventure nello spazio e nel tempo*, in de Turris, Gianfranco (a cura di), *Cartografia dell'inferno. 50 anni di fantascienza in Italia*, cit.; *La guerra di "Urania". Intervista a Marzio Tosello*, a cura di Luigi Cozzi, in *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, cit., pp. 1365-1396.

> no […] allora ritengo che piuttosto di lasciare tre righe che non significano niente, è molto meglio tagliarle. Inoltre, ci sono casi in cui l'autore, che come tutti sanno è pagato un tanto a parola, rimpinza il romanzo di situazioni cosiddette *erotiche* (anche per ragioni di mercato), ma che in realtà sono solo pornografiche. Così ogni tre pagine ci mette dentro una situazione *che non c'entra assolutamente niente* con la storia […] Allora no, mi dispiace: il rispetto per il lettore deve superare quello per l'autore! Quando una scena è esclusivamente pornografica (e non erotica, si badi bene), la tagliamo senza rimorsi [corsivi nel testo].[34]

Uno stralcio che potrebbe essere messo a confronto con la posizione espressa in proposito da Curtoni e cui già si accennava: «odiava gli accenni sessuali espliciti in fantascienza. Non li sopportava. Tutti i traduttori ne erano al corrente e agivano di conseguenza: tagliando […] Lo facevo anch'io, automaticamente, perché in ogni caso, se anche avessi tentato di barare, sapevo già che avrebbe provveduto lei ad asciugare...».[35] Curtoni cita poi un episodio particolare, quello di *Crepuscolo sulla città* (*Twilight of the City*) di Charles Platt («Urania» n. 811), in cui una scena di sesso riveste un ruolo cruciale nella trama presentando un particolare ribaltamento del rapporto tra i due protagonisti altrimenti incomprensibile nelle pagine seguenti: anche in questo caso e nonostante le perorazioni del traduttore, Negretti tagliò inesorabilmente le pagine "calde", a scapito della stessa comprensibilità della trama narrativa.

Altra motivazione addotta con convinzione dalla redattrice era poi l'eccessiva ridondanza degli scrittori anglosassoni, vista ora come un problema di stile, ora come dovuta a un sistema di pagamento che premiava la quantità di parole e che induceva lo scrittori a ripetizioni e lungaggini.[36] Sicuramente, quella che sembra la motivazione più significativa e che più frequentemente ho rintracciato nelle schede di lettura, è tutta riconducibile, come dicevo, alla volontà di rendere le opere pubblicate massimamente interessanti e appassionanti, eliminando se necessario le parti ritenute più pesanti o noiose, per soddisfare le aspettative di un pubblico ideale popolare, in gran parte giovane, che andava in primo luogo intrattenuto. Nella scheda di lettura redatta da Negretti per *21st Century Sub* di Frank Herbert (datata 1/8/1957; opera pubblicata in «Urania» n. 194, col titolo *smg. "Ram"* 2000, traduzione di Hilja Brinis) si legge ad esempio «Ci sono, è vero, alcune lungaggini, ma non si presentano difficoltà di tagli che, scelti con criterio, possono snellire il racconto rendendolo più sciolto e quindi più avvincente»; in quella per *They'd rather be right* di Mark Clifton e Frank Riley (15/5/1959)[37] Negretti giudica: «È il migliore, di quelli letti ultimamente, ma non mi convince del tutto. Forse, siccome è lunghetto, se il traduttore riesce a sveltirlo, ne può uscire qualcosa di buono». Un ultimo esempio tratto dalla scheda di lettura per

34 Ivi, p. 1358.
35 Ivi, p. 1363.
36 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., p 140.
37 FAAM, Ar, SEE, si noti che quest'ultimo romanzo non risulta poi pubblicato in «Urania». Comparirà in Italia solo il 1 settembre 1971, in «Galassia» n. 149, col titolo *La macchina dell'eternità*, traduzione di un titolo impiegato in una precedente edizione statunitense; traduzione firmata da Gabriele Tamburini.

Occam's Razor di David Duncan («Urania» n. 198, *Missile senza tempo*, traduzione di Laura Grimaldi), firmata da Negretti il 20/1/1958: «Duncan è uno dei migliori ed è chiarissimo che ci sa fare. Solo ogni tanto si lascia prendere la mano dalle cognizioni scientifiche, e questo appesantisce un poco il racconto. Ma dato che questo Occam's Razor è lunghetto, sarebbe facile alleggerire le pagine troppo "sapienti"».

Monicelli stesso condivideva in buona parte un atteggiamento simile. Si veda ad esempio il giudizio dato su *The Year of the Comet* di John Christopher (scheda del 30/3/1960): «È un romanzo insolito, scritto molto bene (Christopher è inglese e non digiuno di esperienze letterarie), un tantino "higbrow": lievemente sfrondato di qualche dialogo e di alcune non necessarie lungaggini, in romanzo potrebbe ben figurare in Urania, elevandone anche il livello artistico».[38] Più spesso davanti a opere di livello buono o alto ma eccedenti la misura standard di «Urania», Monicelli suggeriva e sosteneva la pubblicazione integrale in altre collane della casa. Un chiaro esempio si trova nella scheda di lettura per Jacques Sternberg, *La sortie est au fond de l'espace* (*Il mondo senza sonno*, «Urania» n. 163), che Monicelli firma il 9/4/1957, dove si legge: «Il romanzo è piuttosto lungo. Si potrebbe metterlo in una collana che ne permettesse la pubblicazione integrale, poiché anche essendo del genere fantascienza ha qualità letterarie di prim'ordine. Per la collezione URANIA bisognerebbe ridurlo».[39]

Il filo che ha condotto dalla considerazione dell'organizzazione redazionale al problema dei tagli come consuetudine presente nel modo di operare di chi tale lavoro redazionale svolgeva, rimanda al tema più generale della linea editoriale di Monicelli. Un tema che affronterò senza pretese di esaustività, in parte poiché il catalogo complessivo di «Urania» presenta una moltitudine di piste d'indagine sufficiente a rendere necessario uno studio *ad hoc*, in parte affinché la focalizzazione principale di questa ricerca rimanga sulla presenza e sull'analisi degli autori italiani nella collana. Nondimeno la presenza di scrittori italiani va collocata, motivata, indagata anche alla luce delle scelte generali, degli obiettivi, del pubblico ideale che hanno dato forma alla collana nel suo complesso.

L'«Urania» di Giorgio Monicelli presenta un livello medio nella qualità dei testi decisamente alto. A ciò contribuisce la pubblicazione di molti dei più grandi nomi della fantascienza angloamericana di tutto il Novecento. Per avere un'idea immediata, i primi sei romanzi comparsi

38 Tradotto solo nel 1960, col titolo *...e venne una cometa* dalla casa editrice La Tribuna di Piacenza; traduzione di Ugo Malaguti.

39 FAAM, Ar, SEE. La traduzione del romanzo, firmata con lo pseudonimo di Patrizio Dalloro, è attribuibile a Maria Teresa Maglione. La collaborazione come traduttrice della compagna di Monicelli e traduttrice dal francese Maria Teresa Maglione spiega, in buona sostanza, la discreta presenza di opere tradotte dal francese in questi anni (di cui più avanti nel testo).

nella collana sono in ordine di Arthur Clarke, Clifford Simak, Lester del Rey, John Wyndham, Jack Williamson, Robert Heinlein; ma seguono a breve distanza, durante il primo anno, varie opere di Alfred van Vogt, Theodore Sturgeon, Isaac Asimov, Edmond Hamilton, Fredric Brown, e ancora di Jack Vance, Murray Leinster, Ron Hubbardt. Insomma, quanto di meglio l'Inghilterra e gli Stati Uniti avevano prodotto negli ultimi anni, con la vistosa eccezione di Ray Bradbury.[40] Nella maggior parte dei casi le prime edizioni in lingua originale risalivano ai secondi anni Trenta e agli anni Quaranta, ma numerose sono anche le traduzioni di opere dei primissimi anni Cinquanta. La stessa datazione di massima vale anche per la meno cospicua ma comunque piuttosto nutrita presenza di opere di lingua francese, con autori della Fleuve noir[41] come Jimmy Guieu (pseudonimo di Henri-René Guieu), Jean Gaston Vandel (pseudonimo dei due belgi Jean Libert e Gaston Van Denpanhuyse), Francis Carsac (pseudonimo di François Bordes); una presenza che si spiega in buona parte con la collaborazione alle traduzioni dal francese di Maria Teresa Maglione, compagna di Monicelli.[42]

Non mancavano, a fianco di opere rimaste tra i classici della letteratura fantascientifica, testi narrativi che oggi appaiono decisamente più datati, o che già all'epoca segnalavano una precisa volontà di offrire ai lettori di «Urania» momenti di intrattenimento e svago senza maggiori pretese.

L'attuale curatore della pubblicazione, Giuseppe Lippi, conferma tale inclinazione, affermando che la serie «è stata sempre caratterizzata dall'alternanza tra testi importanti, anche eccellenti e testi più andanti, anche corrivi. Questo per vari motivi, tra cui anche la periodicità serrata»[43] che fu portata da quindicinale a settimanale una prima volta già tra 1955 e 1956 (tra i numeri 81 e 120), testimoniando per altro il successo della collezione. Anche se questo tipo di distinzione tra testi più e meno letterariamente “alti” o meritevoli - non è priva di una forte problematicità, tanto più all'interno della narrativa fantascientifica, in cui si sono succedute canonizzazioni anche molto diverse e rivalutazioni di autori prima inaspettate, e dove le valutazioni dipendono in certa misura

40 Ray Bradbury è comparso in «Urania» per la prima volta nel numero 438 del 19 giugno 1966, con un racconto all'interno dell'antologia *Il futuro alla gola*. Devo l'osservazione al professor Carlo Pagetti. L'autore comparve prima in «Urania» rivista, sul terzo numero, col racconto *La gita* (*A Little Journey*, 1951).

41 Celebre casa francese specializzata in generi popolari fondata nel 1949 e tutt'ora attiva. La collana di fantascienza Anticipation nacque nel 1951 e chiuse nel 1998, è ricordata per l'offerta di titoli rivolta a un pubblico di giovani adulti, con prevalenza di temi avventurosi e di *space opera*, vocazione confermata dai titoli tradotti in «Urania». V. Douilly, Alain, *Anticipation, 50 ans de collections au Fleuve Noir*, Tarzana, CA, Rivière Blanche, 2009.

42 Pierpaolo Antonello, citando un lavoro inedito di Piero Giorgi, afferma: «la scelta dei titoli francesi non fu dettata da da una precisa scelta editoriale e di gusto, ma soprattutto da necessità contingenti e problemi economici e di gestione della collana. All'epoca Monicelli si era separato dalla moglie e conviveva con Maria Teresa “Mutti” Maglione, autrice di romanzi rosa e traduttrice dal francese. Considerato che Monicelli gestiva praticamente da solo la collana, e avendo optato per rimanere un collaboratore esterno di Mondadori, la doppia esigenza di mantenere all'interno del nucleo famigliare i compensi delle traduzioni e di avere un po' di respiro con le proprie traduzioni dall'inglese, portò Monicelli a selezionare per «I Romanzi di Urania» ben 63 autori francesi su 267 numeri pubblicati. A riprova, il fatto che dopo l'abbandono della direzione da parte di Monicelli, gli scrittori francesi letteralmente spariscono […]». P. Antonello, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, cit., nota 44.

43 Lippi, Giuseppe, intervista rilasciata all'autrice, Milano, 3 giugno 2010.

anche dai mutamenti nei rapporti tra letteratura e scienza.[44] Dunque piuttosto che formulare graduatorie rigide, parlerò di maggior spessore letterario o difficoltà non in riferimento al mio giudizio quanto a quello dei curatori, così che il discorso critico resti strumentale alla ricostruzione l'atteggiamento e il gusto di questi ultimi.

Come ben riassume Salmaggi a proposito del lavoro di Monicelli, «[...] seguiva sempre una certa alternanza dei generi, pubblicava romanzi di diverso tipo, con uno schema a rotazione: la saga spaziale, l'avventura fantasiosa, il romanzo di tipo scientifico, il libro per ragazzi, la storia dell'occulto o del paranormale, il testo 'difficile', e poi, ancora, il romanzo sociologico, quello umoristico, quello realistico all'inglese [...]», guardando a un pubblico vasto e differenziato al suo interno.[45] Prove del fatto che vi fosse una strategia volontaria nella variazione tipologica dei testi abbondano nelle schede editoriali, laddove Monicelli sottolinea generalmente l'appartenenza delle opere lette a sotto-filoni come quelli del mistero e del gotico, del fiabesco-meraviglioso, dell'avventuroso e particolarmente adatto ai ragazzi, di maggior impegno filosofico o nell'analisi sociale, e via dicendo. Giorgio Monicelli concepiva la fantascienza come genere intrinsecamente "misto", suscettibile di declinazioni diverse e da non ingabbiarsi in un modello rigido.

Nelle letture editoriali si trova anche ben documentato come non venisse mai meno il sovra-criterio fondamentale della leggibilità, della comprensibilità e della capacità di suscitare interesse nel lettore. In questo senso Monicelli dimostrava una notevole attenzione al pubblico ideale (e alle sue possibili articolazioni interne) di una pubblicazione popolare quale «Urania» si proponeva di essere. Costante l'impegno profuso dal curatore nell'individuare opere di qualità che permettessero però un approccio anche al lettore meno attrezzato culturalmente e letterariamente, che non veniva mai abbandonato e che si tentava di catturare e tenere avvinto in virtù di una trama ben congegnata e condotta, magari avventurosa o gialla. Laddove venivano scelti romanzi di livello non eccelso in virtù del favore che avrebbero potuto comunque incontrare presso la parte del pubblico meno esigente non si può fare a meno di rintracciare un certo paternalismo;[46] gli estensori della pubblicazione non pensavano dunque che i lettori "di bocca buona", dai gusti più semplici avrebbero potuto apprezzare ugualmente anche le proposte di maggior impegno letterario (e, per un altro verso, non si preoccupavano di deludere i più raffinati con opere di scarso valore). D'altronde

44 Devo al professor Carlo Pagetti la sottolineatura. Un nodo problematico importante, questo del giudizio di valore, che non voglio discutere esaustivamente in questa sede. Aggiungo solo un'ulteriore considerazione: all'interno del filone narrativo fantascientifico autori e opere sono suscettibili di letture critiche sempre in mutamento, almeno quanto l'intero filone fantascientifico (come altri sottogeneri) è suscettibile di una valutazione mutevole in relazione al quadro della produzione letteraria non di genere o all'interno del discorso critico accademico. Per stare in campo fantascientifico, un solo, clamoroso esempio di autore il cui valore letterario è stato rivalutato solo in tempi recenti è Asimov, la cui scrittura è stata a lungo ritenuta di mediocre qualità.

45 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., p 234.

46 Come suggerisce Lippi nella già citata intervista rilasciata all'autrice. Ma si veda anche Antonello, Pierpaolo, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, cit., pp. 118-121.

simili scelte nella quotidianità del lavoro editoriale possono essere compiute forse più sotto l'incombere delle scadenze che all'interno di un meditato progetto editoriale complessivo, anche se la forte anima popolare di «Urania» mi pare esser stata indiscutibile sin dagli esordi. L'opera ideale da pubblicare in «Urania» era quella che presentasse più d'un livello di lettura possibile: un livello di verosimiglianza e competenza scientifica, o di interessante riflessione filosofica, sociologica, di costume che potesse gratificare i più provveduti, e un livello di affabulazione efficace, che appassionasse e stupisse anche il lettore in cerca di svago e divertimento.

Esemplare il giudizio su *Beyond this Horizon* di Robert Heinlein, che sarà pubblicato in «Urania» n. 15 (*Oltre* l'orizzonte, traduzione di Maria Gallone), firmato da Monicelli il 24/10/1952[47]: un romanzo intelligente «la cui fantasia narrativa trova la sua base giustificativa nelle più recenti conquiste e le più lusinghiere suggestioni della più moderna tra le scienze moderne: la genetica. Non privo di civetterie filosofiche, questo romanzo si raccomanda anche al lettore meno provveduto per le anticipazioni di costume e l'avventurosa drammaticità della trama». Anche quello (del 5/2/1954) su *Sentinels from Space* di Eric Frank Russel - opera che avrà due edizioni in «Urania» sui numeri 51 e 470 (*Le sentinelle dal cielo*, traduzione di Stanis La Bruna) - mostra lo stesso atteggiamento: accanto all'«esposizione di concetti scientifici insoliti e stimolanti» Giorgio Monicelli rileva che «il romanzo attinge inoltre interesse ulteriore dall'aspetto spionistico, poliziesco della sua impostazione». Analoga l'osservazione su *Mission of Gravity* di Hal Clement (scheda del 21/6/1954, romanzo pubblicato in «Urania» n. 59 col titolo *Stella Doppia 61 Cygni*, tradotto da Monicelli con lo pseudonimo di Tom Arno): serio e avvincente, il romanzo sa coniugare ottimamente scienza e avventura, con un tono appassionante, convincente e veritiero: «è il romanzo tipo per eccellenza, il modello esemplare di quello che il pubblico moderno ogni giorno più desidera e ricerca». O ancora si legga il giudizio su *The End of Eternity*, di Asimov (scheda del 3/10/1955, opera pubblicata in «Urania» n. 119, *La fine* dell'eternità, tradotto da Beata Della Frattina): «Straordinario è il sistema narrativo onde Asimov riesce a costruire una trama avventurosa e fantastica intorno ai più astratti e disperanti concetti del tempo avulso dalle convenzioni tridimensionali della mente umana; e degno d'un grande narratore è l'ultimo capitolo - *L'inizio dell'infinito* - dove anche il lettore più sprovveduto ha la sensazione di intravedere la sconfinata grandezza dell'eternità come una parte dell'infinito».

Tra le ragioni che motivano un parere positivo si trova spesso la presenza nelle opere di elementi tipici del giallo, del poliziesco, della spy story, sempre in funzione della volontà di proporre ai lettori storie avvincenti, in grado di catturare e tenere desta l'attenzione. Non per caso ricorrono nei giudizi espressioni come «si legge d'un fiato», «prende e tiene avvinto il lettore fino

47 Per questa scheda e le seguenti citate: FAAM, Ar, SEE.

alla fine». Si veda ad esempio il giudizio, sempre di Monicelli, su *Dreaming Jewels* di Sturgeon (scheda datata 29/7/1952, opera pubblicata in «Urania» n. 11, *Cristalli sognanti*, tradotto da Monicelli con lo pseudonimo di Tom Arno), in cui viene sottolineata anche l'appartenenza dell'opera a un filone gotico: «Romanzo di genere più fantastico-demoniaco che interplanetare, ma pieno d'interesse, d'intreccio e di fantasia pseudoscientifica […] Il romanzo, che ha interessanti accenni a cromosomi e alle varie teorie delle "mutazioni" d'origine darwiniana ha anche elementi gialli del genere più misterioso e romantico. In complesso, libro scientifico-misterioso che può figurare con dignità nella Collana, per la quale lo consiglio». Anche *Dreadful Sanctuary* di Russel (*Il pianeta maledetto*, «Urania» n. 16, tradotto da Pietro Leoni, scheda di lettura del 28/8/1952), che fonde felicemente il tema dei viaggi interplanetari con elementi del giallo e psicoanalitici, è da pubblicare al più presto.

Eloquente anche la scheda di lettura (datata 29/10/1952) per *What a Mad Universe* di Brown (*Assurdo universo*, «Urania» n. 52, traduzione firmata da Adria Mandrini), in cui non sarà casuale la citazione del primo italiano comparso su una copertina dei «Gialli»: «Il romanzo vale di esser pubblicato nei Romanzi Urania con tutti gli onori […] Quando ripenso a quello che era lo slogan di Varaldo: NON ANNOIARE, mi viene il dubbio che senza saperlo tentasse di imitare gli scrittori di fantascienza americani»; o quella (del 29/8/1953) per *The Haploids*, di Jerry Sohl (*Morbo orrendo*, «Urania» n. 50, traduzione di Antonio Berchtold): «Suspence [sic] e orrore caratterizzano questo romanzo […] Molto originale. È uno di quei romanzi che afferrano il lettore alla gola e non lo abbandonano più».

La natura popolare di «Urania» era dunque presente al suo primo curatore, ma potrebbe essere ulteriormente confermata guardando agli elementi epitestuali: le immagini di copertina disegnate da Curt Caesar[48] spesso forti, sensazionalistiche, dai colori sgargianti - in coerenza con lo spirito eroico, meraviglioso, pionieristico delle scelte testuali; così anche i titoli assai coloriti (*L'orrenda invasione*, *Il figlio della notte*, *Il terrore dalla sesta luna*, *Il pianeta maledetto*, *Terrore sul mondo*, *Minaccia occulta*, *Agonia della terra*, e così via) e le presentazioni editoriali, in cui Monicelli usava toni roboanti e invogliava alla lettura facendo balenare avventure mirabolanti, umanità autentica dei

48 Pseudonimo italianizzante di Kurt Kaiser (1906-1974). Collaboratore negli anni Trenta di varie riviste tedesche, in Italia fu noto come autore di fumetti di successo, pubblicati su diverse testate tra cui «La Risata» e «Il Vittorioso», con cui riprese la collaborazione anche dopo la seconda guerra mondiale. Le 170 tavole realizzate per altrettante copertine di «Urania» fino al 1958 si distinguono per la precisione tecnica nella raffigurazione dei mezzi meccanici e dei soggetti tecnologici in generale, per la pulizia dei cromatismi, per la suggestività di certi panorami spaziali - sua tra l'altro la copertina del primo numero de «I Romanzi di Urania», *Le sabbie di Marte* di Clarke, con la veduta di una città protetta da una cupola trasparente sulla superficie di un deserto pianeta rosso. Illustrerà anche «Oltre il Cielo» e «Cronache del futuro». Alle copertine di «Urania» gli succederà, dopo un breve interregno di Carlo Jacono, l'olandese Karel Thole, il cui stile caratterizzerà la collezione lungo tutto il periodo in cui alla cura saranno Fruttero e Lucentini. Cfr. i capitoli dedicati agli illustratori in Cozzi, Luigi, in *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. II, *Giorgio Monicelli. Il vagabondo dello spazio*, Roma, Profondo Rosso, 2007, in particolare pp. 391-436; Tosello, Marzio, *Avventure nello spazio e nel tempo*, in *Cartografia dell'inferno*, cit., in particolare pp. 30-31.

personaggi, fenomeni prodigiosi. A questo proposito si possono notare anche i caratteri più estrinseci del prodotto-«Urania»: il prezzo di copertina assai contenuto - al momento dell'uscita 150 lire,[49] la distribuzione nel circuito delle edicole, che accostava la pubblicazione periodica più a una testata giornalistica che a un prodotto librario, avvicinando un pubblico più generalista di quello selezionato dall'entrata in libreria, preferendo piuttosto rinunciare all'attenzione della critica, che aspetterà infatti l'uscita dell'antologia einaudiana *Le meraviglie del possibile* (1959) per parlare di fantascienza su quotidiani e riviste.

Un ultima osservazione relativamente agli anni monicelliani di «Urania» va riservata ai rapporti tra la serie e le altre pubblicazioni di casa Mondadori a livello di scelte editoriali (mentre già si è detto di come i «Gialli» funsero in qualche modo da modello e di come «Il Giornale delle meraviglie» e «Il Cerchio verde» possano essere considerati dei precedenti). Tali rapporti sono stati, negli anni Cinquanta, sostanzialmente di due tipi: pubblicazione di romanzi di genere fantascientifico a puntate in appendice a «Gialli» e «Romanzi della Palma»; dirottamento di alcune opere fantascientifiche prese in considerazione per «Urania» verso altre collane della casa per vari motivi. Nel primo caso il fine era chiaramente la promozione di «Urania» e della narrativa fantascientifica presso i lettori delle altre collane di narrativa popolare della casa, se ne trova infatti traccia solo durante i primi tempi di uscita di «Urania».[50]

Più illuminanti rispetto all'idea di collana che Monicelli aveva, ma anche a quella di genere fantascientifico, sono i casi in cui il curatore propone opere di fantascienza per altre collane della casa editrice e, soprattutto, le motivazioni addotte. Sono numerosi i casi in cui l'opera giudicata viene indirizzata verso la Biblioteca Economica Mondadori o la Medusa in virtù del particolare valore letterario presente *al di là* dell'appartenenza al genere fantascientifico. In tali casi si nota come il criterio del genere fosse vissuto da Monicelli stesso in modo ambivalente e forse ancora incerto: talvolta il particolare valore letterario di un'opera sembra contrastare con la sua

49 Il prezzo dei «Romanzi di Urania» viene diminuito da 150 a 130 lire dal numero 31 del 1954, torna a 150 lire dal numero 161 del 1957, aumentaa 200 lire dal numero 316 del 1963. Il valore di 100 lire nel 1955 equivarrebbe oggi a quello di 2.700 lire (applicando il coefficiente di rivalutazione monetaria fornito dalla Camera di Commercio di Cremona. Cfr. <http://www.cciaa.cremona.it/studi/rivalutazione.htm>) ossia all'incirca 1,40 euro. La diminuzione di prezzo nel 1954 fu probabilmente dovuta alla comparsa della rivista concorrente «Fantascienza» di Garzanti, il cui primo numero, nel 1954, costava 120 lire (prezzo poi portato a 150 lire l'anno seguente, in cui per altro cesserà le pubblicazioni col settimo numero).

50 Qualche esempio: *Gli angeli caduti* (*The Age of Longing*) di Arthur Koestler, pubblicato in «Libri del Giorno» nel dicembre 1952 (tradotto da Giorgio Monicelli), *Questa orribile forza* (*That Hideous Strenght*) di C. S. Lewis nella Medusa nel gennaio 1953; *Anime cieche* (*The Demolished Man*) di Alfred Bester in tredici puntate nei «Gialli» a partire dal numero 216 del 21 marzo 1953, preannunciandone la pubblicazione in «Urania» (avvenuta solo nel numero 312 del 14 luglio 1963, sotto il titolo *L'uomo disintegrato*); *Rocce di Venere* (*The Space Merchants*) di Cyril M. Kornbluth e Frederik Pohl in dieci puntate in appendice ai «Romanzi della Palma» a partire dal numero 44 del 15 aprile 1953; *Il pianeta dimenticato* (*...And Then There Were None*) di Eric Frank Russel in quattro puntate in appendice ai «Gialli» a partire dal numero 237 del 15 agosto 1953.

appartenenza al filone fantascientifico e costituire un'eccezione, talaltra è portato a dimostrazione di ciò che il genere può produrre.

Ad esempio nella scheda per *A Mirror for Observers* di Edgar Pangborn firmata da Monicelli nel settembre 1954 si legge: «È un libro fine, originale, che dà molto a pensare e soprattutto diverte. Di alcuni cubiti superiore al genere medio di Urania, lo consiglio per la B.E.M. Alla quale sembra naturalmente destinato, se non addirittura per la Medusa» (il libro è stato in effetti pubblicato nella B.E.M. n. 34, nel 1955 col titolo *Pianeti allo specchio*, tradotto da Beata Della Frattina). O la già citata scheda per *La sortie est au fond de l'espace* di Jacques Sternberg (Monicelli, 9/4/1957, opera pubblicata in «Urania» n. 163)

> L'autore è maestro nel suspence [sic] e nel fantastico. Anche in questo romanzo di fantascienza conserva queste qualità. Dalla prima all'ultima pagina questo volume, scritto con stile fluido, suggestivo, si legge senza stanchezza e con vivo interesse. È un romanzo superiore alla media nel genere fantascienza [...] Il romanzo è piuttosto lungo. Si potrebbe metterlo in una collana che ne permettesse la pubblicazione integrale, poiché anche essendo del genere fantascienza ha qualità letterarie di prim'ordine. Per la collezione URANIA bisognerebbe ridurlo.

O ancora la lettura, sempre di Monicelli, di *Childhood's End* di Clarke datata settembre 1964: «Ho dovuto con vero rammarico rinunciare a questo romanzo per Urania, dato le sue superiori qualità letterarie e filosofiche. Ma per la BEM è ciò che Dio fece, a mio avviso» (uscito nella B.E.M. nel 1955 col titolo *Le guide del tramonto*, tradotto da Monicelli stesso, poi in «Urania» n. 467).

I.2 Monicelli e i pionieri della fantascienza italiana

Monicelli pubblicò varie opere di autori italiani - undici romanzi presentati come opere principali dei fascicoli, quattro romanzi pubblicati a puntate in appendice, diversi racconti brevi sempre in appendice.[51] In alcuni casi gli autori italiani firmavano col loro nome - è questo il caso ad

51 Di seguito riporto l'elenco completo delle opere di autori italiani pubblicate da Monicelli, in ordine cronologico di pubblicazione, compilato tramite spoglio della testata. Walesko, Emilio, *L'Atlantide svelata,* romanzo completo, n. 31, 10 gennaio 1954; Rapuzzi, Luigi, con lo pseudonimo di L.R. Johannis, *C'era una volta un pianeta...*, romanzo completo, n. 41, 20 aprile 1954; Monicelli, Giorgio, con lo pseudonimo di B.P. Stiller, *Il ranch di Cranwell*, racconto a puntate, nn. 67-70, 10 gennaio 1955-10 febbraio 1955; Rapuzzi, Luigi, con lo pseudonimo di L.R. Johannis, *La decima avventura di Parn Kane*, racconto a puntate, nn. 70-72, 10 febbraio 1955-28 febbraio 1955; Enna, Franco, *L'astro lebbroso*, romanzo completo, n. 73, 10 marzo 1955; Rapuzzi, Luigi, con lo pseudonimo di L.R. Johannis, *Il sangue verde*, racconto, n. 78, 30 aprile 1955; Enna, Franco, *Panico al polo*, romanzo a puntate, nn. 105-116, 17 novembre 1955-2 febbraio 1956; Rapuzzi, Luigi, con lo pseudonimo di L.R. Johannis, *Quando ero "aborigeno"*, romanzo completo, n. 110, 22 dicembre 1955; Enna, Franco, *Noi mostri*, romanzo a puntate, nn. 116-128, 2 febbraio 1956-21 giungo 1956; Rapuzzi, Luigi, con lo pseudonimo di N.H. Laurentix, *Risonanza cosmica*,

esempio di Franco Enna, autore già presente nei «Gialli», ma anche di Emilio Walesko e Samy Fayad (nomi reali dei due autori, per quanto di suono esotico). Sotto pseudonimo si trovano invece Monicelli stesso - B.P. Stiller, Luigi Rapuzzi - L.R. Johannis o Laurentix, Maria De Barba - Marren Bagels, Maria Teresa Maglione - Esther Scott o Lina Gerelli, Ernesto Gastaldi - Julian Berry, Adriano Baracco - Audie Barr.

Monicelli andava dunque lentamente promuovendo una piccola cerchia di autori italiani, una prima scuola che si distingueva per le atmosfere eroiche, da fantascienza dei primordi, laddove i modelli sembravano essere (e sicuramente erano stati, date le letture disponibili prima di «Urania») autori come Jules Verne H. G. Wells piuttosto che gli americani degli anni Quaranta e Cinquanta. A livello tematico molte di queste opere si possono ascrivere a un filone di fantascienza archeologica o esoterica, con storie ambientate o collegate alle grandi civiltà terrestri scomparse o mitiche - dai Maya ad Atlantide. Non mancano poi vari casi in cui si coglie una certa dose di impegno letterario, di ricercatezza stilistica e riferimenti ai classici della letteratura. Nel complesso questi primi, pionieristici esperimenti non sembrano risentire di quell'eccessiva tendenza a imitare i più famosi modelli stranieri, che verrà in seguito spesso rimproverata agli autori nostrani. D'altronde - non si può fare a meno di rilevare - questa autonomia creativa derivava probabilmente da una scarsa conoscenza della produzione straniera degli ultimissimi decenni, non ancora tradotta in Italia, più che da una scelta consapevole, cosicché alcune di queste opere, a confronto con altre di autori stranieri pubblicate nei fascicoli contigui, risultano decisamente più datate.

In ogni caso tra 1959 e 1960 la presenza di italiani si diradò, anche tra le opere in appendice; così, quando la cura della pubblicazione passò a Fruttero nel maggio 1962, risultò meno vistosa la loro completa scomparsa. Quali siano state le ragioni di questa penalizzazione prima e della esclusione poi, non è dato sapere con assoluta certezza. Una vulgata comune vuole che nelle collane

romanzo completo, n. 128, 21 giugno 1956; Maglione, Maria Teresa Angela, con lo pseudonimo di Lina Gerelli, *Gli inutili*, romanzo a puntate, nn. 128-141, 21 giugno 1956-20 dicembre 1956; Enna, Franco, *L'ignoto intorno a noi*, racconto, n. 151, 9 maggio 1957; *id*., *L'universo cieco*, racconto, n. 156, 18 luglio 1957; *id*., *Il bastone del regicida*, racconto a puntate, nn. 158-159, 15 agosto 1957-29 agosto 1957; *id*., *Oltre la morte*, racconto a puntate, nn. 158-159, 15 agosto 1957-29 agosto 1957; *id*., *Tirrenide il continente scomparso*, racconto a puntate, nn. 159-161, 29 agosto 1957-26 settembre 1957; *id*., *Il mago in doppiopetto*, racconto a puntate, nn. 161-163, 26 settembre 1957-24 ottobre 1957; Baracco, Adriano, con lo pseudonimo di Audie Barr, *I figli della nuvola*, romanzo completo, n. 162, 10 ottobre 1957; Enna, Franco, *L'era della verità*, racconto a puntate, nn. 163-164, 24 ottobre 1957-7 novembre 1957; *id*., *L'uomo che leggeva nel pensiero*, racconto a puntate, nn. 165-168, 21 novembre 1957-2 gennaio 1958; Baracco, Adriano, con lo pseudonimo di Audie Barr, *Gli schiavi di Rox*, romanzo completo, n. 186, 14 settembre 1958; Enna, Franco, *Il gatto e l'uomo*, racconto, n. 188, 12 ottobre 1958; Maglione, Maria Teresa Angela, con lo pseudonimo di Esther Scott, *Organizzazione Everest*, romanzo completo, n. 192, 7 dicembre 1958; Varin, Dario, *Il segreto degli yeti*, racconto a puntate, nn. 222-228, 31 gennaio 1960-24 aprile 1960; Gastaldi, Ernesto, con pseudonimo di Julian Berry, *Una storia da non credere*, romanzo a puntate, nn. 266-272, 8 ottobre 1961-31 dicembre 1961; De Barba, Maria, con lo pseudonimo di Marren Bagels, *Gli infiniti ritorni*, romanzo completo, n. 272, 31 dicembre 1961. Le ultime due opere, pubblicate dopo l'abbandono di Monicelli, sono riconducibili comunque a sue scelte. Probabile pseudonimo di un italiano non identificato è anche, secondo il *Catalogo* di Vegetti, quello di Peter Brisbin (in calce a tre racconti sui nn. 273, 274, 275).

popolari Mondadori gli italiani fossero stati colpiti da ostracismo a causa di un inferiore successo di pubblico e di vendite. È quanto ha sostenuto ad esempio Carlo Jacono - a lungo illustratore di «Urania», ma anche di «Gialli» e «Segretissimo».[52] La medesima versione è testimoniata con convinzione anche da diversi autori, tra cui Franco Enna, il primo nome dichiaratamente italiano ad apparire nella serie in copertina. Enna racconta che fu Monicelli stesso a chiamarlo, allettato dal successo dei gialli che l'autore già pubblicava senza pseudonimi stranieri, e a commissionargli esplicitamente un romanzo fantascientifico, col preciso intento di favorire la creazione di una scuola di autori italiani. Enna ricorda inoltre che il veto di Arnoldo Mondadori sugli italiani sopraggiunse dopo che il suo romanzo, *L'astro lebbroso*, fece registrare un modesto calo di vendite, e offre preziosi dati su tirature e vendite di «Urania» nei primi anni Cinquanta: «Allora ricordo che la tiratura di Urania era 35.000 copie, e in media l'Urania a quel tempo vendeva sempre il 70% della tiratura, vale a dire circa 24.500 copie a numero. Nel caso de *L'astro lebbroso*, ne vendettero 20.000 o 18.000: la collana era sempre in attivo, ma per Mondadori quel calo nel guadagno era una sorta di offesa mortale [...]».[53] I numeri sulle vendite sono considerevoli, appropriati a una pubblicazione popolare (tanto più se si pensa alle 7.000 copie vendute in media attualmente).[54] Nella versione di Enna fu a seguito di questo veto che le firme italiane finirono relegate nei romanzi a puntate e nei racconti pubblicati in appendice ai fascicoli, un destino che venne riservato anche ai seguenti romanzi di cui Enna aveva già completato la stesura - *Panico al polo* e *Noi mostri* - e che l'autore italiano preferì pubblicare a puntate ma senza il ricorso a uno pseudonimo straniero - una possibilità che pure Monicelli aveva offerto.[55] Monicelli stesso volle mantenere le firme italiane almeno in appendice, «apposta perché i lettori si abituassero al fatto che anche gli italiani potevano scrivere fantascienza "buona"», al punto che ambientazione e protagonisti dichiaratamente italiani del romanzo a puntate *Gli inutili* furono voluti proprio da Monicelli e da lui richiesti all'autrice Maria Teresa Maglione. Una conferma viene anche dalla testimonianza di Samy Fayad, un italiano che pubblicò senza pseudonimo grazie al nome dal suono straniero:

> Monicelli non era contrario alla pubblicazione su «Urania» di autori italiani. Me lo confessò esplicitamente in occasione del nostro primo incontro. Contrari, piuttosto, erano, come disse lui, *'quelli della Mondadori'*, la cui resistenza egli doveva faticosamente vincere tutte le volte che decideva di dare alle stampe il romanzo di un autore non anglosassone o francese. E Monicelli si rammaricava che i pochi narratori italiani ammessi ad «Urania» fossero costretti ad assumere

52 In un'intervista rilasciata a Cozzi, Luigi, in *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. II, cit. In particolare a p. 462 si legge che alla Mondadori «c'era la preclusione per gli autori italiani. Sai, il vecchio Arnoldo era contrario, non li voleva in quelle collane. Donati aveva fatto un po' da autore di rottura [...]» grazie al buon successo, ed era stato seguito da Franco Enna, ma in seguito le porte furono nuovamente chiuse.

53 Ivi, pp. 607-613, 615.

54 Lippi, Giuseppe, intervista rilasciata all'autrice, cit.

55 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. II, cit., p. 611.

uno pseudonimo ('*Lei è fortunato*', mi disse, '*perché è nato con due ipsilon ripartiti tra nome e cognome*').[56]

E ancora Ernesto Gastaldi a una domanda sull'atteggiamento di Monicelli verso gli autori italiani smentisce seccamente che vi fossero pregiudizi da parte del curatore, ma aggiunge che «l'unica condizione che poneva era l'adozione di uno pseudonimo straniero, perché diceva che i lettori, i testi firmati con nomi italiani, non li compravano».[57]

Giuseppe Lippi, senza confermare o smentire direttamente l'atteggiamento di Arnoldo Mondadori, ha testimoniato in senso contrario riguardo all'esclusione degli italiani per direttive superiori: in mancanza di una particolare ostilità del mercato verso gli italiani la loro scomparsa da «Gialli» e «Urania» negli anni Sessanta e seguenti sarebbe stata piuttosto determinata da una autocensura delle redazioni stesse, come sembrerebbe comprovare l'andamento parallelo del fenomeno tra collane diverse, nonché l'abitudine a modificare le traduzioni mutando in stranieri i personaggi italiani.[58] Come Lippi stesso ha però segnalato e com'è ben noto tra i conoscitori di «Urania», sotto la cura di Fruttero e di Fruttero e Lucentini l'esclusione degli italiani fu, oltre che totale, anche teorizzata esplicitamente e motivata su basi estetiche.

In tema di autori italiani, non si può eludere il problema dei compensi. Una retribuzione eccessivamente bassa o più bassa di quella offerta da collane o case concorrenti avrebbe potuto infatti pregiudicare a monte l'interessamento e la partecipazione degli scrittori nostrani. Avendo esaminato lo stesso problema relativamente ai traduttori, si può l'ipotizzare che anche per gli autori le condizioni contrattuali che «Urania» poteva offrire fossero inferiori a quelle garantite dai «Gialli». Se si pensa poi che «Urania» fu a lungo il principale sbocco cui un autore italiano poteva ambire, si capisce come una situazione sconveniente possa aver avuto conseguenze rilevanti, contribuendo a creare una sorta di circolo vizioso in cui la penalizzazione degli autori italiani aveva una parte nel determinare lo scarso numero degli autori stessi o degli aspiranti tali, dunque una minor possibilità che emergessero opere di valore, dunque un interesse ancora inferiore dell'editore nel promuovere autori nostrani, una loro maggior penalizzazione, e così via (si innesca così un circolo nel quale l'ostracismo di Fruttero e Lucentini costituirà l'ostacolo finale).

Il compenso per un romanzo completo da pubblicare in «Urania», durante il periodo monicelliano, era solitamente di 150.000 lire (mentre per un romanzo da pubblicare nei «Gialli» Franco Enna parla di 200.000 lire, ma la stessa cifra a Enna era assicurata anche da «Urania»,

56 Ivi, pp. 636-637.
57 Ivi, p. 644.
58 Tra i casi di traduzione-adattamento, Giuseppe Lippi, nella già citata intervista rilasciata all'autrice, fa l'esempio della serie dell'87° distretto di Ed McBain in cui il personaggio dell'oriundo italiano Steve Carella diventò Steve Carell, suscitando per altro le rimostranze dell'autore.

probabilmente in virtù di una fama già consolidata). La principale sede alternativa di pubblicazione era rappresentata da «I Romanzi del Cosmo» di Ponzoni, che, per un romanzo completo, attorno al 1960 offrivano 80.000 lire.[59] Dunque le condizioni praticate da «Urania» non risultavano sfavorevoli rispetto a quelle proposte dalla più diretta concorrenza, ma era l'intero settore delle pubblicazioni specializzate in fantascienza a offrire scarse possibilità di pubblicazione remunerata.[60] Significativa è la risposta di Ernesto Gastaldi (autore presente sia in «Urania» che ne «I Romanzi del Cosmo») a Luigi Cozzi che gli domanda come mai sia passato dalla scrittura di narrativa di fantascienza ai gialli: «In fantascienza c'era poco mercato, sì. In pratica le collane per le quali si poteva scrivere erano due sole, Cosmo e Urania: una volta che tutti e due ti rifiutavano un libro, eri finito […] Invece con i *gialli*, prima o poi si trovava sempre un editore affamato di testi che te lo prendeva, magari anche per due lire, ma te lo prendeva». La situazione si aggravò con l'abbandono di Monicelli, artefice della seppur modesta apertura, e quando Gastaldi scrisse alla redazione mondadoriana proponendo un nuovo romanzo, «mi risposero che non c'erano ancora i successori di Monicelli, ma che comunque gli autori italiani non li volevano più: addussero, come motivazione, il fatto che avevano circa due anni di testi americani già scelti e acquistati ancora da pubblicare […]».[61]

Quest'ultima motivazione citata ad esempio della la scarsa ospitalità verso gli autori italiani, tocca un punto importante: la disponibilità di un'imponente produzione angloamericana, cui l'editore poteva attingere a piene mani e a prezzi contenuti non invogliava evidentemente a investire nella crescita di una scuola nazionale. Insomma: la esigua presenza di autori italiani nell'«Urania» monicelliana (come in altre pubblicazioni specializzate nel genere fantascientifico) è stata determinata da una moltitudine complessa e non semplificabile di concause culturali, storiche, editoriali, commerciali.

Passando dagli aspetti editoriali a quelli letterari di questi primi autori nostrani, nelle opere italiane pubblicate da Monicelli si notano alcuni motivi ricorrenti che, come già accennavo, in parte contribuiscono a determinare una discreta originalità di questo complesso insieme di opere rispetto agli esempi maggiori della produzione straniera. La relativa autonomia di questi autori italiani dai potenziali modelli rende la loro produzione più interessante di quanto sarebbe una pedissequa imitazione dei già famosi colleghi stranieri, d'altra parte, in alcuni casi, ne rivela anche lo scarso aggiornamento e conferisce a queste prove un sapore più datato rispetto a quello di altre opere uscite nei fascicoli contigui della testata. Esemplare in questo senso può essere *L'Atlantide svelata*

59 I dati sui compensi agli autori per «Urania» sono testimoniati dalla moglie di Adriano Baracco e da Ernesto Gastaldi (Julian Berry), il dato per «I Romanzi del Cosmo» sempre da Gastaldi, in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. II, cit., pp. 593, 605, 648-649.

60 Nei capitoli che seguono il quadro dei rapporti economici tra testate e autori si arricchirà di ulteriori elementi.

61 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. II, cit., pp. 648-649.

di Emilio Walesko,[62] contraddistinta da un impegno anche stilistico nella scrittura, da una grande ricchezza ed efficacia di immagini meravigliose, dal coinvolgente spirito avventuroso, e al contempo più vicina all'opera di un Verne che di un Clarke o di un Asimov. La quarta editoriale presentava il romanzo come «il primo romanzo italiano del genere, e i Romanzi di Urania sono orgogliosi di offrire ai lettori questo limpido e geniale capolavoro di autentica fantascienza». Del cappello editoriale si possono citare anche altri brani in cui Monicelli tratteggiava soggetto e trama del romanzo, significativi del clima pionieristico in cui Monicelli stesso operava e della sua particolare retorica, solidale con l'atmosfera verniana del romanzo presentato:[63]

> È dunque veramente esistita l'Altantide, il leggendario continente che, ricordato da Platone, sarebbe sprofondato negli abissi dell'oceano dieci o dodicimila anni fa? Emilio Walesko ha tutta l'aria di crederlo; e in questo suo, veramente affascinante, romanzo, ci narra di come due valorosi esploratori scoprano, navigando nel loro batiscafo, gli abissi oceanici, l'Atlantide e la sua meravigliosa civiltà.

Si notino l'apostrofe al lettore, o la scelta degli aggettivi: in quei «leggendario», «valorosi» e «meravigliosa» sono già anticipate tutte le atmosfere dell'opera. Al centro del romanzo una discesa negli abissi oceanici dei due protagonisti, il giovane Satta e l'eccezionale dottor Spargirus, figura di scienziato geniale, che insieme progettano e costruiscono il veicolo sottomarino, il batiscafo, grazie soprattutto alle straordinarie cognizioni scientifiche e alle invenzioni di Spargirus. Non mancano, nel romanzo, i dettagli sull'originale sistema di propulsione, sulla configurazione della cabina abitabile e di quella dedicata ai motori, sulla messa a punto dell'involucro e così via; un veicolo in

62 Di Walesko non risultano pubblicate altre opere né in «Urania» né altrove, di fantascienza o meno, né purtroppo si dispone di notizie circa l'autore - chi fosse e di cosa si occupasse. Anche Cozzi, nella sua dettagliata *Storia di Urania e della fantascienza in Italia*, nel capitolo dedicato a questo autore, deve accontentarsi di riportare quanto Rapuzzi poté riferire a Riccardo Valla (probabilmente grazie ai suoi contatti con Giorgio Monicelli): Walesko era un lettore di «Urania» che mandò in redazione il suo manoscritto, che Monicelli giudicò adatto a cominciare il discorso degli italiani, o forse comodo per un "buco" nel calendario editoriale (poiché non necessitava di traduzione); a ogni modo pare che l'autore in seguito non si mise più in contatto con la redazione; Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. II, cit., p. 529. Il già citato romanzo in «Urania» è Walesko, Emilio, *L'Atlantide svelata*, n. 31, 10 gennaio 1954.

63 Già Carlo Pagetti nel 1978 aveva notato che «Le brevi presentazioni dei primi Urania meriterebbero uno studio non superficiale», citando quella al primo fascicolo (*Le sabbie di Marte* - *The Sands of Mars* di Arthur Clarke) e rilevando che «Prevale, insomma, all'inizio, una prospettiva verniana, del resto ereditata dalle consorelle americane più tradizionali, che vede nella SF un veicolo di idee tecnologiche e prospettive futuribili di tipo tecnocratico», pur non mancando, nelle scelte di Monicelli, aperture verso il genere orifico o sfumature erotico-sentimentali (Pagetti, Carlo, testimonianza in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 73). Anche Giuseppe Lippi ha segnalato (intervista rilasciata all'autrice, cit.) il particolare interesse di questi scritti editoriali, di quelli monicelliani e di Fruttero e Lucentini in particolare, che Lippi stesso aveva cominciato a rileggere e mettere a confronto nelle rubrica *Le quarte di Urania*, prematuramente interrotta per mancanza di tempo. Testi che «si potrebbero considerare dei veri e propri elzeviri sulla fantascienza italiana», che ci mostrano «un Monicelli tutto eroico, veramente verniano lui stesso nello spirito che lo animava», che in seguito, con Fruttero e Lucentini, giunsero ad essere veri e propri gioielli di stile in cui i due curatori esprimevano la loro «indicazione non dico di normativa ma di poetica sì, su quello che la fantascienza era meglio che fosse o meno, prendendo il romanzo che veniva pubblicato ad esempio».

puro stile verniano, costituito da una sfera maggiore di 3,5 m di diametro e una saldata in cima a essa di 2 m di diametro (e al batiscafo è dedicata la copertina del fascicolo, illustrata da un Kurt Caesar al meglio delle sue possibilità).[64]

Nei capitoli centrali del romanzo, dedicati al viaggio nelle profondità marine, ricorrono termini ed espressioni come «meravigliosi» e «meravigliati», «spettacolo fiabesco» e simili, che richiamano l'attenzione su elementi straordinari.

L'oceano e le straordinarie creature animali e vegetali che lo popolano rappresentano una dimensione aliena e inesplorata, l'unico spazio del pianeta che possa ancora fornire un degno scenario allo spirito eroico dell'esplorazione e della conquista scientifica. Tale mondo fantastico viene descritto in numerosi passaggi, con un linguaggio in cui poesia e precisione tecnica si fondono per esprimere compiutamente un meraviglioso scientifico che resta precedente nello spirito all'epica dei viaggi interspaziali, così come lo resta la scelta tematica.[65]

Figura 2. Copertina di Curt Caesar per *L'Atlantide svelata* di Emilio Walesko, «I Romanzi di Urania», n. 31, 10 gennaio 1954. Il batiscafo è fedele alla descrizione fattane nel romanzo.

64 La presenza di un batiscafo, veicolo di piccole dimensioni che può ospitare, in questo caso, due sole persone, costituisce una differenza rilevante rispetto al modello delle *Vingt mille lieues sous les mers* di Jules Verne (pubblicato inizialmente in appendice a «Magasin d'Éducation et de Récréation» nel 1869-1870; prima edizione italiana in volume già nel 1875, per i tipi della Tipografia Editrice Lombarda). D'altronde altri elementi cruciali allontanano il romanzo di Walesko da quello di Verne, avvicinando *L'Atlantide svelata* piuttosto a *The Maracot Deep* di Arthur Conan Doyle, sia per l'elemento caratterizzante del piccolo batiscafo, sia per il ritrovamento di un'Atlantide viva e prospera sui fondali marini (mentre in Verne, Atlantide era un antico continente sprofondato e della civiltà che lo aveva abitato restavano solo rovine). La novella di Doyle fu pubblicata nel 1928 prima in appendice su «The Saturday Evening Post», quindi in volume nel 1929 per i tipi Murray di Londra (*The Maracot Deep and Other Stories*). Del 1929 è anche la prima traduzione italiana: *La città dell'abisso*, Milano, Locatelli. Cfr. De Camp, Lyon Sprague, *Lost Continents. The Atlantis Theme in History, Science, and Literature*, New York, Dover Publications, 1970 (1954), pp. 262-263. Nel volume di De Camp si trova una ricognizione del ricco filone moderno di romanzi e racconti sul tema che fiorì a seguito della pubblicazione, negli anni Ottanta dell'Ottocento, dei trattati di Ignatius Donnelly e Augustus Le Plongeon.

65 Tra le varie citazioni possibili, in particolare dal cap. VIII de *L'Atlantide sveata*, un passaggio esemplare per le ricercate scelte lessicali, nei verbi e nell'aggettivazione: «A quattrocento metri l'azzurro era cangiato in blu carico, striato di dispersi lucori cilestrini, punteggiato da incessanti luminarie policrome». Nel capitolo seguente proseguono le descrizioni di mirabilia acquatiche, tra cui una guglia rocciosa che s'innalza dal fondale: «le pareti erano tappezzate di creature luminescenti, simili ad otri verrucosi, tubercolati di gemme fotogene, immobili, fra le quali saettavano segmenti dai mille colori [...]», un passo in cui si nota l'impasto di elementi sostenuti (gemme, saettavano) e tecnici (tubercolati, fotogene).

La civiltà atlantidea nascosta sul fondo dell'abisso, rappresenta infine un'utopia squisitamente scientifica, in cui l'uomo ha ridotto in proprio potere le forze della natura grazie a una profonda conoscenza dei fenomeni, nuovo oggetto della retorica dell'eroismo e del meraviglioso del narratore.[66]

Anche l'esempio di Franco Enna[67] può calzare - già giallista mondadoriano, prestato a «Urania» in virtù di una fama consolidata per tentare la prima comparsa di un nome marcatamente italiano in copertina: si coglie nelle sue trame l'abilità costruttiva di un ottimo artigiano, mentre una certa ingenuità contraddistingue l'invenzione degli elementi più strettamente scientifico-tecnologici, seppure una certa crescita sia riscontrabile tra le varie sue prove. La trama dell'*Astro lebbroso* ruota attorno a una spedizione scientifica diretta su Saturno per verificarne le condizioni di abitabilità; il protagonista è un agente dell'F.B.I, mandato a sventare le trame di rivolta contro le Nazioni Unite della Terra che sta intessendo Jack Norman, uno scienziato deviato installatosi su Saturno. L'opera è un "giallo spaziale" in piena regola ed Enna rivela le sue doti nel costruire e svelare vari misteri: l'identità del protagonista, i misteriosi sabotaggi sull'astronave, la trama spionistica che culmina nel finale. Il narratore si impegna nel fornire numerosi dati scientifici precisi sin nel dettaglio, ad esempio sulle distanze relative e i moti di vari corpi celesti, e una descrizione del razzo spaziale che trasporta la missione e delle sue peculiarità tecnologiche particolareggiata e a suo modo verosimile. Ma, a fronte di questi dati tecnici, nessun cambiamento interessa i costumi, la cultura, il comportamento dei protagonisti, che sembrano restare in tutto personaggi della *upper class* americana degli anni Cinquanta: sull'astronave i membri dell'equipaggio si fanno visita l'un l'altro in doppio petto, non perdono occasione per sorseggiare aperitivi, cocktail ricercati in cui non manca qualche esotico ingrediente marziano, per intavolare conversazioni brillanti nei salotti delle cabine, per degustare cene degne di lussuosi ristoranti parigini e così via. Nel seguente *Panico al polo* (1956) schemi tipici del giallo si affiancano, senza ancora fondersi pienamente, all'elemento

66 «S'avvertiva un senso di smisurata potenza scatenata dal conflitto di forze cosmiche latenti, terribili e arcane, governate da una suprema, onnipotente intelligenza», ivi, p. 72.

67 Franco Enna, nome d'arte di Francesco Cannarozzo, nato a Enna nel 1921. Lo pseudonimo fu suggerito da Alberto Tedeschi, direttore dei «Gialli» Mondadori, cfr. Cozzi, Luigi, La storia di Urania e della fantascienza in Italia, vol. II, cit., Franco Enna tra gangster e astronavi, (intervista di Cozzi e Enna), pp. 601-623 (per lo pseudonimo v. p. 603). È nel complesso l'autore italiano maggiormente presente in «Urania», con un romanzo intero, due pubblicati a puntate e numerosi racconti brevi. Per la produzione giallistica di Enna si possono vedere Rubino, Corrado, *In Sicilia il "giallo" non è solo Camilleri*, in «La Voce dell'Isola», gennaio-febbraio 2009, p. 26, consultabile all'indirizzo <terzapagina.blog.kataweb.it/2009/03/01/in-sicilia-il-giallo-non-e-solo-camilleri/>; Padovani, Gisella, *Franco Enna. Esperienze culturali e itinerari creativi di un maestro del giallo italiano*, Enna, Papiro Editrice, 1995; Guagnini, Elvio, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Formia, Ghenomena, 2010, pp. 37, 167-168. Guagnini ha sottolineato l'attenzione alla dimensione psicologica e ai risvolti esistenziali delle vicende, nonché la particolare articolazione del percorso dell'autore tra molti generi diversi. Enna ha, tra le altre cose, creato un suo protagonista seriale, il commissario Federico Sartori. Enna fu anche editore di quattro volumi della collana Futuria usciti nel 1963 per Zillitti editore e curatore della antologia Longanesi *Il meglio della fantascienza* del 1973.

fantascientifico del disco volante e dei contatti con gli alieni; il romanzo incorpora più organicamente tematiche scientifiche e, l'incontro tra uomini e alieni introduce una riflessione sulla diversità, l'alterità, la comunicabilità e l'armonia, l'incompatibilità e la sopraffazione - tematiche il cui sviluppo proseguirà nel romanzo seguente, *Noi mostri* (1956). In quest'ultimo il punto di vista è quello di una coppia di alieni che naufraga sulla Terra e il finale tragico è determinato dalla miopia e dalle cattive intenzioni dell'esercito americano, che mira a impadronirsi dell'avanzata tecnologia dell'astronave aliena.

Un altro autore italiano pubblicato in «Urania» che merita una menzione particolare è Luigi Rapuzzi.[68] La produzione narrativa fantascientifica di Rapuzzi è stata cospicua, ospitata su varie sedi e caratterizzata dall'uso di vari pseudonimi. Oltre che in «Urania», opere dell'autore uscirono negli stessi anni nei «Romanzi del Cosmo» e su «Galassia», quest'ultima fondata e diretta da lui stesso, pubblicata a Udine tra 1956 e 1957, di cui uscirono in tutto cinque numeri (e nella cui redazione erano largamente coinvolti anche Giorgio Monicelli e Maria Teresa Maglione).

Delle opere comparse su «Urania» si nota immediatamente una particolarità: le tre (due romanzi e un racconto) pubblicate con lo pseudonimo di Johannis - *C'era una volta un pianeta...*, *Quando ero "aborigeno"*, *La decima avventura di Parn Kane* - presentano anche uno stretto legame interno, grazie a una salda coerenza del mondo e della storia finzionali in cui tutte e tre si ambientano. Al centro dell'universo immaginato da Rapuzzi l'idea che, in un'epoca remota, laddove oggi è osservabile una fascia di asteroidi tra Marte e Giove, vi fosse un pianeta, abitato da una razza particolarmente evoluta, esploso a causa dell'abuso dell'energia nucleare praticato dai suoi abitanti (quasi scontata a tal proposito la sottolineatura del momento storico in cui l'autore scriveva, dunque l'ispirazione reale rappresentata, durante la guerra fredda, dal timore di un impiego delle armi atomiche in caso di conflitto). L'uomo terrestre sarebbe derivato dalla fusione di ominidi neanderthaliani e sopravvissuti della razza Nhors, un tempo abitante del pianeta scomparso, che si rifugiarono sulla Terra e diedero all'evoluzione un contributo decisivo, contemporaneamente subendo un lento imbarbarimento. In virtù di queste (oltre che di altre) opere Rapuzzi può essere ritenuto il fondatore della fantascienza archeologica italiana, ossia di quel sotto-filone di narrativa fantascientifica che ama occuparsi di remote ere del passato piuttosto che del futuro, di mitiche civiltà scomparse, delle misteriose origini dell'essere umano.

Non mancano d'altronde elementi significativi che si possono leggere in senso contrario, di debito rispetto a moduli già elaborati in ambito americano: all'interno delle trame si trovano

68 Per dati biografici su Rapuzzi, nato in provincia di Udine nel 1905, pittore, partigiano durante la seconda guerra mondiale: Avallone, Roberta, *Luigi Johannis Rapuzzi: il percorso di un artista friulano attraverso le avanguardie europee*, cit.; L. Cozzi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. II, cit., pp. 533-580.

elementi avventurosi ed epici (razzi e astronavi, guerre planetarie, catastrofi di dimensioni ciclopiche) tipici già della *space opera* classica;[69] inoltre, la presenza di spiegazioni scientifiche esplicite e piuttosto distese, inserite nel racconto per bocca del narratore o tramite dialoghi tra i personaggi è considerata un elemento tipico della *hard science fiction*, ossia di quella fantascienza in cui l'elaborazione di un dato scientifico ha un ruolo fondamentale all'interno della narrazione.[70] I due romanzi succitati costituiscono un dittico compatto, anche grazie ad alcune caratteristiche stilistiche e narrative comuni. Penso in particolare a una finzione di veridicità costruita con scrupolo e a un afflato descrittivo-argomentativo che impronta di sé alcuni luoghi chiave dei testi. In *C'era una volta un pianeta...* vi sono ad esempio una Premessa dell'autore e un'Appendice che citano fonti trattatistiche e rivendicano al romanzo lo statuto di una cronaca del futuro.[71]

Nel gruppo delle opere a firma italiana, si nota la particolare ricorrenza di alcune scelte tematiche e costruttive. Compare con frequenza l'uso di un punto di vista straniato, che suggerisce al lettore l'identificazione o l'empatia con un alieno o con un umano esplicitamente caratterizzato come diverso (un alieno in *Noi mostri* di Enna, in *Ulix il solitario* di Fayad, in *Iperbole infinita* di Gastaldi e in *I figli della nuvola* di Baracco; un uomo di neanderthal in *Quando ero "aborigeno"* di Rapuzzi), mentre in altri casi si trova un punto di vista interno coincidente con quello di un protagonista non umano, ma senza che ciò dia luogo a scarti rilevanti di linguaggio o di prospettive immaginative, ossia l'alterità di specie del personaggio è dichiarata ma non sostanziale (ne *Gli infiniti ritorni* di De Barba e in *Risonanza cosmica* di Rapuzzi).

Non mancano alcune declinazioni del tema della guerra fredda e del rischio di un conflitto mondiale definitivo, presente con particolare evidenza nei romanzi della Maglione e ne *I figli della*

69 Cfr. Westfahl, Gary, *Space opera*, in James Edward and Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, cit., pp. 197-208. Nel capitolo di questo lavoro dedicato ai «Romanzi del Cosmo» farò nuovamente cenno alla definizione canonica del sottogenere *space opera*, elaborata da Wilson Tucker, basata sulla presenza di alcuni elementi tipici, tra cui viaggi spaziali e astronavi, trame avventurose e piene d'azione, spesso con una risoluzione violenta dei conflitti, tendenza alla formularità dell'intreccio. Vale la pena aggiungere che la sottotipologia di *space opera* che sceglie lo sfondo ampio dell'intera galassia, che presenta all'interno della trama eventi di vasta portata e respiro epico (distinta da altre sottotipologie tipiche, come quella ambientata in un futuro prossimo e sullo sfondo del sistema solare), si è consolidata, in America, già negli anni Trenta.

70 Cfr. Cramer, Kathryne, *Hard Science Fiction*, ivi, pp. 186-196. La definizione di questo sotto-filone presenta problemi particolari. Quella appena fornita di "fantascienza in cui l'elaborazione di un elemento scientifico assume un ruolo centrale" è generica, e rischia di coincidere con una possibile definizione della "fantascienza" nel suo complesso. Una circoscrizione del campo della *hard science fiction* può forse essere compiuta "in negativo", per differenziazione rispetto ad altri sotto-filoni (anche Cramer apre il suo saggio parlando di *hard sf* come di quel ramo di fantascienza «most science-oriented», p. 186). Non è un caso, forse, che la dicitura sia nata negli anni Cinquanta, proprio nel momento in cui saliva alla ribalta il sottogenere della *social science fiction*, che poneva al centro della sua attenzione, più dei fatti scientifici e tecnologici in sé, le loro conseguenze sulla vita umana.

71 Ho approfondito l'analisi della narrativa di Rapuzzi in Iannuzzi, Giulia, *Archivi di finzione e costruzione del patto narrativo nei romanzi di Luigi Rapuzzi. Un autore di fantascienza italiano nell'*«*Urania*» *degli anni Cinquanta*, in *Memoria della modernità. Archivi reali, archivi ideali*, convegno annuale della Società italiana per lo studio della modernità letteraria, Napoli, 7-10 giugno 2011, atti in pubblicazione.

nuvola di Baracco, tutti casi in cui viene proposto un messaggio di pacificazione globale a costo di dover aspettare o addirittura inventare una terza parte esterna (aliena o meno), la cui minaccia rinserri le fila terrestri. Per questo tema si può ipotizzare per altro l'influsso di modelli stranieri: ne rilevo la presenza nel già citato *Childhood's End* di Clarke ma anche nel film *Ultimatum alla terra* (*The Day the Earth Stood Still*) di Robert Wise del 1951 (di un periodo in cui la produzione cinematografica di genere statunitense era diffusa con successo anche in Italia). Caratteristico appare il motivo delle origini dell'uomo o del suo passato remoto: più d'un romanzo si ambienta in epoche trascorse assai lontane, tra popoli tecnologicamente evolutissimi, poi regrediti in seguito a catastrofi planetarie (si vedano i romanzi di Rapuzzi, De Barba, Gastaldi) e non mancano le riprese del mito di Atlantide (Walesko). Spesso tale motivo si lega a spunti esoterici, spirituali, misterici: filosofie orientali, concezioni spiritualeggianti dell'unità cosmica, sette segrete che proteggono antiche conoscenze e così via. A questi elementi si possono sommare altri soggetti appartenenti alla sfera del gotico e del misterioso più che del fantastico tecnologico o scientifico, come le apparizioni fantasmatiche nel *Ranch di Cranwell* di Monicelli e il mesmerismo in *Oltre la morte* di Enna. Questi elementi mi sembrano rivelare una concezione di genere fantascientifico - propria oltre che degli autori soprattutto del curatore - come appartenente innanzitutto alla più ampia sfera del fantastico, dello stupefacente, del meraviglioso, un'idea di fantascienza non ristretta all'estrapolazione tecnologica e scientifica, aperta a contaminazioni con altri filoni come quello dell'orroroso o dell'inquietante, all'archeologia fantastica. Un'interpretazione del genere tipica di un'epoca aurorale della narrativa fantascientifica, che solo pochi anni prima aveva cominciato a emergere, a distinguersi dal calderone in cui ribollivano ancora indifferenziati vari sottogeneri del mistero e del sensazionalistico, il momento di cui «Il Cerchio verde» era stato espressione.

Dalle scelte di pubblicazione si inferisce però non solo un'idea di genere, ma anche un progetto di collana, già in parte ricostruito sulla base dei pareri editoriali. Nel piccolo sottoinsieme delle opere di autori italiani si ritrova quella rotazione di sotto-filoni e tipologie evidenziata nel complesso della collana. Lo spirito tutto avventuroso di un romanzo come *L'Atlantide svelata* convive con l'afflato saggistico-argomentativo che caratterizza *C'era una volta un pianeta*, l'intreccio e l'azione del giallo-spaziale *L'astro lebbroso* stanno a fianco delle dimensioni astratte de *Gli inutili* e degli intenti satirici di *Una storia da non credere*, e così via. Alcuni di questi titoli lasciano intendere un pubblico ideale, se non particolarmente attrezzato, senz'altro curioso e in grado di essere coinvolto non solo con battaglie galattiche e inseguimenti, ma anche con speculazioni e ragionamenti di maggior impegno.

Infine la presenza di ambientazioni e protagonisti dai nomi statunitensi accanto ad altri

esplicitamente italiani - collocati sempre rigorosamente in appendice - suggerisce una certa dialettica tra due istanze differenti: l'una di adeguamento a una produzione pregressa per lo più anglosassone, seppure difficilmente si può pensare a una abitudine del pubblico da assecondare, dati gli anni di cui stiamo parlando (la traduzione e la proposta degli autori stranieri in Italia in sedi editoriali marcate in senso di genere cominciava, come si è visto, solo in quegli anni), l'altra di formazione di autori italiani che potessero provvedere con una produzione nostrana alla copertura di un segmento di domanda che si andava formando, o che potessero almeno figurare accanto agli stranieri con pari dignità. Che tali istanze si possano identificare *tout court* con la volontà e gli interessi dell'editore da una parte, e dall'altra con le aspirazioni del curatore è vero sino a un certo punto: è evidente, considerando il catalogo della testata nel suo complesso, che Monicelli era un ottimo conoscitore della produzione di oltralpe e di oltreoceano e non si sarebbe privato di una gran quantità di opere straniere di livello buono ed eccellente per seguire un criterio protezionistico (per altro inapplicabile data anche, in quegli anni, la scarsità di autori italiani che avessero già cominciato a cimentarsi con il genere). Ho d'altro canto già citato varie voci che testimoniano un Monicelli maieuta, intento a sollecitare e consigliare i primi autori italiani.

Quanto alla diffidenza dell'editore verso i nomi italiani - altrettanto testimoniata dai protagonisti dell'epoca - potrebbe essere collocata nel quadro di un atteggiamento più generale che toccava anche i generi e le testate consorelle di «Urania». È vero infatti che nei «Gialli» mondadoriani la presenza italiana non sembrava più essere in discussione, essendosi consolidata anche grazie all'affermazione di alcuni nomi di spicco come quelli di Enna e Varaldo (preparata per altro dalle leggi protezionistiche negli anni del fascismo), che godevano presso il pubblico di un innegabile successo; ma è vero anche che tale presenza restava comunque minoritaria rispetto a quella degli autori stranieri.

È dunque in questa delicata situazione che, nel 1961, Fruttero giungeva alla guida di «Urania» per aprire un'epoca completamente diversa.

I.3 Gli anni di Fruttero e Lucentini

Ho descritto nelle prime pagine di questo capitolo l'organizzazione del lavoro redazionale durante gli anni Cinquanta sotto la cura di Monicelli, e già accennato al fatto che Monicelli abbandonò il ruolo di curatore verso la fine del 1961, come si può dedurre dalle gerenze della serie, in cui il suo nome comparve per l'ultima volta sul numero 267 del 22 ottobre 1961. L'abbandono di

Monicelli fu probabilmente dovuto a motivi di salute,[72] pur non escludendo che nella scelta abbia pesato anche il rapporto con Arnoldo Mondadori e la casa editrice, sempre burrascoso, spesso conflittuale e soggetto a periodiche esasperazioni.[73]

Alcuni numeri immediatamente seguenti il 267 rimasero privi dell'indicazione del curatore e con tutta probabilità furono preparati da Andreina Negretti, che dovette avvalersi di scelte e pareri lasciati da Monicelli, come suggerisce la pubblicazione del romanzo di un'autrice italiana - *Gli infiniti ritorni* di Maria De Barba (pubblicato sotto lo pseudonimo di Marren Bagels) - nel numero 272 e del romanzo a puntate di un altro italiano in appendice - *Una storia da non credere* di Ernesto Gastaldi (con lo pseudonimo di Julian Berry) nei numeri 266-272, che si sa esser stato accetto da Monicelli ancora curatore della testata e spostato in appendice in seguito.

Per sostituire Monicelli, Mondadori chiamò Carlo Fruttero, torinese, classe 1926, già curatore per Einaudi, assieme a Sergio Solmi,[74] della celebre antologia *Le meraviglie del possibile* che, uscita nel dicembre 1959, aveva ospitato nomi tra i massimi contemporanei angloamericani e suscitato un interesse notevole anche presso la critica letteraria tradizionalmente poco interessata ai generi cosiddetti popolari.[75] L'antologia proponeva d'altronde un'interpretazione colta del genere, ricercandone e sottolineandone gli aspetti di raffinatezza e gioco intellettuale piuttosto che quelli sensazionalistici (o pseudo-pedagogici) e recuperando la *short story* come genere testuale ideale all'interno del quale declinare la tematica fantascientifica, forte di una tradizione statunitense ottocentesca che comprendeva esempi di indiscusso valore letterario, come quelli di Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne.[76]

Riassume Giuseppe Lippi: «Il prestigio di Solmi e il buon gusto dei curatori […] fanno sì che stampa e critica letteraria si impadroniscano immediatamente dell'argomento e lo adottino in coro; finché l'osanna per l'ultima scoperta di Einaudi diviene universale. Forse è allora che Alberto

72 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., p. 127 e *passim*.

73 Tanto che, come si vedrà, Monicelli diresse per Ponzoni «I Romanzi del Cosmo», principale concorrente di «Urania», mentre curava ancora «Urania» stessa, tra 1957 e 1958. Una testimonianza eloquente sul rapporto burrascoso con la famiglia Mondadori e la possibile influenza di questo sull'abbandono della cura di «Urania» è quella di Enrico La Stella, ivi, pp. 206-210, cui si può aggiungere quella dell'amica Lidia Crescini, ivi, p. 281.

74 Anche Giorgio Monicelli collaborò alla lavorazione dell'antologia, come hanno testimoniato Fruttero stesso nella nota all'edizione del 1992 e Solmi (che attribuisce a Monicelli l'idea stessa dell'antologia) in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. I, cit., p. 293. Imprecisa dunque la ricostruzione della genesi dell'antologia di Barletta e Straniero, secondo i quali Fruttero sarebbe stato il curatore del volume e si sarebbe fatto affiancare da Solmi (in Barletta Mauro e Straniero Giovanni, *Lucentini & Lucentini. Profilo di un artigiano della letteratura*, Torino, Lindau, 2004, p. 140). Monicelli firma inoltre, nelle *Meraviglie del possibile*, la traduzione dei racconti di Bradbury, Simak, Asimov, Robinson, Van Vogt, Wells, Heinlein.

75 Emblematico il fatto che l'antologia sia stata recensita da Eugenio Montale sul «Corriere della Sera» (Montale che in quegli anni divideva con Cecchi la titolarità recensoria per la letteratura nello spazio dell'elzeviro in terza pagina) - il 24 dicembre 1959, ma si possono citare anche la recensione di Piero Bianchi su «Il Giorno» del 9 febbraio 1960, quella di Arrigo Levi sul «Corriere d'Informazione» del 5-6 febbraio 1960, quella di Guido Piovene su «La Stampa» del 2 dicembre 1959, di Giansiro Ferrata sul «Tempo» il 2 febbraio 1960.

76 Devo al professor Carlo Pagetti alcune osservazioni fondamentali in questo senso. Più avanti in questo capitolo il modello della storia breve tornare in alcuni momenti cruciali dell'attività di Fruttero e Lucentini scrittori e curatori.

Mondadori, editore attento e appassionato del genere, mette gli occhi su Fruttero: fatto sta che nel giro di nemmeno tre anni il torinese - ormai trentacinquenne - approderà alla direzione di Urania».[77]

L'anno seguente Fruttero firma con Franco Lucentini - nato a Roma nel 1920, laureato in filosofia e conosciuto a Parigi - la cura dell'antologia, sempre einaudiana, *Storie di fantasmi*,[78] primo esempio della collaborazione editoriale tra i due curatori, ma anche espressione di un interesse verso il gotico (e la *short story*) che caratterizzerà per certi versi anche la conduzione di «Urania» di Fruttero e poi di Fruttero e Lucentini. Per ragioni simili va citata anche l'antologia *Universo a sette incognite*, Omnibus Mondadori del 1963, nell'introduzione della quale i due intellettuali teorizzarono un'analogia strutturale tra giallo e fantascienza imperniata sulla presenza di un'incognita e sulla centralità narrativa del procedimento tramite cui questa viene risolta. L'attenzione alla forma del racconto breve di cui tali cure editoriali erano espressione si concretizzerà anche nella pubblicazione in «Urania» di varie antologie, del tutto assenti durante la cura di Monicelli.

La collaborazione tra Fruttero e Lucentini darà vita nel corso degli anni oltre che a numerose iniziative editoriali, alla pubblicazione di romanzi scritti a quattro mani, seppure non mancheranno alcuni "assoli" firmati da uno o l'altro singolarmente.[79]

Ma vengo a «Urania»: in virtù della sostanziale continuità, tratterò unitamente i due anni di cura di Fruttero (nn. 281-335, dal 6 maggio 1962 al 31 maggio 1964) e i seguenti ventuno anni in cui Fruttero e Lucentini lavorarono insieme (nn. 336-1009, dal 14 giugno 1964 al 10 novembre 1985) prima che succedesse loro Gianni Montanari. Il periodo di cura di Fruttero e Lucentini, che come Monicelli (e come i loro successori sino a oggi) rimasero collaboratori esterni, non figurando mai come direttori, è caratterizzato alcune sostanziali novità. In termini di organizzazione del lavoro

77 Lippi, Giuseppe, *Fruttero, Lucentini e la biblioteca di Babel*e, in «Robot», a. VI, n. 13, n. s., primavera 2008, pp. 98-197.

78 In cui compare per altro il racconto *Dalle due alle tre e mezzo* che Lucentini firma con lo pseudonimo di P. Kettridge, poi ripubblicato in «Urania», nel n. 343 del 2 agosto 1964, col medesimo pseudonimo.

79 Segnalo tra le curatele di antologie, oltre alle due già citate, quella de *Il secondo libro della fantascienza*, sempre per Einaudi, nel 1961; *La verità sul caso Smith. Antologia della nuova narrativa americana* per Mondadori, 1963; *Quaranta storie americane di guerra, da Fort Sumter a Hiroshima*, per Mondadori, 1964. Numerose le antologie di fantascienza curate per Mondadori, tra cui *Universo a sette incognite* nel 1963, *L'ombra del 2000: romanzi e racconti di fantascienza* nel 1965, *Il passo dell'ignoto* e *Stella a cinque mondi* nel 1972. La produzione narrativa di romanzi a quattro mani è costante fino agli anni Novanta, spiccano per frequenza e successo le prove nel genere giallo, tra cui *La donna della domenica* del 1972 e *A che punto è la notte* del 1979. V. Barletta Mauro e Straniero Giovanni, *Lucentini & Lucentini*, cit.; Scarpa, Domenico, *Uno. Doppio ritratto di Franco Lucentini*, Palermo, Duepunti, 2011 (in quest'ultimo spiccano i rilievi, oltre che sulle opere narrative scritte in proprio e sul lavoro editoriale, sul lavoro di Lucentini traduttore). In Ferretti, Giancarlo, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992, Fruttero è citato in alcune occasioni come uno dei consulenti interni per la narrativa di casa Einaudi con il quale Vittorini si confrontava in merito alle scelte di pubblicazione per la collana dei Gettoni da lui diretta (pp. 215, 255). Nello stesso saggio Lucentini è invece citato in qualità di autore einaudiano (con il quale per altro vengono inaugurati i Gettoni, p. 211, 221, 239, 248), ma anche in quanto possibile suggeritore della pubblicazione delle *Ficciones* (*La biblioteca di Babele*) di Borges (p. 233).

redazionale si tratta dell'introduzione di nuovi collaboratori nella redazione, mentre la pubblicazione subisce una ristrutturazione delle sezioni interne e vede il proliferare di collane derivate. Quanto al primo punto, Andreina Negretti resterà la principale colonna della redazione di «Urania» lungo tutto il periodo considerato e fino al pensionamento nel 1985; Fruttero e Lucentini stessi ricordano come le venisse assegnata una segretaria durante il primo tentativo di passaggio della collana a una periodicità settimanale.[80] Quando Negretti fu promossa a capo servizio e quindi a redattore capo, verso la fine degli anni Settanta, le venne affiancata una nuova redattrice: Lea Grevi (l'indicazione compare negli accrediti dal numero 729 dell'agosto 1977), che resterà fino all'autunno del 1979, quando verrà sostituita da Marzio Tosello, proveniente dal settore saggistico e impiegato a tempo pieno in «Urania» dal gennaio 1980.[81] La prima metà degli anni Ottanta vedrà cadere in concomitanza diversi cambiamenti che determineranno tra la stagione di Fruttero e Lucentini e il periodo seguente una discontinuità rilevante: in un arco di tempo limitato subentrerà un nuovo curatore, se ne andrà Negretti, mentre Karel Thole, le cui copertine avevano rappresentato la perfetta controparte grafico-figurativa delle scelte di pubblicazione di Fruttero e Lucentini, dovrà diradare e poi sospendere la sua collaborazione per problemi di salute.[82]

La produzione editoriale è interessata, sotto la cura di Fruttero e Lucentini, da novità rilevanti, con la nascita a partire da «Urania» di varie collezioni parallele.[83]

Innanzitutto i «Capolavori», che ristampavano opere già pubblicate di particolare rilevanza, inizialmente (1963-1964) pubblicati all'interno della collana ma come supplementi, contraddistinti

80 Il primo tentativo di passaggio a settimanale con Fruttero e Lucentini alla cura, dopo quello avvenuto con Monicelli tra 1955 e 1956, è avvenuto nel 1964 (vedi più avanti in questo capitolo) ma negli accrediti sui numeri della collana compare una segretaria di redazione solo nel 1973, dal numero 633, Giulia Dolia, sostituita da Lucia Abbaiti nel 1978; d'altronde la stessa indicazione di Negretti alla redazione era comparsa solo nel 1968, a partire dal numero 497.

81 Ho tratto queste informazioni da alcune testimonianze di Tosello stesso, in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, cit., pp. 1348, 1365; da Lippi, Giuseppe, *Breve storia di Urania dagli anni '50 agli anni '90*, cit.; da *id*., *Personaggi uranici*, «Urania», n. 1127, 20 maggio 1990, p. 203; dal sito Mondourania <http://www.mondourania.com/>.

82 Karle Thole (pseudonimo di Carolus Adrianus Maria Thole, Bussum 1914 - Cernobbio 2000), olandese di nascita e professionista dell'illustrazione editoriale e pubblicitaria, si trasferì a Milano nel 1958, dove collaborò come illustratore dapprima con Rizzoli, quindi principalmente con Mondadori. Firmò la sua prima copertina di «Urania» già nel 1960 (n. 233) sotto la cura di Monicelli, e quasi tutte le copertine tra i numeri 242 e 267 (1960-1961). Il suo lavoro, che caratterizzerà la collana lungo gli anni di Fruttero e Lucentini (fino al numero 981 e poi con alternanze fino al numero 1080), è contraddistinto da un'anima gotica e inquietante: tra i soggetti spiccano le originalissime creature mostruose, l'uso del colore privilegia le tinte scure - violetti, blu, verdi saturnini, marroni - sfumate magistralmente per lo più a partire da un fondo nero, un accorgimento che contribuisce a determinare la peculiare cupezza delle atmosfere. Per alcuni dati sulla vita cfr. Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. II, cit., pp. 515-517; Tosello, Marzio, *Avventure nello spazio e nel tempo*, in *Cartografia dell'inferno*, cit., in particolare pp. 31. A Thole, dopo alcuni avvicendamenti, succederà Vincent Segrelles (fino al numero 1169), seguito da Oscar Chiconi (fino al numero 1284).

83 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, cit., p. 1333; Lippi, Giuseppe, *Breve storia di Urania dagli anni '50 agli anni '90*, cit.; Mondourania, <http://www.mondourania.com/>. Anche queste collezioni sono caratterizzate da una certa ambiguità di formula, tra contenuti e vesti adatti a collane librarie vere e proprie, e una distribuzione periodica in edicola. Per decidere l'adozione della grafia, adotto anche in questi casi il criterio della registrazione in tribunale come testate periodiche.

dalla numerazione ripetente quella del fascicolo in uscita accompagnata dalla dicitura “bis”, quindi integrati nella numerazione normale e infine divenuti collana autonoma col nome di «Classici fantascienza» e poi «Classici Urania» (trecentonove numeri in tutto, usciti tra 1977 e 2002, sostituiti nel 2003 da «Urania Collezione», a tutt'oggi periodico mensile). La raccolta estiva «Millemondi», varata nel 1971, raccoglieva tre romanzi già editi in «Urania», e verrà in seguito trasformata da Montanari in un'antologia semestrale di racconti inediti; i «Numeri speciali», contraddistinti dalla copertina argentata all'interno della collana, erano dedicati a opere particolarmente importanti. Ancora si possono citare i diciotto numeri dedicati, tra 1974 e 1975, a Doc Savage, personaggio creato da Lester Dent le cui avventure erano uscite negli Stati Uniti tra anni Trenta e Quaranta, e i dodici numeri della «Biblioteca di Urania», usciti tra 1978 e 1983 come supplemento ai «Classici», che raccoglievano più romanzi o racconti accomunati dall'autore o da un tema. Dunque un proliferare di iniziative collegate, non tutte longeve, che negli anni Ottanta e Novanta verranno riordinate e seguite da altre («Urania Blu», le serie «Fantasy», «Epix», «Le Grandi Saghe» e così via).

Nella strutturazione interna dei fascicoli di «Urania», con Fruttero cambiò l'appendice finale: i giochi enigmistici di Cielo D'Alcamo e gli articoli di curiosità scientifiche prima firmati da Monicelli o da Negretti furono sostituiti da articoli di divulgazione di Asimov, sin dal numero 281 venne creata una sezione titolata Varietà per ospitare strisce umoristiche (tra gli autori Johnny Hart e Mario Galli) e opere a puntate. Si aggiunse da subito una sezione titolata Antologia in cui sono state tra l'altro riproposte opere di protofantascienza come *Nel 2073!* di Agostino Della Sala Spada, scritta nel tardo Ottocento (poi rubricata sotto una sezione Futuro di ieri, in cui compariranno anche racconti di Camille Flammarion). In Antologia venivano ospitati anche racconti di classici della letteratura fantastica del Novecento, tra cui opere di Jorge Luis Borges, Dino Buzzati, Aldo Palazzeschi, Franz Kafka. Dal 16 dicembre 1962 (n. 297) comparve, sempre nelle pagine finali dei fascicoli, la rubrica *Marziano in cattedra* (di cui più aventi).

Prima di prendere in considerazione l'atteggiamento dei due curatori verso gli autori italiani cercherò di metterne in luce la politica editoriale complessiva. A proposito delle attività editoriali della coppia ho menzionato alcune antologie, anticipando che la fantascienza di Fruttero e Lucentini intrattenne con i temi del soprannaturale, dell'orroroso e del giallo rapporti rilevanti. Quanto al giallo, al mistero, allo schema dell'inchiesta è utile l'introduzione alla già citata antologia *Universo a sette incognite*: poliziesco e fantascienza sono accomunati dall'avere al centro un'incognita:

> Perché la storia sia poliziesca o di fantascienza, tuttavia, non basta che ci siano una o più incognite: bisogna che queste siano contenute nella storia allo stesso modo, appunto, delle incognite algebriche, e che la storia sia l'equazione che permette di risolverle. Altrimenti - se

> cioè l'elemento strano e sorprendente resta irrisolto, fine a se stesso - avremo soltanto quel prodotto dell'irrazionalismo di tutti i tempi, che sono le storie di *horror* da una parte e quelle di *fantasmi* dall'altra.[84]

Nel poliziesco la soluzione sta in una cerchia di elementi molto limitata nello spazio e nel tempo, mentre nella fantascienza la "cerchia dei sospetti" «comprende potenzialmente l'intero universo fisico […], per capire cosa sta succedendo ci vorranno fior di scienziati, e per ristabilire l'ordine bisognerà mobilitare l'esercito, l'aviazione e la marina degli Stati Uniti al completo». Inoltre nella fantascienza il colpevole della perturbazione dell'ordine è spesso l'umanità stessa e «quello che sembrava delitto è probabilmente suicidio».[85] Sono numerose le presentazioni editoriali di romanzi in «Urania»[86] che si compiacciono di sottolineare, tra i punti di forza di questa o quell'opera, la *suspense*, l'indagine, gli elementi tipici del thriller, del giallo, della storia spionistica. Recita la quarta di *Strisciava sulla sabbia* di Hal Clement (*Needle*, 1949, tradotto da Andreina Negretti, «Urania» n. 287, 19 luglio 1962) - che riporto per intero anche come esempio dello stile ammiccante ed elegante con cui tali presentazioni erano spesso allestite:

> Ognuno di noi, almeno una volta nella vita, vorrebbe seguire da vicino un grande investigatore, per vederlo in azione mentre cerca fra mille indizi la pista buona. È la fortuna che capita a Robert Kinnaird: solo che qui, nello schema classico della caccia al criminale s'introduce una variante originalissima, una "trovata" fantascientifica che in un certo senso fa impallidire la celebre coppia Sherlock Holmes-dottor Watson.

Altrettanto efficace per illustrare l'interesse e l'apprezzamento verso gli intrecci tra i due generi è la presentazione di *Delitto alla base spaziale* di Charles Eric Maine (n. 317, 22 settembre 1963, *Spaceways*, 1953, traduzione di Bianca Russo) di cui cito la conclusione: «Ciò che qui Maine ha tentato è né più né meno che un esperimento: l'incrocio fra la F.S. e il poliziesco. Il risultato - i nostri colleghi dei "Gialli" ci consigliano di non parlare in anticipo dell'intreccio - è una lettura agile, brillante, e beninteso non manca di suspense». È significativo che nei quattro racconti che i due curatori pubblicarono nell'appendice di fascicoli di «Urania» sotto diversi pseudonimi, temi e strutture tipici del giallo siano presenti in misura consistente.[87] A proposito del legame che nella linea di Fruttero e Lucentini la fantascienza intrattiene con i generi del perturbante, cito Lippi:

---

84 Fruttero Carlo e Lucentini Franco (a cura di), *Universo a sette incognite*, Milano, Mondadori, 1963, pp. VII-XI.

85 Prosegue la riflessione Giuseppe Lippi (*Pagina tre*, in «Nova sf*», a. XIX, n. 63, novembre 2003, pp. 3-9): «potremmo pensare che giallo e fantascienza siano in realtà *una cosa sola*, sorta di Giano bifronte che rappresenta le due metà del genere Mystery. Edgar Allan Poe, da molti ritenuto il fondatore delle due scuole, ne diventa la prova. […] Da Poe in avanti, i generi artistici del giallo e della science fiction mostrano non soltanto che, fino a un certo punto, l'*incognitum* può essere risolto; ma che, attraverso il percorso per giungere alla soluzione, esso diventa il mezzo per superare una concezione angusta della realtà».

86 Le presentazioni editoriali di «Urania» non sono firmate ma sonoattribuibili ai curatori.

87 Per i racconti dei due curatori usciti nella serie v. paragrafo seguente.

> […] Fruttero e Lucentini si muovono tra fantascienza e gotico: ed è chiaro che per loro non si tratta di filoni paralleli, ma strettamente imparentati. Nella mappa della letteratura fantastica che disegneranno negli anni, la fantascienza discende per li rami dai racconti soprannaturali dell'Ottocento, e in particolare dai gotici scientifici di Mary Shelley, Wells e, successivamente, lo stesso Lovecraft. È un punto di vista che più tardi troverà conferma nelle tesi di Brian W. Aldiss e altri teorici anglosassoni: ecco perché quando Fruttero assume, da solo, la direzione di Urania […] non gli par vero di poter dedicare un numero (il 310) a H. P. Lovecraft[88] e di scoprire nuovi scrittori inglesi che sentono più forte il legame con il terrificante, il sublime. Primo fra tutti J. G. Ballard […] il torinese seguiterà a tradurre periodicamente su Urania i classici moderni dell'inquietudine; tanto che la rivista mondadoriana, illustrata in quegli anni da Karel Thole, diventerà un simbolo dell'ignoto e del perturbante in tutte le sue forme.[89]

Figura 3. Copertina di Karel Thole per *I vampiri dello spazio*, *The Space Vampires* (1976) di Colin Wilson, Urania n. 744, 12 marzo 1978. Il celebre elemento grafico del cerchio ha fatto la sua comparsa nel 1964.

Da ricordare infine la predilezione dei due curatori per la forma del racconto breve: sotto la direzione di Monicelli non si erano infatti mai pubblicate in «Urania» antologie di racconti, frequenti invece in questi anni successivi. Il gusto per la forma narrativa breve trovava in questi anni i suoi spazi anche nelle varie antologie di racconti di genere - dal racconto di guerra a quello di fantasmi - curate per Mondadori e già citate prima. Di sapore programmatico a questo proposito è la presentazione editoriale dell'antologia di Robert Shekley *Mai toccato da mani umane* tradotta nel 1962 (*Untouched by Human Hands*, 1954, «Urania» n. 285, 1 luglio 1962, traduttori: Daniella Selvatico Estense, Eugenio Gaglia, Andreina Negretti):

88 Quanto all'ascrizione di Lovecraft al genere fantascientifico posso riportare l'opinione espressa da Fruttero e Lucentini nella prefazione alla già citata antologia mondadoriana *Universo a sette incognite* (pp. IX-X): «I Grandi Anziani e le altre razze del sottomondo biologico che in tutte le storie di Lovecraft, da templi sommersi o dal fondo di desolate dimore, fanno udire il loro raccapricciante richiamo, non sono fantasmi. Il loro cosmo dalle inaudite geometrie ha una sua concreta razionalità, una sua - seppure orrenda - *storia naturale*. E nonostante i fondali goticheggianti e l'atmosfera sempre un po' sul torbido, sul degenerato, cui Lovecraft indulge in superficie, l'incognita fondamentale è già nettamente fantascientifica: il contatto tra il nostro mondo, l'uomo d'oggi, e gli *aliens*, visti non come demoniaci emissari di un immateriale aldilà destinato in partenza a restare inspiegato, ma come visitatori-aggressori in carne e ossa (si fa per dire) e per nostra fortuna non proprio onnipotenti».

89 Lippi, Giuseppe, *Fruttero, Lucentini e la biblioteca di Babel*e, cit., p. 101. Si veda anche Lippi, Giuseppe, *Breve storia di Urania dagli anni '50 agli anni '90*, cit.

> […] Non crediamo che il vero amatore di fantascienza si dispiacerà se, per questo numero, «Urania» dedica le sue pagine a un'antologia di racconti. Fin dai suoi inizi, cioè dai tempi di H. G. Wells, la fantascienza ha sempre avuto, accanto ai romanzi, una produzione imponente, sterminata, di storie di misura più breve; e oggi, la metà circa dei libri di science-fiction pubblicati annualmente negli Stati Uniti è costituita da antologie di short-stories. Ci pare che sia compito di una rivista come questa tenere conto di un filone così ricco e vario e condurre, tra le innumerevoli pubblicazioni americane e inglesi che concedono largo spazio ai racconti, una ricerca approfondita e accurata, selezionando quei testi che il lettore di «Urania» deve aver modo di conoscere. Firme famose, come Matheson, Brown, Asimov, Kornbluth, e "rivelazioni" come Ballard e West, appariranno dunque regolarmente nelle pagine di varietà della rivista. Ma se, come ci auguriamo, l'esperimento qui tentato con Robert Sheckley sarà accolto con favore, ci sentiremo incoraggiati a ripeterlo di quando in quando con numeri speciali interamente dedicati ai racconti. Invitiamo perciò i lettori a scriverci le loro impressioni e il loro giudizio su questo Sheckley.

Nel dare un giudizio sulla conduzione della collana operata da Fruttero e Lucentini, Lippi sottolinea la qualità non provinciale e non ortodossa delle scelte editoriali della coppia, la costruzione di un discorso sul fantastico come qualità letteraria, l'attenzione agli autori "catastrofici" inglesi[90] e in generale ad autori ancora inediti in Italia, ma anche una prevalente volontà di «intrattenere, stupire», in modo da conservare il carattere popolare in cui risiedeva la forza della testata, soprattutto nel decennio Settanta, in cui il fiorire di nuove pubblicazioni procurava alla collana una concorrenza prima inedita.[91]

Anche Curtoni, che in quegli anni fu per altro traduttore per la collana, nota la qualità nel complesso eminentemente popolare delle scelte dei due curatori, ma scorge anche vistose oscillazioni nella tipologia e nel pregio delle opere.[92] Un confronto tra i giudizi di Lippi e Curtoni permetterà di mettere in luce alcune peculiarità innegabili della conduzione di Fruttero e Lucentini e di suggerire, a partire dalle differenti valutazioni che a tutt'oggi ne vengono date, alcune considerazioni sul più ampio tema del rapporto tra «Urania», il mondo della letteratura e quello della letteratura fantascientifica e dei suoi appassionati. Sia Lippi che Curtoni concordano sull'innegabile carattere popolare delle scelte editoriali di Fruttero e Lucentini, ma il primo sottolinea anche l'introduzione di autori e correnti ancora sconosciuti in Italia, mentre il secondo lamenta lo scarso coraggio nel proporre le prove più innovative:

> Globalmente, si può dire che la gestione di F&L [Fruttero e Lucentini] puntasse soprattutto al divertimento del lettore, senza troppe concessioni agli esperimenti più audaci che negli anni Settanta si erano fatti strada nella sf [science-fiction] inglese e americana; con la splendida eccezione di James Ballard, da loro presentato in esclusiva per anni in romanzi e antologie, e di Raphael Lafferty […] hanno continuato a tradurre Philip K. Dick, una presenza antica su «Urania», ma lo hanno abbandonato proprio nel periodo in cui produceva i romanzi della maturità, suppongo giudicati troppo ostici.

90 Si vedano ad esempio i molti numeri dedicati a opere di Charles Eric Maine, John Creasey, John Wyndham.
91 V. prima sezione di questo lavoro, cap. II, parr. 3 e 4.
92 Testimonianza di Curtoni in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, cit., p. 1334.

Continua Curtoni: si traducono pietre miliari come la trilogia della Fondazione di Asimov e le opere di Pohl e Kornbluth, ma la presenza della New Wave è scarsa (una presenza di cui Lippi sottolineava la carica di svecchiamento nonostante lo scarso numero di testi) e si notano oscillazioni qualitative talvolta eccessive, data l'inclusione di opere modeste come quelle di Wenzell Brown o John Tomerlin. Anche la presenza di Ron Goulard, che Lippi menziona come notevole umorista, è valutata da Curtoni come quantitativamente eccessiva, ripetitiva. Così la contaminazione coi generi dell'orrore, che secondo Lippi s'inseriva in una particolare ricerca sui generi del fantastico, è trattata da Curtoni con una certa sufficienza.[93]

I pareri letti parallelamente esemplificano posizioni complementari, e illustrano i principali pregi e difetti della conduzione di Fruttero e Lucentini a seconda del punto di vista da cui si giudichi. Il punto di vista si definisce evidentemente in base alla concezione di genere fantascientifico, nonché all'idea di ciò che «Urania» avrebbe idealmente dovuto essere, e dunque del pubblico di elezione della collana. Così si può scorgere a monte della posizione di Lippi un'idea di fantascienza appartenente al più ampio ambito dei generi riconducibili in senso lato al fantastico, e che anzi potrà trovare nello scambio e nella contaminazione con i sottogeneri contigui fonti di stimolo, vitalità, innovazione.[94] Curtoni lascia trasparire un'idea di fantascienza forse più ortodossa e certo più impegnata in senso sperimentale: le nuove correnti della fantascienza anglosassone, poco rappresentate in «Urania», costituiranno la nicchia privilegiata di pubblicazione della rivista piacentina «Galassia», negli anni Settanta curata da Curtoni con Gianni Montanari.[95] Quanto all'idea di collana e di relativo pubblico, Lippi giudica positivamente il carattere popolare dell'«Urania» di Fruttero e Lucentini, ossia il fatto che la collana si rivolgesse a un pubblico quanto più possibilmente ampio, non specializzato: «Il forte di questa rivista, tuttavia, rimaneva nel prezzo, nella diffusione capillare e nella formula del romanzo o dei racconti che volevano soprattutto intrattenere, stupire, evitando accuratamente i sofismi di una parte della nuova produzione fantascientifica. L'essere rimasta fedele a una formula popolare ha permesso a Urania di continuare a far proseliti e a conquistare i nuovi lettori».[96] Dunque, la proposta di autori nuovi permette di aggiornare la collana, senza però tramutarla in una collezione di carattere sperimentale. Diversi i presupporti di Curtoni: l'anima popolare che l'«Urania» di Fruttero e Lucentini scelse di

93 Sulla presenza dell'orrore commenta Curtoni: «[...] le pagine di Urania sono state invase da romanzi dichiaratamente horror, un genere che evidentemente ai due curatori piaceva parecchio. Io non ho nulla in contrario, ma a volte venivano scelti romanzi talmente forti e violenti da richiedere tagli a piene mani per poterli ospitare su Urania», *ibid*.

94 Non a caso Giuseppe Lippi è stato curatore della *fanzine* (pubblicazione amatoriale) triestina «Il re in Giallo», della quale uscirono sette numeri tra 1976 e 1980. Contraddistinta dall'interesse per il fantastico e dalla presenza importante della saggistica, resta celebre anche per i due numeri monografici dedicati a Lovecraft.

95 V. sezione II, cap. IV del presente lavoro.

96 Lippi, Giuseppe, *Breve storia di Urania dagli anni '50 agli anni '90*, cit., p. 204.

rappresentare è solo una tra le molte della fantascienza, dunque nella collana si è sentita la mancanza di autori e opere più sperimentali, meno convenzionali, in grado - oltre che di intrattenere e divertire tutti - di gratificare quella parte di pubblico più appassionata, fedele al genere e raffinata nei gusti (tornerò sul difficile rapporto col mondo dei fan a proposito dell'atteggiamento verso gli autori italiani).

Va da sé che entrambi i giudizi sono leciti in teoria, mentre l'efficacia all'atto pratico delle diverse impostazioni che ne possono derivare sarà da misurare in base all'obiettivo che editore e curatori si prefiggono relativamente al successi della collana. Nel caso di «Urania» tra i primi obiettivi si può annoverare senz'altro il massimo allargamento possibile del pubblico. La natura generalista di «Urania», così come delle consorelle «Gialli» e «Segretissimo», pare evidente - oltre che nelle scelte editoriali di cui ho parlato sopra - anche guardando il prezzo di copertina e la più complessiva vocazione del settore periodici mondadoriano, come già sottolineavo più sopra in questo capitolo. Testimonia Giuseppe Lippi, anche in qualità di attuale curatore della serie:[97] «queste collane Mondadori erano sempre fatte rivolgendosi a un pubblico generale e addirittura, a volte, indifferenziato. Questo precetto sopravvive ancora oggi, con tirature molto più basse di quelle degli anni Sessanta […] Urania non ha mai voluto essere una collezione elitaria e neanche solo per gli "aficionados" e basta, ma ha sempre cercato di attirare anche un pubblico non specializzato, interessato a un romanzo di fantascienza tra altre letture possibili».

Da questo punto di vista la conduzione di Fruttero e Lucentini ha sicuramente colto nel segno: nel 1980 «Urania» vendeva tra le 40.000 e le 60.000 copie a numero,[98] ossia il doppio all'incirca di quanto vendesse verso la metà degli anni Cinquanta.[99] Il fatto di rivolgersi a un pubblico largo, generalista, non specializzato (o non solo), proponendo un prodotto di livello medio-buono, cercando di evitare picchi bassi nella qualità, mi sembra essere un punto cardine della filosofia mondadoriana in tutti il settore delle testate periodiche.

Il problema dell'oscillazione qualitativa nei testi scelti per «Urania» è posto anche da Luigi Russo, che lamenta come, dopo la positiva introduzione in Italia di «quella corrente di *science-fiction* socialmente impegnata e dagli accenti fortemente satirici, propugnata soprattutto dal direttore di Galaxy, Horace Gold», presto i due curatori di «Urania» «presero ad attingere alla

97 *Id*., intervista rilasciata all'autrice, cit.

98 Il primo dato sulle vendite - 40.000 copie a numero (riferito precisamente all'anno 1979) - è riportato in Guerrini, Remo, *La gallina dalle uova d'oro*, in «Un'Ambigua Utopia», a. III, n. 2, marzo-aprile 1979, pp. 43-46, ed era stato fornito all'autore da Ceare Slucca, responsabile del settore periodici della Mondadori. Il secondo dato è tratto da una testimonianza di Marzio Tosello in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, cit., p. 1383.

99 Si vedano i dati ricordati da Enna, riportati nella prima parte del capitolo. Posso aggiungere che nel corso degli anni Sessanta la tiratura media della testata si aggirava tra le 40.000 e le 50.000 copie. Lippi, Giuseppe, intervista rilasciata all'autrice, cit.

produzione più commerciale e disimpegnata oppure a pubblicare opere immeritevoli pur se di autori di grosso nome».[100]

Non è da escludere che l'impegno dei due curatori nella lettura e nella scelta di testi per «Urania» sia andato diminuendo nel tempo, forse anche a causa dell'impegno della coppia in molte altre iniziative editoriali (tra le quali la cura di numerose, prestigiose antologie) e di scrittura in proprio. Sicuramente «Urania» imponeva un impegno quantitativamente oneroso, data la periodicità serrata - quindicinale e addirittura settimanale in alcuni periodi. Eloquente è la testimonianza degli stessi Fruttero e Lucentini in proposito:

> Trovare 26 romanzi all'anno non era facile. Ce ne arrivavano centinaia da USA e Regno Unito, ma bastava un'occhiata per scartarne oltre la metà. Sei o sette erano buoni, un paio buonissimi, e sul resto lavoravamo di bilancino per mantenere una media almeno decente, come avviene per l'alimentazione di qualsiasi collana di narrativa alta o bassa che sia […] Stavamo lì per ore, uno di fronte all'altro, ad aguzzare il nostro ingegno critico, a compilare sofferte graduatorie di merito. C'erano gli *A* da pubblicare senz'altro, e gli *Aa*, da tenere in serbo per i numeri speciali e le grandi occasioni; poi venivano i *Ba*, i nostri prediletti, e i *Bb* per tirare avanti tranquilli; i *Ca* galleggiavano un gradino sopra il vergognoso, i *Cb* potevano tappare eventuali buchi dell'ultimo momento e i *Cc* rappresentavano l'estrema, disperata risorsa in caso di catastrofe. Non ci riuscì mai di averne una buona scorta che coprisse i successivi dieci o dodici numeri della collana. […]
>
> Quando la tiratura di "Urania", che saliva costantemente, si avvicinò alle 40 mila copie, e superò, arrivò alle 45 mila, l'editore tirò giù due conti e si persuase che il periodico poteva, anzi, doveva, diventare settimanale. Tentammo di obiettare che che se era già un'impresa mettere insieme 26 numeri all'anno, riempirne 52 sarebbe stata una sfida sovrumana, extragalattica addirittura. E pubblicando i nostri *Cb* e *Cc*, i lettori sarebbero per forza calati. Risposta degli esperti in moltiplicazioni: ma se perdiamo 10 o 15 mila palati fini nel complesso ci guadagneremo lo stesso. Ne vale la pena.[101]

Si rivelarono più fondate le perplessità dei curatori dell'ottimismo della casa editrice, tanto che l'esperimento della periodicità settimanale dovette essere interrotto, durando una prima volta dal numero 336 al numero 435 (14 giugno 1964 - 8 maggio 1966) e ponendo «Urania» in condizioni di dover recuperare una discesa sotto le 30.000 copie. Un nuovo tentativo voluto dall'editore diversi anni dopo, si concluse dopo un periodo analogo (nn. 766 - 895, dal 14 gennaio 1979 al 5 luglio 1981) in cui «Urania» era scesa sotto le 19.000 copie.

100 Russo, Luigi, *Profilo storico*, in *id*. (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, La Nuova Presenza editrice, Palermo, 1978, pp. 10-11.

101 Fruttero Carlo e Lucentini Franco, *Fantascienza*, in *I ferri del mestiere*, cit., pp. 63-103. Sulla penuria di opere da pubblicare anche Tosello in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, cit., p. 1368, mentre Lippi afferma che il problema potesse essere soprattutto in un impegno troppo scarso o nelle modalità di ricerca dei materiali, visto che negli USA o in Regno Unito tale penuria non era sentita; in Lippi, Giuseppe, intervista rilasciata all'autrice, cit.

I.4 Fruttero e Lucentini marziani in cattedra

Durante il periodo in cui fu curata da Fruttero e Lucentini «Urania» smise di ospitare opere di autori italiani (con e senza pseudonimi) come opere principali dei fascicoli. Nemmeno si trovavano più autori italiani nei racconti o nei romanzi a puntate in appendice ai fascicoli, con l'eccezione di quattro racconti brevi scritti dei curatori stessi, pubblicati sotto pseudonimi anglosassoni. Altre firme italiane si trovano nella rubrica *Il marziano in cattedra*, comparsa a partire dal numero 296 (2 dicembre 1962), deputata a ospitare le prove narrative, poetiche, figurative dei lettori, selezionate dai due curatori.

Nelle pagine che seguono proporrò alcuni rilievi relativamente alle prove narrative fantascientifiche dei curatori, viste in chiave di espressione di una più generale concezione di generi e di collana. Da alcune osservazioni sul *Marziano in cattedra* si potrà inferire l'atteggiamento di Fruttero e Lucentini verso gli autori italiani (servendosi anche di interventi critici espliciti espressi in altre sedi) e avanzando alcune ipotesi relativamente alle conseguenze di tale atteggiamento per lo sviluppo della fantascienza in lingua italiana.

I quattro racconti dei curatori compaiono tutti nei primi anni Sessanta: il *Senso delle proporzioni* di Fruttero, con lo pseudonimo Charles F. Ostbaum nel numero 276 (25 febbraio 1962), il già citato *Dalle due alle tre e mezzo* di Lucentini sotto lo pseudonimo P. B. Kettridge (già nell'antologia einaudiana *Storie di fantasmi* del 1960) nel numero 343 (2 agosto 1964), *Tutta un'altra cosa* di Fruttero sotto lo pseudonimo Robert Hall e *Un modo c'è sempre* di Lucentini con lo pseudonimo di Sidney Ward nel numero 363 (20 dicembre 1964), questi ultimi due ripresi dall'antologia mondadoriana *Quaranta storie americane di guerra, da Fort Sumter a Hiroshima*, curata nello stesso anno dagli stessi Fruttero e Lucentini. In tutti e quattro i casi viene sfoggiata la civetteria di specificare, in calce, un titolo originale in inglese e il nome o la sigla del "traduttore" (ossia il vero autore).

La breve introduzione che i due autori appongono alla ristampa di alcuni racconti nei *Ferri del mestiere*, esprime perfettamente lo spirito con cui condussero questi personali esperimenti col genere:

> Innumerevoli nei millenni i "falsi" letterari; e innumerevoli le motivazioni degli occulti autori […] Nel nostro caso si trattò di semplice divertimento, volevamo vedere se saremmo riusciti a passare inosservati tra la folla degli autori "veri" delle nostre antologie. Un gioco mimetico. E tuttavia anche forse un'inconscia esercitazione, una sorta di ginnastica preparatoria per quando ci saremmo messi a scrivere in proprio. Ma a quattro mani, che è di nuovo una forma di anonimato. Un buon sistema per liberarsi di ogni residua egolatria (ammissibile nei

> giovanissimi e nei geni) e avvicinarsi umilmente - dice - al banco dell'artigiano, che fabbrica la falsa angoliera cinese del Settecento. Lui qui coi suoi ferri in mano, e lì, staccato da lui, oggettivato, il legno su cui lavorerà.[102]

Dunque un raffinato divertimento non estraneo ai modi di un postmoderno letterario che seleziona e riusa moduli tipici di questo o quel genere, contaminando repertori e spargendo in ogni esperimento un'ironia disincantata, senza che ciò pregiudichi una coerenza narrativa lineare e una godibilità del racconto in quanto tale, ché anzi le implicazioni sperimentali e giocose possono restare al lettore meno malizioso perfettamente celate. Ma certo anche l'aspetto di esercizio, di buon artigianato pare coerente con la produzione romanzesca del duo - che non ha rinunciato a rivolgersi a un pubblico vasto.[103]

Dalle due alle tre e mezzo di Lucentini è un racconto giallo quanto soprannaturale, esemplare dunque di un discorso sui generi che cerca nella commistione un punto di forza, in questo caso addirittura tematizzato; un racconto in cui con ironia viene in parte smentita quella teorizzazione delle differenze tra gli schemi narrativi tipici del giallo e del soprannaturale, formulata nella prefazione di *Universo a sette incognite*. Il racconto infine esemplifica perfettamente anche il concetto di esercizio artigianale di alto livello.

Una donna viene assassinata nel suo modesto appartamento in cui si è appena trasferita, la polizia sopraggiunge sul posto e comincia un'indagine. Grazie a un magistrale montaggio alternato il lettore assiste parallelamente all'omicidio della donna, compiuto da un essere mostruoso per ragioni che restano ignote, e all'arrivo della polizia. Nel finale il medico della scientifica legge l'ultima frase del gioco che la donna stava completando su una rivista enigmistica. Il gioco era titolato 'Chi l'ha detto', la frase di cui la donna stava cercando la paternità al momento dell'omicidio recitava “I fantasmi non uccidono”, lettala il medico alza gli occhi e si domanda «e chi l'ha detto?» enunciando inconsapevolmente e con macabra ironia la soluzione del caso davanti a cui si trova (la domanda, se intesa in senso retorico, funziona come una smentita).

Altrettanto efficace la costruzione narrativa de *Il senso delle proporzioni* di Fruttero, storia fantascientifica in cui i modi del giallo permettono di tenere il lettore avvinto lungo tutto il racconto, lasciando in sospeso una piena comprensione di quanto sta avvenendo sino alla chiusa.

---

102 Fruttero Carlo e Lucentini Franco, *Fantascienza*, in *I ferri del mestiere*, cit., pp. 87-103. Nel capitolo dedicato alla *Fantascienza* vengono riproposti, assieme a *Il senso delle proporzioni*, *L'affare Herzog* di Fruttero (Charles F. Ostbaum) uscito nel già citato *Le meraviglie del possibile* e *Domenica alla frontiera* di Lucentini (Sidney Ward) uscito ne *Il secondo libro della fantascienza*, Torino, Einaudi, 1961. Nello stesso volume, nel capitolo dedicato alle *Storie americane di guerra* (pp. 107-122) si trovano *Tutta un'altra cosa* e *Un modo c'è sempre*, in quello su *La ghost-story* (pp. 123-136) viene riproposto *Dalle due alle tre e mezzo*.

103 Per una critica ai romanzi e all'attività traduttiva di Fruttero e Lucentini si può partire da Barletta Mauro e Straniero Giovanni, *Lucentini & Lucentini*, cit.; Canova, Gianni, *Il romanzo Supermarket di Fruttero e Lucentini*, in Spinazzola, Vittorio (a cura di), *Il successo letterario*, Milano, Unicopli, 1985, pp. 293-305; Scarpa, Domenico, *Uno. Doppio ritratto di Franco Lucentini*, Palermo, Duepunti, 2011.

Viene adottato il punto di vista interno di un narratore protagonista, il quale ricostruisce i propri moventi e difende la propria condotta all'interno di una situazione che, il lettore intuisce dal resoconto, gli dev'essere costata un qualche tipo d'accusa, un elemento che funge da implicito presupposto e pretesto dell'accorata autoconfessione. Il protagonista racconta un avvenimento recente: ricercatore scientifico, davanti a una scoperta che gli era sembrata di estrema rilevanza, aveva tentato di essere ricevuto direttamente dal Capo della sua organizzazione. Un'attesa sempre più snervante, la condiscendenza dei segretari, l'essere ripetutamente ignorato avevano infine esasperato l'io narrante, che, perso il controllo, era entrato in un ufficio qualunque e ormai fuori di sé aveva raccontato la propria scoperta ai funzionari presenti e reclamato un colloquio con l'inarrivabile Capo. I funzionari avevano risposto che certamente la scoperta era assai interessante

> ma che non era assolutamente il caso di disturbare il Capo per così poco.
> Questo «così poco» - che allora mi è parso un insulto, di fronte al quale non mi restava che uscire, e così ho fatto, senza dire una sola parola - capisco ora, a mente fredda, che non aveva nulla, o quasi nulla, di sarcastico, ma traduceva senza malizia non solo la convinzione di quei tre, ma anche la situazione di fatto.
> La realtà è che non ho ancora imparato a guardare le cose in una prospettiva più ampia: una razza intelligente che si evolve su un pianeta minore di un sole minore, e che alla fine si suicida, distruggendo se stessa e ogni altra forma di vita sul proprio mondo, costituisce - considerati i miliardi di esperimenti in corso - un avvenimento di importanza relativa. Proprio perché so di avere la coscienza a posto, proprio perché sono in grado di respingere ogni insinuazione malevola, ogni addebito calunnioso, non mi costa troppo (o meglio costa molto, ma unicamente alla mia vanità) ammettere ciò che, lo so benissimo, si va dicendo fra le altre cose alle mie spalle: che farei bene a coltivare il senso delle proporzioni.

Ecco dunque l'epilogo del racconto che con inaspettato mutamento di prospettiva svela al lettore che il protagonista e il suo mondo non sono umani, ma si situano a un livello di esistenza che permette una consapevolezza assai più ampia e che fa dell'uomo un esperimento secondario. Ciò che rende il racconto apprezzabile non è però il semplice effetto di sorpresa ottenuto con lo straniamento finale e grazie alla complicità del narratore interno, che scalza l'uomo (e il lettore) dal piedistallo di antropocentrismo su cui si era posto quasi inconsapevolmente (tema evidentemente già noto), bensì la declinazione originale della trovata. Senza contare l'abilità nella caratterizzazione della voce narrante, e soprattutto l'accostamento tra mutamento di prospettiva, la collocazione marginale dell'uomo nel sistema di riferimento svelato e la situazione impiegatizio-burocratica in cui si ambienta il piccolo dramma del protagonista, accostamento che genera un gustoso effetto ironico. Inoltre, ed ecco nuovamente l'importanza di una trovata finale anche sul piano linguistico, il senso delle proporzioni di cui al protagonista viene rimproverata la mancanza è al contempo sottolineatura metanarrativa del meccanismo su cui sono stati basati la costruzione della narrazione e il suo effetto finale, forse anche ironico sberleffo al lettore e al suo istintivo antropocentrismo.

Anche i due racconti di guerra - *Tutta un'altra cosa* e *Un modo c'è sempre* - costituiscono due esempi di contaminazione tra repertori di genere, se non di superamento di una distinzione rigida tra generi, distinzione utile alla teoria e all'analisi più che presente nella realtà della produzione letteraria o nelle intenzioni degli autori. Due racconti che, spiega la breve introduzione alla ristampa nei *Ferri del mestiere*,[104] giocano su un fronte tipologico che alla raffigurazione dell'azione di guerra con dovizia di effetti speciali preferisce ritrarre «personaggi seduti o in piedi, l'uno di fronte all'altro, che procedono a uno scambio di sentimenti o di idee sull'azione in corso», peraltro puntando tutto sulla trovata finale - un evento improvviso o anche solo una *butade*, una battuta, un gioco linguistico, allusi nei titoli - o in essa trovando una chiusa sul punto culminante della parabola narrativa.

In conclusione, i quattro racconti di Fruttero e Lucentini pubblicati su «Urania» mettono in luce alcuni elementi su cui si appuntava l'attenzione dei due in veste di autori, non meno che in veste di curatori e selezionatori di testi altrui. Penso al consapevole gioco sui generi che trae forza dalla commistione tra moduli propri di idealtipi generici diversi: trovate e ambientazioni fantascientifiche si sommano a inchieste e misteri da risolvere. È coerente poi con quanto ho già osservato a proposito del rapporto tra fantascienza e gotico che abbia trovato posto su «Urania» un racconto come *Dalle due alle tre e mezzo*.

Non manca in questi esperimenti l'aspetto di *divertissement* implicito nell'uso ironizzante di schemi tipici di questa o di quella produzione, sottolineato ne *I ferri del mestiere*. Quanto all'aspetto di esercizi o esercitazioni di un buon artigianato letterario, non si può non notare l'abilità costruttiva, il gusto con cui l'effetto finale viene ricercato e preparato, con cui vengono disseminati nelle pagine i presupposti per una chiusa efficace, in cui la traiettoria della misura breve possa trovare il suo culmine assieme al su epilogo.

Torno ora sul fronte della cura editoriale considerando la natura e gli esiti della rubrica *Il marziano in cattedra*. Come accennato sopra, la rubrica è nata sul numero 296 del 2 dicembre 1962, è stata presente in ogni fascicolo per un primo periodo, quindi, tra i numeri 341-433 (19 luglio 1964-24 aprile 1966) è rimasta presente su numeri alterni (i dispari) mutando nome, a partire dal numero 427, in *Il marziano. FS italiana*. La rubrica pubblicava racconti brevi, poesie, disegni inviati dai lettori e scelti dai curatori. Indiceva e ospitava inoltre un concorso annuale: la redazione eleggeva dieci "Marziani d'Argento" - gli autori ritenuti più meritevoli, dei quali alcune opere venivano riproposte in una *Antologia dei Marziani d'Argento*; tra questi i lettori erano invitati a votare ed eleggere un "Marziano d'Oro".

104 Fruttero Carlo e Lucentini Franco, *I ferri del mestiere*, cit., pp. 107-108.

La rubrica fu concepita dai due curatori dopo che l'editore aveva proposto di aprire su «Urania» una pagina di posta dei lettori. Fruttero e Lucentini preferirono questa formula alternativa - selezione, pubblicazione, commento di lavori dei lettori - per evitare «sfoghi, rimbrotti, suggerimenti campati per aria», ritenendo che «in fin dei conti sono sempre gli stessi pochi criticoni o esibizionisti a prendersi la pena di scriverti».[105] Dunque un modo per restare in contatto con i lettori, sollecitandone però una partecipazione mirata e sempre mediata dalle scelte e dall'inquadramento critico espresso dai curatori. Fruttero e Lucentini svolgevano infatti un primo lavoro di selezione sui testi dei lettori, ma la 'cattedra' presente nel titolo della rubrica è motivata anche e soprattutto dal lavoro di commento, valutazione, sollecitazione che viene svolto attorno agli stessi testi: il "professor Marziano" dà infatti, di volta in volta, lezioni su saggistica, traduzione, finali a effetto, composizione di testi a tema e via dicendo.

Non prenderò in considerazione tutti i testi pubblicati, né voglio dare di questi testi una lettura critica approfondita: il piccolo *corpus* è estremamente eterogeneo anche nella riuscita letteraria. Piuttosto cercherò di fornire un'idea generale su tipologia e livello di questa produzione tramite alcuni esempi e di segnalare alcuna fra le molte firme comparse, essendo lo statuto di questi testi quello di prove amatoriali, di cimenti dei lettori, tanto che *Il marziano in cattedra* nacque, come si è visto poco sopra, in sostituzione di una rubrica di posta e non della presenza di autori italiani sulla testata. Nondimeno una prima constatazione potrebbe riguardare il buon livello di una parte dei testi pubblicati, tanto elevato da far pensare a un lavoro di *editing* da parte dei curatori (ipotesi però smentita dai curatori stessi).[106] Non mancano infatti racconti brevi e brevissimi con trovate originali e finali al fulmicotone, ma anche poesie tutte giocate su coloriti neologismi relativi ad altri mondi e razze, o su malinconiche riflessioni suscitate da visioni cosmiche o cimiteri di robot in disuso.

Significativo è che i racconti brevi scelti per la pubblicazione mostrino in molti casi una struttura tutta tesa linearmente alla trovata finale a effetto (magari ottenuta mediante un repentino cambio di prospettiva), secondo una modalità che si è vista declinata dai due curatori nelle loro prove autoriali; altrettanto gradita pare la presenza di trovate comiche e l'uso di toni ironici. Ricavo solo una citazione a titolo di esempio dal racconto del lettore Paolo Brera pubblicato nell'*Antologia dei Marziani d'Argento 1964* (n. 363, 20 dicembre 1964, p. 215), titolato *Le sorprese dell'ipnosi*:

105 Fruttero Carlo e Lucentini Franco, *La traduzione*, ivi, pp. 31-62. La breve introduzione sulla rubrica da cui ho tratto le citazioni è seguita dalla ristampa delle tre lezioni sulla traduzione di Lucentini, pubblicate sui nn. 304-306 di «Urania» (sotto lo pseudonimo del Marziano, ovviamente).

106 Lippi, Giuseppe, *Esiste la fantascienza italiana?*, conferenza presso il Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste, 29 aprile 2010. In favore dell'ipotesi di un intervento dei curatori almeno in alcuni casi si potrebbero portare, oltre al livello decisamente buono di molti testi, l'uso di pseudonimi in alcuni casi composti tutti secondo lo stesso principio. Ad esempio sul numero 343 (2 agosto 1964, puntata della rubrica alle pp. 124-127) gli pseudonimi che compaiono in calce ai vari pezzi sono: AlFa6Fe, PaBre?Mi, RoCo69bis, GiaCro9Mo, LeLu?Ts.

Il marziano si rannicchiò dietro un comignolo, sul tetto a spiovente della casa. Stringeva frenetico la pistola, pronto a difendersi.

La voce dal basso ripeté:

- Siamo amici, siamo marziani, vieni fuori, scendi!

Lui sapeva che non erano marziani. Erano terrestri che stavano cercando di intrappolarlo. Non sarebbe sceso.

Sotto la casa, il capo del drappello marziano abbassò il megafono per salutare l'Ispettore d'Invasione, che s'era avvicinato e seguiva la scena.

- Ma quello lì non l'avete ipnotizzato? - chiese l'Ispettore d'Invasione.

- Ma sì! - disse il capo-drappello. - L'abbiamo ipnotizzato come tutti gli altri terrestri, e lui s'è perfettamente convinto di essere un marziano.

- Vi ucciderò tutti, maledetti terrestri! - venne la voce dall'alto della casa.

- Un bel guaio - disse l'Ispettore d'Invasione.

Nel commento introduttivo dei curatori il racconto di Brera viene presentato come accomunato a quello di un altro lettore - Giuseppe Spini - sotto il segno di Sheckley e Brown, come miglior racconto “fulminante”.

Anche nei racconti di maggior estensione si apprezzano le trovate ironiche, i ritmi serrati (le prove di lettori come Cesare Cavalleri o Maurizio Lipparini ne sono esempio), ma nella rubrica trovano spazio anche racconti in cui a prevalere sono toni più lirici, surreali e talvolta dolenti. Nella già citata antologia del 1964 (pp. 224-226) esemplifica questo fronte il racconto *I Mutanti* di Ruggero Maschio, ambientato in un inquietante futuro post-catastrofico in cui al 'noi', di cui il narratore si fa portavoce, si contrappongono i mutanti, descritti mentre attaccano l'insediamento umano fortificato e vengono decimati trucemente dalla difesa armata. Ne cito le righe iniziali:

Ecco la terza andata [sic]: i mutanti sono pazzi. Sbucano fuori dal bosco e corrono bassi, lasciando andare colpi secchi, radi. Noi siamo il loro abominio, siamo la cosa più odiosa della terra. È un anno che hanno cominciato ad attaccare il Rifugio, e ogni tanto ritornano, testardi, furiosi. Verranno sempre. Qui dietro si alza una canna corta, tozza, e viene inserito un caricatore. È un'arma potente. Partono cinque colpi in rapida successione. Tonfi sordi, profondi. I mutanti li senti urlare come i pellirosse di una volta. Corrono e sono tanti, saltano i fossi e sono un formicaio. La prima esplosione li squarcia e li disperde. [...]

Si può notare nel brano la ricerca di uno stile che renda efficacemente il clima anche psicologico dell'azione: la costruzione paratattica, la scelta di frasi brevi, secche, a ricreare un clima teso e assieme il fatalismo amaro con cui il narratore affronta la sua realtà. Non manca neppure il tentativo di ricreare l'idioletto del narratore, con l'uso di modi e toni da parlato popolareggiante - anacoluti, modi di dire, similitudini e metafore che attingono all'ambito dei culti cristiani e del lavoro nei campi, etc. («I mutanti li senti urlare come i pellirosse di una volta», e più avanti «crepitano le mitragliatrici e ti tremano in mano», «quei proiettili che si sgranano come un rosario», «è tutto un seminato di corpi»). Si tratta di una ricerca formale che, pur non esente da ingenuità, distingue il

raccontino da molti altri che, pubblicati nella rubrica, presentano una scrittura, più o meno efficace, ma spesso priva di rilevante originalità stilistica. Notevole anche, ne *I mutanti*, la crudezza di molte descrizioni della battaglia impari, con i mutanti affamati, vestiti di stracci, disarmati, che vengono respinti, sterminati, bruciati vivi senza alcuna pietà. La situazione finzionale diviene così un evidente simbolo dell'orribile disumanizzazione che accompagna ogni guerra. La presentazione dei curatori sottolinea come nei racconti di Maschio vi sia «una forte carica lirica che sostituisce senza svantaggio la maggior articolazione, la struttura più propriamente narrativa» caratterizzante i racconti di altri lettori, del resto, viene sottolineato, «non per niente Maschio è autore anche di raffinate poesie».

Nel *Marziano in cattedra* vengono pubblicati, alternati ai racconti, testi poetici con notevole frequenza, non privi in molti casi di un certo interesse, il più delle volte ricercato in virtù dell'invenzione linguistica e dello scherzo. Come ne *La bella stagione* di Giancarlo Castello pubblicata sulla puntata del numero 418 (9 gennaio 1966, *Antologia dei Marziani d'Argento 1965*, pp. 120-145): «Senti il fischio degli Anisotropi / Che s'abbeverano alla sorgente / D'ossido di deuterio? [...] Mentre madri robot allattano / Gli ultimi nati / In vitro». La riuscita ironica è spesso raggiunta proprio in virtù del contrasto che si viene a creare tra termini tecnici di ambito scientifico o neologismi che ne richiamano il tono, e scelte formali tradizionali nel metro e nelle figure, mentre laddove i lettori-autori si cimentano con tonalità liriche e suggestioni evocative i risultati sono spesso di assai più scarsa rilevanza. Al primo fronte si può ascrivere anche il *Lamento di robot immigrato* di Mauro Migliaruolo (sempre sul numero 418), una filastrocca in quartine a rima baciata, in cui è un robot a esprimersi in prima persona, in un dialetto meridionale che deforma scherzosamente i nomi dei propri componenti tecnici, descritti oramai usurati e danneggiati dal tempo e dal lavoro («So futtute l'amperagge / Tengo l'uocchie senza ragge [...]»). Dalla stessa antologia si potrebbe citare anche *Stagioni spaziali* di Alessandro Farné: «Autunno nell'iperspazio: odore / Di stelle morte. / A primavera forse / Le galassie torneranno in fiore»; haiku a tema cosmico che, nonostante la politura, non supera il livello di un esercizio riuscito. O ancora, sono gustosi scherzi quelli di Gianni Tulisso (cito *I nuovi vicini* dal numero 363, p. 230): «La prima volta / Che ho visto i miei nuovi vicini / sono sceso in cantina / E ci ho sepolto / Questo mio paio d'occhi».

Sul fronte poetico si possono dunque individuare alcuni caratteri ricorrenti nei testi scelti per la pubblicazione - l'invenzione linguistica, la trovata divertente - che rendono spesso le poesie godibili alla lettura, senza che possano accampare, per lo più, maggiori pretese. È nell'ambito della narrativa breve che si possono rintracciare le potenzialità più interessanti.

Per verificare se la rubrica abbia avuto una funzione, seppur involontaria e non programmata, di scoperta di nuovi autori, si possono indagare e seguire i destini di un campione rappresentativo dei lettori comparsi sulle sue pagine, rintracciando le occorrenze successive delle varie decine di firme comparse nella rubrica nel primo anno e mezzo di attività (fine 1962-primi del 1964). In alcuni rari casi i partecipanti sono divenuti in seguito autori specializzati discretamente affermati: Massimo Pandolfi, che compare nella rubrica a più riprese (nn. 301, 321, 323, 324, e altri) è poi stato un autore assiduo sulle pagine di «Galaxy» e «Oltre il Cielo», ed è presente in quasi tutte le antologie *Interplanet*; Piero Prosperi (che compare nella rubrica almeno in un caso, sul numero 312) ha in seguito pubblicato per «Oltre il Cielo», «I Romanzi del Cosmo», *Interplanet*, «Futuro», «Galassia», «Robot», per citare solo le collaborazioni più rilevanti; Remo Guerrini (comparso sul numero 316) ha inseguito firmato racconti e articoli su «Galassia», «Oltre il Cielo», «Robot»; Mauro Antonio Migliaruolo (o Miglieruolo) è apparso con numerosi racconti in appendice su «Galassia» e su «Oltre il Cielo»; etc.[107] Molto più numerosi i casi di lettori-autori presenti nella rubrica anche assiduamente, che in seguito conteranno apparizioni in altre pubblicazioni limitate e sporadiche o che ricompariranno come traduttori o illustratori (Giovanni Crimini, Giorgio Ferrari, Gina Pagani, Giancarlo Barbadoro, Carmelo La Torre, Paola Pallottino, Maurizio Lipparini, Roberto Bonadimani, Giancarlo Castello, Luciano Nardelli, e numerosi altri). Vi sono poi vari nomi presenti con particolare frequenza che non mi risulta abbiano scritto alcunché in altre sedi (quelli ad esempio di Gianni Tulisso, Ruggero Maschio, Sergio Tosi).

Dunque la funzione di *scouting* che *Il marziano in cattedra* avrebbe potuto avere, sebbene non programmaticamente, grazie all'offerta di uno spazio pubblico, nonché di giudizi e consigli a lettori-autori del tutto sconosciuti, è stata nel complesso decisamente limitata. Il ruolo della rubrica è rimasto prevalentemente quello di offrire uno spazio di espressione ai lettori e una forma di dialogo con la redazione, laddove la partecipazione è stata sempre sollecitata e regolata da richieste e obiettivi precisi, non mai lasciata libera. I lettori erano invitati a cimentarsi con la scrittura, con la traduzione e con l'illustrazione, non già a esprimere la loro opinione sul lavoro della testata o a chiedere informazioni e approfondimenti, cosicché *Il marziano in cattedra* si distingue rispetto alle più ordinarie rubriche di posta che si incontreranno su altre testate. L'esempio del *Marziano in cattedra* verrà infatti recepito, su altre testate, più che dalle rubriche di posta da sezioni dedicate alla selezione e pubblicazione di opere di autori italiani, come *Accademia* su «Galaxy» o *Gazzettino* su «Galassia», le due riviste edite dall'editore La Tribuna di Piacenza prese in considerazione in questo lavoro.

Se per un verso la scelta di organizzare la rubrica in questo modo esprime sicuramente una

107 Tutti questi autori ricompariranno nei prossimi capitoli, dedicati alle testate citate.

strategia originale di coinvolgimento dei lettori, per un altro verso *Il marziano in cattedra*, unica sede in cui sull'«Urania» di questi anni si possono trovare firme italiane, può esser considerato espressione dell'atteggiamento dei curatori verso gli autori o i potenziali autori italiani. Un atteggiamento più che scettico: di sostanziale rifiuto di una letteratura fantascientifica nostrana a livello professionale. Tale rifiuto era stato da Fruttero teorizzato esplicitamente e motivato su basi estetiche in una celebre intervista rilasciata nel 1968:[108] Fruttero affermava di non avere pregiudizi verso gli autori italiani, ma ribadiva che essi andavano incontro a difficoltà oggettive. Lo scrittore anglosassone - argomentava Fruttero - può infatti giovarsi di un bagaglio figurativo ricchissimo facendo atterrare un disco volante nel Nevada: verranno informati l'FBI, il Presidente, il Congresso, lo stesso paesaggio è vasto. Il risultato sarebbe invece ridicolo trasponendo la medesima situazione presso il comune di Boffalora in provincia di Milano: si vedrebbero arrivare i pescatori dal Ticino, che avvertirebbero il maresciallo dei carabinieri, quindi il sindaco correrebbe dal prefetto a bordo di una Fiat Seicento. Insomma la situazione drammatica verrebbe immediatamente a cadere per lasciare il posto a un bozzetto di vita locale, con aspetti ironici o folkloristici, da giocare sullo scherzo, ma inadatto a ottenere una presa drammatica sul lettore. Fruttero sembra qui argomentare un'incapacità degli scrittori italiani di cimentarsi con la narrativa fantascientifica derivata da una mancanza di tradizione pregressa, e soprattutto dall'idea - nelle parole di Fruttero oggettivata e data per inevitabile - di un'ambientazione italiana inadeguata, ridicola da applicarsi a temi tipicamente fantascientifici. Una tale idea avrebbe forse potuto più correttamente essere enunciata come percezione e attribuita a un pubblico, insomma relativizzata, ma anche in questo modo il risultato sarebbe stato discutibile: per il pubblico statunitense il Nevada avrebbe potuto rappresentare un paesaggio vicino e familiare quanto la bassa padana per il pubblico italiano, l'eventualità poi che il

108 Fruttero, Carlo, intervista rilasciata a *L'Approdo*, trasmissione RAI, puntata del 1968 dedicata alla fantascienza italiana. Spezzone ripreso da *Tempi Dispari*, programma RAI News, 10 marzo 2009, (ho consultato il video su Fantascienza.com, all'indirizzo <http://www.fantascienza.com/video/393/tempi-dispari-carlo-fruttero-e-gli-alieni-a-boff/>, il 31 ottobre 2011, in seguito è stato rimosso per nuove decisioni della SIAE in merito al copyright). L'intervistatore, parlando di una fiera libraria parigina, domanda: «se non mancano i libri italiani di fantascienza, tuttavia ben pochi sono quelli pubblicati da un editore di prestigio: perché? Lo chiediamo a Carlo Fruttero, che cura per Mondadori il settore della fantascienza». Ed ecco la risposta: «Noi non abbiamo naturalmente pregiudizi verso gli autori di fantascienza italiani, è piuttosto che lo scrittore di fantascienza italiano si trova davanti a delle difficoltà che gli anglosassoni non hanno. Facciamo il caso più banale per la fantascienza: supponendo un arrivo di astronave marziana, un disco volante marziano, o venusiano o di Aldebar, che arriva - non so - a Little Tree per esempio, nel Nevada, in uno Stato americano spaziosissimo, vasto... abbiamo dietro questi spazi, queste parole, questi nomi di città, tutto un bagaglio figurativo ricchissimo, cioè l'FBI che viene subito informato, il Presidente degli Stati Uniti, il Congresso; lo stesso paesaggio è immenso, è vastissimo. Immaginiamo la stessa situazione nel comune di Boffalora in provincia di Milano. Il disco atterra e arrivano i pescatori del Ticino e chi avvertono? L'FBI? No, avvertono il maresciallo dei Carabinieri, poi da lì telefonano al sindaco, il sindaco prende una Seicento e corre dal prefetto... Si vede subito che la situazione drammatica cade, cade [disgraziatamente] e diventa un bozzetto, un bozzetto di vita locale, che può avere degli effetti ironici, divertenti, ridicoli, folkloristici, ma che non ha nessuna forza drammatica, nessuna presa sul lettore. Una storia così va giocata sullo scherzo». E l'intervistatore commentava: «Tuttavia, sia che i dischi volanti degli autori italiani atterrino sul suolo americano, sia che atterrino a Boffalora, resta il fatto che le nostre storie di fantascienza, ancora poco considerate dai nostri maggiori editori, vengono tradotte e pubblicate con sempre maggiore frequenza in Francia, in Giappone, perfino nell'Unione Sovietica».

pubblico italiano prediligesse per le storie di fantascienza ambientazioni in luoghi esotici o in particolare nei luoghi in cui era stato abituato a vederle situate dagli autori anglosassoni, non avrebbe escluso di principio la possibilità di un autore italiano di cimentarsi con profitto nel genere, optando per un'ambientazione e uno pseudonimo che assecondassero quel tipo di aspettativa nel lettore (come infatti già era accaduto e accadeva in quegli stessi anni).[109] L'intervento di Fruttero non ha evidentemente pretesa di costituire una riflessione teorica organica e purtroppo non risulta ne esistano da parte dei due curatori. Tuttavia la posizione espressa in quell'occasione è indicativa di un'esclusione degli autori italiani da «Urania» sulla base di un'incapacità vera o presunta, ma comunque postulata esplicitamente. Che la fantascienza secondo Fruttero e Lucentini fosse cosa, non solo non italiana, ma prettamente anglosassone è confermato pienamente dal catalogo di «Urania» negli anni della loro cura, in cui scompaiono completamente, assieme agli italiani anche i francesi che erano stati presenti con Monicelli, né si possono rintracciare autori di altri paesi europei o sovietici.

Commenta Giuseppe Lippi: «non crediamo che Fruttero & Lucentini, di lì a non molto affermati romanzieri essi stessi, avessero in odio le patrie lettere: se avessero potuto pubblicare un romanzo di fantascienza, poniamo di Italo Calvino o uno dei racconti di Danilo Malabaila (primo Levi), l'avrebbero fatto senza pensarci sopra, e hanno effettivamente pubblicati estratti dai vecchi libri di Ulisse Grifoni (un pioniere dell'Ottocento) e il racconto di Aldo Palazzeschi *Il punto nero*.[110] Il fatto è che, in quegli anni, non credevano di poter ottenere nulla di veramente egregio dagli autori specializzati. Probabilmente peccavano di pessimismo, visto che c'erano in giro scrittori come Lino Aldani e Giorgio Scerbanenco, Roberto Vacca e Inisero Cremaschi, Roberta Rambelli e Anna Rinonapoli […]».[111] Fruttero e Lucentini non provenivano infatti dal mondo degli appassionati di fantascienza e degli scrittori specializzati, e le lezioni de *Il marziano in cattedra* sono indicative della loro opinione in merito all'universo dei fan e degli scrittori specializzati, considerato subordinato rispetto a quello della tradizione letteraria e della letteratura *tout court*.

Come ricordava Lippi nel giudizio citato sopra, una tale posizione portò all'esclusione programmatica da «Urania» anche di scrittori che, come spero di contribuire a dimostrare nei prossimi capitoli, avrebbero potuto figurarvi più che dignitosamente, e che negli stessi anni pubblicavano su riviste specializzate ma anche presso editori generalisti, in collane di narrativa non marcate in senso di genere.

109 Nella trasmissione televisiva succitata il commentatore, dopo l'intervento di Fruttero, osservava la presenza di molte traduzioni di opere italiane di fantascienza negli altri paesi europei e dell'Est in particolar modo.

110 Tra gl altri racconti italiani pubblicati da Fruttero e Lucentini in appendice a «Urania» aggiungo a quelli citati da Lippi un racconto breve di Buzzati (*La peste motoria*, n. 296) e uno a puntate del precursore Agostino Della Sala Spada (*Nel 2073! Sogni d'uno stravagante*, nn. 281-284).

111 Lippi, Giuseppe, *Fruttero, Lucentini e la biblioteca di Babel*e, cit., p. 103.

A cavallo tra ultimissimi anni Cinquanta e primi Sessanta nascevano infatti numerose pubblicazioni periodiche dedicate alla fantascienza, dando luogo al piccolo *boom*, già ricostruito nella sezione precedente di questo lavoro, legato anche a un'accensione d'interesse nel pubblico favorita dai primi lanci spaziali sullo scorcio degli anni Cinquanta (il primo Sputnik fu lanciato il 4 ottobre 1957, seguito da altri cinque entro il 1960).

Tra le varie pubblicazioni degli anni Sessanta e Settanta, alcune porteranno avanti un discorso specifico sulla produzione di genere in lingua italiana («Futuro» e «Robot» ad esempio), molte si nutriranno di una produzione italiana cospicua (come «Oltre il Cielo»), talvolta accuratamente nascosta sotto pseudonimi stranieri («I Romanzi del Cosmo»). Molte di queste pubblicazioni, sopratutto degli anni Settanta, mostreranno una marcatezza in senso di genere, una specializzazione che si è tradotta spesso in grossi limiti di diffusione. «Urania» rimarrà in questi decenni la serie di maggior tiratura e diffusione, e la sua chiusura alla produzione nostrana per molti anni contribuirà all'esclusione degli autori italiani da una diffusione di massa, presso un pubblico generalista esteso, e alla loro relegazione nell'ambito ristretto di pochi appassionati.

Capitolo II

«I Romanzi del Cosmo»

Il mestiere della space opera

II.1 Ponzoni dai fotoromanzi alla fantascienza

«I Romanzi del Cosmo», nati nel giugno 1957 seguendo il modello dei «Romanzi di Urania», costituirono una pubblicazione periodica più vicina, per impostazione tipografica e articolazione interna dei contenuti, a una collana di romanzi piuttosto che a una rivista.[1] Il tipo di impresa editoriale cui la pubblicazione faceva capo offre un caso con caratteristiche che lo differenziano decisamente dal precedente come da quelli che seguiranno: Pino Ponzoni, proprietario e direttore delle omonime pubblicazioni, non era un grande editore generalista come Mondadori, né un piccolo editore specializzato come l'editore Esse («Oltre il Cielo») o l'editoriale Futuro («Futuro»).[2] Ponzoni cominciò la sua attività a Milano aprendo una tipografia e approdando, nel corso degli anni, alla realizzazione di una serie di pubblicazioni da edicola sotto sigla propria, registrata nel 1957.[3] Ed è di foto- e cine-romanzi che Ponzoni si occupava principalmente: pubblicazioni in serie a grande tiratura come «Le avventure di Don Archer» (fine anni Sessanta), «Parà. I più grandi film di guerra» (anni Sessanta-Settanta), «Killing» - la serie forse di maggior successo, di soggetto nero-erotico, creata nel 1966 e tradotta in diversi Paesi. Una segnalazione particolare merita «Antar re della giungla», uscito tra 1964 e 1966 in fascicoli di formato 26 x 18,7 cm. «Antar» era un

1 Come nel capitolo precedente, adotto per la testata la grafia tra caporali (adottata per riviste e quotidiani), scegliendo come criterio dirimente la registrazione della pubblicazione come testata periodica presso il Tribunale di Milano (e l'inserimento nel circuito distributivo delle edicole e non delle librerie).

2 Sull'attività editoriale di Ponzoni sono fonti il catalogo OPAC nazionale; il *Catalogo SF, Fantasy e Horror*, a cura di Ernesto Vegetti, Pino Cottogni ed Ermes Bertoni, <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/>; Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 845-1007 (intervista a Marco Paini, pp. 857-859; intervista ad Annico Pau, pp. 880-934; contributo di Roberta Rambelli, pp. 955-968; intervista a Gianfranco Briatore, pp. 969-992; intervista ad Antonio Bellomi, pp. 993-1007); Naviglio, Luigi, *Italiani mascherati e non.* I Romanzi del Cosmo, in de Turris, Gianfranco (a cura di), *Cartografia dell'inferno*, cit., pp. 33-35; Pizzo, Gian Filippo, *Profilo storico*, cit., p. 11; *id*. *I Romanzi del Cosmo* (scheda) in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 25.

3 Archivio storico della Camera di Commercio di Milano, Registro delle ditte, fascicoli 505979 (Ponzoni editore 1957-1963) e 602444 (Ponzoni Editore di Ponzoni Giuseppe e c.): l'iscrizione della ditta (inizialmente individuale, poi società per azioni dal 1962) è del 28 giugno 1957.

fotoromanzo d'avventura in puro stile burroughsiano,[4] che fu sceneggiato per tutti e sedici i numeri usciti da Luigi Naviglio, un autore che, sotto pseudonimo e non, firmava negli stessi anni (1964-1965) diversi romanzi pubblicati ne «I Romanzi del Cosmo». Negli stessi fascicoli di «Antar», nelle ultime pagine, vennero pubblicati racconti di tema fantascientifico a firma del medesimo Naviglio (*Una strada nel cielo*, nn. 1-11; *Adamorobot*, n. 2; *Rose rosse vaganti nello spazio*, n. 10, e così via).

Accanto ai fotoromanzi Ponzoni pubblicava alcuni rotocalchi settimanali popolari: «Settimana Radio TV»,[5] dal 1954 ai primi anni Settanta, e lo scandalistico «Extra», nonché diverse serie di romanzi gialli da edicola. «I Gialli Ponzoni» - usciti tra 1958 e 1961 (nati quindi poco dopo «I Romanzi del Cosmo»), erano contrassegnati dalle donne discinte sempre presenti nei disegni di copertina e dalla dicitura che, all'interno di un bollino sulla copertina, avvertiva il lettore di essere alle prese con un «*sexy mystery*», a esplicitare un'idea di genere che già i titoli - *Passione mortale*, *Adolescente perversa*, *Vedova pericolosa* - suggerivano con una certa chiarezza. Le copertine erano per altro disegnate da quello stesso Carlo Jacono che illustrava spesso i «Gialli» e «Segretissimo» per Mondadori, ma anche i fascicoli de «I Romanzi di Urania», le copertine di «Galaxy» e «Galassia» per La Tribuna, e che negli anni collaborerà con tante altre pubblicazioni di genere.[6] «I Gialli del Canarino» uscirono invece a partire dal gennaio del 1960 con periodicità mensile, ma ebbero vita più breve: ne ho rintracciata solo una decina di numeri.[7] Infine la serie «Spionaggio», sempre mensile, uscì a partire dal luglio 1961. Nel 1960 risulta inoltre la collaborazione di Laura Grimaldi alla redazione delle collane gialle, altro segnale di un legame con la Mondadori che andava al di là della persona di Monicelli, dando origine a doppie collaborazioni o collaborazioni successive anche di altre figure professionali.[8] L'ipotesi è confermata anche dalle doppie

4 Il riferimento è a Edgar Rice Burroughs, il creatore di Tarzan, oltre che prolifico autore di numerose saghe fantascientifiche di vasta popolarità sin dagli anni Dieci. In lingua inglese la bibliografia critica sulla narrativa di Burroughs è ormai consolidata, a partire dalla monografia di Richard A. Lupoff del 1965 (*Master of Adventure: The Worlds of Edgar Rice Burroughs*, prima edizione New York, Canaveral Press), o dallo studio di Robert R. Kudlay e Joan Leiby *Burroughs's Science Fiction* (New York, School of Library and Information Science, 1973). In lingua italiana riferimenti si potranno trovare in tutte le storie del genere fantascientifico già citate.

5 Emanuelli, Massimo, *Cinquant'anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale*, Milano, Greco & Greco, 2004, p. 38.

6 Nella serie non mancano titoli di Richard Matheson - n. 3, *Cieco come la morte* (*Someone Is Bleeding*); n. 34, *Cavalca l'incubo* (*Ride The Nightmare*) - o di David Goodis - n. 21, *Mania incendiaria* (*Fire In The Flesh*); n. 26, *Diabolica testimonianza* (*Cassidy's Girl*); n. 28, *Non sparate sul pianista* (*Down There*). Per l'attribuzione delle copertine a Carlo Jacono v. Lippi, Giuseppe, *Gialli proibiti. Sesso e violenza in edicola*, «Europolar», a. II, n. 6, agosto-ottobre 2006, <http://www.europolar.eu/europolarv1/6_dossiers_articles_giuseppe_lippi_it.htm#haut>.

7 Sul numero 61 de «I Romanzi del Cosmo» (15 ottobre 1960) ho rintracciato una pagina pubblicitaria che reclamizzava i «I Gialli del Canarino» come «classici della letteratura poliziesca» citando i primi nove titoli usciti e il decimo in preparazione (*Seppellita presto* di Brett Halliday, *La ragazza che scappa* di Adam Knight, *La bionda di Sammy* di Jack Webb, *Colpisci e fuggi* di Fredric Brown, *Il debito è saldato* di Jeremy Ford, *Attento, poliziotto!* di Alfred Grim, *Scappa, piedi piatti!* di W. L. Stuart, *Poker di morte* di Cleve F. Adams, *Ragazza aspettami* e *Sangue di sera* di Charlotte Armstrong).

8 FAAM, Fondo Erich Linder (d'ora in avanti EL), corrispondenza, fascicolo Ponzoni, 1960.

collaborazioni con entrambe le case di traduttori come Stanis La Bruna e Lidia Lax (di cui più avanti).

«I Romanzi del Cosmo» nacquero come mensile da edicola nel giugno 1957 su un progetto di Giorgio Monicelli. Monicelli era all'epoca curatore de «I Romanzi di Urania», e lo resterà fino all'ottobre 1961; il fatto che abbia proposto e curato una collana analoga presso un editore concorrente non stupirà, pensando al rapporto contrastato che Monicelli intratteneva con i Mondadori, dai quali aveva già tentato di svincolarsi creando, nel dicembre del 1956 la rivista «Galassia», curata con l'amico Luigi Rapuzzi ed edita a Udine presso una sigla editoriale omonima appositamente registrata. «Galassia», che aveva ospitato opere per lo più di autori italiani sotto pseudonimo e soprattutto dello stesso Rapuzzi, aveva però chiuso dopo soli cinque numeri nell'aprile del 1957. Si può supporre che Monicelli decidesse allora di fare un nuovo tentativo, questa volta proponendo l'idea di una rivista di fantascienza a un terzo editore.[9] Secondo una testimonianza di Marco Paini, curatore de «I Romanzi del Cosmo» dal febbraio 1959, Monicelli propose a Ponzoni la creazione non solo di una pubblicazione fantascientifica, ma di un intero settore sul modello del poliedrico settore periodici mondadoriano, che comprendesse una serie dedicata ai romanzi di spionaggio, una ai gialli e una alla fantascienza.[10] La nascita de «I Gialli Ponzoni» l'anno seguente, rende plausibile questa ricostruzione, ma la mancanza di altre testimonianze o carte d'archivio rende impossibile comprovare e ricostruire con maggior precisione la vicenda. Certo è che Monicelli firmò la cura dei primi dieci numeri della rivista (dal giugno 1957 al marzo 1958) con lo pseudonimo di Tom Arno. Gli succederà l'amico Rapuzzi per i seguenti sette numeri (nn. 11-18, aprile-novembre 1958). È verosimile attribuire il prematuro abbandono di Monicelli (e quello altrettanto rapido di Rapuzzi) a una scarsa consonanza di idee con Pino Ponzoni (che della pubblicazione resterà sempre, per altro, il direttore responsabile): le testimonianze di Luigi Naviglio e di Annico Pau (curatore della serie dal settembre 1960), ci dipingono infatti un editore dal carattere difficile, inflessibile relativamente ai limiti di foliazione e di spesa imposti a «I Romanzi del Cosmo».[11] Ma prima di ripercorrere la successione dei curatori e proporre qualche osservazione sulla politica editoriale che contraddistinse la serie, uno sguardo alle principali caratteristiche materiali e all'articolazione dei contenuti fornirà indizi significativi sul tipo di pubblico che l'editore si proponeva di raggiungere.[12]

9 Ulteriori informazioni su «Galassia» (da non confondere con la rivista omonima, nata nel 1961 a Piacenza per l'editore La Tribuna) in Pizzo, Gian Filippo, *Galassia (Udine)* (scheda) in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 24; Cozzi, nel volume succitato, riproduce la presentazione editoriale uscita sul primo numero (pp. 807-808).

10 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 886, 887.

11 Naviglio, Luigi, *Italiani mascherati e non*, cit., p. 34; Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 884, 888, 903, 906.

12 Traggo le seguenti informazioni dallo spoglio della testata.

L'impostazione dei fascicoli rimase stabile per tutte le duecentodue uscite della serie, che continuò le pubblicazioni fino al maggio del 1967: un romanzo principale pubblicato per intero occupa la gran parte di ogni fascicolo e a esso sono dedicati il titolo e la copertina; poche decine di pagine finali ospitano un racconto breve, un romanzo a puntate e alcune rubriche: la anonima *Avventure della scienza* (poi *Notiziario scientifico*) e, dal numero 4, *La posta del Cosmo*, inizialmente firmata con lo pseudonimo L'astronauta, poi priva di curatore. Dal numero 45 comparve il *Corriere del 2000*, firmato per lo più da Paini. Sia la *Posta* che il *Corriere* trattavano temi e curiosità scientifiche o tecniche e non letterarie. La presenza delle rubriche si assottigliò finché non scomparvero dopo il numero 130. Restarono invece le strisce di fumetti: dal numero 72 la striscia *Cosmo-humor* di G. C. Mangini (più in là firmata anche da Roberto Mannu) intervallata, dal numero 93, da strisce firmate Sangio.

Il formato - 17,5 x 12,5 cm - era un poco inferiore a quello dei «Romanzi di Urania» negli stessi anni (19 x 13 cm), e la foliazione era mantenuta sotto le 160 pagine a numero. «I Romanzi di Urania» costituiscono un termine di paragone essenziale, non solo dal momento che la pubblicazione è stata ideata dal medesimo curatore, ma anche perché è con la serie mondadoriana che «I Romanzi del Cosmo» si ponevano in ovvia competizione, imitandone tutte le caratteristiche salienti: la distribuzione in edicola, la prevalenza del modello-collana sul modello-rivista, il prezzo (150 lire), l'impaginazione su due colonne, il nome stesso della pubblicazione,[13] la copertina - con un'illustrazione a tutta pagina, il nome della collana e il sottotitolo «Fantascienza» entro un quadrato rosso in alto a sinistra e il titolo del romanzo a fianco.

Figura 1. «I Romanzi del Cosmo» n. 1, giugno 1957. Illustrazione di Luigi Garonzi per *Piattaforma spaziale* di Murray Leinster (*Space Platform*, 1953).

13 «I Romanzi di Urania» avevano mutato il titolo nel più breve «Urania» proprio nel giugno del 1957.

Tutto ciò indica come i «I Romanzi del Cosmo» puntassero coscientemente a sottrarre a «I Romanzi di Urania» una quota del pubblico da essa già iniziato al nuovo genere. Tra le differenze si possono annoverare, oltre al formato, in generale una minor cura editoriale, che si può dedurre dai *lapsus machinae* che ne punteggiano le pagine, e la rara comparsa, su «I Romanzi del Cosmo», di una minima presentazione editoriale delle opere, in seconda di copertina, più spesso sostituita da poche righe di lancio pubblicitario sulla quarta di copertina del fascicolo precedente.

Nel corso del tempo le caratteristiche sinora elencate subirono lievi mutamenti: il prezzo venne portato a 200 lire a partire dal numero 141 (nel febbraio del 1964, poco dopo l'analoga scelta fatta da «Urania» nel 1963); la periodicità passò da mensile a quindicinale dal numero 21 (febbraio 1959) per tornare a mensile dal numero 192; il titolo venne accorciato in «Cosmo» poco prima della chiusura, a partire dal numero 197 (dicembre 1966);[14] scomparve la doppia colonna per l'impaginazione del testo interno a partire dal numero 157.

Nei dieci fascicoli pubblicati sotto la cura di Monicelli si trovano diversi nomi degni d'attenzione, anche se talvolta con titoli poco noti, minori o datati: la prima uscita ospita *Piattaforma spaziale* di Murrray Leinster (*Space Platform*, del 1953, tradotto da Renato Varchi),[15] decano della fantascienza americana, seguito da un racconto breve di Richard Matheson (*Deserto d'orrore*, *Being*, 1954), un autore che sarà presente per altro anche ne *Le meraviglie del possibile*, e che qui ci testimonia quell'apertura di Monicelli verso il genere horror, già verificata sulle pagine di «Urania». Chiudeva il fascicolo la prima puntata di un romanzo firmato dall'italiano Giancarlo Ottani con lo pseudonimo di John Ott.

Nei numeri seguenti spiccano due racconti brevi di Ray Bradbury, sui numeri 2 e 9, tradotti da Monicelli stesso (*Incontro di notte*, *Night Meeting*, in *The martian Chronicles*, 1950; *L'ora X*, *Zero Hour*, 1947), uno di Brian Aldiss sul numero 5 (*Un fiorellino della Terra*, *Our Kind of Knoledge*, 1955, privo di indicazione del traduttore), un altro romanzo di Leinster sul numero 6 - *Al di là del sole* (*Operation: Outer Space*, 1954 tradotto da Renato Varchi), *Stella doppia* di Robert Heinlein sul numero 7 (*Double Star*, 1956, tradotto da Francesca D'Amelio), un altro racconto di Matheson sul numero 7 - *Viaggio nella quarta dimensione* (*Little Girl Lost*, 1953, traduttore non indicato). E ancora, sul numero 9, *Il libro di Ptah* di Alfred van Vogt (*The Book of Ptath*, 1943, traduzione di Giulio Martini).[16]

14 Il titolo cambierà sulle copertine e nel frontespizio interno, ma curiosamente sulla costa dei fascicoli resterà la dicitura «I Romanzi del Cosmo», forse un caso di trascuratezza tipografica.

15 In parentesi i titoli in lingua originale e la data della prima edizione in lingua originale. Cfr. The Internet Speculative Fiction Database, <http://www.isfdb.org>.

16 Il racconto pubblicato sul numero 9 col titolo *Un cimitero sulla Luna* ed erroneamente attribuito a Fredric Borwn sul fascicolo e da molte bibliografie seguenti è in realtà *My Sweetheart's the Man in the Moon* di Milton Lesser, del

Certo non mancano anche nomi meno noti, almeno in Italia, e di più modesta levatura, come ad esempio quello dell'inglese E. C. Tubb, uno scrittore dedito a trame d'azione, presente con un romanzo sul numero 3 (*Lungo viaggio nella notte*, *Star Ship*, 1955, tradotto da Stanis La Bruna). Si noti per altro che il medesimo autore compare con un altro romanzo su un numero di «Urania» lo stesso mese (*I pionieri di Marte*, *Alien Dust*, numero 157, 1 agosto, tradotto da Negretti).

Dunque un'inaugurazione di tutto rispetto, e una qualità media dei testi proposti piuttosto alta e che non viene meno nei pochi numeri curati da Rapuzzi, nei quali è probabile che almeno parte del materiale pubblicato derivasse ancora da scelte monicelliane, come normalmente accade in caso di avvicendamento tra curatori. Bisogna però notare che i traduttori indicati in calce a questi primi romanzi (Varchi, D'Amelio, Martini) non comparvero più nel seguito della serie, né risultano aver lavorato come traduttori al servizio di altri editori: potrebbe trattarsi di pseudonimi adottati per non inflazionare la firma del vero traduttore; sembra però trattarsi di mani diverse, con risultati che vanno da una resa scorrevole a una corriva e non priva di incertezze (in particolare nel caso di D'Amelio). Differente la carriera di Stanis La Bruna che firmò la traduzione di numerosi romanzi sin dall'inizio della serie (opere di Fletcher Pratt, Lewis Padgett, E. C. Tubb, Henry Kuttner, etc.). La Bruna era con tutta probabilità un traduttore professionista: traduceva dalla fine degli anni Trenta per Corbaccio-Dall'Oglio, Elmo di Milano, Mondadori e altri, soprattutto autori della letteratura angloamericana contemporanea (Walpole, Maugham, Buck, Wallace), classici popolari e per ragazzi (Stevenson, Poe), fantascienza per «Urania». Altri traduttori che comparvero in seguito nei «Romanzi del Cosmo» mostrano percorsi simili: Gianni Samaja, traduttore di numerosi romanzi per la serie fino al 1962, risulta negli stessi anni traduttore di vari racconti anche per le riviste dell'editore La Tribuna, «Galaxy» e «Galassia». Così anche Lidia Lax, a partire dal 1960, tradusse spesso per «Galaxy» racconti di molti autori di primo piano (da Simak a Pohl, da Tucker a Knight), oltre ai molti di autori minori; nei secondi anni Sessanta lavorò per una pubblicazione di qualità come «Gamma». Lax fu inoltre traduttrice di narrativa contemporanea e di gialli per vari altri editori più e meno piccoli, tra cui anche Mondadori e Garzanti.

Rapuzzi, durante la cura della serie, non perse l'occasione per pubblicare anche lavori propri: il romanzo *Le lacrime della luna*, con lo pseudonimo di Louis R. Johannis sul numero 12, il racconto breve *La quarta avventura di Parn Kane*, con lo pseudonimo di Woody Gray sul numero 13.

Dopo l'abbandono di Rapuzzi, i numeri 19 e 20 (dicembre 1958-gennaio 1959) uscirono con la cura attribuita a F. P. Aldorin, in realtà uno pseudonimo collettivo della redazione dell'editore, che mandò avanti la pubblicazione sinché non venne affidata a Marco Paini, il quale se ne occupò dal dal numero 21 (1 febbraio 1959) al numero 58 (30 agosto 1960). Classe 1931, Paini aveva studiato

1956.

legge, disegnava vignette umoristiche per «Epoca», e soprattutto era lettore di «Urania» e dei *pulps* fantascientifici statunitensi che riusciva a ricevere tramite una rete di amici.[17] Paini entrò inizialmente in contatto con l'editore proponendo un proprio romanzo per la pubblicazione, quindi si propose come nuovo curatore. Con una buone dose di spregiudicatezza - presentandosi come esperto del genere e del mestiere - Paini ottenne facilmente l'incarico, che ricoprì per meno di due anni, sinché non ebbe l'occasione di passare a un lavoro meglio retribuito, presso la serie di fotoromanzi «Grand Hotel». In seguito Paini proseguirà la carriera giornalistica passando da «Eva Express», a «Grazia» a numerosi quotidiani locali e nazionali.

Sotto la cura di Paini, i «Romanzi del Cosmo» videro diradarsi i nomi eccellenti in favore di autori minori e in generale dell'affermazione di una fantascienza semplice, avventurosa e d'azione, e della comparsa di diversi autori italiani, rigorosamente celati sotto pseudonimi anglicizzanti. Non mancano comunque altre opere di Fredric Brown, come il racconto breve *Tutti i nostri buoni Bems* nel numero 22 (*All Good BEMs*, 1949, senza indicazione del traduttore) e il racconto lungo *Incubo stellare* sul numero 30 (*Daymare*, 1943, senza indicazione del traduttore), un romanzo breve di Heinlein pubblicato a puntate a puntate sui numeri 36-42, *Rivolta 2100* (*If this Goes On...*, 1953, anche questo privo di indicazione del traduttore), il romanzo *I fabbricanti di schiavi* di Damon Knight (*A for Anything*, 1961, tradotto da Gianni Samaja) e il racconto *Il re delle mosche* di Asimov (*Flies*, 1953) sul numero 39, *Il linguaggio di Pao* di Jack Vance (*The Languages of Pao*, 1957, tradotto da Gianni Samaja) sul numero 41, *L'abisso del passato* di Sprague de Camp sul numero 42 (*Lest Darkness Fall*, 1939 traduzione firmata da Gianni Atom), *Mi chiamo Ben Stuart* di Wilson Tucker sul numero 57 (*The Lincoln Hunters*, 1957, traduzione firmata da Lidia Lax).

Compaiono inoltre nomi di romanzieri francesi come Jimmy Guieu (*La breccia nel tempo*, *Univers parallèles*, 1954, sul numero 30), Vargo Statten (*La morte da Venere*, *Mystérieux Délai*, 1957, sul numero 49, traduzione firmata M. Montez) e Jean-Gaston Vandel (*I titani dell'energia*, *Les titanes de l'energie*, 1958, sul numero 53, traduzione firmata M. Montez), anch'essi già incontrati in «Urania», autori di opere caratterizzate da trame fantasiose e avventurose, pubblicate in Francia nella collana Anticipation della Fleuve Noir. Due romanzi francesi furono per altro tradotti da Paini medesimo.[18] Accanto a essi nomi di autori angloamericani decisamente minori: Islwyn Williams, Charles Chilton, e così via.

Infine, quattordici fascicoli (sui trentasette curati nel complesso da Paini) ospitano romanzi di autori italiani sotto pseudonimo: due romanzi di Paini stesso cui ho già fatto cenno, cui si

17 Per questa e le seguenti informazioni su Paini v. Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 857-859, 866.

18 Paini tradusse dal francese *La breccia nel tempo*, *Univers parallèles* (1955) di Jimmy Guieu, n. 30, 15 giugno 1959; *Homo Domesticus*, *Oms en Série* (1957) di Stefan Wul, n. 37, 1 ottobre 1959.

aggiungono cinque opere di Gianfranco Briatore (John Bree, F. R. Tarrobie), sei di Roberta Rambelli (Robert Rainbell, Joe C. Karpati), una di Pasquale de Quattro (P. D. Four). Entrerò nel merito di questi romanzi più avanti in questo capitolo, mentre vale la pena di notare sin d'ora la presenza di vari altri autori italiani in appendice - Franco D'Alessio, Dario Varin, Peter Kolosimo, Nino Folco, Manrico Viti.

Successore di Paini fu Annico Pau, dapprima coadiuvato dalla redazione e figurando sotto gli pseudonimi di Gianni Tosi - dal numero 59, 15 settembre 1960 - e di Franco Urbini - dal numero 73, 15 aprile 1961, quindi col proprio nome - dal numero 142, 29 febbraio 1964 al numero 165 del 15 maggio 1965. Pau era un redattore interno della casa editrice, dove era stato assunto alla fine degli anni Cinquanta come apprendista, introdotto dal cognato Luigi Garonzi, che firmava le copertine dei «Romanzi del Cosmo». Lettore saltuario di «Urania» e già presente alla Ponzoni prima dell'arrivo di Paini, probabilmente cominciò a collaborare alla lavorazione dei «Romanzi del Cosmo» prima di assumerne la cura.[19] In seguito anche Pau resterà nel campo dell'editoria periodica, curando tra l'altro la rivista «Solaris» per l'editore Eusebio e la collana I Grandi della Fantascienza per Il Picchio. A Pau succedette Giancarlo Cella, un altro redattore interno della casa, che curerà i numeri dal 170, 1 giugno 1965, al 200, mentre gli ultimi due (nn. 201, 202, aprile, maggio 1967) usciranno sotto la cura di Luigi Garonzi.

Sotto le curatele di Pau e Cella la serie proseguì in sostanziale continuità rispetto alle scelte di Paini: prevalse nettamente una narrativa avventurosa e d'azione, con un pubblico ideale giovane, di ragazzi e adolescenti. Prova ne siano anche i titoli che mettono in evidenza l'elemento meraviglioso delle trame e talvolta quello della *suspense* e del rischio (cito senza continuità): *Il cervello infinito*, *Subdolo attacco*, *Terrore sul mondo*, *Nemico invisibile*, *Epopea di giganti*, *Il dio galattico*, *L'incubo dallo spazio*, etc. Fanno il paio con la titolazione, le illustrazioni di copertina, tutte firmate da Garonzi, disegnatore-artigiano, non paragonabile per abilità tecnica a un Cesar o per ricchezza immaginativa e atmosfere a un Thole. Le copertine dei «Romanzi del Cosmo» propongono vedute di astronavi in volo nello spazio o atterrate su pianeti alieni (talvolta sfruttando il medesimo schema compositivo con poche variazioni, diverse volte a distanza di tempo), meno spesso costruzioni aliene o figure e volti umani (e quasi mai figure femminili, tanto meno discinte, a confermare un'età media bassa del pubblico ideale). Le illustrazioni interne, spesso prive di accredito, sono talvolta affidate a Gianni Renna, di cui vanno apprezzate l'originalità surreale e la pulizia del tratto. Renna non approdò mai in copertina, a causa della predilezione personale dello stesso Ponzoni per Garonzi.

19 Per queste e le seguenti informazioni su Pau v. Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 882, 892, 907; Vegetti, Ernesto, *Numeri 1. Solaris*, «Delos Science Fiction», a. VIII, n. 71, novembre 2001, <http://www.fantascienza.com/magazine/rubriche/6295/solaris/>.

Della linea estremamente popolare adottata per la serie sono testimonianze eloquenti anche alcuni rifiuti: nel 1959 vengono rifiutate alcune opere di Ballard: il romanzo breve *Build-up* (1957, poi noto col titolo di *The Concentration City*, che verrà tradotto in Italia solo nel 1979, in «Urania», n. 779, traduzione di Vittorio Curtoni), il racconto breve *Escapement* (1956, tradotto da Hilja Brinis in «Urania» n. 399 nel 1965), *Prima Belladonna* (tradotto in fine nel 1976 nell'antologia *I segreti di Vermillion Sands* edita da Fanucci, nella traduzione di Roberta Rambelli). Assieme al padre della New Wave viene rifiutato anche lo sperimentale John Brunner (il romanzo *Threshold of Eternity*, pubblicato a puntate su «New World» tra 1957 e 1958).[20]

Come già accennavo, l'editore mise diversi vincoli alla lavorazione dei «Romanzi del Cosmo», ma, a parte questo succitato riguardante il copertinista, si trattò di vincoli di tipo economico-produttivo. Nondimeno, come s'è visto a proposito delle polemiche riguardanti i tagli ai testi in «Urania», anche un limite fisico, come quello della foliazione, può influire in maniera rilevante sulla scelta e sulla rielaborazione del testo proposto ai lettori. Nel caso di Ponzoni i curatori della serie furono alle prese con precisi limiti di *budget* riguardo all'acquisto dei diritti delle opere sia straniere che italiane e riguardo alla retribuzione delle traduzioni, il tetto massimo di pagine per ogni fascicolo e, non ultimo, il proprio stesso compenso. Quest'ultima osservazione si riferisce in particolare a Pau e Cella: redattori interni alla casa, essi non percepivano infatti alcuna retribuzione per la cura dei «Romanzi del Cosmo», semplicemente aggiunta alle mansioni già ricoperte in precedenza. Per lo più, dunque, non vi furono professionalità specifiche messe in campo per la cura della serie fantascientifica, come invece era stato durante la breve cura di Monicelli, un limite a cui si aggiunse, nel caso di Pau, l'ignoranza della lingua inglese, quindi l'impossibilità di scegliere personalmente le opere di autori angloamericani proposte per la pubblicazione. Pau si affidava infatti ad alcuni lettori esterni e sceglieva i romanzi in base ai pareri di lettura di questi collaboratori, uno dei quali era Gianni Samaja - traduttore tra i più assidui a partire dal 1959 (e, come si è già accennato, poi traduttore anche per «Galaxy» dal 1961 e per «Galassia» dal 1963). Nel caso di Giancarlo Cella suppongo invece una scelta diretta, figurando Cella come traduttore dal francese e dall'inglese di due romanzi nel 1964 e di qualche altro negli anni seguenti.[21] L'investimento limitato di risorse e attenzione sulla pubblicazione spiega inoltre la trascuratezza e gli errori che caratterizzano alcuni fascicoli, già a partire da quelli curati da Monicelli. Ad esempio

20 FAAM, EL, corrispondenza, fascicolo Ponzoni 1959, lettera del 20 gennaio 1959.

21 Cella firmò le traduzioni di *I traslucidi*, *Les Translucides* (1964) di B. R. Bruss, n. 157, 15 ottobre 1964; *Cittadino della galassia*, *Citizen of the Galaxy* (1957) di Robert A. Heinlein, n. 161-162, dicembre 1964; *Dolorama e altre delusioni*, *Paingod and Other Delusions* (1965) di Harlan Ellison, n. 192, 1 giugno 1966, alcuni racconti di Ellison pubblicati sempre nel 1966 e pochi altri testi in seguito. Ma si noti che la traduzione di *Citizen of the Galaxy* è stata ripresa per l'edizione mondadoriana nella serie «Urania collezione» nel 2005.

il numero 8 (gennaio 1958), titolato *La scacchiera sterminata*, come una della due *novellettes* di Lewis Padgett pubblicate all'interno, assieme a *Il tumore della Terra* del medesimo autore (Padgett è lo pseudonimo usato da Henry Kuttner e dalla moglie C. L. Moore, i due racconti lunghi sono rispettivamente *The Fairy Chessmen* del 1946 e *Tomorrow and tomorrow* del 1947). Nella seconda di copertina la presentazione del fascicolo descrive erroneamente i due racconti, invertendo l'associazione tra titoli e trame, quindi annuncia in appendice un racconto breve e una rubrica, laddove vi è in realtà la puntata di un romanzo. Passando poi all'interno del fascicolo i due racconti risentono di una traduzione, firmata S. Marvel, piuttosto incerta e in diversi punti decisamente poco fluida e imprecisa. In altri casi ci si imbatte in trascuratezze forse meno gravi ma indicative: l'assenza di un vero e proprio sommario su ciascun fascicolo, sostituito da una semplice elencazione dei vari testi in seconda di copertina, priva di numeri di pagina e per lo più recante dei contenuti in ordine erroneo (fatto tanto comune da rendere superflua un'elencazione dei fascicoli in cui avviene). Non mancano, in altri fascicoli, sviste più gravi, come l'errore di attribuzione riguardo al romanzo *Smith figlio di dio* (*A God named Smith*, 1957) pubblicato a puntate nel 1959 sui numeri 23-28, un'opera di Henry Slesar attribuita invece a Fredric Brown (si noti, tra l'altro, la presenza di Slesar anche in «Urania», nel 1957, con *A 30 milioni di Km dalla Terra*, *20 Million Miles to Earth*, sul numero 164).

Quanto ai compensi per i diritti, le cifre stanziate per i romanzi erano attorno alle 80.000 lire, sia per le opere in lingue straniere che per quelle di autori italiani, con oscillazioni che, nell'arco del periodo d'uscita e a seconda dei casi, andavano dalle 60.000 lire, pagate ad esempio a Paini per il suo primo romanzo pubblicato, alle 100.000 lire corrisposte a Bellomi per *L'ultimo domani* - il romanzo pubblicato nell'ultimo fascicolo uscito. Il compenso per le traduzioni si aggirava intorno a cifre simili - mediamente 80.000 a romanzo. Per i racconti brevi il compenso all'autore era di 500 lire a cartella.[22] A comprova della proverbiale rigidità dell'editore rispetto a tali cifre basti dire che il pagamento all'Agenzia Letteraria Internazionale di 150.000 lire approvato da Pau per *Cittadino della galassia* di Heinlein gli valse l'esautoramento dalla cura della collana, nonostante il romanzo fosse stato acquistato per essere pubblicato in un fascicolo doppio al prezzo maggiorato di 400 lire, cosa che effettivamente avvenne nel numero 161-162, ma già figurando nelle gerenze il nuovo curatore Cella.[23]

L'interlocutore principale della casa editrice per i diritti delle opere di autori stranieri, anche nel

22 FAAM, EL, corrispondenza, fascicoli Ponzoni 1958-1967. Le lettere tra l'editore e l'agenzia letteraria confermano pagamenti da un minimo di 55.000 lire circa a un massimo 100.000 circa per romanzo. Diversi testimoni concordano (Pau, Briatore, Bellomi) in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 857, 890, 902, 979, 994, 1002; Naviglio, Luigi, *Italiani mascherati e non*, cit., p. 34.

23 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., p. 903.

caso della fantascienza, era l'Agenzia Letteraria Internazionale di Eric Linder,[24] ma certo la politica di Mondadori poteva mettere facilmente in difficoltà i concorrenti più piccoli: investendo di più si assicurava il privilegio di una prima scelta su ampi blocchi di titoli, che venivano spesso tenuti in visione a lungo, sottraendo così agli editori concorrenti molto materiale potenzialmente pubblicabile.[25] Questa dinamica certo non favorì il mantenimento di un alto livello di qualità letteraria dei testi, né la presenza degli autori stranieri più affermati, ma, per converso, incoraggiò la pubblicazione di autori italiani.

Una notazione va fatta a proposito di tirature e vendite: tra fine anni Cinquanta e primi anni Sessanta le tirature de «I Romanzi del Cosmo» si aggiravano tra le 18.000 e le 20.000 copie a fascicolo e le vendite attorno alle 12.000 copie vendute a fascicolo (la tiratura, per fare un paragone obbligato data la tipologia di pubblicazione, è circa la metà di quella de «I Romanzi di Urania» nello stesso periodo). Tali cifre subirono un lento ma costante declino per giungere negli ultimi fascicoli a poche migliaia di copie vendute ogni uscita.[26] Certo le ragioni della chiusura avvenuta nel maggio del 1967 saranno da individuarsi in una scelta dell'editore dettata appunto da questo calo. Un editore che, si ricordi, aveva come principale punto di paragone le vendite costantemente a cinque cifre delle popolarissime serie di fotoromanzi. Luigi Naviglio ha infatti ricordato, assieme alle "forche caudine" dei limiti di *budget* che Ponzoni impose alla serie, anche una certa considerazione affettiva in cui la medesima serie fu tenuta, se paragonata al resto della produzione della casa: «Giuseppe Ponzoni volle sempre bene a *Cosmo*, segretamente e in modo burbero, forse, ma contrariamente ad altre sue pubblicazioni, che chiudeva non appena scendevano sotto un dato limite, con *Cosmo* resistette a lungo prima di chiudere la testata. Collane come *Killing* chiusero quando quando le vendite scesero sotto le trentamila copie; *Cosmo* chiuse dopo una lunga e lenta erosione delle copie vendute quando arrivò a tremila».[27]

24 FAAM, EL, corrispondenza, fascicoli Ponzoni 1958-1967. Cfr. Biagi, Dario, *Il dio di carta*, Roma, Avagliano, 2007: riferendosi a Linder negli anni Cinquanta il biografo afferma che non riceveva mandati «a rappresentare singoli autori, ma interi cataloghi editoriali. Tutto il mercato nordamericano è sotto il suo controllo: solo due minuscoli concorrenti a Roma, Eulama e Dais, che non possono competere» (p. 83), sulla fantascienza Piero Gelli (direttore editoriale Garzanti tra anni Sessanta e Settanta) afferma: «La giallistica era un feudo di Alberto Tedeschi della Mondadori, che prediligeva quella inglese. Anche la fantascienza. Quel che avanzava lo prendevamo noi». Cfr. anche Ferretti, Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 45, 160; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (a cura di), *L'agente letterario da Erich Linder a oggi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004; qui sono molti i passi significativi in cui più di un testimone ricorda e commenta la posizione quasi monopolistica dell'ALI negli anni di nostro interesse: Arbasino (pp. 25-26), Oreste del Buono (p. 39), Inge Feltrinelli (p. 45), Peter Friz (in particolare sui diritti americani e inglesi p. 49).

25 Testimonianze di Annico Pau in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 894-895; Roberta Rambelli in *"Galassia" e io*, in «Nova SF*», a. XIV, n. 32, febbraio 1998, pp. 205-234.

26 Testimonianze di Marco Paini e di Annico Pau, in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 860, 890-891. Leggermente più alte le cifre di vendita citate da Paini (circa 16.000 copie a fascicolo). Nella corrispondenza con l'ALI un'unica menzione della tiratura della serie riporta il dato di 14.000 copie a numero all'inizio del 1961; FAAM, EL, corrispondenza, fascicolo Ponzoni 1961, lettera del 1 gennaio 1961.

27 Naviglio, Luigi, *Italiani mascherati e non*, cit., p. 33.

II.2 Avventure spaziali sotto pseudonimi anglicizzanti

La presenza di autori italiani nei «Romanzi del Cosmo» è quantitativamente rilevante, e giustifica pienamente la scelta di includere la testata nel presente lavoro. Andrà sin d'ora notato però che si tratta di una presenza "in incognito", sempre mascherata dal velo esterofilo di una messe di pseudonimi anglicizzanti e francesizzanti, con conseguenze significative in particolare a due livelli. L'uso degli pseudonimi gioca evidentemente a sfavore di una promozione della produzione narrativa nostrana in quanto tale, avallando (clamorosamente, data la sistematicità) l'idea di un pubblico abituato e fedele a una fantascienza tutta straniera, pronto a penalizzare il nome italiano in copertina con bruschi cali di interesse e di vendite. Riprova di ciò è la presenza, ma solo in sordina, di nomi italiani a firma dei racconti e dei romanzi a puntate pubblicati invece in appendice. D'altro canto - ed ecco la seconda deduzione possibile - la stabilità delle vendite, che non fa riscontrare rilevanti differenze tra fascicoli cronologicamente contigui,[28] comprova una similarità tra produzione italiana e straniera, sostanzialmente indistinguibili agli occhi e ai gusti dei lettori. Così la politica dell'editore, che ha evitato sino al penultimo numero della serie di rischiare un paventato calo di vendite ponendo manifestamente un autore italiano come autore del romanzo principale di un fascicolo, offre inversamente la prova di una sostanziale parità di livello, e della stessa capacità di soddisfare le attese del pubblico reale, tra romanzi italiani e stranieri ospitati nella serie.

Come si vedrà anche nel caso di «Oltre il Cielo», alla presenza degli autori italiani non sono affatto estranee ragioni economiche. I romanzi in lingua italiana rappresentano infatti un risparmio per l'editore e comportano un carico di lavoro decisamente minore per il curatore e la redazione, che comprano il romanzo direttamente all'autore, pronto per l'impaginazione, saltando i passaggi logistici e i costi rappresentati, per i testi stranieri, da agenzie letterarie, eventuali lettori editoriali di lingue straniere, traduttori. A ciò si aggiunge, come ulteriore fattore di incentivo, la strapotenza di Mondadori nei rapporti con le agenzie letterarie a riguardo dei romanzi stranieri. Pau ha d'altronde ricordato un altro elemento che ebbe, almeno sotto la sua cura, un discreto peso nel determinare la pubblicazione di romanzi italiani: la quantità di dattiloscritti che venivano proposti all'editore: «Fu

28 Così Pau alla domanda se vi fosse un calo di vendite al momento o dopo l'uscita dei romanzi di autori italiani sotto pseudonimo: «No, si vendevano benissimo, come gli altri. E, cosa ancora più importante, non c'era dopo una ripercussione sui testi successivi […]. Ai lettori [i romanzi di autori italiani] piacevano. Altrimenti le vendite dei numeri successivi avrebbero subito un tracollo. Ma non è accaduto. Non si è avvertita nessuna differenza sostanziale nel numero delle copie vendute. Pertanto, ai lettori quei romanzi andavano benissimo, ed è per questo che abbiamo continuato a pubblicarli senza problemi» (in questo tipo di pubblicazione periodica lo scarso gradimento di un'uscita determina un calo delle vendite al momento dell'uscita successiva), in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., p. 896.

proprio la grande quantità di dattiloscritti che arrivavano in redazione a convincermi a dare fiducia agli autori italiani […] pensai che sarebbe stato sciocco, assurdo non pubblicare quelli che valevano. In più, erano autori praticamente in esclusiva, che mi permettevano di affrancarmi non poco dal giogo che la Mondadori esercitava sulle agenzie letterarie bloccando a lungo i testi stranieri».[29]

Dunque «I Romanzi del Cosmo» hanno rappresentato un potenziale sbocco per gli autori italiani che, nel medesimo periodo (e soprattutto dopo il 1961, con l'arrivo di Fruttero), non trovavano più spazio ne «I Romanzi di Urania». Un ruolo importante sopratutto in senso economico, se si pensa che negli stessi anni altre pubblicazioni, come la rivista «Oltre il Cielo» (di cui al capitolo seguente), si avvalevano volentieri della collaborazione di autori italiani, ma in larga parte a titolo gratuito o pressoché gratuito, incidendo magari sulla familiarizzazione del pubblico con le firme nostrane, grazie all'uso dei nomi autentici degli autori, ma certo disincentivando in molti casi l'interesse al genere degli scrittori professionisti, che preferirono spesso rivolgersi a settori di attività più remunerativi.

Nel caso de «I Romanzi del Cosmo» il tipo di romanzi italiani pubblicati è allineato al carattere prevalente della serie, dunque si tratta di romanzi d'avventura e d'azione, in cui le incursioni nel campo della scienza sono solitamente banali, in favore piuttosto dello sviluppo di elementi meravigliosi. I romanzi completi di autori italiani presenti sono circa una quarantina e vedono all'opera una squadra di autori formatasi a partire dalla cura di Paini e rimasta in seguito piuttosto stabile nel tempo. Per lo più si tratta infatti di pochi nomi presenti con discreta frequenza. Fa eccezione Luigi Rapuzzi, il cui *Le lacrime della luna* (n. 12, maggio 1958) si presenta come estremamente coerente, per temi e forme, rispetto ai romanzi pubblicati in «Urania» col medesimo pseudonimo di L. R. Johannis.

Marco Paini stesso è presente con due romanzi firmati Ulisse Westmore: *Una strana odissea* (n. 23, 1 marzo 1959) e *I naufraghi dell'infinito* (n. 28, 15 maggio 1959), accettati dai curatori precedenti (Rapuzzi o forse la redazione), mentre non compariranno altre sue opere durante il periodo in cui fu curatore della testata. Tra gli altri autori presenti con maggiore frequenza soprattutto nei primi anni vi sono Gianfranco Briatore, come John Bree o Norman Shave, e Roberta Rambelli con una quantità di pseudonimi differenti talvolta corrispondenti anche a livelli di impegno diversi delle opere (Robert Rainbell, Joe C. Karpati, Hunk Hanover). Ugo Malaguti (Hugh Maylon) presente in appendice dal 1961 e con romanzi completi dal 1963, e Luigi Naviglio (Lewis Flash o Louis Navire) presente con racconti in appendice dal 1963 e dal 1964 con numerosi romanzi completi.

29 Ivi, p. 895.

Numerosi gli autori la cui presenza è rimasta sporadica o confinata in appendice: autori di romanzi completi furono ad esempio Pasquale De Quattro (P. D. Four) con un solo romanzo nel 1960, Luciano Ghilardi (Gee L. Walom, Welcome Braun) con un romanzo nel 1961 e uno nel 1966, Manrico Viti (Morris W. Marble) con un romanzo nel 1961 e presente anche in appendice, Laura Parravicini (Lorraine Parr), sempre nel 1961, Umberto Bellini (Ben Niutold) con quattro romanzi tra 1961 e 1965, e ancora, Carlo Bordoni (C. B. Drums) nel 1965, Roberto Temporini (R. Weather) nel 1966 e infine Adamo Sebastiani e Antonio Bellomi sugli ultimi due fascicoli usciti nel 1967. In appendice, con racconti e romanzi a puntate compaiono inoltre Giancarlo Ottani (col proprio nome o come John Ott), Franco D'Alessio, Nino Folco, Vittorio Da Prato, Antonio Ghilardelli, Marcello Mauri, Giorgio Vaglio (George Winnow), oltre ad alcuni degli autori già nominati.

Si tratta, in buona sostanza, di una messe di nomi distribuita senza scarti lungo tutto il periodo di uscita della testata (e dunque sotto tutti i curatori) la cui elencazione aiuta a illustrare il fenomeno degli pseudonimi - talvolta piuttosto fantasiosi a dire il vero e, a partire dal settembre 1960,[30] accompagnati dall'indicazione in seconda di copertina di titolo originale e traduttore, inventati con l'intento di colmare una mancanza che poteva suggerire ai lettori di trovarsi, per l'appunto, di fronte a opere non tradotte, ma scritte da italiani sotto pseudonimo. E se spesso questi dati fittizi non fanno che tradurre in inglese il titolo originale e indicare come traduttore il vero autore del romanzo, talvolta vengono inventati di sana pianta. Come traduttore di *Alla deriva nello spazio* di Roberta Rambelli (con lo pseudonimo di Rocky Docson, n. 59, 15 settembre 1960) viene indicato R. Valdemarchi; come traduttore di *Uno straniero da Thule* della stessa Rambelli (Robert Rainbell, n. 61, 15 ottobre 1960) viene indicato Armando Genja; *Estinzione uomo* di Luigi Naviglio (Louis Navire, n. 196, ottobre 1966) viene presentato come traduzione di *Rien va plus*, fatta da Bianca Bertoncello; e così via.

Ricordare i nomi sconosciuti di questi autori italiani dà anche modo di notare, con un breve salto temporale, in che misura «I Romanzi del Cosmo» abbiano funzionato da palestra per questi autori. È così possibile verificare quanti tra loro, all'epoca esordienti o poco più, abbiano proseguito l'attività di scrittura facendone il proprio mestiere o abbiano scelto di impiegarsi in professioni a essa connesse, ad esempio nel campo editoriale. A rimanere nel settore dell'editoria di genere sono stati sostanzialmente gli autori più rappresentativi e citati per primi: Roberta Rambelli verso la metà del 1961 divenne curatrice delle pubblicazioni fantascientifiche dell'editore La Tribuna di Piacenza: la rivista «Galaxy» (traduzione dell'omonima rivista statunitense), la rivista gemella «Galassia», i

30 Le indicazioni di titolo originale e traduttore fittizi comparvero a partire da *Tempo zero* di Ernesto Gastaldi, n. 60, 30 settembre 1960, firmato con lo pseudonimo di Julian Berry (che verrà utilizzato anche per *Una storia da non credere*, pubblicata a puntate in «Urania» l'anno seguente, cfr. sezione II, capitolo I), e recante le indicazioni di titolo originale - *The Dam of the Space* - e traduttore - Renzo Zanini.

volumi della collana Science Fiction Book Club. Dal 1965 Malaguti affiancò e quindi sostituì Rambelli alla cura di «Galassia», e nel 1966 fondò una propria casa editrice, la Libra, e l'anno seguente la rivista «Nova Sf*». Entrambi saranno decisamente meno attivi come autori, soprattutto Rambelli, che porterà invece avanti un'attività di traduttrice costante e quantitativamente molto estesa per diversi editori (tra cui La Tribuna di Piacenza, come si vedrà nel capitolo dedicato a «Galassia», ma anche Silva, Bompiani, Lerici e altri). Rambelli costituisce un altro esempio particolarmente significativo, assieme a quello di Giorgio Monicelli, dell'importanza dei rapporti con la cultura anglosassone nei primi sviluppi della narrativa fantascientifica in Italia: Rambelli, come Monicelli, associa le curatele di volumi e serie periodiche al mestiere della traduzione letteraria, facendo della traduzione della fantascienza in Italia un fatto che va al di là della mera versione di opere per coinvolgere le formule editoriali e l'assimilazione dei *topoi* del genere anche a livello di creazione autoriale.[31]

Luigi Naviglio comparirà in appendice su altri periodici durante gli anni Settanta: sporadicamente su «Galassia», su «Perry Rhodan», su «Altair Fantascienza», mentre più assidua sarà la sua attività di curatore e redattore di pubblicazioni amatoriali a partire dagli anni Sessanta («Nuovi Orizzonti», «Numeri Unici», «Verso le Stelle») che ne fecero una delle personalità più attive e caratterizzanti del primo *fandom* italiano.[32] Gianfranco Briatore dopo vari anni di silenzio tornerà a pubblicare alcuni racconti negli anni Ottanta su «Pulp» e qualche altra testata.

Tra gli altri, Carlo Bordoni porterà avanti un'attività di critica letteraria anche a livello accademico, nell'ambito della sociologia della letteratura, dedicata ai temi del fantastico, del meraviglioso, dell'horror, e con varie prefazioni per opere della tradizione gotica nei Tascabili Bompiani e nella Biblioteca del Brivido Fabbri. Compariranno altrove come autori, di tutti gli altri menzionati, solo Manrico Viti, con qualche raro racconto su «Oltre il Cielo», e Roberto Temporini con poche comparizioni su altre riviste di genere minori («Verso le Stelle», «Star»).

31 Dagli anni Sessanta in poi Rambelli firma numerosissime traduzioni di letteratura angloamericana contemporanea. Per Mondadori sue traduzioni escono in collane come gli Oscar, gli Scrittori italiani e stranieri, Omnibus. Tra tra le traduzioni di fantascienza inserite dall'editore in collane non specializzate *La decima vittima* di Shekley (*Seventh Victim*, 1954) negli Oscar nel 1973 (tradotto originariamente per Bompiani nel 1964), *Dio la benedica, signor Rosewater o Le Perle ai porci* di Kurt Vonnegut jr. (*God Bless You, Mr. Rosewater: or Pearls Before Swine*, 1965) negli Scrittori Italiani e Stranieri nel 1973, numerose opere narrative e divulgative di Isaac Asimov. Per Mondadori traduce anche best seller di altro genere, da Ken Follet a Clive Cussler. Tra le traduzioni per Rizzoli va menzionata almeno quella di *Ghiaccio Nove* di Vonnegut nel 1966 (*Cat's Cradle*, 1964), tra quelle per Bompiani *Io, robot* di Asimov nel 1963 (*I, Robot*, 1950) e *Il dott. Stranamore ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi ed ad amare la bomba* di Peter George nel 1964 (*Dr. Strangelove or:: How I Learned to Stop Worring and Love the Bomb*, 1963). Per Garzanti firma nel 1966 la traduzione di un'antologia di Le Fanu (*Avventure di fantasmi*, *Best Ghost Stories*, 1964). Come suggeriscono alcuni accenni in testimonianze dirette e le cure di antologie svolte, oltre che per la Tribuna, per altri editori come Silva e Lerici, Rambelli era con tutta probabilità all'occorrenza anche consulente e lettrice riguardo alla fantascienza per vari di questi editori. V. Rambelli, Roberta, *"Galassia" e io*, in «Nova Sf*», n. 32, a. XIV, cit., pp. 205-234.

32 V. sezione I, cap. II del presente lavoro, parr. 2, 3, 4.

Sarà utile notare, a proposito delle collaborazioni di autori italiani alla serie come, nonostante romanzi italiani siano presenti sino alla chiusura della pubblicazione, due degli autori più prolifici hanno interrotto volontariamente le pubblicazioni per motivi economici: quando una nuova gestione amministrativa nei primi anni Sessanta decise che i dattiloscritti sarebbero stati pagati non più al momento della cessione, ma solo a pubblicazione avvenuta, Roberta Rambelli e Gianfranco Briatore rifiutarono di proseguire la loro collaborazione.[33]

Vengo ora a qualche considerazione sui testi narrativi, che baserò sopratutto sui romanzi pubblicati come opere principali dei fascicoli e che concentrerò sulle opere degli autori più prolifici o particolarmente rappresentativi.

I due romanzi di Paini presentano registri dominanti piuttosto differenti: *Una strana odissea* è caratterizzato da un timbro ironico, esagerato, rocambolesco. Il capitano Ulisse Westmore narra in prima persona le rischiose avventure attraverso cui deve passare prima di riuscire a incastrare i delinquenti che l'avevano fatto ingiustamente accusare e perseguire per un crimine non commesso (sulle sue tracce si era messo un poliziotto di nome Holmer Neptune). Nel romanzo abbondano fughe, risse di ogni tipo, bottiglie di whiskey, contrabbandieri, donne; non manca un lieto fine con il matrimonio tra il protagonista e la fanciulla salvata dai pirati. Il protagonista, anche narratore omodiegetico, si presenta come un capitano dell'esercito in congedo, è un eroe piuttosto manesco, ma pieno di risorse, molto differente dal tenente Kendall protagonista de *I naufraghi dell'infinito*. Quest'ultimo, che non è il narratore in prima persona ma centro di una focalizzazione interna stabile, è un mutante, un telepate che incorre, una volta scoperto, nell'odio razziale da parte dei suoi stessi compagni di equipaggio. Anche in questo secondo romanzo la trama è decisamente avventurosa: l'atterraggio su un pianeta sconosciuto, la difesa dai selvaggi locali, il furto di un'astronave nemica, e via dicendo. L'autore, abbandonate le movenze pirotecniche della prova precedente, fa mostra di una scrittura piana, certo priva di ambizioni stilistiche, ma al contempo fluida e più consapevole dei propri mezzi rispetto a quella di altri colleghi.

Il riferimento implicito è principalmente a Roberta Rambelli. Rambelli, cremonese, classe 1928,[34] è tra gli autori italiani più prolifici su «I Romanzi del Cosmo» e l'insieme dei suoi romanzi

33 V. le testimonianze degli autori in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 962, 981. Probabilmente la decisione fu presa tra la fine del 1962 e il 1963, come si può dedurre, in mancanza di dati più precisi, dalla successiva scomparsa dei due autori in questione.

34 Il nome di Roberta Rambelli all'anagrafe è Jole Rambelli in Pollini. Gli pseudonimi adoperati sia in qualità di autrice che di traduttrice sono numerosissimi. Ho scelto di tenere nel testo l'uso del nome Roberta Rambelli, adottato per tutte le curatele più importanti e invalso nei precedenti studi. Per i (pochi) dati biografici di cui si dispone a proposito di Rambelli: scheda in Intercom Science Fiction Station <http://www.intercom-sf.com/modules.php?name=Encyclopedia&op=content&tid=3434> ; Pizzo, Gian Filippo, *Le italiane e la fantascienza*, in «Future Shok», a. XI, n. 28, giugno 1999, <http://www.futureshock-online.info/pubblicati/fsk28/html/italiane.htm>.

qui pubblicati (undici, senza contare quelli a puntate in appendice, tutti pubblicati entro il 1961) mostra caratteristiche spiccate e differenziazioni interne. La gran parte di queste opere narrative si colloca su quel fronte avventuroso già tratteggiato, presentando sequenze di avventure mirabolanti, guerre tra razze e galassie, invasioni planetarie. Solo alcuni romanzi si differenziano in virtù della presenza di tematiche di critica sociale, che saranno le predilette da Rambelli in qualità di curatrice di «Galassia» in anni seguenti, o dell'attenzione a dinamiche metanarrative e alla psicologia dei personaggi. Nel primo gruppo di romanzi, il più cospicuo, colpisce la presenza di un manicheismo per nulla temperato, rappresentato da antagonisti completamente malvagi, spesso impersonati da razze aliene anche nella loro interezza, mentre la guerra e in generale la violenza fanno la loro comparsa frequentemente e talvolta con peculiare crudezza. Esemplare il dittico costituito da *I creatori di mostri* e *Le stelle perdute*, pubblicati nell'ordine inverso a quello della cronologia interna degli avvenimenti, sotto lo pseudonimo di Robert Rainbell.[35] Entrambi sono ambientati in un universo dove un immenso Impero Galattico prosegue indefesso una pacifica colonizzazione di mondi sempre più lontani. Ne *I creatori di mostri* una missione esplorativa viene disturbata da terribili allucinazioni che causano la pazzia dei membri dell'equipaggio che ne sono colpiti. Le allucinazioni si scopriranno indotte da una tecnologia aliena per mettere in difficoltà e assieme attirare chi cerchi di avvicinarsi al pianeta dove l'intera razza ideatrice dello stratagemma giace ormai estinta. Ma, prima di giungere alla soluzione del mistero, la spedizione incontrerà altre due razze su pianeti diversi, una di umanoidi selvaggi a cui verranno riservati doni e aiuti contro il freddo e la fame, una di felini incredibilmente intelligenti, la cui società utopica richiama in parte quella swiftiana degli Houyhnhnms,[36] e che chiederanno al protagonista di essere dimenticati dall'uomo finché non sia giunto a quel grado di civilizzazione che lo renderà pacifico. Il tema pacifista affiora anche nel destino degli alieni responsabili delle allucinazioni: l'intera razza si è data la morte dopo aver rovinato il proprio pianeta con esperimenti atomici sregolati, e ciò che se ne deduce dalle città e dalle abitazioni ancora osservabili, costituisce un modello tutto negativo. Si trattava di esseri violenti, privi di scrupoli, crudeli con le altre razze con cui erano venuti in contatto, tanto da non meritare un nome se non quello di Nemici. Tra buoni e cattivi il confine è netto e nell'immagine del pacifico Impero Galattico futuro già si legge quell'idea di Storia ingenuamente progressista che resterà in tutti i romanzi seguenti dell'autrice, probabilmente mutuata

35 Rambelli, Roberta, con lo pseudonimo di Robert Rainbell, *I creatori di mostri*, «I Romanzi del Cosmo», n. 33, 1 agosto 1959; *ead*., *Le stelle perdute*, «I Romanzi del Cosmo», n. 43, 15 gennaio 1960. Il primo è stato ristampato in «Urania collezione» nel 2007.

36 I felini, simili a leoni, sono esseri intelligenti e particolarmente razionali, la cui saggezza deriva da una vita tutta condotta sul fronte della speculazione teorica, in completa astensione dalle attività pratiche. La specie vive infatti in simbiosi con dei primati che, adeguatamente istruiti, provvedono ai bisogni materiali di entrambe le popolazioni, dando vita a un sistema sociale proficuo per entrambe le parti (che non ha dunque nulla a che vedere con il rapporto tra Houyhnhnms e Yahoo).

dai romanzi del ciclo della fondazione di Isaac Asimov. La predilezione di Rambelli per Asimov sarà chiara anche durante gli anni in cui curerà «Galassia»: le opere di Asimov da lei pubblicate e tradotte saranno numerose e sempre accompagnate da introduzioni entusiaste.[37]

Ne *Le stelle perdute* il protagonista, Erik, si cala in una società umana su di un pianeta remoto, Nesos, per motivi di studio. Grazie a un condizionamento ipnotico profondo egli prende l'identità di un indigeno ricreata a tavolino, potendo così vivere sei mesi perfettamente inserito nella società ospite. Il mondo di Nesos è un mondo barbaro e arretrato, brutale e sanguinario, «non di molto peggiore di quelle che furono le culture afroasiatiche degli ultimi millenni prima di Cristo o quelle europee del cosiddetto Medioevo, o quelle dell'America precolombiana» (p. 6). Erik ne sperimenterà la cruda legge nei panni di Mark l'Alfiere, ricoprendo una carica chiave nella Legione di uno dei popoli in conflitto fra loro, sino a diventare Principe ereditario, figlio adottato del re, grazie alla scoperta di una congiura tra i Nobili. Le civiltà terrestri richiamate per descrivere quella aliena sono le fonti usate dall'autore implicito come modelli nell'invenzione della società aliena di Nesos: sacrifici umani svolti su grandi piramidi di pietra stanno accanto a figure di funzionari di medievale memoria come il balivo; credenze di tipo animistico si sommano a rituali del potere descritti nei dettagli - le maschere indossate da nobili e alti funzionari, le offerte di bottino a una casta sacerdotale parassitaria, le tregue sancite con sacrifici tra parti belligeranti, etc. Guerre, omicidi, sacrifici umani, torture sono raffigurati crudamente e concorrono in modo decisivo a costruire l'identità spuria del mondo barbarico descritto. La rappresentazione della violenza fisica può far pensare, anche dato il periodo di pubblicazione, a un tentativo di realismo memore dei molti romanzi di guerra editi in Italia a ridosso del termine del secondo conflitto mondiale.

Tutto il romanzo è narrato in prima persona da Erik, ma con una focalizzazione esterna nella cospicua sezione centrale dove egli assume l'identità di Mark, quasi a mimare, con una narrazione asciutta e priva di riflessioni, l'automatismo nelle reazioni del protagonista condizionato. Conclusa la missione Erik decide di tornare su Nesos per portarvi la pace. Viene in fine raggiunto dalle armate galattiche che imporranno una nuova civiltà intervenendo sul pianeta in modo scientificamente poco ortodosso ma, lascia intendere il narratore, giusto.

La metà del romanzo ambientata su Nesos si presenta come un'ucronia avventurosa e piuttosto violenta, mentre la cornice propone senza mezze misure un'immagine di civiltà enormemente evoluta e ricca, un'utopia scientifico-tecnologica di cui l'invenzione più notevole è l'alloetnologia («L'alloetnologia è una scienza molto complessa, che studia tutte le razze estranee in rapporto con la razza umana, e presupponendo, in chi la pratica, la conoscenza di una dozzina di discipline scientifiche come l'archeologia, la biologia, la linguistica, la sociologia, la critica storica, l'economia

37 V. il capitolo dedicato a «Galassia», del presente lavoro, sezione II, cap. IV.

politica, integrate e connesse una all'altra […]», p. 74), mentre altri aspetti verranno ripresi e meglio descritti nel romanzo idealmente successivo, come ad esempio il grande sviluppo del condizionamento ipnotico. Non manca per altro un certo gusto barocco, che alla centralità della tecnologia giustappone lo sfoggio di opulenza, nella ricchezza delle divise istoriate di gemme, nelle astronavi e nei palazzi pieni di marmi e fontane.

La civiltà di Nesos finisce per riassumere in sé il problema universale del conflitto e della violenza tra gli uomini, grazie a quella moltitudine di riferimenti storici cui si faceva riferimento, affiancati non senza un poco di ingenuità, ma anche grazie a un preciso trattamento formale della sezione del racconto lì ambientata: i personaggi si esprimono in modi fortemente ritualizzati, con un tono ieratico, e l'uso di nomi propri è rarissimo, in favore della designazione di ciascun personaggio tramite la carica o la funzione, con esito universalizzante. Uccisioni e torture rendono più spiccato il contrasto con l'armoniosa utopia galattica.

Un altro tema portante seppure meno in primo piano è il rapporto del protagonista col padre: un rapporto edipico e di amore, di emulazione e attaccamento, duplicato specularmente nel rapporto che si sviluppa con il re del popolo alieno. Il protagonista viene adottato dal sovrano, che non ha esitato a mettere a morte il proprio figlio naturale, implicato in una congiura. Il re rappresenta una figura paterna in tutto opposta a quella del primo e vero padre: quanto questo è illuminato e giusto, tanto l'altro è dispotico e violento. Erik ucciderà il perfido re proprio mentre la flotta galattica atterra su Nesos con la promessa di una nuova civilizzazione.

Meno stratificate si mostrano le tematiche che caratterizzano altri romanzi di Rambelli, come *I demoni di Antares*, firmato con lo pseudonimo di Joe C. Karpati per una consapevole differenziazione tra livelli qualitativi diversi.[38] Qui i demoni sono una razza aliena prepotente e bellicosa che pretende dalla civiltà umana la cessione di molti pianeti abitabili. Il protagonista che subito si lancia nella guerra è un giovane rampollo di una delle famiglie regnanti della galassia, un personaggio piuttosto gradasso, cui corrisponde un'ambientazione segnata dallo sfarzo barocco di divise, abitazioni, astronavi.

Meritano una notazione i due romanzi di impegno maggiore che l'autrice firmò con lo pseudonimo di Robert Rainbell: *Perché la terra viva* e *Uno straniero da Thule*.[39] Il primo si compone di quattro sequenze rappresentative di momenti diversi della storia futura dell'umanità e vede l'introduzione di motivi affatto nuovi rispetto al repertorio descritto sinora: scenari post-apocalittici, controllo sociale e delle coscienze. Nella prima parte è descritta una Terra che, a causa

38 Rambelli, Roberta, con lo pseudonimo di Joe C. Karpati, *I demoni di Antares*, «I Romanzi del Cosmo», n. 47, 1 marzo 1960. Sulla corrispondenza dei diversi pseudonimi a livelli di impegno diversi v. Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., p. 961.

39 Rambelli, Roberta, con lo pseudonimo di Robert Rainbell, *Perché la terra viva*, «I Romanzi del Cosmo», n. 54, 30 giugno 1960; *ead*., *Uno straniero da Thule*, «I Romanzi del Cosmo», n. 61, 15 ottobre 1960.

del surriscaldamento globale, è ormai in larga parte divenuta inabitabile, mentre i rettili, favoriti dal nuovo ecosistema simile a quello dell'era terziaria, si avviano a diventare la nuova specie dominante. Una ristretta *élite* vive, privilegiata, presso i poli del pianeta, mentre i più combattono una guerra globale che ha in realtà il mero scopo di distoglierli dall'uso delle poche risorse rimaste. Cinquecento anni dopo la società superstite mette in scena una distopia orwelliana basata sul controllo dell'individuo e sul condizionamento del pensiero fino ad arrivare alla mutua sorveglianza tra pari, un tema ripreso poi nell'ultima parte del romanzo, mentre nella terza parte l'apologo hegeliano dello schiavo e del padrone viene portato a conseguenze parossistiche nel ritratto di una società in cui la classe dei Servi gestisce il governo, mentre gli stolidi Padroni conducono una vita priva di preoccupazioni ma fatua e schiava di mode ridicole.

Dunque si affacciano, nella narrativa di Rambelli, tematiche di critica sociale, certo nutrite dalle letture della scuola americana che si era raccolta attorno a «Galaxy» a partire dagli anni Cinquanta, che l'autrice forse cominciava a leggere proprio in questo periodo in traduzione, prima di divenire - verso la metà del 1961 - essa stessa curatrice dell'omologa rivista italiana.[40] Interessante per altro, anche in *Perché la terra viva*, un certo indugio sulle crudeltà degli uomini in guerra (nella prima parte) e la presenza di un protagonista moralmente ambiguo e infine sconfitto (nella seconda parte), che pure possono ricordare elementi ricorrenti in certa letteratura neorealista del dopoguerra. Si sarebbe tentati di individuare una crescita nel percorso della scrittrice, anche se dopo questa data si incontrano nuovamente romanzi avventurosi e personaggi stereotipi, come, ad esempio, i venusiani che colonizzano e schiavizzano la Terra senza pietà in *Alla deriva nello spazio*,[41] dove pure ritorna il tema di un controllo sociale capillare e dell'uso della paura nel dominio della società da parte del potere costituito. L'interesse di Rambelli per una fantascienza volta alla critica della società, al monito sulla guerra e sul lato oscuro dell'uomo, culminerà nelle curatele più che nelle opere da lei scritte: come mostrano le scelte di pubblicazione compiute per l'editore La Tribuna e la cura di alcune antologie verso la metà degli anni Sessanta: *Fantascienza: terrore o verità?* (Milano, Silva, 1962), *Fantascienza: guerra sociale?* (Milano, Silva, 1965), *Fantascienza della crudeltà* (Milano, Lerici, 1965).

Tornando ai romanzi di Rambelli autrice, anche *Uno straniero da Thule* si distingue per un certo impegno e per alcune scelte originali. Uno scrittore di fantascienza, professore americano di letteratura inglese a Roma, si vede far visita dal protagonista di una sua saga spaziale, Ivar, umano e assieme semi divino, licurgo del remoto regno di Thule. Si notano nel corso del romanzo le varie affermazioni di interesse metanarrativo cui la trovata al centro della trama fornisce il destro (ed è

40 V. il capitolo dedicato a «Galassia», del presente lavoro, sezione II, capitolo IV.

41 Rambelli, Roberta, con lo pseudonimo di Rocky Docson, *Alla deriva nello spazio*, «I Romanzi del Cosmo», n. 59, 15 settembre 1960.

significativo del resto che lo scrittore di fantascienza rappresentato sia maschio, americano, insegnante di letteratura inglese), ma spicca anche l'ambientazione genuinamente romana in cui la vicenda si svolge.[42] Originale risulta poi la scelta di condurre la storia non sul piano dell'azione quanto su quello psicologico dei difficili rapporti che si vengono a creare tra lo scrittore e la sua creatura, e tra Ivar e il fratello dello scrittore, cui questi si era ispirato per creare il personaggio. Colpisce però la pochezza del personaggio femminile coprotagonista, la moglie dello scrittore: civettuola, agghindata in abiti rosa caramella, incredibilmente attaccata a preoccupazioni mondane e fatue, alla quale il linguaggio del narratore si adegua con l'uso delle formule più trite: la ragazza "cinguetta", fa gesti "graziosi" e così via. Non può non saltare all'occhio, nel complesso dei romanzi dell'autrice, la totale assenza di eroine o di personaggi femminili di un qualche rilevo e interesse, (con un'isolata eccezione ne *I demoni di Antares*) che si troveranno piuttosto, almeno in un caso, nei romanzi di Briatore.

Incerto resta il grado di padronanza dei registri stilistici e talvolta persino della lingua da parte dell'autrice. Accanto a momenti narrativi di notevole efficacia che tengono al centro della pagina l'azione dei personaggi o situazioni drammatiche di grande tensione, ad esempio nel caso della rappresentazione di azioni crudeli cui si faceva cenno sopra, si trovano descrizioni dominate da un certo gusto barocco nell'enumerazione e nello sfoggio di terminologia specialistica, accompagnate talvolta da un sentimento di accensione elegiaca che non sempre riesce ad amalgamarsi al resto della pagina. Ma va da sé che simili osservazioni non possono che formularsi ad opera di un lettore attento e attrezzato, non di un lettore adolescente al momento dell'uscita della serie e interessato a godere, di questi romanzi, l'invenzione meravigliosa e il ritmo incalzante. Più gravi, pensando a un pubblico ideale per lo più in una fascia di età in cui il gusto di lettori va formandosi, risultano alcune incertezze grammaticali (come "aver appartenuto" e simili), evidentemente dovute alla fretta che non possono non destare un certo stupore, tanto più nelle opere di una scrittrice i cui riferimenti culturali e di storia antica in particolare, risultano discretamente solidi (e che sarà capace di ottimi risultati in racconti più curati, tra cui *Parricidio*, pubblicato su «Galassia» a. I, n. 9, 15 settembre-15 ottobre 1961). Una spiegazione credibile di questa disparità di cura tra opere della stessa autrice può forse risiedere in esigenze strettamente editoriali.

Comune a tutti i romanzi di Rambelli è infine la presenza di una morale ben chiara, composta dalle tesi pacifiste, dal manicheismo che contrappone eroi e malvagi, dall'ottimismo per le sorti

42 Non è possibile verificare se Rambelli avesse letto *Un marziano a Roma* di Ennio Flajano, già edito come racconto nel 1956 (in *Diario notturno e altri scritti* per Bompiani), la cui prima rappresentazione teatrale fu data a Milano nel novembre 1960. Alcune analogie - *si parva licet...* - non mancano e, oltre all'ambientazione romana, si concentrano proprio nella figura del protagonista: un alieno incredibilmente umano, bello, elegante, nel fiore degli anni, che indugia all'alba rapito dallo spettacolo di Roma e che presto verrà impietosamente "metabolizzato" e "consumato" dalla società.

progressive dell'uomo nel futuro, cui fanno riscontro i lieti finali riservati ai protagonisti. I personaggi sono tipi in senso chatmaniano, portatori adeguati di messaggi semplici, privi di ambiguità. Fatti salvi *Perché la terra viva* e *Uno straniero da Thule*, che si distinguono per le tematiche affrontate e la tipologia dell'intreccio, i romanzi di Rambelli (come anche quelli di Paini descritti sopra) sono ancora pienamente ascrivibili al sotto-filone della *space opera* americana classica per così dire, caratterizzata - secondo una celebre definizione di Wilson Tucker - da viaggi spaziali mediante astronave, trame avventurose e piene d'azione, tendenza alla formularità dell'intreccio.[43]

Alle medesime caratteristiche rispondono pienamente anche i romanzi di Gianfranco Briatore, in cui si riscontra una maggior felicità di riuscita, sempre intesa nei termini di una rispondenza dei risultati alle ambizioni d'autore e di sede editoriale. Briatore è sicuramente tra gli autori più rappresentativi dei «Romanzi del Cosmo». I suoi modelli sono da rintracciare più tra le pagine dei fumetti e nei cinema che nelle fonti letterarie, tanto per la costruzione dei personaggi che per il ritmo e la successione delle scene. Le trame mescolano sapientemente spionaggio e guerre fredde interplanetarie, inseguimenti, battaglie nello spazio e risse nei postriboli di pianeti colonizzati, senza che manchino mai, per altro, storie d'amore e scene piccanti o salaci allusioni. L'efficacia dei personaggi protagonisti si lega tra l'altro al tentativo di creare personaggi seriali. L'esempio più significativo è quello di Flash Tiward, protagonista di *Le piantagioni di Venere* e *Salto nelle tenebre.*[44]

Briatore pubblicò sui «Romanzi del Cosmo» cinque romanzi completi, tutti entro il 1960, e alcune opere in appendice fino al 1961.[45] Briatore, classe 1935, torinese, alla fine degli anni Cinquanta era avviato alla carriera militare sulle orme del padre colonnello, percorso poi interrotto per dedicarsi invece alla professione pubblicitaria.[46] Il primo romanzo pubblicato, *Le piantagioni i Venere*, fu accettato dai «Romanzi del Cosmo» mentre l'autore aspettava il responso di Mondadori relativamente a *Al di là dell'universo*, proposto per la pubblicazione in «Urania». Mentre il primo fu

43 Cit. in Westfahl, Gary, *Space opera*, in James Edward and Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, cit., pp. 197-208.

44 Briatore, Gianfranco, con lo pseudonimo di John Bree, *Le piantagioni di Venere*, «I Romanzi del Cosmo», n. 25, 1 aprile 1959; *id*., *Salto nelle tenebre*, «I Romanzi del Cosmo», n. 32, 15 luglio 1959.

45 Romanzi completi di Briatore usciti nella serie con lo pseudonimo di John Bree sono: *Le piantagioni di Venere*, cit. e *Salto nelle tenebre*, cit.; *Sparvius e ritorno*, n. 44, 30 gennaio 1960; *Al di là dell'universo*, n. 55, 15 luglio 1960; con lo pseudonimo di F. R. Tarrobie, *Il pianeta delle nove lune*, n. 58, 30 agosto 1960. Racconti con lo pseudonimo di John Bree: *Il fortino di Janura*, n. 36, 15 settembre 1959, pp. 101-128; *Relatività*, n. 53, 15 giugno 1960, pp. 85-109; *La notte bianca*, n. 56, 30 luglio 1960, pp.108-131. Con lo pseudonimo di Norman Shave il racconto *I docrobots*, n. 72, 31 marzo 1961, pp. 96-127 e il romanzo a puntate *Il fremito della Terra*, nn. 91-94, 15 gennaio 1962-28 febbraio 1962.

46 Per le informazioni biografiche v. l'intervista all'autore Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 969-991, in particolare pp. 969-970.

accettato e uscì nel luglio del 1959, *Al di là dell'universo* fu respinto da Mondadori e venne poi pubblicato da Ponzoni, un anno dopo.

Al di là dell'universo, il quarto romanzo di Briatore pubblicato nella serie, fu in realtà il primo ad essere scritto.[47] Della prova iniziale mostra infatti alcune incertezze compositive, accanto però all'elemento estremamente originale di un'eroina che non trova eguali negli altri «Romanzi del Cosmo» degli stessi anni, italiani o stranieri che fossero gli autori. Il romanzo si può situare pienamente all'interno del filone della *space opera* di frontiera, in cui l'incontro con mondi e civiltà sconosciute avviene in un contesto di futura colonizzazione umana del cosmo, e in cui le astronavi, i robot, i sistemi di trasmissione delle informazioni e addirittura degli oggetti, costituiscono elementi di interesse, meravigliosi, sorprendenti, che avvicinano l'essere umano futuro a un dio onnipotente in confronto a specie meno avanzate. Tutta l'attenzione dell'autore implicito va alla costruzione di un'azione serrata, mentre l'incontro con l'alieno non implica meccanismi di straniamento del punto di vista o un confronto con l'alterità a livello profondo.

Il romanzo inventa un futuro di esplorazione e conquista spaziale a lunghissimo periodo e "a singhiozzo": i nuovi pionieri dello spazio viaggiano millenni in ibernazione per raggiungere le galassie più lontane e impiantare i trasmettitori che permetteranno ad altri di effettuare lo stesso tragitto istantaneamente, grazie a una sorta di teletrasporto. Il capitano Deen Witerness è alle prese con una simile missione, sulla nave spaziale Colombo: i sofisticatissimi automi presenti sull'astronave svegliano la donna dopo un sonno di 200.000 anni, ormai giunti nel remoto sistema di Argyon, obiettivo della missione. Qui, uscita dall'astronave con una piccola lancia, Deen naufraga su uno dei due pianeti presenti, a causa di una perturbazione di natura sconosciuta. Sul pianeta vivono diverse razze d'uomini, giunte a livelli di sviluppo tecnologico diversi ma in ogni caso molto inferiori a quello della civiltà di provenienza della donna, che viene creduta una dea. Impossibilitata a contattare la nave madre sinché non trovi un minerale raro indispensabile a riparare la radio, Deen si stabilisce nella società ove è stata accolta, sino al punto di sposarsi con un uomo e avere un figlio, prima di vivere una serie di nuove peripezie, coinvolta nei conflitti tra i popoli di Argyon.

L'eroina di *Al di là dell'universo* è memore dei modelli offerti dal fumetto fantascientifico e avventuroso degli anni precedenti, a loro volta debitori nei confronti delle prime *space opera* di autori come Edgar Rice Burroughs e Edward Elmer "Doc" Smith: Flash Gordon e Buck Rogers, ripresi in Italia anche da produzioni nostrane avventurose come *Saturno contro la Terra*, ideato da Cesare Zavattini e poi sceneggiato e disegnato rispettivamente da Federico Pedrocchi e Giovanni

47 Ivi, p. 978.

Scolari nel 1936.[48] L'eroina di Briatore è un personaggio tutto d'azione e forte di mille risorse: capitana d'astronave, dotata della facoltà di leggere nel pensiero, ovviamente bellissima, determinata e combattiva, associa virtù già tipiche di eroi maschili, a caratteristiche spiccatamente legate a una femminilità intesa in senso decisamente conservatore (il desiderio di "metter su famiglia" e l'istinto materno con cui proteggerà i figli avuti sul pianeta straniero), che la distanziano dagli eroi maschili degli altri romanzi di Briatore.

Che Briatore scrivesse per appassionare e tenere avvinto il suo pubblico è deducibile dal tentativo di creare un personaggio seriale, Flash Tiward, che ricalcava per molti versi eroi del fumetto dell'epoca come Mandrake anche in virtù delle doti di ipnotizzatore.[49] Tiward, protagonista de *Le piantagioni di Venere* e *Salto nelle tenebre*, è un avventuriero dello spazio, un ruolo che gli permette di esplorare ambienti ai confini (e oltre i confini) della legalità, e insieme di svolgere compiti spionistici, all'interno di intrighi interplanetari, persino al soldo della Polizia degli Stati Uniti d'Europa. La modernità del personaggio risiede anche nel profilo di eslege, nella morale propria, aderente ai valori di una giustizia astratta piuttosto che di quella amministrata dalle autorità costituite. Come le figure eroiche dei protagonisti anche un certo aggiornamento dell'autore relativamente agli ultimi ritrovati che si erano imposti nel genere, può esser passato anche da fumetti: in *Al di là dell'universo*, ad esempio, gli automi sono dotati di "cervelli positronici", una celebre invenzione di Asimov, già presente in opere anche tradotte in Italia sin dalla metà degli anni Cinquanta (*Cave of Steel*, del 1953, tradotto in «Urania» già nel 1954 col titolo *Abissi d'acciaio*), e presto adottata anche in molte opere di altri autori, come, nel fumetto dei primi anni Sessanta, dalla serie tedesca di Perry Rhodan.

La scrittura di Briatore si giova di tecniche che tengono alta la *suspense* del lettore, di un ritmo vorticoso dell'azione, di colpi di scena calcolati e, in generale, di un'ottima capacità di montaggio. Il portato ideologico delle storie si situa per molti versi su un fronte retrogrado: nonostante alcuni personaggi femminili eccezionalmente emancipati, ve ne sono altri, seppure minori, chiusi nel ruolo di avvenenti trofei o piacevoli distrazioni prive di personalità; il rapporto dei protagonisti con le autorità e le istituzioni non giunge mai a una autentica presa di distanza o contestazione, anche quando essi si muovono in mondi ai limiti della legalità. Gli eroi si mettono volentieri al servizio delle confederazioni "occidentali" (euroamericane) quando ci sia bisogno di combattere un nemico esterno. Quanto ai cattivi, essi non sono definiti sulla base di idee differenti, di diversi modelli di

48 Flash Gordon nasce negli Stati Uniti nel 1934 e viene tradotto in Italia a partire dallo stesso anno su «Il Vittorioso». V. Barbieri, Daniele, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci, 2009, pp. 24-25; Buck Rogers nasce nel 1929, e in Italia negli anni Trenta il nome viene italianizzato in Elio Fiamma, v. ivi, p. 22; per *Saturno contro la Terra*, ivi, p. 101.

49 Creato da Lee Falk, disegnato da Phil Davis, *Madrake the Magician* comparve negli U.S.A. nel 1934 e fu tradotto in Italia dall'anno seguente sulle pagine de «L'Avventuroso». V. ivi, pp. 25-26.

società o interessi economici, ma sulla base dell'appartenenza razziale. Malvagi senza appello sono gli asiatici e i centauriani (significativamente alleati) ne *Le piantagioni di Venere*, gli alieni chiamati semplicemente Distruttori in *Al di là dell'universo*, i mutanti in *Sparvius e ritorno*.

Diverso il caso di un altro degli autori maggiormente presenti nei «Romanzi del Comso»: Ugo Malaguti, che dopo alcuni racconti usciti nella serie già nei primi anni Sessanta pubblicò diversi romanzi completi a partire dal 1965. Nel medesimo periodo l'autore collaborava anche con «Oltre il Cielo» e, come si vedrà, la produzione nelle due sedi mostra una sostanziale omogeneità tematica.[50] Malaguti esordì infatti con una narrativa legata ai temi della cosiddetta archeologia spaziale e della fantarcheologia, seguendo le orme di Peter Kolosimo e di Luigi Rapuzzi: una fantascienza tesa a esplorare il remoto passato della Terra e a inventare, per le evidenze archeologiche lasciate dai popoli antichi, spiegazioni legate all'esistenza di civiltà extraterrestri. Ne «I Romanzi del Cosmo» Malaguti pubblicò alcune opere decisamente ascrivibili a questo filone, come *I giganti immortali*,[51] ma anche romanzi maggiormente allineati alle tematiche avventuroso-spaziali predilette dalla testata, come *I figli del grande nulla*.[52]

Nei tre romanzi completi (e nei vari racconti) usciti nella serie, Malaguti dimostra una discreta versatilità, una molteplicità di riferimenti e una generale scorrevolezza della scrittura: ne *I giganti immortali*, in cui si cimenta sul tema del mistero dell'Isola di Pasqua, ad aspetti che ricordano da vicino l'anima saggistica dei romanzi di Rapuzzi (note, glossario, molti legami a leggende e fatti inspiegabili) si affianca un io-narrante omodiegetico che non fa mancare alle pagine *suspense* e leggibilità (anche a costo di adottare un linguaggio a tratti piuttosto stereotipato). *I figli del grande nulla* declina invece i classici temi della *space opera*: spionaggio e guerra interplanetaria, civiltà di colonizzazione e frontiera, minaccia da parte di una misteriosa civiltà aliena. Anche in questo caso un uso sapiente di elementi convenzionali rende la narrazione adatta ad appassionare il suo pubblico: un protagonista-narratore agente segreto, circondato da personaggi tratteggiati in maniera semplice ed efficace, un giallo da risolvere, niente meno che l'intera specie umana in pericolo, colpi di scena fino all'ultima pagina. Il terzo romanzo dell'autore, *S.O.S. per la galassia*,[53] costituisce infine un curioso ibrido tra i due filoni, forse non del tutto riuscito nel tentativo di coniugare *hard science fiction* - una fantascienza tecnologica e aerospaziale, e una misteriosa e fantastica, ponendo

50 Cfr. sezione II, cap. III del presente lavoro.

51 Malaguti, Ugo, con lo pseudonimo di Hugh Maylon, *I giganti immortali*, «I Romanzi del Cosmo», n. 126, 30 giugno 1963 (con indicazione di titolo originale e traduttore fittizi: *Nobody Can Remember*, trad. Ugo Dei).

52 *Id*., con lo pseudonimo di Hugh Maylon, *Figli del grande nulla*, «I Romanzi del Cosmo», n. 169, 15 maggio 1965 (con indicazione di titolo originale e traduttore fittizi: *They Came from Nowhere*, trad. Marco Angelo Malaguti).

53 *Id*., con lo pseudonimo di Hugh Maylon, *S.O.S. per la galassia*, «I Romanzi del Cosmo», n. 182, 15 dicembre 1965 (con indicazione di titolo originale e traduttore fittizi: *The war against the Nolan*, trad. P. Degani).

al centro dell'invenzione narrativa l'esistenza di una specie non umana, ciò che le leggende chiamano Piccolo Popolo, ma assai più evoluta biologicamente e tecnologicamente dell'uomo.

Nel complesso i romanzi di Ugo Malaguti esemplificano quella compresenza, nella serie, tra *space opera* di derivazione angloamericana ed elementi leggendario-archeologici in cui poteva essere maggiore il peso dei modelli italiani - seppur non numerosi.

Altrettanto si può affermare per Luigi Naviglio e per i numerosi romanzi che pubblicò nella serie sotto lo pseudonimo di Louis Navire, a partire dal 1964, preceduti e affiancati da numerosi racconti brevi in appendice.

Nei romanzi si può riscontrare un mutamento progressivo rilevante, che porta l'autore a conquistare una padronanza maggiore della costruzione narrativa, mentre a livello tematico passa dalla saga epica del primo dittico - *Un libro nella polvere* e *La leggenda dei semidei* - ai temi di critica sociale e alle originali distopie degli ultimi due romanzi - *Ritorno alla Terra* ed *Estinzione uomo*.[54]

Il dittico costituito dai primi due romanzi ricorda i lavori di Rapuzzi per la compresenza di caratteri originali e debolezze strutturali: la cornice narrativa mette in scena il ritrovamento di un testo su un pianeta Terra ormai deserto in un lontanissimo futuro. Il libro viene tradotto e l'equipaggio dell'astronave che l'ha ritrovato ne segue la lettura: si tratta di una grande opera che racconta la storia della Terra dalle ere più remote a un'epoca di molto posteriore al presente dell'autore e del lettore reali. La narrazione prosegue senza soluzione di continuità sui numeri 159 e 160 della serie, ripercorrendo la storia di razze che precedettero quella umana, e spiegando sotto nuova luce tutta la storia dell'evoluzione e della cultura terrestri. Il narratore di secondo grado, l'autore di questa grande cronaca, afferma di essere un giornalista e di appoggiarsi, per la sua ricostruzione, a un monumentale Archivio del Cosmo. La narrazione, scandita in fittizi fascicoli, propone per ogni epoca uno o più episodi esemplari. Non vi sono protagonisti fissi, e anche i personaggi coinvolti in ciascun quadro, sono di preferenza costruiti secondo una funzione esemplare, rappresentativa, media. Il riferimento a Rapuzzi è dunque suggerito dall'afflato storico-saggistico che impronta di sé tutta la narrazione, nonché dai molti collegamenti che l'autore svolge

54 Naviglio, Luigi, con lo pseudonimo di Louis Navire, *Un libro nella polvere*, «I Romanzi del Cosmo», n. 159, 1 novembre 1964 (con indicazione di titolo originale e traduttore fittizi: *Une histoire de la Terre*, trad. Vincenzo Lombardi); *id*., *La leggenda dei semidei*, «I Romanzi del Cosmo», n. 160, 15 novembre 1964 (con indicazione di titolo originale e traduttore fittizi: *Une histoire de la Terre*, trad. Vincenzo Lombardi); *id*., *Un carro nel cielo*, «I Romanzi del Cosmo», n. 171, 15 giugno 1965 (con indicazione di titolo originale e traduttore fittizi: *Le prince des etoiles*, trad. Anna Bastianon); *id*., *I pionieri di Exlan*, «I Romanzi del Cosmo», n. 174, 1 agosto 1965 (con indicazione di titolo originale e traduttore fittizi: *Les pioniers de Exlan*, trad. Bianca Bertoncello); *id*., *Ritorno alla Terra*, «I Romanzi del Cosmo», n. 186, 15 febbraio 1966 (con indicazione di titolo originale e traduttore fittizi: *Retour a la Terre,* trad. Anna Bastianon); *id*., *Estinzione uomo*, «I Romanzi del Cosmo», n. 196, ottobre 1966 (con indicazione di titolo originale e traduttore fittizi: *Rien va plus*, trad. Bianca Bertoncello).

tra i fatti narrati ed elementi salienti della cultura umana (dei egizi e greci, episodi biblici e via dicendo vengono spiegati nella loro autentica natura di interazioni con forme di vita extraterrestri e simili) e dal tema delle origine aliene dell'uomo.

Nel romanzo seguente, *Un carro nel cielo*, dei temi fanta-archeologici torna esclusivamente l'interesse per il processo di trasfigurazione leggendaria di evidenze scientifiche e tecnologiche a seguito della regressione della civiltà sul pianeta Terra. La narrazione lascia prevalere in questo caso un andamento avventuroso, seguendo le vicissitudini del protagonista che si risveglia da un'ibernazione durata millenni, privo di memoria. Il lettore viene dunque coinvolto nella ricerca del protagonista della verità su se stesso e sul mondo imbarbarito e fantastico nel quale si è risvegliato, vera e propria *quest*, disseminata di pericoli, combattimenti, incontri con creature meravigliose. Il conflitto con l'alterità aliena viene radicalmente relativizzato, accordando alle ragioni degli "altri" una dignità almeno pari a quella data per scontata nelle ragioni degli "umani", considerati anzi un pericolo per gli altri popoli del cosmo a causa dell'uso sconsiderato delle proprie capacità e dell'energia atomica in particolar modo.[55] Un tema che ci ricorda il pacifismo di alcuni autori italiani incontrati nell'«Urania» di Monicelli e che certo si distingue a fianco della assai meno problematica xenofobia messa in scena in alcuni romanzi di Rambelli e Briatore.

Prosegue sul filone avventuroso *I pionieri di Exlan*, romanzo sul tema della colonizzazione di pianeti esterni al sistema solare. Il romanzo si configura come una vera e propria summa dei motivi e delle atmosfere che ho già notato in romanzi di altri autori (a cui si aggiungeranno molti dei racconti brevi pubblicati su «Oltre il Cielo» di cui al prossimo capitolo). I paralleli con la colonizzazione dell'Ovest statunitense sono espliciti e ripetuti, e l'ambientazione ricalca per molti versi quella di una cittadina del vecchio West americano: il villaggio con poche, rozze case, un *saloon* che funge anche da emporio, la piccola comunità formata da famiglie di pionieri, un prete missionario e così via. In questo romanzo la contrapposizione al nemico alieno è semplice e poco problematica (gli abitati del pianeta sono anzi ideati in modo da risultare "diversi" senza appello: forme di vita simili a vegetali, non dotate di parola, che portano animali e uomini in nutrimento a una "madre" che ne succhia le viscere). Resta invece memorabile, del romanzo, l'abile costruzione che descrive il graduale insinuarsi, nei protagonisti, del timore di qualcosa di minaccioso nel folto

55 Al momento delle spiegazioni conclusive uno degli alieni afferma: «Due sono i motivi che ci hanno spinto a distruggervi. Avevate l'energia nucleare. Era un pericolo per tutta la Galassia, sui nostri mondi basta un'esplosione atomica per cancellare da tutta la superficie ogni forma di vita. Vi abbiamo osservato. Abbiamo compreso che non vi sareste accontentati del vostro sistema solare, presto sareste giunti alle stelle ed avreste portato con voi l'energia nucleare. Dovevamo fermarvi. [...] Avevate dunque molte qualità sensoriali, ma il vostro spirito, il vostro istinto era rimasto profondamente radicato alla barbarie. Avete avuto uno sviluppo troppo rapido. Eravate un pericolo per tutta la Galassia. Avreste portato la guerra, la conquista, l'invasione fra le stelle [...]». *Id*., *Un carro nel cielo*, cit., p. 101. Al di là dell'inquietante concetto di difesa preventiva, in questa e nelle seguenti pagine il narratore accorda agli alieni una capacità superiore di giudizio, anche morale, sugli equilibri galattici in gioco.

della foresta e la descrizione della comunità di pionieri agricoltori e di quella sorta di morale del lavoro e della fatica che ne caratterizza la dura esistenza.[56] Il *leitmotif* del sacrificio ricompare nel seguente *Ritorno alla Terra*, per molti aspetti invece decisamente lontano dai precedenti romanzi. Un colono spaziale intraprende un costoso soggiorno turistico sul pianeta Terra, ormai diventato una sorta di giardino dell'umanità, dopo il conseguimento di un benessere totale che ha esonerato i terrestri dal lavoro, per lasciare alle macchine ogni incombenza, sino a giungere all'abolizione di ogni sistema politico-legislativo, reso superfluo dal nuovo stato di cose. Qualcosa però stona nelle sensazioni del protagonista: l'esistenza dei terrestri, privata della fatica e delle sfide del lavoro, manca di senso e di motivazioni. Il protagonista fa la conoscenza di un uomo e una donna terrestri: in una sorta di amichevole sfida i due cercheranno di dimostrargli la bontà del sistema, portandolo a visitare le varie Città - del Teatro, della Filosofia, dell'Amore, della Caccia, e così via - in cui gli uomini trovano passatempi e svaghi. Va da sé che sarà il protagonista a convincere gli amici della vacuità della loro esistenza priva di vere lotte e di sforzi, e la donna sceglierà di partire con lui verso la dura ma appagante vita dei mondi esterni, mentre l'uomo resterà sulla Terra per cercare di convincere i suoi simili della necessità di riprendere alle macchine il controllo della propria esistenza. Una strana distopia, dunque, in cui tutta la negatività di un sistema affidato ai robot e ai computer non sta affatto nel controllo sociale o in una forma totalitaria di regime, ma in un benessere materiale troppo assoluto, che ha finito per vanificare la vita stessa. In questo romanzo diverse idee nuove per l'autore,[57] che liberano l'invenzione narrativa dal più classico modello avventuroso e d'azione, e che si trovano però coniugate a una morale per molti versi conservatrice (il benessere assicurato dal lavoro delle macchine è condannato proprio perché libera l'uomo dalla fatica) quando non repressiva (che comporta ad esempio una sostanziale condanna dell'omosessualità).

Anche l'ultimo romanzo completo pubblicato dall'autore ne «I Romanzi del Cosmo», *Estinzione uomo* propone una trovata audace rispetto ai precedenti: il protagonista è uno degli ultimi dieci

56 Duro il giudizio di Vittorio Curtoni su *I pionieri di Exlan* motivato soprattutto sul piano ideologico: secondo Curtoni il romanzo è esemplare della tendenza dell'autore a presentare al lettore idee reazionarie «di soppiatto, come inevitabile corollario dell'azione drammatica». Le figure di militari che compaiono nel romanzo: «(dal tenente giovane, simpatico e bello, al sergente rude ma bonaccione, ai tre eroici soldati semplici) rientrano nei limiti di certa agiografia deamicisiana; su di loro converge tutta la partecipazione dello scrittore, che ce li indica come indomiti cavalieri sempre pronti a difendere donne, vecchi e bambini. La morale è quella solita del sacrificio; gli ideali si concentrano nella triade patria, dio ed eroismo […]». Più oltre Curtoni conclude che, nonostante i romanzi di Naviglio si possano leggere anche con un certo piacere, con consapevolezza dei limiti entro cui si muovono, di narrativa d'avventura ed evasione, in effetti «dietro il velo di opere leggere, disimpegnate, che mirano solo al divertimento del lettore, egli ha contrabbandato ideologie direttamente ispirate alla mistica fascista», in Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto*, cit., pp. 96-100.

57 La pubblicazione di *Ritorno alla Terra* è del 1966: una versione italiana di «Galaxy» veniva pubblicata, in Italia, già dal 1958 (cfr. sezione II, cap. IV del presente lavoro), nei primi anni Sessanta si erano avute pubblicazioni come «Futuro»: non erano mancati dunque esempi numerosi e notevoli di una fantascienza angloamericana e italiana impegnata nella critica alla società presente e ai rischi del progresso.

uomini rimasti su Terra, da quando le donne hanno cominciato a riprodursi per partenogenesi, dando alla luce esclusivamente altre femmine. L'evoluzione naturale della specie sta portando all'estinzione del maschio. La trama è messa in moto dagli omicidi che colpiscono alcuni degli uomini superstiti, cosicché il protagonista-narratore comincia un'indagine che ha in palio la sua stessa sopravvivenza. Il tutto è complicato dall'esistenza di tre diverse formazioni politiche in competizione tra loro: la forza di governo (un governo globale, reso possibile dalla natura pacifica e ragionevole delle donne), una forza di opposizione e un movimento femminista estremista. Anche in questo caso, come ne *I pionieri di Exlan*, è un'atmosfera psicologica a restare impressa, quella in cui vivono gli ultimi maschi della specie: eremiti o gaudenti a seconda delle scelte, ma tutti in un clima di resa, con periodiche, stanche riunioni mensili, tutelati dalle autorità femminili come artefatti da museo archeologico o materiali per i pettegolezzi dei *media*, e ciascuno con una stanza segreta in casa, in cui coltivare le proprie fissazioni puerili. Ma, come nel romanzo precedente, non mancano una morale chiara e un lieto fine, mentre la tematica di genere finisce per risultare depotenziata degli aspetti più dirompenti: alle donne si attribuiscono qualità ritenute femminili in un'ottica tradizionale - la non violenza e l'incapacità di uccidere a sangue freddo, la maggior propensione alla mediazione e al compromesso - cosicché viene motivata una discriminazione, seppur positiva, radicata per altro su basi naturali, biologico-evolutive; nel corso della vicenda, di contro, la società delle donne finisce per non differire sostanzialmente da quella precedente - governata dai maschi, data presenza di conflitti, ipocrisie e lotte per il potere.[58]

Nel complesso le opere di Naviglio pubblicate ne «I Romanzi del Cosmo», mostrano un notevole percorso di sperimentazione di nuove tematiche e forme strutturali, pur senza giudicare una crescita di per sé il passaggio da trame avventuroso-esplorative a trame di speculazione sul futuro della civiltà umana: la *space opera*, con i suoi elementi tipici, può essere infatti impiegata in modi molto diversi tra loro e per affrontare una quantità di tematiche profonde, così da costituire un repertorio di *topoi* che si prestano alla messa in scena di significati diversi. Nel caso di Naviglio si assiste, parallelamente alla ricerca di nuovi elementi di trama, anche al tentativo di cimentarsi con riflessioni sull'uomo di portata più vasta, ma senza mai sottrarre alle storie una morale chiara e un interesse motivato certo più dagli eventi narrati, dalla *suspense*, dai misteri, dai colpi di scena piuttosto che da una problematizzazione della conoscenza del reale, dalla quale l'autore si mantiene lontano. In questo si possono giudicare i romanzi di Naviglio perfettamente adeguati a una sede

58 Curtoni considera *Estinzione Uomo* un «clamoroso fallimento» proprio per lo svolgimento di un tema di per sé ad alto potenziale critico: «partendo da un'idea stimolante come l'avvento di un matriarcato, si riduce sin dalle prime pagine a un banale intreccio giallo-rosa. È un tema, anche questo, classico della *science-fiction*; l'inglese John Wyndham, in particolare, è riuscito a trarne un angoscioso capolavoro, *Consider Her Ways*. Perché assuma un effettivo significato, il concetto andrebbe svolto alla luce di precise considerazioni psicologiche e sociali […]», in Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto*, cit., p. 97.

editoriale - «I Romanzi del Cosmo», che puntava al divertimento e allo svago di un pubblico giovane, preferendo assicurasi tirature alte e lasciando ad altre iniziative l'interesse per la sperimentazione di diverse tendenze. Una analoga sperimentazione tematica si è individuata anche in alcune opere di Rambelli, mentre Briatore e Malaguti restano, negli stessi anni, legati a un romanzo schiettamente avventuroso. L'adeguamento alla sede editoriale si constata dunque da parte di tutti autori presi in considerazione in questo capitolo, che non sfigurano accanto ai più numerosi autori stranieri, giovandosi anzi di un italiano decisamente migliore di quello adoperato in molte traduzioni.

«I Romanzi del Cosmo» hanno costituito una tappa della letteratura fantascientifica italiana quantitativamente importante e orientata a una produzione propriamente "di consumo" nel senso petroniano del termine,[59] proponendo una narrativa di facile e largo accesso e di contenuto ideologicamente non innovativo (nonostante un principio di sviluppi differenti in Rambelli e Naviglio). Seppure nel complesso la serie abbia presentato una declinazione di narrativa fantascientifica concepita sostanzialmente come genere di importazione, tradotto soprattutto dall'inglese (si pensi alla schiacciante maggioranza delle opere americane e all'uso di pseudonimi anglicizzanti da parte degli autori italiani), «I Romanzi del Cosmo» possono essere considerati anche una tappa grazie alla quale alcuni autori si sono cimentati e impadroniti di moduli tipici di sottogeneri avventurosi (*space opera*, pionierismo e colonizzazione, guerra e spionaggio spaziali e così via) e hanno sviluppato, con più o meno successo a seconda dei casi, una confidenza con gli strumenti del "mestiere" di narratore. L'efficacia di tale banco di prova sarà visibile, almeno nel caso di Ugo Malaguti, nella produzione successiva.

Le caratteristiche materiali della pubblicazione puntavano a offrire un prodotto economico, ad ampia diffusione, ispirato al modello di «Urania» nella formula che prevedeva di ospitare un romanzo completo in ogni fascicolo e assieme di proporsi come testata periodica, distribuita in edicola e non libreria. È significativo il peso delle ragioni di convenienza economica nella scelta di pubblicare autori italiani: come anche nel caso di «Oltre il Cielo» tale osservazione conferma il peso delle dinamiche della produzione materiale su quelle dell'elaborazione testuale.

59 Cfr. sezione I, cap. II, par. 5 del presente lavoro.

Capitolo III

«Oltre il Cielo»

Una palestra anomala per la fantascienza italiana

III. 1 Storia e protagonisti

Tra le testate considerate, «Oltre il Cielo» rappresenta un caso a sé stante: è l'unica a non occuparsi principalmente di fantascienza, ma è anche tra quelle che in modo più significativo spronarono la produzione di genere nostrana. «Oltre il Cielo» fu infatti, con i suoi centocinquantacinque numeri pubblicati tra il settembre del 1957 e il 1970,[1] un «Quindicinale di fantasie scientifiche, attualità missilistiche, documentazione, astronautica», come recitava il sottotitolo, ossia una pubblicazione nata sotto il segno della divulgazione scientifico-tecnologica riguardante missili, razzi e programmi aeronautici, in cui la narrativa trovò posto, almeno nelle intenzioni iniziali, come presenza secondaria e correlativa.

«Oltre il Cielo» nacque dalle ceneri di alcune pubblicazioni precedenti e dall'iniziativa di un giornalista dagli interessi ben precisi: Armando Silvestri.[2] Silvestri, nato a Palermo nel 1909, era stato sin da fanciullo lettore della fantascienza delle origini, Verne in particolare operò un condizionamento profondo, contribuendo alla scelta dei futuri studi in ingegneria.[3] Precocissime le prime prove narrative: risalgono al 1920 alcuni racconti di avventure, sul modello di quelli che riempivano le pagine de «Il Giornale illustrato dei Viaggi», e attorno agli stessi anni Silvestri realizzava una rivista artigianale - «L'impavido» - che faceva circolare tra gli amici. Nel 1924 si

1 Un ultimo numero di «Oltre il Cielo» uscì nel 1975, nel tentativo, promosso da Gianfranco de Turris, di riprendere le pubblicazioni. Resterà però un'esperienza isolata.

2 Per le seguenti notizie biografiche mi rifaccio a Cozzi, Luigi, *Com'è nata e morta "Oltre il Cielo": intervista con Armando Silvestri*, in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, Roma, Profondo Rosso, 2009, pp. 1057-1080; Falessi, Cesare, *Armando Silvestri: un tranquillo vulcano di idee*, ivi, pp. 1081-1085; Falessi, Cesare, *Dall'astronautica alla fantascienza. Armando Silvestri, Cielo, Oltre il Cielo, Au-delà du Ciel*, in de Turris, Gianfranco (a cura di), *Cartografia dell'inferno*, cit., pp. 37-46; Ferlita, Salvatore, *Silvestri il pioniere della fantascienza*, in «La Repubblica», edizione di Palermo, 24 febbraio 2007, p. 1 della sezione locale; Gallo, Claudio, *Armando Silvestri*, in de Turris, Gianfranco (a cura di), *Le aeronavi dei Savoia*, cit., p. 425; Silvestri, Armando, testimonianza all'interno di Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., pp. 49-52. Ferlita si avvale di una fonte importante: il carteggio tra Silvestri e il pittore futurista Osvaldo Peruzzi.

3 Come testimonia Silvestri stesso in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 49.

trasferì con la famiglia a Milano, dove si iscriverà al corso di laurea in ingegneria meccanica del Politecnico e, contemporaneamente, pubblicherà alcuni racconti su «Il Giornale illustrato dei Viaggi», che presentava storie d'avventura di sapore salgariano ma anche caratterizzate da tematiche protofantascientifiche come *Il rapitore della folgore.*[4] Nel giro di pochi anni pubblicò diversi romanzi per Sonzogno, tra cui *La banda dei "Fazzoletti Rossi"* (1928)*, La meravigliosa avventura* (1929), *Lo sceicco rosso* (1931), *Il pirata della carovaniera* (1935), *Il signore della folgore* (1941), per lo più editi nella collana di fascicoli mensili da edicola «Romantica mondiale» (tranne *La meravigliosa avventura* che comparve nel mensile «Il Romanzo d'Avventure»), accanto a opere, tra gli altri, di Stevenson, Salgari, London, Kipling.

Laureatosi nel 1929, Silvestri, che con la vendita dei racconti disponeva nel complesso già di uno stipendio di 500 lire mensili, restò fino al 1933 al Politecnico come assistente nel laboratorio di aeronautica. Intraprese quindi la carriera di giornalista, con una progressiva specializzazione nella divulgazione tecnico-scientifica: tra il 1934 e il 1937 divenne redattore capo del mensile «Il Politecnico», all'epoca edito da Vallardi e diretto da Ettore Cardani. Negli stessi anni fu inoltre collaboratore assiduo de «L'Ala d'Italia», rivista nata per iniziativa del Ministero dell'Aeronautica e quindi ceduta alla sigla Editoriale Aeronautica diretta da Federico Valli.[5] Nel 1937, al momento del trasferimento della redazione a Roma, Silvestri divenne redattore capo della rivista. Tra 1938 e 1943 ideò, fondò e fu redattore capo del mensile «Avventure del Cielo», originariamente parte di un progetto in cui dovevano alternarsi nelle edicole quattro testate - oltre ad «Avventure del Cielo», «L'Avventura», «Avventure del Mare» e «Avventure dello Spazio». Quest'ultima pubblicazione era stata concepita tenendo presente il modello dei *pulp magazines* statunitensi come «Amazing Stories», che Silvestri acquistava e conosceva; un progetto dunque che esprimeva un interesse già ben delineato per tematiche astronautiche, legate al volo nello spazio, con proiezioni avveniristiche, fantascientifiche. Per diretta testimonianza di Silvestri si sa inoltre le pubblicazioni che aveva ideato avrebbero dovuto ospitare narrativa avventurosa «con un preciso sottofondo divulgativo, e perciò didattico»,[6] rivolgendosi a lettori adolescenti, che restavano esclusi dalle preesistenti iniziative del medesimo gruppo editoriale, tra «L'Aquilone» destinata ai fanciulli e «L'Ala d'Italia» pensata per un pubblico universitario e adulto.

4 Silvestri, Armando, *Il rapitore della folgore*, in «Giornale illustrato dei Viaggi», a. XLI, n. 49, 6 dicembre 1925.

5 Per più dettagliate informazioni sulle riviste d'aviazione citate di seguito v. Ferrari, Massimo, *La stampa aeronautica italiana in epoca fascista*, in *id*. (a cura di), *Le ali d'Italia. L'aviazione italiana dal 1923 al 1945. Bilanci storiografici e prospettive di giudizio*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 31-110, a cui ci si potrà riferire per ulteriori indicazioni bibliografiche. Silvestri, dal canto suo (in Russo, Luigi, a cura di, *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 50) ricorda con piacere l'autonomia di scelte che il direttore Valli, più attento alla politica che al giornalismo, gli concedeva. Nelle sue diverse testimonianze Silvestri lascia l'impressione di esser stato, in quegli anni, decisamente più appassionato agli aspetti tecnici e di divulgazione del proprio lavoro che ai contesti politici entro i quali evidentemente si svolgeva (cfr. il saggio di Ferrari succitato).

6 Il già citato scritto in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 51.

Allo scoppio del secondo conflitto mondiale, Silvestri fu richiamato in artiglieria e mandato in Africa settentrionale, da qui fu trasferito in un secondo momento al Ministero dell'Aviazione e in particolare all'Ufficio editoriale aeronautico, dove si occupò del quindicinale «Ali di Guerra», che uscì a Roma tra 1942 e il 1944, seguito dal settimanale «Ali» (sottotitolo «Periodico degli aviatori italiani») uscito a Milano tra 1944 e 1945. Tali esperienze confluirono nell'ideazione e nella cura di «Ali nuove», settimanale che Silvestri fondò nel 1954 a Roma, per la sigla editoriale Ali nuove editrice, di cui fu comproprietario assieme al grafico e giornalista Publio Mangione.[7]

Negli stessi anni Silvestri collaborava con varie altre testate. Nel 1957 divenne corrispondente per «Il Corriere della Sera» durante la direzione di Mario Missiroli, per i temi aeronautici e aerospaziali, sostituendo Filippo Tajani (che si celava dietro lo pseudonimo di Metron), che era per altro stato insegnante di Silvestri al Politecnico. Nello stesso periodo firmava articoli anche per «Epoca» e «Scienza illustrata», nonché alcune traduzioni di romanzi fantascientifici, collaborando con «I Romanzi di Urania» di Giorgio Monicelli, al quale era legato da una conoscenza personale.[8] All'attività giornalistico-divulgativa[9] e di traduttore se ne aggiungeva una di saggista, sempre nel campo delle tecnologie aeronautiche: già nel 1955 (due anni prima della messa in orbita dello Sputnik) pubblicò un volume dedicato a *Il satellite artificiale* (edizioni Esse). In fine, agli anni tra Cinquanta e Sessanta risalgono alcune opere narrative e disegnate per ragazzi: *Oltre Plutone*, storia a fumetti illustrata da Caesar e pubblicata nel 1952 dalla Art press, e *Ares 2*, romanzo di fantascienza per ragazzi in stile verniano pubblicato sul «Corriere dei Piccoli» nel 1966.

Guardando nell'insieme alla carriera e al multiforme profilo professionale di Silvestri tra anni Trenta e Sessanta, si notano alcuni elementi la cui compresenza fu decisiva per la nascita e l'impostazione di «Oltre il Cielo». I temi aerospaziale e astronautico, con particolare attenzione agli aspetti strettamente tecnici dei manufatti e degli avvenimenti trattati (piuttosto che agli aspetti politici, spettacolari, di costume); gli interessi divulgativi e all'attenzione verso il pubblico dei ragazzi; la passione per la letteratura di finzione a sfondo scientifico e di stampo avventuroso, considerata anche (e forse soprattutto) nelle sue potenzialità didattiche, come efficace strumento di sensibilizzazione delle giovani generazioni in fatto di scienza e tecnologia.

7 Falessi racconta che il trasferimento dall'Africa del nord all'ufficio ministeriale avvenne a seguito di articoli che Silvestri firmò come corrispondente per alcuni quotidiani, a proposito degli affari di borsa nera condotti da un ufficiale. Per i dati su «Ali nuove» e le riviste citate in seguito (periodicità, periodo di uscita, luogo di uscita ed editore) faccio riferimento, oltre che alle fonti già citate su Silvestri, all'Opac nazionale e ai volumi dell'*Annuario della stampa italiana* pubblicati a Roma dalla Casa editrice del libro italiano.

8 Firmò le traduzioni di *Prelude to Space* di A. C. Clarke («I Romanzi di Urania» n. 19), *Battle on Mercury* di Lester del Rey (n. 46), *Islands in the Sky* di Clarke (n. 54), nonché di *The Long Loud Silence* di Wilson Tucker, uscito nella B.E.M. nel 1954 e di *Worlds in Collision* di Immanuel Velikovsky uscito invece per Garzanti nel 1955. Alcune traduzioni di racconti appariranno anche su «Oltre il Cielo».

9 L'impegno nell'ambito giornalistico culminò nel 1957 con la fondazione dell'Unione Giornalisti Aerospaziali Italia, di cui rimase a lungo segretario.

Tra gli antecedenti più diretti di «Oltre il Cielo», assieme ad «Ali nuove», va nominata anche una seconda pubblicazione dedicata all'aeronautica, che veniva stampata a Roma dal settembre 1953: «Cielo», edita e curata dal pilota civile Igino Mencarelli e dal già nominato Publio Mangione.[10] Cesare Falessi, futuro curatore di «Oltre il Cielo», era collaboratore di «Cielo» dal numero 7 dell'ottobre 1953.

Sia «Cielo» che «Ali nuove» erano sostenute dal Ministero della Difesa (in cui era confluito quello dell'Aeronautica) con numerosi abbonamenti. Quando nel 1954 il socio Mencarelli decise di abbandonare la rivista, Mangione, assecondando in ciò anche un auspicio del Ministero, offrì a Silvestri la testata «Cielo», che quell'anno venne incorporata in «Ali nuove». Per un breve periodo tra 1954 e 1955 uscì dunque una sola rivista col titolo «Ali nuove e Cielo», quindi Silvestri maturò l'idea di tornare ad avere due riviste separate, ospitando su «Cielo», accanto all'informazione aeronautica, anche quelle che lui chiamava "fantasie scientifiche".[11] Con ciò, oltre che con l'esigenza di differenziare la testata dalla precedente, si motivò tra l'altro il cambiamento del titolo: «Oltre il Cielo» voleva infatti suggerire un simbolico superamento della dimensione aeronautica e l'entrata in quella aerospaziale. Fu Mangione a disegnare la testata, che in modo così peculiare distinguerà la copertina della rivista per tutto il periodo di uscita, con la 'E' di cielo dotata di quattro gambette orizzontali.

La gestazione di «Oltre il Cielo» durò diversi anni e richiese a Silvestri più di un tentativo di realizzazione.[12] Una prima proposta di settimanale o quindicinale specialistico su temi astronautici e aerospaziali, era stata fatta da Silvestri già nel 1953 al tipografo ed editore romano De Fonseca, editore della rivista «Scienza e Vita». De Fonseca aveva pubblicato, come supplemento al numero 50 di «Scienza e Vita», un fascicolo dedicato a *L'astronautica*, cui Silvestri aveva collaborato, ma respinse l'idea di una rivista interamente dedicata al tema come eccessivamente temeraria dal punto di vista economico. Negli anni seguenti era sopravvissuto un inserto di «Ali nuove» titolato «Ali nello Spazio», che già conteneva narrativa e recensioni in tema di fantasie scientifiche. Nel gennaio del 1955 Silvestri prese contatto con Cesare Falessi, che Mangione aveva suggerito come possibile curatore della nuova rivista,[13] fu approntata una scaletta del primo numero, ma la redazione fu impiantata solo all'inizio del 1957 e il primo numero uscì, dopo vari slittamenti, il 15 settembre di quell'anno.

10 Silvestri racconta che Mangione, rimproverando ad «Ali nuove» un eccessivo grado di difficoltà, volle fondare una sua rivista, di maggior semplicità e leggibilità. Cfr. Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., p. 1061.

11 Con la perifrasi "fantasie scientifiche" Silvestri si riferiva alla letteratura fantascientifica, mettendo al bando il termine italiano "fantascienza", identificato con quella produzione di genere più popolare e scientificamente meno avvertita, da cui evidentemente Silvestri voleva a ogni costo prendere le distanze.

12 Ivi, p. 1060.

13 Falessi, Cesare, *Dall'astronautica alla fantascienza*, cit., p. 39.

Vale la pena soffermarsi brevemente sulla figura di Cesare Falessi, che sarà direttore di «Oltre il Cielo» lungo quasi tutto il periodo di attività - dal numero 1 al numero 148 (ossia dal 1957 al 1967-1968) e soprattutto referente per la narrativa fantascientifica, nonché autore egli stesso di numerosi racconti brevi pubblicati sulla rivista.

Nato nel 1930 in provincia di Roma, Falessi si trasferì nella capitale da ragazzo, dove cominciò presto a lavorare, impegnandosi parallelamente nello studio dell'aeronautica. Sin da bambino fu lettore di protofantascienza, affascinato da opere come *Le meraviglie del 2000* di Salgari e da fumetti come quelli di Flash Gordon e Buck Rogers, che all'inizio del Novecento rappresentavano, in Italia, i primi tentativi di una produzione di genere. Fu in seguito lettore di «Scienza fantastica» e di «Urania» sin dal primo numero. Falessi divenne un giornalista specializzato nel settore tecnico e scientifico dell'aeronautica, collaborando su questo fronte con numerosissime testate («Messaggero veneto», «Il Giornale d'Italia», «Il Tempo», «Il Secolo d'Italia», «Agenzia Italia», «Storia Illustrata», «Ciao Giovani», «Giovani 2001») anche specializzate («Ala rotante», «Rivista aeronautica», «Aviazione», etc.) e dirigendone numerose altre specializzate («Freccia Alata», «Voliamo», «Gazzettino Aeritalia», «Abstracta», «Avioflap», «Sportflap»). Negli anni Ottanta è stato inoltre comproprietario e direttore del mensile «Storia del Modellismo». Nell'arco della sua carriera Falessi ha firmato vari volumi e opere divulgative a fascicoli (in particolare per l'editore Fabbri *Storia dell'aviazione* in centoventi uscite, *Aviazione oggi* in trentasei fascicoli e *Storia dei corazzati* in novanta). Dal 1968 si è occupato dell'ufficio stampa di Alitalia, mentre dal 1974 al 1979 è stato dirigente delle relazione pubbliche per gli aeroporti di Roma, per poi tornare all'Alitalia e restare, durante gli anni Ottanta, nel settore delle relazioni pubbliche e degli uffici stampa.[14] Insomma: una carriera tutta costruita all'interno di un settore tematico legato all'aviazione, nella quale l'impegno con «Oltre il Cielo» spicca per l'aspetto anche letterario della collaborazione.[15]

Come si accennava più sopra, Mangione aveva suggerito a Silvestri il nome di Cesare Falessi per la cura della nuova rivista. Al momento del primo colloquio svoltosi tra i due,[16] il progetto di «Oltre il Cielo» era già completo nelle sue linee portanti: la rivista avrebbe dovuto preparare i suoi lettori agli imminenti, epocali cambiamenti nel campo del volo nello spazio, avrebbe dovuto inoltre presentare dei racconti di finzione in grado di appassionare anche i lettori meno interessati all'informazione tecnica, dominante invece negli articoli. Da subito Falessi fu designato unico

14 Falessi è morto il 1 febbraio 2007.

15 Per le notizie biografiche su Falessi faccio riferimento a *Un incontro con Cesare Falessi*, in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 1093-1165; Catani, Vittorio, *Introduzione* a *Delitto su Titano* di Cesare Falessi, in «Delos Science Fiction», a. VII, n. 54, marzo 2000, <http://www.fantascienza.com/delos/delos54/quando-le-radici.html>; Falessi, Cesare, *Appendice 9. Cesare Falessi. Curriculum*, in *id*., *I segreti dell'astronave*, Bologna, Elara, 2008, pp. 365-370.

16 V. Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., p. 1101 e Falessi, Cesare, *Dall'astronautica alla fantascienza*, cit., p. 39.

curatore della parte narrativa e più in generale direttore responsabile di tutta la pubblicazione, mentre Silvestri si riservava il ruolo di direttore (sostituendo Falessi come direttore responsabile nel 1963). Negli anni seguenti Falessi svolse ruoli importanti anche nelle pubblicazioni collegate: direttore dell'edizione francese della rivista - «Au-delà du Ciel», uscita tra 1958 e 1961, e membro del comitato direttivo di «Ali nuove». Quanto alla proprietà editoriale di «Oltre il Cielo», essa risulterà fino al numero 81 (1-16 aprile 1961) intestata a Silvestri stesso, quindi dal numero 82 (1-15 maggio 1961) al Gruppo Editoriale Esse appositamente fondato, di proprietà di Silvestri, con sede a Roma.[17]

L'assetto redazionale di «Oltre il Cielo» al momento della sua nascita e per alcuni anni seguenti vedrà Falessi assommare su di sé tutti i compiti redazionali fissi - dalla correzione delle bozze al progetto dell'impaginazione, oltre al coordinamento dei numerosissimi collaboratori esterni le cui firme compaiono in calce ad articoli e racconti. La retribuzione corrisposta a Falessi era di sole 25.000 lire mensili,[18] cosicché fu sempre costretto a mantenere un differente e parallelo lavoro (presso l'ufficio relazioni pubbliche della SIP) per provvedere al proprio mantenimento. Dopo qualche anno a Falessi fu affiancato un segretario di redazione nella persona di Ruggero Pagliarini.[19]

Figura 1. Copertina del n. 1 di «Oltre il Cielo», 16-30 settembre 1957. Illustrazione di Curt Caesar.

Relativamente ai primi numeri, Falessi ricorda inoltre le difficoltà nel reperimento di materiale in misura sufficiente a permettere, senza oscillazioni qualitative, la periodicità quindicinale delle

17 Camera di Commercio di Roma, Registro delle ditte, fascicolo n. 269533, Edizioni ESSE di Armando Silvestri, depositato il 29 aprile 1963.

18 25.000 lire del 1955 corrisponderebbero nel 2011 a 643.152 lire (applicando il coefficiente di rivalutazione monetaria fornito dalla Camera di Commercio di Cremona, <http://www.cciaa.cremona.it/studi/rivalutazione.htm>), ossia poco più di 330 euro.

19 Purtroppo, relativamente alla composizione della redazione, esiste la sola testimonianza di Falessi (in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., p. 1104), le gerenze presenti sulla rivista non riportano altre figure oltre al direttore responsabile e al direttore.

uscite dei fascicoli, la cui foliazione era di ventotto pagine, nel grande formato - 34 x 24,5 cm - tipico dei più famosi rotocalchi settimanali coevi a grande tiratura, come «Epoca» o «Tempo». La rivista usciva proprio durante gli anni cruciali della gara spaziale tra blocco statunitense e sovietico: il problema della penuria di contenuti fu presto risolto prendendo contatti diretti con l'ambasciata degli Stati Uniti e l'associazione Italia-U.R.S.S., che non fecero mancare materiali divulgativi e propagandistici di ogni tipo.[20] Sul fronte russo in particolare vennero stipulati diversi abbonamenti a riviste sovietiche presso la libraria di «Rinascita» (ospitata nella sede romana di via Botteghe Oscure del Partito Comunista Italiano), fu assoldato un traduttore fisso e fu attrezzato un angolo della redazione con dizionari e grammatiche a uso di Falessi, che poteva contare su una minima conoscenza della lingua russa. Quando poi ebbero inizio i primi programmi di volo umano nello spazio, i materiali cominciarono a pervenire sin troppo abbondanti.[21] Sulle pagine della rivista si può inoltre rilevare la cospicua e costante attenzione dedicata alla situazione nazionale: conquiste in campo missilistico, brevetti, scelte e programmi del Ministero della Difesa in fatto di sviluppo delle tecnologie aeronautiche andavano a comporre il vivace quadro del settore in territorio italiano.

Anche relativamente ai collaboratori le lacune iniziali furono presto colmate.[22] Tra i nomi ricorrenti maggiormente significativi, per gli articoli tecnici e divulgativi, si possono citare quelli di Giuseppe Cultrera, Martino Radaelli, Federico Cerruti, Vincenzo Croce (astronomo, autore anche di numerosi racconti con lo pseudonimo di Vicro), Fabio Pagan, cui si aggiunge quello di Silvestri stesso, che firmò articoli con una certa assiduità fino alla chiusura della rivista.

Della creazione di una "scuderia" di autori di narrativa tratterò approfonditamente più avanti in questo capitolo, ma bisogna citare sin d'ora almeno due nomi la cui collaborazione toccò l'organizzazione redazionale e contraddistinse in maniera decisiva le pagine dedicate alla fantascienza negli ultimi anni di vita della rivista. Il riferimento è a Gianfranco de Turris e Sebastiano Fusco. De Turris in particolare esordì su «Oltre il Cielo» come autore di racconti nel 1961[23] e presso la redazione svolse il proprio tirocinio per diventare giornalista pubblicista.[24] L'amico Fusco lo seguì poco dopo come autore di articoli scientifici,[25] entrambi divennero collaboratori fissi della testata e sulle pagine di «Oltre il Cielo» cominciarono per altro un vero e proprio sodalizio professionale che negli anni seguenti li porterà a occuparsi insieme di numerose

20 Cfr. Falessi, Cesare, *Dall'astronautica alla fantascienza*, cit., pp. 39, 42-43.
21 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., p. 1101.
22 Per le informazioni seguenti v. Falessi, Cesare, *Dall'astronautica alla fantascienza*, cit., p. 43; spoglio della testata.
23 In modo saltuario, a partire dal numero 79, 1-15 marzo 1961, numero su cui esordì col racconto *La nuova terra.*
24 De Turris, Gianfranco, *Prima, durante e dopo "Oltre il Cielo"*, intervista a cura di Stefania Guglielman, in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. V, Roma, Profondo Rosso, in pubblicazione. Devo la possibilità di consultare in anteprima l'intervista alla gentilezza di Gianfranco de Turris.
25 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., p. 1087.

altre iniziative nel campo dell'editoria specializzata in ambito fantascientifico e fantastico.[26] In «Oltre il Cielo» i due acquisirono un ruolo di primo piano a partire dalla creazione della Sezione narrativa avvenuta nel 1962 (di cui più avanti), sulla quale intrapresero un discorso informativo e critico precoce e originale nel panorama italiano di metà anni Sessanta. Relativamente all'assetto redazionale un altro cambiamento rilevante intervenuto nella storia della rivista è l'abbandono della posizione di direttore da parte di Cesare Falessi, a partire dal numero 149 (gennaio 1969). Falessi fu parzialmente sostituito da de Turris, che subentrò come curatore della sola parte narrativa a partire dallo stesso numero 149 fino al numero 155 (numero singolare, voluto da de Turris e uscito nel settembre 1975, dopo che la rivista aveva cessato le pubblicazioni nel 1970).

Come si accennava poco sopra, «Oltre il Cielo» nacque come quindicinale, nel formato grande proprio dei rotocalchi settimanali coevi. Quanto a tirature e vendite in mancanza dei documenti d'archivio dell'editore,[27] si possono citare alcuni dati indicativi citati da Silvestri. Si tratta di cifre a tutta prima positive per un periodico specializzato: Silvestri ha indicato attorno alle 18.000 copie la tiratura media,[28] con percentuali di vendita attorno al 60-70% e anche maggiori nei momenti a ridosso di eventi significativi in campo astronautico (lancio dello Sputnik e di altri satelliti). Un risultato che non fu però sufficiente a coprire i costi di realizzazione negli ultimi anni.

La rivista era distribuita su abbonamento e in edicola. Sul primo fronte si nota il sostegno del Ministero della Difesa sotto forma di abbonamenti sottoscritti, mentre la distribuzione in edicola era affidata alle Messaggerie romane di Primo Parrini, uno dei principali attori, in quegli anni, nella distribuzione di quotidiani e periodici in Italia. Il prezzo di copertina resta contenuto nelle 100 lire fino al 1962, con il numero 101 viene portato a 150 lire, ma calato a 130 dal numero seguente. Infine l'aumento a 250 lire nel 1963 (a partire dal numero 116) rappresenta probabilmente un tentativo di far fronte alle difficoltà economiche crescenti cui la rivista stava andando incontro (gli ultimi due numeri, numero 154 del 1970 e numero 1955 del 1975, saranno prezzati rispettivamente 300 e 500 lire).

26 Si ricordano per rilevanza la direzione delle collane dell'editore Fanucci nel decennio Settanta, con firma di relative introduzioni e curatele. Cfr. Fusco, Sebastiano, *Come valorizzare criticamente la fantascienza. La casa editrice Fanucci*, in de Turris Gianfranco (a cura di), *Cartografia dell'inferno*, cit., pp. 89-96.

27 Infruttuosi i tentativi di rinvenire qualsivoglia documento relativo alle sigle di Silvestri presso l'Archivio di Stato di Roma e presso l'Archivio centrale dello Stato di Roma. Non sono presenti bilanci nel già citato fascicolo dell'editore presso la Camera di Commercio di Roma.

28 Per il dato sulle tirature citato da Silvestri v. Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 1063-1064. Leggermente superiore un dato citato da Falessi (in Falessi, Cesare, *Dall'astronautica alla fantascienza*, cit., p. 45), che parla di 110.000 copie distribuite al mese (quindi relative a due uscite quindicinali) in Italia e Francia sommando «Oltre il Cielo» e «Au-delà du Ciel», dunque negli anni tra 1958 e 1961. Ancora maggiore la cifra indicata da de Turris e Fusco in un articolo del 1962: 130.000 copie sommando la tiratura mensile di «Oltre il Cielo» e «Au-delà du Ciel» nel periodo tra 1958 e 1959. In Futur (pseudonimo di Gianfranco de Turris e Sebastiano Fusco), *SF Radio*, «Oltre il Cielo», a. VI, n. 104, 16-31 maggio 1962, p. 36.

Di tali difficoltà sono un evidente sintomo anche le vicissitudini della periodicità. Già nei primissimi anni erano frequenti i ritardi nell'arrivo in edicola, un fatto di cui resta testimonianza nelle lamentele dei lettori (alle quali la redazione rispondeva nella rubrica dedicata alla posta dei lettori - *Astroposta*). Verso la fine del 1962 e nel 1963 si rintracciano salti nelle uscite (più di due settimane tra numeri consecutivi, come attestano le stesse date riportate sui fascicoli), mentre dal 1964 la pubblicazione diventa mensile in via ufficiale, oltre che *de facto*, e ciononostante soggetta a nuovi salti, fino al 1966. Col 1967 la rivista si avvia definitivamente alla chiusura: nel 1967 escono infatti soltanto due numeri, uno in febbraio, un altro a cavallo tra ottobre e gennaio del 1968. Il numero seguente data gennaio 1969 e ne seguiranno solo altri cinque fino al 1970. Dunque gli ultimi quattro anni di uscite rappresentano una sorta di lunga agonia dal punto di vista editoriale, mentre, come si vedrà, i contenuti della sezione dedicata alla fantascienza presentano una vivacità e un'originalità significative.

Del tutto a se stante è invece il numero 155, uscito nel settembre 1975, dopo la chiusura della testata, numero voluto e organizzato da de Turris, con Silvestri ancora direttore responsabile, dedicato largamente a narrativa e critica, in un tentativo di ripresa tardiva rimasto senza seguito.

In effetti, tutti i numeri usciti dopo il numero 148, ha ricordato Falessi, furono pubblicati grazie agli sforzi di de Turris, dopo che lo stabilimento tipografico dove «Oltre il Cielo» veniva stampato assieme ad «Ali nuove», aveva attraversato grosse difficoltà, che ne avevano irrimediabilmente pregiudicato la sopravvivenza.[29]

Con più accuratezza si possono individuare, servendosi di varie testimonianze dei protagonisti, diverse concause della fine della rivista, delle quali risulta poi difficile stabilire il peso relativo, in mancanza di un archivio della casa editrice. Silvestri ha messo in luce, a fianco di una crescita dei costi di realizzazione e di una mancata estensione del pubblico, una perdita economica derivata dall'edizione francese della rivista - «Au-delà du Ciel»: «Fu un esperimento costosissimo, che tenni in piedi per due anni contro l'evidenza dei fatti, e compromise finanziariamente la stabilità di tutta la mia impresa editoriale. […] L'edizione italiana procedette, ma fra difficoltà sempre crescenti, da un lato per il lievitare dei costi, dall'altro per l'assenza di pubblicità e la diffusione che si era stabilizzata su una fascia di affezionati alla particolare formula del periodico».[30] In una occasione successiva, lo stesso Silvestri ha rimarcato la crescita dei costi tipografici, che portò a cambiare diverse tipografie, ma soprattutto ha ricordato il ruolo giocato dagli abbonamenti del Ministero della Difesa. Come già «Ali nuove», anche «Oltre il Cielo» godette, dal momento della sua nascita, del sostegno del Ministero della Difesa, che si concretizzò nell'acquisto di un certo numero di

29 Falessi, Cesare, *Dall'astronautica alla fantascienza*, cit., p. 45.
30 In Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 51.

abbonamenti. I problemi sorsero negli anni seguenti quando alla lievitazione dei costi dovuta all'aumento dei prezzi di realizzazione e al leggero aumento della foliazione, non fece seguito un ritocco dei prezzi degli abbonamenti, che dunque smisero di coprire i costi delle copie comprate. Compromissione definitiva dell'impresa editoriale si ebbe poi, racconta Silvestri, quando il Ministero decise di disdire gli abbonamenti, impugnando il mutamento nella periodicità che aveva portato la rivista, dopo varie irregolarità, da quindicinale a mensile nel 1964; una scelta, questa del Ministero, che Silvestri ha imputato per altro a ragioni di matrice ideologica.[31]

Quanto al fronte fantascientifico, l'inizio del decennio Settanta si configurava come un momento sfavorevole per le pubblicazioni di genere, cosicché «Oltre il Cielo» non poté contare su una crescita di interesse da parte dei lettori di narrativa che aiutasse a superare le pressanti difficoltà.[32]

III.2 Le molte anime dell'immaginario astronautico

Il titolo della rivista, che sopra si è visto utile a differenziare la pubblicazione dalla precedente «Cielo», reclama ora maggiori spiegazioni e una riflessione sul suo significato. Alla scelta del titolo è dedicata una cospicua parte del primo editoriale, un testo cruciale a livello programmatico e particolarmente importante per una rivista che, durante i suoi primi anni di vita, non amerà proporre esplicite dichiarazioni progettuali. Vengono elencate tre ragioni per la scelta del titolo. Il primo è un motivo sentimentale e di omaggio alla memoria, poiché esso fu proposto inizialmente da una collaboratrice poi scomparsa.

> Il secondo è programmatico, in quanto, fra i numerosi titoli proposti - tutti troppo "terrestri" o troppo "astrali" - nessuno ci pareva adatto ad esprimere l'ansia di conquista e di superamento che animano attualmente lo sforzo di progresso dell'uomo: mentre la prima parte del nostro titolo - Oltre - punta al grande balzo verso "l'alto spazio aperto", la seconda e più sostanziata - Il Cielo - ci avverte che siamo ancora qua, ancorati sulla nostra Terra, davanti a questa magnifica, misteriosa, e terribile barriera che è il nostro cielo, l'atmosfera, solo oltre la quale il segreto e l'ebbrezza della nuova conquista ci attendono; l'accomunare la volontà di superamento alla definizione dei limiti ancor oggi insuperati ci appare come una sintesi chiara e attraente di quanto ci proponiamo. Il terzo motivo è semplicemente pratico, in quanto il periodico Cielo, a suo tempo fusosi con Ali rinunciando così definitivamente alla funzione "astronautica" che in un primo momento pareva volesse promuovere e potenziare, non è completamente morto nella memoria degli appassionati, e su di essi contiamo per un rivivere potenziato e rinnovato del periodico stesso.[33]

31 Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 1077-1078. Silvestri ha attribuito all'allora Ministro della Difesa Roberto Tremelloni (PSDI) un atteggiamento ostile verso le pubblicazioni in qualche modo legate alle forze armate.

32 Cfr. sezione I, cap. II, par. 3 del presente lavoro.

33 *Due parole fra noi...*, «Oltre il Cielo», a. I, n. 1, 16-30 settembre 1957, p. 2, attribuibile a Falessi e Silvestri, o al solo Silvestri secondo de Turris in de Turris, Gianfranco, *Introduzione. Lo scrittore dagli 8 pseudonimi + 1*, in Falessi,

In queste considerazioni si vede confermata una linea di continuità rispetto alle pubblicazioni precedenti già citate e ai vari tentativi di introdurvi e svilupparvi una narrativa di fantascienza, e sopratutto è spiegato appieno lo spirito di questo titolo, in grado di alludere all'anima informativo-scientifica della rivista e insieme a quella fantasiosa e finzionale, che dell'aeronautica sviluppa le proiezioni nel futuro e le suggestioni più avventurose.

Figura 2. La testata di «Oltre il Cielo» sulla copertina del primo numero della rivista (16-30 settembre 1957).

La celebre elaborazione grafica della testata rinforza il medesimo messaggio. Vale la pena anche in questo caso citare le parole della direzione (attribuibili a Falessi), dalla risposta data a un lettore di Napoli che domandava spiegazioni a proposito della 'E' (si noterà inoltre, della risposta, il tono ironico e colloquiale che ha sempre distinto la rubrica *Astroposta*). Una versione dei fatti vuole che il direttore di «Cielo» «decidesse di alterare la E per provocare richieste e commenti», trovando un titolo che colpisse l'attenzione dei lettori (salvo pentirsene, data la quantità di lettere pervenute in seguito). Una seconda versione addebita la testata a un errore dell'illustratore, seguito dallo zincografo e dal correttore di bozze: «superfluo dire che, conoscendo noi lo stile dei disegnatori e dei tipografi, nostri cordialissimi nemici, propendiamo pienamente per questa seconda versione. Ne esiste tuttavia una terza, che sottoscriviamo più volentieri, e secondo la quale le tante barrette della E sono un invito a scalare il cielo, come appunto il nostro periodico intende invitare a fare».[34]

La scelta della testata è dunque un riuscito tentativo di procurare alla rivista un marchio grafico distintivo e immediatamente riconoscibile, e contemporaneamente ribadire la suggestione contenuta nel titolo relativa alla conquista umana degli spazi.

Quanto al sottotitolo, esso preannuncia sin dalla copertina la formula del tutto particolare proposta nelle pagine di «Oltre il Cielo». Posto in alto a destra, recita: «Quindicinale [poi Periodico] di fantasie scientifiche, attualità missilistiche, documentazione, astronautica». Accanto all'informazione, di marca divulgativa ma approfondita, relativa a un tema decisamente specialistico come quello delle tecnologie aeronautiche, la narrativa fantascientifica trova uno spazio tutt'altro che di mero complemento e, anzi, occupa addirittura la prima posizione tra gli interessi elencati. Tale priorità di comparizione verrà corretta con l'introduzione, a partire dal numero 23, della testatina «Missili & Razzi» precedente il sottotitolo.

Cesare, *I segreti dell'astronave*, cit., pp. 5-22, v. p. 9.

34 *Astroposta*, «Oltre il Cielo», a. II, n. 9, 16-31 gennaio 1958, p. 224.

L'ERA DEI RAZZI 2

I motori per il volo nell'atmosfera e quelli per il volo nello spazio

Figura 3. Un esempio dell'impaginazione, particolarmente curata e ricca di disegni, fotografie, schemi, box, che contraddistingueva gli articoli scientifici sulla rivista. «Oltre il Cielo», a. II, n. 21, 16-31 luglio 1958, pp. 14-15.

La storia interna della rivista può essere periodizzata tenendo conto di un solo rilevante mutamento di struttura, intervenuto con il numero 101 (1-15 aprile 1962). È a partire da questo numero che fa la sua comparsa una sezione dedicata alla fantascienza, la quale viene quindi raggruppata in alcune pagine centrali del fascicolo, dotate di una numerazione autonoma, scomparendo invece dalle pagine dedicate all'informazione scientifico-tecnologica. Prima di questo momento narrativa e informazione trovano spazio nella rivista senza soluzione di continuità: racconti e puntate di romanzi sono intervallati con articoli e rubriche (o viceversa). Una formula di cui giustamente il primo editoriale rivendicava la novità, una caratteristica da cui la rivista potrà ricavare un particolare fascino e assieme anche peculiari difficoltà nel rapporto col pubblico.

Il già citato editoriale presente sul primo numero offre altre considerazioni programmatiche interessanti. Vale la pena citarne per esteso uno stralcio, che della formula sopra descritta mette in luce lo spirito e le intenzioni:

> Per quanto ne sappiamo, né in Italia né all'estero - dove pure pubblicazioni del genere sono più numerose e diffuse - esiste un periodico di questo tipo. Ed il suo carattere precipuo è costituito dal fatto che, pur cercando di accontentare i lettori di fantastiche storie a sfondo scientifico - romanzi e racconti - che si sono rapidamente moltiplicati anche nel nostro paese, desidera nello stesso tempo presentare in forma divulgativa e piana una messe di informazioni, di dati, di "cronache" attuali e di estrapolazioni sensate, che mettano chiaramente il pubblico davanti alla realtà e lo orientino verso le conquiste dell'immediato e più lontano futuro.
>
> Quanto ci proponiamo di fare è, in sostanza, un lavoro che porti sul piano della realtà chi, dalla fantasia, è stato sospinto verso l'interesse per le più moderne espressioni della tecnica e della scienza. Non faremo, per tanto, indiscriminato uso della fantasia - come inevitabilmente accade allorché si perseguono scopi puramente commerciali ed editoriali - ma selezioneremo rigorosamente anche la parte fantastica perché stia, magari per un filo, ancorata alla realtà o almeno alla verosimiglianza; ed invece forniremo, attraverso aggiornati notiziari, mediante un'intera rete di corrispondenze con l'estero, una documentazione il più possibile fresca, agile, completa, di quanto si va realizzando ed anche delle mete verso le quali si punta.
>
> L'originalità del nostro lavoro consiste proprio nel tentativo di accostare ed intimamente legare i due opposti settori della fantasia e della divulgazione e documentazione tecnica. È un tentativo di cui nessuno può negare la difficoltà, ma anche l'interesse e, diciamolo, pure, la bellezza.[35]

Se nel primo capoverso narrativa e informazione scientifica sembrano andare di pari passo, alcuni punti successivi mettono invece a fuoco l'intento preciso di offrire materiale informativo a chi si accosti all'astronautica affascinato dalla narrativa di finzione a sfondo scientifico. "Catturato" un pubblico appassionato di fantasie scientifiche, lo si vuole "riportare alla realtà" delle conquiste scientifico-tecnologiche presenti e imminenti. Accanto al termine "divulgazione" resta sottinteso, da espressioni come quel "riportare alla realtà", il termine "educazione", e pare chiaro che nel programma della rivista un occhio di riguardo sarà mantenuto per una fascia di pubblico adolescente, composta di giovani liceali, studenti di scuole superiori e facoltà universitarie ingegneristiche. La medesima anima divulgativa e la medesima fascia adolescente di pubblico ideale avevano d'altronde distinto altre, precedenti iniziative di Armando Silvestri, come la già citata rivista «Avventure del Cielo», fondata nel 1938; e in effetti costituiscono un elemento che, potenziato dalla vocazione informativa della rivista, distingue «Oltre il Cielo» dalle altre pubblicazioni considerate il questo lavoro. Se è vero che «I Romanzi del Cosmo» e «Urania» miravano (anche o principalmente) a un pubblico giovane, non si può evidentemente parlare, per queste pubblicazioni, di divulgazione scientifica, se non in maniera del tutto marginale.

Numerosi riferimenti impliciti a questa fascia di pubblico ideale in «Oltre il Cielo» si hanno nella scelta di una narrativa in larga parte avventurosa, ma anche e sopratutto nelle rubriche di segnalazioni librarie e di posta - *Astronautica in biblioteca* e *Astroposta*. Nella prima, che sarà presente regolarmente lungo tutta la vita della rivista, si trovano segnalati testi divulgativi di buon livello, adatti alla formazione di un lettore non digiuno di materie tecniche ma non ancora

35 *Due parole fra noi...*, cit.

professionalmente formato. Ancor più significative le testimonianze ricavabili dalla rubrica *Astroposta*, anch'essa presente dal primo all'ultimo anno, seppure non in ogni uscita. In *Astroposta* vengono pubblicate solo le risposte redazionali alle lettere dei lettori (che non vengono trascritte), i quali sollecitano chiarimenti, consigli, approfondimenti su tutti gli argomenti trattati nella rivista. Soprattutto nei primi numeri sono numerose le indicazioni fornite sui corsi di studio legati all'astronautica, sulle possibili specializzazioni dei periti e sui corsi di laurea mirati che andavano nascendo in Italia solo in quegli anni (tanto che alle prime richieste giunte sull'argomento, la redazione poteva consigliare solo approfondimenti bibliografici). La rubrica *Astroposta* costituisce un efficace specchio dei vari pubblici della rivista, delle sollecitazioni che, proposte da «Oltre il Cielo», vengono raccolte con più interesse. I lettori, infatti, domandano indicazioni sui percorsi di formazione per inserirsi nel settore della ricerca aeronautica e missilistica ma anche, ad esempio, maggiori e più dettagliate informazioni sulle tecnologie trattate negli articoli. Tali richieste di approfondimento restano spesso inevase, dati i limiti imposti dal segreto militare su numerosi programmi di ricerca all'avanguardia, testimoniando, assieme al livello di molti degli articoli di approfondimento, la presenza di un segmento di pubblico adulto interessato al settore per motivi legati alla propria professione (fatto confermato dall'interesse del Ministero della Difesa per la testata).

In *Astroposta* trovano riscontro tutti gli ambiti tematici affrontati sulla rivista *a latere* e in modo complementare a quello delle cronache tecniche. Mi riferisco principalmente ai filoni dell'estrapolazione futurologica, degli avvistamenti di U.F.O., del razzomodellismo, di quella che oggi viene chiamata archeologia spaziale, delle recensioni cinematografiche (nella rubrica *Vetrina cinematografica*, firmata da Armando Silvestri con lo pseudonimo di Dario Armani) nonché, ovviamente, a quello della collaborazione di nuovi autori per la Sezione narrativa (che verrà ripresa nel prossimo paragrafo). Come anticipava velatamente il primo editoriale, «Oltre il Cielo» era intenzionata a dare espressione, accanto all'informazione astronautica nell'accezione più stretta, a tutto ciò che, mantenendo l'astronautica come perno tematico, rappresentasse un'espressione della fantasia e, in qualche modo, di sentimenti di mistero e divertimento. Sulle pagine di «Oltre il Cielo» si trovano quindi articoli che coprono un ampio spettro d'interessi e modalità d'approccio ai misteri dello spazio, dall'hobbistica, alla fantasticheria: come costruirsi da sé il proprio cannocchiale astronomico e come usarlo per osservare il cielo; materiali, tecniche, propellenti da impiegare nella costruzione di modellini di razzi; proiezioni futurologiche sulla colonizzazione del sistema solare o su singole tecnologie spaziali (gli scafandri, i satelliti, etc.); notiziari e riflessioni sugli avvistamenti di oggetti volanti non identificati; ritratti fantasiosi di remote civiltà del passato e dell'umanità del futuro. Spiccano gli articoli sui dischi volanti firmati da Valerio Luchi e Francesco Polimeni, cui si

affianca una rubrica di segnalazioni di avvistamenti titolata *Dischi volanti*, dal significativo sottotitolo «Non chiedeteci cosa sono, vi diciamo soltanto ciò che la gente ha visto». Da segnalare anche gli articoli di Peter Kolosimo, un collaboratore fisso e assiduo per molti anni, oggi conosciuto come autore di libri di archeologia spaziale di grande successo di vendite[36] e che esordì proprio su «Oltre il Cielo» sviluppando un ventaglio tematico che spaziava dalla possibilità di vita aliena agli uomini del futuro, ai contatti tra extraterrestri e antiche civiltà umane. Kolosimo verrà affiancato da Giovanni Meille e Alberto Fenoglio; quindi, cessata la collaborazione, sostituito da Ugo Malaguti nel 1961. Cito il lancio della prima serie di articoli firmata da Kolosimo, *I figli delle stelle*, dal numero 2 (1-15 ottobre 1957, p. 44):

> Pochi anni ancora, e la Luna, Marte, Venere, avranno il loro Colombo. Ma che cosa troverà l'uomo sui mondi solari che si accinge a violare? Quali strane, fantastiche forme di vita si opporranno, sui pianeti più lontani, alla sua avanzata nell'infinito? Oggi la scienza non può svelarci molto in proposito, ma può dirci con una certa sicurezza come potrebbero e non potrebbero essere gli abitanti degli altri corpi celesti. Ed è a quest'affascinante visione che la nostra serie di articoli schiude le porte.[37]

Un sommario esemplare per contenuti e per stile, in cui si trovano condensate le tematiche della conquista spaziale, della futurologia, della vita aliena, assieme a un tono accattivante ed enfaticamente epico. Le domande retoriche apostrofano e imboniscono il lettore, scelte lessicali e antonomasie creano un clima eroico e memorabile, adatto a una nuova, futura epoca di grandi scoperte e colonizzazioni - si preannuncia un “Colombo” degli spazi, l'uomo “violerà” pianeti sconosciuti, procederà in una “avanzata nell'infinito” contrastato da “strane, fantastiche forme di vite”. L'avventura, la conquista, il senso del meraviglioso che tanto spesso si troveranno declinati nel racconti, sono qui coniugati alla formula del servizio giornalistico (pseudo)scientifico.

Se la presenza della narrativa fantascientifica era motivata con la volontà di appassionare il pubblico e avvicinarlo agli argomenti scientifici anche tramite una letteratura di finzione, per gli articoli su dischi volanti, extraterrestri, civiltà mitiche e simili, collocati editorialmente sul fronte informativo-saggistico, il discorso dovrà essere diverso. «Oltre il Cielo» proponeva, a ben vedere, un ventaglio di contenuti che corrispondono a un repertorio ampio dell'immaginario legato al viaggio nello spazio. All'informazione scientifico-tecnologica a tema astronautico veniva collegata una produzione dallo statuto testuale composito - compreso tra la cronaca, il saggio breve, il

36 Peter Kolosimo è pseudonimo di Pier Domenico Colosimo (1922-1984), cfr. *Catalogo SF, Fantasy e Horror*, a cura di Ernesto Vegetti, Pino Cottogni ed Ermes Bertoni, <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/>, *ad vocem*. Libri di Kolosimo sono stati pubblicati da piccoli editori ma anche da Mondadori, Sonzogno, Sugarco e da Mursia, che tiene a tutt'oggi numerosi titoli in catalogo.

37 Le seguenti puntate de *I figli delle stelle* sono su «Oltre il Cielo», a. I, n. 3, 16-31 ottobre 1957, pp. 102-103; n. 4, 1-16 novembre 1957, pp. 124-125; n. 6, 1-15 dicembre 1957, p. 152.

racconto - per la quale solo il concetto di "immaginario aerospaziale" può costituire un minimo comun denominatore plausibile e adatto a far risaltare l'originale coerenza dell'insieme.[38]

Le copertine rispecchiano, almeno in un primo periodo, la compresenza di informazione e finzione, con l'alternanza di illustrazioni di fantasia e immagini o foto di tecnologie realmente esistenti. Si nota però che i primi quattro numeri presentano tutti illustrazioni a tema fantascientifico, firmate da Curt Caesar (nn. 1, 2, 4, il celebre, già nominato, illustratore della prima stagione di «Urania») e Nevio Zeccara (n. 3), e nei primi anni di attività si manterrà un'alternanza sbilanciata piuttosto in favore dell'illustrazione di fantasia (firmata da Amedeo Gigli, e più sporadicamente ancora da Caesar, M. Ralli, Massimo Jacoponi, quando non anonima), mentre nel corso del tempo la proporzione si invertirà decisamente in favore della foto e dell'illustrazione tecnica.[39]

Queste oscillazioni nella scelta di un elemento paratestuale chiave, qual è la copertina di una rivista, rimandano certo alla natura composita del contenuto, e insieme paiono sintomo di indecisioni e difficoltà di relazione col pubblico, che tale natura, in qualche misura, dovette comportare. Difficoltà confermate dalla voce dei lettori stessi, seppure mediata, nella rubrica *Astroposta*. Si possono qui rintracciare numerosi casi in cui la redazione fu costretta a rispondere a lettori che reclamano ora maggiore presenza di narrativa, ora invece di articoli informativi, talvolta lamentandosi dell'ospitalità data a opere di finzione. Cito ad esempio dal numero 12 la risposta a un lettore di Cortina: che, si può capire, aveva scritto lamentandosi della presenza di narrativa sulla rivista: «Un altro nemico delle fantasie scientifiche […] D'accordo che si tratta di una cosa inventata: ma i casi sono due. O si accetta la premessa che possa scriversi di cose che ancora dovranno accadere, o non la si accetta e allora tutto finisce lì. Partendo da questo principio lei potrebbe considerare "pagliacciate" ed "invenzioni" qualsiasi genere di letteratura […]».[40] Nella rubrica del numero 38 viene esplicitamente riferito che alcuni lettori chiedono "più scienza" mentre

38 La continuità di temi e intenti tra tipologie testuali diverse è sottolineata da Attebery a proposito dei *pulps* di epoca "gernsbackiana" con parole che potrebbero riferirsi altrettanto bene all'italiana «Oltre il Cielo»: «In a sense, the artwork, the scientific articles, the almost interchangeable stories and even the advertising in the pulp magazines represented a single continuous flow of information about the technological future. Reading one of this magazines form cover to cover is like watching an evening of television on one of the more focused cable networks», Attebery, Brian, *The magazine era (1926-1960)*, in James Edward and Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, cit., p. 36. Hugo Gernsback, fondatore nel 1926 di «Amazing Stories» - primo *magazine* di genere negli Stati Uniti, e inventore del termine *scientifiction* (poi *science-fiction*) propose un'idea di fantascienza fortemente segnata da intenti pedagogici. Cfr. ivi., pp. 32-33. Un parallelo tra le attitudini divulgativo-educative di Gernsback e Silvestri è suggerito anche da Gianfranco de Turris in *Introduzione. Lo scrittore dagli 8 pseudonimi + 1*, cit., p. 9.

39 Sulla collaborazione di Caesar e sugli altri illustratori nominati v. Falessi, Cesare, *Oltre il Cielo / 2*, «Robot», a. II, n. 13, aprile 1977, pp. 6-12. Sulla collaborazione di Amedeo Gigli v. anche Gigli, Amedeo, *Appendice 6. Oic*, in Falessi, Cesare, *I segreti dell'astronave*, cit., pp. 343-348. Per l'attribuzione delle copertine lungo tutta la serie v. Vegetti, Ernesto, *Appendice 8. Falessi e oltre il cielo. Una scheda tecnica*, in Falessi, Cesare, *I segreti dell'astronave*, cit., pp. 357-363.

40 *Astroposta*, «Oltre il Cielo», a. II, n. 12, 1-15 marzo 1958, p. 334.

altri vorrebbero "più narrativa": le due anime della rivista sembrano creare una spaccatura entro parte del pubblico.[41]

La scelta di separare nettamente informazione e narrativa, operata a partire dal numero 101 (1-15 aprile 1962), può derivare, almeno in parte, dalla presa d'atto di tale divisione di pubblici e in ogni caso da una correzione del programma espresso nel primo editoriale, nel quale si auspicava la trasmigrazione di lettori dall'una all'altra delle anime della rivista, e da quella narrativa a quella divulgativo-informativa in particolar modo. Da un diverso punto di vista la creazione di una sezione dedicata alla narrativa fantascientifica può essere letta anche come una positiva attribuzione di dignità e valore proprio a quest'ultima.[42] La narrativa cessa di avere, su «Oltre il Cielo», una funzione principalmente di complemento e di introduzione rispetto agli scritti divulgativi e scientifici per acquisire uno spazio autonomo. La Sezione narrativa è distinta da una numerazione di pagina separata e da bandelle colorate ai margini inferiore e superiore di ogni pagina, simile, in tale impostazione, quasi a un supplemento che si potesse staccare dal corpo del fascicolo.[43] La Sezione è segnata inoltre dal lavoro di informazione e critica svolto da Gianfranco de Turris e Sebastiano Fusco, su cui tornerò più avanti in questo capitolo.

III.3 Italiani alla conquista dello spazio

«[…] pubblicammo 453 racconti: una media di 2,9 racconti per numero. Poiché ogni racconto era lungo, in media, l'equivalente di 7/8 cartelle da duemila battute, *Oltre il Cielo* ha offerto letteratura d'anticipazione per complessive oltre 3.500 cartelle».[44] Così a Cesare Falessi è piaciuto

41 *Astroposta*, «Oltre il Cielo», a. III, n. 38, 1-15 maggio 1959, p. 528.

42 Ha sostanzialmente confermato entrambe le ipotesi Gianfranco de Turris: «La decisione di separare nettamente la parte fantascientifica da quella scientifica (astronautica e missilistica) la presero Silvestri e Falessi perché pensavano da un lato che i tempi fossero maturi per dare "indipendenza" alla narrativa e dall'altro per non confondere le acque, cosa che si era tentato già di fare anni prima aggiungendo sotto la testata la dicitura "missili & razzi". Dipendeva dall'ambiente cui la rivista si rivolgeva e anche dagli enti che vi si abbonavano. Doveva apparire più una rivista di divulgazione che una rivista di narrativa». De Turris, Gianfranco, intervista rilasciata all'autrice, Milano-Roma, 25 giugno 2011. In una precedente occasione de Turris aveva già accennato alla questione del rapporto tra narrativa e giornalismo tecnico sulla rivista in relazione al pubblico ideale e ai sostenitori affermando: «Dunque, un equilibrato dosaggio tra fantasia e scienza, senza fughe in avanti troppo immaginifiche, anche se non sempre le cose andavano così e quando Silvestri si accorse che la rivista sembrava propendere eccessivamente per la "fantasia" (specie dal punto di vista esteriore, più che di contenuto), in tal modo snaturandosi nei confronti di quel che voleva fare e del pubblico a cui tendeva (ma anche del tipo di pubblicità che chiedeva e di chi gli comprava gruppi di abbonamenti) decise di eliminare man mano le copertine (per altro molto suggestive di Amedeo Gigli e Massimo Jacoponi) esplicitamente "fantascientifiche" che illustravano i racconti e di aggiungere la esplicita dicitura evidenziata dal fondo giallo "missili & razzi" [...]», *id*., *Introduzione. Lo scrittore dagli 8 pseudonimi + 1*, cit., p. 10.

43 In realtà fu sempre prevista la rilegatura dei numeri della rivista a blocchi di venti (come testimoniano la numerazione delle pagine e la fornitura che l'editore offriva di indici e copertine per il volumi da rilegare), e non fu proposta una rilegatura differente per le pagine della Sezione narrativa.

44 Falessi, Cesare, *Dall'astronautica alla fantascienza*, cit., pp. 43-44.

ricordare, a distanza di vari anni, il contributo di «Oltre il Cielo» alla diffusione della narrativa fantascientifica in Italia, sottolineandone la rilevanza quantitativa. La citazione assume un ulteriore significato ai fini della presente ricerca se si considera la percentuale di autori italiani presenti: nei primi venti numeri (n. 1, 16-20 settembre 1957 - n. 20, 1-15 luglio 1958) dei sessantotto racconti presenti trenta sono firmati da scrittori italiani, ma la proporzione muterà nel tempo in favore di questi ultimi, finché, nella Sezione narrativa, nata col numero 101, gli autori italiani costituiranno una larghissima maggioranza e gli stranieri saranno presenti con non più di un racconto a numero.

Tra gli autori stranieri non mancano nomi di rilievo: H. G. Wells, ad esempio, è presente con uno dei pochi romanzi a puntate pubblicati sulla rivista, *The First Men in the Moon* (*I primi uomini sulla Luna*, a partire dal numero 1), mentre tra gli autori angloamericani più recenti, ma spesso presenti con opere dei primi anni Cinquanta, si possono contare Robert Silverberg (*The silent Colony*, *La colonia silenziosa*, n. 3), Philip K. Dick (*Meddler*, *Gli imprudenti*, n. 7); Fredric Brown (*Vengeance, Unlimited, Vincemmo domani*, n. 9), Ray Bradbury (*Outcast of the Stars*, *Escluso dalle stelle*, n. 15), Arthur Clarke (*Exiles of the Eons*, *Esilio nel tempo*, n. 17; *The Songs of distant Earth*, *I canti della Terra lontana* in quattro puntate, dal n. 131), Clifford Simak (*The Call from Beyond*, *Il pianeta abbandonato*, n. 101), Alfred van Vogt (*Secret Unattainable*, *Segreto di guerra*, in quattro puntate a partire dal n. 122), e così via. Tutte opere tradotte da Michele Scotti, con l'eccezione di *The silent Colony*, tradotto da Jacoponi, di *The Songs of distant Earth* tradotto da Zita Vildis e Sebastiano Fusco, e di *Secret Unattainable*, tradotto dal solo Fusco. Mentre Scotti comparirà anche come autore di alcuni racconti narrativi, ma non risulta proseguire il mestiere di traduttore su altre pubblicazioni negli anni seguenti, la firma di Fusco come traduttore ricorre già negli ultimi anni Sessanta in antologie di altri editori (traduce ad esempio due racconti Bradbury sulla raccolta *Interplanet 7* del 1965), e a partire dagli anni Settanta la sua attività prosegue, sopratutto per Fanucci (di cui cura le collane assieme a de Turris): Fusco traduce titoli non numerosi ma di autori di primo piano - van Vogt, Vance, Simak, Chambers, Lovecraft. La sua consuetudine con la lingua inglese sosterrà la sua attività di consulente e curatore, ma anche, come si vedrà di seguito, un'attività di informazione letteraria attenta al mercato estero, nonché la denuncia della scarsa qualità delle traduzioni di fantascienza proposte da molte serie, in un celebre articolo pubblicato su «Oltre il Cielo».

Tra gli autori stranieri pubblicati dalla rivista romana, molti sono gli autori minori o di lingua non inglese, rappresentanti di una nicchia dove «Oltre il Cielo» riusciva a conquistarsi qualche spazio rispetto alla concorrenza di pubblicazioni specializzate e con maggiori risorse da investire nell'acquisto dei diritti per la produzione narrativa degli autori più affermati o per i titoli più

conosciuti.[45] A tal proposito non si può escludere, e pare anzi verisimile, che la cospicua presenza di autori italiani sia in parte dovuta a una convenienza anche economica, data la concorrenza di altre pubblicazioni sul mercato dei diritti stranieri, e dati in generale l'assenza di costi di traduzione e i compensi minori corrispondibili ad autori esordienti. Quanto a questi ultimi, la rivista offriva infatti «sobri pagamenti» nei casi più fortunati,[46] mentre in altri casi la collaborazione restava a titolo del tutto gratuito.[47]

«Oltre il Cielo» ha tenuto a battesimo e a tirocinio quasi tutti gli autori di narrativa fantascientifica più noti degli anni seguenti, da Aldani a Curtoni, o che in seguito imboccheranno altre strade per diventare critici (Pagetti) o appassionati animatori di pubblicazioni e archivi dedicati alla fantascienza (Naviglio, Sandrelli).

Nel primo biennio di pubblicazione i nomi più rappresentativi per carattere della produzione e per assiduità della collaborazione sono Cesare Falessi stesso (anche sotto svariati pseudonimi), Ivo Prandin, Vincenzo Croce e Renato Pestriniero. Già nel 1958 compaiono le firme di Sandro Sandrelli e Giovanna Cecchini. Se Sandrelli diverrà in seguito un autore piuttosto significativo anche su altre testate, il nome di Cecchini scomparirà, nonostante la grande originalità di alcuni dei racconti usciti su «Oltre il Cielo». Nel 1959 tra i vari nomi nuovi (e in molti casi presenti con una sola o poche prove), si trova anche quello di Lino Aldani, che sin dai primi racconti mostra quella stoffa di narratore che lo porterà negli anni seguenti a produrre tra le cose più interessanti mai scritte nella narrativa di genere italiana. Nel 1960 compaiono Pierfrancesco Prosperi, Roberta Rambelli - destinati a una futura lunga carriera nella narrativa di genere; Maurizio Viano - un autore poco prolifico ma estremamente originale. Nel 1961 debuttano Ugo Malaguti - in seguito autore e curatore di molte pubblicazioni, e Gianfranco de Turris. Nel 1962 è la volta di Massimo Lo Jacono, nel 1964 di Carlo Pagetti e Massimo Pandolfi, nel 1965 di Luigi Naviglio, nel 1966 di Vittorio Curtoni. La nascita della Sezione narrativa nel 1962 non comporta sostanziale discontinuità in tema di narrativa, non avviene cioè un significativo ricambio di firme. Le collaborazioni in corso non vengono interrotte e piuttosto, grazie a uno spazio complessivamente maggiore dedicato alla

45 Nella Sezione narrativa si trovano ad esempio: *Nezapertaja dver'* (*La porta chiusa*) di Dimitrji Bilenkin, n. 142; *L'Évasion* (*La prigioniera di un nuovo mondo*) di Charles e Nathalie Henneberg in due puntate a partire dal n. 143; *The Last Test* (*L'ultimo esperimento*) di Robert Zack, n. 148; *Amnemos* (*Il pianeta dell'oblio*) di Jean-Pierre Fontana (alias Guy Scovel), n. 147; *L'uomo che temeva i robot* di Herbert W. Franke, n. 150 (e di cui non sono riuscita a individuare l'edizione originale tedesca); *El hombre que regresó* (*Uomo della Terra, uomo dell'universo*) di Pedro Domingo, n. 151; *Porazienie gherakla* (*Ercole*) di E. Dubrowskij, n. 152; *En la jaro 2112* (*Anno 2112*) di John Giesy e Junius Smith, n. 153, etc.

46 Falessi, Cesare, *Dall'astronautica alla fantascienza*, cit., p. 45.

47 Testimoniano in questo senso Antonio Bellomi, in un'intervista rilasciata a Cozzi in Cozzi, Luigi, *Storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol III, cit., p. 997; Ugo Malaguti, i cui racconti e articoli sulla rivista venivano pubblicati senza preavvisi né compensi, in *Appendice 4. La mia Oltre il Cielo*, in Falessi, Cesare, *I segreti dell'astronave*, cit., pp. 331-336, v. p. 334-335.

narrativa in ciascun numero, se ne sommano molte nuove, ma spesso di comparizione sporadica. Durante tutto il periodo è costante la presenza di numerose prove di lettori della rivista prestati alla scrittura, con risultati che non superano un volenteroso dilettantismo e che restano privi di seguito sia su «Oltre il Cielo» che su altre riviste specializzate.[48] Gli autori sopraelencati rappresentano dunque la punta più avanzata di un più vasto *iceberg* di tentativi di esordio ospitati sulla rivista durante i suoi dieci anni di vita. Per ciascuna delle firme menzionate affermatesi negli anni seguenti, molto più numerose sono quelle apparse e scomparse con poche occorrenze all'attivo.

Dai suoi esordi la rivista è andata dunque costruendo una cerchia di autori italiani poco a poco, sfruttando gli strumenti a sua disposizione per chiamare a raccolta giovani esordienti, e compiendo una vera e propria opera maieutica, tramite la lettura e il giudizio dei manoscritti che venivano proposti. In ogni fascicolo si trovano infatti indicazioni per collaborare alla rivista e inviti a proporre i propri tentativi (sia narrativi che in campo informativo-divulgativo). Si legge ad esempio, accanto alle gerenze riportate nel primo numero «La collaborazione è libera a tutti»,[49] o, nel numero 2, ancora: «La collaborazione è aperta a tutti. Chiunque voglia inviare disegni, racconti o articoli potrà indirizzarli a [...]»[50] e così via. La rubrica di posta è il luogo deputato a ospitare i giudizi della redazione sul materiale inviato, offrendo una preziosa testimonianza delle linee programmatiche seguite nelle scelte di pubblicazione e rese evidenti nelle critiche e nei consigli agli autori. Nel secondo numero ad esempio, la risposta a un lettore di Roma offre una presa di posizione esplicita sulla pubblicazione di firme nostrane: «Sì, abbiamo intenzione di pubblicare molti racconti di autori italiani. A differenza di quanto si crede, infatti, noi sappiamo che esiste nel nostro paese una folta schiera di brillanti autori di fantasie scientifiche che non hanno nulla da invidiare ai loro colleghi americani più o meno noti. Non basta avere un nome straniero per scrivere un buon racconto, ed in questo vediamo che la pensa come noi».[51] Un'opinione forse fin troppo ottimistica: verso la metà degli anni Cinquanta la produzione di narrativa fantascientifica in lingua italiana può essere considerata ancora ai suoi inizi e il numero di autori che vi si cimentano è senz'altro limitato, come

48 Considerando le firme presenti per la prima volta nel 1959 si ottiene una esemplificazione già piuttosto ampia. Alcide Lari - due occorrenze; Gian Luigi Gonano - sei occorrenze e alcune altre comparizioni nella rivista milanese «Gamma» durante gli anni Sessanta, per cui sarà anche traduttore; Salvatore Milizia - due occorrenze; Luigi R. Berto - sette occorrenze e due antologie personali uscite negli anni Settanta per il Centro Diffusione Scienze Astronautiche e Tecnologie dello Spazio di Trieste; Giorgio Molinari - una occorrenza; Carmelo La Torre - due occorrenze e un solo altro racconto uscito su «Galaxy» nel 1963; Gianni Meille, - sette occorrenze; Giancarlo Teppati - due occorrenze e una comparizione in appendice a «Galassia» nel 1961; Giulio Vitaliani - due occorrenze; Mirio Pasquinucci - quattro occorrenze. Altrettanti nomi si potrebbero citare per ciascuno degli anni seguenti, ma da questa parziale elencazione emergono già chiaramente le traiettorie di questi appassionati del genere, i cui sforzi autoriali si limitano a pochi tentativi, rimasti in ambito dilettantistico.

49 Box redazionale, «Oltre il Cielo», a. I, n. 1, cit., p. 28.

50 Box redazionale, «Oltre il Cielo», a. I, n. 2, 1-15 ottobre 1957, p. 48.

51 *Astroposta*, ivi, p. 48.

conferma per altro la ristretta cerchia di collaboratori sulle pagine della stessa «Oltre il Cielo» dei primissimi anni, accresciutasi solo nel corso del tempo e in virtù degli inviti in questione. Nuovamente, nell'*Astroposta* del numero 13, si legge, in risposta a un lettore di Palermo:

> Generalmente, tutti i manoscritti che ci pervengono vengono attentamente esaminati, anche se ciò comporta necessariamente un ritardo, a volte anche notevole, nelle risposte. Ma riteniamo che i lettori debbano essere contenti di questo, perché avranno sempre un giudizio sereno e obiettivo. Manoscritti di romanzi non ne accettiamo per il momento […] Comunque c'è tutta una leva di giovani scrittori (giovani come esperienza) che stiamo lanciando dalle nostre colonne. Saremo quindi contenti di poter accogliere anche lei nella nostra schiera: spedisca pure il materiale promesso, allora.[52]

Saranno numerose, in seguito, le occasioni in cui la redazione (sostanzialmente coincidente con Cesare Falessi) ricorderà che i manoscritti inviati vengono sottoposti a un attento vaglio e che il tempo impiegato per rispondere agli aspiranti autori è anche dovuto alla volontà di fornir loro consigli, assieme ai responsi di pubblicazione o meno. Tra i consigli agli aspiranti scrittori, in *Astroposta*, si trovano quello di inserire maggior movimento nella trama, di non dilungarsi eccessivamente nelle descrizione e nell'elencazione di particolari, di ricercare maggiore autonomia dall'eventuale modello straniero sottinteso;[53] sono diffuse le osservazioni riguardo alla costruzione di un buon ritmo narrativo e di una trama senza incoerenze. Significative alcune esclusioni tematiche: in un caso viene esplicitamente sconsigliato di scegliere soggetti erotico-amorosi,[54] e vengono rifiutati racconti ritenuti troppo surreali e difficili, inadatti al pubblico della rivista.[55]

Vengo così al nodo della tipologia e del livello della narrativa pubblicata da «Oltre il Cielo». Si tratta innanzitutto di racconti brevi in larghissima parte, con poche eccezioni costituite da qualche romanzo o racconto lungo a puntate.[56] La prevalenza della misura breve resterà costante lungo tutto la vita della rivista. Decisamente più mosso, invece, il panorama dei temi e degli stili, in virtù ovviamente di scelte autoriali varie, e più varie col passare del tempo, grazie all'ampliamento del numero dei collaboratori e a una maggiore apertura verso prove stilisticamente più originali a

52 *Astroposta*, «Oltre il Cielo», a. II, n. 13, 16-31 agosto 1958, p. 344.

53 *Astroposta*, «Oltre il Cielo», a. III, n. 36, 1-15 aprile 1959, p. 454; a. III, n. 39, 16-31 maggio 1959, p. 528. Ma le osservazioni citate ricorrono spesso.

54 *Astroposta*, «Oltre il Cielo», a. IV, n. 57, 1-16 aprile 1960, p. 482.

55 *Astroposta*, «Oltre il Cielo», a. VI, n. 104, 16-31 maggio 1962, p. 35; anche de Turris ha sottolineato: «nell'ultimo periodo, quando mi occupai direttamente dell'inserto narrativo […] non ci furono più preclusioni né di temi né di stili (anche se un certo sperimentalismo linguistico non era gradito da Silvestri-Falessi)», de Turris, Gianfranco, *Introduzione. Lo scrittore dagli 8 pseudonimi + 1*, cit., p. 10.

56 Vero e proprio romanzo è forse il solo il classico di Wells già citato, altre opere pubblicate a puntate sono piuttosto racconti lunghi: *Più in alto delle stelle* di Lino Aldani (pubblicato nel 1960, nn. 68-73), *Ladri di asteroidi* di Ivo Prandin (1960, nn. 60-64); *La città segreta* di Ugo Malaguti (1961, nn. 81-86); *Oltre Plutone* di Toti Celona, (1962, nn. 105-110).

partire dai primi anni Sessanta e, con maggior consapevolezza di progetto, nella Sezione narrativa curata da de Turris.[57] Una prima fase della produzione narrativa su «Oltre il Cielo» comprende i primi anni della rivista, tra 1957 e 1959 circa ed è contraddistinta da un'omogeneità assai maggiore di quella riscontrabile successivamente. Tale omogeneità è data innanzitutto dalle scelte tematiche, che privilegiano racconti incentrati sul viaggio nello spazio, ambientati in un futuro prossimo, talvolta vicinissimo, che dunque trattano di un'astronautica pionieristica, strettamente deducibile o estrapolabile dalle conquiste tecnologiche note negli ultimi anni Cinquanta. In conseguenza di quest'estrapolazione a ridosso del presente degli autori, nei racconti di questa fase ricorrono situazioni e trame di esplorazione dello spazio, di conquista e colonizzazione pionieristica di nuovi pianeti, spesso all'interno del Sistema Solare. Quanto alla tecnica narrativa e alle scelte stilistiche il livello è nella maggior parte dei casi piuttosto modesto, ma con significative eccezioni e sviluppi nel tempo. In questi primissimi anni gli autori presenti, spesso anche sotto vari pseudonimi, sono Cesare Falessi, Vincenzo Croce, Ivo Prandin e Renato Pestriniero cui si aggiungono le presenze sporadiche di altri autori (Michele Scotti, Massimo Zeno).[58]

Proprio Falessi firma le prove stilisticamente più consapevoli sui primi numeri della rivista. Autore tra i più prolifici nei primi anni, per evitare di inflazionare la propria firma Falessi adotta numerosi pseudonimi: Lorenzo Tibaldi, Ivano Fabrini, Ivo Ferrarini, Ferruccio Mastrieri, Steve Büchner, Léo Bataille, Clift Brady (gli ultimi tre con una sola occorrenza ciascuno), che non corrispondono a livelli di impegno o filoni tematici nettamente distinti.[59] Da citare ad esempio è *La trappola dal cielo*,[60] in cui viene scoperta un'astronave all'interno di una vecchia casa e, dopo vari tentativi di scalfirne la superficie, un capitano di polizia e uno scienziato riescono a penetrare all'interno e vengono rapiti: l'astronave era la trappola escogitata da una razza aliena per prelevare esemplari umani da studiare. Il racconto è reso originale e godibile da una tecnica narrativa che ricompone la vicenda giustapponendo rapporti della polizia, comunicati radiofonici, deposizioni

57 De Turris conferma l'intenzionalità con cui perseguì un percorso di rinnovamento e apertura: «Quel che cercai di fare era, appunto, allargare la scelta anche a storie non propriamente "spaziali" e che avessero in certi casi, anche una qualche originalità stilistica. In più scelsi per ogni fascicolo anche una storia straniera, non anglosassone». De Turris, Gianfranco, intervista rilasciata all'autrice, cit.

58 Massimo Zeno è pseudonimo di Lionello Torossi, già autore e animatore di «Scienza fantastica», v. sezione I, cap. II, par. 2 del presente lavoro.

59 Dopo l'esperienza di «Oltre il Cielo» le comparizioni di Falessi come autore di narrativa saranno limitate. È presente con il racconto *Avventura su Venere* nella prima antologia *Interplanet* (Piacenza, La Tribuna, 1962, pp. 49-60, il racconto è già in «Oltre il Cielo» n. 4, a. I, 1-16 novembre 1957, pp. 100-101), con il racconto *La macchina* in *Interplanet 2* (Piacenza, La Tribuna, 1963, pp. 299-314; già in «Oltre il Cielo», n. 54, a. IV, 1-29 febbraio 1960, pp. 401-403), con il racconto *La verità del pilota spaziale* nell'antologia *Amore a quattro dimensioni. Fantamore all'italiana* (Piacenza, La Tribuna 1971, pp. 54-63), con il racconto *I gamberi* nell'antologia *Fanta-Italia: sedici mappe del nostro futuro* (Piacenza, La Tribuna 1972, pp. 80-87), con il racconto *Delitto su Titano* in appendice a *I mondi del possibile. Il meglio della fantascienza 1956-1965*, volume a cura di Mike Ashley (Roma, Fanucci, 1983, pp. 303-322; già in «Oltre il Cielo», n. 2, cit., pp. 34, 38, 51). Alcune ristampe dei medesimi racconti sono presenti anche nelle più recenti antologie della Perseo (Bologna) dedicate alla fantascienza europea.

60 Falessi, Cesare, *La trappola dal cielo*, «Oltre il Cielo», a. I, n. 1, cit., pp. 5-6, 16.

presso una commissione di inchiesta, in un montaggio serrato di paragrafi brevi e in un crescendo di *suspense* del lettore. Del tutto differente per trovata e per clima è *Ritorno alla Terra*[61] in cui spicca la capacità di drammatizzazione e di creazione di un'atmosfera tragica, anche in questo caso grazie all'abile giustapposizione alternata tra il punto di vista interno e le considerazioni di un personaggio e la narrazione esterna degli eventi. Una nave spaziale sta per tornare sulla Terra dopo molti anni e dopo aver tratto in salvo un piccolo nucleo umano dall'olocausto nucleare che ha sterminato l'intera specie. Il vecchio comandante è l'ultimo uomo ancora vivo ad aver visto il pianeta d'origine e a serbarne commossa memoria. Un ordigno nucleare, lanciato in automatico dai sistemi militari ancora vigili, distruggerà l'astronave con gli ultimi discendenti dell'uomo. Un racconto amaro, con un finale tragicamente sorprendente, tanto più giungendo dopo aver condiviso i nostalgici ricordi del comandante grazie all'adozione di una focalizzazione interna in alcuni brani.

Falessi si cimenta nei racconti seguenti con un repertorio tematico che spazia dall'avventura sul pianeta alieno fresco di colonizzazione, al giallo nella base spaziale, alla movimentata battaglia tra un'astronave e un misterioso disco volante, in cui compaiono con una certa frequenza ribaltamenti inaspettati di prospettiva - coi quali il lettore scopre solo nel finale che erano uomini quelli creduti in un primo momento alieni e così via. I racconti di Vincenzo Croce si distinguono invece per la grande cura dei dettagli tecnico-scientifici (Croce era infatti anche articolista per «Oltre il Cielo»).[62] L'autore, che firma poco meno di venti racconti tra 1957 e 1959, si cimenta con vari temi, anche differenti da quelli direttamente legati al viaggio spaziale, si ambientano in larga parte su pianeti scoperti da poco, tra gli esploratori, i pionieri, i navigatori dello spazio alle prese con habitat e fenomeni sconosciuti.

IL PIANETA
degli uomini perduti
Racconto di Max Bohl jr.

Figura 4. Prima pagina del racconto *Il pianeta degli uomini perduti* di Ivo Prandin, sotto lo pseudonimo di Max Bohl jr. Illustrazione di Massimo Jacoponi. «Oltre il Cielo» a. III, n. 30, 1-15 gennaio 1959, p. 259.

61 Falessi, Cesare, *Ritorno alla Terra*, «Oltre il Cielo», a. I, n. 2, cit., pp. 46-47.
62 Sulla collaborazione di Croce a «Oltre il Cielo» cfr. Falessi, Cesare, *Oltre il Cielo / 2*, cit., p. 10.

Quanto alla struttura narrativa ricorrono, in particolar modo nelle prime prove, i moduli tipici della *detection*: il protagonista o i protagonisti scoprono poco a poco l'origine dell'evento misterioso che aveva perturbato la situazione iniziale. Croce tenta l'impiego anche di tipologie tematiche diverse da quella pionieristica-esplorativa: la battaglia spaziale, l'esperimento fallito con conseguenze incredibili, il viaggio nel tempo, l'incontro con una forma di vita aliena ostile. Non viene mai meno, in ogni caso, la ricerca del meraviglioso, dell'elemento straordinario votato allo stupore del lettore. Altra caratteristica distintiva dell'autore è l'estrema cura per gli aspetti scientifici e tecnologici dei racconti, con una verisimiglianza che poggia in maniera evidente sulla padronanza delle nozioni disciplinari chiamate in causa di volta in volta: sistemi di propulsione e combustibili, chimica, etc. Si veda, per fare solo un esempio, il racconto *Polarità invertita*,[63] in cui protagonista è un'elementare forma di vita a base di anidride silicica e azoto, poco più di un minerale dotato di un semplice metabolismo, descritto nelle sue interazioni coi campi magnetici dell'ambiente.

Come Croce è particolarmente rappresentativo di una letteratura intesa come trasposizione fantastica dei temi tecnici affrontati dalla rivista, Ivo Prandin (futuro curatore della terza pagina del quotidiano veneziano «Il Gazzettino») offre gli esempi più chiari delle atmosfere eroiche di cui sopra, offrendo, nei trentaquattro racconti pubblicati (quasi tutti prima del 1963) la costruzione di una vera e propria epica del viaggio spaziale. Riferimenti all'epica sono per altro suggeriti, in qualche occasione, dai sommari redazionali che presentano buona parte dei racconti in questi primi anni. L'autonomia dai modelli d'oltreoceano, che Prandin propugna in alcuni interventi critici (di cui più avanti) trova poco riscontro nelle prove narrative, in cui l'autore sperimenta i temi e *topoi* tipici della *space opera* classica. Si trovano così racconti di missioni spaziali esplorative, di incontri con alieni malintenzionati e con le stranezze del cosmo sconosciuto, svolti in qualche caso sul modello dei racconti di avventure per mare, sotto forma di diari di bordo veri e propri del capitano o di un membro dell'equipaggio dell'astronave. Il racconto *Primo incontro con Xentrum*[64] è un autentico racconto marinaresco d'avventure, in cui il mare sconosciuto è però situato su un pianeta alieno e l'ignoto popolo con cui i protagonisti entrano in contatto è rappresentato da una razza aliena, anziché da una popolazione di selvaggi cannibali. Lo svolgimento si avvale della prima persona e il linguaggio colorito inventa frasi idiomatiche adatte ai bucanieri del futuro. L'*incipit* recita: «Sam Rickett non era nuovo a quel genere di viaggi e non ci doveva meravigliare dunque vederlo beatamente fumare la pipa immerso nella contemplazione delle splendide semoventi nebbie neutre e dei loro cambiamenti di colore sotto il raggio del nostro proiettore per la caccia sottomarina». La tranquilla navigazione viene turbata dall'udirsi di una voce suadente. Gli incorporei alieni da cui si

63 Vicro (Vincenzo Croce), *Polarità invertita*, «Oltre il Cielo», n. 27, a. II, 16-31 ottobre 1958, pp. 182-184.
64 Prandin, Ivo, *Primo incontro con Xentrum*, «Oltre il Cielo», a. II, n. 12, 1-15 marzo 1958, pp. 234-236.

scopre provenire sembrano dapprima esseri superiori, ma si rivelano in realtà vere e proprie sirene spaziali, il cui obiettivo è attirare gli uomini per soggiogarli. Un primo tentativo di lotta e di fuga fallisce, ma gli uomini avranno in fine la meglio grazie all'inaspettata sollevazione di un altro equipaggio umano, rimasto prigioniero anni prima. La storia si chiude con il preannuncio di una guerra senza quartiere agli alieni malvagi:

> - "Primo incontro con Xentrum", - fece Emil, rivolto a me. - Scrivilo sul libro di bordo, quando avrai un po' di spazio per farlo.
> - Sarà interessante il secondo, - dissi io.
> Pensavo al sogghigno soddisfatto dell'ammiraglio von Kempo quando, da Venere di Sirio, avrebbe scatenato sulle nebbiacce di Xentrum la Terza Flotta Spaziale del Blocco, quella che tutti chiamavamo "Finimondo".

L'immaginario prediletto a cui rimandano le storie di colonizzazioni di pianeti lontani è quello del vecchio West americano, talvolta richiamato con paragoni espliciti, come nel caso di *La piccola Sirte*, in cui l'infernale deserto marziano è scenario di una caccia all'uranio senza quartiere, in cui le nazioni terrestri non sono riuscite a instaurare un regime di legge né legittime autorità.[65] Prandin sperimenta in qualche caso un'attenzione nuova all'interiorità dell'individuo, e ai suoi drammi. In *Avamposto spaziale*[66] ad esempio una missione di recupero ritrova un tenente disperso su un asteroide disabitato, ormai completamente impazzito per la solitudine. Il racconto è svolto in prima persona da uno dei membri dell'equipaggio, il tono è diaristico: passato imperfetto, ricordi di altre missioni, considerazioni dell'io narrante. La chiusa, affidata alle parole gravi e moraleggianti del comandante è un saggio di quell'epicità che caratterizza lo spirito di molti racconti:

> La fine di Maine ci ammonisce che restare a lungo isolati nello spazio o sopra qualsiasi corpo celeste che non sia quello originario è fatale a ogni astronauta […] La solitudine degli spazi fa impazzire, talvolta. Come vostro comandante, ma soprattutto come uomo simile a voi, vi esorto a stare sempre insieme, a controllarvi reciprocamente. Questo può offendere l'amor proprio di ognuno. Ma dobbiamo ricordare, in ogni momento, che qualcosa di più alto della nostra persona è in gioco: l'avvenire dell'umanità. Cavanaugh, dammi la Bibbia...

Si nota nella citazione il nome di un membro dell'equipaggio dal suono anglicizzante: ambientazione e personaggi nei racconti di Prandin mimano sempre luoghi e nomi anglosassoni,

65 *Id*., *La piccola Sirte*, «Oltre il Cielo», a. II, n. 13, 16-31 marzo 1958, pp. 341-343. Interessante è anche che la presentazione editoriale proponga una esplicita lettura dei racconti fantascientifici di conquista come nuova mitologia, istituendo un parallelo con le saghe epiche dell'antichità greca: «"Questo racconto è la storia di un oscuro episodio della conquista di Marte: un episodio che potrebbe confondersi con tanti altri, ma che pure ha la sua importanza...". Le parole che abbiamo riportato potrebbero essere l'impressione di uno scrittore di un'epoca che dovrà venire; un'epoca che a noi sembra favolosamente lontana, quasi irrealizzabile... Ma non tanto lontana come dobbiamo essere noi per gli sconosciuti eroi della saga umana, non lontana quanto la nostra epoca da quella favolosa in cui gli Achei partivano alla conquista di Ilio...»

66 *Id*., *Avamposto spaziale*, «Oltre il Cielo», n. 15, a. II, 16-30 aprile 1958, p. 415.

nonostante l'autore li firmi quasi sempre col suo vero nome.

Gli strumenti stilistico-retorici che Prandin può mettere al servizio delle sue storie sono piuttosto limitati: il timbro del narratore - etero od omodiegetico - è spesso enfatico, moraleggiante; la retorica del pionierismo spaziale è perfettamente intonata allo spirito che caratterizza la rivista; la costruzione dell'intreccio è lineare, spesso coincidente con la fabula, a proporre un'esposizione semplice, senza pretese di sperimentazione formale. Simile la produzione narrativa firmata da Renato Pestriniero (con lo pseudonimo di Pi Erre), che consta di quattordici racconti tutti usciti entro il 1960. Lo spettro tematico è quello dell'avventura spaziale, anche se in vari casi caratterizzata da epiloghi aperti o enigmatici; i mezzi tecnici risentono di una scarsa consapevolezza, soprattutto nelle prime prove (ripetizioni e ridondanze, oscillazioni tra tempi verbali, etc.).

Si tratta per lo più di autori giovanissimi, per cui «Oltre il Cielo» rappresenta una primissima palestra (Prandin, ad esempio, è del 1935, dunque scrive sulla rivista a ventitré anni circa). Per lo più gli autori sin qui nominati contano una produzione narrativa fantascientifica compresa nei primi anni Sessanta, e si dedicheranno in seguito alla divulgazione, al giornalismo, ad altre professioni a cavallo tra scienza e comunicazione.

La varietà di temi e modi della narrativa pubblicata su «Oltre il Cielo» cresce di pari passo con l'aumento del numero di autori, cosicché negli anni Sessanta non è facile individuare una ulteriore periodizzazione (anche la nascita della Sezione narrativa non comporta, come già si è detto, rilevanti mutamenti di linea nella scelta dei racconti, quanto piuttosto nella presenza della critica). Non viene mai meno, in questa vasta e composita produzione, un sentimento di fondo della fantascienza come declinazione del meraviglioso, dell'inaudito e stupefacente, da cui anche una certa prevalenza di situazioni e trame avventurose, richiamate nella titolazione colorita e nelle illustrazioni, che, affidate il larga maggioranza a Massimo Jacoponi e Amedeo Gigli, si concentrano sulla rappresentazione di astronavi e di esseri e mondi alieni, con oscillazioni nella qualità e nell'accuratezza anche piuttosto vistose.

Con Sandro Sandrelli, presente con alcuni racconti, di cui due già nel 1958,[67] il lettore si trova immerso in atmosfere molto diverse da quelle tipiche degli autori sin qui presi in esame. La vena di Sandrelli, almeno per quanto riguarda i racconti brevi, è dominata dall'ironia, quando non da una vera e propria comicità delle situazioni e dei personaggi. In Sandrelli non si ritrova nulla del tono epico e dell'enfasi presenti ad esempio in Prandin negli stessi anni, e la scrittura risulta oggi assai

67 Samuel Balmer (pseudonimo di Sandro Sandrelli), *La perla e l'ostrica*, «Oltre il Cielo», a. II, n. 12, 1-15 marzo 1958, p. 329; *id*., *Il pipistrello e il direttore*, «Oltre il Cielo», a. II, n. 19, 16-30 giugno 1958, p. 509.

meno datata. Negli anni seguenti Sandrelli si dedicherà alla narrativa con due romanzi e con la cura delle antologie *Interplanet*, edite da La Tribuna, tappe fondamentali per la fantascienza italiana dei primi anni Sessanta.

Giovanna Cecchini invece, dopo la collaborazione a «Oltre il Cielo» non comparirà più come autrice in nessun'altra sede, nonostante alcuni dei testi pubblicati qui prima del 1961 mostrino una notevole originalità di ispirazione. In special modo i racconti che vedono protagonista il personaggio di Cora O'Connell, infermiera su un'astronave in missione esplorativa, rappresentano un interessante esperimento vanvogtiano e un tentativo di creazione di una narrativa seriale, e soprattutto propongono un personaggio femminile incredibilmente forte ed emancipato, agli antipodi delle "astronaute in bikini", comuni sulle copertine di riviste e fumetti degli stessi anni, che Cecchini prende esplicitamente di mira. Cora è vera protagonista attiva delle vicende, tratta alla pari con uomini di grado superiore in virtù di una preparazione scientifica, di una forza di carattere e di un buon senso che travalicano di molto le competenze minime di un'infermiera. Così la scelta del mestiere infermieristico, che avrebbe potuto risolversi per la donna in un ruolo tradizionale e secondario, di accudimento e affiancamento dei protagonisti maschili, subisce una piccola rivoluzione dall'interno e si adatta a un personaggio femminile incredibilmente emancipato e atipico. Valga a darne saggio la chiarezza dell'*incipit* del primo racconto della serie, *L'anello mancante*, in cui il modello femminile di Cora viene esplicitamente contrapposto ironicamente a quello più diffuso nelle *space opera* classiche, in cui la donna si limita a essere tipicamente una bella fanciulla da salvare, rapita o minacciata da pericoli alieni:

> Se credete che prestare servizio su di un esploratore spaziale sia una bazzecola vi sbagliate. Dico a quelle sciocchine che mi invidiano perché sono la prima, e per ora unica, infermiera in servizio permanente effettivo su di una unità esplorativa della flotta spaziale.
>
> Già, perché si figurano che al primo atterraggio, dopo aver ancheggiato mollemente sulla superficie del nuovo mondo, debbano subito venir rapite dal mostro locale, e altrettanto subito venir salvate dal più aitante degli ufficiali di bordo, con conseguente lieta cerimonia alla presenza del comandante. Storie. Un posto del genere può venire occupato solo da chi abbia una faccia da mastino come Cora O'Connell. Cora O'Connell sono io.
>
> Il comandante Brady, quando il dottor Mitchell gli disse, chiaro e tondo, che senza la sua infermiera di fiducia non sarebbe salito a bordo, nemmeno se lo avessero giudicato disertore e disintegrato, ebbe alquanto da eccepire: una presenza femminile, anche se non più di verde età, avrebbe risvegliato nell'animo degli uomini la nostalgia della casa, della famiglia, eccetera, disse.
>
> - Chi? Cora? - sghignazzò il dotto Mitchell - Aspettate di vederla e parlarle. Cambierete idea.[68]

Una donna non più giovane, non piacente, che non teme di scontrarsi verbalmente col suo diretto superiore e trasgredire gli ordini del comandante ove ne veda fondata necessità. E che, anzi,

68 Cecchini, Giovanna, *L'anello mancante*, «Oltre il Cielo», n. 21, a. II, 16-31 luglio 1958, pp. 26-28.

si prende più di una volta la soddisfazione di vedere più lontano dei suoi compagni, indovinando le cause di un problema e la condotta giusta da adottare per risolverlo.

Un differente personaggio femminile e una declinazione differente del tema della femminilità in un futuro di colonizzazioni spaziali si trovano in *Mio figlio non è un mostro*.[69] Una focalizzazione tutta interna e una narrazione al presente propongono al lettore una identificazione con il personaggio-narratore, una donna sposata a un astronauta, in una comunità di coloni su Io, luna di Giove. Nella piccola colonia, protetta rigorosamente da un ambiente esterno letale per l'uomo, la donna porta avanti una gravidanza e in fine da alla luce un figlio mutato, in grado di vivere nell'ambiente naturale di Io. La donna (e il lettore) viene tenuta all'oscuro dal medico e dal marito fin dopo il parto, mentre si affastellano le stranezze nei comportamenti dei due, in un crescendo di *suspense* (in parte neutralizzata dal titolo scelto). La protagonista, con sorpresa di tutti, accetterà il proprio figlio rivendicando il suo essere umano, portando avanti una dura battaglia per farlo accogliere con rispetto dal resto della comunità, e in fine costituendo un esempio per le altre donne della colonia. Il tema dell'adattamento e della mutazione genetica tornerà in altri racconti dell'autrice, sempre con una valenza positiva. Qui diventa la base per un racconto di pionieri dello spazio, coerente con un filone caro ad altri autori della rivista, ma al contempo decisamente originale. Sul finale viene istituito non casualmente un paragone col vecchio West americano, ma si tratta ora di una conquista incruenta, che si serve esclusivamente della forza della vita, e il piccolo mutante, libero di correre e abitare l'ambiente naturale esterno, diviene una sorta di nuovo Adamo: «Bill e io lo accompagniamo fuori protetti dalle tute e dai caschi, ma lui corre via libero come un piccolo selvaggio. Ha voluto dare nomi inventati da lui alle piante e agli animali, e qualche specie animale gli si è dimostrata domestica».

Nei primi anni Sessanta compaiono vari altri autori che introducono man mano tematiche sempre più varie. Ugo Malaguti, che in seguito si dedicherà a romanzi e racconti di critica sociale e riflessione politica (pubblicando principalmente su «Galassia»), su «Oltre il Cielo» esordisce, nel 1960, con una ventina di racconti racconti (cui si aggiungono due racconti lunghi a puntate) votati a una fantascienza archeologica, incentrata più sulle atmosfere di mistero che su solide trame o su tematiche originali (ritrovamenti di civiltà scomparse, antichi rapporti di razze aliene con la Terra e i suoi abitanti più remoti). L'elemento archeologico non manca anche nei racconti di esplorazione e avventura, con cui l'autore pure si cimenta.

Pierfrancesco Prosperi, a fianco di racconti di avventure spaziali, in cui torna la cornice della testimonianza diretta già impiegata da altri, introduce il tema dell'ucronia e degli universi paralleli,

69 *Ead*., *Mio figlio non è un mostro*, «Oltre il Cielo», n. 50, a. III, 1-15 dicembre 1959, pp. 288-289.

che tornerà a declinare nelle sue opere seguenti. Anche di Prosperi, la cui produzione narrativa è cospicua e prosegue sino a oggi, «Oltre il Cielo» (assieme alle pagine d'appendice de «I Romanzi del Cosmo» e di «Galassia») ospita i primi acerbi tentativi, in cui lo scrittore saggia e precisa le proprie predilezioni tematiche e i propri mezzi stilistici.[70]

Lino Aldani compare sulle pagine di «Oltre il Cielo» per la prima volta nel 1960. Vi pubblica venti racconti e un romanzo breve a puntate, quasi tutti sotto lo pseudonimo di N. L. Janda (solo in pochi casi sotto quello di Daniel Griosa). Anche in queste prove giovanili Aldani mostra una inconfondibile abilità di narratore: l'elemento fantascientifico irrompe, ironicamente o tragicamente, in situazioni quotidiane (*La sedia*, *Gli ordini non si discutono*, *XXII Secolo*, *Un treno chiamato evasione*), mentre nelle avventure spaziali il dramma interiore dei personaggi arriva sulla ribalta della pagina (*Spazio amaro*, *La luna delle venti braccia*) e la scrittura tocca punte di rara efficacia espressiva, non scivolando mai, anche nei momenti di maggior accensione lirica, nell'enfasi retorica che conferisce un sapore datato ai lavori di altri autori dello stesso periodo.[71] Aldani costituisce insomma un esordio d'eccezione e diverrà negli seguenti uno degli autori italiani di genere più tradotti all'estero e senz'altro meritevole di una attenzione critica sino a oggi mancante.

Un altro autore i cui mezzi stilistici denotano singolari capacità è Maurizio Viano, che firma, a partire dal 1960, sei racconti. Particolarmente riusciti quelli contraddistinti da atmosfere allucinatorie o surreali, come *Gli anni dell'attesa* o *Attenti a Carolina*,[72] in cui i protagonisti-narratori trasportano il lettore in situazioni sospese, deformate dalla paranoia, dalla follia, da un elemento fantascientifico che strania e distorce la visione della realtà e il piano espressivo di conseguenza (in particolare nel secondo dei due esempi citati). Autore non prolifico, Viano lascerà negli anni seguenti solo pochi altri racconti (su «Galassia», all'interno di antologie, su «Futuro»).

Si potrebbero citare numerosi altri autori ospitati sporadicamente dalla rivista negli ultimi anni, come Vittorio Curtoni, Massimo Pandolfi, Luigi Naviglio, Riccardo Leveghi. Autori la cui presenza su «Oltre il Cielo» resta esigua, ma che significativamente esordiscono proprio sulle sue pagine.

La breve panoramica appena svolta sulle firme maggiormente ricorrenti o significative è

70 Sul tema ucronico ad esempio: Prosperi, Piero (pseudonimo di Pierfrancesco Prosperi), *Il futuro*, «Oltre il Cielo», a. V, n. 89, 16-30 settembre 1961, pp. 249-250; *id*., *Prototipo d'incubo*, «Oltre il Cielo», a. VII, n. 120, settembre-dicembre 1963, pp. 163-164. Sull'autore cfr. *infra*, capitoli su «Galassia» e «Robot».

71 I racconti di Aldani qui citati sono: N. L. Janda (pseudonimo di Lino Aldani), *La sedia*, «Oltre il Cielo», a. IV, n. 52, 1-15 gennaio 1960, pp. 352-353; *id*., *Gli ordini non si discutono*, «Oltre il Cielo», a. IV, n. 54, 16-31 gennaio 1960, pp. 374-375, *id*., *XXII Secolo*, «Oltre il Cielo», a. IV, n. 55, 1-15 marzo 1960, pp. 418-421; *id*., *Un treno chiamato evasione*, «Oltre il Cielo», a. IV, n. 60, 16-31 maggio 1960, pp. 556-557; *id*., *Spazio amaro*, «Oltre il Cielo», a. IV, n. 62, 16-30 giugno 1960, pp. 34-35; *id*. *La luna delle venti braccia*, «Oltre il Cielo», a. IV, n. 57, 1-16 aprile 1960, pp. 466-468. V. Per un discorso più approfondito sul lavoro di Aldani v. sezione III, capitolo I del presente lavoro; di Aldani parlerò anche nel capitolo dedicato a «Futuro» anche in qualità di animatore della pubblicazione.

72 Viano, Maurizio, *Gli anni dell'attesa*, «Oltre il Cielo», a. IV, n. 69, 1-15 ottobre 1960, pp. 210-212; *id*., *Attenti a Carolina*, «Oltre il Cielo», a. VI, n. 103, 1-15 maggio 1962, pp. 21-22.

sufficiente a dedurre anche un'immagine di pubblico ideale e sopratutto uno sviluppo di tale pubblico parallelo alla crescita (quantitativa e qualitativa) degli autori. La prima stagione rappresenta in maniera eccellente una fantascienza giovane, segnata da intenti pedagogici (catturare l'interesse del lettore tramite l'invenzione fantastica per guidarlo verso i temi tecnico-scientifici trattati sulle pagine di informazione della rivista) e dall'impiego di *topoi* già consolidati nella produzione classica straniera e nella letteratura avventurosa nostrana - il viaggio, l'esplorazione e la scoperta, un incontro con l'Altro spesso conflittuale (l'alieno intenzionato a controllare la mente dell'uomo, a schiavizzarlo), la presenza di elementi genuinamente meravigliosi e stupefacenti, la colonizzazione del sistema solare entro un clima eroico e pionieristico.

Una seconda fase, già a partire dal 1960, vede il graduale allargamento dello spettro tematico e stilistico. Al repertorio dell'avventura eroica spaziale si affiancano numerose altre possibilità, dall'archeologia fantastica all'ucronia, dal racconto umoristico a quello surreale o tragico. Il genere si svincola dal ruolo ancillare rispetto all'informazione tecnica, di pari passo con l'aumentare del numero di autori.

III.4 Informazione e critica

Sulle pagine della Sezione narrativa nata col numero 101 della rivista, Gianfranco de Turris e Sebastiano Fusco cominciano un personale discorso informativo e critico, che rappresenta, per «Oltre il Cielo», una sostanziale novità. Prima del 1962 infatti, la presenza di recensioni di testi fantascientifici e di articoli di critica rimane assolutamente esigua, priva di continuità e di una linea precisa, anche in conseguenza di un interesse per la narrativa di genere in quanto espressione dell'immaginario aerospaziale, piuttosto che in quanto forma letteraria. Nei primi anni di vita della rivista la critica si limita infatti a pochi articoli tradotti dall'inglese - come *Gli scrittori di fantasie scientifiche e l'energia atomica* di Sam Moskowitz e Robert Madle nel 1958 -[73] o che testimoniamo primi, ancora ingenui tentativi di approccio al tema - come *Astronautica e fantasia* di Riccardo T. Mann, che, nel 1960, divagava a partire da *Le meraviglie del possibile.*[74]

Eccezione fanno due interventi di Ivo Prandin, già citato come autore di racconti presente sin dai primissimi numeri, tra i più assidui e rappresentativi. Prandin nel 1959 firma *Fantascienza, surrealismo & co.* e *Alcune idee sulla Science-fiction.*[75] In *Fantascienza, surrealismo & co.* Prandin

73 Moskowitz Sam, Madle Robert, *Gli scrittori di fantasie scientifiche e l'energia atomica*, «Oltre il Cielo», a. II, n. 20, 1-15 luglio 1958, pp. 546-548.
74 Mann, Riccardo T., *Astronautica e fantasia*, «Oltre il Cielo», a. IV, n. 54, 1-29 febbraio 1960, pp. 398-399.
75 Prandin, Ivo, *Fantascienza, surrealismo & co.*, «Oltre il Cielo», a. III, n. 34, 1-15 marzo 1959, p. 382; *id*., *Alcune*

prende le distanze dal cinema a tema fantascientifico più chiassoso e dalle copertine di riviste e collane popolate di astronaute in costumi discinti, per arrivare a definire i caratteri di una desiderabile scuola italiana di narrativa fantascientifica:

> Noi di «Oltre il Cielo» ci siamo impegnati - e non solo a parole - in una battaglia incruenta per il buon gusto, da una parte, e per la diffusione di opere italiane che abbiano una propria fisionomia, senz'essere un pedissequo ricalco di modelli stranieri dall'altro. Ci rifacciamo, beninteso, alle prove migliori che giungono d'Oltralpe e d'oltre Oceano, cercando di operare quell'innesto di cui si è detto più sopra: ma vogliamo conservare quel senso del bello e della armonia che è riconosciuto ai popoli latini e al nostro in particolare […] Il termine da noi adottato di "fantasie scientifiche" contro la "fantascienza" degenere, non nasconde una precisa volontà di discriminazione, di scelta: prendere il meglio, raccogliere e valorizzare ciò che è genuino e frutto di elaborazione personale e di ricerca […].

Prandin vorrebbe dunque una scuola italiana impegnata in un percorso di sviluppo autonomo, che non trascuri il potenziale artistico-letterario della narrativa fantascientifica, che comprenda e coltivi quest'ultima non più come mera letteratura d'evasione, ma come «una spinta che la fantasia da agli uomini della strada per sempre più e meglio avvicinarli alla scienza che si è fatta guida del mondo».

Nel secondo articolo, *Alcune idee sulla Science-fiction*, Prandin racconta della propria "conversione" dalla letteratura realistica, accettata pregiudizialmente come la sola valida, alla fantascienza. Precisa quindi ulteriormente il proprio ideale in tema di "fantasie scientifiche", costruendo l'apologia di una narrativa di fantascienza avventurosa, meravigliosa e insieme in grado di stimolare l'interrogazione dell'uomo sui misteri del cosmo, e aiutarne la preparazione al futuro (un assunto con cui la produzione narrativa dell'autore è per altro coerente). Prandin auspica una letteratura di impegno morale, che, tra romanzo utopico e relazione scientifica, sia in grado di anticipare gli interrogativi etici del futuro e, almeno in alcuni casi, di additare le brutture del costume odierno. Nel discorso di Prandin si possono mettere a fuoco diversi elementi di grande interesse. In primo luogo si nota una coerenza di fondo con la vocazione divulgativa propria di Silvestri, un afflato educativo, di impegno morale e di "gernsbackiana" preparazione al futuro. A questo si aggiunge un forte richiamo alla ricerca di dignità letteraria nella scrittura di "fantasie scientifiche", in contrapposizione alle abitudini di certa fantascienza, soprattutto cinematografica, disimpegnata e chiassosa. Infine Prandin auspica un'autonomia degli autori italiani rispetto ai modelli stranieri, che sarà fondamentale proprio quell'attenzione ai valori formali, per i quali Prandin chiama in causa modelli classici (che credo sottesi al quel «senso del bello e dell'armonia» che l'autore vorrebbe proprio dei «popoli latini»). Una maturità formale che non toccherà a Prandin

idee sulla Science-fiction, a. III, n. 38, 1-15 maggio 1959, p. 494.

raggiungere nelle sue prove narrative - tutte votate, come si è visto, a un'atmosfera e a un timbro per lo più ingenuamente enfatici - quanto piuttosto ad alcuni degli autori seguenti.

Nel periodo immediatamente precedente l'aprile 1962 alcuni altri interventi possono esser letti come segnali del consolidarsi di un interesse per la narrativa fantascientifica tra i lettori della rivista, assieme al sempre maggior numero di aspiranti autori (deducibile dalla rubrica di posta e dalle effettive nuove collaborazioni). Un interesse ormai sufficientemente sviluppato da portare con sé anche nuovi tentativi critici, più provveduti quanto a strumentazione in campo letterario e, soprattutto, in grado di esercitarsi su una produzione narrativa in lingua italiana un poco più consolidata (laddove Prandin aveva, per forza di cose, dovuto condurre un discorso tutto in termini programmatici e di auspicio). Nel 1961 viene così proposto l'articolo Ugo Malaguti *Passato e fantasia*,[76] dedicato alla fantascienza cosiddetta archeologica, ossia ambientata in ere passate del sistema solare o tra civiltà remote, scomparse e ritrovate. Malaguti si occupa anche di due autori italiani: Emilio Walesko e L. R. Johannis.[77] L'opera del primo, *L'Atlantide svelata*, è giudicata un romanzo ingenuo, in cui l'autore dimostra, secondo Malaguti, scarsa padronanza del genere, mentre i lavori di Johannis sono caratterizzati da una brillante vena narrativa unita a un bagaglio notevole di conoscenze scientifiche, e distinte da una «patina di autenticità sconcertante». Johannis, conclude Malaguti, era un autore troppo "difficile" per il grosso pubblico dei secondi anni Cinquanta, più propenso ad appassionarsi a guerre galattiche e invasioni interplanetarie.

Altro caso di intervento critico isolato ma rilevante è l'articolo di Lino Aldani *La "science-fiction" in Italia. Un consuntivo dei primi dieci anni*, uscito nel 1961 e firmato senza pseudonimo.[78] L'articolo, con poche modifiche, confluirà nel capitolo dedicato agli autori italiani de *La fantascienza*, monografia che Aldani pubblica per i tipi de La Tribuna nel 1962.[79] Aldani prende netta posizione contro un generico pregiudizio anti-italiano nel campo della narrativa fantascientifica. Quanto agli autori attivi, ritiene che non si possa ancora parlare di scuola, anche data una presenza rilevante di imitatori dei modelli stranieri. Può in compenso segnalare la presenza di molte autrici: Esther Scott (pseudonimo di Maria Teresa Maglione che Aldani non scioglie), Laura Parravicini, Bianca Nulli, Giovanna Cecchini, Roberta Rambelli. Infine alcuni nomi sono, secondo Aldani, particolarmente degni di nota per i risultati artistici raggiunti: quello di Johannis, di

76 Malaguti, Ugo, *Passato e fantasia*, «Oltre il Cielo», a. V, n. 87, agosto 1961, pp. 194-195, 204.

77 Di Walesko Malaguti considera l'unica opera conosciuta: *L'Atlantide svelata*, «I Romanzi di Urania», n. 31, 10 gennaio 1954. Di Johannis nomina i due romanzi pubblicati in «Urania» *C'era una volta un pianeta...* e *Quando ero "aborigeno"* («I Romanzi di Urania» rispettivamente n. 41, 20 aprile 1954 e n. 110, 22 dicembre 1955). Cfr. capitolo dedicato a «Urania» del presente lavoro, par. 2.

78 Aldani, Lino, *La "science-fiction" in Italia. Un consuntivo dei primi dieci ann*i, «Oltre il Cielo», a. V, n. 88, 1-15 settembre 1961, pp. 220-221. Lo stesso anno Aldani firma anche una corposa recensione a *Quattordici racconti di fantascienza russa* (Feltrinelli, 1961), sul n. 81, 1-16 aprile 1961, pp. 16-17.

79 V. sez. I, cap. II, par. 2 e sez. II, cap. V del presente lavoro.

statura internazionale, quelli di Viano, Stollo e Janda (quest'ultimo pseudonimo di Aldani medesimo che l'autore non scioglie), che con alcuni racconti indicano la giusta direzione per una ricerca originale (vengono citati *Gli anni dell'attesa*, *Gli eletti*, *Il kraken* e *Spazio amaro*, usciti su «Oltre il Cielo»). Osservazioni anche queste riprese ne *La fantascienza*.

La fantascienza, il volume di Aldani uscito nel 1962, viene recensito su «Oltre il Cielo» da Malaguti.[80] Il lungo articolo saluta il libro come nuovo successo di una fantascienza che in Italia sta gradualmente guadagnando il suo posto nel campo letterario. Malaguti riassume i capitoli dedicati alla storia del genere e propone una netta distinzione tra opere antiche, antesignane della fantascienza e leggende popolari, per poi soffermarsi sulla questione della produzione nostrana. Il lavoro di Aldani pare a Malaguti particolarmente meritorio, tanto più poiché «i nostri autori, per il solo fatto di essere - unici forse al mondo - veramente dei dilettanti, non in senso letterario, bensì secondo lo spirito del disinteresse (nessuno nel nostro paese scrive "sf" come professione), devono ricevere sempre più l'incoraggiamento del pubblico e della critica». Tra i nomi maggiormente degni di nota quelli di Rambelli, Berry, Fayad, Janda, Bree, Viano, Mauritius.[81]

Su «Oltre il Cielo» le prime attenzioni critiche rivolte al genere fantascientifico seguono a breve distanza lo sviluppo dei primi tentativi autoriali. Di queste prime letture si possono evidenziare alcuni elementi comuni peculiari, a partire dall'affermazione di esistenza di una produzione nostrana almeno in parte dotata di caratteri e prospettive propri, ossia relativamente autonoma dai modelli stranieri, dei quali, evidentemente, si percepisce precocemente l'ingombranza. L'auspicio di una autonomia nella ricerca artistica sono comuni a Prandin, Aldani e Malaguti. In tutti e tre i critici ricorre anche una rivendicazione di dignità letteraria per il genere, secondo una dinamica tipica dei momenti di nascita di generi o tecniche artistiche nuovi. Prandin perora la causa di una fantascienza in grado di stimolare l'impegno morale e conoscitivo del lettore almeno quanto la letteratura realistica, mentre Aldani e Malaguti esprimono giudizi sul valore propriamente letterario dei risultati raggiunti da alcuni autori, rimanendo per altro, anche data la natura degli scritti considerati, a un livello di citazione piuttosto succinta, senza approfondire l'analisi dei testi.

Diffondere tra i lettori il gusto per la narrativa fantascientifica, elevare il contenuto degli scritti anche sul piano scientifico e divulgativo e lavorare per un innalzamento del livello della produzione di genere anche in altri campi (cinema, fumetto) sono gli obiettivi di una Associazione di scrittori di fantasie scientifiche fondata nel 1959. Il programma è coerente con i primi tentativi di

80 Malaguti, Ugo, *La Science-fiction in un saggio di Lino Aldani*, «Oltre il Cielo», a. VI, n. 98, febbraio 1962, pp. 513-514.

81 Berry, Bree e Mauritius sono pseudonimi rispettivamente di Ernesto Gastaldi, Gianfranco Briatore e Massimo Lo Jacono, che Malaguti non scioglie.

valorizzazione del genere, ma la nascita dell'associazione attorno alla redazione della rivista, resta senza seguito.[82]

Al momento del loro debutto come critici sulle pagine di «Oltre il Cielo» de Turris e Fusco riprendono il tema fondamentale della crescita di una narrativa di genere in Italia, proponendone uno sviluppo originale, che gode per altro di una maggiore continuità grazie allo spazio messo a disposizione dalla nuova Sezione narrativa.

Nella Sezione narrativa la presenza quantitativamente preponderante è quella dei racconti o dei più rari romanzi a puntate: tre, quattro, talvolta fino a cinque in ogni uscita. Come già si è detto, la nascita della sezione non comporta un significativo ricambio tra gli autori, mentre novità più rilevante è quella degli articoli critici e informativi, che diventano una presenza costante. Cominciando dalle rubriche fisse, la sezione ospita una *Astroposta* separata da quella del resto della rivista (dunque la rubrica viene duplicata, in una versione dedicata alla fantascienza e una dedicata alla parte informativo-scientifica), le rubriche recensorie *Science fiction libri* (o più semplicemente *Libri*), *Science-fiction TV* e *Science-fiction Radio* (alternate e comunque non presenti in ogni fascicolo), la *Piccola enciclopedia della «Science Fiction»* a partire dal numero 114, *Bancarella* a partire dal numero 119 ed infine *Il Robot vi guarda* che, nata solo col numero 130 del 1965, conta poche uscite prima della chiusura della testata.

Science-fiction TV e *Radio* sono dedicate a segnalare e commentare puntate dedicate alla fantascienza di programmi culturali. Anonimi redazionali o siglati, i giudizi si risolvono solitamente in pesanti stroncature, come quello di Falessi sul programma titolato *La fantascienza è tra noi*, andato in onda sul secondo programma RAI il 24 gennaio 1963,[83] in cui si addita la mancata citazione del gruppo romano di scrittori attivi, nonché dei precedenti storici di «Urania» (da Salgari a «Scienza fantastica»). O, altro esempio eloquente, il giudizio firmato Futur sulla puntata de L'Approdo del 19 ottobre 1963,[84] in cui Libero Bigiaretti ha presentato una neonata rivista di genere (non nominata nella recensione ma verosimilmente «Futuro») come il primo rilevante spazio dedicato alla fantascienza italiana, un'idea che non poteva non provocare l'indignazione dei redattori di «Oltre il Cielo», già attiva da diversi anni. In queste recensioni a ricorrere è l'insoddisfazione verso la qualità (più che verso l'esiguità) degli spazi informativi dedicati alla fantascienza sui *media*

82 *Sorge in Italia un'associazione di autori di fantasie scientifiche*, «Oltre il Cielo», a. III , n. 31, 16-31 gennaio 1959, p. 320. L'associazione raccoglie alcuni autori rappresentativi della prima fase della rivista: Giovanna Cecchini, Vincenzo Croce, Dino De Rugeriis, Cesare Falessi, Ivo Prandin, Michele Scotti, Armando Silvestri. De Rugeriis non collaborava con «Oltre il Cielo», era animatore e autore di altre pubblicazioni fantascientifiche, cfr. Falessi, Cesare, *Oltre il Cielo / 3*, «Robot», a. II, n. 14, maggio 1977, pp. 109-115.

83 C. F. (Cesare Falessi), *Science-fiction Radio*, «Oltre il Cielo», a. VII, n. 114, febbraio 1963, p. 116.

84 Futur (pseudonimo di Gianfranco de Turris e Sebastiano Fusco), *Science-fiction TV*, «Oltre il Cielo», a. VII, n. 120, settembre-dicembre 1963, p. 162.

generalisti. Radio e televisione, quando si occupano di fantascienza, lo fanno affidando i programmi a intellettuali che del genere sanno poco o non si sono mai occupati, e che finiscono per dimostrare una conoscenza parziale della produzione narrativa italiana, nella quale «Oltre il Cielo», rivista non primieramente letteraria, finisce per essere del tutto trascurata (con conseguente penalizzazione anche degli autori che vi trovano il loro principale sbocco).

La *Piccola Enciclopedia della «Science Fiction»* procede per voci, con l'intento di fornire al lettore un panorama storico e letterario della narrativa e dell'editoria di fantascienza soprattutto straniere. Dietro allo pseudonimo Tris si celano de Turris, Fusco e Falessi, mentre il contributo di Silvestri è sporadico e limitato a voci di suo particolare interesse, relative a soggetti protofantascientifici.[85]

Così sul numero 114 (p. 113, a tutta pagina) la rubrica ospita le voci «Analog SF» (la celebre rivista statunitense), B.E.M. (sigla per *Bug Eyed Monster*), Implosione, Juveniles (tipologia di pubblicazioni), Kadd (personaggio protagonista di un romanzo di Cyril Kornbluth). A ciascuna voce è dedicato un breve paragrafo e alcune sono illustrate.[86] Sul numero 115, l'uscita seguente della rubrica propone «Astounding SF», Novelette, Psittacoide, Quantum, Vampiri.[87] Anche in questo caso si nota l'eterogeneità dei vari soggetti proposti: una testata, una forma letteraria propria della tradizione angloamericana, un animale di finzione, un termine tipico del lessico fantascientifico, un personaggio archetipico della letteratura fantastica e fantasy. Bastano questi primi esempi per notare le caratteristiche fondamentali dell'approfondimento proposto: la particolare attenzione alla storia editoriale, che caratterizzerà in seguito, in maniera molto peculiare, tutti gli studi sul genere provenienti dall'ambito degli appassionati e dei lettori italiani; l'attenzione dei compilatori per la tradizione anglosassone a monte delle relative traduzioni italiane (da qui le voci sulle riviste ma anche su tipologie come Juveniles o Novelette); accanto al riferimento a opere precise e autori, la proposta di termini appartenenti a un lessico fantascientifico comune, intertestuale; la contaminazione fra generi con l'introduzione di almeno un elemento tratto da un repertorio fantastico.

Tra i temi critici che segneranno articoli di maggior respiro firmati da de Turris e Fusco nei numeri seguenti vanno segnalate le letture delle versioni in lingua originale delle opere, da cui una celebre denuncia dello scarso rispetto dei testi originali constatato in molte traduzioni (in cui si rinvengono imprecisioni, errori, tagli); mentre una concezione del genere fantascientifico in stretta

85 Per lo scioglimento dello pseudonimo faccio riferimento al *Catalogo SF, Fantasy e Horror*, a cura di Ernesto Vegetti, Pino Cottogni ed Ermes Bertoni, <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/>; ma per la precisazione sul ruolo di Silvestri cfr. De Turris, Gianfranco, *Prima, durante e dopo "Oltre il Cielo"*, cit.

86 Tris (pseudonimo di Gianfranco de Turris, Sebastiano Fusco, Cesare Falessi), *Piccola Enciclopedia della «Science Fiction»,* «Oltre il Cielo», a. VII, n. 114, febbraio 1963, p. 113.

87 *Id*., *Piccola Enciclopedia della «Science Fiction»,* «Oltre il Cielo», a. VII, n. 115, marzo 1963, p. 122.

contiguità con i filoni del fantastico segnerà il lavoro critico dei due (e di de Turris in particolar modo) lungo gli anni seguenti sino a oggi.[88]

La rubrica *Bancarella* ospita gratuitamente annunci dei lettori relativi a vendita e acquisto di volumi. La redazione si fa carico per altro di inoltrare le offerte agli eventuali richiedenti già noti prima di pubblicarle sulla rivista.[89] La rubrica merita una menzione almeno per due motivi. Si può leggere in primo luogo come sbocco e culmine di quell'attitudine di «Oltre il Cielo» a fungere da collettore tra appassionati, già manifestata ad esempio con la pubblicazione in *Astroposta* di indirizzi di lettori interessati ad avviare corrispondenze su precisi argomenti o a fondare gruppi di discussione e lettura (in tema di narrativa fantascientifica, ma anche di razzomodellismo e ufologia), o con la fondazione dell'associazione tra autori di fantasie scientifiche nel 1959, o, ancora, con l'essere virtuale luogo di incontro tra autori, grazie alla pubblicazione di racconti senza pseudonimi.[90] In secondo luogo *Bancarella* può essere letta anche come espressione di un precoce interesse collezionistico, che si consoliderà nel tempo e distinguerà (sino a oggi) tanta parte del *fandom* italiano, spiegando almeno in parte il diffuso interesse per gli aspetti editoriali delle pubblicazioni di genere che contraddistinguono gli studi firmati da appassionati.

Il Robot vi guarda, firmata da de Turris e Fusco con lo pseudonimo di Robot bis, conta solo quattro uscite tra 1965 e 1968 (nn. 130, 132, 135, 148). La rubrica è dedicata a commentare gli avvenimenti salienti nel panorama editoriale e critico, tra gli addetti ai lavori e tra gli appassionati di fantascienza. Come il titolo preannuncia, gli autori non si limitano qui a un svolgere un compito meramente informativo: propongono giudizi taglienti, denunciando casi di incompetenza o scarsa professionalità, ma si lanciano anche nella mischia - per dir così - di un dibattito politico acceso e che in questi anni non risparmia la narrativa fantascientifica e la sua interpretazione. Insomma: un agone polemico, che precede quello, oggi più spesso ricordato, di «Robot» negli anni Settanta.[91] Un buon esempio è fornito dall'uscita sul numero 148.[92] Quattro paragrafi sono dedicati a quattro argomenti diversi: nel primo si segnala l'errata descrizione fatta da Bergier della trama di *Uova fatali* di Bulgakov, nella prefazione all'antologia *Fantascienza russa* (Milano, Feltrinelli, 1961) si insinua che il critico non abbia letto il racconto, giudicando quindi il lavoro di Bergier

88 Tutti i volumi di de Turris citati nella bibliografia di questo lavoro potrebbero darne un'idea. Per l'arco cronologico coperto dagli interventi e dunque per la possibilità di seguire uno sviluppo nel tempo delle idee menzionate si può vedere *Il disagio della realtà. Conversazioni sul fantastico*, Roma, Settimo Sigillo, 1991.

89 *Bancarella*, «Oltre il Cielo», a. VII, n. 119, agosto 1963, p. 154.

90 Preziosa a quest'ultimo proposito la testimonianza contenuta nel saggio di Carlo della Corte e Renato Pestriniero, *La fantascienza tra genere e "mainstream" dalla laguna al cosmo*, premesso all'antologia *Cronache dell'arcipelago. Fantascienza tra genere e "mainstream" dalla laguna al cosmo*, Venezia, Il Cardo, 1996, pp. 11-74. In particolare alle pp. 27-28 viene raccontato di come, pubblicando racconti sotto i veri nomi degli autori, «Oltre il Cielo» permise la reciproca conoscenza tra autori, favorendo il sorgere e l'attivarsi del *fandom* veneziano.

91 In particolare le rubriche *Contropinioni* e *Polemiche*. Cfr. capitolo dedicato a «Robot» : sez. II, cap. VI.

92 Robot bis (pseudonimo di Gianfranco de Turris e Sebastiano Fusco), *Il Robot vi guarda*, «Oltre il Cielo», a. XI-XII, n. 148, dicembre 1967-gennaio 1968, p. 144.

sopravvalutato e immeritatamente citato in troppe occasioni. Nel secondo paragrafo viene presa in giro una non citata curatrice editoriale che, all'uscita dell'antologia *Interplanet 5*[93] di racconti di autori italiani ed europei, ha affermato di aver avuto un'idea analoga molto tempo prima. L'allusione è a Roberta Rambelli, la cui antologia di fantascienza europea, *Fantascienza: Guerra sociale?*, uscirà solo nel 1965 (Milano, Silva Editore). Il terzo paragrafo è dedicato a una breve elencazioni di errori di traduzione o di grammatica italiana in libri stampati di recente, e in fine, il quarto paragrafo muove pesanti critiche alle letture di Umberto Eco sull'opera di Robert Heinlein, condannando pesantemente le accuse di maccartismo mosse da Eco a romanzi come *Il terrore della sesta luna* (*The Puppet Masters*) o *Fanteria dello spazio* (*Starship Troopers*). Per avere un saggio dei toni pungenti che distinguono la rubrica, oltre che dei contenuti, cito solo l'*incipit* di quest'ultimo paragrafo: «Su L'Espresso del 28 marzo 1965, il prof. Eco, lancia in resta, fece scempio di Robert Heinlein, sulle orme di tanti suoi correligionari fantascientifici che, non sapendo come criticare i romanzi di tale autore non pubblicati da loro, si limitano a etichettarli come "fascisti" e attribuendo invece a quelli apparsi nelle loro edizioni dei non ben precisati meriti "progressisti"».

Elementi ideologici sono inoltre presenti in molti articoli non compresi nella rubrica *Il Robot vi guarda*. Nelle già menzionate recensioni radiofoniche e televisive compaiono attacchi al «criptocomunismo» di autori e critici che si spacciano per progressisti, e non mancano articoli centrati sul tema politico come *La "science-fiction" ha aperto a sinistra*, firmato da de Turris sul numero 127, in cui l'autore prende spunto dalla prima uscita di una nuova collana milanese dedicata alla fantascienza (non citata esplicitamente nell'articolo) per attaccare «il cancro del sinistrismo-ad-ogni-costo» che avrebbe invaso ogni «stato della cultura» italiana.[94]

Le recensioni librarie sono rare ma piuttosto approfondite e si occupano di narrativa di genere di autori italiani e di critica (mentre non si occupano di narrativa straniera). Vengono seguite con attenzione le uscite delle antologie *Interplanet* curate da Sandro Sandrelli, verso le quali de Turris e Fusco (sempre sotto lo pseudonimo comune di Futur) non risparmiano apprezzamenti e critiche. Alla prima antologia è dedicato un lungo articolo in cui si lamenta la mancanza nel volume di alcuni autori (Rambelli, Malaguti, Viano) e si discute l'appartenenza al genere fantascientifico di alcuni dei racconti selezionati. Maggiori sono però, secondo i due curatori, i meriti dell'opera: una rappresentazione di tutte le tendenze principali, la presenza di ottimi autori e di racconti eccellenti, seppure a fianco di altri piaciuti meno.[95] Anche nelle recensioni alle uscite seguenti de Turris e

93 Sandrelli, Sandro (a cura di), *Interplanet 5*, Torino, Edizioni dell'Albero, 1964.
94 De Turris, Gianfranco, *La "Science-fiction» ha aperto a sinistra*, «Oltre il Cielo», a. VIII, n. 127, agosto-settembre 1964, p. 216.
95 Futur (pseudonimo di Gianfranco de Turris e Sebastiano Fusco), *Libri*, «Oltre il Cielo», a. VI, n. 105, 1-15 giugno 1962, p. 38.

Fusco non resistono alla tentazione di contare gli assenti e auspicare l'inserimento di alcuni nomi nei volumi futuri. Particolarmente entusiasta la recensione al quarto volume: accanto ad autori specializzati, la presenza di nomi provenienti dalla letteratura non di genere (Arpino, Buzzati, Flajano, Landolfi, Zolla) è benaccetta, ma solo in virtù del fatto che «non sconfinano troppo» dall'ambito assegnato.[96]

L'entrata del discorso ideologico negli spazi della critica a partire dall'aprile 1962 merita una menzione particolare quando ci si accinga a un giudizio complessivo sulla rivista. Se infatti la presenza della politica non si ripercuote sulla scelta degli autori di racconti cui viene data ospitalità, non inficiando sostanzialmente le osservazioni svolte sinora relativamente alla narrativa, il discorso dell'informazione critica ne risulta invece fortemente influenzato, in un senso di polemica e contrapposizione verso altre esperienze editoriali, tra cui, come si vedrà nel capitolo dedicato a «Galassia», si possono annoverare in particolare le pubblicazioni de La Tribuna dirette da Roberta Rambelli («Galaxy» e «Galassia»). L'accensione dei toni anticipa la durezza di modi che sarà forse più tipica degli anni Settanta, mentre l'abitudine di non citare quasi mai esplicitamente i propri idoli polemici non contribuisce, bisogna dire, alla chiarezza del dibattito, soprattutto nei riguardi di lettori non specializzati.

In conclusione spero di aver dimostrato che il contributo di «Oltre il Cielo» allo sviluppo di una narrativa di genere in lingua italiana e di un relativo interesse critico è stato fondamentale, nonostante un incentivo economico poco rilevante, dati i compensi nulli o simbolici corrisposti ai giovani collaboratori. La pubblicazione di molti autori, anche nelle loro prove più acerbe, ha permesso l'emergere di alcuni narratori di qualità, che si ritroveranno spesso nei capitoli seguenti. Il ruolo della rivista è stato dunque quello di una palestra importante, ma su cui la narrativa si presenta legata a intenti divulgativi più che artistici: «Oltre il Cielo» resta infatti una pubblicazione tecnico-scientifica, non letteraria. Nonostante grazie ad essa la fantascienza nostrana abbia disposto di uno spazio importante per sperimentare e consolidare le proprie possibilità, alla chiusura della testata il percorso verso una cittadinanza critica nella repubblica delle lettere italiana è ancora lungo.

96 *Id*., *Libri*, «Oltre il Cielo», a. VIII, n. 121, gennaio 1964, p. 172.

Capitolo IV

«Galassia»

Dal filone sociologico alla New Wave

IV.1 Da «Galaxy» a «Galassia»: Valente e Rambelli

In questo capitolo ricostruirò la storia di una testata longeva, la cui pubblicazione proseguì dagli ultimi anni Cinquanta alle soglie degli anni Ottanta, e che ha indubitabilmente costituito un'iniziativa di notevole carica innovativa nel panorama delle pubblicazioni di genere nazionali. Accanto a una «Urania» negli stessi decenni tendenzialmente popolare, a una «Oltre il Cielo» in cui la narrativa restava in larga parte ancella della scienza e della divulgazione, a dei «Romanzi del Cosmo» che davano spazio all'anima più avventurosa e giovanile della narrativa fantascientifica, «Galassia» propose una fantascienza di maggior impegno critico e compositivo, vantando traduzioni integrali per le opere di autori stranieri, i primi tentativi di inquadramento critico, alcuni testi di autori italiani dalle ambizioni sino a quel momento sconosciute.

Nel caso di «Galassia» più che in altri, per ripercorrere la storia della testata sarà necessario prendere in considerazione alcune pubblicazioni consorelle, tenendo presente l'attività complessiva dei curatori succedutisi nel tempo e dell'editore.

«Galassia» nacque nel 1961, ma la ricostruzione della sua genesi deve cominciare nel 1958. Fu nel 1958, infatti, che comparve per la prima volta una versione italiana della rivista statunitense «Galaxy». Il nome «Galaxy» è già comparso a proposito di «Urania» rivista: i quattordici numeri della pubblicazione mondadoriana avevano tratto gran parte dei racconti ospitati durante la sua breve esistenza quella testata statunitense. La «Galaxy» italiana di cui parlo ora costituì però una trasposizione dell'omonima americana dichiarata e decisamente più fedele, a partire dalle soglie dei testi - titolo, grafica della testata e della copertina. Vale la pena dunque ricordare qualche dato relativo alla rivista americana e qualcuna delle caratteristiche che la fanno ricordare come una pubblicazione fondamentale nella storia della letteratura di genere in lingua inglese. Fondata nel 1950 da Horace L. Gold è stata definita da Attebery «the most representative - and perhaps most

important - sf magazine of the 1950s». «Galaxy» era divenuta immediatamente sede di una fantascienza "adulta", ironica e satirica, di riflessione critica sulla società.[1] La storia tipica pubblicata era «smart, edgy, urban and faintly paranoid», rivolta a un lettore ormai smaliziato e in grado di apprezzare uno stile in molti casi ormai sofisticato, secondo uno standard tenuto alto in virtù dell'acume del curatore, dei compensi accordati agli scrittori tra i più alti del settore e di un gruppo di autori mutuamente critici fra loro e che costituivano un circolo unito.[2]

Tra i lavori di maggior spicco pubblicati su «Galaxy» sono da ricordare *The Demolished Man* e *The Stars my Destination* di Alfred Bester (rispettivamente del 1953 e del 1956), i lavori satirici di Frederik Pohl e Ciryl M. Kornbluth, tra cui *The Space Merchand* (pubblicato a puntate a partire dal giugno 1952 col titolo di *Gravy Planet*), la novella *Babe is Three* di Theodore Sturgeon, cuore del futuro romanzo *More than Human* (1953), e *The Fireman* di Ray Bradbury (febbraio 1951), la novella che darà origine a *Fahrenhei 451* (1953). Ancora, le novelle di Robert Sheckley, tra cui *Seventh Victim* (1953), *The laxian Key* (1954), *The deaths of Ben Baxter* (1957). Altri autori di assoluto rilievo presenti sulle pagine di «Galaxy» si contano Philp K. Dick, William Tenn, Fritz Lieber, Damon Knight, assieme a giovani come Edgar Pangborn, Kurt Vonnegut jr., Cordwainer Smith. Con «Galaxy», negli U.S.A., la distanza tra letteratura di genere e non si accorciò drasticamente.[3]

Figura 1. Copertina di «Galaxy» statunitense, vol. 5, n. 12, settembre 1956. Illustrazione di Jack Coggins. Questo numero della rivista americana fu il primo a presentare la grafica di copertina che verrà ripresa dall'omonima italiana (cfr. fig. 2).

1 Rosheim, David L., *Galaxy Magazine*, cit. La dettagliata monografia ripercorre puntualmente la storia della testata. All'epoca di Gold è dedicata la prima metà del volume. Qui (pp. 9-10) è ampiamente citato e commentato il primo editoriale in cui Gold aveva annunciato di voler creare una rivista di fantascienza adulta, riservata a lettori adulti. Citato anche in Sadoul, Jacques, *La storia della fantascienza*, cit., p. 181.

2 Attebery, Brian, *The magazine era (1926-1960)*, cit., pp. 42-43. Rosheim, David L., *Galaxy Magazine.* cit. In particolare, nel volume di Rosheim, v. pp. 8-9 per la politica di alta qualità seguita da Gold sia sulla scelta della carta e della copertina che sui compensi corrisposti agli autori (v. anche p. 17).

3 Attebery, Brian, *The magazine era (1926-1960)*, cit., pp. 42-43; Sadoul, Jacques, *La storia della fantascienza*, cit.,

Per la longeva «Galaxy» statunitense (la rivista chiuse nel 1980, con una ripresa nel 1994-'95) gli anni Cinquanta rappresentarono un'epoca d'oro. Non meraviglia dunque - anche a fronte delle situazioni illustrate nei precedenti capitoli sulle altre pubblicazioni presenti in Italia, che la versione italiana della rivista, nel 1958, presentasse un interesse notevolissimo per il pubblico degli appassionati.

La «Galaxy» italiana nacque per iniziativa di Riccardo Valente, all'epoca poco più che trentenne (classe 1925) e appassionato lettore di fantascienza americana, assieme ad alcuni amici (Leoniro Galleani e Sandro Ancona).[4] Nel 1957 nacque ai tre amici l'idea di realizzare una rivista di genere che desse spazio, anche in Italia, alla narrativa di misura breve. Dopo una proposta rifiutata da «Astounding Science Fiction», «Galaxy» accettò di cedere i diritti di pubblicazione per l'Italia alla casa editrice Due Mondi, appositamente fondata da Valente a Milano. Valente si diede a curare la pubblicazione, che ebbe sin dall'inizio periodicità mensile, non traducendo interamente ciascun fascicolo dell'americana, ma scegliendo il meglio delle annate uscite dal 1950 al 1958.

Figura 2. Copertina di «Galaxy» italiana, a. I, n. 1, giugno 1958. L'illustrazione di John Pederson Jr. è ripresa fedelmente da «Galaxy» statunitense, vol. 14, n. 1, maggio 1957.

La gestione degli aspetti economico-produttivi si rivelò però più difficile del previsto: dopo una tiratura di 15.000 copie per il primo numero e un venduto di circa 8.000 copie, il secondo numero scese a 6.000 copie vendute, la tiratura fu ridotta a 10.000, ma la rivista si trovò presto in perdita

pp. 180-192, 221-227, 262-273, 346; Rosheim, David L., *Galaxy Magazine.* cit., in particolare p. 48 per la prima apparizione di Vonnegut Jr., p. 50 per la prima apparizione di Philip Dick.

4 Per queste e le seguenti informazioni sulla nascita di «Galaxy» e de La Tribuna oltre alla spoglio della testata, faccio riferimento a: l'intervista a Riccardo Valente in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., pp. 1175-1193, l'intervista a Mario Vitali in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, cit., pp. 1291-1301; Rambelli, Roberta, *"Galassia" e io*, cit.; Vegetti, Ernesto, *Numeri 1. Galaxy,* in «Delos Science Fiction», a. VI, n. 52, dicembre 1999, <http://www.fantascienza.com/magazine/rubriche/7026/galaxy/>. Diverse testimonianze utili (in particolare di Ferruccio Alessandri, Vittorio Catani, Luigi Cozzi, Vittorio Curtoni, Giuseppe Lippi, Ugo Malaguti, Gianni Montanari) sono in Curtoni, Vittorio (a cura di), *Le macchine dell'infinito. Fantascienza, editoria, immagini. Com'era il futuro a Piacenza*, Piacenza, Tipolito Farnese, 2000.

crescente. Valente decise quindi di vendere la testata a un altro editore: Mario Vitali, proprietario della piacentina La Tribuna, presso la quale la rivista uscì a partire dal decimo numero (a. II, n. 3).[5] Valente conservò però la cura della testata fino all'agosto 1960, successivamente dedicandosi ad altre occupazioni.

La Tribuna era una casa editrice dedita sino ad allora alla stampa di testi giuridici. Vitali, impiegato come cancelliere presso il Tribunale di Piacenza, aveva intrapreso l'attività editoriale quasi per caso, rilevando nel 1951 una tipografia sull'orlo del fallimento e scegliendo di dedicarsi alla produzione di testi giuridici, probabilmente dato l'ambito professionale di provenienza. Rilevando «Galaxy», Valente entrò nel campo della fantascienza, lasciando che delle scelte editoriali si occupasse esclusivamente il curatore designato, riservando per sé tutte le decisioni di tipo economico, nelle quali impose limiti di spesa non meno rigidi e in molti casi più stretti di quelli che Ponzoni aveva stabilito negli stessi anni per i «Romanzi del Cosmo». Nel maggio 1964 la «Galaxy» italiana, presso La Tribuna, giunse alla pubblicazione del settantaduesimo numero. La chiusura della testata non fu però determinata da un andamento delle vendite insoddisfacente: senza preavviso l'omologa americana vendette infatti i diritti per l'Italia a Mondadori, che dunque si assicurò una nuova riserva di materiale, nel contempo stroncando una delle principali iniziative concorrenti. Mondadori non realizzò una nuova «Galaxy» italiana, facendo invece confluire il nuovo materiale in «Urania» e dando alle stampe, nel 1964, l'Omnibus *L'ombra del 2000*, antologia della «Galaxy» americana, curato da Fruttero e Lucentini.[6]

Prima della chiusura la cura della testata presso La Tribuna era intanto passata a tale R. Sgroi (dal luglio del 1960 al giugno del 1961) e quindi a Roberta Rambelli a partire dal luglio del 1961 fino alla chiusura. Rambelli nel 1961 era già una traduttrice di grande esperienza, nonché un'autrice con numerosi romanzi e racconti all'attivo pubblicati ne «I Romanzi del Cosmo». Nonostante il suo curriculum, il compenso per la cura della pubblicazione scese dalle 70.000 lire percepite da Valente a 20.000 lire.[7] Già a partire dalla cura di Sgroi, «Galaxy» aveva smesso di pubblicare in ogni numero una scelta di testi, per riprendere fedelmente i contenuti della americana fascicolo per fascicolo.

5 Sui fascicoli di «Galaxy» è presente la doppia numerazione, per anno e dall'inizio della serie (il numero citato nel testo è, ad esempio il numero 10 dall'inizio della serie e il numero 3 del secondo anno). Le riporto entrambe per maggior chiarezza.

6 Secondo la testimonianza di Valente l'accordo originale con l'editore americano - all'epoca la Galaxy Publishing Corporation di Robert M. Guinn - prevedeva un compenso di 200 dollari per ogni fascicolo pubblicato in Italia. Guinn acconsentì però a una riduzione a 50 dollari (circa 31.000 lire dell'epoca) davanti alle difficoltà economiche attraversate dalla Due Mondi - una cifra pressoché simbolica, che la Mondadori non avrà avuto problemi a sorpassare. Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., p. 1189.

7 Così afferma Cozzi, ivi, p. 1183 e in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 63. Altre informazioni su Rambelli traduttrice e autrice si trovano nel presente lavoro in particolare in sez. II, cap. II, par. 2.

Differivano invece dalla versione americana le rubriche e i testi cosiddetti di contorno: scomparvero infatti gli articoli di divulgazione scientifica di Willy Ley (molto noto in America anche per numerosissimi volumi nel campo della divulgazione soprattutto di tema astronautico),[8] mentre seconda e terza di copertina erano deputate alla presentazione dei contenuti del fascicolo, firmata dal curatore italiano. Una certa volontà di favorire un contatto diretto, un coinvolgimento dei lettori, è testimoniata in questi testi alle soglie dei fascicoli, ma anche dalla presenza costante di una rubrica dedicata alla posta (dei lettori italiani) e dalla sollecitazione di pareri sulla testata e le sue scelte spesso espressa nelle presentazioni e, più ancora, con i *Referendum* lanciati in quarta di copertina. Questo atteggiamento caratterizzerà anche «Galassia». Da segnalare inoltre è la nascita, su «Galaxy» di uno spazio dedicato agli autori italiani, la rubrica *Accademia*, a partire dal gennaio 1961, n. 1, anno IV, (n. 32), di cui più avanti in questo capitolo.

Quanto alle caratteristiche materiali, «Galaxy» riprese gli elementi fondamentali della originale americana, a partire dalle copertine: i primi dieci numeri portavano la riproduzione di copertine dell'originale e della americana riprendevano anche tutta l'impostazione grafica nonché la caratterizzane testata (cfr. figure 1 e 2 in questo capitolo).

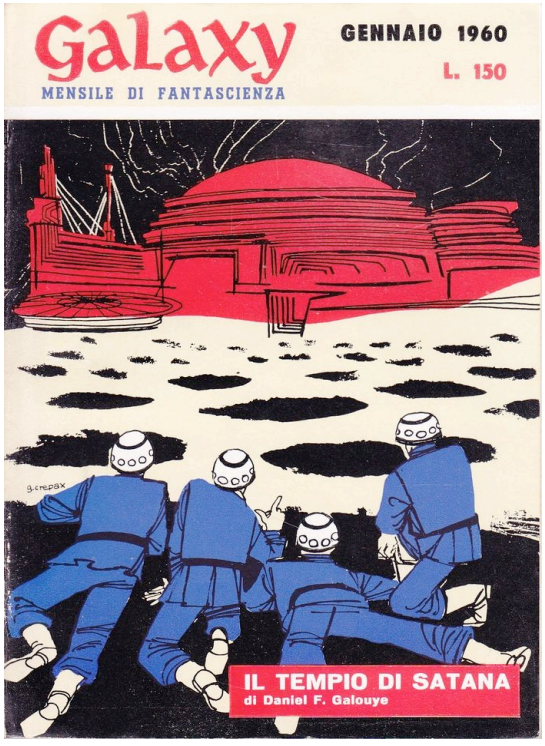

Figura 3. Copertina di «Galaxy», a. III, n. 1 (n. 20), gennaio 1960, illustrata da Guido Crepax.

Anche nel caso delle illustrazioni di copertina, Valente selezionò quelle che ritenne le migliori, attingendo da tutte le annate edite negli Stati Uniti (illustrazioni di John Pederson jr., Virgil Finlay, Sol Dember), sinché, spinto anche dai costi e dalla farraginosità che caratterizzavano la spedizione delle lastre originali dall'America, decise di affidare le copertine a un disegnatore italiano, proprio a partire da quell'undicesimo numero che segnava anche il cambio di sigla editoriale. Il disegnatore coinvolto fu un giovane ma già riconoscibile Guido Crepax dall'undicesimo (a. II, n. 4) al sedicesimo numero (a. II, n. 9), mentre in seguito si succederanno le firme di vari disegnatori italiani e americani (Wood, Emsh, Spatius, Galluppi, Martin, Schnelling, Walker Ritter Wenzel).

8 V. Rosheim, David L., *Galaxy Magazine.* cit., p. 107. Ley teneva su «Galaxy» la rubrica fissa *For Your Information*.

Il formato iniziale di 18,5 x 14 cm, venne ridotto a uno quasi identico a quello della consorella americana - 18,5 x 12,5 cm, dal cinquantaseiesimo numero (a. V, n. 12). Dallo stesso numero il prezzo viene portato da 150 a 200 lire (mentre quello degli sporadici numeri doppi resta di 300 lire), per una foliazione che non scendeva sotto le centotrenta pagine circa.

Nel gennaio del 1961, Vitali decise di lanciare una nuova testata, «Galassia», ideata col preciso intento di ospitare romanzi completi, e infatti da subito sottotitolata «Romanzi di fantascienza».[9] Anch'essa nata con periodicità mensile, divenne quindicinale nel gennaio 1970 (dal numero 109), per tornare mensile nel gennaio 1973 (dal numero 181). La pubblicazione si rivelò assai più longeva della sorella maggiore, totalizzando duecentotrentasette fascicoli pubblicati dalla nascita al 1979, seppure la periodicità andò soggetta a grosse irregolarità a partire dal 1973, con lacune di diversi mesi consecutivi in particolare nel 1975, nel 1977 e nel 1978.[10]

Formato, grafica e testata andarono soggetti a varie ristrutturazioni nel corso degli anni. La rivista si presentò sempre come un fascicolo formato tascabile (18,5 x 13 cm fino al numero 49, poi lievemente rimpicciolita a 18,5 x 11 cm dal numero 50, per ingrandirsi invece nell'ultimo periodo - 19,5 x 13,5 cm dal numero 223) e di foliazione non inferiore, come già «Galaxy», alle centotrenta pagine circa, e più spesso attorno alle duecento pagine. La grafica di copertina attraverserà diverse fasi. Riprese inizialmente quella di «Galaxy»: fondo bianco, un'illustrazione a colori occupava il rimanente spazio, con l'eccezione di una colonna che, sulla sinistra, ospitava il lancio del romanzo (in «Galaxy» il sommario, v. fig. 2).

Già dal numero 25 (15 febbraio-15 marzo 1963) l'impostazione cambiò leggermente: la testata si ingrandì, l'immagine venne chiusa in un riquadro e le informazioni (romanzo principale, numero

9 Nel primo editoriale, firmato da L'editore, si legge: «Con questa nuova collana di romanzi di fantascienza non abbiamo inteso colmare alcuna lacuna. In Italia sono molto fiorenti iniziative del genere, che hanno già in attivo una bella tradizione […]. Noi pubblichiamo già da anni il nostro *Galaxy*, rivista mensile di racconti di fantascienza ed abbiamo moltissimi amici che ci seguono con interesse. Ci è parso quindi logico affiancare ad una rivista di racconti collana di romanzi del medesimo genere letterario, anche perché in tal senso ci hanno sempre sollecitato non pochi lettori di *Galaxy*». L'Editore (Mario Vitali), in «Galassia», a. I, n. 1, gennaio 1961, seconda di copertina.

10 Per queste e le seguenti informazioni sulla storia di «Galassia» e delle altre pubblicazioni fantascientifiche de La Tribuna: spoglio della testata; catalogo nazionale OPAC <http://www.sbn.it>; Barbesti Silvano e Fiorili Pietro, *Le riviste di fantascienza in Italia*, in Un'Ambigua Utopia (collettivo, a cura di), *Nei labirinti della fantascienza*, cit, pp. 227-228; la succitata intervista di Cozzi a Mario Vitali; Curtoni, Vittorio (a cura di), *Le macchine dell'infinito. Fantascienza editoria immagini. Com'era il futuro a Piacenza*, cit.; Rambelli, Roberta, *"Galassia" e io*, cit.; Pizzo, Gian Filippo, *Profilo storico*, cit., in particolare pp. 10-11 e *id*., *Galaxy* e *Galassia* (schede) in Russo, Luigi (a cura di), V*ent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., pp. 29, 32-33; Vegetti Ernesto, Cottogni Pino e Bertoni Ermes (a cura di), *Catalogo SF, Fantasy e Horror*, <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/>; Vegetti, Ernesto, *Numeri 1. Galassia*, in «Delos Science Fiction», a. VII, n. 60, 15 settembre 2000, <http://www.fantascienza.com/magazine/rubriche/7034/galassia-c-e-l-t/>; *id*., *Galassie come granelli di sabbia. Da* Galaxy *a* Galassia *fino all'*SFBC, in de Turris, Gianfranco (a cura di), *Cartografia dell'inferno*, cit., pp. 47-57.

dell'uscita, data) vennero disposte sopra e sotto, il prezzo passò da 150 a 180 lire[11] (quando il mese prima «Urania» era passata da 150 a 200 lire). Le immagini erano costituite da disegni a colori di qualità non eccelsa, firmati da Galluppi e più spesso anonimi, almeno fino alla comparsa del più originale Duccio Alessandri (dal numero 31, 15 luglio-15 agosto 1963).

Dal numero 37 vi fu un nuovo, lieve cambiamento, con l'immagine che tornò a tutta pagina e, dopo due numeri, un mutamento anche nella testata. Questa aveva ripreso i caratteri della sorella maggiore americana,[12] integrati con un 's' di invenzione nostrana di riuscita non particolarmente felice (fig. 4). A partire dal numero 38, 15 febbraio-15 marzo 1964) lo stile venne cambiato in uno più lineare e semplice, e forse un poco più anodino, che resterà poi sino alla chiusura (fig. 5).

Figure 4 e *5*. A confronto la testata della rivista fino al n. 38 e quella rinnovata a partire dal n. 39 (a. IV, 15 febbraio-15 marzo 1964).

Nel frattempo le illustrazioni videro una nuova serie di disegni anonimi, prima che subentrassero le riproduzioni dei quadri astratti di Rocco Borrella (a partire dal numero 45, 1 settembre 1964), che caratterizzarono con la serie fino all'assunzione della cura da parte di Malaguti nel 1965.

Le illustrazioni di copertina, rappresentano, nell'ottica dell'arco di vista complessivo della rivista, un punto dolente: si sono succedute infatti molte scelte diverse, non tutte ugualmente efficaci e soprattutto non in grado, nel complesso, di costituire un fattore di identità caratterizzante e riconoscibile. Accanto a illustratori americani - Astur Wood, Bruce Pennington, etc. - se ne succedettero molti italiani anche di notevole efficacia: Allison (Mariella Anderlini), Duccio e Ferruccio Alessandri (la cui collaborazione cominciò dopo una lettera in cui Ferruccio lamentava l'errore grafico nella elaborazione delle 's'),[13] Paola Pallottino (anche autrice di alcuni racconti), P. G. Ranza, Riccardo Valla, Giuseppe Festino - mentre in molti casi si optò per la semplice

11 Il prezzo salirà in seguito costantemente: a 200 lire dal n. 34 (ottobre 1963), a 300 lire dal n. 41 (maggio 1964, mentre «Urania» passerà a 250 lire solo nel 1967), a 350 dal n. 85 (gennaio 1968), a 400 lire dal n. 157 (gennaio 1972, numeri doppi a 500 lire, mentre «Urania» era giunta a 300 lire), a 650 dal n. 187 (aprile 1973), a 700 dal n. 193 (gennaio 1974, «Urania» passerà da 350 a 400 lire poco dopo e a 600 nel 1976), a 800 dal n. 205 (gennaio 1975), a 1.000 lire dal n. 231 (marzo 1978, con «Urania» a 800 lire), a 2000 dal n. 236 (aprile 1979, con «Urania» a 900 lire). Dunque un prezzo sempre un po' più alto di quello di «Urania», con crescente divaricazione.

12 Il carattere è il Libra registrato nel 1938. La 's' italiana non è quella presente nel set originario.

13 Secondo una testimonianza dello stesso Ferruccio Alessandri, in Russo, Luigi (a cura di), V*ent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 66.

riproduzione di opere pittoriche astratte di artisti italiani contemporanei (Libero Vitali, Ludovico De Luigi, Aldo Bressanutti, etc.).

Nei primi anni Sessanta la tiratura si aggirava attorno alle 10.000 copie per numero.[14] Se si paragona il dato con quello relativo a «Urania» (35.000-40.000 copie), che costituiva per formula editoriale il concorrente più diretto in edicola, ne deriva l'immagine di un pubblico decisamente più ristretto. Una restrizione probabilmente derivata, in larga parte, dal livello di maggiore impegno delle opere pubblicate, per cui «Galassia» entrava in edicola come alfiere di una fantascienza tendenzialmente meno popolare e meno giovanile, privilegiando in generale l'anima distopica, estrapolativa, di critica sociale o sperimentazione, a scapito di quella avventurosa ed evasiva (con parziale eccezione durante il periodo di cura di Malaguti).

Il livello della narrativa pubblicata è rimasto mediamente molto alto lungo tutto l'arco di vita della rivista, tanto che nel 1978 Pizzo già proclamava «Galassia» «la migliore pubblicazione [di genere] uscita in Italia»,[15] mentre nel 1979 Barbesti e Fiorili, sulla guida curata dal collettivo milanese Un'Ambigua Utopia, sintetizzavano:

> ha risentito di volta in volta dei gusti dei responsabili, ma ha sempre presentato contenuti piuttosto validi e ha sempre cercato di dare un panorama più ampio della produzione fantascientifica, pubblicando anche autori italiani. Pur imitando la formula di "Urania", è un prodotto senz'altro più interessante e maggiormente curato: romanzi e antologie scelti con un certo criterio, traduzioni più fedeli e meno sciatte, oltre a presentare saltuariamente una serie di rubriche in appendice che giustificano almeno in parte la definizione di rivista.[16]

La storia della testata si può scandire in fasi in base alle scelte editoriali piuttosto diverse compiute dai curatori che si sono succeduti negli anni, curatori che hanno mostrato di avere una propria linea, spesso riecheggiata nella ricerca espressiva compiuta da alcuni di essi in quanto autori di narrativa. Bisogna quindi tornare alla storia della testata.

Curatore di «Galassia» risulta dalle gerenze esser stato Vitali medesimo per i primi tredici numeri, ma è probabile che la collaborazione di Roberta Rambelli sia cominciata prima che comparisse negli accrediti come curatrice ufficiale, a partire dal quattordicesimo numero (febbraio-marzo 1962) fino al cinquantaseiesimo (agosto 1965).[17] Rambelli realizzava ogni fascicolo sostanzialmente da sola, cosicché curatore e redazione coincidevano. Firmò inoltre un grande

14 FAAM, EL, corrispondenza, fascicolo La Tribuna 1962, lettera del 3 marzo 1962; fascicolo La Tribuna 1964, lettere del 10 e 11 gennaio; fascicolo La Tribuna 1965, lettera del 18 ottobre 1965.
15 Pizzo, Gian Filippo, *Profilo storico*, cit., p.13
16 Barbesti Silvano e Fiorili Pietro, *Le riviste di fantascienza in Italia*, cit., p. 231.
17 Cfr. Vegetti, Ernesto, *Galassie come granelli di sabbia*, cit., p. 49.

numero di traduzioni di romanzi negli stessi anni. Unici collaboratori redazionali furono Ugo Malaguti dal 1963 e Luigi Cozzi nel 1965. Malaguti e Cozzi erano in questi anni all'incirca ventenni, le loro firme si trovano in calce alle rubriche di recensioni librarie (*Lo scaffale di Galassia*, poi *La biblioteca di Galassia*) e di corrispondenza coi lettori (*La posta di Galassia*), ad alcune traduzioni, nonché a racconti firmati come autori, anche in coppia. Il nome di Malaguti è già comparso nei due capitoli precedenti: aveva infatti esordito come autore di racconti su «Oltre il Cielo» e firmato diversi racconti e romanzi completi su «I Romanzi del Cosmo», figurando col proprio nome o adottando gli pseudonimi di Ricky Geky e Hugh Maylon. Per Malaguti il lavoro a «Galassia» costituì una tappa professionale importante: dopo l'inizio come collaboratore, affiancò Rambelli alla cura per alcuni numeri nel 1965, per poi prenderne definitivamente il posto dal dicembre dello stesso anno (n. 60) al gennaio del 1970 (n. 110). L'esperienza così maturata lo mise in grado di fondare, nel 1967, una propria casa editrice specializzata a Bologna, la Libra, e una rivista, «Nova Sf*». Luigi Cozzi invece, all'epoca lettore giovane ma ben informato grazie alla conoscenza diretta di alcune pubblicazioni in lingua inglese, collaborò per un periodo piuttosto breve e dopo qualche altra esperienza in campo editoriale intraprese la carriera di regista, restando anche in quel campo fedele al genere fantascientifico.

Durante i primi anni di uscita la serie ospitò alcune opere di grande rilievo, come *Marziani andate a casa!* di Fredric Brown (*Martians, Go Home*, 1955, pubblicato sul numero 2, traduzione di Vanna Lombardi), e in generale propose con particolare frequenza autori che mostrano la predilezione di Rambelli (preceduta in questo da Vitali) per quel filone della letteratura di genere impegnato nella critica sociale e politica e nella satira, quel filone designato in inglese come *social science fiction*, che Rambelli stessa tradurrà con "fantascienza sociologica", coniando un'espressione non troppo fedele all'originale ma decisamente utilizzata sino a oggi. In ogni caso gli autori e le opere che compaiono in questa fase rappresentano una fantascienza raffinata, in alcune delle sue tendenze più recenti o ancora sconosciute in Italia. Penso a Lyon Sprague De Camp, autore poliedrico e noto anche per la vasta produzione fantasy, di cui «Galassia» pubblica *Le amazzoni di Avtinid* (*Rogue Queen*, 1951) sul numero 1, noto per essere uno dei primi romanzi di genere a presentare in primo piano tematiche sessuali e riproduttive; e *La torre di Zanid* (*The Tower of Zanid*, 1958, tradotto, come il precedente, da Lombardi) sul numero 6. Tra gli autori più rappresentativi di questa fase si possono annoverare E. C. Tubb (*Anero-Tanap, zona proibita*, *Alien Impact*, 1952, sul numero 3, tradotto da Lombardi; *La tribù dei verdi*, *The Mutants Rebel*, 1953 sul numero 7, tradotto da Lidia Lax; *La finestra sulla Luna*, *The Window On the Moon*, 1963, sul numero 44, tradotto da Rambelli), James Blish, (*I guerrieri del pianeta Giorno*, *The Warriors of Day*, 1953, sul numero 4; *L'asso di coppe*, *Jack of Eagles*, 1952 numero 8; *I tetraploidi*, *Titan*

Daughter, 1961, numero 27, tradotti rispettivamente da Vera Innocenti, Lombardi e Rambelli). Henry Kuttner, autore di cui si sceglie un'opera umoristica - *I robot non hanno la coda* (storie scritte tra 1943 e 1948, riunite in *Robots Have No Tails*, del 1952, tradotta da Rambelli), pubblicata sui numeri 16 e 18, piuttosto che una delle molte avventurose; Clifford Simak, (*All'ombra di Tycho*, *The Trouble With Tycho*, 1960, n. 17); Judith Merrill (*Gente di domani*, *The Tomorrow People*, 1960, n. 36); John Brunner (*Il santuario nel cielo*, *Sanctuary in the Sky*, 1960, n. 48), presente però con più titoli nei secondi anni Sessanta; Algys Budrys (*La torcia cadente*, *The Falling Torch*, 1959, n. 38).[18] Autori che, quasi tutti, non mancheranno con titoli anche negli anni successivi ma che paiono, negli anni tra 1961 e 1964, connotare la rivista come sede di quella fantascienza "adulta" per la quale la Horace Gold aveva rivendicato uno spazio nella «Galaxy» americana.

Da notare comunque che non mancano nella serie autori impegnati invece in una produzione avventurosa e di rinnovata *space opera* di qualità: van Vogt (*Gli schiavi del non-A*, *The Pawns of Null-A*, 1956, n. 42; *L'ultima fortezza della Terra*, *Earth's Last Fortress*, 1960, n. 45), Heinlein (*Waldo o dell'impossibile*, *Waldo*, 1942, n. 20; *La sesta colonna*, *The Day After Tomorrow*, 1951, n. 24; *Anonima stregoni*, *Magic Inc.*, 1950, n. 49), Jack Vance (*Il pirata dei cinque mondi*, *The Space Pirate*, 1953, n. 15), Poul Anderson (*Le nevi di Ganimed*e, *The Snows of Ganymede*, 1954, n. 19; *Lo Stormo e la Flotta*, *War of the Wing Men*, 1958, n. 21).[19] L'approvvigionamento non avveniva più, ovviamente, guardando a «Galaxy»: Rambelli (e gli altri curatori dopo di lei) si affidava, oltre che all'Agenzia Letteraria internazionale di Erich Linder,[20] anche ai cataloghi di un rivenditore americano, presso cui cercava opere ancora inedite in Italia, alle recensioni sulle più note riviste statunitensi («Galaxy», «If», «Astounding Science Fiction») e ai rapporti diretti con alcuni autori (tra cui Isaac Asimov e Harry Harrison) e con alcuni dei più importanti agenti letterari stranieri - Walter Ernsting (che disponeva ad esempio di diritti sulle opere van Vogt, oltre che di quelli sulla serie di Perry Rhodan) e Ted Carnell (all'epoca direttore di «New Worlds»).[21] In questo modo la testata poteva superare lo scoglio delle agenzie letterarie, poco fornite quanto a fantascienza o legate a rapporti privilegiati con gli editori maggiori; ed è significativo che nelle corrispondenze con

18 Le opere citate di Simak, Merrill, Brunner, Budrys, sono tutte tradotte da Rambelli, che firma col proprio nome o con lo pseudonimo di Lucia Morelli.

19 Tutte le opere citate nel paragrafo sono state tradotte da Roberta Rambelli, sotto diversi pseudonimi - principalmente Lella Pollini e Lucia Morelli -, tranne *Magic Inc.*, la cui traduzione è firmata da Ludovica Fratus De Balestrini.

20 FAAM, EL, corrispondenza, fascicoli La Tribuna, 1960-1980. Nel 1960 i diritti per *Rogue Queen* e *Martians go Home* vennero acquistati per 62.500 lire l'uno, come anche vari altri romanzi fino al 1962 (un prezzo di favore se paragonato alle 80.000 lire che spendeva mediamente Ponzoni a romanzo nello stesso periodo). Nel 1963 la tariffa standard viene portata a 75.000 lire, ma con continue, faticose contrattazioni sul prezzo delle antologie e dei singoli racconti. Nel 1963 l'ALI lamentava cordialmente l'impossibilità di continuare a praticare a La Tribuna prezzi più bassi di quelli accettati da tutti gli altri editori (lettera del 7 gennaio). Nel complesso la corrispondenza tra La Tribuna e l'ALI offre l'immagine di un editore costantemente preoccupato di contenere i propri limiti di spesa, cui spesso l'Agenzia deve sollecitare i pagamenti e gli invii delle copie per gli autori.

21 Rambelli, Roberta, *"Galassia" e io*, cit., pp. 212-213, 223-224.

l'ALI resti traccia di più di un episodio in cui l'editore venne rimandato all'Agenzia da autori o editori stranieri con cui aveva tentato di allacciare un contatto diretto.

Quanto alle traduzioni, per quelle dall'inglese ricorse nei primi anni (fino al 1965) la firma di Rambelli stessa (nella variante Lella Pollini Rambelli e dietro ai molti pseudonimi), dopo i primi numeri tradotti da Vanna Lombardi e Gianni Samaja (già incontrato ne «I Romanzi del Cosmo» anche come lettore editoriale); successivamente sarà sempre il curatore (o i curatori) di turno a comparire più spesso, ma con maggiore alternanza con vari altri nomi. La serie, e in generale tutte le pubblicazioni fantascientifiche de La Tribuna, si fecero sempre vanto di presentare traduzioni integrali dei testi, riportando quasi sempre, assieme alle gerenze, la dicitura "traduzione integrale", sottolineando una contrapposizione rispetto alla facilità con cui le serie dirette concorrenti - «Urania» e «I Romanzi del Cosmo» presentavano invece testi tagliati.[22]

Negli stessi anni alcune presenze, accanto al prevalere degli autori inglesi e statunitensi, rappresentarono altre direzioni di ricerca poi sviluppate negli anni seguenti con maggiore o minore continuità. Penso alla presenza di autori non anglosassoni e di autori italiani in particolare. Sul primo fronte si segnalano *Il cuore del serpente* (*Cor Serpentis*, 1959) e *Incontro su Tuscarora* (*Vstreca nad Tuskaroroj*, 1944) del russo Ivan Efremov, pubblicati sui numeri 26 e 33 (entrambi tradotti da Maurizio Gavioli), *Elephas Sapiens* di Aleksandr Beljaev sul numero 28,[23] *L'erede di Hiroshima* (*Das Erbe von Hiroshima*, 1963) del tedesco Walter Ernsting sul numero 40 (tradotto da Rosario Sonnberger).

Autori italiani comparvero in copertina nel 1961 con il numero 9, che ospita l'antologia di racconti *Speciale tutto italiano* e con il *Libro di Fars* di Rambelli sul numero 11. «Galassia» riprese inoltre la rubrica *Accademia* varata da «Galaxy», dapprima creandone una analoga col nome di *Gazzettino*, poi cambiato in *Accademia* nel 1964.

Accanto ai romanzi e ad *Accademia* vi erano le presentazioni di ciascun fascicolo firmate da Rambelli, a cui venivano riservate seconda e terza di copertina, sotto il titolo di *Previsioni* (o *Ai lettori* e in seguito *Introduzione*). Le presentazioni, introdotte a partire dal numero 9 (*Speciale tutto italiano*), offrivano solitamente qualche considerazione sul romanzo (o l'antologia) principale, talvolta spunti critici desunti da articoli o saggi altrui. Interessante notare ad esempio l'impegno con cui venne presentata la succitata opera di Efremov pubblicata sul numero 26: evidentemente consapevole dell'originalità della proposta agli occhi del lettore italiano, Rambelli legittimava la scelta di pubblicazione citando i giudizi critici dati sull'autore da Isaac Asimov, Jacques Bergier e E. J. Carnell.

22 Cfr. Testimonianza di Vitali in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. III, cit., p. 1296.

23 Secondo il catalogo Vegetti il titolo originale dell'opera (in caratteri latini) è *Hojti-Tojti*. Non mi è stato possibile rintracciare la prima edizione dell'opera. In «Galassia» la traduzione è di Maurizio Gavioli.

Il breve giudizio o commento di Rambelli sulle opere scelte per la pubblicazione era pressoché sempre positivo, talvolta entusiastico, ma spesso non privo di indicazioni critiche comunque valide e sopratutto di notizie sull'autore e sulla sua produzione, di un inquadramento dell'autore o dell'opera nella storia del genere. Così Asimov «è stato uno dei protagonisti della piccola rivoluzione operatasi, fin dal 1940, nella struttura tematica della science-fiction. Fu allora, infatti, che alle trame avventurose, tese esclusivamente verso risultati ad effetto e verso il colpo di scena, si sostituì una concezione più matura, che doveva portare in breve la science-fiction ad affermarsi come una forma valida di letteratura».[24] Esemplare anche la presentazione del già citato numero 16, ospitante *I robot non hanno la coda* di Kuttner, in cui Rambelli promette ai lettori: «capirete perché Henry Kuttner [...] sia considerato, sotto un certo aspetto, il maestro di Robert Sheckley ed abbia goduto della stima di uno scrittore-scienziato del valore di Isaac Asimov. Kuttner, fino ad oggi, era pochissimo noto in Italia [...]; di lui si conosce qualche romanzo, sotto il suo vero nome o sotto lo pseudonimo di Lewis Padgett [...]».[25] Non mancano, a onor del vero, casi in cui Rambelli, additava nelle opere proposte, difetti o debolezze. Nella presentazione di *The day after tomorrow* (*La sesta colonna*, n. 24), ad esempio, definiva Heinlein come uno dei maggiori esponenti della fantascienza "calda" tradizionale, aggiungendo però: «anche se i suoi limiti sono poi costituiti dalla sua tendenza verso la science-fiction di evasione e uno chauvinismo esasperato anche se talvolta ingenuo». L'accusa di indulgenza a moduli propri di una fantascienza di evasione era rimasta invece ben lontana dalla presentazione di *Veleno per la Terra* (*David Starr, Space Ranger*, 1952) del prediletto Isaac Asimov, dove invece leggibilità, thrilling, azione erano elogiati come ingredienti di «questa brillante, intelligente vacanza che Isaac Asimov si è concessa».[26]

In questi brevi interventi della curatrice non si può non notare l'ambiguità costitutiva delle presentazioni editoriali, guidate da intenti critico-informativi ma assieme, ovviamente, anche promozionali e di giustificazione di scelte di pubblicazione, compiute - va da sé - tenendo conto anche di fattori economici (costo dei diritti, concorrenza, etc.) accanto a quelli letterari. Un nodo questo non privo di problematicità, a maggior ragione nel contesto italiano, in cui gli strumenti critici a disposizione del lettore erano ancora relativamente scarsi. Già nel 1978, Carlo Pagetti metteva in evidenza l'ambiguità di questa sovrapposizione tra moventi critici ed editoriali tipica nelle pubblicazioni degli anni Sessanta, proprio in relazione a «Galassia» prima che ad altre testate, anche vistone l'accentuarsi sotto la cura di Malaguti (ma forse anche date, appunto, le pretese

24 Rambelli, Roberta, *Previsioni*, in «Galassia», a. II, n. 22, 15 ottobre-15 novembre 1962, seconda di copertina. Il fascicolo ospita una selezione di racconti tratti dalle antologie *The dead Past* (1956) e *Profession* (1957).

25 *Ead*., *Previsioni*, in «Galassia», a. II, n. 16, 15 aprile-15 maggio 1962, seconda di copertina.

26 *Ead*., *Previsioni*, in «Galassia», a. II-III, n. 24, 15 dicembre 1962-15 gennaio 1963, seconda di copertina; *ead*., *Previsioni*, in «Galassia», a. II, n. 14, 15 febbraio-15 marzo 1962, seconda di copertina. Entrambe le traduzioni erano firmate da Rambelli come Lella Pollini.

informative di questi pezzulli, pretese assenti o quasi negli scritti redazionali su altre testate). Citando Pagetti: «Il dilemma che emerge è grosso e tocca la sostanza del rapporto tra critica e riviste specializzate di SF: è possibile che sia imparziale la critica pubblicata su una rivista che, per l'intreccio degli interessi editoriali e i giochi della concorrenza, sovente non può operare una selezione qualitativa del materiale? E ancora: quale "tipo" di critica è possibile utilizzare per un pubblico probabilmente diseducato al suo linguaggio e innanzitutto bisognoso di informazioni corrette e precise?».[27] La risposta alla prima domanda può certamente essere negativa, almeno nel caso di «Galassia»: sebbene in presenza di una curatrice senz'altro molto ben informata - anche grazie una conoscenza di prima mano di edizioni e riviste straniere, nonché «moderata e scrupolosa» rispetto ad altri, l'intreccio tra intento informativo e promozionale resta comunque indistricabile.

Ulteriore prova ne è il fatto che la seconda metà di questi scritti redazionali è spesso riservata, senza soluzione di continuità, a segnalare altre iniziative editoriali de La Tribuna. Venivano promosse sopratutto le uscite dello Science Fiction Book Club (a partire dal 1963, anno di nascita della collana) che Rambelli presentava sistematicamente, senza mai rinunciare al vezzo di dirsi, ironicamente, "costretta" a farlo dai "colleghi" che lavorano alla collana (diretta in realtà da lei stessa). Anche le vicissitudini delle antologie *Interplanet*, antologie tutte italiane, curate da Sandro Sandrelli per La Tribuna, venivano seguite con grande partecipazione: annunciate e promosse, se ne segnalava anche l'acquisto dei diritti per edizioni estere.

Contro le presentazioni editoriali di Rambelli si scagliavano i redattori di «Futuro» (tra 1963 e 1964).[28] La risposta di Rambelli si farà attendere a lungo: su «Galassia» in questi anni non si dà molto spazio a questo tipo di discussioni e polemiche (compare qualche allusione senza che vangano fatti nomi), solo molto più tardi, nel 1998, la curatrice si toglierà la soddisfazione di scagliare verso Aldani, Lo Jacono e gli altri animatori della rivista romana più di una frecciata.[29]

---

27 Pagetti, Carlo, testimonianza in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., pp. 73-75. Tornerò sulle introduzioni di Malaguti. Pagetti cita in quest'occasione la clamorosa cantonata critica presa da Rambelli nella presentazione di *Redenzione immorale* di Philip K. Dick (*The Man who Japed*, 1956) pubblicato sul n. 43 (a. IV, 1 luglio 1964, traduzione di Rambelli sotto lo pseudonimo di Lucia Morelli) incredibilmente proposto come un romanzo ottimista sulla nostra epoca.

28 Si vedano ad esempio le dure critiche all'introduzione, firmata da Rambelli assieme ad Andrea Canal, dell'antologia *Fantascienza: terrore o verità?* (Milano, Silva, 1963), nella recensione di Aldani sul n. 1 di «Futuro»; sul n. 2 è impietosa la recensione, siglata a L. A. (presumibilmente Lino Aldani), al n. 61 di «Galaxy», che ospita *Abominevole uomo della Terra* di Pohl (*The Abominable Earthman*, 1961) - e non si risparmia una frecciata sarcastica alla presentazione editoriale; lo stesso si dica per la recensione di Sebastiano Fusco alla miscellanea *Terrestri e no* (S. F. B. C.) sul n. 3 di «Futuro», e così via. Riprendo il discorso nel prossimo capitolo.

29 Rambelli, Roberta, *"Galassia" e io*, cit., *passim*. Il problema dei rapporti con il gruppo di «Futuro» è in qualche modo collegato a quello della pubblicazione di autori italiani, di cui più avanti nel testo. A parte quest'aspetto si può segnalare, nella testimonianza di Rambelli appena citata, l'incontro con Aldani definito come «un colpo di fulmine negativo reciproco» (p. 210); il giudizio molto riduttivo su *La fantascienza* di Aldani (La Tribuna, 1962), definito «un storia della fantascienza mondiale molto smilza, costruita quasi esclusivamente su quello che era stato pubblicato in Italia, senza un'adeguata documentazione sulla massa sterminata della produzione angloamericana

All'interno dei fascicoli si trovano poi recensioni di nuove uscite librarie. Nei primi numeri compaiono sporadicamente, senza che vi sia una rubrica dedicata. Nel numero 22 viene recensito *Nuove mappe dell'inferno* di Kingsley Amis (Milano, Bompiani, 1962) e nel numero 28 *Le terre leggendarie* di Willy Ley e De Camp (Milano, Bompiani, 1963).[30] In entrambi i casi si tratta di opere di saggistica: la curatrice sceglieva dunque di stimolare i lettori in questo senso e anche in seguito, con la nascita di una rubrica fissa dedicata alle recensioni, l'attenzione alla saggistica non verrà meno.

Il volume di Ley e De Camp è di divulgazione scientifica, e non è casuale che Ley fosse l'autore degli articoli di divulgazione ospitati su «Galaxy» durante i primi anni, ripresi dall'originale americana. Della traduzione dell'opera di Amis si è già parlato, nella prima sezione del presente lavoro, come di una tappa fondamentale per lo sviluppo di una critica della letteratura fantascientifica in Italia. La recensione di Rambelli a *Nuove mappe dell'inferno* è, come prevedibile, positiva: l'opera era imprescindibile in Italia e finalmente smentisce chi sostiene che la fantascienza sia una «produzione per lettori sottosviluppati» e chi fa equivalenze sbagliate tra la fantascienza e l'orrido e l'avventura fini se stessi. Il saggio costituirà quindi un'indispensabile base per cominciare un inquadramento critico della letteratura fantascientifica. A merito di Rambelli si nota però, nella recensione, anche l'esposizione di alcuni elementi di disaccordo o presa di distanza rispetto alle posizioni critiche di Amis:

> Debbo ammettere di non condividere al cento per cento talune tesi, del resto marginali, di Kigsey Amis, in quanto, ad esempio, nella sua giusta preoccupazione di indicare nella science fiction sociologica il *top* della produzione - per lo meno dal punto di vista tematico - Amis ha finito per trascurare un'altra valida forma di questa letteratura, la science fiction tecnologica, che, in fondo, è poi forse la più ortodossa. Inoltre alcuni accenni piuttosto severi ad autori che tendono a sfuggire l'impegno sociologico per affermare la loro vis poetica in un più libero gioco di immaginazione (con l'esempio più illustre, quello di Simak) non mi trovano consenziente. Così, ad esempio, la stroncatura dell'opera di Bradbury non è condivisa nemmeno da Fred Pohl, in quale [sic], in una recente lettera, mi ha confermato di apprezzare il «tono» narrativo del famosissimo Ray, pur avanzando serie riserve sulla sua ortodossia.

Dal numero 29 (15 maggio 1963) comparve la rubrica fissa *Lo scaffale di Galassia*, nel tempo anonima o firmata da Malaguti o Rambelli, talvolta col contribuo di Ferruccio Alessandri, sostituita poi dalla *Biblioteca di Galassia* firmata da Cozzi, che diventò una presenta frequente dal numero 51, 1 marzo 1965. Sul numero 29 nella rubrica si trovano le recensioni a *Diario Minimo* di Umberto

ancora inedita da noi», in cui, per di più, gli autori italiani vengono liquidati in poche righe, mentre il giudizio su sé stesso dell'autore è eccessivamente positivo (pp. 210-211). Ancora: «il clan che a un certo punto fu chiamato "dei *bem*" (*bug eyed monsters*... non perché fossero mostri loro ma per la predilezione che alcuni di loro dimostravano per quel genere) sferrava attacchi periodici contro di me, su *Oltre il Cielo* o sull'effimera *Futuro* [...]» (p. 227).

30 R. R. (Roberta Rambelli), *"Nuove mappe dell'inferno"*, in «Galassia», a. II, n. 22, 15 ottobre-15 novembre 1962, pp. 127-128; *ead*., *Le terre leggendarie*, in «Galassia», a. III, n. 28, 15 aprile 1963, pp. 159-160.

Eco (Milano, Mondadori, 1963) e a *Esploratori dell'astro ignoto* (*Eden*, 1959) di Stanislav Lem (Milano, Baldini & Castoldi, 1963).

Nella versione curata da Cozzi la rubrica trovò una sua fisionomia grazie alla costanza di impostazione che le conferì il recensore: al centro di ciascun pezzo Cozzi poneva una recente uscita di narrativa, ma la trattazione partiva da lontano, tracciando la storia o la genealogia di un certo tema o sottogenere, per annunciare il libro recensito solo in un secondo momento. L'opera veniva quindi innanzitutto messa in relazione ai modelli precedenti e solo in seguito analizzata brevemente nei suoi elementi particolari, per pervenire a un giudizio di merito. Una seconda parte della rubrica era poi dedicata alle novità nel campo della saggistica o dell'informazione letteraria di genere. Sebbene Cozzi scegliesse di recensire opere con una collocazione editoriale per lo più generalista o comunque non di nicchia, i suoi interventi sono esemplari di una critica tutta svolta dall'interno del *fandom* - per dir così - in cui il valore o l'interesse di un'opera vengono misurati maggiormente in base alla relazione che l'autore è stato capace di instaurare con le convenzioni del genere, con la tradizione precedente, nei suoi modelli più e meno nobili - relazioni che il recensore individua giovandosi di una conoscenza dettagliata della produzione di genere angloamericana, anche inedita in Italia. Passa tutto sommato in secondo piano l'eventuale interesse per il livello stilistico dell'opera. Esemplare la recensione a *Homunculus* di Gianni Roghi (Milano, Rizzoli, 1964):[31] Cozzi comincia col ripercorrere la storia della fantascienza scritta da autori italiani, di cui propone una suddivisione in tre generazioni (quella dell'«Urania» di Monicelli, quella dei romanzi avventurosi de «I Romanzi del Cosmo», la presente e più matura capitanata da Malaguti). Cita dunque il contributo dato dalla Rizzoli allo sviluppo di una produzione nostrana con la pubblicazione de *Il cavallo venduto* di Giorgio Scerbanenco e de *Il robot e il minotauro* di Roberto Vacca (entrambi del 1963). Solo a questo punto viene nominato per la prima volta il nuovo libro di Roghi, da cui il recensore si dice subito deluso. Roghi infatti mostra di ignorare, o più probabilmente non conoscere, i numerosi precedenti letterari in cui si incontra questo tema - da *Seeds of Life* di Eric Temple Bell del 1931 a *Slan* di van Vogt del 1940, e Cozzi fustiga:

> preferisco pensare, circa la scelta del soggetto, che Roghi abbia inteso volutamente affrontare un tema sfruttato e antiquato nella speranza di darne una nuova interpretazione, piuttosto di accontentarmi di una spiegazione più facile e plausibile: e cioè che Roghi, come altri prima di lui, dal Landolfi di un non dimenticato programma radiofonico fino ad altri letterati come Mario Soldati, si sia incuriosito astrattamente della science fiction e che, senza preoccuparsi di conoscerne gli sviluppi veramente più attuali, abbia tentato un tema, a sua insaputa già vecchio, con la convinzione di fare, anzi, un'opera pionieristica. A questa prima considerazione negativa, ne devo aggiungere un'altra: lo sperimentalismo linguistico […] l'eleganza innovatrice di Roghi è fine a se stessa e non giustificata da una particolare tensione ambientale […].

31 Cozzi, Luigi, *La Biblioteca di Galassia*, in «Galassia», a. V, n. 53, 1 maggio 1965, pp. 205-209.

Non giova al giudizio sul piano formale, un paragone con il più moderato ma più efficace Scerbanenco de *Il cavallo venduto* o con il Pangborn di *Davy*. Un altro esempio particolarmente chiaro del punto di vista che ho definito "interno al *fandom*", potrebbe essere la recensione al saggio *Images de la science fiction*, dedicato al cinema di genere da Jacques Siclier e André F. Labarthe (Parigi, Editions du Cerf, 1958):[32] anche in questo caso l'articolo comincia con una ricostruzione della storia del cinema fantascientifico, che Cozzi cerca di distinguere rispetto a quello fantastico e dell'orrore, mentre il saggio viene giudicato buono quanto a intuizioni critiche, ma manchevole quanto a ricostruzione storica. Insomma: gli autori sono bravi critici cinematografici ma non autentici e profondi conoscitori della fantascienza. Ancor più significativo sarà, proseguendo nella lettura, trovare le pagine seguenti dedicate a magnificare, col pretesto di segnalare l'uscita di *The Best from Famous Monster* (New York, Paperback Library, 1964), la figura e l'opera di Forrest James Ackerman, conoscitore senza pari della letteratura come del cinema di fantascienza.[33]

La collaborazione di Cozzi alle recensioni si protrasse per circa un anno, dopodiché fu Malaguti a curare anche questa rubrica. Durante lo stesso periodo Cozzi si occupò in parte anche della rubrica dedicata alla posta dei lettori - *La posta galattica*, comparsa nell'aprile del 1964 e passata anch'essa sotto la cura di Malaguti a partire dal settembre 1965. Per ammissione dello stesso Cozzi buona parte delle lettere era ingenuamente inventata:[34] probabilmente quelle lettere in cui grazie a domande circostanziate, il redattore aveva la possibilità di fornire dettagliate informazioni su autori, opere, edizioni, o di ribadire come le traduzioni pubblicate da «Galassia» fossero sempre, rigorosamente integrali. Cozzi per altro, nello stesso periodo, assisteva Rambelli anche nella cura della collana Science Fiction Book Club. La sua collaborazione terminerà «quando la convivenza con Roberta Rambelli cominciò a farsi difficile».

A proposito della rubrica di posta bisogna però ricordare che nel tempo è stata impiegata anche per rispondere pubblicamente agli aspiranti autori, dando notizia di quali racconti erano stati accettati per la pubblicazione in *Accademia* e di quali invece erano stati rifiutati e perché. Ma sarà soprattutto Malaguti ad argomentare i rifiuti più dettagliatamente, così da rendere le risposte agli autori maggiormente utili a determinarne la linea editoriale adottata verso gli italiani.

32 *Id*., *La Biblioteca di Galassia*, in «Galassia», a. V, n. 55, 1 luglio 1965, pp. 174-179.

33 Forrest James Ackerman (1916-2008) è stato uno storico agente editoriale, curatore e redattore di moltissime pubblicazioni specializzate, da «Perry Rhodan» negli anni Settanta a numerose antologie negli anni Ottanta-Novanta; autore di racconti ma soprattutto di articoli e saggi sul cinema di genere. Recentemente ne è stata compilata una biografia: *Forry. The Life of Forrest J. Ackerman*, di Deborah Painter (Jefferson, North Caroline, McFarland and Co, 2010).

34 Cozzi, Luigi, testimonianza in Russo, Luigi (a cura di), V*ent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., pp. 61-64. A p. 62 si legge «Io scrivevo la posta (gran parte delle lettere erano però inventate)».

Nel corso dei primi anni Sessanta presso la casa editrice piacentina nacquero una serie di altre iniziative sempre nel campo della fantascienza. Nel 1963 vide la luce la già citata collana Science Fiction Book Club (S.F.B.C.), composta di libri rilegati, con sovracoperta e venduta solo per corrispondenza. Di rilievo gli apparati critici: le introduzioni portano firme come quelle di Valentino De Carlo, Carlo della Corte, Umberto Eco, Enzo Tortora, accanto a quelle di Rambelli, Sandrelli e altri. I titoli pubblicati in questi primi anni furono mediamente ottime scelte, da *Straniero in terra straniera* di Heinlein (*Stranger in a Strange Land*, 1961, tradotto da Rambelli sotto pseudonimo) alla *Svastica sul sole* di Dick (*The Man in the High Castle*, 1962, traduzione di Romolo Minelli), come testimoniano tra l'altro le molte edizioni anche presso altri editori, che molti ebbero negli anni seguenti. Che lo S.F.B.C. rappresentasse un'interpretazione della fantascienza raffinata, curata, letterariamente connotata è confermato anche dalle tirature - attorno alle 3.000 copie -[35] specchio del ristretto pubblico che associava passione per la fantascienza e sensibilità alla qualità delle edizioni e delle curatele, disposto a spendere tra le 1.200 e le 1.600 lire nei primi anni (e in seguito fino alle 2.500 lire), oltre che a ordinare e ricevere i libri per posta. Anche la veste grafica suggerisce analoghe osservazioni, con i sobri fondi bianchi su cui campeggiano riproduzioni a colori di opere astratte, che possono ricordare le grafiche dei Coralli einaudiani degli anni Quaranta-Cinquanta o la successiva progettata da Bruno Munari.

Tra il 1964 e il 1966 lo S.F.B.C. fu affiancato dalla collana di volumi economici in brossura La Bussola SF, che ebbe però minor fortuna. Anche lo S.F.B.C. passò attraverso un'interruzione della programmazione editoriale tra 1966 e 1969, per riprendere le uscite nel 1970 e cambiare veste l'anno seguente, optando per un formato economico e approdando in libreria. La collana, sin dalla nascita, era stata curata da Roberta Rambelli, anche dopo l'abbandono della cura di «Galassia» nel 1965. Solo nel 1974 Gianni Montanari subentrerà a Rambelli nella cura delle collane librarie.

IV.2 Malaguti e il ritorno al sense of wonder

Tra 1965 e 1970, sotto la cura di Malaguti avvennero alcuni cambiamenti importanti. Nelle scelte editoriali si nota un maggiore spazio accordato a solide opere avventurose. La cura di Malaguti (nelle gerenze direzione dal gennaio 1967) si apre non a caso con la pubblicazione de *La valle della creazione* (*The Valley of Creation*, 1948, traduzione firmata M. Bertuzzi) di Edmond Hamilton.

35 FAAM, EL, corrispondenza, fascicolo La Tribuna 1966, lettera del 31 gennaio 1966.

La presentazione al romanzo è un testo in buona misura esemplare di un'intera linea di pubblicazione o (le due cose coincidono) di un filone importante tra i gusti del curatore:

> Tra le decine e decine di lettere che riceviamo continuamente dai nostri lettori (che sono senza dubbio alcuno i più preparati e obiettivi che mai collana di fantascienza abbia avuto la fortuna di possedere) un buon novanta per cento termina, abitualmente, così: «Naturalmente, la "linea" della collana è ottima, e siamo lieti che i grandi testi abbondino. Ma, almeno una volta all'anno, perché non pubblicare un romanzo veramente avventuroso?» Infatti, i lettori più competenti e maturi non sono soffocati da quella specie di disprezzo per i testi apertamente e dichiaratamente avventurosi, che molti ipercritici considerano alla stregua dei film *sexy* e dei fumetti dell'orrore. Perché, si dice, distruggere a priori ciò che, bene o male, ha contribuito a costruire il solido edificio della fantascienza? Ogni letteratura ha il suo filone tradizionalmente popolare che spesso fornisce anche esempi dignitosi e validi. Ancorarsi semplicemente a una posizione negativa significa ben poco. Certo, non si pretende che un Williamson, un Burroughs, un Hamilton o un van Vogt cominci a creare capolavori sociologici come Pohl e Kornbluth, atroci immagini di mondi spaventosi come Farmer, ironiche cavalcate nel futuro come Leiber, scintillanti gioielli di fantasia come Sturgeon. Ma quasi tutti i lettori apprezzano ugualmente Williamson, van Vogt, e, soprattutto, Edmond Hamilton, per quel senso del meraviglioso che emana dalle loro opere, per quella fantasia scatenata e improbabile che avvince il lettore dalle prime alle ultime pagine, per l'ingenuità e la freschezza […].[36]

Malaguti rivendica senza mezze misure pari dignità, all'interno del genere, per quel sotto-filone di narrativa avventurosa che ha i suoi punti di forza nel *sense of wonder* creato dall'inventiva dell'autore, in una scrittura fresca - da intendersi nel significato di stile piano, leggibile, e in una costruzione che avvinca il lettore, che lo catturi per *suspense* e immedesimazione.

Coerentemente gli autori pubblicati immediatamente dopo furono Farmer, con *L'inferno a rovescio* (*Inside-Outside*, 1964, tradotto da Rambelli), Aldiss con *Galassie come granelli di sabbia* (*Galaxies Like Grains of Sand*, 1960, tradotto da Malaguti sotto lo pseudonimo di Luciano Torri) e una Rambelli tornata a soggetti avventuroso-eroici più che di critica sociale con *La pietra di Gaunar* (non senza una presentazione di Malaguti che annunciava il romanzo come il migliore mai scritto dall'autrice e che di Rambelli ricordava i meriti nella diffusione del genere in Italia con toni di entusiastica ammirazione). Il discorso cominciato nell'introduzione a *The Valley of Creation* venne ripreso, senza soluzione di continuità, nella presentazione di un altro romanzo di Hamilton: *I soli che si scontrano* (*Crashing Suns*, 1964, tradotto dallo stesso Malaguti), pubblicato sul numero 75 del marzo 1967, ossia poco più di un anno dopo.[37] Malaguti coglieva l'occasione per tirare le somme dell'esperimento che aveva visto «Galassia» colmare una propria lacuna pubblicando alcuni romanzi avventurosi, non solo perché i lettori se n'erano lamentati (Malaguti ama citare l'opinione dei lettori a sostegno delle proprie scelte), ma anche perché «dopotutto la science fiction è nata così, e sarebbe sommamente meschino vergognarci delle nostre origini». Altre introduzioni chiave erano

36 U. M. (Ugo Malaguti), *Presentazione*, in «Galassia», a. V, n. 60, 1 dicembre 1965, pp. 3-6.
37 *Id*., *Presentazione*, in «Galassia», a. VII, n. 75, marzo 1967, pp. 4-8. Da qui anche le citazioni che seguono.

state quelle a *Eroi su commissione* di Leinster (*Space Captain*, 1966, n. 71, novembre 1966) e a *La gemma della stella verde* di Williamson (*After World's End*, 1939, n. 70, ottobre 1966),[38] anch'esse ricordate in quella a *I soli che si scontrano*. Malaguti aveva proposto in quelle occasioni l'adozione del termine italiano "fantascienza" per distinguere «quel ramo della science-fiction più tradizionale, che potremmo definire "di consumo", con un termine oggi molto di moda. *Eroi su commissione* stava alla *science fiction* intesa globalmente, come il tradizionale romanzo di avventure marinare sta alla letteratura tradizionale», mentre la forza dei romanzi di Williamson era «nella capacità di suggestione: la suggestione del *sense of wonder* che, se usato a dovere, costituisce una delle attrattive maggiori della *science fiction*, e del quale, per motivi diversi e in gran parte oscuri, si è perso il piacere negli ultimi anni, soprattutto nel nostro paese». Quanto all'accoglienza, romanzi come quelli di Williamson non vanno giudicati «con lo stesso rigore critico con cui si affronta l'ultimo romanzo di Aldiss e Pangborn», l'inquadramento giusto non proviene da una rigorosa analisi ideologica e contenutistica, è invece quello che deriva dal considerarli in termini di «testimonianza storica» ed «*escape literature*». Qui il curatore citava quindi giudizi opposti espressi dai lettori e sollecitava a esprimersi anche in merito al nuovo romanzo di Hamilton proposto.

Malaguti ha difeso insomma la fantascienza avventurosa e delle origini, scegliendo una linea critica che non ne ricerca meriti incompresi, ad esempio nella presenza di mitologemi universali o di lezioni sull'uomo sempre valide. Il valore di queste opere era, secondo Malaguti, di «divertimento e di semplice lettura» o di testimonianza, la loro funzione era «puramente di consumo», da non condannare, ma neanche da snaturare inventandone altre.

In seguito, durante la cura di Malaguti, i titoli alternarono sotto-filoni diversi, tra i quali quello avventuroso rimarrà ben rappresentato. Si trovavano così, fianco a fianco, Simak (*Ingegneri cosmici*, *Cosmic Engineers*, 1939, n. 81) e van Vogt (*Anno venticinquemila*, *The Winged Man*, 1966, n. 89), Bradbury (*Il popolo dell'autunno*, *Something Wicked This Way Comes*, 1962, n. 82) e Leinster (*I pirati di Zan*, *The Pirates of Zan*, 1959, n. 90), Hamilton (*Pianeta perduto*, *The Closed Worlds*, 1968, n. 91) e Dick (*Utopia, andata e ritorno*, *The Unteleported Man*, 1964, n. 93) e così via.[39] E a ricorrere maggiormente furono i nomi più conosciuti: Dick (nn. 73, 93, 99, 109), Simak (nn. 81, 100, 105), Hamilton (nn. 60, 75, 91, 101), Farmer (nn. 61, 65, 94, 103), Adiss (nn. 62, 68, 96), per altro quasi sempre con opere recenti o recentissime. Malaguti non rinunciò però a ripescare

38 I due romanzi di Leinster e Williamson erano tradotti da Malaguti con lo pseudonimo di Mauro Cesari.

39 Tutti i romanzi citati nel paragrafo sono tradotti da Malaguti col proprio nome o con gli pseudonimi di Maurizio Cesari e Luciano Torri, tranne Bardbury, tradotto da Remo Alessi e di Dick, la cui traduzione era firmata da Giancarlo Bonetti. La traduzione di *Something Wicked This Way Comes* di Alessi verrà ripresa anche nella BUR e negli Oscar Mondadori. Anche quelli di Alessi e Bonetti sono con tutta probabilità pseudonimi (di Alessi non risultano altre traduzioni nemmeno per altri editori e di Bonetti risulta solo, oltre a quella citata, la traduzione di *Azione di disturbo*, *Nuisance Value* di Eric Frank Russel nel 1969 sempre per «Galassia»); nessuna delle fonti note fornisce però indicazioni utili a sciogliere gli pseudonimi.

opere avventurose anche più datate: la *Valle della creazione* di Hamilton era del 1948, mentre la prima versione de *La gemma della stella verde* (n. 70, *After World's End*) di Williamson risaliva al 1939. Cambiamenti di rilevo Malaguti apportò anche nella veste e nella struttura interna della rivista in più di un'occasione.

In copertina, dopo il periodo caratterizzato dai quadri astratti di Rocco Borella a colori (dal numero 45, settembre 1964 al numero 60, dicembre 1965), subentrarono i disegni Erberto Tealdi in quadricromia: uno stacco netto, con un ritorno a scelte almeno in parte figurative, seppure sostanzialmente slegate dai contenuti di ogni fascicolo. A Tealdi succedette Paola Pallottino dopo soli tredici numeri (dal numero 73, 1 gennaio 1967): il cambiamento avvenne in questo caso in concomitanza di una ristrutturazione dei contenuti della rivista, a cui Malaguti volle dare risalto. In copertina comparvero, come una serie di occhielli sopra la testata gli annunci di "Romanzi Racconti Rubriche Posta Accademia". I disegni in bianco e nero di Pallottino (anche pubblicata come autrice di racconti) tornavano su temi astratti, non privi talvolta di una loro inquietante efficacia (fig. 6).

Figura 6. Copertina di Paola Pallottino per «Galassia», a. VII, n. 77, maggio 1967. Nel fascicolo un romanzo breve di Scerbanenco e due racconti di Asimov.

Pallottino rimase copertinista ufficiale fino al numero 97 (gennaio 1969), le succedette Allison (Mariella Anderlini, prima moglie di Ugo Malaguti),[40] con disegni racchiusi in cornici quadrate, dominati da rosso, nero e bianco e spesso simili a *collages* per pienezza delle tinte e decisione quasi violenta nell'accostamento di forme e volumi. A partire dal numero 109, poco prima che a Malaguti subentrassero nella cura Curtoni e Montanari, a una nuova ristrutturazione della rivista corrispose un cambio di grafica e illustrazione, con l'inizio di una nuova collaborazione di Ferruccio Alessandri, ma rimando ulteriori notazioni alla trattazione del periodo segnato dai nuovi curatori.

Nel 1967, come accennavo, Malaguti ideò una ristrutturazione della rivista e diede un certo risalto all'iniziativa, lanciata come l'"operazione settimo anno". La *Presentazione* di ogni fascicolo

40 Cfr. Vegetti, Ernesto, *Numeri 1. Nova sf**, in «Delos Science Fiction», a. VII, n. 56, maggio 2000, <http://www.fantascienza.com/magazine/rubriche/7030/nova-sf/>.

fu sostituita da *Pagina due*, una presenza fissa, sempre firmata dal curatore, a cui venne dedicato uno spazio maggiore tra le pagine 4 e 8 di ogni fascicolo. *Pagina due* ospitava in effetti dei veri e propri editoriali: oltre a presentare il contenuto del numero (con particolare attenzione al romanzo principale), Malaguti esprimeva considerazioni e faceva bilanci sull'andamento della rivista in generale, sollecitava i lettori a dare il loro parere su temi specifici, commentava ogni tipo di iniziative e avvenimenti nel campo della fantascienza (non esclusivamente) nazionale e del *fandom*, il tutto per lo più con i modi di una conversazione affabile col lettore. Sono questi, d'altro canto, gli scritti in cui maggiormente si realizzava quella ambigua commistione tra interessi critici ed editoriali di cui dicevo già a proposito delle seconde di copertina firmate da Rambelli. Nel caso di Malaguti la problematicità veniva spesso accresciuta dalla tendenza all'impiego di toni troppo entusiastici per la presentazione degli autori e delle opere scelti per la pubblicazione e in generale da un atteggiamento fin troppo sicuro di sé nel licenziare giudizi su autori e critici stranieri. Si potrebbe rileggere ad esempio l'editoriale del febbraio 1967, in cui Malaguti deprecava il successo presso il pubblico americano di una nuova ondata di fantascienza avventurosa, troppo spesso non all'altezza dei più degni modelli di qualche decennio addietro, giungendo ad affermare che «Smith, Tolkien, Kline, lo stesso Stapledon, erano imitatori, rielaboratori del lavoro altrui: e l'errore gravissimo dei giovani autori americani è stato a nostro avviso, quello di essersi ispirati a degli imitatori, possedendo qualità tematiche e stilistiche anche inferiori».[41] Non solo Malaguti classifica come imitatori alcuni autori che si potrebbero porre piuttosto tra i fondatori del genere fantascientifico (o fantasy nel caso di Tolkien) nella sua accezione novecentesca, ma nel parlare delle nuove leve degli scrittori in lingua inglese pare non tenere in conto gli autori più significativi che solo tra pochi anni Curtoni e Montanari porteranno sulle pagine di «Galassia», e che nel 1967 avevano già dato prove significative (Samuel Delany pubblicava dai primi anni Sessanta e ricevette il suo primo premio Nebula nel 1966, Roger Zelazny e Harlan Ellison si erano aggiudicati i premi Hugo per un romanzo e un racconto nel 1966, John Brunner pubblicava già da diversi anni, e così via).

Altro caso di approccio critico condiscendente e poco centrato, quello già citato da Pagetti, del giudizio su Amis critico, che nel giugno del 1967, veniva trattato da Malaguti alla stregua di un giovane esordiente.[42] Nel medesimo articolo - dedicato allo stato della critica di genere - varrebbero

41 U. M. (Ugo Malaguti), *Pagina due*, in «Galassia», a. VII, n. 74, febbraio 1967, pp. 4-9.

42 Pagetti, Carlo, testimonianza in Russo, Luigi (a cura di), V*ent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 74. Pagetti: «Non si sa però, a proposito di Amis se [al giudizio liquidatorio di Lo Jacono su «Futuro»] sia da preferire l'indulgente difesa che ne fa Ugo Malaguti, nella "Pagina due" di Galassia n. 78, giugno 1967, il quale tratta uno scrittore già famoso e prolifico negli anni 1950 come un ragazzino alle prime armi» e qui Pagetti cita Malaguti: «Ma andiamo, Amis, nella letteratura inglese è ancora una promessa: come scrittore, come poeta, come critico». Da Malaguti, Ugo, *Pagina due*, in «Galassia», a. VII, n. 78, giugno 1967, pp. 4-8. Da quest'ultimo articolo sono tratte anche le citazioni che seguono.

altrettanto bene a illustrare questo atteggiamento i brevi giudizi su altri protagonisti della letteratura fantascientifica mondiale. Si prenda quello su John Campbell ad esempio: «ormai è troppo occupato con i suoi editoriali tecnici, con la magia nera, la stregoneria, la politica americana […] conserva però qualcosa dei vecchi tempi. Per lo meno si può leggere quello che scrive. E le sue idee non sono poi tanto balzane, a volte. Perché nessuno negli Stati Uniti, a parte i declinanti lettori di Analog, lo prende più sul serio?». Quello su Damon Knight è anche più maligno: «è troppo occupato a confezionare antologie [per occuparsi di critica ...] Ha una prosa terribilmente lucida. Dicono alcuni che è inutile lucidare l'aria»; mentre delle introduzioni di Fredric Pohl alle opere che escono nelle collane da lui dirette nota i toni prettamente elogiativi per commentare: «Ha ragione, è una regola fondamentale dell'editoria. L'editore ha il diritto di licenziare su due piedi un direttore di collana il quale, improvvisamente impazzito, scrive dell'opera che viene presentata sulla sua rivista: "guardate che schifezza sono riuscito a pescarvi". Chi pensa il contrario ha bisogno di una buona revisione mentale». La medesima frase potrebbe ben essere adattata a commentare il lavoro di Malaguti medesimo. Abbondano in *Pagina due* le sottolineature dei meriti della rivista nella scoperta o nella consacrazione di un certo autore, ad esempio Brunner, presentando *Sogna superuomo* sul numero 95 (*The whole Man*, 1964, tradotto da Malaguti stesso), o Louis Charbonneau e John Cristopher presentando *Il problema della libertà* sul numero 58 (*Psychedelic 40*, 1964, traduzione firmata M. Bertuzzi), indipendentemente, a dir la verità, dal fatto che fossero stati effettivamente pubblicati per la prima volta in Italia da «Galassia» (per Brunner e Christopher le prime pubblicazioni erano state su «Galaxy» e «Urania», per Charbonneau su «Urania»).

Tutti gli autori - da Willianson, a Charbonneau diventano "talenti formidabili", "scrittori autentici", giustamente assurti nell'"olimpo" dei migliori scrittori di genere, e ogni romanzo o antologia "sfolgorante", "indimenticabile", "insuperato".[43]

A merito di Malaguti bisogna ricordare però, nei suoi scritti, anche la presenza di spunti analitici acuti, che su taluni aspetti della produzione e della fruizione della letteratura di genere seppero sollevare le domande giuste, anche a prescindere dalle personali risposte date. Si pensi al già citato discorso critico portato avanti sulla fantascienza avventurosa, o, per fare un altro esempio

43 Bisogna citare almeno un'eccezione clamorosa, risalente ai pochi numeri curati a quattro mani con Rambelli verso al fine del 1965: la presentazione di *L'ultimo vessillo* di Ron Hubbard (*Final Blackout*, 1940, tradotto da Malaguti). L'introduzione elenca le opere dell'autore già edite in Italia, segnalandone però le debolezze, mentre *Final Blackout* è definito il romanzo migliore dell'autore, ma purtroppo intriso di quel militarismo che caratterizzava anche i precedenti. «In ogni modo gran parte delle opere di Hubbard risentono di un acceso culto del militarismo, indulgono su particolari crudeli o spietati e non trascurano di fare appello ai sentimenti più scontati del lettore […] ecco questa *Final Blackout*, sottoposta al pubblico di Galassia nella sicurezza che esso sarà in grado di apprezzarla e giudicarla con la consueta maturità, senza lasciarsi influenzare dai presupposti ideologici assai discutibili sui quali si basa. In effetti *L'Ultimo vessillo* è un romanzo di chiara ispirazione nazista. […] Si tratta, in sostanza, di un'esaltazione del militarismo preso sotto un aspetto addirittura messianico […]». U. M. (Ugo Malaguti), *Presentazione*, in «Galassia», a. V, n. 57, 1 settembre 1965, pp. 3-7.

particolarmente interessante, alla riflessione proposta, nel 1967, sulla tipica penalizzazione della fantascienza sul doppio fronte del consumo - perché la fantascienza, non solo in Italia, mostra una diffusione nettamente inferiore rispetto a generi e prodotti considerati contigui (giallo, spionaggio, e così via), e sul fronte dell'accoglienza critica - dove il genere resta relegato in edicola e le prime comparizioni in libreria hanno suscitato reazioni ironiche e scettiche.[44]

Sorprende però che in questi editoriali Malaguti trovasse spazio da dedicare alla promozione di un'altra rivista: «Nova Sf*». Proprio nel 1967 Malaguti fondò infatti una propria sigla editoriale specializzata - la Libra, a Bologna - sotto la quale cominciò la pubblicazione di collane librarie vendute esclusivamente per corrispondenza e della rivista «Nova Sf*» (anch'essa distribuita solo su abbonamento fino ai secondi anni Settanta). Non dissimile da «Galassia» nella scelta del formato - un volumetto tascabile la cui foliazione andrà via via aumentando - «Nova Sf*» vantava nel comitato di redazione nomi prestigiosi della fantascienza a livello internazionale[45] e si distingueva per il particolare impegno critico e informativo, oltre che per la proposta di una narrativa breve di qualità e attenta agli autori italiani ed europei. Così l'editoriale succitato dedicato a enumerare le mancanze della critica di genere si conclude con l'annuncio e la promozione di «Nova Sf*», con una strategia meno discreta della recensione invece fatta qualche mese dopo. Nondimeno anche quest'ultima era condotta su toni elogiativi senza sfumature (cito solo l'*incipit*: «È indubitabile che Nova Sf* sia l'iniziativa di maggiore interesse europeo uscita nel corso del 1967 in Italia. D'altronde questo è stato ampiamente ribadito dalla stampa e dai commenti dei diversi personaggi italiani e stranieri che hanno ricevuto la rivista-libro edita a Bologna [...]»).[46] O, ancora, nell'editoriale sul numero 82 (ottobre 1967),[47] i piani editoriali di «Galassia» e «Nova Sf*» venivano presentati insieme, quasi si trattasse di riviste gemelle, cosa che evidentemente le pubblicazioni erano, apparentate però dal medesimo curatore e non dall'editore.

L'"operazione settimo anno" su «Galassia» fu rilevante anche per le rubriche che, introdotte o arricchite, avvicinarono la pubblicazione alla formula di una vera e propria rivista: la rubrica dedicata a *Recensioni e informazione*, oltre a recensioni, che continuavano a presentare principalmente iniziative librarie di editori generalisti e altre riviste di genere, ospitava talvolta le

44 Mi riferisco in particolare all'editoriale che apre il fascicolo 82, in cui era edito il già citato *Il popolo dell'autunno* di Ray Bradbury: *id*., *Pagina due*, in «Galassia», a. VII, n. 82, ottobre 1967, pp. 4-8.

45 Nel numero 3 (novembre 1967) compariva l'indicazione di un comitato di redazione comprendente Brian Aldiss, James Blish, Ray Bradbury, Walter Ernsting, Jaen-Pierre Fontana, Kurt Luif, Domingo Santos, Donald A. Wolllheim.

46 *Id*., *Pagina due*, in «Galassia», a. VII, n. 82, ottobre 1967, pp. 4-8; la recensione M. C. (Ugo Malaguti secondo il catalogo Vegetti), *Recensioni e informazione*, in «Galassia», a. VII, n. 80, agosto 1967, pp. 217-219.

47 *Id*., *Pagina due*, in «Galassia», a. VII, n. 82, ottobre 1967, pp. 4-8.

brevi notizie *Science Fiction Flash*. Prima del 1967 era già nata una rubrica recensoria, curata dapprima da Rambelli, quindi da Cozzi (come visto sopra) e infine firmata da Malaguti con lo pseudonimo di Mauro Cesari a partire dal dicembre 1965. Anche sotto la cura di Malaguti e anche dopo il 1967, l'attività recensoria non riuscì a consolidarsi, rimandando una presenza sporadica. Malaguti proseguì sulla linea sostanzialmente già adottata da Cozzi: i volumi scelti erano spesso editi da editori generalisti, maggiore spazio veniva accordato alla narrativa (romanzi e antologie) rispetto alla saggistica, il punto di vista critico adottato era tutto "interno al genere". Esemplare il trattamento riservato all'Omnibus mondadoriano curato da Fruttero e Lucentini nel 1965 - *All'ombra del 2000*, allestito con romanzi e racconti provenienti da quella «Galaxy» statunitense di cui Mondadori si era appena aggiudicata i diritti. La qualità media del volume è certo alta, argomentava Malaguti, per poi sottoporre le scelte editoriali a una critica minuziosa. Innanzitutto segnalava la precedente pubblicazione di quasi tutti i racconti, nella «Galaxy» de La Tribuna e, in molti casi, contestava scelte poco rappresentative o sottotono rispetto al complesso della produzione di ciascun autore. Heinlein è inspiegabilmente rappresentato da quel

> «*Farnham's Freedom* che *Galassia* rifiutò poco tempo fa e che costituisce, senza dubbio, il più grosso scivolone nella carriera sempre dignitosa e spesso assai brillante del suo autore […] di Fritz Leiber ritroviamo l'antidiluviano *Un secchio d'aria*, uscito su *Urania* […] di Daniel Galouye l'efficace anche se ideologicamente alquanto discutibile *Il tempio di Satana*, apparso su *Galassia* nel gennaio 1960 […] in quanto a Pohl sa il cielo perché sono stati ignorati i suoi racconti più splendidi e fondamentali (e il materiale era abbondante!) per prendere in considerazione *I distruttori* (inspiegabilmente ribattezzato *Gli indemoniati*) apparso a puntate nel 1963 (!) su Galaxy».[48]

Malaguti sposava evidentemente l'ottica del lettore-appassionato esigente, conoscitore delle pubblicazioni specializzate e di ciascun autore, con una spiccata predilezione per l'inedito, poco soddisfatto davanti all'iniziativa mondadoriana che, data la sede editoriale, si rivolgeva di preferenza a un pubblico generalista, curioso verso un genere poco conosciuto.

A partire dal 1967, si potevano trovare *Inchieste e profili* dedicati ad autori o temi specifici (in tutto otto). Quelle su I personaggi del mese, succinte e per lo più eminentemente informative, sono dedicate a Donald Wollheim (con uno scritto del Wollheim medesimo)[49] sul numero 73 del gennaio 1967; a Brian Aldiss, sul numero 74 (febbraio 1967), a un ricordo di Gianni Roghi su numero 77 (maggio 1967); più approfonditi e sempre firmati da Malaguti i profili di Murray Leinster sul

48 Cesari, Mauro (Ugo Malaguti), *La biblioteca di Galassia*, in «Galassia», a. V, n. 60, 1 dicembre 1965.

49 Wollheim, Donald A., *Donald Wollheim allo specchio*, in «Galassia», a. VII, n. 73, 1 gennaio 1967, pp. 220-223. Romanzo principale del fascicolo è *I giocatori di Titano* (*The Game-Players of Titan*, 1963) di Philip Dick, tradotto da Rambelli sotto lo pseudonimo di Lucia Morelli.

numero 91 (luglio 1968); di Edmond Hamilton sul numero 92 (agosto 1968); di Philip Dick, pubblicato in coda a *The Unteleported Man* (sul già citato numero 93 del settembre 1968).

La rubrica di posta dei lettori cambiò nome in *Galassia fermo posta* e Malaguti ne ripensò in parte l'impostazione: anziché pubblicare brevi estratti di numerose lettere, per lo più contenenti domande o richieste di valutazione di racconti inviati, preferiva pubblicare integralmente meno lettere, scegliendone sempre alcune relative all'opera pubblicata nel fascicolo precedente della rivista. Malaguti amava in particolare schierare pareri favorevoli e contrari, creando dibattito (e ancor più in occasione della pubblicazione di qualche autore italiano) e in ogni caso dimostrando l'impossibilità di accontentare contemporaneamente tutti i lettori, di riscuotere pareri unanimi e, di conseguenza, la sensatezza della strategia di rotazione dei sotto-filoni messa in pratica dalla rivista.

L'ultimo importante cambiamento apportato nel 1967 riguarda la rubrica dedicata agli aspiranti autori italiani - *Accademia*. Tornerò su *Accademia* più avanti in questo capitolo, basti ora anticipare che alla rubrica venne annessa una rubrica di posta dedicata (*La posta di Accademia*) e che furono annunciati criteri di selezione dei racconti più severi, con l'obiettivo, dichiarato dal curatore, di innalzare di molto il livello del materiale pubblicato.

Come si può dedurre da quanto detto sinora la presenza e la personalità del curatore sono quanto mai determinanti in questa fase, esprimendosi, oltre che nelle scelte di pubblicazione, anche in tutto il nuovo apparato informativo e di dialogo coi lettori, di cui Malaguti si occupava sostanzialmente da solo. Questo nuovo corso di «Galassia» non durerà però a lungo: all'incirca una trentina di numeri, ossia tre anni. Poco prima che Malaguti abbandonasse La Tribuna per dedicarsi completamente alla sua Libra, «Galassia» fu nuovamente rinnovata e tornò a una formula più vicina al libro di quanto non fosse mai stata.

IV.3 Curtoni e Montanari: le nuove tendenze

A prendere il posto di Malaguti, a partire dal febbraio 1970 (dal numero 110), furono Vittorio Curtoni e Gianni Montanari, non accreditati però nelle gerenze.[50] Il solo Montanari figurò invece a partire dal gennaio 1975 (n. 205).

Vittorio Curtoni, piacentino, classe 1949, aveva esordito nel 1966 col racconto *Danzate, morituri!* su «Oltre il Cielo», e sino al 1970, ancora giovanissimo, aveva pubblicato solo pochi altri racconti (alcuni dei quali su quel «Gazzettino» di Venezia, dove Ivo Prandin curava le pagine

50 L'attribuzione della cura al duo è unanime in tutte le fonti precedentemente citate e confermata dagli interessati in tutte le testimonianze citate.

culturali, altri sulle *fanzines* curate da Luigi Naviglio).[51] Nel 1973 si laureò presso l'Università statale di Milano con una tesi sulla fantascienza italiana, nel 1978 rivista ed edita per la Nord col titolo *Le frontiere dell'ignoto* (Milano). Durante gli anni passati alla Tribuna, Curtoni proseguì il suo percorso autoriale pubblicando alcuni racconti e il romanzo *Dove stiamo volando* nel 1972. Lasciata «Galassia», curò «Robot» tra 1976 e 1978 (e poi nuovamente nel 2003), mentre in seguito si concentrò sul lavoro di traduttore e, in anni più recenti, di autore. L'attività di traduzione nel corso degli anni restò sempre importante, a partire da quella svolta per «Galassia» sin dal 1970, per la quale tradusse numerosissimi romanzi di autori di primo piano: John Brunner, Brian Aldiss, Alexei Panshin, Roger Zelazny, James Gunn, Philip Dick, Earl Conrad, K. M. O'Donnel (Barry Malzberg), Michael Kurland; talvolta anche a quattro mani con Montanari (Robert Silverberg, Samuel Delany).

La storia di Gianni Montanari è in molti modi parallela: anch'egli piacentino, anch'egli nato nel 1949 e dunque poco più che ventenne quando assunse la cura di «Galassia», ebbe sin dall'inizio della carriera una produzione autoriale quantitativamente inferiore a quella di Curtoni: su «Galassia» pubblicò pochi racconti e due romanzi (*Nel nome dell'uomo* e *La sepoltura* rispettivamente nel 1971 e nel 1973). Un terzo romanzo, *Daimon*, uscì per Longanesi nel 1978. Sono numerosi i suoi scritti redazionali e critici pubblicati su «Galassia», del 1977 è l'importante saggio *Ieri il futuro. Origini e sviluppo della fantascienza inglese* (Milano, Nord), anch'esso nato dalla tesi di laurea, discussa nel 1973; del 1978 è la guida *La fantascienza gli autori e le opere* (Milano, Longanesi). Altre introduzioni firmò per Rizzoli (BUR), Longanesi (Fantapocket), Mondadori, mentre articoli uscirono su «Aliens» (rivista dell'editore Armenia), sull'*Enciclopedia della fantascienza* di Del Drago (Milano, 1980-'82). Dalla fine del 1985 al 1990 succedette a Fruttero e Lucentini alla cura di «Urania» apportando cambiamenti di rilievo, anche nell'organizzazione delle varie serie collegate alla principale e, tra le altre cose, inventando il Premio Urania, che tanto peso ha avuto (e ha a tutt'oggi) nella scoperta e nel lancio di autori italiani.

L'attività di traduttore è stata rilevante anche nel suo caso. Per «Galassia» e per la collana Science Fiction Book Club tradusse autori nuovi come Brunner, Delany, Dick, Disch, Leigh Brackett, ma anche già classici, come Asimov, Leiber, Vance, Lafferty, John Sladek e numerosi altri. In seguito traduttore anche per le Grandi Opere della Nord, per l'*Enciclopedia* Del Drago, per Mondadori (per «Urania», per varie altre collane dedicate alla fantascienza e all'horror, ma anche per gli Oscar), quindi per Fanucci, Rizzoli, Bompiani. Anche nel caso di Curtoni e Montanari il mestiere editoriale si svolge parallelamente a quello di traduttori, confermando il forte peso di una funzione di mediazione culturale, di traghettamento del genere dal mondo anglofono all'Italia, assunta dai protagonisti del mercato specializzato e, in questo caso, affiancata a un forte interesse

51 Cfr. Vegetti, Ernesto, *Galassie come granelli di sabbia*, cit., p. 52

anche nella ricerca e promozione di autori italiani. Per i due giovanissimi appassionati il primo impiego editoriale presso «Galassia» costituì un esordio di eccezione nel mondo della fantascienza.

Ma prima di ricordarne la linea di pubblicazione va segnalato che, poco prima dell'avvicendamento in redazione, la rivista vide un nuovo drastico rinnovamento nella veste e nell'organizzazione interna: a partire dal numero 109 (a. X, 1 gennaio 1970) il formato si rimpiccolì leggermente (da 12 x 18,5 cm a 11 x 18,5 cm), la periodicità passò da mensile a quindicinale (e resterà quindicinale fino al numero 180), la copertina divenne patinata, la testata fu rimpicciolita e racchiusa in rettangolo in alto a sinistra, mentre alle illustrazioni Ferruccio Alessandri sostituì Allison. Ad Alessandri succederanno negli anni numerosi altri disegnatori (tra cui Rodolfo Viola, Riccardo Corte, Aldo Bressanutti, Ludovico De Luigi, Attilio Uzzo, per fare solo alcuni nomi), la cui alternanza (e oscillazione in gusto e qualità) non permetterà alla testata di ricostruire una propria identità grafica, almeno fino al 1975.

Figura 7. Copertina di Ferruccio Alessandri per «Galassia», a. X, n. 112, 15 febbraio 1970. Nel fascicolo *L'odissea del superuomo* di Charles Harness (*The Rose*, 1953, traduzione di Antonio Bellomi).

La presenza delle rubriche venne meno e per alcuni anni «Galassia» adottò una formula-libro, variata esclusivamente dal comparire dei *Racconti di Accademia*, comunque sporadici. Quanto alle scelte editoriali il cambiamento fu piuttosto radicale: Curtoni e Montanari si dedicarono a presentare in Italia le ultime tendenze in fatto di letteratura di fantascienza, dando ospitalità sulle pagine di «Galassia» alle diverse sperimentazioni portate avanti dagli autori, soprattutto angloamericani, delle nuove generazioni. Si trovano nella «Galassia» degli anni Settanta tutti i nomi di maggior rilievo della cosiddetta New Wave fantascientifica, che in Inghilterra e America andava sperimentando, già da metà anni Sessanta, l'impiego di nuove tecniche formali (spesso mutuate dalle espressioni migliori della letteratura non di genere) e di temi molto lontani dal tradizionale viaggio nello spazio, più concentrati sulla psicologia dei personaggi (il famoso *inner space*

teorizzato da Ballard) e sui problemi più scottanti del vivere civile e dell'esperienza umana.[52]

Dell'inglese John Brunner, già presente nella serie con con *Il santuario nel cielo* nel 1964 (*Sactuary in the Sky*, 1960) e *Sogna superuomo* nel 1968 (*The Whole Man*, 1964), vennero pubblicati i recentissimi *La società del tempo* nel 1970, sul numero 114 (*Times Without Number*, 1969) e *Sotto il segno di Marte* sul numero 184 nel 1973 (*Born Under Mars*, 1967, traduzione di Rambelli). *Stand on Zanzibar*, premio Hugo nel 1968, uscirà solo nel 1976 per i tipi Nord. Di Samuel Delany vennero tradotti *The Ballad of Beta-2* (1965) nel 1970 - *La ballata di Beta-2*, uscito sul numero 122; *Babel-17* (1966) nel 1971, uscito sul numero 143; *The Einstein Intersection* (1967 - *Einstein perduto)*, uscito nel 1971, sul numero 147. Di Rober Zelazny comparvero *This immortal* (1966, *Io, immortale*) sul numero 144 nel 1971, e *The Dream Master* (1966, *Il signore dei sogni*) sul numero 148, ancora nel 1971. Thomas Disch fu ben rappresentato con *Echo Round His Bones* (1966, *Terra all'infinito*, n. 118, 1970), *Camp Concentration* (1967, *Campo Archimede* sul n. 160, 1972), *Doubting Thomas* (1966, *Thomas l'incredulo*, n. 170, 1972), *102 H Bombs* (1972, *102 Bombe H*, n. 183, 1973), *Mankind Under the Leash* (1966, *Umanità al guinzaglio*, n. 212, 1976).

From the Land of Fear di Harlan Ellison (1967) viene tradotto nel 1978 (*Se il cielo brucia*, n. 231). La trilogia di Alexei Panshin centrata su Anthony Villiers (*Star Well*, *The Thurb Revolution*, *Masque World*, 1968-1969) venne pubblicata tra 1970 e 1973 (nn. 127, 136, 189); di Barry Malzberg (sotto lo pseudonimo di K. M. O'Donnel) comparvero *Final War and Other Fantasies* (1969, *Guerra finale*) nel 1970, *The Empty People* (1969, *Il grande incubo*) nel 1974, *In the Pocket and Other SF Stories* (1971, *Nuove apocalissi*) nel 1974.[53]

Mentre James Ballard restava monopolio di «Urania», «Galassia» pubblicò molte opere di Dick, ben otto romanzi prima del febbraio 1970, e dopo questa data: *Clans of the Alphane Moon* (1964) - *Follia per sette clan* (n. 124, 1970); *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968) - *Il cacciatore di androidi* (n. 152, 1971); *Our Friends from Frolix 8*, (1970) - *I nostri amici di Frolix 8* (n. 166, 1971); *Ubik* (1969) - *Ubik, mio signore* (n. 175, 1972); *Galactic Pot-Healer* (1969) - *Giù nella*

52 Un approfondimento sulla New Wave può cominciare da Broderick, Damien, *New Wave and backwash: 1960-1980*, in James Edward and Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, cit., pp. 48-63; Caronia, Antonio, *Incarnazioni dell'immaginario*, in Un'Ambigua Utopia (collettivo, a cura di), *Nei labirinti della fantascienza*, cit., pp. 23-30; Curtoni Vittorio e Lippi Giuseppe, *La fantascienza dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta*, in *Guida alla fantascienza*, Milano, Gammalibri, 1978, pp. 34-39. V. nel presente lavoro sezione I, cap. I, par. 2.

53 I romanzi di Brunner erano tutti tradotti da Curtoni e Montanari, con le eccezioni di *Born Under Mars*, tradotto da Rambelli. *Babel-17* era tradotto dal solo Montanari; *The Einstein Intersection* da Maria Teresa Guasti; *This, Immortal* dal solo Curtoni; *The Dream Master* da Gabriele Tamburini; *Echo Round His Bones* da Antonio Bellomi; *Camp Concentration*, *Doubting Thomas*, *102 H Bombs*, *Mankind Under the Leash* da Gian Paolo Cossato e Sandro Sandrelli; *From the Land of Fear* da Guido Zurlino; *Star Well* da Maria Silvana Dessanti; *The Thurb Revolution* e *Masque World* da Curtoni; *Final War and Other Fantasies* da Bellomi con lo pseudonimo di Luigi Randa, *The Empty People* e *In the Pocket* da Curtoni. Tamburini era traduttore per la Nord dai primi anni Settanta e continuerà a lavorare per diversi editori oltre a La Tribuna (Nord, Dall'Oglio, in seguito Armenia); mentre di Dessanti non risultano altre traduzioni, potrebbe trattarsi di uno pseudonimo.

cattedrale (n. 235, 1979).[54]

Basti questo elenco a esemplificare alcune delle presenze più caratterizzanti sulla «Galassia» di Curtoni e Montanari, a cui vanno aggiunti moltissimi altri nomi, compresi quelli di autori di spicco delle generazioni precedenti, che comunque non vengono trascurati - Hamilton, Simak, Farmer, Leiber, Herbert e così via. Importante, come si vedrà, la selezione e la proposta di autori italiani in antologie e soprattutto con romanzi completi, non numerosi ma di buon livello (e comunque decisamente più numerosi di quelli pubblicati sotto le cure precedenti). Si nota inoltre un'apertura verso l'horror e il soprannaturale, con la pubblicazione di antologie centrate sulla produzione di genere più recente (n. 178, *Chi di vampiro ferisce...*, con racconti di Robert E. Howard, Dorothy Salisbury Davis, E. F. Benson; n. 205, *Vieni e impazzisci*, con racconti di Fredric Brown, Robert Bloch, Patricia Highsmith, Ambrose Bierce, William Morrow e H. P. Lovecraft) o classica (n. 217, *I mostri in soffitta*, con racconti di Henry James, Mary Shelley, Joseph Sheridan Le Fanu, Nathaniel Hawthorne, Ruyard Kipling, Robert William Chambers, Francis Marion Crawford).[55]

Per l'approvvigionamento di testi stranieri il metodo restava quello inaugurato da Rambelli: accanto alla corrispondenza con l'ALI, il catalogo di un libraio americano, le recensioni su riviste americane e inglesi, il fiuto e la conoscenza delle opere precedenti nella scelta del singolo autore. Montanari ricorda che «la libertà concessa dall'editore era pressoché totale... purché gli agenti letterari accettassero le nostre offerte. Offerte che solo pochi anni dopo sarebbero apparse ridicole, grazie agli aumenti innescati dalla concorrenza per ottenere questo o quel titolo. Alla CELT si lavorava di fino, un po' come in casa, cercando il contatto diretto con l'autore o con l'agente, spiegando la qualità dell'operazione e magari battendo sul tasto delle traduzioni integrali [...]».[56]

Sebbene anche in questi anni la redazione coincise sostanzialmente coi curatori, essendo il duo a «leggere testi, discuterne, sceglierli, tradurli o farli tradurre, rivederli, correggere le bozze, scegliere le copertine»,[57] si nota la presenza di altri collaboratori a cui vengono affidate alcune traduzioni e introduzioni. Oltre alle firme di Curtoni e Montanari (sempre in duo), si trovano quelle di Sandro Sandrelli (frequente), Antonio Bellomi (solo alcune occorrenze), Luigi Randa (solo pochissime occorrenze), Vittorio Varracca (solo un'occorrenza), Riccardo Valla (poche occorrenze) e Rambelli

54 Le opere di Dick citate nel testo erano tradotte da Curtoni e Montanari tranne *Clans of the Alphane Moon* e *Do Androids Dream of Electric Sheep?* tradotte da Maria Teresa Guasti, *Our Friends from Frolix 8* da Rambelli, *Ubik* da Montanari, *Galactic Pot-Healer* da Piero Anselmi. Anselmi fu traduttore anche per Mondadori (dagli ultimi anni Settanta tradusse ad esempio Bradbury, Tenn, altri nella collana Biblioteca di Fantasy e Horror e in «Urania» e negli Oscar fantascienza). Maria Teresa Guasti, tradusse principalmente per La Tribuna.

55 Le antologie non sono allestite dai curatori della serie italiana. La prima traduce la raccolta *The Dark of the Soul*, curata da Don Ward nel 1970, la seconda attinge da *Beyond the Curtain of Dark* del 1972, curata da Peter Haining, la terza, infine, presenta una scelta di racconti da *Beyond the Curtain of Dark* e da *Supernatural* del 1966.

56 Montanari, Gianni, testimonianza in *Le macchine dell'infinito*, cit., pp. 37-38.

57 *Ibid*.

(sempre piuttosto frequente). In alcuni casi l'introduzione viene affidata al traduttore, come nel caso di *Starman Jones* di Heinlein, tradotto e introdotto da Bellomi (n. 111, 1970) o in quello di *Ring Around the Sun* di Simak, affidato alla traduzione e alla cura di Varacca (n. 120, 1970), o nei casi di varie introduzioni firmate da Roberta Rambelli, che come traduttrice compariva assiduamente e che firmò anche le introduzioni a romanzi di Robert Young (nn. 151, 158), di Anderson (n. 153), di Heinlein (n. 156), di Michael Moorcock (n. 163), e altri.

Ottimamente informate le introduzioni di Valla, spesso spiritose e sempre eleganti quelle di Sandrelli, impegnate a mettere in luce, di ciascuna opera, gli elementi di interesse (fanta)scientifico ma anche la costruzione dei personaggi e le tematiche universalmente umane affrontate dagli autori. La presenza di Sandro Sandrelli è particolarmente rilevante non solo per la frequenza con cui compariva, ma anche perché gli vennero affidate introduzioni a opere tradotte da altri, e anche a opere-chiave, particolarmente significative del nuovo corso della serie, come *Einstein perduto* di Delany, varie opere di Dish, l'antologia di racconti neri *Chi di vampiro ferisce...*. Sparsa in brevi accenni all'interno di queste introduzioni si nota un'idea di fantascienza forte di ambizioni conoscitive e di critica del reale, da cui discende per altro un allargamento dei confini del genere. Si legge ad esempio nell'introduzione all'antologia nera suddetta: «oggi, buona parte della produzione letteraria “tout court”, in tutto il mondo, ha qualcosa di fantascientifico, segno indubbio dei tempi e dell'incidenza che i grandi problemi della scienza e della tecnica hanno nell'esistenza puramente fisica e nello spirito degli uomini e della società […] Ammonimento, critica, condanna, la fantascienza è indubbiamente all'avanguardia, con le sue opere più qualificate, nell'indispensabile attività di risanamento civile […]».[58] E nella presentazione di *Synthajoy* di Compton: «lo stesso Compton è solito dire: 'il mio editore afferma che i miei romanzi sono di fantascienza. Ma sia ben chiaro che è il mio editore a dirlo...' Il che non significa un dispregio della fantascienza, ma che, oggi, la fantascienza è tutto, e che soltanto in essa può essere efficacemente analizzato e descritto il presente e il divenire dell'uomo».[59] Coerentemente, nelle introduzioni alle antologie nere, la letteratura orrorosa è legata alla fantascienza dal minimo comun denominatore della fantasia, ma la nascita dell'horror è spiegata in parte come proiezione dei mostri interiori dell'uomo moderno, e in parte con un rifiuto delle brutture che questi è stato in grado di produrre, nel mondo contemporaneo, servendosi della scienza e della tecnica.[60]

In questi anni però le presentazioni editoriali erano diventate, rispetto agli editoriali di Malaguti, decisamente più succinte, e si concentravano esclusivamente sulla presentazione delle opere. Solo raramente il discorso si ampliava a osservazioni sull'insieme delle opere dell'autore o a

58 Sandrelli, Sandro, *Presentazione*, in «Galassia», a. XII, n. 178, 5 novembre 1972, pp. 5-7.
59 *Id*., *Presentazione*, in «Galassia», a. XII, n. 180, 15 dicembre 1972, pp. 5-6.
60 *Id*., *Presentazioni* in «Galassia», a. XII, n. 178, cit., e in Galassia», a. XIII, n. 205, 1 gennaio 1975, pp. 5-7.

considerazioni di valenza programmatica.[61] È questo il caso, ad esempio, dell'introduzione di Curtoni e Montanari alla già citata *Ballata di Beta-2* di Delany (di cui il duo firmava anche la traduzione).[62] I due ripercorrevano brevemente il contributo innovativo al genere rappresentato dall'opera dell'autore nel suo insieme, anticipavano alcuni tratti salienti del romanzo senza trascurare notazioni stilistiche, e quindi concludevano:

> Qualche lettore, per lettera, si è lamentato di non vedere più su *Galassia* molti romanzi avventurosi. Ebbene: *The Ballad of Beta-2* è un'opera avventurosa nel senso più completo della parola; ma ricca, piena, intensa. Contraddistinta, secondo noi, da quello che è il marchio della nuova narrativa di sf: perché il merito maggiore di Delany sta proprio nell'aver rinnovato tutto un genere, nell'aver indicato strade inedite, come del resto stanno facendo diversi altri autori, in America e altrove.
>
> *Questa* è l'avventura in cui siamo disposti a credere; mentre ci rifiutiamo di accettare per buone quelle opere che ripetono all'infinito le stesse idee e le stesse immagini […]

Le introduzioni di Montanari e Curtoni presentavano spesso notazioni sulla lingua dell'opera e sullo stile dell'autore, sconosciute alle altre collane e agli altri scritti redazionali visti sinora, osservazioni in cui si sposano la sensibilità dei curatori e l'importanza che questi aspetti acquisiscono nel tipo di fantascienza da loro pubblicata. Esemplari le introduzioni a Delany. In quella appena citata, dopo le osservazioni sui meccanismi narrativi impiegati nel romanzo si legge: «In secondo luogo la prosa: fluente, scorrevolissima, ma ricca al tempo stesso di vibrazioni sinceramente poetiche; una prosa che riesce a travisare i fatti anche più meschini per trasportarli in una sfera trascendente. Qualche brano è, a nostro parere, niente meno che un capolavoro di perfezione [...]». Il discorso viene ripreso all'uscita di *Babel-17*: «[...] occorre tenere presente che la prosa di Delany si è evoluta, e che ora, fattasi più massiccia e corposa, tende a risultati difficilmente raggiunti prima da qualcun altro. Anche nei lunghi periodi descrittivi è facile notare una certa disposizione alla diretta provocazione del lettore, un uso del tutto particolare di parole e di sintassi, intrecciate fra di loro in schemi che coinvolgono lentamente i processi mentali di chi legge».[63] Simili osservazioni non si ritrovavano ad esempio nell'introduzione a *Einstein perduto* firmata da Sandrelli, che invece riprendeva e confermava le considerazioni sul ruolo di Delany nella fantascienza contemporanea e sul rinnovamento del genere "dall'interno". Altri esempi di spunti analitici sullo stile (sempre spunti, data la brevità di questi testi introduttivi) si potrebbero invece trarre da molte altre presentazioni di Curtoni e Montanari, da quella a *Star Well* di Panshin (n. 127) a quella a *Io, l'immortale* di Zelazny (n. 144), firmata dal solo Curtoni, che non faceva mancare

61 Meno impegnati i toni delle quarte di copertina, che dal n. 174 smisero di ospitare pubblicità per lanciare il romanzo del fascicolo in poche righe, a cui vengono riservati i toni promozionali assenti invece nelle presentazioni all'interno.
62 Curtoni Vittorio e Montanari Gianni, *Presentazione*, in «Galassia», a. X, n. 122, 15 luglio 1970, pp. 5-6.
63 *Idd*., *Presentazione*, in «Galassia», a. X, n. 143, 1 giugno 1971, pp. 5-6.

considerazioni sulle tecniche narrative, così come sul ruolo dell'autore nei moti di rinnovamento del genere portati avanti dalla New Wave.

I due curatori non nascondevano giudizi di valore limitativi quando l'opera presentata èera ritenuta di minor impegno. Ad esempio introducendo l'antologia di James Gunn *Tempo di streghe* (*The Reluctant Witch*, 1970), prima di enumerarne i pregi, avvertivano:

> Diciamo subito, a scanso di eventuali equivoci, che il difetto maggiore di questi lavori (ad eccezione di *Un bel pezzo di bir*) consiste proprio nell'essere nati come racconti professionali: sicché, ad esempio, la *Favola della bella strega e dell'intrepido detective* si trova a giocare continuamente con gli stessi elementi, col rischio di produrre una certa noia (e senz'altro una misura più contenuta ne avrebbe aumentata l'agilità interna); e, allo stesso modo, *Strega a malincuore* soffre d'una estrema chiusura d'ambienti e d'una chiaramente individuabile staticità dei personaggi. Il discorso vale anche per il linguaggio, che proprio per voler essere troppo piano e normale, quotidiano, ingenera alla lunga piattezza e monotonia (non in quantità tali, comunque, da impedire al lettore una buona dose di divertimento) [...][64]

Certamente il lettore che i due curatori avevano in mente è un lettore sofisticato, portatore di un gusto già educato da un decennio di pubblicazione nella serie di una fantascienza di ambizioni alte e da un biennio di scelte editoriali particolarmente all'avanguardia, sperimentali e impegnative alla lettura. Nelle critiche alla monotonia di un linguaggio "troppo piano", si è decisamente lontani da quella difesa di una fantascienza avventurosa e di facile lettura, orgogliosamente escapista, che Malaguti proponeva pochi anni prima.

Questa introduzione a Gunn è però interessante per diversi altri aspetti, che ne fanno un testo in qualche modo programmatico dell'approccio critico al genere tentato da Curtoni e Montanari. Dopo aver descritto il ritratto della società americana che emerge dalla raccolta, la costruzione dei personaggi maschili e femminili e dei loro rapporti, la presenza in ciò di particolari archetipi e tratti psicologici, i due prefatori concludevano:

> Vorremmo dunque proporre per questo testo, al di là e anche contro la patina di superficie che tende a farlo apparire semplice prodotto di consumo, un'interpretazione socio/psicanalitica [che non teme di impiegare, nell'analisi tematica dei testi, concetti junghiani e freudiani].
>
> Queste sono solo alcune indicazioni di massima, che la stessa ristrettezza di spazio non ci consente di ampliare. Vorremmo tuttavia, per concludere, affermare la necessità d'un approccio alla sf non più limitato ad empiriche e sostanzialmente immotivate osservazioni personali, ma saldamente basato su una metodologia scientifica, secondo le indicazioni delle più recenti teorie estetiche; onde si possa sviluppare un discorso continuo, omogeneo e generale, senza pericolose oscillazioni di tono.

L'attenzione ai metodi della critica psicanalitica suggerisce nel brano un particolare peso delle idee e della mano di Vittorio Curtoni, e costituirà un'indicazione utile al momento di considerarne la

64 *Idd*., *Presentazione*, in «Galassia», a. XI, n. 164, 15 aprile 1972, pp. 5-6. Da cui anche la citazione seguente.

produzione autoriale.[65] Ma certo più significativa ai fini di un inquadramento generale della politica "di collana" pare la rivendicazione, per la letteratura di fantascienza, di una critica attrezzata, aggiornata e seria al pari di quella generalmente esercitata sui testi con patente di letterarietà. Complementare all'invito a un'attenzione alla fantascienza sul piano estetico-letterario, è quello ad abbandonare i tentativi di critica dilettantistica e impressionistica.

Dal numero 205 (1 gennaio 1975) ricomparve l'indicazione del curatore: il solo Gianni Montanari (mentre Vitali rimase direttore). Un cambiamento venne annunciato nel n. 210, con un breve editoriale, firmato L'Editore.

La novità principale, si anticipava, avrebbe riguardato la presenza di informazione e critica, e vennero addirittura annunciati alcuni numeri della rivista interamente dedicati a scritti critici, che però non videro mai la luce. Alcuni rinnovamenti avvennero comunque: le copertine di Bruce Pennington (fig. 8, a cui subentrarono altre firme e poi stabilmente quella di Franco Storchi negli ultimissimi numeri) rappresentarono un salto di qualità rispetto alla girandola di modesti disegnatori che aveva penalizzato la testata lungo il periodo precedente. Fece invece la sua comparsa, nel numero seguente (n. 221, 1 gennaio 1976), il Bollettino dello Science Fiction Book Club: alcune pagine di informazione poste alla fine del fascicolo (miste a pagine promozionali dedicate alle ultime uscite delle collane de La Tribuna) e corredate da foto in bianco e nero di scrittori e di festival.

Figura 8. Copertina di Bruce Pennington, «Galassia», a. XVII, n. 223, 1 gennaio-1 giugno 1977. Nel fascicolo romanzi brevi di Theodore Sturgeon e Maurizio Viano.

65 Esemplare della predilezione di Curtoni per queste tematiche anche la presentazione di *Il grande incubo* di O'Donnell (alias Berry Malzberg, *The empty People*, 1969), di cui firma anche la traduzione, in «Galassia», a. XIII, n. 193, 1 gennaio 1974, pp. 5-6: «I critici più acuti (da Amis a Solmi, da Aldani a Dorfles) hanno sempre messo in rilievo la forte carica inconscia che è tipica della science-fiction. Sotto l'astronave, sotto il pianeta enigmatico, sotto l'alieno tentacolato, si nascondono i simboli del nostro inconscio […] Tutto questo l'ha capito molto bene, per fare un nome illustre, James G. Ballard, che ci ha offerto un'imponente mole di lavori a sfondo psicanalitico; e l'ha capito molto bene anche K. M. O'Donnell […]».

All'interno del Bollettino si trovavano i brevi articoli di *Pagina due*, per lo più firmati da Montanari, che trattavano temi relativi a *fandom* e festival, dando al contempo notizie di varia natura su mercato librario, morti eccellenti, riviste, con un occhio di riguardo per le iniziative oltreoceano. Il tutto in uno spazio un poco più contenuto rispetto agli editoriali firmati da Malaguti a suo tempo, ma riprendendo da quelli, in qualche misura l'attitudine polemica.[66] Nel Bollettino trovavano posto anche le rubriche di recensioni-schede dedicate a *Fanzines* e *Fantalibri* (queste ultime firmate da Montanari e W. Ballin), cui verso gli ultimi numeri di aggiunsero anche quelle cinematografiche; gli annunci di vendita di *Bancarella*; *La posta dello S.F.B.C.* (una sola pagina dedicata per lo più a rispondere ai lettori sui volumi in preparazione o sulle opere di questo o quell'autore tradotte in Italia), le notizie relative ai *Premi*. Comparvero anche articoli di maggior impegno, nella rubrica *Prospettive critiche* o in *Discussioni*. Spesso si tratta di articoli tradotti dall'inglese,[67] talvolta però anche firmati da autori italiani, come le interviste di Montanari a Lino Aldani, a Maurizio Viano, a Livio Horrakh (nn. 222, 224, 229) o le varie riflessioni di Lino Aldani nella rubrica *Il pelo nell'uovo* (n. 215, 223, 229, 231).

Da notare però che nel frattempo, a partire dal 1973, le uscite della rivista erano andate soggette a grosse irregolarità. In particolare nel 1975 erano usciti solo due fascicoli tra aprile e dicembre, e nel 1977 e nel 1978 le pubblicazioni si erano interrotte per sei mesi consecutivi. Si trattava di segni di una crescente difficoltà economica o organizzativa, che portò alla chiusura della testata nel settembre del 1979, col numero 237, dopo, per altro, due ulteriori cambiamenti di formato e grafica che evidentemente non aiutarono a risollevarne le sorti.[68] Il nuovo corso della rivista non ebbe dunque il tempo di consolidarsi, come non l'ebbe la serie di antologie horror-fantasy che era stata preannunciata nell'introduzione a *I mostri in soffitta* (già citata raccolta sul numero 217). La stessa introduzione era eloquente anche a proposito della riflessione di Montanari sul rapporto tra generi del fantastico. Il curatore, citando Aldiss e Pagetti, aderiva alla tesi critica che vede la fantascienza affondare le sue stesse radici nella letteratura gotica (diversa dalla posizione espressa a suo tempo da Sandrelli sull'orrore come specchio delle brutture dell'uomo e della società). L'apertura ai filoni

66 Ad esempio nel dicembre 1977 (*Pagina due*, in «Galassia» a. XVIII, n. 228, pp. 154-155): Montanari rispondeva a un attacco di de Turris e Fusco, curatori di collane per Fanucci, scagliato dalle pagine di «Futuro notizie» contro ignoti. De Turris e Fusco condannavano, tra le altre cose, l'uso di etichette politiche non richieste. Ciò che rende difficile e scarsamente utile seguire la più parte delle polemiche di questo periodo è l'abitudine di molti dei protagonisti a non fare alcun nome (di persona, di testata, di casa editrice - ma questo editoriale di Montanari fa eccezione), cosicché le polemiche si appuntavano su concetti generici e si risolvevano senza entrare nel merito di questioni letterarie o editoriali.

67 Articoli tradotti dall'inglese furono quelli di Michael Moorcock su Dick, n. 213 ed Heinlein, n. 214; le interviste di Paul Walker a Lafferty, nn. 216-217, a Fritz Leiber, n. 217, a Damon Knight, n. 220 a Hamilton n. 225, a Zelazny, n. 225; l'intervista di Darrel Schweitzer a Theodore Sturgeon. nn. 221 e 223; la testimonianza di Alfred Bester, n. 231; *Science Fiction Can Not Be Immune from Change* di James Ballard del 1969, tradotto da Montanari, n. 218.

68 Nel 1977 il formato della rivista era aumentato a 19,5 x 14 cm, dal n. 225; nel 1979 la copertina era stata ripensata e l'illustrazione incorniciata in uno sfondo rosso acceso, dal n. 235, dunque per soli tre numeri prima della chiusura.

contigui a quello fantascientifico si ripeterà con la pubblicazione, ad esempio, di *Amazon* dell'italiano Luigi Zuddas (n. 233, 1 novembre 1978), romanzo nel sotto-filone della *heroic fantasy*, ma anche con alcuni dei racconti scelti per le antologie collettive italiane.

IV.4 Italiani: Accademia*,* Gazzettino*, antologie-laboratorio e romanzi scelti*

Come la politica editoriale complessiva di «Galassia», anche l'atteggiamento verso gli autori italiani cambiò nel tempo a seconda dei curatori che si succedettero, cosicché periodi diversi nella vita della serie sono coincisi con scelte e risultati diversi riguardo alla produzione nostrana (dunque seguirò, anche in questo paragrafo, un percorso innanzitutto cronologico).

Riassumo per chiarezza le fasi principali della presenza di autori italiani su «Galassia». Dalla nascita al 1965, sotto la cura di Rambelli, si trovano racconti brevi di autori esordienti nella rubrica *Gazzettino* (poi chiamata *Accademia*) e in seguito anche fuori dalla rubrica, con dei piccoli percorsi di promozione di alcune firme; il numero 9 della rivista (settembre-ottobre 1961) è inoltre dedicato a uno *Speciale tutto italiano*, troppo precoce perché potessero essere presentati esordienti scoperti dalla rivista, in cui sono presenti infatti nomi già piuttosto consolidati con racconti di buon livello (Andrea Canal, Bianca Nulli, Sandro Sandrelli, etc.). Nel marzo del 1965 viene inoltre pubblicato, come opera principale del numero 51, un romanzo di Malaguti, *Il sistema del benessere*.

Tra 1965 e 1970, durante la cura di Malaguti, gli italiani vengono ospitati pressoché esclusivamente in *Accademia*, con alcune importanti eccezioni: un notevole romanzo breve di Giorgio Scerbanenco (*Anaconda*, n. 77, maggio 1967), l'antologia collettiva *A un passo dal pianeta domani* (n. 80, agosto 1967), che privilegia autori di scoperti e coltivati da *Accademia* (Paola Pallottino, Elios Vertovese, Alessandro Mussi, etc.), altri tre romanzi di Ugo Malaguti. Tra la cura di Rambelli e di Malaguti c'è però discreta continuità nella preferenza di una fantascienza dalle tematiche impegnate e di denuncia.

Dal 1970 alla chiusura della testata, con la cura di Curtoni e Montanari e poi del solo Montanari la presenza di *Accademia* si dirada molto, mentre vengono coltivati autori vecchi e nuovi con antologie collettive e personali e romanzi spesso di ottimo livello. Curtoni e Montanari curano assieme a Gianfranco de Turris tre antologie collettive: *Destinazione uomo* nel 1970 (n. 113, 1 marzo), *Amore a quattro dimensioni* nel 1971 (n. 137, 1 marzo), *Fanta-Italia. Sedici mappe del nostro futuro* nel 1972 (n. 165, 1 maggio). L'intento delle tre raccolte non è quello di presentare una scuola o una corrente, quanto quello di fornire un panorama ampio delle declinazioni del genere in Italia, cosicché vi si trovano nomi spesso di primo piano e provenienti anche da percorsi diversi.

Oltre ai quelli dei curatori stessi, ricorrono i nomi di Luigi De Pascalis, Riccardo Leveghi, Mauro Miglieruolo, Massimo Pandolfi, Pierfrancesco Prosperi, Cesare Falessi, ma si incontrano anche quelli di Maurizio Viano (nella prima), Lino Aldani, Renato Pestriniero, Giulio Raiola (nella terza). L'ultima antologia causa screzi di natura politica tra i curatori, cosicché non ne seguirà mai una quarta. Negli stessi anni Curtoni e Montanari pubblicano alcuni loro romanzi: *Dove stiamo volando* di Curtoni (n. 174, 15 settembre 1972), *Nel nome dell'uomo* (n. 155, 1 dicembre 1971) e *La sepoltura* (n. 191, 1 settembre 1973) di Montanari. Gli altri autori italiani a comparire sulla copertina di un numero sono vari e con direzioni di ricerca molto diverse, sempre con lavori di buon livello anche se di ambizioni differenti: Pierfrancesco Prosperi, Mauro Antonio Miglieruolo, Roberta Rambelli, Vittorio Catani, Livio Horrakh, Gianluigi Zuddas.

Per tornare all'origine del rapporto con gli autori italiani della testata, bisogna ripartire da «Galaxy». Su «Galaxy», nel gennaio 1961, nacque infatti la rubrica *Accademia* (a partire dall'anno IV, n. 1, trentaduesima uscita nel complesso della serie), sempre collocata nelle pagine conclusive dei fascicoli. Il sottotitolo di *Accademia* era «Supplemento mensile a *Galaxy* dedicato a lettori, autori di racconti di fantascienza»: dunque, più che come una rubrica, *Accademia* si presentava come una sezione della rivista nettamente distinta rispetto al resto del contenuto del fascicoli, costituito da solo materiale tradotto. Il secondo elemento programmatico immediatamente dichiarato riguardava il contenuto, che non si voleva costituito da racconti di autori italiani, ma di lettori anche, solo secondariamente, autori di racconti. Titolo e sottotitolo erano eloquenti in proposito: *Accademia* si proponeva come banco di prova e vetrina per aspiranti autori. Sull'editoriale di gennaio 1962 la nuova rubrica era infatti così presentata: essa sarebbe stata

> dedicata agli autori italiani di racconti di fantascienza. L'abbiamo chiamata Accademia perché vorremmo proprio che essa servisse come palestra, al fine di preparare e lanciare quelli che, prima o poi, saranno gli scrittori italiani di questo genere; perché siamo convinti che anche qui, da noi, ci sono coloro che hanno tutti i requisiti e le capacità necessarie.
>
> I racconti pervenuti in redazione sono parecchi, e, ad onor del vero, dobbiamo, con soddisfazione dire che essi sono tutti ottimi, nessuno escluso [...][69]

L'ultima considerazione dell'editore aveva certo lo scopo di lusingare i lettori, se Roberta Rambelli, a distanza di anni, ricorderà che appena arrivata a «Galassia» cominciò

> a setacciare i racconti dei lettori. E scoprii, indipendentemente da Sturgeon, quello che Sturgeon aveva sentenziato anni prima: “Il novanta per cento di tutto è pattume”. C'erano decine di racconti, scritti in un italiano con le stampelle, che trasponevano nel futuro il mito di Adamo

69 MaVi (pseudonimo di Mario Vitali), *Previsioni*, «Galaxy», a. IV, n. 1, gennaio 1961, seconda di copertina.

> ed Eva; c'erano altre decine di racconti con marziani-carciofo invasori […]. Fu una selezione atroce, e non riuscii a pescare più di tre o quattro racconti pubblicabili.[70]

Lo spirito di fondo della rubrica era il medesimo che caratterizzerà *Il Marziano in cattedra* su «Urania» (che però nacque solo alla fine del 1962, forse non ignorando la trovata della meno nota testata concorrente). Rispetto al *Marziano in cattedra* vi sono però alcune differenze rilevanti: il curatore di «Galaxy» (dapprima Sgroi, quindi Rambelli) non intervenne mai direttamente con lezioni o consigli all'interno di *Accademia*, risposte agli aspiranti autori venivano invece date all'interno della rubrica di posta; gli scritti pubblicati erano esclusivamente racconti (laddove su «Urania» si incontravano anche poesie e disegni); il numero di pagine dedicate alla sezione era mediamente maggiore di quello che verrà riservato al *Marziano in Cattedra* (*Accademia* occupa tra le dieci e le trenta pagine); infine, le vistose oscillazioni di livello tra racconti diversi tolgono qualsiasi sospetto di editing da parte della redazione.

La rubrica fu replicata, con le medesime modalità, ma col titolo di *Gazzettino*, su «Galassia» sin dal secondo numero della testata (febbraio 1961). Quando «Galaxy» chiuse nel 1964 anche il nome fu ripreso e *Accademia* sostituì *Gazzettino* su «Galassia», senza che vi fossero cambiamenti di impostazione o contenuto. *Gazzettino* su «Galassia» fu però sin dall'inizio una presenza meno costante rispetto ad *Accademia* su «Galaxy»: mentre quest'ultima era presente, seppur con uno spazio variabile, su ogni fascicolo, *Gazzettino* (e in seguito *Accademia*) su «Galassia» non compariva in ogni numero, lasciando talvolta il posto a racconti pubblicati fuori rubrica, con i quali altre volte coesisteva. Date le determinanti analogie nell'impostazione si possono però fare alcune considerazioni riferendoci a entrambe queste rubriche nel periodo 1961-1965.

Come si è accennato il livello dei racconti pubblicati poteva essere molto differente (e questo vale per le rubriche sia su «Galaxy» che su «Galassia»). Vennero pubblicate prove ottime, a partire da *A nostra immagine* di Massimo Lo Jacono, sulla prima uscita di *Accademia* su «Galaxy», racconto sul tema degli universi a frattale, in cui lo scienziato protagonista crea piccoli robot coscienti, a immagine della propria specie, nel tentativo di comprendere il rapporto tra mondi interni l'uno all'altro. Pieni di grazia i dialoghi tra la coppia di robot che si interroga più volte sulla propria natura e sulla propria esistenza prima che la corrente venga staccata per perfezionare l'esperimento.[71] Uno svolgimento convincente si trova anche in *Il pianeta dell'uomo vivo* di Staffilano, pubblicato sempre su «Galaxy» nel luglio 1963: in un futuro dove è stata ormai provata l'esistenza di fenomeni parapsicologici, ma questi sono ancora oggetto di immeritato scetticismo, un

70 Rambelli, Roberta, *"Galassia" e io*, cit., pp. 205-206.

71 Diekònos, Megàlos (pseudonimo di Massimo Lo Jacono), *Accademia. A nostra immagine*, in «Galaxy», a. IV, n. 1, gennaio 1961, pp. 130-142.

ragazzo dotato di poteri extrasensoriali è ricoverato in una clinica psichiatrica. Un internista ne accerta poco a poco le capacità, ma anche la pericolosa megalomania che ne è derivata e che porterà la storia a una conclusione tragica.[72]

Una menzione merita senz'altro anche *Le nevi di Oghiz*, racconto d'esordio del barese Vittorio Catani pubblicato nel 1962, che già si distingue nonostante l'acerbità, e che segna l'inizio di un percorso importante: Catani verrà ospitato su «Galaxy» e soprattutto su «Galassia», arrivando a pubblicare un'antologia personale nel 1972 (fino a diventare uno dei più interessanti autori di genere italiani).[73]

In altri casi si trovano in *Accademia* racconti leggibili, scritti dignitosamente, seppur privi di caratteri originali tanto nello stile che nei contenuti, vere e proprie esercitazioni, variazioni su temi classici. Ad esempio si possono citare *Il giardino della sconfitta* di Staffilano, con gli abitanti di un pianeta sconosciuto simili a piante che assimilano gli uomini per cibarsene,[74] oppure *E le ombre* di Massimo Pandolfi,[75] racconto di naufragio spaziale su un pianeta alieno, con l'astronauta che gradualmente impazzisce nella solitudine, come il lettore evince dai brani di diario di bordo di cui il racconto si compone. Per tema e per conduzione il racconto avrebbe potuto essere pubblicato sui primi numeri di «Oltre il Cielo».

Infine molti altri racconti rappresentano prove di interesse decisamente scarso, firmati da aspiranti autori che non faranno ulteriori tentativi.

Gradualmente nei racconti dei lettori si affacciano le tematiche di critica sociale care a Roberta Rambelli, cosicché ad esempio Pandolfi passa dal già citato racconto di avventura ed esplorazione spaziale pubblicato nel 1962 a un racconto come *Televisione* del 1963, che mette in scena una distopia televisivo-consumistica, in cui, in un mondo futuro, la televisione ha permesso un controllo completo della società. Nel finale si mostrano i potenti della Terra a loro volta manovrati da alieni dotati di classici tentacoli verdi, trovata che fa di *Televisione* uno strano racconto di transizione da vecchie paure di invasione a nuovi timori di controllo tecnocratico-subliminale.[76]

Nella rubrica dedicata alla lettere dei lettori (solitamente in terza di copertina) Roberta Rambelli rispondeva spesso alla proposta di racconti, annunciando la pubblicazione dei prescelti e motivando brevissimamente i molti rifiuti. I racconti venivano respinti per lo più per una ripresa troppo evidente di idee e temi da opere di autori noti, per una mancanza di pertinenza di genere (racconti

72 Staffilano, Gaetano Luigi, *Accademia. Il pianeta dell'uomo vivo*, in «Galaxy», a. VI, n. 7, luglio 1963, pp. 131-150.
73 Catani, Vittorio, *Le nevi di Oghiz*, in «Galaxy», a. V, n. 7, luglio 1962, pp. 117-122.
74 Staffilano, Gaetano Luigi, *Accademia. Il pianeta della sconfitta*, in «Galaxy», a. IV, n. 10, ottobre 1961, pp. 130-144.
75 Pandolfi, Massimo, *Accademia. E le ombre*, in «Galaxy», a. V, n. 11, novembre 1962, pp. 118-122.
76 *Id*., *Accademia. Televisione*, in «Galaxy», a. VI, n. 11, novembre 1963, pp. 158-160.

dell'orrore e del soprannaturale), per una insufficienza formale - solitamente additata in ingenuità stilistiche o troppa fretta di svolgimento (per cui talvolta veniva consigliato all'autore di sviluppare il racconto con maggior respiro). Tali risposte restavano comunque troppo succinte e generiche perché se ne possa dedurre una vera e propria attività maieutica (e lo stesso vale, tra 1961 e 1965 anche per «Galassia»).

Altra notazione è la percezione piuttosto comune di *Accademia* (e *Gazzettino*) come sedi di pubblicazione penalizzanti o comunque di livello minore, una percezione che probabilmente si acuì da quando, su «Galassia», vennero pubblicati racconti di autori italiani anche al di fuori della rubrica. Già nel 1961, Vitali era stato costretto a rispondere ai molti lettori che chiedevano una pubblicazione dei racconti a firma italiana fuori da *Accademia*, accanto e al pari di quelli degli autori angloamericani ospitati nei fascicoli.[77] Ancora anni dopo si troveranno di tanto in tanto, nelle risposte ai lettori, rassicurazioni sul fatto che pubblicare in *Accademia* non costituisce un disonore.[78]

Su «Galassia» Roberta Rambelli trovò uno spazio di manovra maggiore per coltivare quegli autori la cui produzione meglio rispondeva ai suoi gusti e alla sua idea di fantascienza impegnata, non risparmiando in alcuni casi consigli e critiche che spinsero qualche giovane a intraprendere una certo tipo di ricerca, magari abbandonando una precedente inclinazione.

È sicuramente questo il caso di Ugo Malaguti in primo luogo, uno degli autori a comparire più frequentemente fuori da *Accademia* con vari racconti, alcuni dei quali firmati insieme a Luigi Cozzi. Malaguti divenne evidentemente il pupillo della curatrice, tant'è che ne prenderà il posto nel 1965, come visto sopra, e che giungerà a pubblicare nella serie diversi romanzi completi, il primo dei quali mentre Rambelli era ancora alla cura, nel marzo 1965 (*Il sistema del benessere*). Nei due capitoli precedenti Malaguti è stato presentato come autore dedito a soggetti di fantascienza archeologica e avventurosa, e lo si è visto consolidare, sui «Romanzi del Cosmo» e «Oltre il Cielo», le proprie abilità di narratore, messe a servizio di *suspense*, colpi di scena, vicende di mistero e di azione. Su «Galassia» Malaguti (ancora poco più che ventenne) iniziò un percorso nuovo, piuttosto lontano dalle attitudini precedenti (anche se i due filoni venivano coltivati in buona parte contemporaneamente, segno di un'attenzione e un adattamento dell'autore alle differenze tra sedi editoriali). Che nella svolta avesse pesato l'opinione di Rambelli è evidente prendendo in

77 MaVi (pseudonimo di Mario Vitali), *Posta di Galaxy*, in «Galaxy», a. IV, n. 1, gennaio 1961, terza di copertina. La ragione addotta fu che «Il Galaxy che si pubblica in Italia non è che la riproduzione fedelissima dell'originale americano: gli stessi autori, i medesimi disegni interni, il medesimo formato. Così è e così deve essere per accordi tassativi intercorsi tra l'editore italiano e quello americano. E ciò per salvaguardare sia il prestigio del periodico, sia l'interesse del lettore che lo acquista per quello che è».

78 Ad esempio in una risposta a Delio Zinoni che chiedeva di ritirare un racconto, dopo che un suo romanzo era stato accettato da un altro editore, per salvaguardare il prestigio della propria firma. In *La posta galattica*, in «Galassia», a. V, n. 57, settembre 1965, p. 210-213.

considerazione i contenuti di questa nuova produzione, ma vale la pena citare Rambelli stessa, dall'introduzione a *Il sistema del benessere*:

> […] *Il sistema del benessere* segna la nascita, come romanziere di sf sociologica, di un giovane autore che aveva dato una prova discreta in alcuni romanzi esoterico-avventurosi, ma che già si era affermato soprattutto per i suoi racconti sociologici, scritti da solo o in collaborazione con un altro giovanissimo autore ed esperto di sicuro avvenire, Luigi Cozzi. È interessante ricordare che Ugo Malaguti si è segnalato alla nostra redazione attraverso alcuni racconti mandati, anni or sono, per *Accademia* [… i quali però] risentivano di un eccessivo condizionamento alla fantascienza esoterica e archeologica di tipo commerciale deteriore […] si aveva l'impressione che quella che più gli era congeniale non fosse la solita strada della fantascienza dozzinale[79]

da cui l'invito, mossogli dalla curatrice, a trovare la propria "vera strada" entro il filone della fantascienza sociologica, nel quale il giovane Malaguti progredì in fretta, mostrando incredibile «congenialità con la polemica sociologica di Fred Pohl, con il rigore progressista [sic!] di Phil Dick».

Che la naturale attitudine del narratore propendesse invece proprio verso la narrazione avventurosa è suggerito dalle scelte editoriali illustrate più sopra, che caratterizzarono la testata sotto la sua cura, e una conferma deriva dalla lettura dei racconti pubblicati su «Galassia»: *Chi ha ucciso il pettirosso?* e *Toreador* nel 1963, *Tiro al piccione* e *L'apprendista stregone* scritti con Cozzi nel 1964, *Il ghetto di Milano* e *Sei diventata nera* sempre firmati con Cozzi nella prima metà del 1965.[80] L'abilità nella costruzione delle trame resta, ma messa al servizio di racconti a tesi dove spesso l'estrapolazione si riduce a caricatura, un'enfasi eccessiva è posta su elementi patetici e dove le spiegazioni tendono a essere sin troppo didascaliche.[81] Prendo ad esempio *Toreador*: lo scenario è quello di una Terra colonizzata da una specie aliena umanoide, i Milenidi, e di un'umanità immiserita, che funge da riserva di manodopera per i nuovi dominatori. Il protagonista è un ragazzo, Ramòn, la cui famiglia è poverissima e abbruttita dalla fame: il padre, defatigato da un lavoro bestiale, beve e picchia la madre, sinché un giorno questa non muore sotto le percosse. I figli vengono presi in consegna dallo Stato, quelli abili al lavoro verranno sfruttati. Ma un esame psicologico condotto dai Milenidi scopre la fissazione del ragazzo per le corride e le sue fantasie di

79 R. r. (Roberta Rambelli), *Presentazione*, in «Galassia», a. V, n. 51, 1 marzo 1965, pp. 3-7.

80 Malaguti, Ugo, *Chi ha ucciso il pettirosso?*, in «Galassia», a. III, n. 26, 15 febbraio 1963, pp. 151-159; *id*., *Toreador*, in «Galassia», a. III, n. 34, 15 ottobre 1963, pp. 111-125; *id*., *Gelida notte*, in «Galassia», a. V, n. 56, 1 agosto 1965; *id*. e Cozzi Luigi, *Tiro al piccione*, in «Galassia», a. IV, n. 39, 15 marzo 1964, pp. 142-160; *idd*., *L'apprendista stregone*, in «Galassia», a. IV, n. 48, 1 dicembre 1964, pp. 194-212; *idd*., *Il ghetto di Milano*, in «Galassia», a. V, n. 53, 1 maggio 1965, pp. 170-179; *idd*., *Sei diventata nera*, in «Galassia», a. V, n. 54, 1 giugno 1965, pp. 154-163.

81 Curtoni, nel suo saggio del 1978, espresse un'opinione per molti versi analoga alla mia, parlando, per questi racconti, di una forzatura rispetto alla vena più autentica dell'autore, di una sostanziale «povertà di ispirazione», di molte idee «accettabili sul piano della boutade, ma non su quello dell'indagine realistica». Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto*, cit., pp. 149-150.

poter un giorno diventare un toreador, il sogno che gli ha permesso di mantenere una dignità e una speranza nonostante la realtà buia in cui ha sempre vissuto. Uno scienziato milenide ha la crudele idea di concedere al ragazzo una vera corrida, trovata sadica mascherata da studio etnologico, in cui il ragazzo troverà la morte.

L'incedere del racconto è drammatico ed efficace e molta attenzione è sicuramente stata impiegata nell'elaborazione di un messaggio politico diretto al lettore, di denuncia implicita di tutti quei sistemi economici e sociali in cui molti uomini lavorano in favore del benessere di pochi, in cui non a tutti sono concesse condizioni di vita dignitose. Principale debolezza del racconto è invece un'enfasi insistita nella descrizione di situazioni e personaggi miserandi. Esemplare la descrizione del fratello minore del protagonista:

> [Il padre] aveva colpito con un debole calcio il più piccolo dei suoi figli, Pacheco, il quale stava sulla soglia immobile, a fissare le formiche che in lunga processione raggiungevano il formicaio. Era la stagione del volo nuziale ed alcune femmine alate sciamavano intorno, in attesa di sparire forse per sempre. Pacheco, il piccolo Pacheco, le fissava chiedendosi se non avesse lui pure potuto abbandonare quel luogo che non sapeva dargli una felicità, si guardava le braccia piccole, scheletriche, e nei suoi occhi balenava a tratti una muta domanda, Avrebbe voluto anche lui avere le ali, piccole ali opalescenti, ma nessuno gliele aveva date. Avrebbe voluto chiederlo a suo padre, e già aveva fissato su di lui uno sguardo implorante. Ma egli non aveva risposto, si era limitato a quella pedata, e Pacheco aveva percorso qualche passo rotolando su se stesso, piccolo, impavido, miserabile sacco di stracci smessi, ancora incapace di rassegnarsi ad una esistenza infima... (p. 113)

Negli altri racconti citati si incontra spesso lo stesso tipo di patetismo (e maggiormente in quelli scritti a quattro mani con Cozzi), ma anche la progressiva elaborazione di un repertorio tematico che verrà poi impiegato dall'autore nei tre seguenti romanzi: *Il sistema del benessere*, *Satana dei miracoli* e *La ballata di Alain Hardy*.[82] Il tema del razzismo portato, in uno scenario futuro, a picchi parossistici di crudeltà; il tema del controllo sociale esercitato tramite i mezzi di comunicazione di massa (radio e televisione) e i messaggi subliminali; il tema della distopia religiosa e del ribaltamento dei culti, con stregoni o seguaci di Lucifero divenuti detentori del potere; il tema dell'omicidio politico e quello dei diritti civili e politici dei robot umanoidi. Quanto ai romanzi, cui si deve aggiungere un quarto - *L'odissea di Alain Hardy* - sono tutti molti diversi tra loro soprattutto per scrittura. I primi tre sono accomunati dalla presenza delle tematiche poco sopra elencate (mentre il quarto segna il ritorno a una trama schiettamente avventurosa). *Il sistema del benessere* esaspera i difetti riscontrati nei racconti, con la riduzione a caricatura della critica alla società contemporanea. *Satana dei miracoli* inaugura un percorso per molti versi differente e spicca per una ricerca di

82 Malaguti, Ugo, *Il sistema del benessere*, in «Galassia», a. V, n. 51, 1 marzo 1965; *id*. *Satana dei miracoli*, in «Galassia», a. VI, n. 69, 1 settembre 1966; *id*., *La ballata di Alain Hardy*, in «Galassia», a. VIII, n. 85, gennaio 1968; cui si aggiunge *id*., *L'odissea di Alain Hardy*, in «Galassia», a. VIII, n. 88, aprile 1968.

rarefazione e poesia simakiane (nello stile ma anche nella scelta di ambientazioni e personaggi), che a tratti avvicinano la pagina a movenze fiabesche o da apologo. *La ballata di Alain Hardy* torna a una prosa forse più convenzionale, ma piena di salti logici tra situazioni escogitati per spiazzare il lettore, mentre l'ambientazione ripropone uno scenario proprio di un filone sociologico (con un Nord America sotto il regime totalitario di un generale pazzo e una Francia in cui la dittatura ha assunto i modi più subdoli del consumo e della distrazione mediatica). Infine con *L'odissea di Alain Hardy* Malaguti ritrova il suo smalto di narratore con una trama piena d'azione e di una invenzione fantastica tornata a briglia sciolta.

Nonostante, sopratutto tra i racconti, il Malaguti più impegnato abbia dato anche buone prove, stupisce, nel 1965 leggere, nel cappello introduttivo a *Gelida notte* (anonimo ma attribuibile a Rambelli) che il racconto è «uno dei racconti migliori di Ugo Malaguti: vale a dire che è uno dei migliori racconti della science fiction italiana […] Malaguti, attualmente impegnato in una serratissima attività di science fiction, ci da ancora una volta una conferma di quelle qualità che lo hanno rapidamente portato a esercitare un'amichevole ma indiscussa supremazia sulla giovanissima fantascienza italiana».[83]

Il giudizio stupisce pensando che nel 1965 si era chiusa da un solo anno l'esperienza di «Futuro», ed erano già state compilate diverse antologie - dagli *Interplanet* curati da Sandrelli (La Tribuna) a *I labirinti del terzo pianeta*, curata da Inìsero Cremaschi e Gilda Musa nel 1964 (Milano, Nuova Accademia) - che avevano proposto racconti italiani di caratura letteraria spesso alta e per nulla legati al modello di Malaguti. Evidente dunque, nello scritto redazionale, l'intenzione di Roberta Rambelli di promuovere una propria linea, una specifica declinazione di letteratura fantascientifica, in questo caso tramite l'elogio di un autore (e, in una certa esagerazione del giudizio a proposito dell'autore presentato, resta evidente anche il nodo problematico dei rapporti tra critica e cura editoriale già messo in luce nel paragrafo precedente).

Un altro autore incoraggiato da Rambelli prima e in seguito da Malaguti, lungo gli anni Sessanta, fu Alessandro Mussi (pseudonimo di Mario Galluzzi, milanese, classe 1945). Dopo l'esordio in *Accademia* su «Galaxy» nel novembre del 1961 (diciassettenne) proseguì un percorso tutto interno a «Galaxy» e «Galassia» (con l'eccezione di due racconti usciti su «Oltre il Cielo» nel febbraio 1963 e nell'agosto del 1964) pubblicando altri racconti brevi in *Accademia* e quindi fuori dalla rubrica (nel 1965), fino a essere incluso nell'antologia *A un passo dal pianeta domani* (n. 80, agosto 1967) con il romanzo breve *Cristo secondo*, dove è individuabile un chiaro richiamo ai temi cari a Malaguti e Cozzi: in un mondo dove un razzismo esasperato è stato eletto a sistema, un bambino nero viene creduto dalla comunità afroamericana il nuovo messia a causa di una serie di

83 Scritto redazionale (attribuibile a Roberta Rambelli) in «Galassia», a. V, n. 56, 1 agosto 1965, p. 172.

coincidenze interpretate come segnali divini, e viene cresciuto come tale nonostante il suo stesso scetticismo (dunque una declinazione del tema religioso inaspettata e spiazzante), per essere infine ingiustamente assassinato quando rifiuta di farsi strumentalizzare dal potere politico.[84] Si potrebbe citare anche un racconto come *L'urlo del silenzio*, pubblicato nel 1965 al di fuori di *Accademia*: una sanguinosa rivolta generazionale dei giovani, guidati da misteriosi individui che si rivelano essere robot mandati dalle grandi industrie, con lo scopo di eliminare le generazioni adulte perché i più giovani sono consumatori migliori. Un racconto che, al di là dell'ingenua trovata centrale, manca del tutto di un protagonista credibile o di un centro o un filo dell'azione.[85] Mussi illustra bene il caso di un autore scoperto (o forse, meglio: inventato) dalla curatrice Rambelli, ma che, nonostante l'impegno, non riesce a raggiungere una originalità di ispirazione né una tenuta espressiva sufficienti a proseguire un percorso autonomo. Non ne se ne ritrova infatti il nome in alcuna pubblicazione successiva.[86]

Tutt'altro caso, nel 1967, il romanzo breve *Anaconda* di Giorgio Scerbanenco, pubblicato in un'antologia con due racconti di Asimov.[87] L'accostamento dei due nomi in copertina (v. fig. 6) comporta una valorizzazione vistosa di quello italiano se si tiene conto della consueta apparizione delle firme nostrane in appendice o in fascicoli speciali. Scerbanenco nel 1967 è al culmine della popolarità come giallista (nel 1968 vincerà il Grand prix de littérature policière con *Traditori di tutti*, Milano, Garzanti), incredibilmente prolifico sin dagli anni Quaranta, i cui romanzi del ciclo di Duca Lamberti o di Arthur Jelling vengono ristampati in anni recenti e considerati tra le opere fondanti del giallo italiano.

Dunque, dopo Franco Enna, un nuovo caso di autore prestato dal giallo alla fantascienza, con la disinvoltura che può derivare solo da un consumato mestiere e da una consuetudine con repertori di stilemi generici. E, come Enna aveva ottenuto, tra le altre cose, un interessante giallo spaziale,[88] nel caso di Scerbanenco, con *Anaconda*, ne risulta un affascinante caso di fantascienza giudiziaria. In un mondo postcatastrofico, ballardiano, dove i vegetali hanno ripreso il sopravvento su ogni altra forma di vita, una spedizione militare fa prigioniero un importante criminale di guerra. Nonostante le orribili colpe dell'uomo, si procede a un regolare processo, assicurando la presenza di una difesa, di testimoni, di documenti, di una ricostruzione dei fatti obiettiva. Ed è tramite il processo che al

84 Mussi, Alessandro, *Cristo secondo*, in «Galassia», a. VII, n. 80, agosto 1967, pp. 85-214.
85 *Id*., *L'urlo del silenzio*, in «Galassia», a. V, n. 54, 1 giugno 1965, pp. 177-207.
86 Mussi ha stampato una raccolta nel 2002 in edizione privata ed è stato incluso in alcune antologie della serie «Futuro Europa» (Bologna, Perseo) sempre negli anni Duemila.
87 Asimov Isaac e Scerbanenco Giorgio, *... Di tutti i futuri del mondo*, in «Galassia», a. VII, n. 77, maggio 1977. I racconti di Asimov sono *Il crumiro* (*Strikebreaker*, 1963) e *Condanna a morte* (*Death Sentence*, 1943), tradotti da Rambelli.
88 *Astro lebbroso*, cfr. capitolo su «Urania», par. 2 in questo lavoro.

lettore vengono descritti il mondo e la storia recente della Terra, segnati tragicamente da una mutazione nelle emissioni di raggi solari, che l'umanità non aveva saputo scongiurare, non per incapacità tecnologica ma per un conflitto scatenatosi tra le due grandi aree in cui il mondo era diviso. L'Anaconda, nella quale l'azione si ambienta, è un enorme serpe metallica, lunga quaranta chilometri, che si fa strada nella mostruosa giungla sulla superficie terrestre, portando in sé quanto resta dell'esercito dei Ravandiani. Anche il popolo nemico - gli Okranesi - possiede una anaconda, ancor più lunga e temibile della prima.

Si fronteggiano due blocchi politici, due modelli di civiltà, ma la cornice della narrazione processuale falsa il punto di vista: il lettore è partecipe di quanto avviene in uno solo dei due schieramenti, strenuamente attaccato al rispetto delle leggi, sino a rischiare di apparire stolido. Per l'ossequio al loro sistema di norme i Ravandiani non furono in passato in grado di difendersi dai subdoli attacchi degli Okranesi (ed era stato l'accusato, Z Ultimo, a escogitare le terribili armi chimiche impiegate silenziosamente per sterilizzare le donne e ritardare lo sviluppo mentale dei bambini). Ora, per il medesimo attaccamento all'apparato della legge, i Ravandiani si assumono il rischio di non poter condannare e giustiziare l'imputato prima che l'Anaconda nemica li raggiunga.

Ciò che innalza l'opera a un gradino superiore rispetto a molti dei racconti di altri autori italiani pubblicati su «Galassia» nel medesimo periodo sono la torbida profondità dei personaggi e la padronanza dello strumento espressivo. Per gli stessi motivi, e non meno per la modernità che caratterizza gli scenari e le vicende umane dei suoi romanzi gialli, Scerbanenco è stato già valorizzato come uno degli autori chiave nella storia del giallo italiano. Parafrasando Elvio Guagnini, è con autori come Scerbanenco che tra i secondi anni Trenta e gli anni Quaranta si erano consolidate figure di scrittori di genere professionisti, in grado di puntare insieme alla leggibilità del racconto ma anche alla sua complessità e capacità di soddisfare attese più raffinate. Scerbanenco, giudica Guagnini, «è un autore al quale la storia del giallo italiano deve molto per motivi diversi»: non solo per la memorabilità di personaggi complessi e pieni di lati oscuri, per un «quadro morale della società rappresentato […] cupo, tormentato, problematico», per l'attenzione posta a raffigurare «il rapporto tra nuove forme di modalità della vita urbana e nuove forme di criminalità», ma anche per «un contributo di rilievo essenziale nella sperimentazione di un linguaggio che, se si vuole giudicare di consumo, è anche di qualità letteraria».[89] Simili rilievi sia riguardo alla tipologia di personaggi e relazioni, sia riguardo allo stile, valgono anche per lo Scerbanenco scrittore di fantascienza.

La scrittura di Scerbanenco in *Anaconda*, a tratti fiorita di aggettivazioni, asindeti, subordinazioni barocche, offre una rara efficacia nella creazione delle atmosfere e nell'adeguamento

89 Guagnini, Elvio, *Dal giallo al noir e oltre*, cit., pp. 22-23, 49-52.

ai suoi oggetti - alle situazioni umane così come alle vivide invenzioni (fanta)scientifiche che costellano il romanzo. Citio l'*incipit* dell'opera per l'esemplare ricchezza linguistica (e per l'impressione di sovrabbondanza cui contribuisce l'uso ridotto del punto fermo e del punto e virgola):

> Il sole splendeva verde non perché fosse verde ma perché filtrava attraverso settanta, ottanta, novanta metri di fogliame verde, trasparente, acquoso, ogni foglia appena toccata esplodeva acqua, i tronchi degli alberi si flettevano al passaggio dell'Anaconda trasudando ettolitri d'acqua poi, lacerati, fischiavano raucamente, scoppiavano, per centinaia di metri le radici schizzavano fuori da terra, il tronco largo dieci metri veniva masticato dalle lame di prua dell'Anaconda e tutta l'enorme bestia vegetale crollava grondando acqua, schiacciando il mare d'erba alto venti metri col rumore flaccido d'uno straccio sporco. (p. 13)

Altrettanto efficacemente si potrebbero riportare brani rappresentativi dell'inventiva con cui il narratore disegna il nuovo panorama biologico postcatasftrofico delle creature terrestri e delle nuove forme di vita zoofite, panorama in cui il paesaggio vero e proprio (descritto già nell'*incipit*) tutto vegetale, tende a prevalere sulle singole creature, creando trasmutazioni progressive, ovidiane metamorfosi e incredibili ibridi tra l'uomo, la pianta, la ricostruzione artificiale (ritratti con gusto ironico):

> L'accusatore era il generale De, un uomo che aveva resistito alle radiazioni più di ogni altro, il suo viso era rimasto normale, le colonie di fitozoi erano allignate nei suoi piedi, ma con delle spesse scarpe di piombo e non facendo mai passeggiate nella giungla, si poteva contenere la loro avanzata, un'infiltrazione di ranuncolacee era arrivata fino al polmone destro, per questo la sua voce causa l'affaticata respirazione e la febbre continua, suonava sibilante, sgradevole all'udirla, come un raschìo, eppure era la voce della legge. (p. 28)

> Dal fondo giallastro dorato dell'infinito corridoio che costituiva l'Anaconda, cominciò ad apparire qualche cosa […] era il cilindro che conteneva l'*entità* zoofita che una volta era stato un generale Okranese e adesso era un viluppo di alghe, immerso in una soluzione chimica e di lui era rimasto solo l'encefalo chiuso in un grande ovulo dentro il cilindro collegato a un quadro di radiocomandi che trasformavano gli impulsi delle cellule cerebrali, i pensieri di Sua Grandezza la Pace il Generale Alga 33, in parole e in capacità di ascoltare e vedere […] (p. 53)

L'antologia collettiva *A un passo dal pianeta domani* uscì nell'agosto del 1967, pochi mesi dopo il romanzo di Scerbanenco. Come detto prima la seconda parte del volume è occupata da *Cristo secondo* di Mussi, mentre i racconti presenti nella prima parte sono - annunciava Malaguti - «di alcuni autori che, in un modo o nell'altro, sono stati lanciati come autori di science fiction dalle pagine di *Galassia*. La presenza di autori che hanno partecipato ad *Accademia* in questo scorcio del 1967 costituisce la migliore conferma dell'enunciazione fatta nell'editoriale di maggio: questi autori,

ormai, hanno raggiunto un livello tale che la loro presenza in una rubrica di "lancio" non ha più ragion d'essere».[90] Nell'editoriale di maggio Malaguti aveva fatto un primo bilancio della sua "operazione settimo anno", difendendo *Accademia* dall'accusa di essere una rubrica inadeguata e inutile, e ribadendone la funzione di «vetrina» per autori nuovi e per «le nuove forze di quella che può diventare la sf nazionale».[91] Dunque l'antologia sul numero 80 voleva nelle intenzioni rappresentare il coronamento di un lavoro di scoperta, selezione, valorizzazione di nuovi autori, come mostrano anche i cappelli introduttivi precedenti ciascun racconto, in cui il curatore presentava l'autore e ne ricordava gli esordi nella rubrica. Nonostante alcuni dei racconti raggiungano un buon livello, risultando godibili e divertenti (*Fuga burocratica* di Miglieruolo, *Quel benedetto parassita* di Silvero Pisu) o melanconici e spiazzanti (*Tre storie di robot* di Elios Vertovese), altri racconti non convincono sino in fondo, come *Mister spaceman* di Diego Gabutti - racconto di atmosfera spazioportuale piuttosto di maniera (e con poche connessioni all'impegno ideologico che segna la monografia critica dell'autore, *Fantascienza e comunismo*, nominata nella prima parte di questo lavoro); o *Il giorno del flauto* di Carlo Bordoni (altro futuro critico), in cui la descrizione di un mondo devastato dalle radiazioni atomiche non aggiunge molto ai *cliché* già noti. Nel complesso, dunque l'obiettivo di presentare una nuova leva di autori nata da *Accademia* è solo in parte conseguito: dell'investimento considerevole fatto su Mussi ho già detto; Vertovese, nonostante la bontà dell'esordio non proseguirà un'attività di scrittura, e così anche Pisu; Miglieruolo si rivelerà negli anni successivi un'ottima acquisizione al campo della fantascienza anche se con una produzione quantitativamente limitata (ospitata tra l'altro su «Oltre il Cielo», «Nova Sf*», collane Libra; di seguito in questo capitolo ricomparirà col romanzo *Come ladro di notte*). Pallottino proseguirà l'attività di illustratrice, si trovano pochissime altre tracce di Carlo Vittorio Cattaneo, mentre Bordoni e Gabutti firmeranno solo interventi critici.

Nel loro complesso più rilevanti paiono le tre antologie curate tra 1970 e 1972 da Curtoni, Montanari e Gianfranco de Turris. L'introduzione alla prima di queste - *Destinazione uomo. Tendenze della SF italiana*, firmata dai tre curatori e datata dicembre 1969,[92] contiene alcune dichiarazioni programmatiche significative (ma in ciascuna antologia indicazioni bio-bibliografiche e spunti critici su ciascun autore verranno dati nei brevi cappelli redazionali che precedono ciascun racconto). I curatori cominciavano da considerazioni riguardanti un ampio contesto socio-culturale: dopo l'atterraggio dell'Apollo 11 sulla Luna (21 luglio 1969) l'interesse per la fantascienza in Italia

90 U. M. (Ugo Malaguti), *Pagina due*, in «Galassia», a. VII, n. 80, agosto 1967, pp. 4-8.
91 *Id*., *Pagina due*, in «Galassia», a. VII, n. 77, maggio 1967, pp. 4-8.
92 Curtoni Vittorio, de Turris Gianfranco e Montanari Gianni, *Introduzione*, in «Galassia», a. X, n. 113, 1 marzo 1970, pp. 7-14, da cui le citazioni che seguono.

non è affatto diminuito, l'editoria generalista (Bompiani, Garzanti, Dall'Oglio, etc.) sta proponendo anzi numerose opere di genere. È invece l'editoria specializzata ad aver mostrato, tra 1967 e 1968, segnali di crisi (molte pubblicazioni avevano in effetti chiuso da poco, tra cui «I Romanzi del Cosmo», mentre «Oltre il Cielo» dava segni di crescente stanchezza). I curatori attribuivano tale crisi a un momento di ricambio del pubblico, un allontanamento di molti lettori storici e un ricambio verificatosi lentamente, che aveva costretto anche «Galassia» ad abbassare le tirature e lo S.F.B.C. a sospendere temporaneamente le uscite (che ripresero proprio nel 1970). Un fenomeno di eccessivo inflazionamento aveva portato, nello stesso periodo, alla chiusura di molte pubblicazioni amatoriali. È in questo contesto difficile che l'antologia presentata si inseriva, col preciso scopo di offrire agli autori italiani uno sbocco editoriale: iniziative come «Futuro» e gli *Interplanet* avevano dimostrato ormai l'ottimo livello raggiunto da molti autori italiani, ma avevano offerto uno spazio sporadico e limitato.

Questa prima e maggiore parte dell'introduzione non solo offre un quadro del mercato specializzato contemporaneo decisamente lucido (anche considerando la mancanza di diaframma temporale tra la situazione descritta e il momento della stesura), ma dimostra quella peculiare attenzione alle dinamiche editoriali e alla loro influenza sul fatto letterario, che nel mondo della fantascienza ha caratterizzato largamente, anche in Italia, i discorsi degli addetti ai lavori come degli appassionati. Tra le cause di questa attenzione sono da annoverare proprio i limiti del mercato editoriale specializzato, in particolare nei confronti degli autori italiani. È rivelatore che questa introduzione a *Destinazione uomo* si preoccupasse di mettere in luce i meriti dell'antologia in termini di spazio editoriale prima di quelli letterari. Questi ultimi non venivano però tralasciati: l'intento nella scelta dei racconti, affermavano i curatori, era stato quello di «dare un quadro il più possibile ampio delle tendenze della SF italiana sia nelle tematiche che nello stile» (fatto evidenziato dal sottotitolo - *Tendenze della SF italiana*) e la prima considerazione da fare riguarda il superamento, da parte di tutti gli autori «di ogni influenza esterna» cosicché la raccolta «costituisce un efficace esempio di cosa si possa intendere oggi per science-fiction “all'italiana”». Naturalmente, dopo il problema della collocazione editoriale, l'autore italiano deve affrontare quello dell'ingombranza dei modelli stranieri. E in questo caso - proseguivano i curatori - se ne svincola brillantemente:

> Assolutamente predominante risulta l'impegno introspettivo (cosa che abbiamo inteso sottolineare col titolo dato alla raccolta), che fa assumere sovente più importanza ai personaggi che non alla trama. Già questo fatto è indice di un preciso desiderio, che è quello di nobilitare il modulo fantascientifico per una ricerca spiccatamente psicologica.
>
> Ricerca che, ad essere sinceri, raramente si ritrova in molta parte della SF americana […]

Si consolida qui la vulgata critica, proposta da Aldani nel suo *La fantascienza* del 1962, di una fantascienza italiana contraddistinta dalle tendenze "umanistiche", dall'attenzione all'uomo e dunque, all'interno della storia, al personaggio, alle sue dinamiche psicologiche, ai suoi dilemmi morali, esistenziali, sentimentali. Un fatto sicuramente vero per quanto riguarda questa antologia, in cui la fantascienza italiana cerca una sua autonomia evitando di competere coi modelli americani sul piano dell'invenzione e dell'accuratezza tecnologico-scientifica, preferendo invece soffermarsi nell'osservazione dell'individuo. Nelle due antologie seguenti i nostri autori arriveranno però a cimentarsi con altre tipologie tematiche, recuperando, non ultimo, anche l'impegno tipico di una letteratura dell'ipotesi, del "what if", dell'invenzione distopica e della riflessione sulle tendenze della società e della politica (come già era avvenuto altre volte, ad esempio negli *Interplanet*).

Dunque in *Destinazione uomo* prevalgono i temi dell'io (declinati, non si può non notare, da autori che mediamente non superano i trent'anni di età). Nell'ottimo *Ritratto del figlio* di Curtoni, ambientato in un nord Italia postatomico e sottomesso a un nuovo, umiliante protettorato statunitense, Antonio, uomo prostrato come molti dal disastro atomico, vive il dramma di un figlio muto, distante, completamente alieno e forse malvagio, nato già sotto il segno delle radiazioni atomiche. Il tema può ricordare in qualche modo quello de *I figli dell'invasione* (*The Midwich Cuckoos*, 1957) di John Wyndham, tradotto nel 1959 in «Urania», ma diverso è il clima psicologico, di dubbio, di lacerante incertezza e incomunicabilità che caratterizza il racconto di Curtoni (mentre *Running wild* di Ballard, altra opera cui verrebbe naturale pensare, è stato pubblicato solo nel 1989). Il protagonista stringe inoltre amicizia con un militare americano: i dialoghi mostrano un'attenta mimesi del parlato con effetti di medietà di registro, di verosimiglianza e di asciuttezza che, assieme allo scenario postbellico, contribuiscono a creare l'impressione di un racconto neorealista. Compaiono già, però, le incrinature create dell'espressione di una inquietudine psicologica, che caratterizzerà maggiormente i racconti successivi. Il tema dei mutanti tornerà, in una declinazione del tutto diversa nel romanzo *Dove stiamo volando* (1972).[93]

Un tormento interiore è anche al centro di *Natale su Miranda* di de Turris, in cui un astronauta ritrova la sua fede al cospetto dello spettacolo dello spazio grazie ai dialoghi telepatici con l'antico abitante dell'asteroide Miranda. Del racconto restano impresse le descrizioni dei maestosi corpi e fenomeni spaziali: «Urano sorgeva allora: anche se l'orizzonte era di qualche centinaio di chilometri, la sensazione di microscopicità era tremenda e angosciosa. Miranda cadeva e cadeva verso il gigante che abbracciava con il suo volto turbato tutta la porzione di spazio di fronte a lui […] E tutto avveniva in silenzio. Urano sorgeva. Miranda correva follemente nello spazio. I soli

93 V. nel presente lavoro sez. III, cap. III, par. 2.

bruciavano e lui era seduto su di un sasso impazzito, mentre intorno era il silenzio» (p. 94).

Su una medesima linea prevalentemente "introspettiva" si possono collocare ancora *Il pianeta delle maschere* di Tiberio Guerrini (romano, ventiseienne) - racconto surreale costruito quasi come un testo teatrale, tutto giocato sulle dinamiche di relazione tra un gruppo di naufraghi spaziali e ricco di riferimenti colti (da Eschilo a Baudelaire);[94] *Il mare bianco* di Pandolfi (ventiseienne di Pesaro) - in cui un colono si innamora di una misteriosa creatura aliena, donna alta pochi centimetri, forse solo proiezione del sentimento di possesso che infine spinge l'uomo a ucciderla; o, ancora, *A pesca nel lago Qumran* di Maurizio Viano (romano, trentenne) - giocato su un buon uso dell'indiretto libero, che offre al lettore il punto di vista di un personaggio antieroico, la cui anima (corpo astrale?) viene sbalzata durante il sonno su un mondo lontano, grazie alle proprietà di un frammento di quel pianeta piovuto dallo spazio. Anche l'enigmatico *Guarda che notte splendida tesoro* di Gogo Tao Carrara (triestino, ventiseienne) punta su un succedersi di stati psicologici e di sensazioni, mentre ciò che effettivamente accade viene solo suggerito. Come si vede in questi racconti (con l'eccezione di quello di Curtoni) l'elemento scientifico è piuttosto debole, pretestuoso, trasfigura nel simbolico, nel surreale, nell'allucinatorio. A sé stante il caso di Miglieruolo, del quale i curatori scelgono di presentare un racconto, *Gli arpionatori*, non rappresentativo di quel fronte di satira della burocrazia già noto ai lettori di «Galassia», ma di una ricerca formale barocca e fascinosa, di una riflessione dolente sulle dinamiche della comunità umana, anticipatrice dei risultati del romanzo *Come ladro di notte*. L'epilogo del racconto è crudele, non privo di una sua amara ironia: compito degli arpionatori marziani è setacciare il sistema solare raccogliendo i corpi degli uomini dispersi dopo una catastrofe planetaria che ha distrutto Terra, corpi ora collezionati «per la fame di Marte».

Non mancano nell'antologia prove differenti: *La sua mano* di Luigi de Pascalis (ventiseienne, abruzzese d'origine e romano d'adozione) è ad esempio, un riuscito racconto fantastico-gotico e di avventura per mare, ambientato su una nave negriera nel 1737, in cui la mano del titolo è quella mozzata di un misterioso personaggio, forse proveniente da altri mondi (e non può non ricordare i racconti classici del fantastico che hanno fatto tipico il tema, da Gautier a Tarchetti). De Pascalis aveva pubblicato qualche racconto sulle ultime annate di «Oltre il Cielo», uno dei quali firmato assieme a de Turris (al quale la letteratura fantastica e nera era cara quanto quella fantascientifica).

Ad maiorem dei gloriam di Gianni Montanari si ambienta in un futuro in cui una guerra planetaria è combattuta tra armate sovietiche e papali, mentre *Rivelazioni sul Tropical Project* di Pierfrancesco Prosperi è un bel racconto di fantapolitica centrato sul tema degli universi paralleli, assieme a quello dell'automobile, caro all'autore sin dalle prime prove su «Oltre il Cielo». Prosperi

94 *Il pianeta delle maschere* era già stato edito in «Oltre il Cielo» il mese prima.

andava confermandosi un ottimo narratore "medio", per dir così, in grado di costruire trame appassionanti e di far funzionare una scrittura senza pretese sperimentali ma efficace e priva di ingenuità. L'autore, negli anni seguenti, comparirà in «Galassia» anche con due romanzi.

Ma seguo per il momento il filo delle antologie collettive. *Amore a quattro dimensioni. Fantamore all'italiana*, seppure con un criterio tematico più stretto che nel caso precedente, proponeva nuovamente una scelta di firme e di tipologie di racconto piuttosto vasta. L'introduzione,[95] firmata dagli stessi tre curatori, cominciava per altro con un bilancio dell'accoglienza dell'antologia precedente, cui aveva arriso, affermavano Curtoni, de Turris e Montanari, un successo di pubblico e di critica sufficiente a far ripetere l'iniziativa. Venivano tra l'altro citate le menzioni positive ricevute su alcune testate della stampa generalista («Roma», «Il Tempo» di Napoli, «Lo Specchio», «L'Italia che scrive», «Playmen»).

Anche qui un certo spazio era poi dedicato a commentare le pubblicazioni dell'annata e l'andamento del mercato, che aveva mostrato una leggera ripresa d'interesse, spiegata con un beneficio ricevuto dalla fantascienza dall'incremento di interesse per generi e prodotti culturali in qualche modo affini - dai fumetti alla moda delle scienze occulte, ma anche «per correnti letterarie d'avanguardia e di 'rottura' che hanno sempre tenuto da conto la speculazione scientifica e la fantasia pura, come il futurismo, il surrealismo, il dadaismo». Non è difficile scorgere, nell'affermazione di simili parentele, l'apporto di de Turris nell'idea di fantascienza come genere del mistero, contiguo ad altri generi letterari e a discipline dedite all'inspiegabile; mentre il contributo di Curtoni e Montanari pare determinante nella valorizzazione dell'aspetto avanguardistico-sperimentale. Probabilmente voluta in egual modo da tutti i curatori è poi l'apertura dell'antologia a generi contigui: già in *Destinazione uomo* non erano mancati racconti di tema fantastico e gotico; ora la commistione si fa programmatica: «Amore anche del tutto differente, visto dai diversi autori da dietro la lente deformante (positiva e/o negativa) della *science-fiction* pura, della fantasia, dell'orrore, dell'*heroic fantasy*; cioè di quegli aspetti della narrativa *diversa* per la cui affermazione ci battiamo da anni».

Nell'antologia sono presenti firme per lo più già note e in gran parte già comparse nella raccolta precedente (e come in quella i racconti sono disposti in ordine alfabetico per autore): Curtoni, de Pascalis, de Turris, Miglieruolo, Montanari e Pandolfi. Non presenti nell'antologia precedente ma già noti al pubblico degli appassionati invece Falessi e Pestriniero, mentre Livio Horrakh (triestino, venticinquenne) era sino ad allora comparso solo una volta in *Accademia* e tornerà negli seguenti su «Galassia» con alcuni racconti e un romanzo, Gabriella Scialdone (ventitreenne, veneziana) e

95 Curtoni Vittorio, de Turris Gianfranco e Montanari Gianni, *Introduzione*, in «Galassia», a. XI, n. 137, 1 marzo 1971, pp. 7-11.

Mauro Gallis (triestino, classe 1946) contavano una sola occorrenza ciascuno in *Accademia* e compariranno poche altre volte (ma anche nella terza antologia). Remo Guerrini (genovese, ventitreenne) aveva pure esordito in *Accademia* e negli anni seguenti diventerà collaboratore di «Robot».

Anche in questo caso i racconti dei curatori sono al di sopra di ogni sospetto di favoritismo, quelli di Curtoni e Montanari in particolar modo sono esempi ottimi e particolarmente significativi nella produzione di ciascun autore, quasi racconti-manifesto. *L'esplosione del Minotauro* di Curtoni, con un protagonista mentalmente disturbato che iscrive ogni cosa in un'equazione totale, convinto che il padre astronauta morto in una missione fosse stato in realtà sostituito da un cyborg, è un racconto di sapore spiccatamente ballardiano, mentre il tema del rapporto padre-figlio e dell'uccisione del padre si consolida come uno dei prediletti dall'autore. *Fenice, i tuoi occhi di cristallo* di Montanari presenta diversi elementi tipici della narrativa dell'autore, che distingueranno anche i due romanzi seguenti: il clima bellico o post bellico, qui declinato in una Londra divenuta rifugio di tutti i fuoriusciti dai due blocchi politici - americano e sovietico - che si spartiscono il mondo; personaggi che si dibattono in questo contesto critico, alla ricerca, con poche speranze, di un adattamento, di un cambiamento. In *Fenice* una particolare elaborazione è riservata alla struttura narrativa: la trama è costruita giustapponendo spezzoni che presentano i diversi punti di vista dei personaggi coinvolti nella vicenda. Nonostante venga sempre specificato, all'inizio di ogni paragrafo, il nome del personaggio su cui viene centrata la focalizzazione, al lettore è comunque richiesto uno sforzo di ricomposizione e interpretazione.

Ciascun autore segue la propria ispirazione e, come annunciava l'introduzione, sono forti le componenti fantastiche - *Sulla spiaggia* di de Turris, *La notte della sconfitta* di Pandolfi, gotico-occulte - *Amore a prima vista* di de Pascalis. Scelte più ortodossamente fantascientifiche restano invece quelle degli autori della vecchia guardia - Falessi con *La verità del pilota spaziale* e Pestriniero con *AU.R.A.* - e di Gabriella Scialdone con *Il rumore del mare*; ma certo si tratta di estrapolazioni fantascientifiche anche nei casi di Remo Guerrini e Mauro Gallis, che ambientano i loro racconti tra future civiltà decadenti - *Carnevale* di Guerrini, o spietate - *Cerimonia nuziale* di Gallis.

È chiaro per altro che il tema dell'antologia viene inteso e declinato nel senso più ampio possibile, restando comunque probabile che fosse stato assegnato agli autori prima della raccolta dei testi (mentre nel caso della prima antologia sembra più verosimile che i curatori avessero ricercato un tratto comune una volta collezionati i racconti). Si fa notare dunque l'unica eccezione: il racconto di Livio Horrakh, *Dove muore l'astragalo*, inserito nonostante il tema dell'amore non compaia in alcuna forma «per la sua eccezionale bellezza» (così il cappello redazionale, p. 88). Ed il racconto,

che vinse il premio per la narrativa breve alla Eurocon (convention europea di fantascienza) triestina del 1972, meritava in effetti una valorizzazione maggiore di quella che avrebbe guadagnato da una pubblicazione in appendice su un numero qualsiasi della rivista. Horrakh traspone un viaggio attraverso l'Europa e il Medio Oriente, da Parigi a Babilonia, in un futuro postatomico ritratto con rara poesia. Il sentimento di condanna senza appello, decretata dal *fall out* atomico, è ritratto nella gente in esodo, nelle città trasformate in baraccopoli, nei paesaggi desertificati, e si sovrappone alle impressioni del narratore lungo il percorso, che del racconto costituiscono l'anima "kerouachiana", in un interessante e riuscito esempio di *beat* fantascientifico: mezzi di fortuna, incontri, tappe, descritti con un linguaggio secco, che fa poche, calcolate concessioni ai sentimenti dell'io narrante.

Un bilancio dell'accoglienza di *Amore a quattro dimensioni* venne fatto a un anno di distanza dai curatori nell'introduzione a *Fanta-Italia. Sedici mappe del nostro futuro*,[96] con particolare attenzione, anche in questo caso, allo spazio dedicato da quotidiani e periodici generalisti, di cui vengono riassunti i pareri critici («Il Tempo», «Napoli Notte», «Il Secolo», «Il Giorno», «Il Giornale d'Italia», «La Fiera letteraria», «Lo Specchio», «Vita», «Playmen»). I curatori affermano anzi che nella scelta del tema della terza antologia sono state raccolte le critiche mosse da Sergio Turone («Il Giorno», 16 maggio 1971) che lamentava il fatto che di italiano, in *Fanta-amore all'italiana* vi fossero solo le firme, mentre la realtà nazionale rimaneva assente dagli scenari, nonostante la fantascienza si presti particolarmente a fare riferimenti alla realtà sociale in cui si vive, alla condizione quotidiana dell'uomo.

Perciò la nuova antologia proponeva come filo conduttore la visione fantapolitica dell'Italia futura. I curatori si premuravano di esprimere professioni politico-ideologiche molto diverse fra loro - con l'implicita intenzione di assicurare pluralità politica nelle scelte di pubblicazione, ma al contempo restando persuasi che la delicata scelta tematica sarebbe stata probabile bersaglio di polemiche («Oggi, i curatori di *Fanta-Italia* propongono un esperimento che reputano interessante, anche se forse un poco "pericoloso" per le possibili conseguenze polemiche. Il che, diciamolo chiaramente, non ci spaventa […]», p. 9).

Anche qui il livello e il timbro dei racconti restano variegati, ma la declinazione del tema è in questo caso un poco più omogenea. Domina un discreto pessimismo di fondo, declinato in distopie del controllo, guerre tra rossi e neri, ma anche parossismi della burocrazia, sovrappopolazione, strapotere della pubblicità.

Ottimo il racconto di apertura di Aldani, *Domenica romana*, in cui un'Italia tragicamente sovrappopolata è descritta con ironia tramite il punto di vista e con il linguaggio di un bambino.

96 *Idd*., *Introduzione*, in «Galassia», a. XII, n. 165, 1 maggio 1972, pp. 6-11.

Riuscita anche la comicità di *La morte del duce* di Pier Carpi, svolto come un necrologio di Mussolini datato 1971, con la descrizione di un fascismo divenuto governo stabile dell'Italia e accettato nelle relazioni internazionali, con esiti ironici anche nell'elaborazione di una aggiornata retorica di regime. Altri racconti sono nel complesso riusciti: l'orwelliano *Psicocrazia* di Adalberto Cersosimo (ventiseienne, di Casale Monferrato), *Prenestino Blocco 4* di Giulio Raiola (veneziano, classe 1923) - in cui il regime totalitario è ecclesiastico (come anche in *Stato delle chiavi* di Staffilano) e il protagonista finisce per tradirsi condizionato solo dalla propria paura; così anche, molto diversi per atmosfere e tono il fiabesco e tragico *L'ultima giga* di Remo Guerrini e *Dittico burocratico* di Miglieruolo (questa volta rappresentato nella sua produzione satirica di tema appunto burocratico). Non perde il suo tocco pessimista ma anche di capace narratore Cesare Falessi, che con *I gamberi* è l'unico a cimentarsi su un tema ecologico, mettendo in guardia sull'uso indiscriminato delle risorse naturali.

Altri racconti convincono meno: *Suicidatevi con Frida* di Gogo Tao Carrara (triestino, classe 1944) ipotizza il tentativo di risolvere il problema della sovrappopolazione convincendo quante più persone possibile a suicidarsi, compito affidato non allo Stato ma a industrie produttrici di prodotti per il suicidio. L'enunciazione di slogan promozionali e la ripetizione ossessiva di alcune parole ('sovrappopolazione', 'suicidatevi', etc.) a spezzare il testo, mimando l'invadenza della pubblicità, ha il sapore di un tentativo di sperimentazione forzato e poco originale. *Petrus romanus* racconto a quattro mani di de Turris e Prosperi, scritto nel 1963 e già pubblicato in altre sedi, rappresenta una posizione ideologica da cui Prosperi, nel 1972, era ormai lontano. In un'Italia ormai sotto il giogo sovietico la tragica morte del Papa rappresenta la fine di ogni valore positivo. Il racconto degli ultimi istanti di vita del Papa è composto in un montaggio con altre scene che dovrebbero far comprendere al lettore la situazione italiana attraverso casi particolari: in una stazione spaziale un ottuso comandante russo tratta con arroganza i due sottoposti italiani, in una casa romana un donna qualunque rappresenta una popolazione immiserita e trista. La didascalicità e il patetismo delle scene eccedono, facendo perdere al racconto genuinità ed efficacia (come si è notato relativamente ai racconti di Cozzi e Malaguti di qualche anno prima). Anche Curtoni e Montanari firmano racconti leggermente al di sotto dei loro precedenti: *La vita considerata come un'interferenza tra nascita e morte* di Curtoni propone un'Italia in cui sono gli Americani a far la parte dei colonizzatori imperialisti. Nel descrivere gli ultimi giorni in carcere di un italiano della (nuova) Resistenza condannato a morte, l'autore si serve abilmente di dialoghi secchi e serrati e di descrizioni spoglie ma crude, con una scelta di stampo neorealista efficace, ma in cui si fatica a rintracciare l'originalità cui l'autore aveva abituato. Non molto dissimile la scelta di Montanari per l'ambientazione di *C'era l'Italia e c'erano gli eroi*, in cui un gruppo di amici di idee comuniste si da alla macchia prima di

incorrere in una repressione letale. Al centro del racconto la fuga raccontata tramite una serie di analessi narrate dal protagonista in prima persona e spezzate da secche apostrofi, rivolte da un narratore esterno al personaggio. L'insieme mantiene una tensione interna notevole, ma pare mancare quel maggiore spessore di significato che era lecito aspettarsi da Montanari dopo le prove già date.

Un'ultima notazione meritano i due racconti veneziani della raccolta, ossia i due racconti dedicati al futuro di Venezia e firmati da Pestriniero e Scialdone - *Quelli dei quadri* e *Prima che venga il caldo*. Molto diversi per vari aspetti, non ultimo quello formale - sempre asciutta la prosa di Pestriniero, ricca di metafore e aggettivazioni inconsuete quella di Scialdone - i due racconti hanno in comune una Venezia morta, imbalsamata, sfondo da *tableaux* per attrazioni turistiche o prodotto ambito da miliardari alieni, semi sommersa nel primo caso, destinata a sprofondare definitivamente nel secondo. Un tipo di scenario che si ritrova in altri autori - da *Piano recupero* di Giulio Raiola (nell'antologia *I labirinti del terzo* pianeta curata da Cremaschi e Musa, Milano, Nuova Accademia 1964), fino al recentissimo *La seconda mezzanotte* di Antonio Scurati (Milano, Bompiani, 2011).

Che la fine della serie di antologie sia stata determinata dagli strascichi delle polemiche politiche si sa grazie a fonti indirette, mentre mancò la sede per un bilancio ufficiale dell'iniziativa.[97] Nel complesso le tre antologie riuscirono comunque a conseguire risultati interessanti: accanto ad alcuni autori della generazione precedente (esordienti attorno alla fine degli anni Cinquanta, come Falessi e Pestriniero), in grande maggioranza gli autori sono giovani e giovanissimi. In tutte le antologie convivono autori provenienti da percorsi diversi e da gruppi connotati differentemente in senso regionale - romano, veneto, triestino-udinese, piacentino, etc., molti dei quali contano già una pratica come curatori e collaboratori di pubblicazioni amatoriali (come i cappelli redazionali spesso si premurano di specificare). Nonostante le oscillazioni di livello e impegno tra racconti, la media dei risultati resta più che accettabile, con punte di eccellenza; pienamente raggiunto si può considerare lo scopo di fornire panorami vasti della produzione di genere nostrana, dando rappresentanza ad autori e tendenze molto differenti fra loro e senza escludere, per altro, anche i generi contigui del gotico e del fantastico (come d'altronde avveniva, negli stessi anni, nelle scelte di pubblicazione della serie, con la comparsa di antologie dell'orrore e, più avanti, dell'*heroic fantasy* di Zuddas).

In questi primissimi anni Settanta gli scrittori italiani trovano su «Galassia» uno spazio anche maggiore con la pubblicazione di diversi romanzi completi, presentati nelle uscite regolari della

97 Cfr. Vegetti, Ernesto, *Galassie come granelli di sabbia*, cit., p. 54.

serie, dunque senza quella veste di esperimento o proposta che avevano le antologie collettive, un po' per loro stessa natura di laboratorio di un piccolo canone, un po' perché volutamente presentate come numeri speciali (anche se inserite nella numerazione regolare dei fascicoli).

Nel settembre del 1971, pochi mesi dopo *Amore a quattro dimensioni*, esce *Autocrisi* di Pierfrancesco Prosperi.[98] L'introduzione dei curatori menziona la buona accoglienza, libera da pregiudizi esterofili, ricevuta dalle prime due antologie italiane e, con la consueta attenzione ai legami tra produzione letteraria di genere e mercato editoriale specializzato, sottolinea che «se fino ad oggi la produzione italiana di romanzi di fantascienza è stata relativamente scarsa, buona parte della colpa si deve proprio all'inesistenza di un mercato interno, il che ha fatalmente costretto gli autori a rinunciare ai progetti più ambiziosi, o addirittura a tenere nel cassetto progetti già pronti»,[99] come è il caso anche di *Autocrisi*, scritto qualche anno prima della pubblicazione. Senza negare una certa asfitticità del mercato specializzato, bisogna anche notare, almeno nel caso di Prosperi, che gli anni trascorsi dagli esordi su «Oltre il Cielo» hanno giovato alla maturazione dello scrittore (per altro nel 1971 ancora appena venticinquenne). Nel 1978 Curtoni giudicherà che «la scrittura semplice e accattivante, l'ingegnosità delle trame, qualificano Prosperi come il più professionista dei nostri scrittori, colui che meglio degli altri ha saputo adeguarsi ai caratteri standard della *science-fiction* anglosassone»[100] e, aggiungerei, di una *science fiction* classica, pre New Wave, che ha nella grande leggibilità e piacevolezza il suo criterio principale a livello formale e che, contemporaneamente, non immette nella narrazione particolari problematizzazioni gnoseologiche o interrogativi sull'uomo. *Autocrisi* si aggiudica in ogni caso il primo premio dedicato alla narrativa italiana nella già citata convention fantascientifica triestina del 1972. Il romanzo è ambientato in un futuro in cui le grandi corporation automobilistiche si sono spartite il mercato terrestre e sono tanto potenti da manovrare le elezioni politiche americane. Mentre le industrie tentano di imporre l'automobile sul piccolo pianeta di Dakopi, sulla Terra nasce una Lega contro gli eccessi della motorizzazione che, davanti ad automobili sempre più potenti e meno sicure, prima causa di mortalità, riscuoterà un insperato successo. La strage provocata dall'introduzione delle auto terrestri su Dakopi provocherà una rivolta e la messa al bando del nuovo mezzo, mentre Steinduck, fondatore della Lega, sulla Terra giocherà tanto bene le sue carte da riuscire a costringere le

98 Prosperi, Piero (per Piefrancesco), *Autocrisi*, *Una Cadillac per Natale*, *Fine dell'età d'oro*, *Autogrill*, in «Galassia», a. XI, n. 150, 15 settembre 1971. Romanzo seguito da tre racconti brevi. Il romanzo è stato ristampato nel 1997 dalla Perseo Libri di Bologna e, seguito da vari racconti, in «Urania collezione» n. 98 nel marzo 2011.

99 Curtoni Vittorio e Montanari Gianni, *Introduzione*, in «Galassia», a. XI, n. 150, cit., pp. 5-6.

100 Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto*, cit., p. 185. Il giudizio riprende quello dato assieme a Montanari già nel 1973 nell'introduzione a *Seppelliamo Re John*: «fra tutti gli scrittori italiani presentati da Galassia, Prosperi è certo quello più capace di sfruttare un linguaggio piano e in un certo senso professionale, e forse in questo risiede la sua forza […] il suo primo intento è raccontare una storia con tutte le caratteristiche capaci di renderla interessante», in *Introduzione*, in «Galassia», a. XII, n. 182, 15 gennaio 1973, pp. 5-6.

industrie ad adottare le strade per la guida automatica, meno redditizia dato il grande investimento necessario nelle infrastrutture comuni, ma assai più sicure per l'uomo (l'unica critica mossa al romanzo nell'introduzione era stata riservata proprio a questo lieto fine, considerato un po' troppo aproblematico). Giustamente Curtoni ha spiegato l'interesse di Prosperi per l'automobile motivandolo da una parte con il timore verso lo strapotere delle macchine nella civiltà futura e, d'altra parte, con «il moto d'affetto, quasi d'amore, per le cromature lucenti, per il volante sportivo, per la carrozzeria aereodinamica»,[101] ma certo in *Autocrisi* l'automobile è anche l'ultimo anello di un complesso sistema economico-produttivo e dei suoi addentellati con la politica, la finanza, le relazioni interplanetarie. E difatti la riflessione critica dell'autore non si appunta sull'automobile in sé quanto sul potere che certi interessi economici sono in grado di esercitare sulle scelte pubbliche e, in fine, sulla vita singolare e collettiva degli uomini.

A distanza di poco più di un anno l'autore ricompare con *Seppelliamo Re John*,[102] questa volta su tema degli universi e dei futuri paralleli. Il romanzo è costruito attorno all'omicidio Kennedy, immaginato come snodo storico decisivo. Dopo un disastroso conflitto mondiale l'umanità entrerà in uno stadio successivo di evoluzione: da diversi futuri, meno e più lontani, vengono inviati emissari che devono scongiurare o assicurare l'avvenimento cruciale. Per la ricostruzione del fatto storico l'autore si è documentato dettagliatamente (tanto da voler inserire, a fine romanzo, una piccola bibliografia di riferimento), mentre la scelta formale è ricaduta su un montaggio alternato dei diversi fili narrativi, che nulla toglie però alla comprensibilità dell'intreccio e della pagina, come l'introduzione faceva già notare (da cui anche la scarsa pertinenza di ogni paragone con *The Assassination of John Fitzgerald Kennedy considered as a Downhill Motor Race*, racconto di J. B. Ballard del 1966, poi confluito in *The Atrocity Exhibition*, che ha in comune col romanzo il solo fatto storico posto al centro dell'attenzione).[103]

Nel dicembre del 1971, due mesi dopo *Autocrisi*, esce il romanzo *Nel nome dell'uomo* di Gianni Montanari. Le opere di questo autore sono poche: nel complesso si tratta di tre romanzi completi, tutti pubblicati negli anni Settanta, e di sedici racconti brevi, tutti editi tra anni Settanta e Ottanta. I due romanzi usciti in «Galassia» - *Nel nome dell'uomo* e *La sepoltura* (1971 e 1972), sono accomunati dalla presenza del tema della mutazione dell'uomo, seppure declinato diversamente nei

101 Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto*, cit., p. 186.

102 Prosperi, Pierfrancesco, *Seppelliamo Re John*, in «Galassia», a. XII, n. 182, 15 gennaio 1973. Ristampato nella raccolta *Incubi per Re John*, in «Urania», n. 1533, aprile 2008.

103 L'omicidio Kennedy è un episodio fortemente presente nella cultura popolare americana, sia in rappresentazioni più o meno fedeli del fatto storico che nella produzione di storie alternative letterarie, filmiche e televisive, oltre che nel proliferare di teorie complottiste. La monografia di Peter Knight, *The Kennedy Assassination* (Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007) dedica capitoli alle ricostruzioni non ufficiali e alla rappresentazione dell'episodio in letteratura e nei *media* visuali.

due casi, e dal sentimento di una crisi radicale nello stato di cose, mentre a livello formale (ma non solo) si distinguono, rispetto a quanto tentato da altri autori negli stessi anni, da una ricerca in direzione di quello che si potrebbe un "neorealismo fantascientifico". L'accostamento è solo apparentemente ossimorico: Montanari lavora sulla lingua per sottrazione, fino a ottenere un'espressione asciutta, scarna, mentre la focalizzazione esterna lascia parlare i fatti. L'invenzione fantascientifica è calata in una realtà resa più credibile dalla vicinanza al tempo presente e dalla scelta di un contesto italiano ben conosciuto (nel secondo romanzo Verona e Milano sono più che semplici sfondi), e la narrativa della Resistenza doveva essere presente all'autore mentre sceglieva, per *La sepoltura*, una storia di clandestinità, fughe oltre confine, delazioni, che avvicinano i mutanti psichici del futuro immaginato a dei perseguitati politici o razziali nell'Italia del fascismo.

Una ricerca del tutto differente è quella di Mauro Antonio Miglieruolo in *Come ladro di notte*, pubblicato nel febbraio del 1972.[104] Miglieruolo, come si ricorderà, è uno dei pochi autori scoperti dalla rubrica uraniana *Il Marziano in Cattedra* ed era già stato pubblicato su «Galassia» con racconti in appendice e nelle antologie succitate. Altri racconti dell'autore uscirono su «Oltre il Cielo» e usciranno su «Nova Sf*», «Robot», nei numeri di «Futuro Europa» dell'editore bolognese Perseo (ereditiero della Libra), su varie altre riviste; ma solo in anni recenti ne verranno dati alle stampe alcuni nuovi romanzi. Si è fatto cenno, menzionando alcuni racconti, alle due principali direzioni in cui si muove l'autore: la parodia della burocrazia, con le sue esagerazioni e le sue peculiari costruzioni linguistiche e discorsive da una parte, dall'altra la ricerca barocca di un linguaggio opulento e immaginifico. In *Come ladro di notte* le due strade convergono con esiti assolutamente peculiari non solo nel panorama nazionale. Come nel caso di *Autocrisi*, anche questo romanzo esce da un cassetto, dopo che la stesura era cominciata già nel 1966, in un periodo, avverte l'introduzione, di grande cambiamento e crescita dell'autore. Se ne sentono le conseguenze - è l'autore stesso a far notare - nella presenza di vicende all'interno della complicata trama, le cui implicazioni avrebbero potuto essere sviluppate più compiutamente (e in effetti la selva di personaggi è forse un po' troppo fitta rispetto alla mole del lavoro). Ma il carattere fondamentale del romanzo non ne risulta inficiato. Esso è determinato piuttosto dalla grande ricchezza del mondo finzionale inventato: l'ambientazione è in un futuro lontano, di potenze galattiche, conflitti, intrighi, sette, memore del clima proprio di saghe spaziali e di affreschi ampi, come quelli di Asimov o di van Vogt; gli elementi più tipici della fantascienza spaziale (astronavi incredibilmente veloci, battaglie spaziali, etc.) compaiono esagerati con ironia. La quantità di Stati e la complicazione

104 Miglieruolo, Mauro Antonio, *Come ladro di notte*, in «Galassia», a. XII, n. 159, 1 febbraio 1972. Ristampato nel 1984 dalle Edizioni Pulp di Torino e nel 2009 in «Urania Collezione» n. 77.

gerarchica all'interno del potentato protagonista della vicenda - la Congrega degli Inumani, necessitano di un glossario iniziale. Scopo della Congrega è preparare la parusia, il secondo avvento di Cristo, interpretato però come scomparsa dell'uomo e ritorno del cosmo alla purezza primigenia. Si tratta quindi di organizzare l'annientamento dell'uomo, missione che la Congrega ha però nei secoli perso di vista, tramutandosi in un complesso apparato di potere e conquista. Su questi presupposti viene a crearsi un clima insieme apocalittico e sottilmente satirico, perché l'assurdità dello scopo finale dell'organizzazione si camuffa nella magistrale descrizione della struttura politico-amministrativa e delle sue dinamiche interne. Così l'idealista Coordinatore Zanzotto, protagonista di uno dei principali fili narrativi, scopre come i vertici della Congrega ne abbiano ormai sconfessato il vero scopo, e denuncia la situazione in un rapporto scottante, incorrendo in seguito in accuse di tradimento e in varie peripezie. Particolare rilievo assume anche il tema erotico: i membri della Congrega sono condizionati artificialmente a un annullamento della libido, dunque tanto più carica di conseguenze sarà una perdita di controllo da parte di Zanzotto.

Curtoni, nel 1978, poneva il centro d'interesse dell'opera nella riflessione sulla politica - sulle due concezioni opposte che la reggono, «da un lato l'idealismo assoluto, votato senza esitazioni al trionfo della causa, dall'altro il materialismo interessato che vede nella causa solo un mezzo per giungere al potere»,[105] valorizzando il portato critico del romanzo relativamente alla società contemporanea. Lippi, più recentemente,[106] ha preferito mettere l'accento sul collegamento del romanzo al mito della parusia, ma anche sulla portata universalistica e la solidità di impalcatura che fanno del romanzo una sintesi mitica «dove il potere delle immagini e del linguaggio delineano un quadro lucido, e allo stesso tempo visionario, delle forze in gioco dentro e fuori di noi […] la voluttà - principio onesto del mondo - e l'ipocrisia, grande forza imbrigliatrice delle energie». Entrambi i lettori sono però stati concordi nel giudicare l'efficacia delle scelte linguistiche dell'autore, che si avvalgono di una quantità di materiali di provenienza diversa, dalla parodia del gergo burocratico alla ieraticità in cui vengono riecheggiate parabole evangeliche e toni biblici (il titolo del romanzo è ripreso dalla *Prima Lettera ai Tessalonicesi* di San Paolo). Il giudizio di chi scrive è che l'invenzione linguistica nel romanzo costituisca un tentativo di adeguare la forma a un contenuto di atmosfera assieme apocalittica e decadente, tardo imperiale, nel complesso efficace, anche se talvolta con esiti eccessivamente teatralizzanti. Un saggio della scrittura dell'autore ne mostra la capacità di costruire atmosfere. Cito un brano di tema erotico, il cui trattamento esplicito era ancora inconsueto per la fantascienza italiana, nonostante l'antologia del 1971:

105 Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto*, cit., p. 179.
106 Lippi, Giuseppe, *Mauro Antonio Miglieruolo*, in Il blog di Urania, 18 giugno 2009, <http://blog.librimondadori.it/blogs/urania/2009/06/18/mauro-antonio-miglieruolo/>.

> La luce andava scemando con progressione impercettibile per l'occhio umano; i gruppi entravano in intimo contatto e le donne assumevano pose lascive. Il flusso di corrente ridotto al minimo non alimentava sufficientemente i tubi fluorescenti; un luminosità blanda, rossastra, si fece complice dell'entrata d'una languida penombra nelle alcove murali disseminate nella sala. Qua e là un poco di luce per coloro che volevano anche vedere. Le risatine femminili a volte sguaiate, soffocate a volte, si confondevano con i gemiti, i rochi sussurri. Ombre che si affannavano in un intorbidirsi di libidine. Tutto sembrava doversi chiudere in una placida ubriacatura collettiva di lussuria, quando si udì un acutissimo strillo di donna e alcune inviperite imprecazioni: una sterzata improvvisa di conduzione che fece dello scontato cenacolo sessuale un avvenimento erotico.
>
> Figure infuriate si agitarono nel buio. Corse di indiavolati che rovesciavano divani, poltrone, sollevavano tappeti, provocavano clangori, di oggetti metallici; le coppie venivano sciolte e ricomposte con estro, gli atteggiamenti cambiati, molti congiungimenti impediti. Correvano giovinastri muniti di lampade a pila e spruzzatori di coloranti. Qualcuno non esitava a picchiare e più di tutte le donne infuriate per esser state private del godimento. Suonava un tamburo all'impazzata. (p. 54)

Nello stesso 1972 esce anche *Il ministero della felicità* di Roberta Rambelli,[107] tornata alla narrativa con un romanzo di tema "sociologico", sul controllo sociale in particolare esercitato subdolamente tramite i *media* e l'imposizione di un modello di vita votato al consumismo. Il romanzo è uno dei più riusciti dell'autrice, grazie alla compresenza di ironia - nelle molte situazioni che forniscono una caricatura dell'Italia contemporanea, e di un protagonista che intraprende un doloroso percorso di presa di coscienza, che conferisce per altro una certa compattezza e coerenza alla trama.

Dello stesso anno anche l'antologia personale di Vittorio Catani *L'eternità e i mostri.*[108] Il trentaduenne autore barese conquista un fascicolo col proprio nome in copertina, a seguito dell'esordio avvenuto nel 1962 (con il già menzionato *Le nevi di Oghiz* in *Accademia*), e dopo soli tre altri racconti pubblicati sempre in «Galassia» (ma nessuno nelle tre antologie collettive). Catani firmerà in seguito una produzione narrativa cospicua e di qualità; molti racconti dell'autore avranno una loro piccola fortuna editoriale con ristampe su diverse testate (tra cui anche «Robot» e «Nova Sf*») ma anche traduzioni in Francia, Germania, Ungheria, Cecoslovacchia. In anni più recenti (a partire dagli anni Novanta) compariranno vari racconti anche su «Urania» e sulla «Gazzetta del Mezzogiorno» (dove tiene, negli ultimi anni Novanta anche la rubrica *Accadde...domani*), senza contare un'ampia attività pubblicistica anche in Internet.[109]

L'eternità e i mostri raccoglie quattro racconti, il primo dei quali, *Breve eternità felice di Vikkor Thalimon*, può essere considerato un romanzo breve. Il titolo richiama evidentemente quello

107 Rambelli, Roberta, *Il ministero della felicità*, in «Galassia», anno XII, n. 162, 15 marzo 1972.

108 Catani, Vittorio, *L'eternità e i mostri*, in «Galassia», anno XII, n. 168, 15 giugno 1972. Comprende i racconti: *Breve eternità felice di Vikkor Thalimon*, *I mostri*, *Nella sfera*, *La vita di Marion*.

109 V. sezione III, cap. IV del presente lavoro.

hemingwaiano di *The short happy life of Francis Macomber* (1936), del quale riprende alcuni elementi cruciali della trama (e il riferimento letterario è esplicitamente indicato: i *Cinquantuno racconti* di Hemingway è uno dei tre libri che il protagonista ha con sé). Nel racconto di Hemingway l'azione ruota attorno a un safari in Africa, in quello di Catani il protagonista dà la caccia a un animale su un pianeta alieno (entrambi concluderanno con la morte la loro avventura) e probabilmente l'ambientazione africana è ricordata in qualche modo anche nell'immagine del pianeta alieno e dei suoi abitanti semiselvaggi, placidi, utilizzati dagli uomini come guide; Curtoni ha visto un profondo parallelismo anche nei «personaggi inquieti, insoddisfatti, che cercano il senso della vita nella sfida eroica a un ideale irraggiungibile»[110]. Non si tratta però di una riscrittura: Vikkor Thalimon nel racconto italiano è solo, alle prese con una natura selvaggia e incredibile, sulle tracce di un animale misterioso, quasi mitico, il taoin. In rilievo sono le reazioni e i graduali cambiamenti psicologici di Thalimon, e il risultato è convincente, grazie a una focalizzazione per lo più interna ma variabile, coniugata all'uso della terza persona singolare e alla scelta di mettere a nudo l'interiorità del protagonista ma senza indugiarvi eccessivamente, per accenni, spezzoni di ricordi e pensieri o con un aggettivo ben ponderato nel descriverne le azioni: scelte con cui il narratore mostra da vicino il carattere del personaggio, ma senza permettere al lettore un'identificazione o un'adesione incondizionata alla sua impresa. Il Thalimon appena giunto sul pianeta Toba Srom è spinto alla ricerca di una sfida dalla mancanza di senso che sentiva nella propria esistenza ordinaria e grigia, si presenta come un individuo depresso, nervoso, si rivolge agli indigeni con stizza, si inalbera facilmente, risulta nel complesso piuttosto antipatico. Il lettore lo vedrà cambiare durante i lunghi giorni di marcia solitaria nella foresta più fitta: Thalimon si adatta progressivamente all'ambiente, trova una nuova tempra, rivela determinazione e forza di volontà, nello scendere a patti con la giungla - dormendo sugli alberi, nutrendosi di frutti, cuocendosi alle radiazioni del potente sole alieno - si potrebbe dire, traducendo il “goes native” inglese, che egli diventa sempre più simile a quegli indigeni che aveva prima trattato con fastidio. Efficace risulta anche la descrizione dell'ecosistema della foresta, arricchita dall'inserzione di brani citati da trattati (ovviamente fittizi) sull'ecologia del pianeta. La breve eternità menzionata nel titolo del romanzo è quella vissuta da Thalimon nella sua mente durante la caduta in un canyon, nei pochi istanti che ne precedono la morte: lo shock provato (e l'effetto di una droga assunta centuplicato dallo shock) dilatano il tempo interiore dell'uomo che in pochi secondi giunge a una sorta di nirvana, di fusione con il tutto, resa, questa volta sì, con il completo abbandono al punto di vista interno in un delirante flusso di coscienza.

110 Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto*, cit., p. 174-175.

I tre racconti che completano il volume, non collegati al romanzo, mostrano una discreta versatilità di scrittura. Ne *I mostri* un trasferimento di coscienza nella mente di un'altra persona svela a uno scienziato la differenza abissale di percezione e cognizione, che aliena irrimediabilmente ogni uomo dagli altri. La vicenda è raccontata in prima persona da un testimone, un amico che, conosciuto lo scienziato a Praga, lo seguirà in Nuovo Messico per assistere al perfezionamento dell'apparecchiatura per il trasferimento mentale. Resta impressa l'atmosfera di fine Ottocento, l'ambientazione praghese delle prime pagine con i caffè fumosi e i musicisti tzigani, il racconto della macchina fantastica, il sapore diaristico, memoriale della pagina. *Nella sfera* è ripreso e sviluppato quel motivo gitano che ha fatto capolino nel racconto precedente: il narratore fa parte di una carovana di zingari e qui si ambienta tutta la vicenda. La previsione del futuro è resa possibile da un'idea di tempo in cui passato, presente e futuro coesistono su un medesimo piano (come un unico solco su un disco musicale), cosicché alcune persone sono in grado di "ricordare il futuro". In realtà la previsione si rivela una profezia autoavverantesi: coloro a cui è stata vaticinata la morte la incontreranno proprio cercando di fuggirla. Nell'ultimo racconto, *La vita di Marion* - forse il meno originale della raccolta - nuovamente la forma è quella della memoria diaristica lasciata da un protagonista dei fatti, mentre la vicenda coniuga l'ambientazione della colonia spaziale alla torbida storia di un delitto in cui la mano dell'assassino è guidata da una misteriosa entità alinea.

A questa fase di grande fermento dei primissimi anni Settanta appartiene anche *Dove stiamo volando* di Vittorio Curtoni, pubblicato nel settembre del 1972.[111] Una lettura ravvicinata ne verrà data nel capitolo dedicato all'autore, ma ai fini di un bilancio della presenza italiana su «Galassia», posso anticipare un giudizio: si tratta di un ottimo romanzo. Il percorso del protagonista ne fa un romanzo di formazione. In comune coi due romanzi dell'amico Montanari c'è il tema della mutazione: come ne *Il nome dell'uomo*, in *Dove stiamo volando* si immagina un mondo dove i mutanti, ormai numerosi, vengono discriminati, perseguitati e ghettizzati. Il protagonista (o la protagonista) compie un viaggio verso il ghetto di Parigi, dove scoprirà un nuovo rapporto anche con se stesso (o se stessa) grazie a una nuova dimensione sociale, ai rapporti stretti coi propri simili. La sua mutazione, come il lettore scopre non prima di metà romanzo, consiste in un ermafroditismo che troverà una soluzione piuttosto inaspettata nella scelta del sesso femminile, perseguita chirurgicamente, ma scoperta grazie all'amore per un uomo.

Con *Dove stiamo volando* si chiude il periodo di maggior presenza degli autori italiani su «Galassia». Bisogna attendere fino al 1977 per ritrovare un nome italiano in copertina, con

111 *Id*., *Dove stiamo volando*, in «Galassia», a. XII, n. 174, 15 settembre 1972.

un'assenza piuttosto lunga, anche tenendo conto delle irregolarità che diradavano le uscite in questo periodo. Nel 1977 compare *Maturità*, un'antologia che comprende due romanzi brevi e alcuni racconti: *Maturity* di Theodore Sturgeon (1947), che da il titolo al fascicolo, *Un bagno di stelle* di Maurizio Viano (il cui nome compare in copertina, v. fig. 8), a cui si aggiungono i racconti di due autori particolarmente cari a «Galassia» - *Tutto l'acido dell'impero* di Livio Horrakh e *L'agenzia riparatorti* di Mauro Antonio Miglieruolo.[112] Come nel caso di *Anaconda* di Scerbanenco, pubblicato accanto a due racconti di Asimov, l'accostamento di un nome italiano a uno americano sullo stesso piano costituisce una scelta importante: dalle rubriche di sapore scolastico, dai racconti pubblicati in appendice, per giungere alla firma italiana in copertina il passo è lungo e carico di un messaggio di emancipazione e parità rispetto al nome americano cui viene accostata. L'onore viene riservato a un autore, Viano, la cui ricerca di risultati letterari è sempre stata contrassegnata da una particolare consapevolezza e originalità. *Un bagno di stelle* è un romanzo breve meno sperimentale nelle forme dei racconti precedenti dell'autore, caratterizzato però da un'atmosfera malinconica e da una situazione priva di vie d'uscita non differente da quelle di *Attenti a Carolina* (racconto su «Oltre il Cielo»). Lo scenario è quello di una società futura in cui la discriminazione di genere si è ribaltata ed è giunta a parossismi crudeli: le donne dominano ogni settore della vita pubblica e ogni aspetto di quella privata, gli uomini sono tenuti in condizione di umiliante subalternità. Il prezzo della rivoluzione che ha instaurato questo nuovo sistema è stata l'interdizione del sentimento amoroso, ritenuto la causa dell'antico asservimento delle donne agli uomini; i matrimoni vengono ora stabiliti dallo Stato (uno stato totalitario, governato da un partito unico) e vi è l'obbligo per le donne di accoppiarsi con altri partner, in modo da scongiurare l'insorgere di ogni pericoloso sentimento verso il coniuge. Quando il protagonista e la moglie, famosa professoressa universitaria, cominciano a provare qualcosa l'uno per l'altra, la repressone non tarderà a giungere e contro la forza di uno Stato poliziesco non vi sarà rimedio. Uno spiraglio di cambiamento si è aperto e richiuso sulla buia esistenza dell'uomo del futuro. Il risultato, nonostante la linearità formale scelta dall'autore, non è privo di poesia e di credibilità, in particolare grazie a un protagonista convincente, seguito da vicino nel passaggio da una condizione di perfetta integrazione nel sistema all'incrinatura di ogni certezza, i cui moti psicologici costituiscono il vero centro della narrazione.

L'ultimo romanzo che vorrei menzionare è *Grattanuvole* di Livio Horrakh, uscito nel 1977 sul numero 228 (anche se l'ultimo romanzo italiano pubblicato in «Galassia» fu il fantasy *Amazon* di Gianluigi Zuddas).[113] Horrakh è indubbiamente uno degli autori più dotati usciti dalla fucina di

112 Sturgeon Theodore, Viano Maurizio e altri, *Maturità*, in «Galassia», a. XVII, n. 223, 1 gennaio-1 giugno 1977.
113 Horrakh, Livio, *Grattanuvole*, in «Galassia», a. XVII, n. 228, 1 dicembre 1977; Zuddas, Gianluigi, *Amazon*, in «Galassia», a. XVIII, n. 233, 1 novembre 1978.

«Galassia» negli anni Settanta (ma già redattore di *fanzines* triestine e milanesi: «Decimo Pianeta», «Verso le stelle»); negli anni seguenti continuerà a scrivere per qualche pubblicazione fantascientifica, ma soprattutto per la radio, e insegnerà presso la Scuola Superiore di lingue moderne per interpreti e traduttori di Trieste.

Lo scenario di *Grattanuvole* sembra riprendere in qualche modo l'idea del grattacielo-città presente in *High Rise* di LJ. B. Ballard (del 1975, tradotto per la prima volta in «Urania», col titolo *Il condominio*, nell'ottobre 1976). In Ballard il grattacielo era però un esperimento singolare, nel presente contemporaneo all'autore o in futuro molto prossimo, e il progressivo isolamento degli abitanti del grattacielo dal resto della società si realizzava parallelamente al loro imbarbarimento. Nel romanzo di Horrakh i grattaceli autosufficienti, amministrati da macrocomputer, sono invece le ultime isole abitate dall'uomo in un mondo postatomico devastato, a ridosso dell'anno 3000. Il sostentamento degli ultimi uomini all'interno del grattanuvole è assicurato grazie a cibi sintetici, il computer provvede a ogni aspetto dell'esistenza, persino le finestre sono schermi su cui sono riprodotte visioni simulate del mondo esterno, del giorno e della notte. L'esistenza, per il protagonista è ormai vuota di senso. Il romanzo si apre su un clima disperante e millenaristico, ma gli sviluppi della trama sembrano lasciare all'uomo uno spiraglio di speranza. Poco dopo la pubblicazione l'autore citava tra i suoi numi tutelari citati Dick, Vonnegut e William Burroughs,[114] e già si svincolava dai tentativi sperimentali di stampo avanguardistico che avevano caratterizzato soprattutto *Tutto l'acido dell'impero* e che rischiavano di lasciare dietro di sé una letteratura afona e ripetitiva. *Grattanuvole* si compiace ora di presentare, assieme all'acceso lirismo di talune descrizioni e al carattere onirico e ballardiano di altre, una dimensione narrativa solida ed estremamente godibile.

Giunti al termine di questa panoramica sulle opere di autori italiani ospitate dalla testata, si può stilare un bilancio del ruolo di «Galassia» nei confronti della letteratura fantascientifica nazionale. La serie considerevole di romanzi e racconti di autori italiani pubblicati ne fa una tappa fondamentale nello sviluppo e nella maturazione della letteratura di genere nostrana. Nel complesso la testata offrì a diversi autori un percorso di valorizzazione che negli stessi anni sarebbe stato impossibile su collane per qualche aspetto paragonabili: sull'«Urania» di Fruttero e Lucentini, rimaneva infatti assoluta impermeabilità tra il contenuto principale dei fascicoli e la rubrica dedicata ai lettori, ma anche su «I Romanzi del Cosmo» agli italiani non fu consentito di apparire in copertina col proprio nome sino alle ultime uscite e il tipo di narrativa accettata rimase sempre

114 Montanari, Gianni (a cura di), *Intervista con Livio Horrakh*, in «Galassia», a. XVIII, n. 229, 1 gennaio 1978, pp. 151-154.

legata a una declinazione quasi esclusivamente avventurosa del genere. «Galassia» si è distinta non solo per lo spazio in termini quantitativi riservato agli italiani (che resta comunque di gran lunga minoritario nel complesso delle uscite), ma anche, e forse soprattutto, per il tipo di ricerca promossa.

Non si può però dare un giudizio complessivo sull'operato della testata senza tener conto della periodizzazione cui se n'è affrontata la storia, ossia della diversa impronta data dai curatori succedutisi negli anni. La differenza più marcata è quella che separa il periodo di Rambelli e Malaguti da quello di Curtoni e Montanari, e che traspone nelle scelte riguardanti la letteratura italiana, le preferenze relative anche alla produzione straniera.

La prima fase - cura di Rambelli e Malaguti - appariva caratterizzata dalla presenza di *Accademia*, dalla promozione di una letteratura "sociologica" che privilegia la presenza di alcuni autori, poco rappresentativi del panorama nazionale complessivo, con risultati spesso di modesto valore letterario, che contribuirono a svecchiare il repertorio tematico della nostra narrativa di genere. Non mancò anche in questa fase la scoperta di qualche autore degno di interesse - in particolare Catani, e l'ospitalità prestata ad autori validi e ancora giovani seppur non esordienti - Viano, Staffilano, Lo Jacono, Miglieruolo. Anche in questi casi gli autori italiani restarono però in appendice, con la sola eccezione di Malaguti (e delle due antologie collettive).

La fase Curtoni-Montanari dilatò la presenza italiana e ne alzò il livello. Le opere pubblicate dal duo sono caratterizzate da una grande varietà di sperimentazioni formali e scelte tematiche, gli autori provenivano da contesti geografici e culturali differenti (senza che si possa in alcun modo parlare di "scuole"), cosicché la gamma di tendenze che trovano spazio nella serie è decisamente più ampia che nel periodo precedente. Inoltre, in particolare guardando ai romanzi completi, le scelte furono sempre ottime e gli autori tra le voci più rilevanti di questi anni.

Una nota dolente va riservata alla presenza femminile, che rimase anche su «Galassia» quanto mai esigua (come su tutte le testate prese in considerazione sinora): il racconto di Bianca Nulli, autrice della "vecchia guardia" (presente ne «I Romanzi del Cosmo») sulla prima antologia nel 1961, i due romanzi e qualche racconto di Rambelli, in seguito gli sporadici racconti di Paola Pallottino e Gabriella Scialdone (che si tengono per altro lontane da qualsivoglia tematica riguardante i problemi di genere). L'unico nome femminile italiano incontrato sulla copertina di un romanzo di fantascienza è sinora quello di Roberta Rambelli.

Capitolo V

«Futuro»

Nei territori della letteratura

V.1 Forza di una proposta culturale, debolezza di mercato

La rivista «Futuro» esemplifica una tipologia editoriale, letteraria, critica radicalmente differente da quelle considerate sinora. Edita tra maggio 1963 e dicembre 1964, per un totale di soli otto numeri, cui si aggiungono una seconda edizione del secondo numero (dicembre 1964) e la pubblicazione dell'antologia in volume *Esperimenti con l'ignoto* (fine 1963), riuscì a rappresentare ugualmente una tappa fondamentale per la letteratura fantascientifica italiana. La sua importanza fu dovuta all'eccellente livello dei racconti pubblicati, nonché alla natura di laboratorio che ne caratterizzò la politica di pubblicazione e le sezioni critico-informative, all'impegno e all'inedito grado di consapevolezza con cui gli autori e i curatori affrontarono, nel quadro di una pubblicazione specializzata in senso di genere, temi di importanza centrale: la definizione di fantascienza, il rapporto tra fantascienza e letteratura "alta" e tradizione nazionale, il rapporto tra fantascienza e altri generi del fantastico e dell'immaginario, il tema di una narrativa fantascientifica italiana letterariamente valida.

«Futuro» è stata la prima rivista di fantascienza italiana a tentare una collocazione nei territori della letteratura *tout court* e del dibattito culturale e letterario della sua epoca, a tentare quindi di scardinare quella dinamica di ghettizzazione che in meno di un decennio si era già consolidata nel mondo della pubblicistica e degli appassionati. Una dinamica circolare in cui finivano per alimentarsi reciprocamente la pressoché totale assenza della fantascienza nelle sedi della cultura ufficiale (corsi accademici, terze pagine, produzione critica)[1] e il sentimento di isolamento vissuto dagli appassionati e dagli autori, sofferto ma al contempo orgogliosamente rivendicato.[2]

1 Con poche eccezioni: le attenzioni riscosse da *Le meraviglie del possibile* nel 1959, interventi sporadici di alcuni critici isolati - Solmi, Dorfles, etc., gli speciali radiofonici e televisivi saltuariamente dedicati dalla RAI all'argomento. Cfr. sez. I del presente lavoro.

2 Una dinamica tipica già in ambito statunitense (cfr. Gunn, James, *Foreword*, in James Edward and Mendlesohn Farah, eds., *The Cambridge Companion to Science Fiction*, cit., p. XVI; Attebery, Brian, *The magazine era: 1926-1960*, ivi, pp. 38, 44) e che si è manifestata bene ogni qual volta le riviste specializzate prese in considerazione nei

L'importanza dell'esperienza di «Futuro» si può affermare prescindendo, almeno in parte, dalla brevità della vita della serie, ma certo non si può negare che la debolezza dell'impresa dal punto di vista editoriale ne abbia in certa misura limitato la capacità e l'impatto, determinandone la fine prematura ma anche defezioni importanti dal gruppo dei curatori, che ne diminuirono via via la ricchezza iniziale. Prima di entrare nel vivo del programma culturale della rivista ne ripercorrerò brevemente la storia, le principali caratteristiche e i collaboratori di spicco.

La rivista venne fondata da Lino Aldani, Massimo Lo Jacono e Giulio Raiola, che crearono allo scopo la sigla editoriale Futuro, registrata a Roma nel 1963.[3] Nelle gerenze del primo numero tutti e tre comparivano come curatori, ma solo Lo Jacono e Aldani risultano effettivamente come soci dell'azienda, costituita per altro sulla base di un piccolo capitale versato dai due.[4] Aldani, nato a San Cipriano Po nel 1926, ma vissuto a lungo a Roma (fino al 1968) era un insegnante di matematica e aveva esordito nel campo della narrativa fantascientifica trentacinquenne, con alcuni racconti pubblicati su «Oltre il Cielo» sotto lo pseudonimo di N. L. Janda, usato anche per alcune sporadiche comparizioni in appendice a «Galaxy» e «Galassia».[5] Lo Jacono, romano, classe 1938, oltre a impieghi in settori differenti (assicurazioni, banche) prima e dopo l'esperienza di «Futuro» lavorerà principalmente nel giornalismo e soprattutto in quello sportivo («Il Corriere dello Sport»). Raiola, veneziano, nato nel 1927, era giornalista già al momento della fondazione della rivista (prima a «La Notte», quindi per «Il Giornale d'Italia», infine per il giornale radio del Secondo Programma della RAI) e si dedicherà in seguito anche alla pubblicistica sulla storia della Seconda Guerra mondiale. In campo fantascientifico di Raiola vanno ricordati i pochi, ma tutti significativi, racconti apparsi sulle antologie *Interplanet*, su «Futuro», in *Esperimenti con l'ignoto* (la già citata antologia italiana curata da Cremaschi e Musa nel 1964) e in qualche altra sede; fu anche uno dei principali

capitoli precedenti hanno recensito titoli di fantascienza pubblicati da editori generalisti, programmi radiofonici e televisivi affidati a intellettuali non appartenenti alla cerchia degli scrittori di genere: i giudizi degli appassionati, dall'interno del ghetto, finiscono quasi sempre per stroncare i tentativi informativi riservati alla fantascienza dai *media* generalisti. Non sempre le critiche vengono a sproposito: non era inconsueto che testate e programmi affidassero lo svolgimento del tema di moda a intellettuali di primo piano che del genere mostravano una conoscenza non puntuale e rapsodica. D'altronde non condivido la prospettiva che al risultato per esempio letterario (o cinematografico) di un'opera ne antepone la collocazione all'interno delle convenzioni di genere in sé per sé (si vedano ad esempio le recensioni librarie di Luigi Cozzi su «Galassia» esaminate nel precedente capitolo).

3 Camera di Commercio di Roma, fondo ex Tribunale civile di Roma, Sezione commerciale, fascicolo n. 1179/1963 (Editoriale Futuro s.r.l.), Costituzione di società datata 30 marzo 1963.

4 *Ibid*. Per le seguenti informazioni su «Futuro»: spoglio della testata; Aldani, Lino, testimonianza in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., pp. 70-71; Cozzi, Luigi, interviste a Massimo Lo Jacono e Lino Aldani in *id.*, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, *I fabbricanti di universi*, Roma, Profondo Rosso, 2010, pp. 1509-1561; Cremaschi, Inìsero, *Introduzione* e presentazioni redazionali in *id.* (a cura di) «*Futuro». Il meglio di una mitica rivista di fantascienza*, Milano, Nord, 1978, pp. I-X e *passim*; Fusco, Sebastiano, *Un futuro arrivato troppo in anticipo. Lino Aldani e la rivista* Futuro, in de Turris, Gianfranco (a cura di), *Cartografia dell'inferno. 50 anni di fantascienza in Italia 1952-2002*, pp. 65-69.

5 Cfr. capitoli dedicati alle due riviste in questa sezione e capitolo dedicato all'autore nella terza sezione di questo lavoro.

collaboratori all'organizzazione del Festival di fantascienza di Trieste.[6] Il contributo di Raiola a «Futuro» rimase più limitato rispetto a quello degli altri due curatori: sin dall'inizio non partecipò all'impresa editoriale con un investimento economico personale, in seguito la distanza geografica non aiutò a mantenere una comunicazione fluida, e infine gli altri impegni lavorativi ebbero la meglio e ne determinarono la scomparsa dalle gerenze già dopo il secondo numero.

Sui primi due numeri erano comparsi, a sua firma, il racconto *L'aquilone* (a. I, n. 2, luglio-agosto 1963) e un'intervista a Comisso. «Futuro» si distingueva immediatamente rispetto alle consorelle in edicola: era caratterizzata da un grande formato - 24 x 16 cm, per circa ottanta pagine di foliazione - e le copertine erano astratte, enigmatiche, dominate da poche tinte e sormontate dalla testata, accompagnata dalla figuretta di una testa robotica, dal sapore di illustrazione settecentesca (fig. 2).[7]

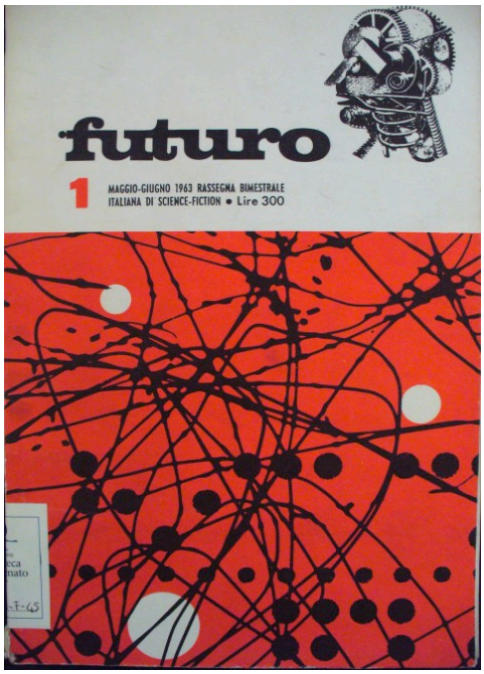

Figura 1. Copertina di «Futuro», a. I, n. 1, maggio-giugno 1963, illustrazione di Massimo dell'Orco.

Figura 2. Particolare della testa robotica settecentesca sulla copertina di «Futuro».

I disegni in copertina furono firmati da Massimo Dell'Orco (nn. 1, 2, 4), Antonio Spolarone (nn. 3, 8), Giancarlo Panieri (nn. 5, 6) e Francisco Lezcano Lezcano (n. 7). Lezcano è autore anche di alcune ironiche illustrazioni interne.

6 Alcune notizie biografiche sono tratte dal curriculum dell'autore pubblicato da Vittorio Catani nella puntata della sua rubrica *Quando le radici*, dedicata all'autore, nel 2001, in «Delos Science Fiction», a. VIII, n. 69, settembre 2001, <http://www.fantascienza.com/delos/delos69/radici.html>.

7 L'immagine, procurata dal collaboratore Gianni Toti, forse ritraeva un automa di Jacques de Vaucanson, come ha suggerito Aldani in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, cit., p. 1545 (cfr. Cremaschi, Inìsero, in *id*., a cura di, «*Futuro*», cit., p. 137).

Il sottotitolo «Rassegna bimestrale italiana di science-fiction» ("mensile" dal quarto numero) si ridusse a «Rassegna mensile di science-fiction» nel quarto numero, eliminando l'aggettivo che sottolineava la nazionalità italiana, ma dal sesto cambiò significativamente in «Rivista mensile italiana di fantascienza», con la ricomparsa dell'aggettivo e la preferenza accordata al termine italiano "fantascienza". Le dimensioni superiori rispetto al classico formato *digest*, adottato dalla più parte delle serie di narrativa da edicola (tra cui, con poche differenze «Urania», «I Romanzi del Cosmo», «Galaxy» e «Galassia»), permettevano «un'impaginazione più stilisticamente curata, fondata su un gusto sobrio che rinunciava alle illustrazioni "ad effetto" (altra caratteristica delle riviste del tempo) e cercava di conseguire una certa eleganza formale».[8] I racconti erano solitamente impaginati su doppia colonna, ma con margini ben più ariosi di quelli a cui era abituato il lettore di «Urania» e dei «Romanzi del Cosmo», spesso preceduti da un breve sommario con notizie bio-bibliografiche sull'autore o note sulla scelta di pubblicazione. Rubriche, altri articoli, notizie varie potevano riprendere o meno la formula delle due colonne (o talvolta tre), distinguersi con box e testate graficamente rilevate.

Per riprendere la cronistoria della rivista, sullo scorcio del 1963 la Editoriale Futuro di Roma diede alle stampe anche l'antologia *Esperimenti con l'ignoto*, che raccoglieva, accanto ad alcuni dei nomi di spicco di «Futuro» (Gasparini, Aldani come N. L. Janda, Raiola, Musa, Cremaschi, Lo Jacono come L. J. Mauritius), le firme di autori legati invece a «Galassia» (Rambelli, Malaguti, Andrea Canal).

L'impresa editoriale fu però condizionata da difficoltà economiche crescenti: Cremaschi ricorda come già il quarto numero (novembre-dicembre 1963) fosse stato un «autentico disastro» dal punto di vista delle vendite, il sesto numero (maggio-giugno 1964) aveva visto un cambiamento del distributore e l'abbandono di Aldani, impossibilitato a sostenere le spese che ne erano derivate.[9] A partire dal sesto numero (maggio-giugno 1964) Lo Jacono divenne direttore e rimase il solo curatore della rivista. L'ottavo e ultimo numero uscì in sordina e passò quasi inosservato.[10]

La chiusura prematura della rivista è da imputarsi principalmente al fallimento della seconda

8 Fusco, Sebastiano, *Un futuro arrivato troppo in anticipo. Lino Aldani e la rivista* Futuro, cit., p. 65.

9 Che la ragione dell'abbandono di Aldani sia stata di natura economica è confermato nelle testimonianze di Lo Jacono e Aldani medesimo in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, cit., pp. 1518-1519, 1544-1545. Entrambi hanno smentito che vi fosse stata una rottura per dissapori ideologici o letterari, come aveva invece sostenuto Cremaschi in *id.* (a cura di) «*Futuro*», cit., pp. 305-306. Aldani fu sostituito in termini di mera partecipazione economica da due amici di Lo Jacono, v. Camera di Commercio di Roma, fondo ex Tribunale civile di Roma, Sezione commerciale, fascicolo n. 1179/1963 (Editoriale Futuro s.r.l.), scrittura privata del 16 luglio 1964.

10 Cfr. Cremaschi, Inìsero, (a cura di) «*Futuro*», cit., p. 326. Non mostrano di conoscere l'ottavo numero alcune ricostruzioni solitamente molto documentate: Barbesti e Fiorili in *Le riviste di fantascienza in Italia* (nella guida curata dal collettino Un'Ambigua Utopia), p. 227 e Riccardo Valla in *Appendice 1. La "science-fiction" in Italia*, cit., p. 360.

ditta distributrice, la milanese Ingoglia (all'epoca specializzata in periodici tecnici, ma anche prima distributrice del fumetto «Diabolik»), ma, come già ebbe a notare nel suo studio Giuseppe Zurlo, l'iniziativa probabilmente non fu caratterizzata da un sufficiente professionismo, fatto che probabilmente ne determinò l'estrema fragilità sul piano economico-produttivo.[11] «Futuro» si presentava come una pubblicazione pressoché artigianale, con tirature che dalle 10.000 copie del primo numero scesero a 5.000 copie per i numeri seguenti, nel tentativo di contenere al minimo le rese, a costo di ridurre pesantemente la capillarità della distribuzione,[12] con immaginabili conseguenze anche in termini di drastica riduzione della visibilità in edicola e dunque scarsa possibilità di catturare l'interesse di nuovi lettori. Si può immaginare che il pubblico reale della rivista non coincidesse nemmeno con la cerchia degli appassionati del genere, ulteriormente selezionati dalla raffinatezza del progetto e da un prezzo di copertina nettamente superiore a quello delle altre serie specializzate nello stesso periodo - 300 lire (contro le 200 di «Urania», le 150 dei «Romanzi del Cosmo», le 180 di «Galassia»; pubblicazioni che nonostante l'inferiore qualità tipografica e il formato minore, si rivolgevano in parte al medesimo pubblico). La rivista si dimostrò sostanzialmente incapace di reggere la competizione nel mercato dei periodici da edicola, come rivelavano i continui problemi di distribuzione e pareggiamento di conti: assenza in molte edicole del nord d'Italia, mutamenti di periodicità (inizialmente bimestrale, mensile dal numero 4) e ritardi distributivi, continui appelli ai lettori per la sottoscrizione di abbonamenti e per la promozione della testata. Nell'editoriale del terzo numero è menzionato il grave ritardo nell'uscita del fascicolo, dovuto al mutamento di periodicità. Vengono offerti in omaggio i due numeri arretrati a chi si abbonerà alla rivista.[13] Nell'editoriale del sesto numero ancora si fa riferimento a molte lamentele giunte per la difficoltà di reperire la rivista in edicola e per la scarsa puntualità nelle

11 Additano nel fallimento del distributore la principale causa della chiusura di «Futuro» Valla (Valla, Riccardo, *Appendice I. La «science-fiction» in Italia*, in Sadoul, Jacques, *Storia della fantascienza*, cit., p. 360), Vegetti (Vegetti, Ernesto, *Numeri 1. Futuro*, in «Delos Science Fiction», a. VII, n. 57, 15 maggio 2000, <http://www.fantascienza.com/magazine/delos/57/>), Barbesti e Fiorili in *Le riviste di fantascienza in Italia*, cit., p. 228. Zurlo aggiunge alle cause il dilettantismo che improntava l'organizzazione redazionale, ma anche - sul piano dei contenuti - le contraddizioni non risolte tra il tentativo di riallacciarsi alla tradizione letteraria nazionale e quello di impiegare al contempo moduli narrativi propri della fantascienza angloamericana. Zurlo, Giuseppe, *Dalla fantascienza inglese alla fantascienza italiana: l'esperienza di "Futuro" (1963-1964)*, tesi di laurea in Lettere, relatore prof. Mario Sechi, correlatore prof. Nicola Pantaleo, Università degli Studi di Bari, a.a. 1985-'86. La tesi ha avuto come *discussant* il prof. Bruno Brunetti. Quest'ultimo esprime una posizione uguale a quella di Zurlo in Brunetti, Bruno, *Rileggendo "Futuro" (1963-64). Appunti su un'esperienza della fantascienza italiana*, in Schulz-Buschhaus, Urlich (a cura di), *Scrittore e lettore nella società di massa, Sociologia e letteratura. Lo stato degli studi*, Trieste, Lint, 1991, pp. 289-311.

12 Per le tirature e le vendite v. in particolare la testimonianza di Lo Jacono in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV, cit., p. 1520: «all'inizio diecimila copie le abbiamo stampate, […] siamo scesi a cinquemila copie di tiratura. Ma fu proprio la fase in cui la tiratura quasi coincideva con la vendita, cioè avevamo ridotto la tiratura […] a secondo dei dati di vendita. […] Se scoprivamo per esempio che nel Friuli c'erano cinque soli lettori, allora non valeva più la pena di mandare lì delle copie: questi cinque lettori si dovevano per forza abbonare oppure richiedere la copia della rivista volta per volta. Noi gli scrivevamo e glielo dicevamo, e loro si regolavano di conseguenza».

13 Futuro (pseudonimo redazionale), editoriale, in «Futuro», a I, n. 3, settembre-ottobre 1963, p. 3.

uscite. La redazione consiglia di abbonarsi a un prezzo ribassato e persino ricevendo in omaggio un abbonamento alla rivista di automobilistica «Strade e motori».[14]

Davanti al fallimento del distributore a nulla saranno valsi gli incoraggiamenti ai lettori, le buone vendite delle ristampe fatte nel 1965 e il premio governativo ottenuto dalla rivista «quale contributo per il carattere di alto livello culturale della stessa» che nel 1965 riconosceva «gli sforzi disinteressati dei collaboratori e dirigenti», e la chiusura sarà inevitabile.[15]

Aldani e Lo Jacono, come Raiola, comparivano nella rivista anche come traduttori e autori di racconti, interviste, articoli: i racconti di Aldani e Lo Jacono pubblicati su «Futuro» e in *Esperimenti con l'ignoto* sono tra i più memorabili dei due autori; Lo Jacono firmò regolarmente la rubrica *Polemiche*, Aldani curò quella di informazione letteraria *Taccuino 4D* ed entrambi firmarono a turno le recensioni sotto il titolo di *Colonia penale*. Tra gli altri collaboratori di maggior rilievo e costanza figura inoltre Inìsero Cremaschi, che oltre a pubblicare alcuni importanti racconti (di cui più avanti) curò anche l'intervista a Elio Vittorini comparsa sul secondo numero e quella a Mario Soldati sul quinto.[16]

Figura 3. Copertina di «Futuro», a. I., n. 3, settembre-ottobre 1963. Illustrazione di Antonio Spolarone.

Cremaschi (nato in provincia di Parma nel 1928 e milanese di adozione), oltre a essere redattore editoriale e giornalista collaboratore di «ABC», all'epoca già lavorava anche a una produzione narrativa e poetica non di genere, pubblicata da editori piccoli e grandi.[17] Sensibile alla

14 *Id.*, editoriale, in «Futuro», a. II, n. 6, 27 maggio-27 giugno 1964, p. 3.

15 Camera di Commercio di Roma, fondo ex Tribunale civile di Roma, Sezione commerciale, fascicolo n. 1179/1963 (Editoriale Futuro s.r.l.), Relazione degli amministratori sul bilancio al 31 dicembre 1965.

16 Il più ampio ruolo di «curatore dietro le quinte» che Cremaschi si è attribuito in una testimonianza più recente (in Cremaschi, Inìsero, presentazione redazionale in *id*. (a cura di) *Futuro*, cit., p. 308) è stato smentito sia da Lo Jacono che da Aldani (in Cozzi, Luigi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, vol. IV., cit., pp. 1520-1521, 1542-1543).

17 Tra le molte opere di Cremaschi ne cito, a titolo di esempio solo alcune, pubblicate attorno al periodo di uscita di «Futuro»: i romanzi *Cento cavalli grigi* (Roma, Sciascia, 1958), *Pagato per tacere* (Milano, Silva, 1962), *A scopo di lucro* (Milano, Mondadori, 1965) e la raccolta di poesie *Il giudizio* (Bologna, Leonardi, 1959).

problematica dei rapporti tra letteratura di genere e non, Cremaschi compirà un'opera significativa di valorizzazione della fantascienza italiana soprattutto attraverso la curatela di antologie: l'ottima *I labirinti del terzo pianeta. Racconti italiani di fantascienza*, curata con la moglie Gilda Musa nel 1964 (Milano, Nuova Accademia), venne proposta esplicitamente come raccolta di esempi di una fantascienza nazionale matura nelle sollecitazioni tematiche e critiche e nell'impegno stilistico. L'antologia comprende, con una scelta di per sé incisiva, accanto a racconti di autori specializzati già noti (tra cui Musa, Aldani, Lo Jacono, Sandrelli, Rinonapoli), altri firmati da scrittori importanti ed esterni all'ambiente della fantascienza: Libero Bigiaretti, Ferruccio Foelkel, Mario Soldati.[18]

La seguente *Zoo-fantascienza*, uscita nel 1973 per Dall'Oglio (Milano), traduceva l'antologia americana *The Science Fiction Bestiary* curata da Robert Silverberg nel 1971.[19] Cremaschi intervenne come co-curatore, aggiungendo al volume una seconda parte ospitante racconti di autori italiani, cosicché accanto ai grandi nomi americani dell'antologia originale - da Silverberg a Sturgeon, da De Camp a Dick - figurano nella versione nostrana Gustavo Gasparini, Ferdinando Maddalena, Musa, Pandolfi, Pederiali, Rinonapoli, Sandrelli, Gabriele Tamburini, Sergio Turone, anche qui con scelte non sempre scontate.

Infine *Universo e dintorni* del 1978 costituisce forse la tappa più importante del percorso antologico di Cremaschi: pubblicata per Garzanti, l'antologia è completamente dedicata agli autori italiani, particolarmente corposa, ricca di nomi non tutti appartenenti all'ambito ristretto degli autori specializzati in senso di genere. Così accanto ai migliori tra i più noti - Aldani, Catani, Curtoni, Tiberio Guerrini, Montanari, Musa, Prosperi, Roberto Vacca, etc. - ne compaiono vari altri, di esordienti o quasi nel campo della fantascienza, provenienti da percorsi letterari differenti (Minnie Alzona, Liana De Luca, Giorgio Ferrari, Fabio Fiorani, etc.). L'introduzione firmata da Cremaschi a *Universo e dintorni*, titolata *Cronistoria della fantascienza italiana*, costituisce un intervento critico di un certo rilievo, posizionato con sicurezza all'interno del dibattito critico, come ho messo in luce nella prima sezione di questo lavoro, che nel 1978 andava accendendosi anche in ambiente accademico. Cremaschi prendeva posizione in favore di un approccio critico che restituisse il genere all'insieme della letteratura, rifiutando la ghettizzazione e l'isolamento prospettico cui rischiavano di condurre le pubblicazioni specialistiche, privilegiando l'analisi di elementi esteriori (astronavi, robot, alieni) rispetto alla fondamentali componenti metaforica e ipotetica.[20]

18 Secondo Cremaschi Lo Jacono si rifiutò di pubblicizzare l'antologia su «Futuro» proprio a causa della presenza di letterati estranei all'ambiente della fantascienza (v. Cremaschi, Inìsero, scritto di commento in *id*. (a cura di) «*Futuro*», cit., p. 307). Una simile scelta cozza con la presenza su «Futuro» di diversi racconti di autori non noti nell'ambiente, ma nella rubrica *Polemiche* sul n. 7 di «Futuro» Lo Jacono criticò apertamente la presenza di Bigiaretti e Soldati nell'antologia (v. prossimo paragrafo).

19 Silverberg, Robert (ed.), *The Science Fiction Bestiary*, Thomas Nelson, Nashville, TN, U.S.A., 1971.

20 Cfr. Cremaschi, Inìsero, *Cronistoria della fantascienza italiana*, in *id*. (a cura di) *Universo e dintorni*, cit., p. 6.

La posizione di Cremaschi riprende e illustra, a distanza di alcuni anni, quella dei redattori di «Futuro» e il tentativo della rivista nel suo complesso, come si vedrà meglio a breve.

Tra i collaboratori ebbe un ruolo analogo a quello di Cremaschi anche la milanese Anna Rinonapoli, presente con diversi racconti (su cui tornerò) e con l'intervista a Libero Bigiaretti sul terzo numero. Insegnante di materie classiche e traduttrice dal greco (su «Futuro» propose la traduzione di un brano della *Storia vera* di Luciano di Samosata nel quarto numero) Rinonapoli era un'autrice smaliziata, capace, dotata di un'attitudine ironica spiccata, caratteristiche che ne fanno una delle firme più interessanti di questi anni, nonostante una produzione quantitativamente limitata a pochissimi titoli (oltre ai racconti su «Futuro» ricordo un racconto nei *Labirinti del terzo pianeta* e nel 1973 il romanzo *Sfida al pianeta* pubblicato nella collana diretta da Cremaschi per l'editore Dall'Oglio).

Presente con una certa frequenza sulle pagine di «Futuro» è anche il giovane Piefrancesco Prosperi, con ottimi racconti che precedono i romanzi pubblicati su «Galassia» citati nel precedente capitolo, ma che mostrano, in alcuni casi, un impegno etico e ideologico in gran parte sconosciuto alle opere seguenti. Numerosi gli altri autori presenti con uno o due racconti: Gilda Musa, Giuseppe Pederiali, Gustavo Gasparini, Riccardo Minuti, Antonio Bellomi, Rodolfo Wilcock (sudamericano di nascita ma presente con due racconti scritti in lingua italiana), Massimo Pandolfi. Dal numero 6 in poi, sotto la direzione del solo Lo Jacono, oltre a tornare alcuni dei nomi tra quelli appena menzionati, si trovano: Giorgio Agamben, Teodoro Giuttari, Riccardo Leveghi, Marco Diliberto, e, nel numero 8, con particolare spazio dato a giovani ed esordienti, Paolo Gigli, Alfredo Giunti, Ugo Rota, Furio Giglio.

Dunque su «Futuro» lo spazio quantitativamente più rilevante è sicuramente quello accordato alla narrativa e, per la prima volta in una rivista fantascientifica italiana, si ha una netta prevalenza di firme italiane. Non mancano alcuni nomi stranieri, che, anche per l'esiguità numerica delle presenze, spiccano come scelte quanto mai significative a livello di programma e di interpretazione del genere. Sui primi numeri Aldani traduce diversi autori polacchi più e meno noti in Italia: oltre a uno Stanislaw Lem al suo meglio (*Esiste davvero Mr. Johns?*, n. 1, *Czy pan istnieje, Mr. Johns?* del 1957), Slawomir Mrozek (*Nozze ad Atom Caos*, n. 2) e Sygur Wisniowski (*L'albero volante*, n. 3). I numeri successivi sono invece caratterizzati dalla presenza di alcuni autori sudamericani con racconti di una fantascienza vicina a un filone fantastico o surreale: Silvina Ocampo (ancora pressoché ignota in Italia, con *La rete* sul numero 5 e *Lo scantinato* sul numero 7, tradotti da Wilcock e Luciano Taverna), Adolfo Bioy Casares (*L'altro labirinto* sul numero 6, tradotto da Lo Jacono) e Jorge Luìs Borges, di cui vengono ospitati un pezzo critico su Bradbury (n. 6) e un'intervista condotta di James Irby (n. 7). D'altro canto, sulla prima pagina di ogni numero,

compariva come epigrafe la citazione di Guillaume Apollinaire: «Nous voulons nous donner de vastes et d'étranges domaines où le mystère en fleur s'offre à qui veut le cueillir» (dalla poesia *La jolie Rousse*), a suggerire, sulle soglie dei testi, un'attenzione speciale riservata al fantastico, al misterioso, all'inconsueto (senza volersi spingere a considerazioni sul tipo di rapporto tra la moderna fantascienza intesa come elemento di novità e la tradizione letteraria, che la considerazione dell'intero testo poetico da cui la citazione è tratta potrebbe suggerire).

La sezione critica e informativa si collocava nella seconda metà del fascicolo e si componeva di alcune rubriche fisse: *Colonia penale* e *Taccuino 4D* (recensioni), *Polemiche* erano le più importanti, cui si aggiungevano talvolta le notizie brevi di *Meteoriti*.[21] *Colonia penale* ospitava solitamente la recensione approfondita di un solo volume, mentre *Taccuino 4D* era dedicata a un'informazione letteraria sulle nuove uscite di varie riviste e collane in Italia, Francia e Stati Uniti. La prima poteva esser firmata di volta in volta da Aldani, Sebastiano Fusco o Lo Jacono, mentre nella seconda rimanevano costanti le firme di Aldani per le sezioni italiana e francese e di Fusco per quella statunitense.

Da notare per altro che le opere francesi e americane recensite erano sempre uscite recenti, dunque inedite in Italia, e che nella sezione francese Aldani non mancava di seguire le iniziative che, nella Svizzera di lingua francese, andavano organizzandosi attorno al gruppo capitanato dallo studioso Pierre Versins (tra cui l'uscita del numero 1 di «Ailleurs», recensito sul numero 8).

Se il nome *Taccuino 4D* indicava un'informazione svolta per note brevi ed essenziali (taccuino), credo che *Colonia penale* alludesse ironicamente a quel fenomeno di ghettizzazione che teneva le pubblicazioni librarie fantascientifiche lontano dalle terze pagine dei quotidiani e dalle recensioni sulle riviste letterarie.

Le due rubriche recensorie, lungi dal presentarsi come asettici spazi meramente informativi, erano, assieme a *Polemiche*, i luoghi in cui i curatori di «Futuro» argomentavano una certa idea di fantascienza, entrando in aspra polemica con altre riviste e altri protagonisti del panorama italiano - primi fra tutti «Galassia» e Roberta Rambelli, ma anche l'«Urania» di Fruttero, rei di non comprendere la natura letteraria del genere e soprattutto di tenere gli autori italiani relegati in appendici programmaticamente dilettantistiche, in perenne condizione di minorità rispetto agli americani.

21 Negli ultimi numeri compaiono anche articoli di divulgazione scientifica: *Astronautica per dilettanti* firmato da Fernando Pouget sul n. 6 (cit., pp. 67-73), che punta per altro il dito sulla scarsa confidenza del grande pubblico italiano con le tematiche aerospaziali; una recensione della *XI Rassegna Internazionale Elettronica Nucleare Teleradiocinematografica* sul n. 7 (a. II, n. 7, 27 luglio-27 agosto 1964, pp. 67-72). Forse si tratta di tardivi tentativi di inserire nella rivista anche un discorso divulgativo, interessante nel caso di Pouget grazie all'aggiunta di considerazioni sul costume e sulla cultura popolare, più slegato dal resto dei contenuti della rivista nel secondo caso.

V.2 Critica e teoria: per una fantascienza dello straniamento

La battaglia di «Futuro» per un'idea di fantascienza come filone della letteratura a tutti gli effetti, come sottogenere narrativo potenzialmente nobile e artisticamente impegnato quanto qualunque altro, rappresentò nel panorama italiano una sostanziale novità (e, a onor del vero, con poco seguito nell'ambito delle pubblicazioni specializzate). Tale posizione, nelle diverse declinazioni proprie di ciascun curatore e collaboratore, emerge nel complesso grazie agli scritti programmatici, ma anche grazie alle singole scelte di pubblicazione dei racconti, ai cappelli introduttivi, alle recensioni, agli articoli.

Tra gli scritti critici e programmatici nessuno eguaglia, sulla rivista, la chiarezza del primo editoriale, firmato col nome redazionale collettivo Futuro, «breve "manifesto" ritmato come un bollettino di Nino Bixio».[22] Assieme a un primo approccio ai principali nodi teorici relativi al genere, spicca in apertura l'orgogliosa rivendicazione della genuina natura di rivista (ossia del ruolo anche informativo, critico, di laboratorio e discussione) nel confronto con le altre pubblicazioni specializzate nazionali - collane di romanzi da edicola in cui la presenza di scritti informativi era sostanzialmente limitata alle introduzioni redazionali. Riporto il testo:

> Questa è oggi l'unica rivista italiana di science-fiction.
>
> I cugini periodici che sono in commercio in Italia preferiscono infatti ignorare il carattere di rivista che oggi noi crediamo essenziale.
>
> Ormai la science-fiction è matura, cammina con le proprie gambe, i lettori sono scaltriti, sanno giudicare, vogliono essere informati e hanno guadagnato il diritto di esercitare pubblicamente la loro critica. Sotto a questo aspetto «FUTURO» sarà terreno aperto e comune.
>
> Terreno essenzialmente italiano, perché anche la science-fiction italiana è adulta, non può rassegnarsi al ruolo di Cenerentola, relegata in appendice alle varie pubblicazioni specializzate, «matrigne» nei confronti del prodotto locale più qualificato, quanto indulgenti e tenere con la produzione straniera anche la più scadente.
>
> Senza sciocchi desideri di rivalsa, *non* metteremo tuttavia al bando gli autori stranieri. *Il nostro fondamentale proposito è quello di presentare una science-fiction valida sotto tutti gli aspetti*: offrire una narrativa apprezzabile di per sé, prima ancora che per la suspence [sic] del suo modulo fantascientifico. Perché sia chiaro una volta per tutte, la science-fiction non è un genere, non è un sottoprodotto della letteratura, ma letteratura *tout court*.
>
> Perciò l'aspirazione più alta di «FUTURO» è quella di essere un ponte tra chi ha seguito in Italia gli sviluppi della science-fiction lungo un arco che abbraccia ormai due lustri e chi si affaccia invece per la prima volta sull'orizzonte di questa narrativa senza confini.
>
> Saremo grati di ogni suggerimento che, sulla base di obiettive considerazioni, ci farete pervenire.[23]

22 Cremaschi, Inìsero, *Introduzione*, in *id*. (a cura di) «*Futuro*», cit., p. IX.

23 Futuro (pseudonimo redazionale), editoriale, in «Futuro», a. I, n. 1, maggio-giugno 1963, p. 3.

Gli scritti teorici dei vari curatori e collaboratori pubblicati in altre occasioni e in altre sedi aiutano a esplicitare e chiarire la riflessione teorica di fondo. Il primo riferimento in ordine cronologico di comparizione, ma anche per fondatezza critica, è il già citato volume *La fantascienza* di Aldani comparso nel 1962 per i tipi della piacentina Tribuna. Il primo capitolo del saggio, dedicato ai problemi di definizione del genere, propone un'idea di fantascienza come genere dello "straniamento" e dunque ad alto tasso di valore conoscitivo e critico (non lontano dai concetti di "straniamento cognitivo" e "*novum*" messi a punto da Suvin qualche anno dopo). Tentando una definizione compiuta, Aldani afferma infatti che la fantascienza è «rappresentazione fantastica dell'universo nello spazio e nel tempo, operata secondo una consequenzialità di tipo logico-scientifico, capace di porre il lettore, attraverso l'eccezionalità o l'impossibilità della situazione, in un diverso rapporto con le cose».[24] Nell'idea di Aldani l'aspetto scientifico assume importanza nel procedimento logico di estrapolazione più che nei temi e nei presupposti iniziali e dunque all'aspetto fantastico tocca una centralità non scalzata dalla scientificità del livello formale (dove 'forma' va intesa appunto in senso di procedimento, costruzione logico-narrativa e non in senso stilistico):[25]

> Noi torniamo a sostenere il carattere essenzialmente fantastico della science-fiction e il ruolo del tutto secondario che l'elaborazione del presupposto scientifico può assumere in essa […], ma l'elemento fantastico non può non risentire, oggi, l'influenza dello stadio scientifico che l'umanità ha raggiunto. Questa influenza si fa sentire non tanto sul contenuto, quanto piuttosto sul procedimento che sta alla base di essa.
>
> In altri termini, l'autore di science-fiction più che badare all'attendibilità del presupposto, sta bene attento a sviluppare coerentemente la premessa, anche la più inverosimile, rispettandola come se fosse un'inoppugnabile verità scientifica.
>
> A questo, in sostanza, si riduce l'aspetto scientifico nella narrativa di fantascienza, a qualcosa cioè che riguarda la forma e non il contenuto.[26]

Il discorso viene ripreso sul primo numero di «Futuro», in polemica con le antitetiche posizioni argomentate da Roberta Rambelli e Andra Canal, che nell'introduzione all'antologia *Fantascienza: terrore o verità?* (Da Silva) avevano sostenuto la centrale importanza di accuratezza e

24 Aldani, Lino, *La fantascienza*, cit., p. 17.

25 Non concordo pienamente con l'interpretazione di Zurlo, che in questo privilegio dell'immaginazione e nella scientificità dell'aspetto formale più che contenutistico ha visto i presupposti di un'idea della letteratura come finzione, «come simulacro che produce simulacri» in cui l'elemento scientifico finisce «annegato nei giochi dell'immaginazione e della scrittura». Zurlo, Giuseppe, *Dalla fantascienza inglese alla fantascienza italiana: l'esperienza di "Futuro" (1963-1964)*, cit., in particolare pp. 146-148. Torno sul tema più avanti nel testo.

26 Aldani, Lino, *La fantascienza*, cit., p. 17. Nell'accento posto sull'aspetto fantastico e sui limiti di quello scientifico è invece una profonda differenza del discorso di Aldani rispetto a quello di Suvin. Un'altra citazione significativa in questo senso da Aldani: la fantascienza non consiste di scienza vestita di fantasia, ma del contrario: «fantasia purissima pudicamente ricoperta dei veli di una elaborazione razionale», *ibid*.

verisimiglianza dei presupposti scientifici e tecnici nella narrativa di fantascienza.[27] Dal generale al particolare, la bandiera delle rivendicazioni della fantascienza ai territori di una letteratura impegnata anche stilisticamente e svincolata dalla scienza come "trovata", diventa la valorizzazione e l'annessione al genere di un autore come Ray Bradbury:

> Il più valido esponente della science-fiction americana a livello letterario viene considerato [da Rambelli e Canal] un autore tangenziale, una specie di intruso che avrebbe costruito la propria fama di science-fictioner sulla base di un equivoco. "È inutile tentare di valutare Bradbury come scrittore di science-fiction... le sue cognizioni scientifiche sono minime, ed egli non se ne preoccupa affatto...".
>
> L'affermazione ci sembra piuttosto pesante e oltre tutto rilevatrice di un canone ormai superato e accantonato. Se è vero che la caratteristica del romanzo di fantascienza non è nell'esattezza del dato scientifico, ma nel modulo, nella cifra esteriore; se è vero che la grande forza d'urto di questa narrativa consiste nella più agevole possibilità che essa offre di criticare il presente sotto il pretesto di descrivere il futuro, allora non c'è Pohl o Rambelli al mondo che possa negare a Bradbury il diritto di soggiorno nella cittadella della science-fiction americana.[28]

Non lontane da quelle di Aldani sono anche le opinioni espresse da Lo Jacono e Cremaschi sulla definizione del genere. Lo Jacono nella sua rubrica *Polemiche*[29] si concentra più spesso sul tema della fantascienza italiana, ma sul numero 2 non manca una disamina della definizione e dei confini del genere: Lo Jacono mette in guardia sull'inclusione nella fantascienza di opere scritte precedentemente alla codificazione del genere, o di differente natura (allegorica, religiosa, e così via), un'operazione che, compiuta nel tentativo di guadagnare al genere quarti di nobiltà, si risolve in indiscutibili anacronismi o errori prospettici. La fantascienza non ha bisogno che le vengano assimilati autori antichi o distanti dal genere - da Apuleio a Dante a Kafka: «la science-fiction non ha bisogno di queste finzioni, né la sua importanza va artificiosamente sopravvalutata. Come accade a ciò che intrinsecamente poco vale e per reazione, per eccesso, si esalta». Il passo non è privo di una certa ambiguità: da un lato Lo Jacono sostiene che la fantascienza non ha bisogno di antenati nobili per meritarsi la giusta attenzione critica, da un altro lato parla di sopravvalutazione artificiosa del genere, lasciando il dubbio di considerare il genere effettivamente non degno della

27 Nella detta introduzione Rambelli e Canal avevano approvato la definizione di genere attribuita ad Asimov: «La science-fiction è quel ramo di letteratura che costituisce la risposta degli esseri umani alle proposte della scienza e della tecnologia» lamentando poi che «in Italia nessuno finora si è preoccupato di considerare la validità della science-fiction da un punto di vista scientifico» e osservando che «è pressoché impossibile, infatti, ottenere validi risultati senza una preparazione scientifica specializzata», Rambelli Roberta e Canal Andrea, *Introduzione*, in *Fantascienza: terrore o verità*, cit., p. 11.

28 Aldani, Lino, *Colonia penale*, «Futuro», a. I, n. 1, cit., p. 48. La citazione da Rambelli e Canal è a p. 36 dell'introduzione a *Fantascienza: terrore o verità*, cit.

29 Lo Jacono, Massimo, *Polemiche* in «Futuro», a. I, n. 1, cit., *Un popolo di navigatori*, pp. 79-80; a. II, n. 2, luglio-agosto 1963, *Marziani e cow-boys*, pp. 76-78; a. I, n. 3, cit., *I tromboni in servizio permanente effettivo*, pp. 76-78; a. I, n. 4, novembre-dicembre 1963, *Aldous Huxley*, pp. 76-78; a. II, n. 5, aprile 1964, *La settima vittima*, pp. 73-75; a. II, n. 6, cit., *Fiaba racconto fantastico e fantascienza*, pp. 76-80; a. II, n. 7, cit., pp. 78-79; a. II. n. 8, 15 novembre 1964, pp. 75-78. D'ora in poi mi riferirò a ciascuna uscita con la sola indicazione del numero della rivista relativo.

considerazione riservata alla letteratura alta. La stessa ambiguità si ritrova in altri articoli di Lo Jacono, nel concetto di "popolare nobile". Qui viene risolta in favore di una definizione nobilitante, ma lo scritto nel complesso è esemplare della scarsa chiarezza che indebolisce gli interventi di Lo Jacono su temi prettamente teorici.

La definizione di genere, proposta sul finale di quest'articolo, è centrata sulla capacità di creare un nuovo rapporto tra il lettore e la realtà, per la carica di rottura di cui la fantascienza è dotata: «la science-fiction è nel modulo, nel nuovo rapporto in cui il lettore scopre le cose, così che tutto può essere science-fiction, se tale risultato è raggiunto, ed è questa la vera forza di rottura della science-fiction, la ventata d'aria fresca che porta nel seno della vecchia letteratura». Il genere viene così definito generalizzando la caratteristica delle sue declinazioni più impegnate, con conclusioni che coincidono con quelle di Aldani.

In altre occasioni Lo Jacono farà nuovamente cenno al tema sostenendo una definizione di fantascienza come genere "nobilmente popolare" (nella puntata di *Polemiche* sul numero 5, all'interno di un discorso in cui l'autore sostiene una crisi della fantascienza statunitense): «Bisognerà ricordare che la fantascienza ha una base popolare, laddove gli americani scrivono ormai storie che non hanno alcun riferimento con la vita […] se la fantascienza perde la sua base popolare - nel senso nobile della parola, così com'è popolare il teatro di Gassman - non ci sarà bello stile a salvare nessuno dal naufragio». Il concetto di "popolare nobile" non riesce però a trovare una precisazione convincente. L'idea di "popolare" potrebbe riferirsi al repertorio tematico, al carattere di convenzione collettiva di molti elementi o semplicemente a un'ampia diffusione (in questo caso vera per gli U.S.A. ma non per l'Italia); mentre "nobile" potrebbe indicare un impegno sul piano stilistico-letterario, su quello della speculazione e dell'estrapolazione, o ancora su quello dello straniamento proposto al lettore, della critica alla società e così via: Lo Jacono non lascia ulteriori indicazioni, cosicché la suggestiva espressione resta in gran parte priva di applicabilità critica.

Viene invece ribadita in seguito la necessità di un riferimento al vissuto, a un'esperienza autentica (ancora in *Polemiche*, nel numero 7). Ripensando a quanto aveva sostenuto Solmi - il procedere della fantascienza per creazione di convenzioni tipiche,[30] Lo Jacono lamenta: «è un mio sospetto che il fenomeno si sia paurosamente dilatato e abbia subito forti distorsioni fino a esplicare tutti i suoi lati negativi: oggi gli autori di science-fiction statunitensi innovano su altri autori, non sulla loro visione della vita. Le loro esperienze invece di attingere alla vita, attingono alle esperienze di un altro autore». Idee e scenari si inflazionano, perdono urgenza e contatto con

30 Cfr. Solmi, Sergio, *Divagazioni sulla "science-fiction" l'utopia e il tempo*, in «Nuovi Argomenti», a. I, n. 5, novembre-dicembre 1953, pp. 1-28 (ora raccolto in *id.*, *Della favola, del viaggio e di altre cose*, cit.).

problemi reali (l'esempio negativo principale è il Pohl de *Il morbo di Mida - The Midas Palgue*, 1954 - pubblicato dalla Rambelli nell'antologia *Fantascienza: terrore o verità?*). Nella fantascienza italiana, secondo Lo Jacono, vi è un analogo pericolo: l'allontanamento da un'ispirazione autentica e dalla essenziale base popolare del genere in favore di una ricerca stilistica pretenziosa e snobistica. «Un po' di colpa - attacca Lo Jacono - appartiene all'amico Sandrelli, che imprudentemente ha aperto la porta ai letterati italiani convenzionali», cosicché ora tocca leggere nell'antologia *I labirinti del terzo pianeta*, un racconto di Bigiaretti (*Abitava altrove*) che non costituisce altro che un divertimento, «una barzelletta, tutt'al più offensiva per chi alla science-fiction si dedica con impegno» (nel racconto in questione un padre, distratto dalle letture fantascientifiche perde contatto con quanto accade alla figlia). Anche in questo caso c'è un'ambiguità di fondo nel discorso di Lo Jacono: la presenza del racconto di Bigiaretti nell'antologia curata da Cremaschi e Musa viene contestata perché il tema non è genuinamente fantascientifico (ma secondo una sott'intesa idea di fantascienza assai più restrittiva di quella basata sulla carica di rottura e straniamento citata poco sopra). Inoltre, Sandrelli viene rimproverato per l'apertura delle antologie *Interplanet* a letterati tradizionali, a prescindere dal merito delle opere. Se ne ricava la sensazione che Lo Jacono fatichi a svincolarsi dall'ottica del ghetto, ossia dal punto di vista di chi, rifiutato nelle sedi istituzionali della letteratura nazionale, rivendichi la propria esclusione come scelta orgogliosa. Ne sia prova il fatto che i rimproveri mossi ai curatori delle antologie contraddicono l'idea di fantascienza come letteratura *tout court* esposta nel primo editoriale di «Futuro», nonché molte scelte di pubblicazione che puntavano proprio sull'apertura a generi contigui (o a precursori nobili - Twain, Apollinaire, etc.), ospitando letterati come Rodolfo Wilcock o Silvina Ocampo e racconti anche molto lontani da una concezione di fantascienza ortodossa e tecnologica.

Nello stesso numero 7, nelle risposte alle lettere dei lettori, che Lo Jacono curava subito dopo *Polemiche*, egli stesso difendeva le scelte di pubblicazione dalla critica di un lettore barese che contestava la scarsa "fantascientificità" di molti racconti:[31] «FUTURO è una rivista di avanguardia. Tutti gli esperimenti letterariamente validi possono trovare posto nella rivista, se per esperimento non intendiamo vuoti giochi di parole e pretenziose ricerche stilistiche senza sostanza. Ma, chiarito questo punto, mi dice lei quando è stato *spacciato* su FUTURO un racconto fantastico per fantascientifico? Prenda la rivista in mano e si guardi i nomi che cita: Silvina Ocampo, e ho premesso che era un racconto fantastico; Rodolfo Wilcock, e non potendo o non sapendo etichettarlo, me la sono cavata dicendo che era un racconto strano [...]». In direzione di una

31 Il lettore lamentava: «In un suo articolo, del resto molto interessante e arguto, *Marziani e cow boys*, per l'esattezza, lei si opponeva a certe finzioni e complessi per cui Shakespeare, Kafka, Talete, erano *spacciati* per fantascienza; ma vedo ora su FUTURO racconti, bellissimi senza dubbio, che fantascienza non sono. Come spiega questo voltafaccia? Non c'è più fantascienza buona?», *Lettere al direttore*, «Futuro», a. II, n. 7, cit., p. 80.

sottolineatura della contiguità tra fantascienza e fantastico era andato ancora più esplicitamente l'articolo in cui Lo Jacono commentava il saggio di Roger Caillois *Dalla fiaba alla fantascienza* (uscito nel 1964 nell'antologia *Interplanet* numero 4, recensito da Lo Jacono in *Polemiche* su «Futuro» numero 6). Qui Lo Jacono aveva sostenuto, in sostanziale disaccordo con Caillois, una differenza strutturale tra la fiaba e il fantastico e, soprattutto, un'idea di fantascienza come branca del fantastico a tutti gli effetti e, insieme, come proseguimento della tradizione utopica.

Dal punto di vista teorico la posizione di Lo Jacono mostra nuovamente rilevanti debolezze, non solo per la mancanza di approfondimento che la sede non avrebbe comunque potuto concedere, ma piuttosto per una mancanza di chiarezza che rende incerte le posizioni principali: tra fantastico e fantascienza viene prima affermata una totale mancanza di differenze, una coincidenza completa, subito dopo corretta in una rapporto pari a quello tra genere e specie. E così via.

Lo Jacono oscilla tra una definizione di fantascienza più estensiva, scelte di pubblicazione aperte a filoni contigui e a scrittori non specializzati, e un'ottica invece più ghettizante, ultraortodossa, che emerge soprattutto nel giudizio su altre iniziative editoriali. I tentativi di formulazione teorica restano lontani dalla chiarezza propria invece di Aldani. Lo Jacono dimostrerà maggior coerenza nel trattare il tema più specifico e pragmatico della pubblicazione di autori italiani, laddove si lasciano le formulazioni generalizzanti per scendere sul terreno di una battaglia specifica.

Ma prima di riprendere il fondamentale tema della produzione nazionale, vale la pena di far cenno anche alle posizioni di Cremaschi sul problema della definizione del genere.

Cremaschi arrivava alla fantascienza da un percorso narrativo e poetico non di genere, e la sua posizione critica valorizza scrittori esterni all'ambiente specializzato, anche tramite varie inclusioni nelle antologie da lui curate. Esemplare la presenza di Bigiaretti ne *I Labirinti del terzo pianeta* (1964), attaccata da Lo Jacono su «Futuro», come appena visto sopra. Nell'introduzione all'antologia, *Viveva altrove* di Biagiaretti è indicato come un racconto rappresentativo (e per questo posto in apertura), quasi un manifesto della più matura fantascienza italiana, così definita:

> Diremmo che la più consapevole fantascienza italiana - e fondiamo il nostro giudizio anche sulla scorta selettiva del mensile "Futuro" e dell'antologia periodica "Interplanet" - valga come stacco e prospettiva per conoscere più a fondo gli oggetti di ogni giorno, considerati improvvisamente in un nuovo movimento del mondo e degli uomini che, non astrattamente, ci possono apparire a volte estranei, incomprensibili, abnormi nella loro desolante normalità. Il racconto di Libero Bigiaretti, quasi un'introduzione e non a caso messo in apertura, ne vuol essere la riprova.[32]

32 Musa Gilda e Cremaschi Inìsero, *Introduzione*, in *idd*. (a cura di), *I labirinti del terzo pianeta*, Milano, Nuova Accademia, 1964, pp. 7-10.

Il tipo di fantascienza che interessa a Cremaschi e Musa è quella che si può definire come «massima operazione della fantasia entro le possibilità reali della scienza, in totale coerenza con i postulati dell'universo sensibile». Una definizione che richiama la consequenzialità logico-scientifica indicata da Aldani, oltre che la carica straniante che sarà invece il solo elemento distintivo ancora individuato, nel 1978, nell'introduzione a *Universo e dintorni* - con un movimento dunque di apertura dei confini del genere.

Nell'introduzione a *Universo e dintorni* (che qui citerò solo brevemente, poiché, per quanto coerente con il programma di «Futuro», l'antologia risale a diversi anni dopo) Cremaschi sosterrà in maniera radicale l'assimilazione della fantascienza alla letteratura generale. La definizione di fantascienza si schiera, anche in questo caso, sul fronte impegnato, speculativo di Aldani: dalla peculiare «fusione dell'essenza fabulatoria con quella scientifica», operata dalla fantascienza deriva, secondo Cremaschi, una «abrasiva messa a fuoco del reale proprio attraverso lo spostamento in un "altrove" sconosciuto e immaginario, ma ombelicalmente legato al presente».[33] Connaturata alla declinazione italiana del genere è la critica al presente, allo *status quo* della società: «[…] ritengo necessario affermare che la science-fiction scritta in Italia è un pretesto, a volte spettacolare e a volte sommesso, di controbattere alle dogmatiche imposizioni dei mass-media, della banalità organizzata, degli schematismi socio-politici ai quali siamo costretti nostro malgrado […] in nome di un dissenso fantastico, per dialogare e confrontarsi nei crocicchi dove si incontrano l'autorità, il potere, la scienza e la poesia» (pp. 36-37). La ricostruzione storica del percorso della fantascienza italiana fatta da Cremaschi valorizza soprattutto i contributi degli autori non specializzati (da Wilcock a Primo Levi, da Comisso a Della Corte), per approdare all'auspicio finale di una definitiva confluenza della fantascienza nella letteratura generale. Una posizione decisamente più radicale di quella espressa nel 1964 nell'introduzione a *I labirinti del terzo pianeta*, in cui lo specifico fantascientifico veniva salvaguardato in nome di una coerenza con le possibilità reali della scienza e i postulati dell'universo sensibile.

È esemplare, in *Universo e dintorni,* anche il durissimo giudizio dato sulle scelte di pubblicazione di autori italiani operate da Curtoni e Montanari nei loro anni alla direzione di «Galassia»: i due curatori «perlustrarono gli anfratti della science-fiction nazionale, alla ricerca di una vena aurifera libera da scorie imitative e aperta alle incandescenze dell'universo quanto ai segreti congegni dell'apparato sociale» ma «la loro indagine non superò i limiti del territorio specialistico, perpetuando così le masochistiche autoriduzioni di chi, dieci anni prima di loro, relegava la fantascienza in una categoria letteraria inferiore» (p. 28). Anche le tre antologie

33 Cremaschi, Inìsero, *Cronistoria della fantascienza italiana*, in *id*. (a cura di) *Universo e dintorni*, cit., p. 6.

collettive (*Destinazione uomo*, *Amore a quattro dimensioni*, *Fanta-Italia*) non uscirono «dai limiti del ghetto fantascientifico» (p. 29). Se per molti versi il giudizio è condivisibile («Galassia» non ebbe mai la pretesa di uscire dai confini di un'editoria marcatamente specializzata in senso di genere, sia nella scelta degli autori pubblicati che in quella del pubblico ideale), nelle parole di Cremaschi sembra di poter sentire un peso preponderante accordato alla sede editoriale e alle figure degli autori piuttosto che al merito delle opere.

Al di là dell'evoluzione del pensiero di Cremaschi, per restare ora sulle pagine di «Futuro», le riflessioni critiche dei curatori sul genere e i suoi rapporti con la letteratura si possono riassumere attorno ad alcuni nodi e contraddizioni principali. Innanzitutto un'idea di fantascienza che valorizza l'aspetto di impegno conoscitivo e critico: lo straniamento, il diverso rapporto con le cose in cui il lettore è invitato a porsi - un'idea comune a tutti gli animatori principali della rivista, seppur con varianti importanti (una maggior chiarezza e compiutezza di formulazione in Aldani, la variante del "nobile popolare" in Lo Jacono). All'interno della definizione del genere, una concezione della verisimiglianza scientifica non ortodossa: l'elemento scientifico non è considerato dirimente; che lo si ponga in termini di procedimento, di svolgimento (Aldani) o, similmente, di modulo (Lo Jacono) ne restano escluse le manifestazioni esteriori e chiassose tipiche della fantascienza più ingenua e *naïf* (le "trovate" tecnologiche), ma non pare centrale nemmeno una scientificità metodologica del processo di interrogazione delle proprie condizioni cognitive e delle condizioni conoscitive della letteratura. Il "procedimento scientifico" è inteso nel senso di un'estrapolazione, di formulazione di ipotesi sul futuro, di proiezione sul futuro di caratteristiche della condizione presente dell'uomo e della società, allo scopo di formulare una critica di tale presente, delle tendenze visibili. Coerentemente le distopie avranno un peso preponderante nella sezione narrativa.

Infine «Futuro» affronta il tema dei rapporti tra genere fantascientifico e letteratura. Al centro del programma della rivista viene posta l'assunzione del genere ai territori della letteratura, ossia la rivendicazione di pari possibilità di riuscita estetica per una narrativa che impieghi il "procedimento" fantascientifico. Per conseguenza viene reclamata anche un'attenzione critica quantitativamente e - forse soprattutto - qualitativamente adeguata nel suo armamentario di categorie. La stessa declinazione della fantascienza - impegnata a livello conoscitivo e critico, letteratura profondamente attenta al presente dell'uomo e della società - ne fa anzi una branca della narrativa contemporanea il cui apporto si rivela innovatore, fecondo di nuove energie.

Si lega saldamente a queste problematiche il secondo grande tema su cui «Futuro» ha condotto una particolare battaglia critica: quello della fantascienza italiana. La rivista ha infatti proposto una caratterizzazione del genere nella sua declinazione nostrana, oltre a rivendicare, per gli autori

italiani, un maggiore spazio critico ed editoriale nelle pubblicazioni di genere. Come già rilevato, la grande maggioranza del materiale narrativo è firmata da autori italiani senza pseudonimi stranieri e rappresenta quanto di più ambizioso i nostri scrittori abbiano proposto nei primi anni Sessanta. Inoltre, Aldani e Lo Jacono si impegnarono apertamente, a più riprese, nella difesa di una scuola italiana, con perorazioni che andavano spesso di pari passo con le polemiche contro altre pubblicazioni e altri curatori editoriali del settore. L'idolo polemico principale è sicuramente Roberta Rambelli, che, dopo lo *Speciale tutto italiano* pubblicato su «Galassia» numero 9 nel 1961, aveva relegato gli autori italiani in appendice. Ma non mancavano commenti duri anche verso le scelte di Valente (l'editore di «Galassia») e di Fruttero, che pure, in «Urania», teneva i nomi italiani metodicamente lontani dalle copertine.

Ancora una volta la formulazione critico-teorica di maggior chiarezza è quella di Aldani ne *La fantascienza*. Il capitolo dedicato a *La science fiction in Italia* (XII) si apre proprio in polemica con l'affermazione del direttore di una collana specializzata (Valente), che in un'intervista aveva decisamente negato l'esistenza di una fantascienza nostrana. Aldani denunciava l'infondatezza di una simile prevenzione in un periodo in cui molti autori firmavano già col proprio nome e in cui, in buona sostanza, il genere aveva ormai ampiamente attecchito anche nel nostro Paese. Dopo una rassegna di autori delle generazioni degli anni Cinquanta e Sessanta, Aldani proponeva una valutazione complessiva: seppure nel 1961 non si potesse ancora parlare di scuola, e molti autori fossero ancora impantanati nell'imitazione dei modelli stranieri, si potevano già individuare alcune caratteristiche peculiari della migliore produzione nostrana e distintive rispetto agli ingombranti modelli statunitensi: una maggior chiarezza d'espressione, una forma quasi sempre più curata, una complessità chiaramente argomentata (contro la maggior tortuosità degli americani) e, non meno importante, una maggior attendibilità dal punto di vista umano, dell'attenzione alla dimensione psicologica e interiore. «Gli autori italiani hanno subito tentato, fin dall'inizio, una rappresentazione della condizione umana, più concreta, più vera, più convincente. Si avverte, insomma, nelle narrazioni nostrane, l'ambizione di andare oltre quella che può essere la trovata tecnologica o l'ingegnosità delle situazioni, per tendere, più o meno consapevolmente, alla rappresentazione dell'uomo, l'unico soggetto che possa essere letterariamente raccontato».[34]

Come si è avuto modo di vedere in alcuni dei capitoli precedenti, questa lettura proposta da Aldani ebbe una fortuna piuttosto vasta (ad esempio, alcuni dopo, nell'impostazione delle antologie collettive di «Galassia»). Nel 1964, la già citata introduzione di Cremaschi e Musa ai *Labirinti del*

34 Aldani, Lino, *La fantascienza*, cit., p. 141.

terzo pianeta - antologia che faceva esplicito riferimento alla direzione di ricerca intrapresa da «Futuro» - riprendeva gli spunti di Aldani: gli autori inclusi, lontani dal limitare i loro intenti in senso divulgativo o favolistico, «preferiscono decifrare gli aspetti rivelatori di un "profondo" psichico individuale e superindividuale, interpretando a diversi livelli l'estraneità dell'uomo contemporaneo nel proprio stesso ambiente ed esorcizzando i simboli dell'*insecuritas*».[35] La fantascienza italiana, rispetto alle «sorelle maggiori» statunitense e sovietica, appare ai curatori «meno evasiva, meno didascalica, meno consolatoria, meno retorica, meno frustrata. Capovolgendo al positivo: è spesso ironica, scaltra, orgogliosa, scettica di fronte all'angoscia "di un'epoca che ha paura dei progressi della tecnica", e disincantata nei riguardi delle cosiddette Tenebre dell'Abisso; allusiva, satirica, demistificatoria [...]».[36]

Certamente il tipo di ricerca espressa dalla narrativa pubblicata su «Futuro» risponde alle caratteristiche elencate da Aldani e da Cremaschi e Musa.

I picchi polemici relativamente alla fantascienza nostrana si hanno però, più che sul fronte teorico, su quello concreto della discussione attorno allo spazio editoriale. «Futuro» si propone nel suo complesso col fine di colmare un vuoto: quello di un'adeguata sede editoriale per la fantascienza italiana, assente o relegata in appendice sulle altre riviste specializzate, priva di possibilità di accesso alle pubblicazioni letterarie più blasonate. Non a caso la prima puntata delle *Polemiche* di Lo Jacono, titolata *Un popolo di navigatori*, riprende l'aforisma di Valente sull'inesistenza di una fantascienza italiana già citato da Aldani ne *La fantascienza*. Di Aldani Lo Jacono cita e sottoscrive la risposta: «noi torniamo a sostenere che […] essendo noi italiani giusto appunto un popolo di navigatori, di poeti e di precursori, possiamo essere anche, enfaticamente anche, scrittori di fantascienza». La formula usata da Valente viene ripresa e ribaltata (proprio come anni dopo un'antologia italiana si intitolerà *A Lucca mai!*[37] facendo il verso alla frase con cui Fruttero aveva negato a sua volta la possibilità di esistenza di una fantascienza italiana credibile e convincente). Alla domanda se esista una fantascienza italiana Lo Jacono, a nome di «Futuro», risponde in modo affermativo, proponendo di includere autori come Ennio Flajano e Dino Buzzati che si sono accostati al genere in modo non casuale e, al contrario, di escludere coloro che si sono piegati all'uso dello pseudonimo straniero che, quand'anche abbiano raggiunto buoni risultati «non sentirono o non mostrarono di sentire l'orgoglio e la dignità letteraria della propria nazionalità» (il duro giudizio sull'uso degli pseudonimi è poi ribadito nelle risposte alle lettere in coda a *Polemiche* sul numero 3).

35 Musa Gilda e Cremaschi Inìsero, *Introduzione*, in *idd*. (a cura di) *I labirinti del terzo pianeta*, cit., p. 9.
36 Ivi, p. 7.
37 Malaguti Ugo e Tucci Mario (a cura di), *A Lucca mai!*, Bologna, Perseo, 1996.

Quanto alle altre riviste specializzate, Lo Jacono ricostruisce un panorama con poche luci: a «Urania» il passaggio da Monicelli - sotto alla cura del quale si era verificato comunque il deprecabile fenomeno dell'uso sistematico di pseudonimi stranieri - a Fruttero ha rappresentato per gli italiani la totale esclusione. Duro il giudizio sul *Marziano in cattedra*: «Non prendo seriamente in considerazione la rubrica […] perché qui il gioco è troppo scoperto: bambini tredicenni premiati, "barzellette" messe in evidenza, tiratine d'orecchi e tiritere che vorrebbero essere spiritose». La polemica contro Fruttero è ripresa nella risposta alla lettera di un lettore sul numero 3 e nelle *Polemiche* sul numero 8, in cui, rivolgendosi al professor Marziano e alle sue «affannate concioni», Lo Jacono incalza sarcastico: «Professore ma non pervengono anche a lei le lettere di protesta su quelle rubriche che affluiscono a noi? Cerchi di convincersi: la fantascienza può essere una cosa seria. Almeno sufficientemente seria».

Nella sua panoramica in *Polemiche* sul numero 1, dopo «Urania», Lo Jacono proseguiva con le riviste de La Tribuna: non molto migliore la situazione che si trova su «Galaxy» e «Galassia», che «concedono agli autori italiani graziose palestre ove allenarsi, in appendice alla produzione straniera, valida o scadente che sia». Meritoria invece l'opera di «Oltre il Cielo» nonostante le oscillazioni di livello. Gli atteggiamenti discordi della critica, infine, non sono condannabili, dato il proliferare di opere pubblicate da alcuni autori a proprie spese e di «forme ondeggianti tra l'antologia e il periodico, che gabellavano per obiettiva una scelta di autori e di pezzi, sui quali si sfrenava la megalomania di compilatori-autori» (la frecciata mi sembra diretta agli *Interplanet* curati da Sandrelli, che Lo Jacono criticherà per l'inclusione di letterati "convenzionali" in *Polemiche* sul numero 7, v. sopra in questo capitolo). È questo il quadro che «Futuro» mira a scompaginare proponendo una fantascienza in lingua italiana di alta qualità letteraria.

Nelle puntate seguenti di *Polemiche* gli attacchi a «Galassia» e a Roberta Rambelli proseguiranno su vari fronti: nel numero 3 l'intervento di Rambelli al Festival di fantascienza di Trieste (su fantascienza e mitologia) è giudicato "noioso", "erudito quanto inutile", causa della fuga di quasi tutti i giornalisti presenti. La distinzione tra *science fiction* e *science fantasy* proposta da Rambelli in un articolo sullo S.F.B.C. (e, aggiungo, ripresa dalla curatrice anche nell'introduzione a *Fantascienza: terrore o verità?*) viene presa di mira nella risposta a un lettore in *Polemiche* sul numero 3. Sempre nelle risposte ai lettori, sul numero 4, viene invece fustigata l'abitudine di Rambelli di non citare i propri bersagli polemici: «[...] per il resto si tratta di pettegolezzo squisitamente femminile, presentato in un codice comprensibile solo per una cerchia ristretta di specialisti […] fino a quando *r.r.* non imparerà la regola giornalistica delle cinque W (who? where? when? what? why?), fino a quando insomma non riuscirà a farsi capire dai lettori, i suoi scritti saranno sempre sibillini *monologhi* […]». Un caso, quest'ultimo, in cui non giova alla posizione di

Lo Jacono - per altro in gran parte condivisibile, come si è constatato nel capitolo precedente - la considerazione sulla "femminilità" di certi atteggiamenti, ma anche un comportamento non dissimile adottato da egli stesso in altre occasioni (ad esempio nelle *Polemiche* sul numero 8, dove le allusioni senza nomi si sprecano).

Numerosi i riferimenti alla situazione del mercato editoriale italiano anche, come ovvio, nelle recensioni firmate da Aldani per la rubrica *Taccuino 4D*, presente in ciascun numero della rivista escluso il settimo.[38] Aldani organizza il paragrafo di recensioni sulle recenti uscite di libri e riviste in Italia come una rassegna esaustiva degli ultimi numeri delle collane specializzate, si tratta dunque di una panoramica ampia ma composta di giudizi brevi, mentre un approfondimento un poco maggiore è riservato ai volumi recensiti in *Colonia penale*.

Sul numero 2 un'impietosa recensione di *Abominevole uomo terrestre* di Frederik Pohl (*The Abominable Earthman*, 1961), pubblicato su «Galaxy» numero 61, ridicolizza alcune delle trovate scientificamente meno credibili e meno originali presenti nel racconto (l'invasione siriana della Terra, le cupole imperforabili con cui gli alieni si difendono, la cipolla come arma letale, l'aspetto dei siriani - simili a giganteschi maggiolini, il fatto che essi si droghino respirando l'anidride carbonica che espellono dal proprio corpo, e così via). Aldani non si fa sfuggire l'occasione per riprendere la Rambelli:

> Simili assurdità ci vengono ammansite da chi un bel giorno ha pensato di negare a Bradbury (le cui cognizioni scientifiche sarebbero minime) la qualifica di autore di science-fiction […] Quel che ci preme di far osservare è ben altro. Se Antonio Ghirardelli ha l'audacia di ridurre a pochi centimetri cubici le dimensioni di un cavallo per farne companatico per un sandwich da servire al protagonista del suo racconto, tutti urlano allo scandalo; se Sandro Sandrelli commette l'imprudenza di far entrare il lottatore Ermetes Betacribiu nell'apparato digerente del suo avversario onde più agevolmente sconfiggerlo, la critica scalpita e stronca senza riguardi. Ed è giusto. Ma se scemenze del genere le scrive un autore affermato, allora tutti si tacciono. Anzi, ci sarà sempre qualcuno pronto a segnalarcele come capolavori […]. Nota: "L'abominevole uomo della Terra" è stato scelto con *particolare cura* dalla curatrice l'edizione italiana di Galaxy per solennizzare il primo lustro di attività della rivista.

Varie altre volte Aldani si scaglia contro le presentazioni editoriali della Rambelli per i giudizi sproporzionatamente entusiastici sulle opere pubblicate in «Galaxy» e «Galassia». Ad esempio sul numero 3, relativamente all'introduzione per *Stazione ospedale* di James White (*Hospital Station*, 1962, «Galassia», n. 32), dove la polemica prosegue anche nella risposta a una lettera di Riccardo Valla; quindi ancora sul numero 6 per la presentazione di *La torcia cadente* di Algys Budris (*The*

38 Aldani, Lino, interventi in *Taccuino 4D*, in «Futuro», n. 1, cit., pp. 51-55; n. 2, cit., pp. 49-52, n. 3, cit., pp. 46-49; n. 4, cit., pp. 65-68; n. 5, cit., pp. 50-52; n. 6, cit., pp. 56-59; n. 8, cit., pp. 71-74. D'ora in poi nel testo mi riferirò a ciascuna uscita citando il solo numero della rivista su cui si trova.

Falling Torch, 1959, «Galassia», n. 38) e *Ingegnere etico* di Harry Harrison (*The Ethical Engineer*, 1963, «Galassia», n. 37).

Non manca, in *Taccuino 4D*, qualche stoccata riservata anche a Fruttero e al *Marziano in cattedra*: ad esempio sul numero 5 Aldani rileva come l'introduzione all'*Antologia dei marziani d'argento* dell'annata (firmata Marziano) contraddica ipocritamente quanto sostenuto da Fruttero in altre sedi - e cioè che la fantascienza italiana non esiste. «Naturalmente la sterzata ci ha fatto piacere. Ma che a SF italiana dopo oltre un lustro di attività su pubblicazioni specializzate e non, dopo cinque antologie e una rivista, due dozzine di volumi di singoli autori e le richieste di traduzione all'estero, debba essere considerata una creatura delle appendici di Urania, questo no! Solo un marziano senza antenne poteva raccontarci una barzelletta del genere».

Non entro maggiormente nel merito delle polemiche dei redattori di «Futuro» con le altre testate specializzate italiane. Quello che interessa evidenziare, e credo sufficiente a tal fine l'esemplificazione sin qui proposta, è l'impegno programmatico della rivista in favore della fantascienza scritta da autori italiani e con ambizioni letterarie non sminuite dall'impiego di moduli tipicamente di genere. Gli interventi citati sopra bastano anche a rendere un'idea del clima in cui si svolgeva il dibattito interno al piccolo campo della fantascienza italiana dei primi anni Sessanta, con antagonismi e toni accesi, nient'affatto smussati dalla relativa ristrettezza dei confini del mercato specializzato (in un momento in cui le testate dotate di spazi critico-informativi e in grado con le loro scelte o grazie alle loro tiratura, di creare un dibattito sul genere erano relativamente poche).

Ma tra gli interlocutori ideali di «Futuro» non vi erano solo le altre testate specializzate. Al contrario, l'ambizione principale della rivista - già chiara nel primo editoriale, se non, ancora prima, dalle scelte di formato, grafica, illustrazione - era proprio quella di raggiungere un pubblico culturalmente attrezzato, colto, letterariamente esigente, dunque solo in parte coincidente con quello di testate come «Galassia» e solo in minima parte, forse, con quello di una serie come «I Romanzi del Cosmo». «Futuro» mirava ad aprire un dialogo con l'intellighenzia italiana del dopoguerra, riscattando la fantascienza dal quel ruolo marginale, che condivideva assieme ad altri filoni della letteratura fantastica, in virtù di quell'impegno critico e di quel rinnovamento dei moduli tematici su cui i curatori ponevano l'accento nei loro discorsi teorici.

Vanno in questa direzione anche le interviste a scrittori che potessero rivelarsi sensibili alle caratteristiche del genere così come inteso dai curatori, al suo contributo alla letteratura italiana contemporanea, interviste con cui la rivista tentò di sviluppare una connessione con il campo letterario italiano. Giulio Raiola intervistò Giovanni Comisso, Cremaschi Elio Vittorini, Anna

Rinonapoli Libero Bigiaretti, Lo Jacono Ennio Flajano, infine fu nuovamente Cremaschi a intervistare Mario Soldati.[39]

Quanto alla ricerca, da parte di «Futuro», di un posizionamento nel dibattito culturale dei suoi anni, Zurlo ha messo l'accento in particolar modo sulle problematiche relative al rapporto tra letteratura e scienza e tra letterato e nuova società industriale. Secondo Zurlo «Futuro»

> riflette comunque - a ben vedere - elementi propri del dibattito letterario in atto agli inizi degli anni Sessanta, concernente in maniera specifica il rapporto scienza-letteratura. La "via italiana" alla SF cercata da "F[uturo]" può essere letta in filigrana come aspetto alternativo e più scapigliato di quel dibattito, meno cosciente forse delle motivazioni profonde e della progettualità che lo muovevano, ma come quello orientato a comprendere i prezzi che il "boom" tecnologico e del mercato imponevano ad un Paese in corsa verso la sua modernizzazione e alla realtà delle lettere in esso presente. La rivista cercava il suo spazio in un terreno decisamente incandescente, che anche gli intellettuali più avvertiti, i promotori del dibattito attorno alla cosiddetta "letteratura industriale" avevano individuato come proprio, in una strana consonanza di toni con essi.[40]

Zurlo ha valorizzato soprattutto il dialogo con Vittorini, mettendo intelligentemente in risonanza l'intervista rilasciata a «Futuro» con l'intervento sul «Menabò» dedicato a letteratura e industria.[41] Sul quarto «Menabò» Vittorini aveva infatti puntato sulla ricerca a livello linguistico per lo sviluppo di una narrativa in grado di misurarsi con la realtà moderna (piuttosto che su una ricerca letteraria che «abbordi le cose nella genericità d'un loro presunto contenuto prelinguistico trattandone sotto specie di temi, di questioni, ecc.»). Nell'intervista a Cremaschi, sul numero 2 di «Futuro», era proprio su questo piano che Vittorini aveva individuato il contributo positivo della fantascienza alla narrativa contemporanea e alla popolarizzazione del lessico tecnico-scientifico: «La fantascienza ha messo in circolazione, cioè dentro la cultura dell'uomo comune, nuovi elementi linguistici che mi sembrano importanti. Elementi linguistici che sottintendono nuovi concetti. È già un aspetto positivo. […] Ogni elemento può integrarsi con una maggiore complessità culturale. La fantascienza può operare anche in questo senso, molto più delle opere di divulgazione scientifica, direi». L'auspicio vittoriniano è che lo scrittore sappia riguadagnare una centralità nel mondo moderno, mettendosi al corrente degli sviluppi delle tecniche, delle nuove discipline. Sul «Menabò» la formula era stata quella di una «letteratura all'altezza della situazione in cui l'uomo si trova di fronte al mondo industriale», di uno scrittore che racconta «di fabbriche e di aziende». E ha commentato giustamente Zurlo:

39 Rispettivamente su «Futuro», n. 1, cit., pp. 49-50; n. 2, cit., pp. 53-54; n. 3, cit., pp. 44-45; n. 4, cit., pp. 62-63; n. 5, cit., pp. 53-54. D'ora in poi citerò ciascuna intervista riportando solo il numero della rivista su cui compare.

40 Zurlo, Giuseppe, *Dalla fantascienza inglese alla fantascienza italiana: l'esperienza di "Futuro" (1963-1964)*, cit., pp. 151-152.

41 Vittorini, Elio, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò di letteratura», a. III, n. 4, settembre 1961, pp. 13-20.

> la riqualificazione conoscitiva della letteratura sarebbe dovuta partire da qui, attraverso un procedimento linguistico di tipo "scientifico" che non solo non mettesse in dubbio il ruolo egemonico dell'intellettuale umanista, "coscienza universale", per dirla con Focault, ma gliene restituisse uno all'altezza dei tempi. Ora, la letteratura di SF che si organizzava attorno a "F[uturo]", riecheggiava questa atmosfera e certo il "nuovo rapporto" in cui "il lettore scopre le cose", indicato da Aldani, idealmente si innesta nella direzione additata da Vittorini […].[42]

Le altre interviste risultano nel complesso meno significative anche se non prive di spunti interessanti. Giovanni Comisso (sul numero 1) sostiene «a spada tratta una "fantascienza-poesia" che lo colpì moltissimo qualche anno fa, quando lesse "Cronache Marziane" di Bradbury», in cui è determinante più il sentimento che non l'invenzione.

Libero Bigiaretti, dialogando informalmente con Anna Rinonapoli (sul numero 3), riserva a *Esperimenti col futuro* una menzione di grande apprezzamento ed esprime sul genere fantascienza un punto di vista particolarmente avanzato, privo di pregiudizi negativi sul valore delle opere che vi rientrano. La fantascienza può fare più che divertire. Rinonapoli domanda: «Allora tu pensi che la fantascienza possa essere una forma di letteratura? - Perché no - risponde Bigiaretti - L'importante è scrivere un bel libro, un buon racconto. Si possono trattare problemi seri anche con la fantascienza».

Simile e forse ancora maggiore l'apertura espressa da Soldati (sul numero 5): la fantascienza può dare risultati rilevanti non solo perché «tutto è possibile all'artista, al poeta»; i confini del genere possono essere giustamente allargati a scrittori come Orwell e E. M. Forster, o a pagine come quella conclusiva della *Coscienza di Zeno*. Il pregiudizio critico che da molte parti pesa sulla fantascienza, prosegue Soldati, dipende in parte dall'abitudine a considerare il genere nella sua declinazione fumettistica, in parte anche dal sentimento di autentica paura che certe visioni del futuro sono in grado di provocare. Spicca, a fronte di una valorizzazione della fantascienza come letteratura delle idee, un curioso pregiudizio verso il giallo: «Nessun paragone col giallo. Intendiamoci, il capolavoro può nascere anche da uno scrittore di gialli. Ma dal punto di vista filosofico, delle idee, la fantascienza è superiore perché è seria. Il giallo, sul piano ideologico, sfugge, elude i problemi». Soldati mostra contemporaneamente una concezione del genere fantascientifico articolata in declinazioni e livelli di valore diversi, ma una del giallo decisamente meno sfaccettata e tendenzialmente negativa. Anche Flajano, intervistato da Lo Jacono, aveva valorizzato l'aspetto di letteratura delle idee, citando tra gli autori favoriti Orwell e Huxley,

42 Zurlo, Giuseppe, *Dalla fantascienza inglese alla fantascienza italiana: l'esperienza di "Futuro" (1963-1964)*, cit., p. 155. Secondo Zurlo (e Brunetti) le posizioni di Aldani e Vittorini concordavano in fine su tre punti principali: «la centralità della ragione umanistica; la ricerca condotta sul piano di un "linguaggio scientifico"; il rapporto "critico" col presente [...]». Se concordo a proposito dei risultati del confronto con Vittorini, più difficile mi sembra ricondurre a una riflessione sul ruolo dell'intellettuale umanista nella società industriale la gran parte dei racconti pubblicati sui primi numeri di «Futuro» (punto di arrivo del discorso di Zurlo). Tornerò sui racconti nel prossimo paragrafo.

Bradbury e Swift. Aveva però anche suggerito che gli autori italiani tenessero a mente la natura del proprio *back-ground* culturale, senza tentare di imitare gli autori americani sul piano di una realisticità scientifica troppo minuziosa: «Mi piace la fantascienza che analizza i problemi del nostro tempo, liberamente, senza perdere tempo a spiegare come funziona l'astronave […] noi siamo italiani, latini, abbiamo ancora uno spirito umanistico, ci burliamo persino di ciò che ci può spaventare...».

Quello che accomuna formalmente queste interviste (con l'eccezione di quella a Flajano, descritto da Lo Jacono sempre bonario, sorridente, rilassato) e che colpisce al di là dei contenuti espliciti, è il carattere "rubato": quello di Raiola, più che un'intervista a Comisso vera e propria, è un articolo in cui Raiola racconta un pomeriggio tra amici, passato alle calcagna di Comisso tra cascinali e fiere del vino. Una «intervista-inseguimento» in cui le idee dello scrittore sulla fantascienza si limitano in realtà a brani di conversazione riportati da Raiola nel racconto. Così anche tra Rinonapoli e Bigiaretti, evidentemente conoscenti o amici (come testimonia anche la presenza del racconto di Bigiaretti ne *I labirinti del terzo pianeta*), si tratta di una conversazione improvvisata durante una visita amichevole a casa dello scrittore, poi riportata sulla pagina dalla giovane autrice, che prima di andarsene avverte: «Guarda, Libero, che le scrivo queste cose: ti sto facendo un'intervista, un po' a mio modo...».

Frettoloso, quasi non volesse disturbare, è Cremaschi con Soldati: «Intervistare Mario Soldati è facile e difficile. La difficoltà sta nel trovarlo […] D'altra parte non voglio fargli perdere tempo: - Ti chiedo solo cinque minuti in tutto. Non ho preparato domande, niente» e in conclusione «In cinque minuti eravamo arrivati si e no alle soglie del tema. Soprattutto una domanda mi bruciava: e la fantascienza italiana, e gli autori italiani, e *Futuro*? Ma l'argomento è buono un'altra volta. Ritroverò Soldati com'è ora, come lo conosco, in un'occasione meno frenetica, viso a viso. Ho fatto appena in tempo a chiedergli il suo racconto per l'antologia *I labirinti del terzo pianeta* [...]» che Soldati promette e non mancherà in effetti di far pervenire. Anche con Vittorini l'atteggiamento di Cremaschi è di reverente ammirazione: «Cerca il termine esatto […] vi sento, dietro, come un sottofondo: tutta la sua esperienza di scrittore, di saggista, di "homo politicus"», l'ufficio in casa Monadori, pieno di dattiloscritti è «un centro di smistamento della narrativa e della saggistica di tutto il mondo, libri e idee concetti esperienze creazioni che qui si incontrano, si accostano, si condensano in "giudizi" per nuovi libri». Nuovamente, nonostante l'intervista fosse questa volta ufficiale e programmata, Cremaschi chiude in fretta, non fa le ultime domande, concludendo che «quel che volevo sapere da Vittorini è già contenuto nelle risposte che mi ha dato». Ma l'intervista occupa appena due pagine e in realtà non vi è traccia di molti temi che sicuramente il redattore

avrebbe avuto interesse ad affrontare: la fantascienza italiana, l'esperienza di «Futuro», il posizionamento del genere nel campo letterario e così via. La sensazione è, anche in questo caso, se non quella di un'intervista rubata, quella di un intervistatore in soggezione davanti a un grande maestro, che procura dunque poco contraddittorio e che preferisce nettamente adattarsi all'interlocutore piuttosto che tentare di mettere in effettivo contatto due campi molto distanti tra loro - come sono l'attività intellettuale ed editoriale di Vittorini e quella di un gruppo di giovani autori di fantascienza.

Certo le due interviste meglio riuscite dal punto di vista di un effettivo confronto di idee sono quelle a Bigiaretti e Soldati, grazie a una sensibilità non casuale dei due letterati verso il genere, che ne determinerà infatti anche l'emblematica presenza, nel 1964, ne *I labirinti del terzo pianeta*.

V.3 Capaci di mettere il lettore in un nuovo rapporto con le cose

Affrontare un discorso sulla narrativa pubblicata da «Futuro» nel suo insieme non è semplice, proprio per la rilevanza e l'originalità di molti dei racconti da prendere in considerazione. Cercherò di evidenziare qualche carattere generale, utile a ricavare considerazioni sulla linea della rivista, soffermandomi maggiormente sui racconti di quegli autori che, per diversi motivi, non ho incluso nei capitoli della terza sezione di questo lavoro.

Innanzitutto vale la pena chiarire subito i cambiamenti diacronici nelle scelte di pubblicazione. Come evidenziato ricostruendo la vicenda editoriale della testata all'inizio di questo capitolo, la discontinuità maggiore si può far coincidere con l'abbandono della cura da parte di Lino Aldani: a partire dal numero 6 Lo Jacono resta il solo curatore e direttore di «Futuro» e la firma di Aldani compare solo in calce alle recensioni. Nella prima fase si concentrano anche le prove narrative di altri collaboratori di primo piano: Raiola, Cremaschi, Rinonapoli, Musa. Anche se negli ultimi tre numeri non mandano alcuni racconti di valore (ad esempio *Decadenza* di Giorgio Agamben sul sesto), si può concludere che la rilevanza complessiva dei primi cinque numeri è preponderante.

Tra gli autori di punta di «Futuro» sono inclusi nella seconda parte di questo lavoro Aldani e Musa, mentre restano esclusi Anna Rinonapoli - data una produzione relativamente esigua e meno incisiva a livello di poetica, Raiola e Cremaschi per un'analoga e maggiore scarsità della loro produzione di genere; Lo Jacono per motivi simili - una produzione che si interrompe nei secondi anni Sessanta e che comprende solo pochi racconti brevi (alcuni con una discreta fortuna editoriale).

Nel complesso dei racconti pubblicati sulla rivista un posto centrale è occupato da quelli ascrivibili a un filone distopico, caratterizzati dalla preoccupata proiezione sul futuro di caratteristiche della società odierna e, finalmente, della società italiana in particolar modo (ricordo che nel 1963-'64 molti fascicoli di «Galassia» con antologie e romanzi italiani non erano ancora usciti). Sono caratterizzati da un'ironia incisiva quelli di Anna Rinonapoli: *Ministro notturno* (n. 2), *Libicocco* (n. 3), *Il contrordine* (n. 4), cui si aggiunge, forse il migliore, *Eroaldo o dell'estetica fantascientifica*, che chiude l'antologia *Esperimenti con l'ignoto*.[43] Tra i bersagli favoriti dell'autrice vi è *in primis* una italianissima burocrazia. In *Ministro notturno* un capitano di astronave militare e i suoi secondi non riescono a sventare un'invasione aliena perché al ministero degli Affari interplanetari, anziché essere ascoltati, trovano moduli da compilare, file da rifare, funzionari che ottusamente li mandano dall'uno all'altro ufficio, esami privi di scopo. Quando riescono a raggiungere l'ufficio del ministro, grazie a un segretario compiacente, è troppo tardi: gli alieni hanno conquistato la Terra semplicemente impadronendosi dei vertici della burocrazia ministeriale, senza che nei corridoi del palazzo si sia avvertito alcun cambiamento.

Il capitano si era d'altronde recato al ministero di persona dopo che i due sottoposti inviati tre giorni prima non avevano più dato notizie:

> [Il capitano] Stava dirigendosi verso la sala di aspetto, dopo che un usciere gli aveva strappato di mala grazia la scheda di mano, quando vide un uomo camminare nel corridoio: occhi spalancati, colletto slacciato, mani tremanti. Era Charrier, il terzo di bordo!
> - Charrier!
> - Capitano... - balbettò il terzo ufficiale. - Ho trovato Juarez. Gli han fatto una narcoanalisi... ci hanno separati subito... volevano farla anche a me...
> - Cosa?
> - È rimasto incastrato nell'ufficio psicotecnico. Ha dato in escandescenze...
> - Non è riuscito a parlare...
> Con nessuno, capitano! Ci vorrebbe una pistola a raggi per farci ascoltare. Forse Juarez è impazzito davvero: è qui da tre giorni e non si sa dove sia finito! Mi sta dando di volta il cervello! E pensare che Juarez sperava di poter fare due pratiche insieme... la licenza di matrimonio... ah! Ah!... […]
> - Si vede che lei è pratico, capitano.
> - Veramente, no. È la prima volta che metto piede qua dentro. Le pratiche di matrimonio le ha fatte mia moglie. Le donne hanno una resistenza passiva grandissima! (pp. 30-31)

Il racconto inanella una serie di situazioni dalla comicità assurda e disperante, in cui nessun lettore avrà faticato (o, ancor oggi, faticherebbe) a riconoscere se stesso presso un ufficio

43 Rinonapoli Anna, *Ministro notturno*, in «Futuro», a. I, n. 2, cit., pp. 26-35; *ead.*, *Libicocco*, in «Futuro», a. I, n. 3, cit., pp. 12-16; *ead.*, *Il contrordine*, in «Futuro», a I, n. 4, cit., pp. 47-60; *ead.*, *Eroaldo o dell'estetica fantascientifica*, in AA. VV., *Esperimenti con l'ignoto*, cit., pp. 231-263 (ristampato col titolo *La falla temporale di Giacomo Leopardi*, in Cremaschi Inìsero e Musa Gilda (a cura di), *I labirinti del terzo pianeta*, cit., pp. 269-308; quindi ancora nella rivista di Solfanelli «Dimensione cosmica», a. VI, n. 8, marzo-aprile 1986, pp. 15-23). I primi due racconti sono presenti anche nella già citata antologia Cremaschi, Inìsero (a cura di) «*Futuro*», cit.

dell'anagrafe, delle poste, della camera di commercio... Più amaro il sapore de *Il controrordine* sia nella scelta tematica che nel tono: risvegliatosi da un sonno criogenico in un futuro di utopia realizzata che lui stesso aveva contribuito a progettare, il protagonista scopre che l'uomo, nella sua nuova esistenza perfetta, gestita dalle macchine, priva di fatica e di dolore, ha perso anche ogni gusto per la sfida, ogni curiosità, ogni ambizione e volontà di allargare gli orizzonti della propria conoscenza; ha perso in buona sostanza la propria umanità. Così il protagonista decide di organizzare segretamente un rivoluzione per disfare ciò che aveva costruito.

Eroaldo o dell'estetica fantascientifica trasporta il lettore in un futuro ancora differente, descritto ironicamente attraverso un altro snodo centrale del sistema: la scuola. Si tratta di una scuola rivoluzionata all'insegna dell'estetica fantascientifica, dell'automazione, degli audiovisivi, della robotica e di una standardizzazione pervasiva. I contenuti sono organizzati e somministrati in forma di schede e di trasposizioni filmiche, scrittura e lettura non hanno più parte nell'apprendimento, e anzi per l'alunno trasgressore che possiede un quaderno di carta si auspica il ricovero in un istituto per ritardati. Esilaranti risultano le scene della Discussione Attiva sul poema-film *Il passero solitario* coi ragazzini che tentano dei commenti - «A me piace il film sui leopardi, perché invece dei leopardi si vedono tanti uccellini», «Lui vuol giocare, son gli altri a fargli dispetto!» - e più ancora le reinterpretazioni dei classici nel nuovo sistema di riferimento, fondato a partire dagli studi di critica di Campoform che «riesaminò tutta la storia letteraria secondo l'indice scientifico, o meglio fantascientifico, contenuto nelle opere»:

> […] ma perché, ad esempio, bisognava studiare un certo Petrarca, che parlava continuamente di Laura e di uccellini, anzi *augellin*: non era ridicolo nel 2263 parlare ancora di *augellin*? Dante Alighieri era un altro discorso: anzitutto si trattava di un film avventuroso-pedagogico, a colori, tridimensionale - un film di coproduzione internazionale - ed esisteva una trama, anche se c'erano troppi personaggi […] (pp. 245-246)

E dunque della Commedia si conteggiano i paragoni sulla rifrazione e sulle figure geometriche, si costituiscono scuole critiche opposte sulla velocità alla quale Dante vola verso l'Empireo, se superando la barriera del suono o avvicinandosi a alla velocità della luce e così via, in una gustosa parodia dei tipici modi della critica erudita e di quella strutturalista.

Il sogno del protagonista Eroaldo, un insegnante, è quello di vincere il concorso ministeriale per divenire un professore di scuola terziaria, posizione privilegiata non tanto per il tipo di lavoro (la progettazione di quei contenuti e prodotti multimediali che i normali insegnanti somministrano durante l'attività didattica nelle scuole), quanto per il diritto a risiedere nella cupola di Paideia per periodi considerevoli, al riparo dallo smog ormai letale. Mentre nella prima parte del racconto il lettore segue Eroaldo durante un giornata tipo dominata dal pensiero ricorrente dell'imminente

concorso a Roma, nella seconda parte lo vede sostenere il concorso, caricatura (ma forse non molto esagerata) dei concorsi d'oggi - le schede a test, il nozionismo demenziale delle domande, la schiera di migliaia di candidati - e caricatura in generale di tutte le strutture burocratiche parastatali, tra norme insensate, turbe di persone che vagano per i corridoi, moltitudini di uffici e funzionari, obiettivi raggiunti più per fortuna o per concessione che seguendo criteri logici. Eroaldo sarà tra i vincitori del concorso: l'autrice ha scelto un protagonista perfettamente integrato nel sistema (mostrandone la *forma mentis*). Significativo risulta anche che il ruolo di protagonista sia affidato a un insegnante, tramite cui la proiezione futuristica e la satira del racconto si concentrano su un punto chiave della società italiana, la scuola, che permette di gettare uno sguardo a un tempo sui valori e sulla cultura della società, sulle strutture e sul volto dello Stato, unendo all'indagine critica un discorso meta-fantascientifico esplicito e anch'esso tutto informato dal tono ironico dominante.

Anche i due racconti di Aldani pubblicati su «Futuro», che hanno in seguito goduto di buona fortuna con diverse ristampe e traduzioni, sono caratterizzati da ambientazioni distopiche, che proiettano nel futuro problematiche diverse - la realtà virtuale fruita passivamente di *Buonanotte Sofia* (n. 1), il controllo sociale parossisticamente capillare esercitato dalla classe medica in *Trentasette centigradi* (n. 4).[44]

Nel primo caso viene dipinta una società futura in cui uomini e donne preferiscono vivere nella dimensione virtuale procurata dall'onirofilm, nuovo *medium* simile alla televisione ma in grado di procurare un'immersione totale nella finzione tramite diretta stimolazione del cervello. La protagonista, Sofia, è una stella della nuova industria dell'onirofilm e supererà, nel corso del racconto, un momento di crisi e dubbio radicale.

In *Trentasette centigradi* la società è vessata con tasse e controlli su ogni aspetto della vita pubblica e privata da parte dell'ordine dei medici. La particolare vicenda del protagonista si ambienta questa volta a Roma. Il protagonista di *Trentasette centigradi* deciderà di ribellarsi e annullare la propria iscrizione alla Convenzione Medica Generale, il giorno stesso un banale graffio gli procurerà un contagio da tetano che gli costerà la vita in breve tempo.

44 Aldani, Lino, *Buonanotte Sofia*, in «Futuro», a. I, n. 1, cit., pp. 31-46; *id.*, *Trentasette centigradi*, in «Futuro», a. I, n. 4, cit., pp. 3-24. Il primo dei due ha avuto una lunga fortuna: con il titolo *Onirofilm* è stato ristampato nell'antologia *I labirinti del terzo pianeta*, poco dopo nell'antologia personale di Aldani *Quarta dimensione* (Milano, Baldini & Castoldi, 1964), poi ancora come *Onirofilm* nell'antologia *Fantasesso* (Milano, Feltrinelli, 1967); nel giugno 1968, in «Telespazio», a. IV, n. 2; nel 1978 all'interno dell'antologia di «Futuro» curata da Cremaschi; nel giugno 1981 nella *Grande Enciclopedia della Fantascienza*, vol. VII, Del Drago, Milano; infine in un volume dei «Classici Urania» titolato *Buonanotte Sofia* (n. 239, Milano, Mondadori, febbraio 1997). Il Catalogo Vegetti, <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/>, ne ne censisce venticinque traduzioni in quattordici lingue e nel 1978 ne è stata tratta una *pièce* teatrale da Mauro Macario. Anche *Trentasette centigradi* conta undici traduzioni e cinque ristampe in Italia: nell'antologia di «Futuro», nelle antologie personali di Aldani *Parabole per domani*, Chieti, Solfanelli, 1987; *Aria di Roma andalusa*, Bologna, Perseo, 2003; *Eclissi 2000*, in «Urania Collezione», n. 44, 2006; nell'antologia collettiva curata da Ugo Malaguti e Mario Tucci *A Lucca, mai!*, cit.

Commentando questo secondo racconto Cremaschi ha giustamente notato che, al di là della situazione particolare la riflessione critica di Aldani si appuntava in realtà su «ogni forma di persuasione messa in atto, con metodi sottilmente vessatori, nella piena luce della legalità. [...]».[45] Sarà interessante notare la scelta di due protagonisti non positivi o non del tutto (anche nel secondo racconto il protagonista non si ribella per ragioni ideali ma consumistiche, per volontà di non pagare più le pesanti tasse che gli impediscono di comprare immediatamente un elicar - una macchina). La tentazione o il tentativo di uscire dal sistema dunque fallisce o viene sconfessato, al lettore non è concessa una facile identificazione coi personaggi e il senso ultimo dei racconti va cercato più a fondo.

Una riflessione critica su alcuni aspetti della società odierna è al centro anche de *Il quinto punto cardinale*, racconto di Inìsero Cremaschi, già pubblicato sulla rivista «Tempo presente» diretta da Ignazio Silone (come fa notare con orgoglio il cappello introduttivo redazionale), e che ebbe in seguito alcune ristampe in sedi specializzate.[46] Quasi un romanzo breve, *Il quinto punto* cardinale associa un'ambientazione di colonialismo spaziale a una riflessione sull'organizzazione collettiva della società che non ha nulla a che vedere con le *space opera* avventurose che nel medesimo periodo si potevano leggere nei «Romanzi del Cosmo». La trama si può riassumere così: un'astronave è diretta sul pianetino-miniera Serapide, con a bordo un gruppo di Volontari della Morale la cui missione è raddrizzare le storture morali dei coloni dell'asteroide. L'astronave fa naufragio su un mondo sconosciuto; tra i sopravvissuti vi sono il moralista professor Brauz, la bellissima figlia Cassiopea col fidanzato Eros, il fotografo per cui Cassiopea doveva posare nonché molti altri membri dell'equipaggio. Mentre i giorni passano sul pianeta deserto, la piccola comunità di superstiti si riorganizza, ma la prima fonte di acqua potabile viene scoperta da un individuo avido che, anziché condividere la risorsa, decide di trarne profitto. Nel gruppo prende piede un rudimentale capitalismo, mentre Eros quando tenta di ribellarsi viene assassinato, e a fungere da moneta corrente saranno le foto erotiche di Cassiopea, sinché i superstiti non scopriranno di essere sulla faccia disabitata del pianetino dov'erano diretti. Il racconto riesce a coniugare un livello fattuale della trama leggibile e ben costruito con un livello di significato allegorico. Quest'ultimo mette in scena la mercificazione dell'erotismo e lo strapotere dell'immagine nella società contemporanea (le foto di Cassiopea usate come moneta di scambio), l'annichilimento, nella società capitalista, di un più autentico vissuto sessuale e amoroso (l'uccisione di Eros), preconizzando

45 Cremaschi, Inìsero, brano di commento, in *id*. (a cura di) «*Futuro»*, cit., p. 223.

46 *Id.*, *Il quinto punto cardinale*, in «Futuro», a. I, n. 1, cit., pp. 4-23; già edito sul settimanale «Tempo presente» nel marzo del 1962; in seguito inserito nella quarta antologia *Interplanet*, quindi ancora sulla rivista «I Tris» nel 1966, nel 1975 ripreso per l'antologia *I cieli degli UFO* curata da Giuseppe Pederiali (Milano, Geis), infine, nel 1978, nell'antologia di «Futuro» curata da Cremaschi medesimo per i tipi Nord e già più volte menzionata.

«l'avanzata dell'onda porno-commerciale».[47] Meno convincente mi pare, a livello formale, l'inserzione di vocaboli in lingue straniere - soprattutto inglese ma anche francese - senza l'uso del corsivo e per designare referenti comuni, quotidiani, forse con l'intento di esorcizzare o sbeffeggiare il peso eccessivo accordato da altri scrittori italiani di genere ai modelli americani («eccitati e contenti di essere ciascuno full of life», «una girl prudente e curiosa», «si asciugò con un tissue», e così via).

Nonostante la posizione-chiave accordata al *Quinto punto cardinale*, primo racconto del primo numero, gli altri racconti di Cremaschi pubblicati su «Futuro», *Energia profonda* sul numero 2 e *Mostro!* sul numero 5, meritano altrettanta considerazione.[48] *Energia profonda*, pubblicato sotto uno pseudonimo ricavato dall'anagramma del nome dell'autore (Erminio Caserich) per non inflazionarne la firma,[49] ripropone una situazione di viaggi astronautici all'esterno del Sistema Solare: due astronauti, Brandi e Germani, hanno intrapreso una missione, sull'astronave Cygnus, col proposito di verificare cosa accada raggiungendo la velocità della luce. Il racconto espone diverse ricostruzioni ipotetiche dell'accaduto, essendo ignoto l'effettivo destino dei due astronauti. Le ricostruzioni sono sostanzialmente due, cui corrispondono due sezioni della narrazione: la prima descrive la missione dei due astronauti messa in scena in un cortometraggio di fantasia, la seconda riporta l'articolo in merito di un giovane scienziato italiano, pubblicato su una piccola rivista scientifica. Interessante è notare come le due parti del testo introiettino le modalità comunicative proprie di *media* differenti nei linguaggi e negli scopi: visivo e spettacolarizzante il primo, riflessivo e adatto all'indagine scientifica il secondo. Dopo un'introduzione in cui la voce narrante rende conto del proliferare di ipotesi sul destino della Cygnus, viene introdotto il cortometraggio e il racconto si trasforma in una descrizione di quest'ultimo:

> Il film, che porta il titolo «Preparazione alle tenebre», possiede una carica di autentico fascino che è la ragione prima del suo enorme successo. Una delle sequenze iniziali inquadra la cabina della «Cygnus», in una semiluce polarizzata dentro alla quale di distinguono appena le sagome dei due cosmonauti. Brandi e Germani osservano in silenzio il video sistemato davanti a loro. Sembrano tranquilli. La traiettoria è perfettamente stabilita dal cervello-guida. Non hanno niente da fare se non aspettare. (p. 64)

Prosegue, velata, la riflessione critica sui *media* proposta già nel *Quinto punto cardinale*:

47 Lettura confermata da Cremaschi nelle parole di commento al racconto in *id.* (a cura di), «*Futuro»*, cit., p. 33.

48 *Id.*, con lo pseudonimo di Erminio Caserich, *Energia profonda*, in «Futuro», a. I, n. 2, cit., pp. 63-73; ristampato nell'antologia della rivista curata da Cremaschi (tradotto in spagnolo sulla rivista «El Pendùlo» nel 1982, col titolo *Energìa profunda* v. Catalogo Vegetti <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/>); *id., Mostro!*, in «Futuro», a. II, n. 5, cit., pp. 36-41 (tradotto in tedesco col titolo *Der Monstermoeder* nell'antologia *L wie Liquidator*, Dresda, Heyne, 1987).

49 *Id.*, testimonianza in «*Futuro»*, cit., p. 117.

> I soggettisti di “Preparazione alle tenebre” non avevano trascurato una certa punta polemica contro i manipolatori dell'opinione pubblica che “voleva conoscere soprattutto l'aspetto spettacolare della nebulosa dell'Acquario”. I due cosmonauti, gente seria, avevano risposto malvolentieri alle solite richieste sulla colorazione del corpo celeste. Terminato il collegamento Brandi parla a Germani:
> - La colorazione dell'NGC 7293! Come se fosse una stoffa per abiti estivi da donna. Pazzi. E pretendono anche che si chiami l'NGC 7293 col nome di Nebulosa dell'Acquario. Già, la sigla è troppo fredda per la fantasia eccitata dei telespettatori. (p. 65)

Tra le due ipotesi più diffuse - che gli astronauti, una volta raggiunta la velocità della luce, si siano mutati in energia o si siano disintegrati - l'ipotesi del giovane scienziato fiorentino è che, cominciata la fissione nucleare in una speciale scatola approntata sull'astronave come sistema d'allarme, i due abbiano diminuito la velocità ma, ormai esposti alle radiazioni, abbiano cominciato a mutare rapidamente nella struttura nucleare. Dimentichi della loro identità, i due, non avrebbero più saputo di trovarsi a bordo di un'astronave. Questa nel frattempo sarebbe andata accumulando su di sé materia, attraendo detriti e corpuscoli in misura crescente, man mano che massa e dunque gravità aumentavano. La Cygnus sarebbe così divenuta un pianeta abitato all'interno, e i due cosmonauti, ormai non più umani, sarebbero prima o poi usciti alla superficie e qui avrebbero fondato una nuova civiltà. Conclude l'articolo dello scienziato:

> «... una specie intelligente può nascere dalla spedizione di Brandi e Germani che, oggi, quasi tutti considerano ormai morti nel tentativo generoso di raggiungere la velocità della luce e di provarne gli effetti. Può nascere un popolo che, un giorno, noi potremmo ritrovare in qualche punto dello spazio. E, forse, non riconoscerlo affatto come nostro pronipote. Oppure, non è incredibile la tesi secondo cui, in un futuro certamente lontano, un paio di coraggiose creature scelte fra le migliori di quel popolo, non tenti di uscire, di liberarsi dalla confortevole ma angusta abitazione: un paio di creature che tentano il cosmo, che ripetono l'impresa di Brandi e Germani, per capitare, con procedimento inverso, proprio su Terra […] L'uomo avrà dimenticato anche l'ipotesi, azzardata ma non assurda, che al centro della sua Terra si nasconda un'antichissima cosmonave, più o meno simile alla Cygnus». (p. 73)

Il racconto è stato letto da Zurlo e Brunetti come una metafora del tema dello «smemoramento e insieme del difficile riconoscimento delle proprie radici profonde».[50] D'altronde anche il tema delle misteriose radici dell'uomo, ricercate in remote civiltà aliene, aveva già avuto in fantascienza una sua fortuna, anche in Italia, nei romanzi di Luigi Rapuzzi e Maria De Barba.

Anche il terzo racconto di Cremaschi, *Mostro!* è più breve, lineare e ironico dei primi due. A bordo di una crociera spaziale un'essere alieno provoca cortocircuiti nei sistemi automatici e scatena il panico tra i passeggeri. La creatura finisce per diventare un'attrazione per le signore facoltose e

50 Brunetti, Bruno, *Rileggendo “Futuro” (1963-64)*, cit., p. 304. Non sono però d'accordo con Brunetti sul fatto che la mutazione dei due astronauti sia di «ordine *culturale*» (p. 303): nel racconto si parla chiaramente di trasformazione biologica, «non solo delle cellule, non solo del DNA e delle altre componenti chimiche del loro organismo, bensì anche della struttura nucleare», p. 71.

annoiate, al punto che la decisione del capitano di eliminarla provoca un indignato, ipocrita malcontento e un significativo ribaltamento del punto di vista:

> Le donne piangevano senza ritegno, Rossowski cercava di persuaderle che in fondo non si trattava che di un mostro, pericoloso per giunta.
> - Non è vero, non è un mostro. È una simpatica bestiola.
> - Ma se loro stesse, per prime, hanno implorato il capitano di eliminarlo!
> - Quando? Lei si sbaglia
> - Proprio lei, signora, è svenuta all'idea del mostro.
> - È vero. Ma io pensavo a un mostro autentico, come quelli che si vedono nei realfilm, quelli coi tentacoli, ma non questa capretta che forse deve allattare i suoi piccoli. […]
> La signora magra volle l'ultima parola; si voltò verso il capitano, prima di ritirarsi nella cabina di prima classe, e puntò il dito:
> - Mostro! (p. 41)

Su «Futuro» non mancano dunque racconti in cui le ambientazioni e le trame propongono elementi tipici di una fantascienza spaziale. Oltre a quelli di Cremaschi si possono nominare anche *Il capitano Disraeli* di Piero Prosperi e *Ritorno* di Gustavo Gasparini, entrambi sul numero 3.[51] Come nel caso di Cremaschi anche Prosperi e Gasparini inseriscono nei loro racconti riflessioni che poco hanno a che fare con le avventure piene d'azione normalmente associate all'idea del viaggio e delle guerre spaziali. *Ritorno* declina diversamente un tema presente anche in *Energia profonda* (e che verrà consacrato a livello internazionale da *Orfani del cielo* di Heinlein, *Orphans of the Sky*, 1963, tradotto per la prima volta in Italia nel 1965 col titolo *Universo* in «Urania» numero 378): il tema degli abitanti di un'astronave dimentichi per qualche ragione di essere su un'astronave, ossia convinti che il vascello spaziale sia un mondo vero e proprio. In *Ritorno* il protagonista sa che è l'intero Sistema Solare a essere una nave, la cui costruzione si perde in tempi remoti.

Il capitano Disraeli racconta invece della ribellione di un comandante di un'astronave militare alla guerra senza senso, contro misteriosi Nemici, che dilania il cosmo da generazioni e le cui ragioni si sono ormai dimenticate. Torturato come un disertore il capitano partirà per unirsi ai nemici, rivelando a se stesso e al lettore l'orribile verità: i Nemici sono dunque altri uomini, educati all'odio dalla violenza della civiltà da cui provengono.

Prosperi su «Futuro» dà prova di un impegno ideale ed etico che si ritrova solo in piccola parte nei racconti e romanzi pubblicati in seguito su «Galassia». Anche il racconto *Troppo perfetto*, pubblicato sul numero 1 di «Futuro»,[52] meritava, per efficacia e profondità, la visibilità accordatagli

51 Prosperi, Piero, *Il capitano Disraeli*, in «Futuro», a. I, n. 3, cit., pp. 31-36. Il racconto conta traduzioni in francese (*Le capitaine Disraeli*, in «Fiction Spécial» n. 6, 1964), in bulgaro (*Kapitan Dizraeli*, nell'antologia *Onirofilm*, Varna, Biblioteka Galaktica, 1980). Prosperi firma col nome proprio di Piero, solo dopo qualche anno userà Pierfrancesco (nome adottato ad esempio sulle copertine di «Galassia», come visto nel precedente capitolo). Gasparini, Gustavo, *Ritorno*, in «Futuro», a. I, n. 3, cit., pp. 37-41.

52 Prosperi, Piero, *Troppo perfetto*, in «Futuro», a. I, n. 1, cit., pp. 24-29. Ristampato nel 1964 nell'antologia *Interplanet Europa* n. 5 (Torino, Edizioni dell'Albero); nel 1978 nell'antologia di «Futuro» curata da Cremaschi.

con la pubblicazione come secondo racconto in assoluto sulla rivista dopo *Il quinto punto cardinale*. Con *Troppo perfetto* il lettore torna sulla Terra, dove l'essere umano sintetico promette di sollevare l'uomo dai lavori più pesante e sgradevoli. Il racconto consiste in brani del diario di A-1, il primo cyborg di nuova generazione, che viene istruito dallo scienziato suo creatore per essere in grado di andare a lavorare sui mondi esterni, alla supervisione di miniere automatiche, alla guida di astronavi da carico, in tutti quei compiti che gli esseri umani non vogliono più svolgere per i rischi o l'isolamento. A-1 legge, esce dai laboratori per esplorare la città, incontra lo sguardo di una donna, torna a cercarla... Il robot sembra essersi, incredibilmente, innamorato, arriva a rifiutare il compito per cui è stato creato, uccide il suo creatore durante un litigio, ma, feritosi accidentalmente, scopre l'allucinante verità: non era un robot perfettamente rassomigliante a un essere umano, ma un uomo la cui mente era stata plagiata e condizionata. Cremaschi ha commentato il racconto: «Niente mostri che fanno *groan-groan*, ma un'inquietante inversione di ruoli sociali: il professor Kleisermann, il rispettabile Homo Sapiens, è in realtà un losco manipolatore di coscienze e di cervelli. Mentre A-1, il presunto golem cibernetico, spicca alla fine come il rappresentante di un'umanità plagiata nella maniera più subdola. È lecito concludere che quello di Prosperi non è un racconto robotico, ma antropologico»,[53] una scelta in cui si può ravvedere quell'interesse centrale per l'essere umano teorizzato da Aldani come peculiarità della fantascienza italiana. In *Troppo perfetto* è forte l'accusa allo sfruttamento dell'uomo sull'uomo, tanto più efficace grazie all'abilità di Prosperi nel costruire il racconto: l'uso estremo e sapiente della focalizzazione interna tiene il lettore all'oscuro della verità sino al colpo di scena finale, portandolo a una naturale identificazione con il (finto) androide, con la soggettività dell'oppresso.

Lo Jacono è presente su «Futuro» con alcuni ottimi racconti: *Capriccio* e *L'ultima finzione di Basilide* entrambi sul numero 1 (il primo, forse il più trascurabile dei suoi, sotto lo pseudonimo di L. J. Mauritius e il secondo sotto quello di Guido Altieri), *Il prezzo della giustizia* sul numero 2 (ancora come L. J. Mauritius), *Cinesi* sul numero 3, *T.V.P.A.* sul numero 6, *La partita di padre Degas* sul numero 7.[54] Nel complesso Lo Jacono mostra una certa versatilità tematica ma anche significative oscillazioni nella qualità dei risultati. Memorabile resta sicuramente *L'ultima finzione*

Tradotto in francese (col titolo *Trop beau pour être vrai*) su «Ides et Autres» nel marzo del 1976; in bulgaro (col titolo *Tvrde svršen*) nella già citata antologia *Onirofilm*, in ungherese (titolo: *Túl tökéletes*), sulla rivista «Galaktica» nel 1983.

53 Cremaschi, Inìsero, scritto in *id*. (a cura di), «*Futuro»*, cit., p. 45.

54 Lo Jacono, Massimo (con lo pseudonimo di L. J. Mauritius), *Capriccio*, in «Futuro», a. I, n. 1, cit., p. 30; *id.*, *L'ultima finzione di Basilide* (con lo pseudonimo di Guido Altieri), ivi, pp. 68-77 (poi incluso ne *I labirinti del terzo pianeta* e nel 2003 riproposto sulla rivista «Alia»); *id.* (con lo pseudonimo di L. J. Mauritius), *Il prezzo della giustizia*, in «Futuro», a. I, n. 2, cit., pp. 3-25; *id*., *Cinesi*, in «Futuro», a. I, n. 3, pp. 29-30; *id.*, *T.V.P.A.*, in «Futuro», a. II, n. 6, cit., pp. 34-42; *id.*, *La partita di padre Degas*, in «Futuro», a. II, n. 7, cit., pp. 15-30.

di Basilide, declinazione fantascientifica di un'ispirazione surreale nettamente borgesiana (subito denunciata nella dedica a Borges in esergo). Il racconto mima la cronaca di un processo, in cui vengono ricostruiti fatti storici di cruciale importanza. Un uomo sventò l'invasione della Terra da parte di alieni che rimasero ignoti e che avevano sottilmente influenzato la psiche delle persone, al punto che nessuno poteva esser sicuro di parlare e agire per volontà autonoma. Il clima in cui si svolsero i fatti testimoniati è allucinatorio, ricorda quello di certe tra le ultime e più surreali novelle pirandelliane. Al racconto-testimonianza dei fatti fa da contrappunto un apparato di note esegetiche, con rimandi frequenti a finti testi bibliografici, una messe di studi sull'argomento con scuole critiche contrapposte e autori di riferimento.

Notevole anche *Il prezzo della giustizia*, che si inserisce pienamente nel filone distopico tratteggiato sopra: il protagonista si rende conto gradualmente che le periodiche vaccinazioni a cui tutti vengono sottoposti sono in realtà lo strumento con cui una ristretta cerchia di potenti mantiene il proprio potere, azzerando la memoria degli ultimi mesi, cosicché ciascuno possa continuare a credere di progredire (di essere promosso presso il posto di lavoro e nella scala sociale). Il clima è orwelliano: il protagonista si accorge dell'inganno ritrovando dei diari scritti da lui stesso, ricomponendo il quadro poco a poco, fino a scoprire il sistema e guadagnarsi l'ammissione tra le file della classe dirigente. L'oscura oligarchia si scherma dietro alle macchine, fingendo che a governare siano cervelli elettronici: anche in questo caso più che il timore verso le conseguenze del progresso tecnico-scientifico, il nucleo profondo del racconto è costituito da una società ingiusta in cui sono degli uomini a opprimere i loro simili e le macchine si rivelano semplici strumenti.

Degli altri autori significativi pubblicati su «Futuro» cito brevemente, per ora, Gilda Musa, che con *Memoria totale* (n. 3) e *Trenta colonne di zeri* (n. 5),[55] rappresenta sulle pagine della rivista una fantascienza tutta rivolta allo spazio interiore dei suoi personaggi e impegnata in una ricerca linguistica e stilistica particolarmente originali e raffinate. Nel primo caso il nucleo dell'ispirazione proviene dalla teoria junghiana dell'inconscio collettivo: alla memoria della protagonista affiorano ricordi che risalgono le generazioni passate sino all'origine dell'uomo. Il racconto oscilla tra le descrizioni di un narratore esterno e le discese nel punto di vista della protagonista, l'uso della terza e della prima persona, prendendo il ritmo di un'associazione libera delle reminiscenze. In *Trenta colonne di zeri* il lettore viene invece precipitato nella fobia del vuoto che attanaglia il protagonista, imbarcatosi su un'astronave per compiacere la fidanzata e conquistarne la mano (nell'evidente

55 Musa, Gilda, *Memoria totale*, in «Futuro», a. I, n. 3, cit., pp. 65-75; *ead.*, *Trenta colonne di zeri*, in «Futuro», a. II, n. 5, cit., pp. 23-32 (entrambi i racconti sono stati ristampati nelle antologie personali dell'autrice *Strategie*, Bologna, Cappelli, 1968 e *Festa sull'asteroide*, Milano, Dall'Oglio, 1972, quindi nell'antologia di «Futuro» curata da Cremaschi).

ricordo, declinato però tragicamente, dei primi capitoli di *The lost World* di Arthur Conan Doyle, 1912).

Tra i migliori racconti pubblicati su «Futuro» vi sono sicuramente anche quelli di Giuseppe Pederiali, nato in Emilia nel 1937, milanese di adozione e in seguito fecondo autore di romanzi di ispirazione fantastica, gialli, per ragazzi (pubblicati tra gli altri per vari grossi editori - Mondadori, Bompiani, Rusconi). Su «Futuro» Pederiali pubblica *L'esenzione* sul numero 3, *Le belle figlie di madama Dorè* sul numero 5, *Primavera su Callipigia* sul numero 7.[56] Tre racconti molto diversi tra loro per tematiche ma accomunati da un sentimento malinconico, da un clima crepuscolare di sottofondo. Ne *L'esenzione* un uomo sta per essere soppresso, avendo raggiunto l'età in cui viene praticata per legge un'eutanasia di Stato, date le condizioni di sovrappopolazione altrimenti insostenibile ormai raggiunte sulla Terra. Dapprima il protagonista non si arrende all'idea della morte e cerca una scappatoia per ottenere appunto un'esenzione, tra le maglie della burocrazia, quindi presso un avvocato specializzato in simili casi. Al momento di dover provare la propria efficienza sessuale, in un'asettica stanza d'ospedale, l'uomo getta la spugna e decide di preferire una fine dignitosa, solo pudicamente allusa nel finale. Un racconto che mette in scena assieme uno scenario distopico, uno Stato quasi trasformato in un'istituzione concentrazionaria, e un'attenzione delicata all'interiorità del protagonista, descritta senza insistenze né sbavature attraverso gesti minimi, reazioni, espressioni del volto e della voce. Un equilibrio simile si ritrova anche ne *Le belle figlie di madama Dorè*, centrato questa volta sul tema delle mutazioni causate dalle radiazioni atomiche. L'umanità è segnata dalle conseguenze di una guerra atomica: non nascono più esseri umani privi di mutazioni. Il protagonista attende con ansia i risultati dell'ultimo, disperato esperimento con cui si sta tentando di ricreare in laboratorio l'essere umano così com'era prima della tragedia atomica. Il protagonista e narratore, era stato uno scrittore, un poeta; ora ha una figlia che, il lettore può solo intuirlo dalle allusioni, non è rimasta indenne al fenomeno delle mutazioni. Le conseguenze della guerra atomica rappresentano uno spartiacque, la mutazione si configura come un oscuro, potente trauma collettivo che ha messo in discussione i criteri dell'autodeterminazione identitaria dell'essere umano. L'uomo dovrà letteralmente imparare a ripensarsi su nuove basi.

Rileggendo una sua vecchia poesia il protagonista scivola nei propri pensieri, resi tramite un monologo interiore che (come il resto del racconto) non abbandona mai la chiarezza comunicativa per trasformarsi in flusso di coscienza:

56 Pederiali, Giuseppe, *L'esenzione*, in «Futuro», a. I, n. 3, cit., pp. 17-28 (ristampato sulla rivista «Poker d'Assi» n. 27 nel 1968 e in «Alia» n. 2 nel 2004); *id.*, *Le belle figlie di madama Dorè*, in «Futuro», a. II, n. 5, cit., pp. 42-49 (inclusa nell'antologia di «Futuro» curata da Cremaschi, ristampata su «Robot» nel 2004, il Catalogo Vegetti - <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/> - ne censisce due traduzioni in francese e una in tedesco); *id.*, *Primavera su Callipigia*, in «Futuro», a. II, n. 7, cit., pp. 31-48.

> Vent'anni fa avevo vent'anni. Soltanto vent'anni eppure mi sembra scritta da un uomo vissuto in un tempo remoto in cui tra i sentimenti più nobili era anche la bellezza. Un secolo popolato da veri uomini, non da ombre che imitano gli esseri umani come facevo io da bambino con le mani attraverso i raggi della lampada. Prendo l'abat-jour e dirigo il fascio di luce contro la parete.
>
> E questo cos'è? Un anatroccolo. E questo? Non capisco. Non vedi le orecchie? Un cane. E questo? Un uomo. E questo ancora? (e torco le mani). Un uomo. E questo? (il mio pugno è chiuso). Un uomo. (p. 43)

Saputo del fallimento dell'ultimo esperimento, l'accettazione del nuovo stato di cose da parte del protagonista avviene simbolicamente quand'egli si dimostra capace di raccontare a sua figlia la favola di Biancaneve, senza bloccarsi, come gli era prima successo, laddove la regina chiede allo specchio fatato chi sia la più bella del reame. Il lettore non saprà mai quale fosse l'orribile aspetto della bambina e di tutti gli altri esseri umani mutati, poiché, come evidenziava il cappello redazionale sulla rivista, Pederiali ha scelto di affrontare il tema post-atomico seguendo «una via più difficile ma artisticamente più valida» delle convenzionali descrizioni di desolazione e orrore: «ha trattato il tema senza spingere sui particolari macabri, anzi ignorandoli del tutto per dar modo alla fantasia del lettore di sbizzarrirsi a suo talento. Il quadro che ne risulta è ancor più efficace e tuttavia l'atmosfera della vicenda si arricchisce di inattesi e delicati valori poetici» mentre, aggiungerei, è proprio la discrezione dolorosa dell'io narrante a ottenere presso il lettore un'inquietudine genuina. Credo per altro che alcuni racconti su temi analoghi pubblicati in seguito su «Galassia» possano dovere parte della loro ispirazione a *Le belle figlie di madama Dorè* (e in particolare penso a *Ritratto del figlio* di Curtoni, nel 1970 nell'antologia *Destinazione uomo* in «Galassia», n. 113)

Primavera su Callipigia costituisce, in un'ambientazione extraterrestre, una ironica riscrittura boccaccesca (in esergo una citazione dal *Decameron*): rifugiatisi su un pianeta alieno per scampare a una letale epidemia che ha colpito la Terra, il comandante di un'astronave, un grosso uomo d'affari e un prete. Insieme a loro vi è anche un perfetto androide-donna, esempio delle prostitute sintetiche sulle quali l'uomo d'affari ha costruito la sua sterminata fortuna. Il commerciante e il pilota vorrebbero entrambi la ragazza per sé, si decide dunque che venga disputata una gara: vincerà il miglior racconto, il prete farà da giudice e il tema sarà ovviamente il sesso. Entrambi i racconti si situano in contesti di colonizzazione ed esplorazione spaziale. L'uomo d'affari racconta come fece fortuna costruendo su Marte case chiuse per i minatori aggirando il divieto della prostituzione grazie all'idea delle donne artificiali. Il racconto del comandate ha invece per protagonista un playboy spaziale - caricatura di un *latin lover* mediterraneo nei suoi tratti fisici e nelle abitudini sentimentali - e la sua ingrata fine durante un viaggio esplorativo. Su un pianeta ignoto l'equipaggio

era entrato in contatto con una specie simile agli umani, salvo la particolarità di organi del corpo che crescevano in dimensioni ogni qual volta sollecitati (organi sensoriali, ma anche genitali: ecco l'assurda morte del playboy, precipitato nella vulva di un'aliena, divenuta enorme durante l'atto sessuale). Il due racconti nel racconto sono indubbiamente dominati da un tono ironico. Nel finale torna però un'atmosfera crepuscolare e malinconica: l'affarista e il comandante muoiono per il contagio contratto nascostamente; sopravvive loro il prete, ormai solo, su un pianeta deserto, con una donna sintetica che può farlo felice ma che, incapace di procreare, non potrà garantire un futuro alla specie umana.

Primavera su Callipigia fornisce un altro esempio, tra i racconti di «Futuro», di rinnovamento del genere dall'interno: l'ambientazione e gli eventi ripropongono il repertorio del pionierismo spaziale, ma il fattore avventuroso e meraviglioso è declinato in maniera smaliziata, ironica, letterariamente consapevole, e si lega anche alla trattazione di temi inediti per la fantascienza avventurosa classica, *in primis* quello erotico.

Senza voler esaurire un'analisi di tutti i racconti pubblicati su «Futuro», voglio far cenno ancora a *Decadenza* di Giorgio Agamben, pubblicato sul numero 6.[57] Agamben, romano, classe 1942, negli anni seguenti diverrà noto come filosofo, esercitando la libera docenza in diverse università e accumulando una bibliografia di opere e curatele che male si potrebbero riassumere in questa sede.[58]

Decadenza racconta la vicenda tragica di un gruppo di volatili le cui uova hanno inspiegabilmente cessato di schiudersi. Il punto di vista e la voce narrante sono quelli di un uccello. In questo contesto il Canto assume un potente significato simbolico:

> Le madri avevano dato per prime l'allarme; nella loro sensibilità particolare, si accorsero fin dall'inizio che le cose non si svolgevano secondo gli antichi insegnamenti, e subito lo comunicarono agli altri, scuotendo il collo e le ali. Era successo uno strano fenomeno: le uova avevano perso la loro bianchezza e si erano fatte più gialle, cessando di palpitare. Pochi giorno dopo le madri ci dissero, quasi piangendo, che esse non udivano più il Canto, e, appena osavano dirlo, pareva loro che il seme si fosse spento. (p. 29)

La comunità tenta un rimedio costruendo un riparo, chiamato Casa della Vita, e organizzandosi affinché la cova non venga mai interrotta, ma nulla viene risolto. Il destino della specie sembra segnato. Tra le rovine della Casa della Vita si aggira Marco, il Poeta. Il canto del poeta e il Canto hanno in comune il fatto di essere momenti della vita dello spirito, l'uno artistico, individuale, l'altro

57 Agamben, Giorgio, *Decadenza*, in «Futuro», a. II, n. 6, cit., pp. 28-33.

58 Varrà la pena ricordare almeno *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita* (Torino, Einaudi, 1995); la cura delle opere di Walter Banjamin per Einaudi; l'attenzione non sporadica alla riflessione estetica e sulla poesia, con interventi teorici e contributi su singoli autori.

proprio dell'anima collettiva del popolo. Il Canto è il suono della vita, simboleggia una creatività connaturata all'essere senziente, la capacità ordinatrice che si contrappone al naturale caos cui tende la vita:

> La vita è un dono divino ma, da sola, per sua natura si volge verso il male, inclina ai sortilegi e alle diavolerie. Noi, infatti, ne soffriamo: e chi soffre desidera la vita in modo illimitato e furioso, sicché finisce per perderla, salta al di là di essa e fa acrobazie. Ma c'è un principio capace, appunto, di mettere ordine e bellezza là dove non c'era che il caos, e che è la negazione dello spirito acrobatico del danzatore. La sua espressione è il Canto, la pura verità della vita, l'opera di tutti, grazie al quale ci sentiamo partecipi di un'esistenza più alta. Perché il canto è innanzitutto un'aristocrazia della vita, la sua pienezza ed elezione da parte del nostro essere, il rovesciamento di tutte le contraddizioni, la conciliazione felice tra ciò che siamo e la vita. Perciò il Canto è connesso alla riproduzione e alle uova, esso stesso è creazione; perché ci unisce alla vita, e che cos'è la creazione se non una superiore unità con la vita? (p. 31)

Se per un verso il Canto sembra essere compiuta metafora della poesia, non si può dimenticare il portato di un narratore in buona sostanza inattendibile, di una focalizzazione interna e parziale. Gli scorci finali, dedicati a descrivere i comportamenti anomali delle altre specie animali abitanti dell'area, suggeriscono che l'isterilimento della specie del protagonista rientri in realtà in un più vasto processo di decadenza e mutamento, forse dovuto - ma resta pura ipotesi - a un mutamento planetario naturale o causato dall'uomo. Il racconto di Agamben è contraddistinto da un esplicito interesse filosofico e poetico, ma è anche esemplare di quell'ospitalità data su «Futuro» a una narrativa in cui l'elemento scientifico o fantascientifico è declinato assai liberamente, entro un'attenzione al livello della ricerca costruttiva e stilistica e una consapevolezza letteraria che contribuisce a elevare la qualità dei testi.

Non mi soffermerò su altri autori i cui contributi furono comunque importanti, anche se più sporadici o meno rappresentativi, alcuni dei quali per altro incontrati nei capitoli precedenti (ad esempio Raiola, Maurizio Viano, Antonio Bellomi, Riccardo Leveghi). I racconti presi in considerazione sin qui mi sembrano costituire una base adeguata per alcune valutazioni complessive. Innanzitutto motivano adeguatamente il discorso critico dei curatori, proponendo una fantascienza con pochi scrupoli di verisimiglianza scientifica negli elementi fattuali della trama. La fantascienza su «Futuro» si mostra tendenzialmente più attenta alla logicità del procedimento di ipotesi ed estrapolazione, sopratutto entro quel filone distopico differentemente declinato da Aldani, Rinonapoli, Lo Jacono, Cremaschi. Altre volte il genere sembra andare verso una perdita di specificità, che non si realizza però mai compiutamente (ad esempio ne *L'ultima finzione di Basilide*, *Decadenza*, e altri casi), restando sempre un'ipotesi scientifica o un elemento tipico del repertorio di genere (l'invasione aliena, il disastro nucleare) a mantenere un legame del racconto con

la fantascienza classica. Gli elementi tipici vengono rivisti radicalmente, inseriti in contesti fantastici, surreali, o, più semplicemente, vengono scalzati dal centro dell'interesse dall'interiorità dell'uomo (in Musa, Pederiali, ma anche Raiola avrebbe provveduto un ottimo esempio): un riuso del repertorio che rappresenta dunque un rinnovamento del genere dall'interno o, quantomeno, un'appropriazione originale.

La narrativa pubblicata su «Futuro» rappresenta effettivamente una declinazione del genere nient'affatto escapista, al contrario impegnata nella critica al presente - alle forme di controllo sociale, alla guerra, allo strapotere dei *media*, alla burocrazia. Anche dal punto di vista stilistico gran parte dei risultati è degno di nota: sul piano del prodotto letterario si realizza forse quell'idea di "nobile popolare" poco chiarita da Lo Jacono nei discorsi teorici: una narrativa in grado di coniugare ricerca originale e leggibilità, sorvegliatezza formale e freschezza di comunicazione, con in mente un lettore non sprovveduto ma nient'affatto ipercolto.

La scarsa professionalità sul fronte aziendale - per dir così - ha condannato un esperimento che avrebbe altrimenti potuto aspirare a dare alla fantascienza italiana un contributo ancor più significativo, come stanno a testimoniare la fortuna successiva di molti dei racconti e i percorsi di molti degli autori che comparvero su «Futuro».

Capitolo VI

«Robot»

Ritorno al fandom

VI. 1 Una vera rivista

L'accostamento di questo capitolo al precedente, dedicato a «Futuro», è dettato come di consueto dalla successione delle date di nascita di ciascuna testata. «Futuro» nasceva infatti nel maggio del 1963, dunque dopo «Galassia» (1961) e prima di «Robot», che vide la luce nell'aprile del 1976. Vista però la data di decesso di «Futuro» - 1964, il criterio dell'anno di nascita costringe in questo caso a un salto cronologico di più di un decennio. Andrà ricordato dunque, che il naturale confronto da tenere presente nel leggere «Robot» (il confronto cioè che il lettore reale della rivista poteva fare in edicola) è quello con le ultime annate di «Galassia» (direzione Montanari) e con l'«Urania» di Fruttero e Lucentini. È d'altronde significativo che in questo percorso la pubblicistica dei secondi anni Sessanta risulti rappresentata solo da «Galassia» e da «Urania», segnata dalle chiusure di «Oltre il Cielo» e «I Romanzi del Cosmo», e non contraddistinta da nuove iniziative di rilievo in edicola:[1] come si è visto nella prima sezione di questo lavoro, il mercato delle pubblicazioni specializzate viveva in quel lustro un momento di pesante riflusso, causato almeno in parte dalla situazione di sovraffollamento venuta a crearsi durante il lustro precedente e comunque rivelatore di una debolezza strutturale della nicchia di mercato. L'editoria di fantascienza continuava, e continuò per tutti gli anni Settanta, a risentire, nelle sue repentine contrazioni ed espansioni, di un interesse ondivago da parte del grande pubblico, di volta in volta determinato da fenomeni culturali e di costume in grado di far scattare il meccanismo della "moda". Se alla fine degli anni Cinquanta tra questi fenomeni si annoverano il lancio dello Sputnik, come anche la massiccia produzione cinematografica di genere importata nelle sale italiane dagli Stati Uniti; o, negli anni Sessanta, il primo sbarco dell'uomo sulla Luna (1961), o *2001: Space Odyssey* di Stanley Kubrick (1968); alla metà degli anni Settanta il "fenomeno fantascienza" si alimentava nuovamente

1 «Nova Sf*», fondata da Ugo Malaguti nel 1967, veniva distribuita solo per corrispondenza, cfr. sezione I, cap. II, par. 3.

di eventi cinematografici di massa (*Close Encounters of the Third Kind* di Spielberg e il primo episodio della saga *Star Wars* di Lucas escono entrambi nel 1977).

Tra le motivazioni che spinsero alcuni nuovi editori nel campo della fantascienza periodica ma anche libraria tra anni Sessanta e Settanta, non si possono per altro trascurare le particolarità del pubblico "tradizionale" della fantascienza in Italia: relativamente ristretto al di là dei momenti di moda del genere, si tratta infatti di un pubblico affezionato, spesso molto specializzato (nel duplice senso di esperto del campo e di interessato esclusivamente alla fantascienza); una base piccola ma solida su cui poter contare per nuove iniziative editoriali.

La casa editrice Armenia era stata fondata ed era diretta da Giovanni Armenia.[2] Siciliano, emigrato a Milano negli anni Sessanta dopo la laurea in legge, Armenia aveva lavorato dapprima in un'azienda costruttrice di calcolatori elettronici, quindi aveva trascorso tre anni presso l'editore Giuffré, specializzato in testi giuridici. Aveva quindi deciso di mettersi in proprio nei primi anni Settanta, scegliendo di specializzare la produzione della casa nel campo del paranormale. La prima pubblicazione era stata la rivista «Gli Arcani», nata nel maggio del 1972. In seguito Armenia diventerà sinonimo di una saggistica dedicata all'occulto, ai vari filoni della cosiddetta *New Age* (astrologia, tarocchi, numerologia, pensiero positivo, e via dicendo), ma anche di narrativa fantastica e fantasy, importando in Italia, soprattutto a partire dagli anni Ottanta, alcune delle saghe *sword and sorcery* di maggior successo (dalla interminabile, seguitissima saga *Dragonlance* cominciata da Margaret Weis e Tracy Hickman fino ai vari titoli di fantasy tedesca proposti negli ultimi anni).

La rivista «Robot» e le serie di antologie e libri a essa connesse restano, nella storia della casa, l'unico caso di pubblicazioni di fantascienza. Antonio Bellomi, negli anni Sessanta già presente come autore sulle pagine dei «Romanzi del Cosmo» e «Oltre il Cielo» e come traduttore su «Galassia», lavorava, negli anni Settanta, come editor nel settore librario presso Armenia e fu il tramite per il quale venne assunto anche Vittorio Curtoni agli inizi del 1975, da poco abbandonata la co-direzione di «Galassia». L'idea della rivista nacque verso la fine di quello stesso anno: sollecitato dall'editore, Curtoni seppe argomentare una proposta convincente di rivista fantascientifica, e il primo numero di «Robot» uscì già nell'aprile del 1976.[3]

2 Per le seguenti informazioni su Armenia e la nascita di «Robot»: Armenia, Giovanni, intervista rilasciata all'autrice, Milano, 16 febbraio 2012. Sulla nascita e la storia della rivista anche: Curtoni, Vittorio, *La mia love story con la fantascienza. II L'epopea di Robot*, in *Retrofuturo. Storie di fantascienza italiana*, Milano, Shake, 1999, pp. 57-69 e Pachì, Lugi, *Intervista con Vittorio Curtoni*, «Delos Science Fiction», a. III, n. 15, aprile 1996, <http://www.fantascienza.com/delos/delos15/curtoni.html>. Le testimonianze di editore e curatore sulla storia della rivista sono concordi.

3 Così Curtoni ricorda l'episodio che diede origine all'iniziativa: «L'idea della rivista nacque nel novembre 1975. Un venerdì, Armenia e io partimmo in auto da Milano per raggiungere Bologna. Avremmo trascorso la serata in

La pubblicazione, di periodicità mensile, nacque con un'impostazione interna consapevolmente originale rispetto al panorama italiano:[4] il sottotitolo molto evidente «Rivista di fantascienza» rivendicava sin dalla copertina la piena adozione di una formula-rivista (oltre alla preferenza per l'italiano "fantascienza" che forse può rivelare un ormai indubbio superamento, almeno teorico, di quell'idea di fantascienza come genere in buona sostanza importato dall'America). Una formula caratterizzata dalla preferenza per la narrativa breve e dalla presenza di articoli, adottata differenziandosi con decisione dalle varie consorelle da edicola che mantenevano, come contenuto principale di ciascun fascicolo, un romanzo intero. La scelta era ribadita nel primo editoriale firmato da Curtoni: «Se abbiamo voluto che ROBOT fosse così, con un'ampia sezione di saggistica e informazione a fianco della narrativa, è perché crediamo che sia giunto il momento di proporre al pubblico italiano la vera formula della rivista». Rubriche informative e critiche completavano i fascicoli dedicati per due terzi alla narrativa, nella formula dei racconti più o meno brevi. I modelli che Curtoni aveva in mente erano infatti «Oltre il Cielo», «Gamma», «Futuro», il «Bollettino dello SFBC», la francese «Fiction».[5]

Quanto ai caratteri materiali e all'aspetto grafico, «Robot» non rivoluzionava alcune costanti delle pubblicazioni di genere da edicola: periodicità mensile, brossura, formato poco più largo di un pocket tipico (19 x 14 cm), una griglia della copertina che richiamava quella della prima «Galaxy» (cfr. sez. II, cap. IV, fig. 1), foliazione attorno alle centotrenta pagine, poi portata a centosessanta pagine circa. La cura della grafica e dell'impaginazione interne rappresentavano però un salto di qualità rispetto alle consorelle presenti in edicola, e senza che la pubblicazione si collocasse in una differente fascia di prezzo.[6] Tra le pagine, col testo diviso in due colonne, spiccavano alcune scelte: l'impaginazione ariosa delle rubriche, con testatine e cornici a delimitare il margine superiore e un logo per ciascuna rubrica (progettato dal curatore assieme alla grafica Marcella Boneschi); la scelta

compagnia di due colonne della parapsicologia italiana, Piero Cassoli e Massimo Inardi [rispettivamente il direttore della rivista di Armenia «ESP» e un noto appassionato di parapsicologia]. Un incontro di lavoro dal quale, tutto sommato, non mi aspettavo più di tanto. Poco dopo l'ingresso in autostrada, Giovanni mi chiese a bruciapelo: "Ma se lei dovesse fare una rivista di fantascienza oggi, Vittorio, come la farebbe?" [...]», Curtoni, Vittorio, *La mia love story con la fantascienza. II L'epopea di Robot*, cit., p. 57.

4 Curtoni, Vittorio, *Editoriale. Perché è nato ROBOT*, in «Robot», a. I, n. 1, aprile 1976, pp. 2-4. D'ora in poi citerò gli editoriali facendo precedere il titolo dalla dicitura "Editoriale" poiché negli indici della rivista i titoli di ciascun editoriale non sono riportati.

5 Come Curtoni ha ricordato in *La mia love story con la fantascienza. II L'epopea di Robot*, cit., p. 58. Di «Oltre il Cielo» e «Futuro» ho detto nei capitoli dedicati, a «Gamma» e il «Bollettino dello SFBC» cenni si trovano nel profilo storico sul mercato italiano nella prima sezione del lavoro. «Fiction» nacque nel 1954, stampata dalle edizioni OPTA (Office de Publicité Technique et Artistique), diretta da Maurice Renault, affiancato inizialmente da Jacques Bergier. La rivista era l'edizione francese di «The Magazine of Fantasy and Science Fiction», ma Renault seppe differenziarla dalla sorella maggiore proprio in virtù di un largo spazio accordato all'informazione e alla critica (v. Sadoul, Jacques, *La storia della fantascienza*, cit., pp. 326-327, 329-330).

6 Dalle 700 lire del primo numero «Robot» passerà alle 800 col n. 6 nel settembre 1976 e quindi a 1.000 lire col n. 20, nel novembre del 1977; nello stesso periodo «Urania» passava da 600 a 900 lire e «Galassia» da 800 fino a 2.000 lire.

di dedicare un'intera colonna a titolo e autore di ciascun racconto, lasciando così un certo respiro tra testi differenti; infine la presenza di illustrazioni, soprattutto fotografie di autori, copertine, convention - una presenza del tutto sconosciuta sulle pagine delle pubblicazioni similari.

I caratteri grafici erano per altro l'unico ambito in cui Giovanni Armenia diede i propri consigli, non intervenendo mai, invece, relativamente ai contenuti della rivista. Sulle prime copertine (nn. 1-6, 8-10) comparirono lavori dell'agenzia fotografica Grazia Neri di Milano,[7] tra i quali si alternarono illustrazioni di invenzione e fotografie vere e proprie (v. figg. 1 e 2). Lavori che in linea di massima non brillavano per originalità, seppur con alcuni *exploit* particolarmente efficaci.

Figura 1. Copertina di «Robot», a. I, n. 1, aprile 1976, illustrazione dell'agenzia Grazia Neri.

Dal numero 7 cominciò a comparire però anche la firma di Giuseppe Festino,[8] che tornò, con poche eccezioni, su tutte le copertine seguenti. Festino aveva cominciato la sua collaborazione con le illustrazioni interne sin dal sesto numero.

È nelle illustrazioni dei singoli racconti che ottiene i risultati più originali, grazie a un uso particolare e riconoscibilissimo del sottile tratto nero su fondo bianco, in grado di modellare con versatilità figure umane, oggetti e luoghi e realizzando con estrema facilità una costante convivenza tra figurativo e astratto, tra il realismo di volumi e caratteri precisi e il fantastico di forme in perenne mutazione (v. fig. 3).

7 L'agenzia Grazia Neri ha vantato una tradizione importante fino alla chiusura avvenuta nel 2009, che ha destato per altro un piccolo clamore nelle pagine della cronaca milanese e non solo (articoli sono comparsi su «Corriere della Sera» - 19 settembre 2009, 27 aprile 2012; «La Repubblica» - 19 settembre 2009 e, nelle pagine di Milano, 20 settembre 2009; «Il Sole 24 Ore», 18 settembre 2009; «Il Manifesto» 30 settembre 2009, e altri).

8 Giuseppe Festino, classe 1943, nato in provincia di Napoli, cominciò a lavorare nel settore dell'illustrazione editoriale a Milano negli anni Sessanta, mentre ancora frequentava l'Accademia di belle arti di Brera. Approdò alla pubblicistica di fantascienza dopo che alcuni suoi lavori comparvero su riviste amatoriali. Dopo «Robot» illustrò numerosi periodici di varia natura tra gli altri anche per Mondadori e Bruno Mondadori. Cfr. Pachì, Luigi, *Sogni in bianco e nero: intervista con Giuseppe Festino* e *Profilo di Giuseppe Festino*, in «Delos Science Fiction», a. V, n. 41, novembre 1998, <http://www.fantascienza.net/sfpeople/giuseppe.festino/set.html>. In particolare sul lavoro per «Robot»: Sosio, Silvio, *L'immagine del sogno: Giuseppe Festino*, in «Delos Science Fiction», a. X, n. 77, febbraio 2003, <http://www.fantascienza.com/magazine/speciali/6447/l-immagine-del-sogno-giuseppe-festino/>. Un recente volume raccoglie alcuni lavori dell'autore: Festino, Giuseppe, *Fantacromie*, Arese, Edizioni della Vigna, 2009 (con una prefazione di Marzio Tosello).

Il secondo fronte dell'illustrazione interna di «Robot» riguarda invece le rubriche di informazione e consiste in un'illustrazione "di servizio". Compaiono così le copertine di alcuni dei libri recensiti, primi piani degli autori su cui si focalizzano alcuni articoli, meno felici foto di sale dove si svolgono convention e platee di conferenze a tema fantascientifico, locandine cinematografiche e scene di film. L'inserimento di questo tipo di fotografie si colloca certo su un piano informativo, ma al contempo contribuisce a creare in qualche misura un clima "di famiglia" tra lettori e autori dei racconti. In molti casi, anche per gli autori più famosi, i lettori trovano su «Robot» per la prima volta la possibilità di dare un volto ai loro beniamini.

Figura 2. Copertina di «Robot», a. I, n. 3, giugno 1976. La copertina, accreditata all'agenzia Grazia Neri di Milano, ospita una fotografia a tema aerospaziale anziché un'illustrazione di fantasia.

Questa osservazione anticipa un carattere distintivo della rivista, che spero di riuscire, nel corso del capitolo, a tratteggiare nel suo complesso: la scelta di rivolgersi a un pubblico specializzato, dialogando e coinvolgendo quel segmento particolare che componeva il *fandom* italiano, ossia quel comparto di lettori di fantascienza forti ma anche attivi nella realizzazione di pubblicazioni amatoriali, con lettere alle redazioni delle riviste e con presenze alle convention e ai festival. Dalle pagine di «Robot» spira un'aria "di famiglia" appunto, grazie alla scelta dei collaboratori e soprattutto dei contenuti, illustrativi - appunto - e testuali, nonché ai toni faceti e informali che Curtoni adottava negli editoriali, nelle quarte, nelle anticipazioni.

Dopo i tentativi di «Futuro» per aprire una pubblicazione marcata in senso di genere alla lettura e all'interesse di lettori non appassionati di fantascienza, l'esperienza di «Robot» assume quasi i connotati di un non programmatico "ritorno al ghetto". Entro questi limiti dunque piuttosto precisi, «Robot» ha rappresentato il meglio che il campo fantascientifico potesse realizzare negli ambiti della narrativa breve e soprattutto dell'informazione.

A comporre il pubblico ideale della rivista, accanto agli appassionati, vanno messi però anche i lettori più giovani: si vedrà nelle pagine seguenti come una serie di rubriche e articoli avessero

intenti sopratutto divulgativi e mirassero a fornire delle informazioni di base, delle coordinate generali al lettore che si stesse avvicinando alla fantascienza. I dati sulle vendite sembrano confermare la compresenza delle due tipologie di pubblico: la cerchia dei fan più devoti non sarebbe bastata per totalizzare le circa 20.000 copie di venduto (su una tiratura di circa 50.000) dei primissimi numeri e le 12-13.000 copie vendute mediamente dai numeri seguenti.[9] Armenia aveva fissato per la sopravvivenza della rivista un tetto minimo di 10.000 copie di venduto. Chiuderà la testata nel 1979 (col numero 40, luglio-agosto) una volta scesa sotto questo limite, dopo aver tentato, nell'ultima decina di numeri, un cambiamento di formula, trasformando la rivista in una serie di antologie, affidate alla cura di Giuseppe Lippi (di cui più avanti).

Le voci del tempo

di James Ballard

In seguito Powers pensò spesso a Whitby e alle strane scanalature che aveva scavato, apparentemente a caso, su tutto il fondo della piscina. Profonde due centimetri e mezzo e lunghe sei metri, intersecate a formare un ideogramma elaborato come un carattere cinese, aveva impiegato tutta l'estate a completarle e ovviamente aveva avuto poco tempo per pensare ad altro, lavorando instancabilmente durante i lunghi pomeriggi deserti. Power lo aveva osservato dalla finestra del suo ufficio, all'estremità più lontana dell'ala di neurologia, mentre sistemava con cura i pioli e le cordicine e portava via i pezzetti di cemento in un piccolo secchio di tela. Dopo il suicidio di Whitby nessuno si era preoccupato delle scanalature, ma Powers spesso si faceva prestare la chiave del sovrintendente e si introduceva nella piscina in disuso e guardava sul fondo il labirinto di canaletti sgretolati, riempiti a mezzo dall'acqua che trapelava dal condotto del cloro, un enigma oltre la possibilità di soluzione.

Inizialmente, tuttavia, Powers era troppo occupato a completare il suo lavoro alla clinica e a predisporre il suo ritiro definitivo. Dopo le prime frenetiche settimane di panico aveva fatto in modo di accettare un penoso compromesso che gli aveva permesso di vedere la sua situazione con il fatalismo distaccato che aveva in precedenza riservato ai suoi pazienti. Fortunatamente stava scendendo la china fisica e mentale simultanea-

16

Figura 3. Illustrazione di Giuseppe Festino per *Le voci del tempo* di James G. Ballard (*The Voices of Time*, 1960), «Robot», a. II, n. 18, settembre 1977, pp. 16-17.

9 Dati forniti dall'editore, Armenia, Giovanni, intervista rilasciata all'autrice. Dati simili - circa 10.000 copie di venduto per 13.000 di tiratura - riportava anche Remo Guerrini in un articolo del 1978: Guerrini, Remo, *La gallina dalle uova d'oro*, cit., p. 44; per il tetto minimo delle 10.00 copie cfr. anche Curtoni, Vittorio, *La mia love story con la fantascienza. II L'epopea di Robot*, cit., p. 67. Secondo Curtoni il pubblico degli "appassionati di ferro" si aggirava attorno a non più di 5.000 persone, Curtoni, Vittorio, risposta a un lettore, *Fantalettere*, «Robot», a. I, n. 6, settembre 1976, p. 158. Un dato simile stima Giuseppe Lippi anche per gli anni Duemila, Lippi, Giuseppe intervista rilasciata all'autrice, cit.

Lo stesso titolo della rivista sembra strizzare l'occhio anche a un pubblico non specializzato, da catturare al passaggio in edicola con una suggestione immediatamente riconoscibile ed efficace: la parola "robot", derivata per anglicizzazione dal ceco "robota" (lavoratore), impiegato per designare uomini artificiali per la prima volta nel dramma di Karel Čapek *R. U. R.* (1920), nel 1976 si era ormai caricata di una valenza quasi simbolica, che richiamava, dietro di sé, tutta un'idea di fantascienza "classica", contraddistinta dalla presenza della tecnologia in primo piano, magari con connotati minacciosi e senz'altro stupefacenti e meravigliosi. Un'idea di fantascienza che, a ben vedere, doveva molto ai *pulp magazines* degli anni Venti e Trenta, meno ai classici degli anni Cinquanta, meno ancora alle sperimentazioni degli anni Sessanta.[10]

Lo stesso tipo di suggestione era sviluppato nella quarte di copertina. Le quarte ospitavano, in linea di massima, un'anticipazione sintetica dei contenuti di ciascun fascicolo. Sotto una frase lasciata aperta con i punti di sospensione un breve testo in cui ciascun racconto veniva presentato in poche righe. Il legame tra questa frase iniziale e la presentazione seguente era pretestuoso, ironico:

«Anni luce fa … / … nel 1926, Hugo Gersback fondava in America "Amazing", la prima rivista di fantascienza moderna. Oggi Robot vi propone un romanzo breve e due racconti che mettono splendidamente in luce tre classici temi della science-fiction [...]»[11] (n. 3, i tre testi erano *Need* - *Gente* - di Theodore Sturgeon tradotto da Curtoni, *The Cosmic Charge Account* - *Miss Phoebe e l'energia cosmica* - di Cyril Kornbluth tradotto da Edmondo Masuzzi[12] e *Circe* di Mauro Antonio Miglieruolo). Talvolta un'icona della fantascienza intesa nel senso più deteriore o stereotipato, era deliberatamente scelta ed evidenziata, solo per procedere poi al suo ribaltamento: «I cattivi extraterrestri … / … forse sono, a conti fatti, meno cattivi degli uomini. Ce lo ricorda Alfred E. Van Vogt, sostenendo che *Tutto ciò che abbiamo su questo pianeta* (*All we have on This Planet*) è la capacità di aggredire il prossimo [...]» (n. 9).[13] Alla lamentela di un lettore in proposito alle «stereotipe immagini» sempre richiamate da queste frasi in quarta, Curtoni rispondeva che «Le frasi in quarta di copertina […] hanno il preciso compito di attirare l'occhio di chi passa fuggevolmente accanto all'edicola e va in cerca di emozioni forti. Una rivista, per poter sopravvivere, deve pur vendere qualche copia […]».[14]

10 Cfr. Weston, Peter, *I robot*, in «Robot», a. II, n. 15, giugno 1977, pp. 35-45. L'articolo fa parte della rubrica *Temi classici della SF*.

11 Quarta di copertina attribuibile a Vittorio Curtoni, «Robot», a. I, n. 3, giugno 1976.

12 Edmondo o "Eddy" Masuzzi su «Robot» risulta traduttore di diversi racconti, tra cui *La morte e il senatore* (*Death and the Senator*), di Clarke, la cui versione viene ripresa in seguito da Mondadori. Masuzzi è anche autore del romanzo per ragazzi pubblicato da Mursia nel 1992 *Con l'aiuto di Eolo*.

13 Quarta di copertina attribuibile a Vittorio Curtoni, «Robot», a. I, n. 9, dicembre 1976. Il racconto di van Vogt era tradotto da Abramo Luraschi, in seguito traduttore per vari altri editori, tra cui soprattutto Il Picchio («Altair Fantascienza»), New Scorpio (varie opere di fantascienza).

14 Curtoni, Vittorio, risposta in *Fantalettere*, «Robot», a. II, n. 18, settembre 1977, p. 158.

Miravano a coinvolgere e gratificare la comunità dei fan più affezionati alcuni articoli che vennero via via dedicati a rassegne della riviste amatoriali autoprodotte e a convention e cene,[15] ma anche un'attenzione generalizzata che si manifestava spesso negli editoriali (con segnalazioni e commenti su iniziative varie) e nella rubrica *Panorama internazionale*, sempre redatta da Curtoni. Presenza costante sin dai primi numeri, *Panorama internazionale* raccoglieva una serie di notizie brevi di varia natura: raduni, annunci di imminenti uscite editoriali, necrologi di scrittori, cessioni di diritti cinematografici e via dicendo. È significativo che vi trovassero posto, accanto a notizie su fatti americani tratte dalla rivista statunitense «Locus», fatti del mercato e del *fandom* italiani. Si leggeva anzi sul quinto numero, dopo la segnalazione di alcune *fanzines*: «Ci ripromettiamo di trattare più diffusamente di queste pubblicazioni amatoriali, che testimoniano, con il loro valore, la vitalità del nuovo *fandom* italiano, che vuole portare avanti un discorso serio e soprattutto libero. ROBOT, anzi, sarebbe lieto di poter fungere da centro coordinatore per tutte queste iniziative, magari dedicando alle *fanzines* una rubrica regolare», seguiva l'invito ai curatori di *fanzines* a inviare in redazione informazioni sulla loro attività.[16]

L'invito alla collaborazione e l'apertura ai contributi altrui era un fattore caratterizzante della "gestione Curtoni" di «Robot»:

> […] Mi si chiede quale sia la linea della rivista.
>
> La risposta è semplicissima: non esiste una linea unica di ROBOT. […] Io cerco, in tutti i modi, di lasciare spazio alla libera espressione delle persone che hanno qualcosa da dire, degli esperti e degli appassionati che vogliono esprimere un loro punto di vista […]
>
> Certo sono io a scegliere i racconti che vengono pubblicati, e nel farlo cerco di tener presenti le esigenze di un pubblico che chiede cose diverse l'una dall'altra senza venir meno a certi canoni estetici su cui si basa, da anni, il mio lavoro; però in sede critica voglio che tutti possano dire, senza remore, ciò che pensano, e anche per quanto concerne la narrativa vi assicuro che sto facendo del mio meglio per non cadere nel solipsismo (altrimenti vi avrei dato, sin dal primo numero, solo Ballard, Disch e compagnia bella, e avremmo chiuso da un pezzo).[17]

Si constaterà via via lo spazio lasciato dal curatore ad altri collaboratori anche su temi chiave, ma d'altro canto si vedrà come la personalità di Curtoni caratterizzasse comunque la pubblicazione a molti livelli, persino nella stessa volontà di creare dibattito e confronto. Il fatto di puntare così

15 Caimmi, Giuseppe, *Fandom. Le nuove fanzines italiane*, «Robot», a. I, n. 6, cit., pp. 60-64; *id*., *Fandom. Le ultime novità*, «Robot», a. II, n. 11, febbraio 1977, pp. 141-143; *id*., *Fandom*, «Robot», a. III, n. 26, maggio 1978, pp. 147-151; De Ceglie, Angelo, *Fantascienza a tavola*, ivi, pp. 138-140; Zioni, Alberto, *Flash. Milanoconvention anno zero*, «Robot», a. II, n. 12, marzo 1977, pp. 119-121; Codelli, Lorenzo, *Flash. Il festival di Parigi*, «Robot», a. II, n. 15, giugno 1977, pp. 90-94; Lippi, Giuseppe, *Flash. La libreria Solaris*, «Robot», a. II, n. 16-17, luglio-agosto 1977, pp. 110-112; Ferrai, Andrea, *Flash. La 35° convention mondiale*, «Robot», a. II, n. 21, dicembre 1977, pp. 128-135; Guerrini, Remo, *Polemiche. La convention di Ferrara*, «Robot», a. III, n. 28-29, luglio-agosto 1978, pp. 107-110.

16 Curtoni, Vittorio, *Panorama internazionale*, «Robot», a. I, n. 5, agosto 1976, pp. 89-91. L'auspicio che la rivista possa fungere da collettore di informazioni relativamente alle varie iniziative (premi, incontri, etc.) del *fandom* si ripete anche nel *Panorama internazionale* sul n. 9. In questo senso va senz'altro anche la rubrica dedicata al collezionismo *Compro-Vendo-Cerco-Baratto*, comparsa a partire dal n. 9.

17 *Id*., *Editoriale. Le opinioni degli altri*, a. I, n. 6, cit., pp. 2-4.

fortemente su un coinvolgimento attivo del pubblico indica che una parte importante del pubblico ideale veniva individuata nel *fandom*, tra i lettori più appassionati, tradizionalmente contraddistinti da un atteggiamento attivo (organizzazione di club, ritrovi, convention locali, dibattiti, pubblicazioni amatoriali).

Dal *fandom* provenivano infatti molti dei collaboratori, numerosi e importanti, che firmavano gli articoli di critica e informazione. A Giuseppe Caimmi e Piergiorgio Nicolazzini, curatori della *fanzine* «Alternativa», venne affidata una serie di articoli longeva e caratterizzante, quella dei *Ritratti d'autore*, a cui in ogni numero erano concesse svariate pagine, in associazione con uno dei racconti principali pubblicati. Non prenderò in esame nel dettaglio i *Ritratti d'autore*, tutti dedicati ad autori stranieri; mi limiterò a qualche considerazione di ordine molto generale, utile ad arricchire il profilo della rivista. Il ritratto su ciascun numero era dedicato a quello che veniva evidentemente considerato il principale tra gli autori presenti con un racconto nel medesimo numero. Si hanno così le scelte di Fritz Leiber nel primo numero (gli altri autori presenti erano Thomas Disch e Damon Knight), Arthur Clarke nel secondo numero (preferito a Kris Neville e Robert Sheckley), Theodore Sturgeon nel terzo (uno degli autori favoriti di Curtoni, che divide la sezione narrativa con Cyril Kornbluth e Mauro Antonio Miglieruolo), e così via. Vengono dunque privilegiati autori considerabili già "classici" piuttosto che quelli delle ultime generazioni. Sul numero 10 compare però Zelazny, cui si aggiungeranno Delany sul numero 13, Knight sul numero 16-17, Brunner sul 22, Le Guin sul 23.[18] Questi ritratti si articolavano in tre sezioni: la prima di carattere biografico, prevalentemente informativa; la seconda (col titolo *I suoi libri*) dedicata alla messa a fuoco di temi e caratteristiche fondamentali nel complesso delle opere dell'autore, la terza dedicata a una *Bibliografia essenziale* delle opere, concentrata sui testi provvisti di una traduzione in italiano. Se dal punto di vista informativo la rubrica svolgeva egregiamente il suo compito, con un occhio di riguardo soprattutto verso i lettori più giovani, sul piano più propriamente critico gli esiti dell'operazione erano naturalmente limitati dallo spazio fisico di poche pagine (tra quattro e sette) riservato all'analisi delle opere, così da comportare il rischio di proporre una «"critica" condensata in pillole» - come Pagetti ebbe modo di notare già nel 1978 -[19] in cui si fatica a cogliere la complessità di temi e motivi e soprattutto si resta al di qua di una lettura ravvicinata dei testi.

18 L'elenco completo degli autori cui è stata dedicata la rubrica, dopo i primi già menzionati tre numeri, è: Robert Silverberg sul n. 4, Isaac Asimov sul n. 6, Robert Heinlein sul n. 7, Poul Anderson sul n. 8, Alfred E. van Vogt sul n. 9, Roger Zelazny sul n. 10, Alfred Bester sul n. 12, Samuel Delany sul n. 13, Pohl e Kornbluth sul n. 14, Philip K. Dick sul n. 15, Damon Knight sul n. 16-17, James Ballard sul n. 18, Clifford Simak sul n. 21, John Brunner sul n. 22, Ursula Le Guin sul n. 23, Michael Moorcock sul n. 24, Philip J. Farmer sul n. 26, John Wyndham sul n. 27, Raphael A. Lafferty sul n. 31. Si noterà dunque non solo la prevalenza di nomi ampiamente consolidati, ma anche il fatto che si tratta in tutti casi (con l'unica eccezione di Ballard) di scrittori marcatamente specializzati.

19 Pagetti, Carlo, testimonianza in Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, cit., p. 75.

Caimmi e Nicolazzini partecipavano alla realizzazione della rivista anche fornendo contatti, segnalando racconti, introducendo nuovi collaboratori, tra cui Andrea Ferrari e Sergio Giuffrida che firmarono articoli di tema cinematografico rispettivamente a partire dal 1977 e dal 1978.[20] I primi interventi di critica cinematografica furono però firmati da Giovanni Mongini, che proprio negli stessi anni pubblicava una *Storia del cinema di fantascienza* in due volumi per Fanucci.[21] A Mongini si affiancò presto (a partire dal numero 5) anche Danilo Arona, già critico sulle pagine del quotidiano locale alessandrino «Il Piccolo» e su varie altre testate periodiche, che nei suoi articoli dedicati al panorama delle nuove uscite in sala in periodi piuttosto ampi di tempo (l'ultima annata) o disegnando percorsi attorno a temi particolari, proponeva analisi raffinate e informatissime, in cui strumenti critici derivati da un *coté* marxista erano coniugati in maniera personale con una lettura attenta dei meccanismi narrativi propri del *medium*. Sul fronte cinematografico va menzionato anche il numero 20 del novembre 1977, interamente dedicato al cinema di fantascienza nel 1977 (con interventi di Arona e Mongini), e in particolare a *Guerre stellari*, cui sono riservati la copertina e gli interventi di Luigi Cozzi e Lorenzo Codelli. Si trattava quasi un numero speciale, il cui allestimento veniva motivato da Curtoni nell'editoriale proprio in virtù del largo successo di pubblico che *Guerre stellari* prometteva di raggiungere anche in Italia, dunque dell'interesse che il film, a prescindere da ogni giudizio di valore, si apprestava a presentare come fenomeno di costume.[22]

Accanto al cinema uno spazio fisso venne riservato anche al fumetto, con una rubrica firmata da Franco Fossati[23] e dedicata di volta in volta a una serie fantascientifica (dopo una prima puntata con un'intervista a Karel Thole sul numero 9) con netta preferenza per serie rivolte a un pubblico di

20 Caimmi e Nicolazzini, ricorda Curtoni, «Mi diedero una mano enorme ad allacciare contatti, sia in Italia che all'estero; ad esempio si deve a loro se Andrea Ferrari e Sergio Giuffrida, specialisti di cinema, cominciarono a portarmi i loro articoli e le loro succulente fotografie. Giuseppe e Piergiorgio mi segnalarono racconti, mi diedero indirizzi, mi suggerirono idee. A dire l'intera verità, furono artefici di "Robot" in maniera tutt'altro che indifferente [...]» *Id*., *La mia love story con la fantascienza. II L'epopea di Robot*, cit., p. 60.

21 Mongini, Giovanni, *Storia del cinema di fantascienza*, vol. 1 *1898-1959*, vol. 2 *1960-1976*, Roma, Fanucci, 1976-1977. Negli stessi anni collaboratore di numerose altre testate (il «Corriere della Paura» di Milano, la romana «Gulliver», la milanese «Gemini»), tra cui, anche «Nova Sf*». A partire dal 1999 un'altra *Storia del cinema di fantascienza*, curata sempre per Fanucci, con la figlia Claudia Mongini arriverà, in dieci volumi, a coprire il periodo dal 1898 al 1999.

22 Curtoni, Vittorio, *Editoriale. Un fenomeno popolare*, «Robot», a. II, n. 20, novembre 1977, pp. 2-4.

23 Franco Fossati (1946-1996), giornalista pubblicista, dal 1978 assunto alla Mondadori nel settore dei fumetti e dei libri per ragazzi, aveva esordito con un racconto pubblicato nella rubrica *Accademia* di «Galaxy», era ricomparso con due articoli su «Oltre il Cielo» nel 1966-'67, aveva più tardi cominciato la collaborazione a «Robot». In seguito scriverà su numerose testate specializzate. È stato, tra anni Settanta e Novanta, autore di testi per fumetti Mondadori e di numerosi volumi sulla storia e i personaggi del fumetto, soprattutto in forma di guide e dizionari, per Longanesi, Gammalibri, Bibliografica, Editori Riuniti, Vallardi e altri. Oggi, alla memoria di Fossati è intitolata una fondazione nata nel 2007, cui si è poco dopo collegato, a Milano, un museo del fumetto (Spazio Wow). Per le informazioni biografiche: sito della fondazione Fossati, <http://www.lfb.it/fff/foxy/vita.htm>; per le pubblicazioni v. *Catalogo SF, Fantasy e Horror*, a cura di Ernesto Vegetti, Pino Cottogni ed Ermes Bertoni, <http://www.catalogovegetti.com/catalogo> e catalogo Sbn Opac del servizio bibliotecario nazionale, <http://www.sbn.it>.

ragazzi o ultrapopolari (*Buck Rogers*, *Barbarella*, *Lo straordinario Garth*), preferenza che risulterà tanto più significativa se si pensa che negli ultimi anni Settanta, in Italia, erano già edite riviste come la «Linus» diretta da Oreste del Buono (con l'inserto «alterlinus» e poi «alteralter»), che aveva valorizzato, accanto alle strisce satiriche, un fumetto d'autore dalla forte valenza artistica, pubblicando autori come Hugo Pratt, Sergio Toppi, Andrea Pazienza (e si potrebbe continuare con Crepax, Battaglia e molti altri) o, per restare nel campo della fantascienza, Richard Corben.[24]

Franco Fossati firma inoltre, su «Robot», la sceneggiatura del fumetto *Uri*, disegnato da Roberto Bonadimani, che compare, a puntate, a partire dal numero 10. Fumetto di avventure spaziali, *Uri* si giova del tratto nitidissimo di Bonadimani, anch'egli formatosi nel mondo delle pubblicazioni amatoriali («Menro l'uomo di Kensa») e, già nel 1977-'78, autore (sceneggiatore e disegnatore) di fumetti fantascientifici pubblicati in volume della Nord di Milano (il ciclo di Anythia l'Amazzone, *Cittadini dello spazio*).

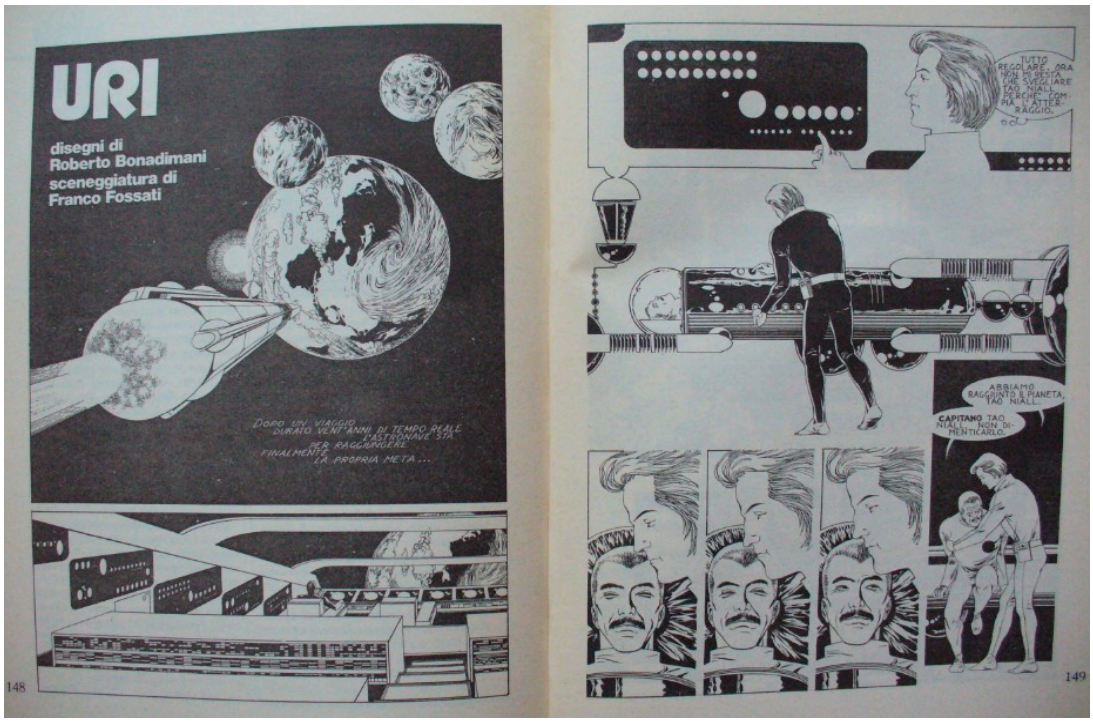

Figura 4. Le prime tavole di *Uri*, disegnate da Roberto Bonadimani e sceneggiate da Franco Fossati, su «Robot», a. II, n. 10, gennaio 1977, pp. 148-149.

24 Su «Linus» compariranno via via anche pezzi critici di Vittorio Spinazzola.

Lo spazio dedicato alle recensioni cinematografiche (e il numero 20 della rivista in particolare) e quello dedicato ai fumetti, denotano un'attenzione alla produzione di genere fantascientifico in codici e *media* differenti e nelle sue declinazioni più popolari. Nonostante l'acutezza dei lavori di alcuni singoli recensori (penso ad Arona per il cinema e a Lippi per la letteratura, su cui tornerò) l'approccio complessivo della rivista resta al di qua di ogni specializzazione disciplinare, con i relativi vantaggi in termini di leggibilità immediata da parte di un pubblico giovane o non specialistico, ma anche con i relativi svantaggi - per dir così - nella misura di un certo dilettantismo di fondo e di un'impostazione che privilegiava, nella scelta delle opere da recensire, l'appartenenza delle opere al genere piuttosto che il valore di ciascuna.

Si può pensare che «Robot» abbia contribuito presso il pubblico non specializzato, seppur in lieve misura e certo con le migliori intenzioni, alla diffusione di quell'idea di fenomeno-fantascienza che Luigi Russo lamentava aprendo il convegno palermitano del 1978 su *La fantascienza e la critica*: un'immagine del genere legata agli elementi esteriori più vistosi proposti dal cinema dei grandi incassi (seppure in «Robot» fatti oggetto di un riuso ironico), un approccio in cui prevalgono i legami tra opere (anche su *media* differenti) determinati dalle caratteristiche del genere, piuttosto che considerazioni sulla riuscita della singola opera o sulla poetica del singolo autore. Quello che in «Robot» poteva dar vita a un originale approccio interdisciplinare, affiancando la critica cinematografica a quella letteraria (di cui più avanti) a quella del fumetto, rischia di suggerire invece un certo dilettantismo di fondo, frammischiando contributi di livello ottimo o discreto ad altri meno sorvegliati (con poca attenzione alle fonti, magari non citate affatto o con approcci alle opere tutti contenutistici e nozionistici) o decisamente aneddotici (articoli su cene tra amici).

Sul fronte più strettamente letterario firma di spicco fu quella di Giuseppe Lippi, in calce alle recensioni e ad articoli più ampi, anche raccolti sotto alcune rubriche susseguitesi nel tempo (*Laboratorio*, *Fantasy*) e quella Remo Guerrini, a cui fu affidata la rubrica *Polemiche* dopo il dibattito su fantascienza e politica svoltosi nel 1977. A questi interventi dedicherò uno spazio maggiore terminata la ricognizione generale di rubriche e collaboratori.

Alle recensioni librarie di stampo informativo venne dedicata sin dal primo numero la rubrica *Libri*: quattro pagine all'incirca in cui le brevi recensioni di uscite editoriali recenti in lingua italiana (con poche eccezioni) vedevano alternarsi a quella di Curtoni le firme di molti collaboratori, con un conseguente pluralismo anche nei criteri di scelta e giudizio (seppur nei limiti di testi brevi e soprattutto informativi). Qui l'atteggiamento di Curtoni è rivelatore di uno dei principali criteri di selezione dei testi narrativi, ossia un sostanziale eclettismo - nella rotazione degli autori, dei filoni, dei temi, delle forme e anche del livello di impegno richiesto al lettore (ad esempio recensendo *Il viaggio di Hiero* di Lanier sul numero 13, definito, in pacato contrasto con l'introduzione

all'edizione Nord firmata da Valla, un buon libro di svago senza maggiori pretese).[25] Numerosi gli altri recensori a fianco di Curtoni e Lippi, con firme che ricorrono in altre sezioni della rivista ma anche diverse firme nuove. Nei primi numeri compaiono Fossati e Caimmi, Michele Neri (che compare nello stesso periodo anche su «Wow», *fanzine* di Franco Fossati dedicata al fumetto), Adalberto Cersosimo, Angelo Zaccone (che recensisce anche opere ancora inedite in lingua italiana), Gian Filippo Pizzo, Pierfrancesco Prosperi, Franco Tamagni (che sarà anche autore di un racconto sul numero 11), Mongini, Giuseppe Pederiali. Ciascun recensore segue evidentemente le proprie predilezioni; bastino, come esempio, le scelte di Lippi, che privilegia titoli fantastici e gotici, lodando ad esempio le varie raccolte di Lovecraft pubblicate da Fanucci sotto la scrupolosa cura di de Turris e Fusco (n. 9).[26] Curtoni si ritaglia spesso uno spazio privilegiato, siglando la recensione racchiusa nel box del *Libro del mese*, dove non stupirà veder comparire autori per i quali il curatore aveva una predilezione (Ballard sul numero 3, Leiber sul numero 5, Brunner sul numero 9 ma anche *La storia del cinema di Mongini* sul numero 6 - tematizzando con ironia il conflitto d'interesse derivante dalla collaborazione di Mongini alla rivista), uno spazio ceduto a Tamagni per la recensione del saggio di Montanari *Ieri, il futuro* (sul numero 16-17).

A partire dal numero 22, del gennaio 1978, le recensioni vengono sostituite da semplici schede, in parte a causa di un clima polemico ritenuto dal curatore ormai poco gestibile,[27] in parte per evitare imbarazzi a seguito della nascita dei Libri di Robot, collana collegata alla rivista e curata da Lippi e Caimmi,[28] cui verrà per altro dedicato, di tanto in tanto, spazio promozionale in forma di presentazioni dei libri in uscita, anche attraverso brevi articoli firmati dai due curatori della collana (già sul numero 22, pp. 6-8).

25 Curtoni, Vittorio, recensione in *Libri*, «Robot», a. II, n. 13, aprile 1977, p. 143.

26 Significativo, di Lippi, il giudizio assai tiepido riservato a *I reietti dell'altro pianeta* (*The Dispossesed. An Ambigous Utopia*, 1974) di Ursula K. Le Guin, recensito all'interno della rubrica *Letture* sul numero 6: «è uno di quei libri che "bisogna aver letto"; che piaccia o no farà la storia della fantascienza, e l'anno scorso ha vinto entrambi i massimi premi americani. Personalmente ci auguravamo che la collana "Narrativa d'Anticipazione" [Nord, Milano] rimanesse più attaccata alla sua linea iniziale volta alle scoperte e ai "casi letterari" [...]», Lippi, Giuseppe, *Letture*, «Robot», a. I., n. 6, cit., pp. 99-104.

27 Annunciando la cancellazione della rubrica recensoria, Curtoni scriveva: «Se a certe case editrici salta la mosca al naso appena ci si permette di segnalare un minimo difetto nel loro lavoro, siamo fritti. E questo è uno dei motivi che ci hanno spinti a sopprimere, da questo numero, le recensioni: solo veloci schede in cui segnaleremo brevemente il carattere del libro. Così, speriamo, nessuno potrà più lamentarsi; fermo restando che segnaleremo solo le opere di cui ci arriverà copia (già, c'è chi, per grettezza, non invia i libri e pretende ugualmente la recensione). L'altro motivo, e siamo abbastanza onesti da ammetterlo, è che con questo mese inizia la nostra collana di libri, e l'editore non se la sentiva di proseguire con le recensioni. Un po' perché un'eventuale recensione positiva sarebbe parsa troppo campanilistica, troppo interessata; un po' perché, obiettivamente, si sarebbe creato un vivace contrasto di interessi». Curtoni, Vittorio, *Editoriale. Gli intellettuali*, «Robot», a. III, n. 22, gennaio 1978, pp. 2-4. C'è, nel tono di questo editoriale, un percepibile cambiamento rispetto a quelli dei primi numeri: Curtoni resta colloquiale, ma il clima a cui fa riferimento è notevolmente inacidito (si vedano i riferimenti risentiti ad altre case editrici e curatori di collane).

28 Non particolarmente fortunata, la collana I Libri di Robot conta solo quindici uscite, tra 1978 e 1979, in una sequenza che non suggerisce alcun percorso riconoscibile (si apre con *Dying inside* di Robert Silverberg, 1972 - *Morire dentro*, si chiude con l'antologia di Lyon Sprague De Camp *The Continent Makers and Other Tales of the Viagens*, 1953, 1971 - *I creatori di continenti*, dopo aver ospitato Anderson e van Vogt, Hubbard e Delany, e così via).

Altro tentativo di rubrica fissa, purtroppo limitatosi a pochi puntate, è stato quello di *Scienza e fantascienza* di Fabio Pagan, che comparve a partire dal numero 12 (marzo 1977) e che trattò in varie puntate di delfini, *Buchi neri* (n. 15), *Miti della futurologia* (n. 21), *Colonie umane nello spazio* (con Mariangela Sala, n. 39). L'idea riprendeva un tentativo di divulgazione memore, forse più che dell'esperienza di «Oltre il Cielo», degli articoli comparsi sugli ultimi numeri di «Futuro», scegliendo di rivolgersi a un pubblico sostanzialmente poco attrezzato in fatto di scienza, assoldando Pagan, che, oltre a essere appassionato lettore di fantascienza, era, già nel 1977, giornalista tra i più noti nel campo della divulgazione scientifica in Italia. Gli articoli usciti nella rubrica *Scienza e Fantascienza* cominciavano un ottimo lavoro di chiarimento di concetti fondamentali e di comprensibile aggiornamento sullo stato degli studi a proposito di questioni particolari e in fine di collegamento del tema di volta in volta prescelto alla vulgata o agli usi presenti in qualche opera di fantascienza.

Tra gli altri collaboratori, sporadici, comparsi come autori di singoli articoli su questioni particolari, cito almeno Gianni Montanari, con un articolo sulla rivista «New Worlds» che tenta un bilancio sull'esperienza della New Wave (n. 11) Cesare Falessi e Armando Silvestri, con due testimonianze sulla storia di «Oltre il Cielo» (rispettivamente sui numeri 12-14 e sul numero 22); Sandro Sandrelli con un articolo sulla storia delle antologie *Interplanet* (numero 23, oltre che con una poesia sul numero 9), Andrea Ferrari con un articolo su una convention e due interviste (nn. 21, 24, 25), Laura Serra, futura redattrice di «Urania», con un paio di interventi su Wells e su un antologia nel 1977 (nn. 19, 30).

Tra i collaboratori la cui firma invece non compare ma che ebbero un ruolo importante nella lavorazione della rivista, Curtoni ha ricordato Gian Paolo Cossato,[29] già tra i traduttori più assidui di «Galassia» a partire dal 1972 (quasi sempre in coppia con Sandro Sandrelli), traduttore anche per la Nord già nei primi anni Settanta (con molte comparizioni nella collana Cosmo, dedicata ai classici), per Fanucci, e sempre attivo in seguito, fino ad anni recenti (ad esempio per i volumi de *Le grandi storie della fantascienza* curate da Asimov ed edite in Italia prima dalle edizioni milanesi SIAD, quindi per Bompiani). Cossato si legò a «Robot» oltre che come traduttore (sempre a quattro mani con Sandrelli) di vari speciali e libri della collana I libri di Robot, anche come prezioso tramite nell'allacciamento di contatti soprattutto all'estero. Tramite Cossato Curtoni acquistò le interviste fatte dallo scrittore francese Patrice Duvic ad Harlan Hellison (uscita sul numero 1 di «Robot»), a Gordon Dickson (n. 2), a Keith Laumer (n. 5) e Theodore Sturgeon (n. 8), pezzi nei quali intervistatore e intervistati non rifuggivano dal toccare questioni anche di discreto impegno teorico,

29 Curtoni, Vittorio, *La mia love story con la fantascienza. II L'epopea di Robot*, cit., p. 60.

relative alla definizione del genere, ai suoi sviluppi storici e attuali (a fianco, naturalmente, a domande interessate invece alle opere dell'intervistato e ai progetti in corso). Sempre tramite Cossato, Curtoni strinse un importante rapporto con l'inglese Peter Weston, curatore della *fanzine* «Zenith Speculation», la cui firma comparve su «Robot» con una serie di articoli dedicati ai *Temi classici della fantascienza* (a partire dal numero 1, nei primi numeri, una prima serie di articoli era dedicata al viaggio spaziale nelle varie articolazioni - *Il decollo*, *I pianeti stranieri*, *Dentro l'abisso*, *Imperi galattici*; quindi, via via, *Universi paralleli*, contatti con gli extraterrestri, *I robot*, che chiudeva la serie csul numero 15 della rivista). La presenza di Weston è a suo modo significativa di quella particolare attenzione al *fandom* propria della testata, tra intenti divulgativi e limiti nell'impostazione teorica di fondo: anch'egli proveniente dall'ambito degli appassionati, nei suoi articoli proponeva una ricognizione tematica molto ben informata e svolta con garbo, attenta a evidenziare i nuovi significati assunti, in diverse fasi di riuso, dagli stilemi tipici del genere, ma che non usciva sostanzialmente dai limiti metodologici di un'intelligente rassegna.

Sul fronte delle collaborazioni internazionali furono invece tutte del curatore le iniziative e gli sforzi profusi per varare un'altra serie di articoli, titolata *Le firme celebri*, in cui venivano ospitati interventi dei nomi più famosi della fantascienza mondiale, sollecitati appositamente per la rivista e quasi sempre inediti in altre sedi. Nella rubrica comparvero James Gunn (*La fantascienza e il futuro* sul numero 16-17), Barry N. Malzberg (*Cos'è successo alla fantascienza?*, n. 18), Brian Aldiss (*La mia carriera segreta*, n. 19 e *Il meraviglioso inglese*, n. 30), Raphael A. Lafferty (*Un cane a tre teste*, n. 23), Walter Ernsting (*Science Fiction e Political Fiction*, n. 24), Katherine McLean (*Il futuro del sesso*, n. 28-29). La rubrica mancò di mettere a frutto parte del suo potenziale, io credo, lasciando gli scrittori interpellati un po' troppo liberi di divagare sui temi più disparati (dalla più stretta attualità a rilievi di storia del genere, da considerazioni sui propri metodi creativi a tentativi di definizione del genere) e con tagli molto diversi fra loro, mettendo insieme, nel complesso, una serie di contributi slegati fra loro; il titolo stesso della rubrica denunciava d'altronde sin dall'inizio che il filo conduttore sarebbe stato fornito dalla fama degli interpellati e non nei contenuti. Resta nondimeno l'interesse che per il lettore della rivista poteva rivestire un saggio della viva voce di questi autori famosi, senza contare il discreto impegno con cui gli autori risposero all'appello di Curtoni. Anche in questo caso, come già scorrendo i *Ritratti d'autore*, si nota l'appartenenza di tutti gli autori all'ambito specializzato del genere: «Robot» privilegiava una riflessione interna ai confini della pubblicistica specializzata (si pensi al contrasto tra queste scelte e quelle di programmatica apertura al campo della letteratura *tout court* operate da «Futuro»).

Le firme celebri rappresentano anche, su un versante più impegnato, la ricerca di un contatto diretto e della collaborazione degli autori stranieri. Sul medesimo fronte si collocano anche le auto-

presentazioni di ciascun autore che Curtoni commissionava e pubblicava assieme ai vari racconti (a partire dal numero 10, del gennaio 1977). Curtoni andava costruendo, di numero in numero, una rete di collaborazioni dirette con autori stranieri (da Aldiss a Gunn, da Zelazny a George R. R. Martin, che fu per altro tradotto in Italia per la prima volta su «Robot»), che completava i rapporti con le varie agenzie letterarie anche per quanto riguardava l'approvvigionamento dei testi narrativi. Accanto all'inevitabile Agenzia Letteraria Internazionale, Curtoni poteva così cercare i racconti adatti alla pubblicazione anche presso agenzie straniere e presso alcuni autori senza nessuna intermediazione (Martin e Sturgeon per esempio).

La preferenza accordata ai racconti (su «Robot» non vennero mai ospitati romanzi né interi né a puntate)[30] sarebbe bastata da sola a distinguere nettamente la pubblicazione da tutte le principali concorrenti in edicola nello stesso periodo. E fu probabilmente anche grazie a questa scelta che il livello qualitativo della narrativa pubblicata poté mantenersi mediamente alto: nel campo del racconto la concorrenza per i diritti stranieri era evidentemente molto inferiore, essendo la misura breve per lo più relegata in coda nelle altre pubblicazioni. A confermarlo stanno anche i numerosi racconti pubblicati su «Robot» vincitori, negli anni precedenti, dei principali premi specializzati statunitensi (Nebula e Hugo) ancora inediti in lingua italiana: *L'uomo del buco* di Larry Niven (*The Hole Man*, 1973, premio Hugo nel 1975, pubblicato sul numero 6 (tradotto da Luraschi); *Le porte del suo viso i fuochi della sua bocca* di Roger Zelazny, premio Nebula nel 1965, uscito sul numero 10 (*The Doors of his Face, the Lamps of his Mouth*, 1965, tradotto da Gabriele Tamburini); *Canzone per Lya* di George R. R. Martin, Hugo nel 1974, uscito sul numero 10 (*A Song for Lya*, 1974, tradotto da Luraschi)*; L'uomo disperso* di Katherine McLean (*The Missing Man*, 1971), premio Nebula nel 1971, pubblicato sul numero 12 nella traduzione di Gianni Montanari; *Buono a nulla* di Raphael Lafferty (*Eurema's Dam*, 1972), Hugo 1973, pubblicato sul numero 18 tradotto da Luraschi; e così via.

Non mancano recuperi storici come *Il potere e la gloria* di Charles Willard Diffin (*The Power ad the Glory*), uscito su «Astounding Stories» nel 1930, offerto nella traduzione di Luraschi e con un'introduzione di Michael Ashley[31] sul numero 13; sul numero 14 *Brutta giornata per gli affari* di Fritz Leiber (*A Bad Day for Sales*, 1953, tradotto da Tamburini), riproposto come classico della *social science fiction*. Soprattutto dopo i primi numeri è però caratterizzante la presenza di autori giovani, proposti per la prima volta in Italia come il già citato Martin, o valorizzati dopo esser già

30 Il ciclo di John Brunner *The Traveller in Black*, pubblicato a partire dal numero 22, è in realtà costituito da racconti indipendenti, raccolti dall'autore in un secondo momento.

31 Di Michael Ashley, curatore di numerose raccolte, in Italia verrà tradotto anche qualcuno dei lavori storico-critici dedicati all'epoca aurorale delle riviste specializzate in lingua inglese, tra cui il volume *Porte sul futuro. Storia e antologia delle riviste di fantascienza 1926-1945*, Roma, Fanucci, 1978 (*The History of the Science Fiction Magazine*, parts 1 and 2, Los Angeles, New English Library, 1974-'75).

comparsi in altre sedi, come Dean R. Koontz (già pubblicato in «Urania» con l'opera d'esordio *Star Quest*, pubblicata sul numero 509 nel 1969, un anno dopo l'uscita in lingua originale, e in «Galassia» con qualche racconto in appendice) o Terry Carr (negli stessi Stati Uniti più noto come curatore di antologie che come autore).

La narrativa straniera pubblicata su «Robot» disegna una linea editoriale improntata alla selezione di ciascun racconto e all'eclettismo - con l'inclusione di una gamma molto ampia di sotto-filoni.[32] Il che vale, però, sarà bene ricordarlo, solo per i primi ventinove numeri della rivista, curati da Vittorio Curtoni.

Come si è già accennato, a partire dal numero 32 la rivista fu infatti curata da Giuseppe Lippi (che compare nelle gerenze prima in redazione poi come curatore, mentre il direttore non venne più indicato), ma già dal trentesimo numero ciascun fascicolo aveva cominciato a ospitare la traduzione di una antologia compilata all'estero, personale o collettiva. Sul numero 30 era stata tradotta, ad esempio, l'antologia curata da Donald Wollheim *La banca della memoria. Il meglio della fantascienza nel 1976* (*The 1977 Annual World's Best SF*, 1977, traduzione di Laura Serra); il numero 31 aveva ospitato la raccolta personale di Lafferty *Strani fatti* (*Strange Doings*, 1972, traduzione di Paolo Busnelli). Seguiranno raccolte di Dish, Heinlen, Martin, Delany, Leiber, Ellison, Alice Sheldon (sempre sotto lo pseudonimo maschile di James jr. Tiptree), Bradbury, per chiudere con la raccolta collettiva *Copia per recensione*.

VI.2 Letteratura, politica, polemiche

Oltre alle quarte di copertina, Curtoni teneva saldamente sotto la sua cura un altro luogo-chiave della rivista: l'editoriale. Gli editoriali su «Robot» godevano di un certo spazio (tre pagine, talvolta più, con il testo impaginato in un'unica colonna, mentre il resto della rivista era distribuito su due colonne) e non si limitavano, come accadeva ad esempio su «Galassia», a presentare i contenuti del fascicolo: a questo scopo veniva destinato solitamente l'ultimo terzo di ciascun editoriale, mentre una precedente e maggior parte era riservata alla trattazione di problemi più generali e all'annuncio di nuove iniziative. Nel complesso gli editoriali di Curtoni esprimono compiutamente tutte le caratteristiche della sua direzione: l'attenzione al *fandom* si manifesta nei toni confidenziali, nel chiamare per nome autori e collaboratori, nello spazio riservato alle convention italiane (ad esempio quello sul numero 5, sdolcinato resoconto di una nottata all'Italian Science Fiction Roundabout -

32 L'eclettismo di «Robot» per altro rifletteva la situazione della produzione di genere in lingua inglese di quegl'anni, caratterizzata dall'assenza di scuole o tendenze che accomunassero più autori, tra il riflusso della New Wave già compiuto, e un Cyberpunk che doveva ancora emergere.

SFIR - di Ferrara del 1976, quello sul problema dei troppi eventi organizzati dai fan ai quali Curtoni veniva invitato, sul numero 10; o quello, durissimo, riservato allo SFIR del 1977 nel numero 16-17).[33] Ogni novità all'interno della rivista viene presentata: nuovi collaboratori, nuove rubriche, articoli di particolare rilievo critico o polemico, e anche l'aumento di prezzo a 1.000 lire alla fine del 1977, per il quale il curatore promette, come compensazione, un rinnovamento nell'impaginazione delle rubriche che, diminuendo il margine superiore e rimpicciolendo significativamente il corpo del carattere, avrebbe risarcito i lettori con una maggior quantità di contenuti.

Curtoni non affronta invece volentieri le questioni teorico-letterarie che erano state care ai curatori di «Futuro». È significativo che in una delle rare occasioni in cui viene discusso esplicitamente il problema dell'approccio critico da adottare nei confronti del genere fantascienza, Curtoni esprima una posizione di sostanziale ripiegamento nei limiti del genere. Mi riferisco all'editoriale sul numero 11,[34] aperto da alcune riflessioni a margine de *Le frontiere dell'ignoto* (di cui Curtoni ha appena terminato la stesura e che uscirà per i tipi Nord nel 1978, da Curtoni nel 1977 citato semplicemente come un "saggio sulla fantascienza italiana"). Secondo Curtoni la centralità del fantastico distingue la fantascienza dal resto della letteratura, ponendosi come ragion d'essere prima delle opere, mentre nella narrativa di scrittori "*mainstream*" (ossia non specializzati nel genere - l'adozione del termine è già significativa di una contrapposizione netta) che fanno uso di elementi fantastici, il fine ultimo della creazione letteraria prescinde da essi:

> […] in fantascienza il fantastico diventa essenza e fine del discorso, mettendo in secondo piano tutti gli altri elementi. Mi spiego con un paragone. Se ci mettiamo a leggere Italo Calvino, vediamo subito che per lui il fantastico è solo un metodo d'indagine, una chiave (più interessante e fertile di altre, se no egli avrebbe scritto cose diverse) che gli consente di tracciare un ben preciso discorso sulla società d'oggi. Se invece leggiamo, che so, Van Vogt, Heinlein, Shekley, Zelazny (ho scelto apposta i nomi per accumulare epoche e tendenze ben differenziate), vediamo che per loro il fantastico viene prima di tutto; che spesso, se non sempre, è fine a sé stesso; che da semplice metodo si trasforma in significato, in ragion d'essere dell'opera letteraria. (p. 2)

Da questo presupposto Curtoni fa inoltre discendere tre rilevanti conseguenze. In primo luogo grazie al senso del meraviglioso, la fantascienza ha maggiori probabilità di divertire il lettore rispetto alla letteratura "normale", che, a parte poche, doverose eccezioni è oggi «barbosa, ripetitiva e praticamente inutile». In secondo luogo nella fantascienza la trama, il *plot*, assume un'importanza particolare «di contro alla staticità della restante narrativa». Infine «la questione della lingua, del bello stile, si pone con urgenza minore. Non sarà mai, infatti, la tecnica letteraria a dare senso a un

33 Curtoni, Vittorio, *Editoriale. Una notte altrove*, «Robot», a. I, n. 5, cit., pp. 2-4; *id*., *Editoriale. A ruota libera*, «Robot», a. II, n. 10, gennaio 1977, pp. 2-5; *id*., *Editoriale. I premi italiani*, «Robot», a. II, n. 16-17, cit., pp. 2-4

34 *Id*., *Editoriale. Il senso del meraviglioso*, «Robot», a. II, n. 11, cit., pp. 2-4.

libro di fantascienza […] lo stile è, per così dire, un tratto accessorio ma non indispensabile, un ornamento in più». La fantascienza in grado di dire qualcosa «sull'uomo e sui suoi problemi» si riduce a essere quella scritta da autori in grado di «salvare capra e cavoli».

Ora, dispiace constatare che proprio su «Robot» la riflessione teorico-critica di Curtoni dia la sua prova meno convincente. Ciò che in questo editoriale viene detto a proposito di uno scrittore come Calvino, in altre sedi viene esteso, dallo stesso Curtoni, ai migliori scrittori specializzati. Basterebbe leggere proprio *Le frontiere dell'ignoto* per raccogliere moltissimi esempi di un'analisi critica che nella fantascienza cerca un messaggio sull'uomo e sulla società, espresso impiegando in maniera originale il repertorio degli strumenti generici (si vedrà citando il saggio nei capitoli seguenti, a proposito di Lino Aldani e Gilda Musa). Proprio su «Robot», nel giro di pochi mesi, Curtoni appoggerà inoltre incondizionatamente le tesi di Remo Guerrini su una fantascienza "politica", ossia una fantascienza che non può fare a meno di prender posizione sui temi del presente e che, nei suoi tentativi meramente avventuroso-fantastici, escapisti, si connota immediatamente come reazionario "oppio dei popoli"; un'idea agli antipodi di quel *sense of wonder* disinteressato e fine a sé stesso appena caldeggiato sopra (torno tra poco sul dibattito attorno a fantascienza e politica). Quanto alle tre conseguenze menzionate - la capacità di divertire, la centralità del plot, il peso secondario dello stile -, esse sono facili a contestare. L'importanza superiore che una trama ben costruita avrebbe in fantascienza rispetto al resto della letteratura sembra addirittura presupporre un'idea di letteratura "alta" identificata con l'ermetismo, con il frammentismo primonovecentesco, ignorando completamente la grande tradizione del romanzo e della novella europei otto-novecenteschi, misconoscendo i grandi narratori popolari che anche in Italia ormai non erano mancati, nonostante quel ritardo che già a suo tempo Gramsci non aveva mancato di individuare nello sviluppo di una letteratura nazional-popolare nostrana.[35] Curtoni intende poi lo "stile" nel senso più limitato e deteriore del termine - insieme di elementi esornativi e superflui, vuota retorica e bella forma (che certo la stessa scarsa considerazione non sarebbe stata possibile intendendo "stile" come cifra originale della voce di un autore, come insieme di scelte consapevoli presenti in un'opera a livello costruttivo ed espressivo).

Il discorso teorico fatto da Curtoni nel suo editoriale è coerente con scelte di pubblicazione ortodosse, soprattutto nel campo della narrativa straniera (ossia su «Robot» compaiono autori

35 Oltre al fatto che in traduzione erano ampiamente giunti in Italia i maggiori narratori francesi e inglesi, autori italiani - come appunto Calvino o Buzzati, che pure Curtoni menziona nel suo editoriale - non paiono liquidabili come felici eccezioni, senza voler andare più indietro nel tempo a narratori popolari come Emilio Salgari o Enrico de' Conti Novelli da Bertinoro (Yambo). Il discorso sullo sviluppo di una narrativa popolare fantastica italiana meriterebbe assai più di queste brevi note, ma rimando a Foni, Fabrizio, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, cit., per un'argomentazione delle tesi contrarie a un ritardo italiano su questo fronte, e a Fabozzi Antonio e Fattori Adolfo, *Fantascienza* in Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. 12, cit. per un esempio di posizioni in favore della tesi del ritardo italiano.

confinati su pubblicazioni specializzate nei paesi di provenienza), ma non determina, di per sé, una presa di posizione analoga da parte degli altri collaboratori in altri spazi della rivista. È significativo però che alcune posizioni argomentate da Giuseppe Lippi non siano poi molto distanti da queste.

Lippi, sin dal primo numero, è stato uno dei collaboratori principali della rivista e nel 1977 ne era diventato un redattore fisso (spostandosi da Trieste a Milano per sostituire Adriana Armenia).[36] Laureato in lettere, già curatore di pubblicazioni amatoriali tra le più raffinate e criticamente impegnate (da ricordare «Il Re in Giallo»), futuro curatore dell'«Urania» mondadoriana e pubblicista, Lippi si presenta subito come un critico che alla conoscenza dettagliata di autori e titoli di genere fantascientifico accosta la padronanza di una strumentazione più professionale nell'approccio ai testi e alle questioni teoriche (ma non vicino alla critica accademica nelle posizioni sostenute).

Il suo primo articolo di una certa estensione e importanza, titolato *Fantascienza e letteratura popolare*, esce sul primo numero della rivista.[37] Qui la padronanza di un'attrezzatura critica solida e più smaliziata di quella su cui potevano contare altri appassionati provenienti da diversi percorsi di formazione, viene esemplarmente messa al servizio di una orgogliosa rivendicazione delle differenze del genere rispetto al resto della letteratura, e, con tesi ancora più radicale, di un'argomentazione di alterità e autonomia della letteratura di massa in quanto tale. La letteratura nata sui *dime novels* e sui sui *pulps* americani, che fosse fantascienza o racconto gotico o western, non aveva nulla da invidiare alla letteratura non di genere (per la quale Lippi adotta il termine *mainstream*, usato dagli appassionati di fantascienza) «semplicemente perché rappresentava un'alternativa ad esso, e non una sua degradazione» (p. 111-112). È stato un errore da parte degli lettori e dei critici del genere sia dichiarare la superiorità della fantascienza per la novità di contenuto, sia preconizzare il ricongiungimento al *mainstream*, come abbandono delle origini volgari e popolari:

> […] molta originalità della fantascienza (originalità letteraria) risiede precisamente nei suoi caratteri popolari e "consumistici", omologhi alla formula del pulp-magazine e connessi alle sue esigenze di genere (nozione sulla quale occorrerebbe tornare con ben maggiore profondità), più che nelle sue eventuali parentele con la letteratura "nobile" (parentele invano cercate nei vari Huxley e Orwell, e oggi nei Vonnegut, Burroughs o Barth: tutti autori che, molto coscientemente e molto giustamente negano di fare della fantascienza). (p. 112)

La tesi di fondo comincia a delinearsi: la fantascienza propriamente detta va considerata esclusivamente quella nata «a cavallo dei due secoli, grazie alle strutture della stampa popolare cui si è accennato, e nell'ambito di un preciso momento dello sviluppo della narrativa "di consumo"

36 *Id*., *La mia love story con la fantascienza. II L'epopea di Robot*, cit., p. 66.
37 Lippi, Giuseppe, *Fantascienza e letteratura popolare*, «Robot», a. I, n. 1, cit., pp. 111-117.

americana, poi inglese e francese», Wells ne resta escluso quanto Luciano di Samosata.[38] Pregi e difetti del genere vanno cercati entro questi limiti, «Il codice espressivo della fantascienza, e quello coniato dai generi popolari di massa, merita uno studio a sé» (p. 113), esistono ossia «valori di "genere", sia stilistici, sia narrativi e logici» (p. 114). Logica conseguenza di simili presupposti è il profondo disaccordo manifestato nei confronti delle tesi espresse invece da Carlo Pagetti ne *Il senso del futuro*,[39] uscito nel 1970, verso cui Lippi manifesta da un lato sincero apprezzamento sul piano metodologico, dall'altro completo rifiuto delle tesi di fondo. E non poteva essere differente la posizione di Lippi, dati i presupposti appena esposti, nei confronti di uno studio che si pone come obiettivo l'inquadramento della fantascienza a livello storico, all'interno di un processo di trasformazione e differenziazione dei generi di lunga durata, e che dunque pone l'accento sulla ricostruzione di contesti culturali e letterari ampi, di linee di sviluppo e filiazione rispetto a generi e autori precedenti (anche rintracciabili nei manuali e nelle storie della letteratura "ufficiale"), laddove al contrario, Lippi calca sugli elementi di differenziazione e peculiarità, puntando su una definizione di genere tutta novecentesca e popolare. Così secondo Lippi, Pagetti non riconosce il valore costitutivamente popolare della fantascienza «nel porla ancora una volta in relazione ai codici e ai metri di valore» della letteratura a cui è attribuito un valore nell'ambito della «ufficialità culturale» (p. 114).

In quest'ottica viene escluso ovviamente anche l'approccio di Brian Aldiss,[40] che aveva ricercato le origini della fantascienza nella letteratura gotica ottocentesca, prendendo il *Frankenstein* di Mary Shelley a spartiacque della nascita del genere; mentre condivisibile risulta quello di Jacques Sadoul,[41] che fa cominciare la sua storia della fantascienza sostanzialmente con i *pulps* degli anni Venti e la chiude sugli ultimi premi Hugo (un percorso dunque strettamente legato alle sedi editoriali specializzate), cui però manca la necessaria attenzione agli aspetti più propriamente letterari.

Quanto ai "valori di genere" cui si dovrebbe improntare l'analisi e il giudizio dei testi appartenenti alla letteratura di massa, Lippi vi dedica alcune indicazioni, che radicalizzano la rivendicazione di alterità della letteratura di massa (e di consumo): il rimprovero di scarso approfondimento dei personaggi che viene indirizzato alle opere di fantascienza parte quasi sempre da «un ambito culturalmente mediocre, ed è mosso dal punto di vista di ciò che i sociologi anglosassoni definiscono appunto *mid-cult*»; ma la cultura media non ha nulla a che fare con

38 Lippi riprenderà il tema anche nell'articolo *Weird Tales & company*, che non tratterò qui nel dettaglio, pubblicato nella rubrica *Opinioni*, «Robot», a. II, n. 10, cit., pp. 46-55.

39 Pagetti, Carlo, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*, cit., v. sezione I, cap. II, par. 3 del presente lavoro.

40 Aldiss, Brian, *Un miliardo di anni*, cit. (l'edizione italiana è del 1975).

41 Sadoul, Jacques, *La storia della fantascienza*, cit. (l'edizione italiana è del 1974).

«l'autentica cultura», e quella di massa, il livello «decisamente consumistico» della produzione contemporanea è una cosa a sé stante:

> […] la cultura "media", che nel loro (del grande pubblico) specchietto occupa il secondo posto, è davvero l'imitazione, e quindi la degradazione, dell'alta cultura. La letteratura di massa si nutre anch'essa di imitazioni, ma riesce a fare un uso radicalmente nuovo dell'imitato […] La fantascienza come letteratura di massa, come genere consumistico, ha annientato il personaggio: ma è una conquista, non un limite; ha sconvolto la logica non solo della narrativa realistica, ma della stessa utopia colta; ha scoperto mondi "di cartapesta": ma è nella cartapesta che essa ha realizzato la sua personale "liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale", con l'espressione usata da Walter Benjamin. Parlare con sprezzo della gratuità della letteratura popolare di massa vuol dire fraintendere la sua accumulazione di una logica alternativa. (p. 117)

Nell'idea di una produzione culturale stratificata sembra di sentire una eco delle analisi di Dwight Macdonald,[42] ma Lippi giunge al paradosso di una cultura di massa in grado di relazionarsi alla cultura "alta" tramite processi di appropriazione e riuso, senza vincoli di soggezione o complessi di inferiorità, e dunque meritevole di una valutazione secondo criteri propri. Nel compiacimento con cui l'"annientamento del personaggio" viene giudicato una conquista, mi pare di poter leggere anche, forse soprattutto, una provocazione, più che una proposta concreta di analisi. Il discorso di Lippi si compone di una suggestiva e polemica *pars destruens*, cui non corrisponde, si constata giunti alla fine dell'articolo, una altrettanto ragionata *pars construens* riguardante la definizione di quella "logica alternativa" che contraddistinguerebbe la produzione letteraria più genuinamente popolare. A chiudere l'articolo resta un appello a procedere nell'analisi concreta di momenti ed esempi specifici nella storia del genere. Ciò che Lippi stesso comincerà a fare, qualche mese più tardi, più che nella rubrica *Letture*, dedicata a commentare le uscite principali dell'annata fantascientifica, in *Laboratorio*, rubrica nata non a caso dopo la polemica su fantascienza e politica nel 1977. È interessante però notare che l'articolo di Lippi stimolò la nascita della rubrica *Contropinioni* sul terzo numero della rivista. *Contropinioni* venne dedicata a ospitare i migliori interventi dei lettori giunti in redazione in discussione con gli articoli dei collaboratori. Un'iniziativa originale di Curtoni, che denota, assieme alla rubrica di posta *Fantalettere*, corposa e ottimamente curata (anch'essa comparsa a partire dal terzo numero), una speciale volontà di coinvolgere il pubblico anche attivamente, valorizzandone poi il contributo.[43] Sul numero 3 di «Robot» la prima

42 Macdonald, Dwight, *Masscult e midcult*, Roma, E/o, 1997; già in *Controamerica*, Milano, Rizzoli, 1969 e nell'*Almanacco Bompiani*, Milano, Bompiani, 1963 (ed. or. in *Against the american grain*, New York, Random House, 1962).

43 Così Curtoni descriveva le due rubriche e i loro scopi nell'editoriale del terzo numero: «"Fantalettere" e "Contropinioni" vogliono porsi come momento di verifica del nostro lavoro, come costruzione comune di una rivista che risponda ai desideri di chi la legge; e sono anche il tentativo ("Contropinioni" in particolare) di demitizzare il ruolo dell'articolista, dello scrittore, facendolo scendere dal piedistallo su cui troppo spesso si tende a collocarlo», Curtoni, Vittorio, *Editoriale. Cinquant'anni di riviste*, «Robot», a. I, n. 3, cit., pp. 2-4.

puntata di *Contropinioni* ospitava appunto le risposte di tre lettori all'articolo di Lippi su *Fantascienza e letteratura popolare*. Ne cito una in particolare, quella di Sergio Riccò da Parma, sia per il rilevante disaccordo rispetto alle tesi di Lippi, sia per una certa accortezza critica, che rende il discorso meno ingenuo di quello degli altri due lettori:

> […] Ma dov'è poi il confine esatto tra letteratura normale e letteratura popolare? Non certo nel soggetto: quello dei *Promessi sposi* poteva adattarsi benissimo anche ai romanzi di Liala o a «Grand Hotel». Il confine è quindi nello stile, nella riuscita, nell'impegno dell'autore. E perché allora altrettanto non può succedere con la fantascienza? Con lo stile e la classe, il romanzo di cappa e spada può diventare romanzo storico, il giallo può aspirare alle vette di Simenon, la fantascienza può diventare Bradbury, Huxley e, se volgiamo, anche Guido Morselli o il Buzzati di certi racconti. […] Per me ci sono autori buoni e meno buoni nella fantascienza come negli altri generi. Ci sono autori che spaziano nei vari campi e altri che non esulano dal loro "ghetto" […] La fantascienza ha aperto nuove strade della fantasia e fornito agli autori nuovi mezzi per comunicare le proprie idee. E l'autore può servirsi di questi mezzi soltanto per far divertire (o terrorizzare se preferisce), oppure per trasmettere un messaggio […][44]

L'approccio al genere di questo lettore, certo culturalmente non sprovveduto, non si giova di una raffinata teoria della letteratura, ma propone non di meno un'interessante visione del genere come contenitore in senso verticale e come repertorio tematico, non rilevante ai fini di un giudizio di valore su ciascuna opera, giudizio che dipenderà piuttosto dalla volontà e alle capacità di ogni autore. A distanza di diversi numeri sembra rispondere ancora all'articolo di Lippi (e in generale a tutta un'impostazione prevalente sulla rivista) un lettore di Pescara che, nella lettera pubblicata sul numero 13, lamenta: «[...] vorrei tanto che su Robot vi fosse della *vera* critica. E per vera critica intendo quella che usa metri di giudizio e di analisi universali, e non i metrucci elastici e distorti della critica specializzata [...] questo "ghetto" della sf siamo noi che lo creiamo [...]».[45]

Nella prima puntata di *Laboratorio*, rubrica «dedicata all'analisi dettagliata di un testo di fantascienza […] che offra lo spunto per una discussione non limitata allo spazio angusto di una recensione», Lippi proporrà un'analisi di *L'uomo che vendette la Luna* di Heinlein.[46] Gli strumenti critici qui utilizzati non sono diversi da quelli di una critica narratologica e tematica, seppur attenta alle relazioni dell'opera considerata con varie manifestazioni (non solo letterarie) dell'immaginario contemporaneo popolare. Lippi si concentra infatti sulla figura del protagonista, del quale mette in luce la forza drammatica e tratteggia la psicologia, rintracciandone gli archetipi nel Monroe Star di *Gli ultimi fuochi* (*The last Thycoon*, 1941) di Francis Scott Fitzgerald, ma anche nel Charles Foster

44 Riccò, Sergio, lettera pubblicata in *Contropinioni. Che significato ha oggi la vecchia fantascienza?*, «Robot», a. I, n. 3, cit., pp. 97-98.

45 Cellini, Nando, lettera pubblicata in *Fantalettere*, «Robot», a. II, n. 13, aprile 1977, pp. 153-154.

46 *The Man Who Sold the Moon*, 1950; già comparso in Italia a puntate in appendice ai «Gialli» Mondadori nel 1953 (nn. 245-250). L'articolo di Lippi *Laboratorio. La "luna nuova" di Heinlein*, è in «Robot», a. II, n. 18, cit., pp. 46-54.

Kane del film *Quarto potere* (*Citizen Kane*, 1941) di Orson Welles. La grande forza del romanzo breve viene infine individuata, oltre che nello spessore e nella complessità del protagonista, soprattutto nella lucida prospettiva storica attraverso la quale l'autore descrive «la fine del mito spaziale come sogno di conquista, come libera - e individuale - ricognizione fantastica; e ne anticipa il trasferimento sul nuovo piano della propaganda di massa, sul piano di un nuovo genere di illusioni [...]».

La rubrica *Laboratorio* nasce però, oltre che in relazione al genuino interesse di Lippi per i problemi della critica testuale, anche come risposta all'aspra polemica scoppiata con la pubblicazione, sul dodicesimo numero della rivista, dell'articolo *Sf e politica* di Remo Guerrini (già giornalista sulle pagine di «Epoca» e collaboratore fisso di «Robot»).[47] Si può riassumere la tesi di fondo di Guerrini in modo piuttosto semplice: le opere di fantascienza esprimono per forza di cose l'ideologia di chi le ha scritte, le idee politiche dell'autore; l'idea che un romanzo possa non esprimere affatto idee politiche è politica essa stessa, poiché presuppone una concezione escapista della letteratura (o del genere) che, a ben vedere, finisce per essere un "oppio dei popoli" che, distraendo il pubblico, favorisce il consolidarsi indisturbato degli interessi delle componenti reazionarie della società.

> Insomma, esiste una sf conservatrice e una sf progressista, esistono autori che si dedicano al puro intrattenimento del lettore (funzione statica, conservatrice), ed autori che hanno scelto un'arte che, insieme con il divertimento, comunica coi lettori a livello ideologico. Esiste una sf di destra e una di sinistra. […] La sf non è letteratura di massa: anche una storia spaziale, con le astronavi al posto delle diligenze nel west, ha una sua funzione alienante. Chi dice che tutto ciò non ha nulla a che vedere con la politica non è soltanto un bugiardo, o un uomo in malafede. È, al limite, un fascista nel subconscio. (p. 118)

Nello svolgere la sua argomentazione Guerrini tocca inoltre una serie di questioni particolari. Nella condanna di una delega politica largamente intesa (fino a comprendere un'idea di letteratura disimpegnata) si riflette, come d'altronde in tutto il discorso, il clima surriscaldato degli ultimi anni Settanta: «Non interessarsi di politica significa abbandonarsi nelle mani di chi, con qualsivoglia modo, gestisce il potere. Chi si professa apolitico non ha mai diritto di aprir bocca». Non poteva mancare una menzione dei curatori delle collane di Fanucci (de Turris e Fusco), seguita da una stoccata diretta a Heinlein: «Essi [de Turris e Fusco] sono d'una destra piuttosto definita, e ciò si riflette su un particolare modo d'affrontare la sf, privilegiando le storie tecnologiche, d'orrore e quelle di pura fantasy. Ma perché farne ragione di scandalo? L'importante è, piuttosto, esser chiari fin dal principio. Così è più ambigua e disprezzabile una storia di Heinlein, che saltabecca fra il

47 Guerrini, Remo, *Sf e politica*, «Robot», a. II, n. 12, cit., pp. 114-118.

fascismo e gli umori hippy, che una storia dichiaratamente reazionaria, o di pura evasione». Ma anche la fantascienza sovietica viene giudicata nel complesso «triste, chiusa nei limiti dell'imposto realismo socialista», troppo «condizionata» (dal potere politico) per dare risultati interessanti.

L'articolo si presta a molte e non infondate obiezioni: il presupposto largamente condivisibile, cioè che ogni opera esprime le idee del suo autore - comprese quelle sulla società e sui rapporti di potere all'interno di essa, desumibili, se non altro, dai contesti, da ciò che viene dato per scontato dal narratore - viene declinato in maniera troppo schematica, adoperando le opposizioni destra/sinistra, conservatorismo/progressismo come criteri di classificazione da applicare alle opere. Nessun cenno, nel discorso Guerrini, si può rintracciare alla complessità del reale o dell'opera letteraria, a problemi di poetica autoriale, agli insanabili conflitti e incoerenze che fanno grandi certe narrazioni. Insomma, il discorso si risolve in un'opposizione tra destra e sinistra in cui la singolarità del testo o dell'autore deve forzatamente collocarsi (e si veda il conseguente giudizio su Heinlein). Grosso errore di prospettiva, mi è parsa anche l'identificazione di alcuni filoni con messaggi "di destra": la fantascienza tecnologica, l'horror, il fantasy, che sembra in parte smentire quanto scritto da Guerrini stesso sulla pregnanza delle idee di ciascun singolo autore.[48] Così come - io credo - l'appartenenza dell'opera a un genere (o a un sottogenere) non dice nulla del suo valore letterario, non dice nulla nemmeno dei suoi contenuti politici (e l'eventuale prevalenza di specifiche posizioni ideologiche in un *corpus* di testi caratterizzato da analogie anche sul piano generico o tematico, andrà eventualmente ricercata sul piano del contesto storico, e non su quello astratto del genere).

A questi aspetti di merito si aggiunga in fine l'accensione dei toni e si avrà, nell'articolo di Guerrini, il presupposto di una polemica sanguinosa, che infatti si svolge sui numeri seguenti di «Robot» (sul numero 15 soprattutto) nella rubrica delle *Contropinioni* e nelle *Fantalettere*. Dei lettori che intervengono (nelle *Contropinioni* sul numero 15)[49] qualcuno, senza negare l'appartenenza di ogni autore a parti politiche diverse, chiede però di assicurare un certo pluralismo nelle scelte di pubblicazione della rivista, altri rivendicavano il carattere apolitico e di evasione di certi testi fantascientifici non senza risentimento per le accuse mosse da Guerrini a "chi non si interessa di politica". Più d'uno - compreso Giuseppe Lippi - individuava nell'opposizione

48 Sul tema rimando al saggio *Discorrendo del significato di fantasy o "narrativa fantastica"* («Contemporanea», a. 7, 2009, pp. 11-48) in cui Darko Suvin rivede significativamente le (negative) posizioni sul fantasy espresse ne *Le metamorfosi della fantascienza*, quantomeno al livello dei presupposti, ammettendo che «La linea di divisione tra cognitivo (piacevolmente utile) e non cognitivo (inutile) non separa Fantascienza e *Fantasy*, ma si trova all'interno di ognuna, seppure in modi e proporzioni piuttosto diversi, poiché nella narrativa fantastica una cognizione liberatoria è più ostacolata» (p. 14).

49 *Contropinioni*, «Robot», a. II, n. 15, cit., pp. 62-68. Vengono qui pubblicati interventi di: Marco Restelli di Milano, Massimo Franceschi di Bologna, Fabio Provale di Torino, Inìsero Cremaschi da Milano, Mario Marich di Ferrara, Vittorio De Matteis di Torino, Stephen Glover da Roma, Giuseppe Lippi da Trieste, Alfonso Lambertini di Reggio Calabria, Piergiorgio Nicolazzini dalla provincia di Novara, Danilo Marzorati e Giancarlo Bulgarelli da Milano.

destra/sinistra una griglia semplicistica, insufficiente a valutare i singoli autori e foriera di etichette troppo schematiche. Cremaschi si limita ad alcune notazioni in difesa della fantascienza sovietica, d'altronde largamente inedita in Italia. Lippi interviene con una lettera tra le più equilibrate, che merita di essere parzialmente citata:

> Credo che l'articolo "Sf e politica" di Guerrini avrà parecchi effetti negativi e pochi positivi: se, infatti, mi pare giusto ribadire l'essenzialità del movente politico e ideologico in qualunque opera letteraria, ritengo che la frettolosa distinzione di Guerrini tra sf "di sinistra" e sf "di destra" rimanga alquanto superficiale e quindi lasci adito a più dubbi di quanti non ne risolva […] occorre andare al di là di queste considerazioni generalissime, e, sul terreno letterario, spingersi senz'altro ad analisi più motivate. Penso per conseguenza che l'attribuzione di questa o quell'etichetta ai vari autori di fantascienza […] crei solamente dei pregiudizi, se disgiunta da una corretta analisi delle rispettive opere […] Qui la questione non è solo ideologica, quanto di metodo.

Insomma: l'articolo di Guerrini non aiuta una discussione pacifica anche per via dei toni particolarmente polemici che lo caratterizzano. Nell'editoriale sul numero 15, Curtoni afferma il suo accordo di principio con le tesi di Guerrini e soprattutto la volontà di insistere sul tema:

> […] per tanti anni, in Italia si è spacciata la fantascienza come una cosa neutra, come una specie di letteratura asessuata dal punto di vista politico. Con la scusa della neutralità, del divertimento, dell'astrazione dal reale, alcune riviste hanno pubblicato a piè sospinto opere che andavano in una sola direzione, cioè a destra [...] Ecco, è proprio a questa "politica strisciante" che io (e una certa parte dei miei collaboratori, se non proprio tutti), intendo oppormi. […] Anche qualche collega si è arrabbiato, convinto di esser stato maltrattato. Ciò mi dispiace, certo, ma temo che siamo su sponde opposte, e che oltre una ben definita misura non si possano gettare ponti.[50]

Ancora sul diciottesimo numero, mesi dopo l'articolo di Guerrini, la rubrica *Fantalettere* ospita interventi in proposito, e anche una replica dello stesso Guerrini alle varie obiezioni raccolte nel frattempo.[51] Sul ventiduesimo numero l'editoriale discute ulteriori strascichi del dibattito e la rubrica di lettere ospita una lunga missiva di de Turris e Fusco che, come visto sopra, erano stati chiamati in causa direttamente da Guerrini.[52] De Turris e Fusco, curatori delle collane dell'editore romano Fanucci, rispondono sia all'articolo di Guerrini che all'editoriale di Curtoni del quindicesimo numero. Tra le varie questioni affrontate ne riassumo solo due: Guerrini veniva accusato di aver usato il metro politico per dare un giudizio aprioristico, poiché le collane Fanucci includono in realtà opere di ogni tipo e "colore" politico, così come altre Case (Mondadori, Nord) stampano a loro volta opere accusate di esprimere un'ideologia di destra senza che i curatori venissero per

50 Curtoni, Vittorio, *Editoriale. Una scelta politica*, «Robot», a. II, n. 15, cit., pp. 2-4.

51 *Fantalettere*, «Robot», a. II, n. 18, cit., pp. 154-158, in particolare le lettere di Francesco Maiello da Roma e Remo Guerrini da Milano.

52 Lettera di de Turris Gianfranco e Fusco Sebastiano, in *Fantalettere*, «Robot», a. III, n. 22, cit., pp. 155-158. Segue una risposta di Curtoni.

questo accusati di essere di destra a loro volta; infondata era poi l'equazione stabilita da Guerrini tra "estrema destra" e letteratura caratterizzata dall'elemento "fantastico, nero, magico, irreale". Quanto alle succitate affermazioni di Curtoni, de Turris e Fusco replicavano che solo pochi anni prima esistevano "ponti" importanti tra curatori di diverse idee politiche, e ricordavano la cura delle antologie italiane per «Galassia» (realizzata congiuntamente da Curtoni, Montanari e de Turris, v. sez. II, cap. IV del presente lavoro); ponti che Curtoni stesso avrebbe tagliato, introducendo una nuova priorità del criterio politico nelle scelte editoriali. «Per noi la fantascienza non è "tagliare i ponti", ma gettarli fra tutti coloro che che s'interessano al nostro genere letterario, qualunque sia la loro ideologia, lingua e nazionalità, senza fare della politica un elemento discriminante fra "buoni" e "cattivi"».

Infine la questione sfocia nel varo di una nuova rubrica affidata a Guerrini - *Polemiche* - il cui titolo anticipa il carattere programmaticamente provocatorio dei pezzi ospitati.[53] La prima puntata di *Polemiche*, sotto il titolo *Editoria e ideologia*, è dedicata a rispondere alla lettera di de Turris e Fusco. Guerrini argomenta, portando molti esempi, come le posizioni politiche dei due siano chiaramente individuabili nelle introduzioni ai romanzi della collana Futuro, tramite le quali si compiono indebite appropriazioni ideologiche. Senza riprendere nel dettaglio l'articolo, va notato però che questa volta Guerrini scende sul terreno di critiche più specifiche e ben circostanziate, esemplificando la questione cruciale del conflitto delle interpretazioni, che negli stessi anni andava emergendo anche a riguardo di opere fantasy, a partire dal *Signore degli anelli* di J. R. R. Tolkien.[54] Dunque da una parte Guerrini riesce nell'intento di smentire la neutralità politica dei due curatori

53 Come ho avuto già modo di notare, era lo stesso Curtoni a desiderare un dibattito acceso, non senza qualche eccesso, riconosciuto in anni più recenti. Nell'editoriale del numero 23, lamentando il silenzio dei lettori sul numero 20, dedicato al cinema, Curtoni scriveva: «Sarò esplicito: se andiamo avanti così, tra qualche mese non ci sarà più una sola lettera degna di essere ospitata sulla rivista. Nessuno, o quasi, è capace di impostare un discorso coerente […] Pochi cercano di fare un passettino in avanti, di partecipare al dibattito, di comprendere con quanto amore e quanta passione questa rivista viene approntata. Come no, probabilmente sono assai più appetibili le sbrodolature autoincensatorie con cui si gratifica buona parte della concorrenza […] Comunque è triste, consentitemi di farlo presente. Avevo sperato (e con me, anche se in diversa misura, tutti i collaboratori) che questa rivista potesse rappresentare un processo di crescita collettivo, un diverso approccio al "genere fantascienza", un dibattito comune […] E allora cosa faccio? Allora lascio campo libero a quel pazzo scatenato di Remo Guerrini, che con questo numero inizia una collaborazione fissa a Robot, una collaborazione che, guarda a caso, passerà sotto l'etichetta di "Polemiche". Se le calme disquisizioni non riescono a smuovere le acque, spero ci riescano le infuocate filippiche di uno che ama la fantascienza quanto me e che adora, vivaddio, parlarne in pubblico. Magari con quel pizzico di cattiveria che rende più saporosa ogni orgia carnale», Curtoni, Vittorio, *Editoriale. Il lettore silenzioso*, «Robot», a. III, n. 23, febbraio 1978, pp. 2-4.

54 Proprio nel 1977 nascono i Campi hobbit, momenti di ritrovo organizzati dal fronte giovanile dell'M.S.I. (Fronte della gioventù), che adoperano, nella denominazione, il nome di una specie di creature fantastiche inventate appunto da Tolkien (con la prima comparizione nel romanzo *Lo hobbit*). Tra i momenti chiave del dibattito ricordo almeno l'introduzione di Elémire Zolla alla traduzione italiana del *Signore degli anelli*, Milano, Rusconi, 1970. Veri interventi di de Turris pertinenti a questo discorso sono ora raccolti in *Il disagio della realtà. Conversazioni sul fantastico*, Roma, Settimo Sigillo 1991, che contiene interventi a partire dal 1976, e in *Cronache del fantastico. Science fiction, fantasy, horror su L'eternauta (1988-1995)*, Roma, Coniglio, 2009. Ai Campi hobbit e in generale all'assimilazione del fantasy a destra guardano con preoccupazione alcuni lettori di «Robot»; si veda ad esempio la circostanziata lettera di Fabio Calabrese da Trieste in *Fantalettere*, «Robot», a. II, n. 21, dicembre 1977, pp.154-155.

della Fanucci, ma è d'altronde costretto a retrocedere riguardo alla tendenziosità ideologica delle scelte dei titoli da pubblicare (discutendo invece il merito degli apparati critici) e riguardo all'equazione, precedentemente affermata, tra specifici sottogeneri del fantastico e determinati contenuti ideologici.

Il dibattito sui rapporti tra fantascienza e politica esemplifica dunque molte delle caratteristiche che resero originale l'esperienza di «Robot»: la ricerca di un coinvolgimento diretto e critico dei lettori, la volontà di calare il discorso sulla fantascienza nella realtà contemporanea, l'idea della rivista come luogo di confronto (e scontro), tra accensioni forse eccessive e interventi di qualità disomogenea.

VI.3 Incontri con gli autori, incontri coi lettori

Degli altri dibattiti che maggiormente coinvolsero i lettori, i più importanti riguardano racconti di autori italiani pubblicati sulla rivista, chiamando in causa il giudizio su testi specifici, spesso come elemento all'interno di una riflessione più ampia sul genere e sulle sue caratteristiche (descrittivamente costatate o normativamente auspicate). Penso soprattutto a due casi particolari: il racconto *Circe* di Mauro Antonio Miglieruolo, pubblicato sul numero 3 e *Visita al padre* di Lino Aldani uscito sul numero 8.

Prima di formulare qualche considerazione sulla fortuna degli autori italiani presso il pubblico di «Robot», ne ricordo la presenza complessiva: «Robot» ospitò un racconto di autore (o autrice)[55] italiano su ciascun numero a partire dal terzo e fino al ventinovesimo (con l'esclusione di quarto e settimo numero). Questi racconti si possono suddividere in due filoni tipologici: i racconti di autori consolidati, delle generazioni che avevano esordito negli ultimi anni Cinquanta e nei primi Sessanta, già incontrati nei capitoli precedenti di questo lavoro (Miglieruolo, Prosperi, Aldani, Montanari, Rinonapoli, Leveghi, Catani, Musa); i racconti di autori esordienti, in parte legati all'istituzione di un Premio Robot per la narrativa (tra questi ultimi Morena Medri, Walter Falciatore, Alessandro Paronuzzi, Vanni Spagnoli, Franco Piccinini). Sul fronte degli autori già noti, la scelta ricade su alcune firme tra le più consolidate, e i racconti pubblicati sulla rivista si allineano sostanzialmente alla produzione precedente di ciascuno. *Il presidente in Cina* di Pierfrancesco Prosperi,[56] ad esempio, declina in una misura breve uno spunto di storia alternativa, simile a quello

55 Su «Robot» le donne fanno capolino anche tra i lettori affezionati, comparendo nella rubrica di posta e nelle *Contropinioni*, seppure rimanendo in netta minoranza rispetto ai lettori maschi.

56 Prosperi, Pierfrancesco, *Il presidente in Cina*, «Robot», a. I, n. 5, cit., pp. 56-64.

che era presente nel 1973 in *Seppelliamo re John*.[57] La trama si sviluppa in un passato alternativo, in cui John Fitzgerald Kennedy, ancora vivo e in carica come presidente degli U.S.A. nel 1968, resta ucciso in un attentato al ritorno da un viaggio diplomatico in Cina. A livello compositivo Prosperi tenta una strategia innovativa (rispetto alle formule adottate in precedenza dall'autore, ma certo non nuova nella letteratura secondonovecentesca) componendo la narrazione tramite giustapposizione di materiali diversi: comunicati stampa, articoli del «New York Times» e del «Corriere della Sera», stralci di una fittizia autobiografia di un collaboratore del presidente. Il potenziale straniante della tecnica è però neutralizzato da un ordinamento dei materiali sempre ben chiaro: ciascun frammento è contestualizzato, l'ordine cronologico dell'intreccio coincide con quello della fabula, non vi sono contraddizioni tra i diversi punti di vista chiamati in causa. L'immediata leggibilità del testo non viene mai minacciata, e anzi la tecnica compositiva impiegata sembra infine ridurre i propri scopi più che a una problematizzazione dello statuto della realtà descritta, al conferimento di un movimento maggiore nella forma a una storia priva di significati ulteriori rispetto alla mera narrazione del piano degli eventi.

Altro esempio di un racconto che si colloca pienamente nella linea già tracciata dalla sua autrice è *Gita al pianeta madre* di Anna Rinonapoli, da accostare ai racconti dell'autrice considerati nel capitolo su «Futuro».[58] Rinonapoli ripropone uno scenario distopico e un taglio satirico, mettendo a confronto un pianeta Terra parossisticamente sovraffollato, iper-tecnologizzato, dove la vita quotidiana è controllata e regolata dalle autorità, con lo scenario idilliaco-campestre di un pianeta-colonia, ribadendo la critica alla civiltà della macchine che già si era letta in *Il contrordine* o in *Eroaldo o dell'estetica fantascientifica*.

Sandrelli propone invece una lunga poesia narrativa, *Dumferline concerto*,[59] canto funebre per un pianeta morente. La versificazione è libera (organizzata in cinque stanze di venti-ventisei versi cui se ne aggiungono una introduttiva e una di commiato più brevi), ricorrono metri brevi - decasillabi, ottonari - ma con frequenti *enjambement*, che spezzano fraseggi più ampi senza inficiare l'andamento narrativo-descrittivo della composizione. La forma poetica è il veicolo che consente all'autore di lasciar prevalere l'indugio descrittivo sull'interesse narrativo, giocando sulle figure di suono della ripetizione (ripetizioni, anafore, allitterazioni) e sulla creazione di un'atmosfera malinconica e crepuscolare:

57 *Id*., *Seppelliamo re John*, «Galassia», a. XII, n. 182, cit., cfr. capitolo su «Galassia» nel presente lavoro.
58 Rinonapoli, Anna, *Gita al pianeta madre*, «Robot», a. II, n. 15, cit., pp. 72-89; ristampato in Catani Vittorio, Giancane Daniele, Ragone Eugenio (a cura di), *Cronache dal futuro*, Bari, Franco Miella, 1995, pp. 54-77.
59 Sandrelli, Sandro, *Dumferline concerto*, «Robot», a. I, n. 9, cit., pp. 100-105.

> Dumferline 4 di Dumferline / sull'orlo estremo della nebulosa - è finito. / Un pugno di terra rossa e ghiaccio / di nuvole violette / di verdi ferrose foreste / sul nero assoluto del cielo senza luce / all'orizzonte solcato dall'immensa macchia lucente della Galassia. […]
> Li vidi l'ultimo giorno / ancora più gelido / (quasi centodieci sotto zero) / in leggera dolcissima marcia / verso le dieci tombe / di Stephenson e dei suoi. / Non visto (ero l'ultimo uomo / un estraneo ormai a Dumferline) / li seguii sotto il cielo azzurro / sudando nel pesantissimo scafandro / tra le verdi colline e le valli, / tra i rossi laghi, i fiumi, / gli elastici alberi verdi, / i prati color cromo / in un autunno smagliante / sotto un sole remoto e fiammeggiante / in un soave e beffardo / simulacro d'autunno terrestre / a centodieci sotto zero. (pp. 102-103)

Tipico dell'autore resta il gusto per l'invenzione divertita - nei paesaggi e nelle forme di vita aliene, ma anche a livello linguistico, in questo caso nei nomi propri più che nei neologismi riferiti a oggetti e fenomeni: «Ed ecco, tra le dieci tombe degli uomini, / Vegelein senza mani / l'arpa suona a distesa, / Drill, fiore purpureo di silice, / piange acuto nel flauto, / con le sue branchie a mantice sul petto / singhiozza Oranga dentro al clarinetto […]» (p. 104).

Come ho anticipato, tra i dibattiti che più hanno coinvolto il pubblico su «Robot», alcuni sono nati a partire da racconti di autori italiani - quasi la firma nostrana, rispetto alla straniera, abbia incoraggiato i lettori a un confronto diretto (non è escluso che l'autore straniero fosse più difficilmente sentito come potenziale interlocutore, per la distanza geografica e linguistica ma forse anche per il prestigio più consolidato).

Una prima discussione, attorno alla presenza di tematiche sessuali nella narrativa di fantascienza, si accende proprio al riguardo del primo racconto di un autore italiano pubblicato sulla rivista: *Circe* di Mauro Antonio Miglieruolo.[60] Nel racconto viene descritta l'articolata procedura di selezione che porta alcuni schiavi all'ammissione tra i favoriti della maga Circe. Le prove da superare sono appunto di carattere erotico. La scrittura di Miglieruolo è caratterizzata, come in *Come ladro di notte* (romanzo pubblicato in «Galassia» nel 1972, di cui al cap. IV, sez. II), da una particolare ricercatezza retorica, che tiene dietro nella forma ai fasti e agli eccessi delle situazioni descritte - con uso di epiteti e aggettivazioni poste dopo i sostantivi, con frasi nominali dal tono solenne, con ripetizioni, anafore, elencazioni ed esclamazioni, con la scelta di un lessico ricercato:

> Separati, i gruppi di amanti trovano posto nelle alcove. La complicità delle acque scroscianti copre le prime risa soffocate, i primi gemiti. Gorgoglii e fruscii d'onde (sì! sì).
> Lo sparuto gruppetto dei superstiti si prodiga fino al tramonto.
> Cosa sia la magia della sera sull'isola è impossibile spiegare. Diversa sul mare, sulla spiaggia, sulla scogliera, sulle terrazze, diversa da ogni punto del giardino. (Si opina l'effetto degli incantesimi della Regina amabilissima, donna senza pari). (p. 83)

60 Miglieruolo, Mauro, Antonio, *Circe*, «Robot» a. I, n. 3, cit., pp. 77-84.

I commenti di alcuni lettori sono provocati dal fatto che al centro di tutti gli eventi della storia vi siano fatti di natura erotica, in parte dalla presenza di descrizioni di scene sessuali molto esplicite:

> Le misurazioni diventano carezze, soffici o vigorose, a seconda del desiderio o del temperamento di ognuna. Le ancelle prendono il tempo. Nonostante la naturale eccitazione, la maestria delle Ispettrici, non sarà ammesso durare meno di due minuti, pena l'espulsione. Coloro che resistono subiscono anche l'esame del seme, quantità e qualità organolettiche. Irrorano convulsamente. Il corpo soffice delle Ispettrici è il tappeto ideale per ricevere. Innaffiate le donne esprimono visi di gioia. Sui corpi, sulle guance madide fanno poi esame reciproco e approvano o ricusano. La pausa di un'occhiata. Subito ricominciano prodighe, quasi senza soluzione di continuità, incalzando con la bocca. (p. 79)

Nella rubrica di posta del numero 5 Curtoni riporta l'opinione sul racconto espressa per telefono da Antonio Bellomi, che aveva definito il racconto di Miglieruolo un «lavoro pornografico» più adatto a «Playmen» che a «Robot».[61] Curtoni aveva ovviamente dissentito, reputando il sesso in *Circe*, trattato con una grazia e una compostezza tali da renderlo non offensivo per la sensibilità dei lettori, e difendendo in linea di principio la possibilità per la narrativa di fantascienza di trattare anche il sesso, in quanto componente fondamentale della vita umana. Seguiva l'immancabile invito ai lettori a esprimere e motivare il proprio punto di vista. Curtoni non mancherà, pochi numeri dopo, di raccogliere alcuni degli interventi ricevuti in una puntata della rubrica *Contropinioni* dedicata appunto a *Sesso e fantascienza*.[62] Se per lo più i lettori difendono senza compromessi la cittadinanza del sesso in fantascienza, talvolta spingendosi a raffinare il discorso con notazioni sulla sublimazione operata dal fantastico tecnologico o facendo raffronti con la letteratura non di genere (come nel caso della lettrice Laura Serra), qualcuno vuole però distinguere una narrativa che parli di sesso ed erotismo, legittima e apprezzabile anche in fantascienza, da una narrativa invece puramente pornografica ed esecrabile o comunque non interessante. Qualcuno difende il racconto di Miglieruolo come rientrante nella prima categoria, qualcun altro lo giudica pornografico e quindi immeritevole di pubblicazione su «Robot». Questa è ad esempio l'opinione di Antonio Bellomi, che interviene per iscritto, tacciando il racconto di essere pura «elucubrazione erotica» e non fantascienza. Di opinione contraria è invece Lino Aldani che, dopo aver definito la pornografia come quella narrativa in cui l'oscenità è fine a se stessa e inessenziale alla costruzione del racconto, ne esclude *Circe*, «intelligente denuncia di una società in cui il sesso, lungi dall'essere emancipato e libero, è invece controllato, quantificato e mercificato». Il fatto che il racconto abbia suscitato «un certo disagio o fastidio, vuol dire che l'autore ha colto nel segno»: Miglieruolo è infatti tra gli autori

61 *Fantalettere*, «Robot», a. I, n. 5, agosto 1976, p. 9.

62 *Contropinioni. Sesso e fantascienza*, «Robot», a. I, n. 8, novembre 1976, pp. 82-87. Vengono pubblicati interventi di: Antonio Bellomi, Lino Aldani, Maurizio Santi da Milano, Claudio Antonietti da Ferrara, Vanna Repetto da Roma, Mauro del Vecchio da Novara, Laura Serra da Ravenna, Andrea Cavallini da Bologna, un lettore di San Benedetto del Tronto, Francesco Zordan da Vicenza.

che mirano a provocare i loro lettori, piuttosto che a blandirli. Aldani è per altro l'unico a insistere sul fatto che il tema della presenza del sesso in fantascienza non andrebbe distinto da quello della presenza del sesso nella letteratura *tout court*, mentre Serra da una parte sostiene la bontà di un aggiornamento della fantascienza alla letteratura contemporanea anche sul piano delle tematiche, dall'altra descrive con un certo rispetto le dinamiche di sublimazione fantastica che avrebbero mascherato il sesso in fantascienza tramite procedimenti di rappresentazione simbolica.

Il rapporto tra fantascienza e campo letterario sale poco dopo alla ribalta nel dibattito scatenato da *Visita al padre*, racconto di Lino Aldani pubblicato sul numero 8,[63] dibattito ospitato nelle *Contropinioni* sul numero 11.[64] Motivo del contendere è questa volta l'appartenenza stessa del racconto al genere fantascientifico (e dunque la legittimità della sua pubblicazione su «Robot»). La storia è costituita da un lungo monologo interiore di un figlio che va a trovare il padre rimasto a vivere in campagna, isolandosi da un civiltà cittadina reputata troppo alienante. La città è lasciata sullo sfondo, solo vaghe allusioni rimandano allo scenario di un futuro molto prossimo; al centro del racconto vi è piuttosto la rievocazione memoriale, sofferta, del rapporto del protagonista col padre. L'antropizzazione futura del paesaggio cittadino è lasciata tanto più in secondo piano, quanto presente e vivida è invece l'ambientazione effettiva del racconto: il lungo Po, dove il padre del protagonista si è ritirato in una modesta baracca.

Non sarà un caso che già nell'editoriale Curtoni senta il bisogno di motivare la scelta di ospitare il racconto di Aldani, difendendone la "fantascientificità" e precisandone le caratteristiche:

> «Andare troppo avanti nel futuro», ha detto [Aldani], «significa creare pseudo-problemi buoni solo per costruirci sopra un romanzo; è qui, è oggi, che noi italiani possiamo trovare materia per quanto scriviamo. L'estrapolazione fantastica può anche limitarsi al minimo senza per questo dover ricadere nella narrativa realista».
>
> Sono perfettamente d'accordo sulla sua posizione.
>
> […] Insomma dobbiamo intenderci. Se pensando alla fantascienza visualizziamo solo una letteratura di evasione, zeppa di mostri, pianeti, astronavi e cose del genere, allora Aldani ci sembrerà del tutto fuori luogo; se invece chiediamo anche qualcosa di più (un impegno civile, un discorso coerente, un immergersi nel reale quotidiano), allora Aldani ha tutte le carte in regola per essere considerato uno scrittore di *science-fiction*.[65]

Le argomentazioni di Curtoni non convincono però la maggior parte dei lettori, che nei loro interventi respingono il racconto di Aldani come assolutamente estraneo al genere (con solo due

63 Aldani, Lino, *Visita al padre*, «Robot», a. I, n. 8, cit., pp. 52-61.

64 *Contropinioni. I confini della sf*, «Robot», a. II, n. 11, cit., pp. 119-121. Vengono pubblicati interventi di Piero Gelpi dalla provincia di Vicenza, Mauro Gaffo dalla provincia di Padova, Paolo Mompello da Sesto San Giovanni, Sergio Riccò da Parma, Pino Quaranta da Zagarolo, con un intervento finale di Curtoni.

65 Curtoni, Vittorio, *Editoriale. Il reale quotidiano*, «Robot», a. I, n. 8, cit., pp. 2-4.

eccezioni): secondo molti manca infatti anche "quel minimo" di estrapolazione fantastica che avrebbe dovuto trovarsi nella storia (e risultare indispensabile alla sua costruzione, non cosmetico), perché l'opera possa definirsi fantascientifica. Qualcuno loda il racconto («un malinconico, amaro, struggente racconto», «bello e valido»), e lo considera una felice eccezione nella linea della rivista, augurandosi che resti però tale; qualcun altro invece non nasconde una certa irritazione per la presenza di elementi tipicamente fantascientifici (televisione tridimensionale) a cui l'autore avrebbe però alluso superficialmente, con l'intento di assicurare la pubblicazione e la circolazione del suo racconto in un mercato sicuro. Se paragonato a precedenti racconti dell'autore, come ad esempio *Trentasette centigradi* o *Buonanotte Sofia*, certamente *Visita al padre* non presenta la medesima attenzione alla costruzione di uno scenario futuro sensibilmente diverso da quello presente (seppure sua diretta proiezione distopica come era negli altri racconti menzionati). Il nucleo tematico profondo del racconto coinvolge il rapporto del figlio col padre, secondo una dinamica di amore e odio in sostanza priva di specifiche connotazioni in termini di epoca, ma coinvolge altresì il dramma del padre, che ha visto cambiare i luoghi attorno a sé e svilupparsi città estranee, al punto di decidere il proprio isolamento dalla civiltà. Quest'ultimo tema avrebbe potuto declinarsi altrettanto efficacemente nel presente dell'autore e dei lettori suoi contemporanei, nondimeno portando a una riflessione sullo sviluppo tecnologico e sull'antropizzazione del paesaggio. Insomma, il racconto, pur affrontando temi legato allo sviluppo tecnologico e industriale, è effettivamente poco marcato in senso di genere. La sua pubblicazione su «Robot» può quindi essere considerata sintomatica di due fatti: da una parte la tendenza di una parte della produzione italiana letterariamente più matura a proporre declinazioni del genere in cui la componente tematica scientifica (sia a livello di eventi ed esistenti nella storia, sia a livello di tematica profonda) è debole, in favore di un maggior interesse per l'estrapolazione sul fronte socio-politico (si pensi all'Aldani dei racconti su «Futuro», a Rinonapoli o a Prosperi) o di una contaminazione col fantastico o, nel caso di *Visita al padre*, spingendosi fin quasi alla perdita di ogni connotazione di genere. D'altra parte, le lamentele di molti lettori indicano anche che il pubblico di «Robot» nutre aspettative determinate aprendo la rivista, e non accetta necessariamente di buon grado deroghe relativamente alla presenza di una fantascienza "di confine".

Per quanto riguarda la presenza sulle pagine di «Robot» di autori italiani meno o niente affatto noti, nel complesso si è trattato di una presenza quantitativamente importante (essendo più numerosi dei nomi già noti). Si tratta per lo più di esordienti assoluti, all'anagrafe collocati tra poco più di venti e poco più di trentanni, con mestieri legati in pochi casi al mondo delle lettere (insegnamento, traduzione), più spesso a quello editoriale della grafica e del disegno, in due casi a

quello della medicina. L'elenco di questi autori esordienti o comunque molto giovani, offre anche un interessante, seppur limitato, spaccato geografico e socio-culturale del pubblico della rivista - di studi medio-superiori, giovane, per lo più concentrato nel centro-nord della penisola (ma non necessariamente nelle grandi città): Gianni Menarini, traduttore di poesia americana,[66] Franco Tamagni, disegnatore; Gianluigi Pilu, studente di medicina; Franco Giambalvo, torinese, classe 1944, nel settore dei computer; Virginio Marafante, ventinovenne di Chioggia, impiegato in banca; Morena Medri, diciassettenne, della provincia di Ravenna, impiegata in uno studio legale; Giorgio Pagliaro, trentaduenne, bergamasco, insegnante di italiano; Salvatore Tasca, ventenne, ragusano; Walter Falciatore, trentenne, torinese, grafico di professione; Franco Piccinini, ventiquattrenne; Vanni Spagnoli, ventiseienne, laureato in medicina.[67]

Gli autori esordienti offrono prove a volte molto buone, ma pochi consolideranno la loro ispirazione: pressoché nessuno, tranne Zuddas (autore nel 1978 del romanzo *Amazon* in «Galassia») pubblicherà altre opere di narrativa (Piccinini ricomparirà come autore di alcuni racconti solo negli anni Duemila, Paronuzzi sarà autore di qualche libercolo spiritoso per Stampa Alternativa). Dunque l'apertura di «Robot» ad autori sconosciuti, riesce a provvedere alla pubblicazione di alcune pagine di buona narrativa sulla rivista, ma non riesce invece a funzionare come momento di *scouting* vero e proprio, limite in cui probabilmente pesano sia il tipico ricambio generazionale per cui i più giovani possono essersi in seguito allontanati dal genere, sia una certa ristrettezza di mercato (poche le altre sedi dove la pubblicazione è retribuita), sia il fatto che molti di questi autori hanno in tutt'altri settori la principale occupazione.

66 Bolognese, all'epoca quarantenne, Gianni Menarini è anche stato curatore e prefatore, oltre che traduttore, di varie antologie di poesia americana per Einaudi - *Giovani poeti americani*, 1973; Guanda - *Vietnam. Poeti americani*, 1972 e *Poesie* di Gregory Corso nel 1983; Sansoni - *Negri U.S.A. Nuove poesie e canti*, 1969, *Poesia e rabbia*, 1971, etc. Per queste informazioni e le seguenti su altri autori mi rifaccio agli editoriali dei vari numeri della rivista, agli autoritratti d'autore pubblicati assieme a ciascun racconto, al catalogo Sbn Opac nazionale, <http://www.sbn.it>. Di alcuni autori, sopratutto di quelli che dopo aver esordito su «Robot» scomparvero dalla scena, è stato impossibile recuperare maggiori informazioni biografiche, oltre a quelle contenute nelle autopresentazioni.

67 Menarini, Gianni, *Avere mai visto l'alba*, «Robot», a. I, n. 6, cit., pp. 88-104; Tamagni, Franco, *La ragazza di cristallo*, con una presentazione di se stesso dell'autore, «Robot», a. II, n. 11, cit., pp. 102-115; Pilu, Gianluigi, *Otto significa per sempre?*, con una presentazione di se stesso dell'autore, «Robot», a. II, n. 12, cit., pp. 98-113; Giambalvo, Franco, *Galatto-tour*, con una presentazione di se stesso dell'autore, «Robot», a. II, n. 14, maggio 1977, pp. 98-108; Marafante, Virginio, *Profumo di fragole*, con una presentazione di se stesso dell'autore, «Robot», a. II, n. 16-17, cit., 102-109; Medri, Morena, *In morte di Aina*, con una presentazione di se stessa dell'autrice, «Robot», a. II, n. 19, ottobre 1977, pp. 21-33; Pagliaro, Giorgio, *Un fiore per Nadia*, con una presentazione di se stesso dell'autore, «Robot», a. II, n. 20, novembre 1977, pp. 131-141; Tasca, Salvatore, *Sogno di morte*, con una presentazione di se stesso dell'autore, «Robot», a. II, n. 21, cit., pp. 111-127; Falciatore, Walter, *Il campo e altre spedizioni*, con una presentazione di se stesso dell'autore, «Robot», a. III, n. 24, marzo 1978, pp. 76-81; Paronuzzi, Alessandro, *Dovevano proprio svegliarmi?*, con una presentazione di se stesso dell'autore, «Robot», a. III, n. 25, aprile 1978, pp. 135-144; Spagnoli, Vanni, *Il gioco*, con una presentazione di se stesso dell'autore, «Robot», a. III, n. 26, cit., pp. 110-113; Piccinini, Franco, *Ritorno a Liberia*, con una presentazione di se stesso dell'autore, «Robot», a. III, n. 27, giugno 1978, pp. 83-96; Zuddas, Gianluigi, *Bambino molle*, con una presentazione di se stesso dell'autore, «Robot», a. III, n. 28-29, cit., pp. 143-159. Dal novero degli esordienti escludo Gustavo Gasparini, che pubblica sul n. 10 il racconto *Incidente notturno*. Gasparini aveva infatti già pubblicato diversi racconti brevi, in appendice a «Galaxy», ma anche nelle antologie *Interplanet*, e pubblicherà ancora a lungo su testate più e meno note.

Tra questi autori si può comunque distinguere qualcuno arrivato alla pubblicazione proponendo direttamente i propri lavori alla redazione, e qualcuno pubblicato in seguito al concorso indetto dalla rivista. Sul primo fronte si nota per altro la chiara scelta di Curtoni di selezionare i migliori tra i lavori proposti per la pubblicazione all'interno della rivista, alla pari con gli altri contenuti, senza la creazione di sezioni particolari dedicate agli italiani. Significative alcune risposte date nella rubrica di posta: nell'editoriale del quinto numero Curtoni auspica che i lavori nostrani mandati in lettura si rivelino abbastanza buoni da poter comparire al di fuori di rubriche particolari e sul numero 6, rispondendo alla domanda di un lettore, annuncia che lavori di autori italiani giungono in redazione al ritmo di cinque o sei racconti al giorno, che alcuni sono già stati acquistati e verranno pubblicati «senza antipatiche etichette»,[68] prendendo polemicamente distanza dalle rubriche oramai rese tipiche da «Urania» e «Galassia», in cui la separazione degli autori italiani da quelli stranieri era diventata sinonimo di dilettantismo e comunque di minorità.

I racconti di esordienti pubblicati a partire dal numero 19, sono quasi tutti selezionati grazie all'indizione del Premio Robot, lanciato ufficialmente sul numero 8 (novembre 1976).[69] Al premio si poteva concorrere in due differenti categorie: esordienti e non. La giuria era composta da Inìsero Cremaschi, Gilda Musa, Giuseppe Caimmi, Giuseppe Lippi e Vittorio Curtoni.

Tra gli esiti più vistosi del premio vi è il grande numero di racconti inviati da autori esordienti (tra i quattrocento e i cinquecento), e il numero invece molto esiguo di quelli proposti da autori già editi (una quindicina), tanto che in questa seconda categoria non viene proclamato nessun vincitore, mentre nella prima oltre a un vincitore, Morena Medri, vengono selezionati diversi altri per la pubblicazione.

Il commento complessivo di Curtoni[70] fa notare il buon livello di padronanza della scrittura e degli elementi stilistici mediamente dimostrato dagli esordienti, ma anche una generale debolezza dell'elemento fantascientifico: nell'aprile del 1977, a circa trecento-trecentocinquanta racconti giunti in redazione, il curatore nota: «sono rimasto molto favorevolmente colpito dal livello medio dei lavori; e la mia sensazione è confermata anche da quanto mi hanno detto telefonicamente gli altri membri della giuria. Mancano, almeno sinora, le grosse idee, le “trovate” che fanno da sole un racconto; però in compenso c'è una dignità stilistica media di tutto rispetto». In settembre, alla chiusura del concorso, l'impressione era confermata e si aggiungeva una più dura constatazione di una diffusa mancanza di idee solide da porre al centro delle trame, di una generale propensione alla meditazione astratta e interiore, spesso a scapito di una costruzione narrativa coinvolgente.

68 Curtoni, Vitttorio, risposta a un lettore in *Fantalettere*, «Robot», a. I, n. 6, cit., p. 157.

69 *1° premio di narrativa Robot*, «Robot», a. II, n. 8, cit., pp. 62-63.

70 Alcune prime notazioni si trovano in Curtoni, Vittorio, *Editoriale. A proposito di ghetti*, «Robot», a. II, n. 13, aprile 1977, pp. 2-4; un bilancio in *id*., *Editoriale. Com'è un racconto*, «Robot», a. II, n. 18, cit., pp. 2-4, a cui segue l'annuncio ufficiale degli esiti del concorso, *Premio Robot di narrativa 1976*, pp. 6-7.

Il racconto vincitore *In morte di Aina*, si caratterizza per la presenza di diversi elementi tipici di una fantascienza spaziale "classica". È ambientato in un futuro dove sono stati colonizzati vari mondi e l'uomo è entrato in contatto con razze aliene, la protagonista è un'aliena essa stessa, che ha però rinnegato la propria natura, intervenendo sul proprio corpo per renderlo più somigliante a quello di una terrestre, soggiogata da un uomo in una dinamica psicologica sado-masochistica e autodistruttiva. La ragazza è riconosciuta come aliena in un locale e fatta oggetto di una discriminazione razzista pesante, che sfocia in un brutale pestaggio.

> Truccata da terrestre li avrei forse ingannati, ma le ciglia le ho lasciate a casa, non mi sono allargata i contorni delle labbra col colorante, e il mio pallore naturale tradisce la mia identità aliena. Loro [gli avventori umani del bar] rimangono alquanto interdetti vedendomi, poi il loro sguardo scende sui miei seni, più prosperosi di quanto dovrebbero essere, e si mettono a ridere sguaiatamente, come se mi avessero letto in faccia tutte le iniezioni che ho fatto per renderli così.
>
> Altra istintiva domanda: perché l'ho fatto?
>
> Per Andy, è chiaro. Questo mi fa sentire più verme del solito. […]
>
> I terrestri ci odiano, dietro alle ipocrite parole di umanitarismo e progresso civile che sprecano ai congressi, come hanno sempre odiato i comunisti, i negri, gli omosessuali e i poeti anarchici. (pp. 22-23)

La morte avverrà però per cause naturali poco dopo. Il racconto è composto di un lungo monologo interiore in cui la descrizione degli eventi si frammischia a quella dei pensieri e dei ricordi della protagonista. Il tutto si caratterizza per una certa crudezza, sia nel linguaggio con cui vengono descritte le scene di violenza, sia dell'autolesionismo e della depressione che segnano tragicamente la protagonista.

Degli altri racconti pubblicati in seguito erano pervenuti per il concorso quelli di Falciatore, Paronuzzi, Piccinini, Spagnoli e Zuddas, ma tra questi e quelli che non risultano invece selezionati tramite il premio, pubblicati in numeri vicini (quelli di Pagliaro e Tasca) o nel 1976, non ci sono grossi salti di qualità. Tra gli altri racconti alcuni si distinguono per il tentativo di riutilizzare moduli noti. Ad esempio Falciatore, ne *Il campo e altre spedizioni*, mette in scena una situazione di esplorazione spaziale su di un pianeta alieno. L'equipaggio dell'Alliance resta annientato nel contatto con una misteriosa stele che produce attorno a sé un letale campo di forze. Il racconto viene mosso grazie all'adozione di un punto di vista straniante, quello di una "guida" che pur facendo parte dell'equipaggio, il lettore intuisce, non è umana. Si tratta forse di un robot, il cui cervello artificiale vacilla sotto gli influssi del misterioso campo di forza, rimasto sul pianeta alieno, guasto ma ancora cosciente, testimone inattendibile e freddo della tragedia dell'Alliance e dell'arrivo di una spedizione successiva. Nonostante il tentativo di sperimentare un punto di vista anticonvenzionale, lo sviluppo del racconto di Falciatore resta troppo breve, ridotto in alcune pagine, cosicché più che

presentare una trama vera e propria si limita a ritrarre una determinata situazione. Di maggior respiro *Ritorno a Liberia* di Piccinini, ambientato su un pianeta colonizzato, del quale vengono alluse le vicende storiche e i difficili rapporti con la Terra, dove i discendenti degli uomini si sono adattati, ormai anche biologicamente, nel corso delle generazioni, a radiazioni solari potenti e a un habitat caratterizzato da una flora esotica e selvaggia. Il narratore pone particolare attenzione nella descrizione dell'ecosistema straniero, ma la storia si sviluppa attorno alle vicende di un protagonista, Kowalski, che torna sul pianeta dopo esservi stato molti anni prima come soldato durante una guerra, e vi ritrova la situazione insoluta che vi aveva lasciato: la donna che amava ma che non aveva potuto sposare perché il tutore, il maschio a lei più prossimo e secondo gli usi della cultura liberiana responsabile di lei, non aveva acconsentito. Kowalski scoprirà che questo tutore, da lui creduto il fratello della donna, ne era in realtà il legittimo marito, che non aveva impedito la relazione poiché Kowalski l'aveva protetta durante la guerra. Insomma, al centro della vicenda personale del protagonista vi sono fatti determinati da una sorta di malinteso culturale, cui si somma il tentativo compiuto, assieme a un compare, di trafugare i semi di una pianta locale, fonte di una sostanza che funge da vaccino universale e che costituisce l'unico prodotto di esportazione del pianeta. La storia ha dunque una sua articolazione interna, il protagonista viene caratterizzato, soprattutto grazie alle allusioni a un passato irrisolto, e certo vi è il tentativo di costruire uno scenario complesso e dotato di una certa profondità, tramite riferimenti alla storia del pianeta, agli interessi economici e a gli scambi commerciali che lo legano alla Terra, alle forme di vita peculiari che lo abitano e ai costumi particolari dei nativi. La lettura riesce gradevole, ma anche in questo caso il lettore non troverà niente più di un buon esercizio a tema.

Un fiore per Nadya di Pagliaro racconta invece di un incontro tra una forma di vita aliena e una ragazza, nella profonda campagna pugliese in provincia di Brindisi. A smentire la famigerata dichiarazione di Fruttero sulla scarsa credibilità di un disco volante in Italia, questa volta un extraterrestre si manifesta a Ostuni, e il maggior pregio del racconto sta proprio nella pervasività dell'ambientazione: i trulli, i muretti a secco, l'immobilità estiva dei prati e degli ulivi, forniscono un scenario caratterizzante alle progressive manifestazioni psichiche con cui l'alieno stabilisce un contatto, interiore e sospeso, con la giovane protagonista.

Un incontro tra uomini e alieni è al centro di altri due racconti: *Profumo di Fragole*, di Marafante e *Bambino molle* di Zuddas. In entrambi i casi si tratta di “scontri” in cui è l'uomo a fare la parte peggiore, a voler studiare l'alieno, crudelmente strappandolo al suo habitat e alla sua esistenza altrimenti pacifica. In *Profumo di fragole* il protagonista prende le difese degli innocui, piccoli alieni minacciati da militari spietati. Meno positivo l'esito di una vicenda analoga in *Bambino molle*, in cui il giovane protagonista era stato sul punto aiutare una donna aliena, deportata

dal suo pianeta e fuggitiva, inseguita dall'esercito, ma scoperto dal padre le aveva invece sparato accecandola, e togliendo al lettore ogni conforto di lieto fine.

Va menzionata la scelta di pubblicare ciascun racconto accompagnato da una autopresentazione dell'autore, spesso per altro declinata in modo ironico e creativo: Giorgio Pagliaro, ad esempio, accingendosi a parlare di sé e dei propri interessi afferma di avere trentadue anni terrestri; Franco Piccinini si introduce scrivendo di aver contratto in giovanissima età «il "morbo del fan" leggendo i romanzi di Verne. Com'è noto questo morbo ha due stadi di evoluzione: dapprima il fan si nutre quasi esclusivamente di fantascienza […] poi, il fan diventa a sua volta produttore di altra fantascienza, diventando fonte di contagio per chi gli sta intorno […]». Gianluigi Zuddas fino a diciotto anni ha «subito passivamente la serie di traumi che la scuola statale inferge alle sue vittime. Quando decisi di farla finita con lo studio, ero pressoché ridotto ad uno stadio di completa imbecillità […]». L'autopresentazione è dunque una formula che, nuovamente, propone un tipo di contatto diretto e confidenziale e che in questo caso si pone come alternativa a un possibile approccio critico alle opere, non presentate altrimenti dal curatore o dai collaboratori della rivista. Una scelta coerente col tipo di direzione editoriale descritta sinora, impegnata a rinsaldare i legami all'interno della comunità di appassionati del genere e ad accorciare le distanze tra autori, lettori e curatori delle pubblicazioni.

Dato il tipo di proposta originale e particolarmente impegnata rappresentata da «Robot» in questo senso, non si può fare a meno di notare come, anche sulle pagine di questa rivista, la narrativa italiana resti per molti versi in una condizione non solo minoritaria ma di minorità rispetto a quella angloamericana. I racconti nostrani costituiscono infatti una minoranza come numero, ma restano anche (auto)confinati all'interno di una misura brevissima: non si tratta mai di racconti lunghi o *novelettes* come spesso sono invece quelli di autori stranieri (con l'unica eccezione del notevole racconto di Vittorio Catani, *Il pianeta dell'entropia*, uscito sul numero 22, di cui riparlerò nel capitolo dedicato a questo autore). Per questa generale mancanza di un respiro più vasto, di un'architettura più sviluppata, si percepisce maggiormente anche l'eventuale debolezza sul piano delle idee, intese sia come "trovate" scientifico-tecnologiche che come tematiche profonde attorno alle quali si voglia portare il lettore a riflettere.

Tra gli autori pubblicati sul fronte dei nomi già noti non vi sono novità: si tratta dei migliori autori specializzati - Aldani, Musa, Miglieruolo, Prosperi, etc. - ma in qualche caso con prove non tra le migliori e sicuramente non tra le più originali di ciascuno (si prenda ad esempio il caso di Prosperi). Tra gli autori meno noti, nonostante alcuni racconti risultino appassionanti, non vi è nessuna vera "scoperta" (tranne forse Zuddas), come conferma il fatto che quasi nessuno di questi

pubblicò altro dopo l'esordio. Forse se ne può concludere una scarsa efficacia, sul fronte della narrativa italiana, di una linea di pubblicazione eclettica, ma tutta confinata a scelte genere (per temi o per nomi degli autori), in un momento in cui gli autori più capaci potevano aspirare a una pubblicazione in volume piuttosto che in rivista,[71] e in cui i tentativi dei più giovani erano alimentati dall'entusiasmo effimero per il "fenomeno fantascienza" degli ultimi anni Settanta e non sostenuti da un impegno di scrittura meno sporadico. Questi nuovi autori non erano cioè scrittori interessati a cimentarsi col genere, ma lettori interessati a cimentarsi con la scrittura. Forse lo scarso successo degli autori selezionati da «Robot» può essere letto anche come sintomo di una certa asfitticità dell'ambiente (si pensi al bassissimo numero di racconti giunti al Premio Robot nella categoria dei non esordienti), che ne pregiudicava in buona misura gli sviluppi, assieme alla scarsa permeabilità del circuito fantascientifico rispetto al resto del campo letterario. La fantascienza scritta da autori italiani mostrava una debolezza complessiva di fondo: pochi erano gli autori in grado di proporre un discorso di grande spessore innovativo, al contempo padroneggiando gli stilemi di genere. Nuova linfa poteva giungere da ambiti contigui o da autori non specializzati (come era accaduto sulle pagine di «Futuro» diversi anni prima), col rischio altrimenti di non superare i limiti di un dignitoso dilettantismo.

71 Erano attivi in questi anni La Tribuna (Piacenza), Nord (Milano), Libra (Bologna), Fanucci (Roma), ma anche Dall'Oglio, De Vecchi (entrambi di Milano) e vari altri. Aldani pubblicò per La Tribuna il romanzo *Quando le radici* nel 1977, *Eclissi 2000*, per De Vecchi nel 1979, *Febbre di luna* per la Nord nel 1985, nel volume *Nel segno della luna bianca*; Gilda Musa pubblicò per Dall'Oglio *Festa sull'asteroide* nel 1972, *Giungla domestica* nel 1975, *Dossier extraterrestri* scritto con Cremaschi per Rusconi nel 1978. V. capitoli I e II, sezione III e bibliografie dei due autori nel presente lavoro.

Sezione III

Autori. Valorizzazioni critiche

«Io ho osservato che i giardinieri, procurando alle piante una vicenda artificiale e prematura di stagioni, ottengono delle fioriture anticipate. Le rose sbocciate nel calor della serra a mezzo l'inverno raccontano coi loro profumi alle sorelline, addormentate ancora, la storia d'un anno che per queste è ancor da venire. Non è poca pazienza la mia l'aver osservato codesto. Chi si cura ormai delle rose nell'anno di Palestro e di Solferino? Ma è ben più maraviglioso che ne ricavassi le deduzioni che ne ricavai.

Su per su gli uomini somigliano alle piante, e le piante agli uomini. Tutti siamo parenti nell'atto creativo universale e nella materia del lavoro. Perché non si potranno ottenere anche nel processo del pensiero umano delle fioriture anticipate? Che la filosofia e la chimica siano venute al mondo proprio per nulla? Io non ho mai creduto una tale bestialità. Mi consultai con Liebig, con Schelling, con Cagliostro e col professor Gorini: indi intrapresi quel fortunato esperimento che m'accingo a descrivervi».

Ippolito Nievo, 1860

Capitolo I

Lino Aldani

I.1 Un lungo itinerario attraverso la storia della fantascienza italiana

> Gli autori italiani hanno subito tentato, fin dall'inizio, una rappresentazione della condizione umana, più concreta, più vera, più convincente.
>
> Si avverte, insomma, nelle narrazioni nostrane, l'ambizione di andare oltre quella che può essere la trovata tecnologica o l'ingegnosità delle situazioni, per tendere, più o meno consapevolmente, alla rappresentazione dell'uomo, l'unico soggetto che possa essere letterariamente raccontato.[1]

Così Lino Aldani, nel 1962, tentava una distinzione della fantascienza italiana rispetto ai modelli angloamericani, nel primo studio monografico sul genere mai pubblicato in lingua italiana. E se l'aspetto generalizzante può ritenersi invalidato dall'esistenza di autori italiani interessati alla produzione di una fantascienza avventurosa (così come dall'esistenza di molta fantascienza in lingua inglese attenta alle dimensioni psicologica e sociale dell'uomo), certo la dichiarazione citata dice qualcosa di significativo sulla ricerca compiuta da Aldani nella sua narrativa.

Aldani è stato già menzionato varie volte nei capitoli precedenti, dunque ne riprenderò le vicende biografiche e professionali in modo sintetico. Nato a San Cipriano Po, nell'Oltrepo pavese, nel 1926, si trasferisce ancora in fasce a Roma dove, dopo gli studi, diviene insegnante di matematica. Solo nel 1968 torna nel paese d'origine. Nei primi anni Settanta viene eletto sindaco di San Cipriano nella lista del partito socialista.[2] Tra gli autori di fantascienza italiani, Lino Aldani mostra forse il percorso creativo più ricco e articolato: nei capitoli dedicati alle più importanti riviste tra anni Cinquanta e Settanta è stato nominato a più riprese: esordiente su «Oltre il Cielo» nel 1960, presente su «Galaxy» in *Accademia* e sulle prime due antologie *Interplanet* curate da Sandro Sandrelli nel 1962 e nel 1963; autore del saggio *La fantascienza* nel 1962; tra i fondatori e primi

1 Aldani, Lino, *La fantascienza*, cit., p. 141.

2 Notizie biografiche su Lino Aldani sono presenti nei risvolti delle opere pubblicate dalla Perseo-Elara: Aldani, Lino, *La croce di ghiaccio*, Bologna, Perseo, 1989; *id.*, *Ontalgie*, Bologna, Perseo, 2002; *id*., *Aria di Roma andalusa*, Bologna, Perseo, 2003; *id.*, *Febbre di Luna*, Bologna, Perseo, 2004. Ulteriori notizie sono tratte dallo speciale curato da Giuseppe Lippi e pubblicato sul blog di «Urania» alla morte dello scrittore, <http://blog.librimondadori.it/blogs/urania/2009/01/31/lino-aldani-1926-2009/> (ripresa di un'intervista raccolta il 18 settembre 2004 e pubblicata su «Urania» n. 1494, gennaio 2005).

curatori di «Futuro» nel 1963-'64, presente nelle antologie italiane pubblicate da «Galassia» nei primi anni Settanta, su «Robot» con una delle storie più dibattute sulla rivista - *Visita al padre*. Già nel 1964 ebbe la prima antologia personale pubblicata da un editore non di nicchia - *Quarta dimensione*, uscita per i tipi di Baldini & Castoldi; nel 1977 il romanzo *Quando le radici* è stato pubblicato dal piacentino La Tribuna (l'editore di «Galassia»; il romanzo è uscito nella collana Science Fiction Book Club); del 1979 è il volume *Eclissi 2000*, pubblicato da De Vecchi, e contenente l'omonimo romanzo assieme a vari racconti, mentre del 1987 è l'antologia personale *Parabole per domani*, pubblicata da Solfanelli con un'introduzione di Oreste del Buono; del 1989 il romanzo *La croce di ghiaccio* edito dalla Perseo (ex Libra). Già negli anni Ottanta l'autore è stato consacrato come uno dei padri della fantascienza italiana con interviste, ripubblicazioni, interventi su «Nova Sf*», «Urania», «Robot». In anni più recenti la Perseo di Bologna ha raccolto l'opera omnia dell'autore in cinque volumi, compresi gli ultimi racconti, scritti tra 2003 e 2006, mentre nel 2006 «Urania collezione» ha ristampato *Eclissi 2000* assieme ad alcuni racconti e nel 2009 *Quando le radici*. Si tratta di una storia editoriale che affianca nomi di editori e di collane specializzate ad altri di maggior diffusione. Tra gli autori italiani, Aldani è stato inoltre forse il più tradotto all'estero: numerosi racconti sono usciti in riviste o antologie collettive, ma numerose sono state anche le antologie personali, uscite in lingua francese, tedesca, castigliana, russa, giapponese, romena, polacca, ceca, e i racconti tradotti in antologie collettive, anche in lingua inglese.[3]

Aldani ha insomma percorso un buon tratto della storia della fantascienza italiana del secondo Novecento, comparendo in molte delle sedi editoriali più emblematiche. La sua attività è esemplare anche da un altro punto di vista: la sua narrativa è rimasta del tutto ignorata dalla critica letteraria, valorizzata esclusivamente nell'ambito degli appassionati del genere. Col riesame della sua narrativa all'interno del presente lavoro mi propongo anche di colmare, almeno in parte, questa trascuratezza critica, sperando di riuscire a dimostrarne l'infondatezza, e di mettere in luce la forza e l'interesse della narrativa di questo autore.

L'opera di Aldani smentisce a un tempo le vulgate che a lungo hanno sostenuto l'incapacità degli autori italiani di scrivere narrativa appassionante basata su *plot* forti, di scrivere una fantascienza letterariamente matura senza sacrificare l'aspetto tecnico-scientifico all'interno dell'invenzione, di coniugare introspezione, avventura, riflessione critica.[4]

3 V. Nella bibliografia dell'autore nel presente lavoro, le sezioni dedicate alle opere tradotte e alle comparizioni in altre riviste e antologie collettive di particolare rilevanza.

4 Commentava del Buono introducendo *Parabole per domani* «[...] non c'è dubbio che Lino Aldani sia un vero scrittore, uno dei pochi qui tra noi con una vera vocazione. Lo sanno gli italiani che leggono fantascienza, sarebbe ora che imparassero a saperlo anche gli altri italiani. Non è stata impresa da nulla imporsi in un campo, la *science fiction* che, come quello del *mistery* o quello della *spy story*, è da sempre considerato riserva di caccia degli anglosassoni […] È stato proprio leggendo le storie di Lino Aldani che ho finito per apprendere che la convinzione della superiorità degli anglosassoni nella *science fiction* non è così automatica, non è così scontata»; *Introduzione*, in

Il percorso dello scrittore non si è articolato solo in senso cronologico ed editoriale: nell'arco della sua produzione narrativa, che comprende tre romanzi (un quarto scritto in collaborazione con Daniela Piegai) e una notevole quantità di racconti, dalla misura brevissima alla lunga, Aldani ha sperimentato una quantità di scelte differenti sia dal punto di vista formale, delle trame e delle strutture narrative, sia in termini di tematiche.

Per riassumere, si possono individuare alcune direttrici fondamentali: una direttrice della fantascienza avventurosa, della *space opera* rivisitata; una direttrice distopica, di riflessione socio-politica, spesso in chiave satirica, sulla modernità e le sue prospettive; una direttrice introspettiva che affronta il disagio della modernità dal punto di vista del singolo individuo e approda di frequente a trattare il tema della pazzia. Nel seguito di questo capitolo, ho dunque raggruppato racconti e romanzi a seconda della prevalenza di ciascuna di queste direttrici (come si vedrà si tratta sempre di una prevalenza e mai di una esclusività).

Sarei tentata di parlare di "fasi" o "stagioni", perché, in qualche misura, questi elementi sembrano prevalere, di volta in volta, nei racconti appartenenti a stagioni successive della scrittura di Aldani. In realtà, guardando alle date con attenzione, si nota in moti casi un impegno dello scrittore su più fronti nel medesimo periodo e finanche nel medesimo testo. Ad esempio nella prima metà degli anni Sessanta, Aldani pubblica numerose storie brevi su «Oltre il Cielo», in cui tendono a comparire in primo piano elementi tematici classici (viaggio nello spazio, incontri tra specie terrestri e non, etc.), negli stessi anni i racconti proposti invece su «Futuro», di misura maggiore, costituiscono riuscite messe in scena di un'estrapolazione che mette a fuoco ed esagera aspetti della civiltà contemporanea: a sedi editoriali differenti corrispondono interessi prevalenti differenti. Ma sarà bene notare subito che, anche sul primo dei due fronti portati ad esempio, quello di una narrativa che si serve degli stilemi di genere più conosciuti, il riutilizzo dei materiali non avviene mai in maniera scontata, né puntando esclusivamente allo sviluppo di un *plot* appassionante: vi è sempre, nella narrativa di Aldani, un *quid* di riflessione sull'uomo, sulla contemporaneità, sulle condizioni della conoscenza.

In questo senso Aldani è tra gli scrittori che hanno compiuto con ottimi risultati un processo di assimilazione del repertorio tematico derivato dai modelli angloamericani, coniugando elementi tipici della fantascienza secondonovecentesca con modelli letterario-filosofici individuati in ambiti molto diversi (Sartre *in primis*) e con una forte personalità letteraria, che non teme di trasfondere nel lavoro narrativo la proiezione del disagio esistenziale dell'individuo nel rapporto con la modernità urbana e tecnologica, e un discorso che si fa nel tempo sempre più politico, in quanto interrogazione delle forme e delle possibilità del vivere civile e collettivo.

Aldani, Lino, *Parabole per domani*, Chieti, Solfanelli, 1987, p. 8.

I.2 Assimilazione e riuso del repertorio di genere

Alcuni racconti dell'autore, soprattutto dei primi anni Sessanta, si prestano particolarmente a illustrare la ricezione e l'impiego dei temi più tipici della fantascienza inglese e americana, potendo al contempo mostrare l'attenzione con cui Aldani ha perseguito sin dagli esordi la ricerca di una voce propria e originale. Al momento dell'esordio, nel 1960, Aldani era già più che trentenne: la padronanza dei mezzi retorici della scrittura ne distingue i primi racconti da quelli di altri esordienti italiani dello stesso periodo ma di età molto minore.

Non mancano comunque, anche nel caso di Aldani, racconti, per lo più molto brevi, che hanno l'aspetto di veri e propri "esercizi sul tema"; significativo è che nella prima metà degli anni Sessanta egli pubblichi quasi tutti i suoi racconti adoperando lo pseudonimo di N. L. Janda. Nel primo anno di collaborazione di Aldani a «Oltre il Cielo», la rivista romana pubblica una serie di racconti, tutti rigorosamente firmati a N. L. Janda, nutrita e adatta a esemplificare una ricerca già svolta in più direzioni, i cui risultati non sono tutti allo stesso livello. Voglio cominciare l'analisi da uno tra i migliori di questi racconti: *Spazio amaro*, l'ottavo racconto di Aldani edito su «Oltre il Cielo», nel 1960.[5]

La trama del racconto è semplice, esile: un personaggio narra in prima persona, al passato. Senza preamboli né presentazioni prende a ricordare e raccontare una sua visita all'astroporto di Rotterdam. Entrato nel posto di ristoro frequentato dagli astronauti di passaggio, si era unito a tre di questi, che, davanti a una bottiglia di forte vino di Venere, rievocarono le loro avventure di gioventù su pianeti alieni. Il protagonista si vergognava, dentro di sé, di non aver mai lasciato la Terra. Nulla accade di fatto, se non nei racconti degli astronauti. La riuscita del racconto è completamente affidata alla ricostruzione di un'atmosfera e alla rievocazione, da parte di uno degli uomini, del mistero e dell'incanto che avevano segnato il suo primo sbarco su Venere, una sensazione perduta, di cui, dopo tanti viaggi seguiti al quel primo, non restava che un nostalgico ricordo.

La scioltezza e la scaltrezza dell'autore si manifestano nella capacità di creare con pochi tocchi un efficace ritratto d'ambiente. Vi è ad esempio l'impiego di termini di un gergo fittizio - gergo, per

5 Aldani, Lino (sotto lo pseudonimo di N. L. Janda), *Spazio amaro*, in «Oltre il Cielo», a. IV, n. 62, 16-30 giugno 1960, pp. 34-36; ora in *Ontalgie*, cit., pp. 55-63. Citerò dall'edizione in volume. In seguito nel capitolo citerò sempre di preferenza dalle antologie dell'autore pubblicate dalla Perseo, in quanto curate dall'autore medesimo in anni recenti e dunque rappresentanti dell'ultima volontà d'autore. In linea di massima, in questi volumi, i testi vengono ristampati senza apportare mutamenti; darò notizia di eventuali differenze rispetto alle prime versioni. Per la storia editoriale dei testi rimando alla bibliografia finale. Le antologie della Perseo sono tutte pubblicate senza ricorso a pseudonimi.

così dire, da bettola astroportuale, il cui significato può facilmente essere ricostruito dal lettore, e che conferiscono all'ambientazione un preciso spessore, dando impressione di profondità. Gli astronauti sono detti semplicemente «spaziali», mentre a chi non abbia mai viaggiato nello spazio viene attribuito il nomignolo ironico di «piombo», il vino liquoroso di Venere si chiama Kimoià, e via dicendo. Il narratore-protagonista si rivolge direttamente ai lettori in più occasioni, con tono complice, confidenziale, descrivendo la situazione oggetto del ricordo, ma anche esprimendo considerazioni e adoperando un proprio idioletto e segnali tipici del parlato, che contribuiscono in maniera decisiva a farne un personaggio vivo:

> Sapete com'è l'astroporto di Rotterdam verso il tramonto, quando la luce rossa del sole lambisce le astronavi immobili sulle gigantesche piattaforme di *piroxite*? Bene, ero là da oltre un'ora, in piedi, con le dita infilate nella rete metallica che cinge l'immenso campo pentagonale, e ancora non avvertivo il benché minimo senso di noia o di stanchezza. Affascinato, continuavo a guardare gli scafi lucenti e i mezzi di trasporto verniciati di giallo e di rosso, che si muovevano in tutte le direzioni come sospinti da un impulso febbrile. (p. 57)

Comincia a cadere una forte pioggia e il protagonista si ripara in una taverna. I quattro spaziali a cui il protagonista si aggrega vengono descritti tramite particolari fisici distintivi, in ritratti brevi e icastici (non privi di elementi stereotipi); l'astroporto diventa una versione del porto di Bristol di *The Treasure Island* di Robert Stevenson aggiornata al 2203:

> Corsi a riparami nel Posto di Ristoro, e fu lì che incontrai il vecchio Van Klaus.
> Non dimenticherò mai la sua figura. Alto e piuttosto robusto, con la pelle del viso riarsa, segnata, gli occhi grandi e mobilissimi: due grosse gocce di malachite in un bruno deserto di rughe. Stava seduto, accigliatissimo, davanti a una "chess-machine" e ogni tanto scuoteva la testa e imprecava. […] Poco dopo entrò un tipo smilzo, altissimo, con due gambe arcuate come parentesi. Si avvicinò a Van Klaus e gli batté una pacca sulla spalla.
> «Smettila,» disse. «Che gusto ci provi a giocare con le macchine?» (pp. 57-58)
> […] Il quarto arrivò poco dopo. Arnold aveva un ciuffo di capelli biondi e lisci che gli ricadeva sulla fronte come una falce. Era rosso in volto, congestionato. Si presero a sberle per cinque minuti buoni, s'affibbiarono sulle spalle certe pacche così pesanti che un robot ne sarebbe stato demolito, e ridevano, scambiandosi, così per celia, lunghe sequele d'insulti irriferibili. (pp. 59-60)

Mentre due spaziali cominciano una partita a scacchi e il narratore si avvicina per seguirla da vicino, Van Klaus continua a conversare e sostiene l'idea di un'origine extraterrestre degli scacchi, gioco troppo sublime, nella sua unione tra creatività e logica, per essere stato inventato sulla Terra centinaia di anni prima. Il motivo del gioco degli scacchi resterà caro all'autore, assumendo in diversi racconti e romanzi un significato emblematico di istanze differenti. In *Spazio amaro* l'ipotesi di un'origine aliena del gioco prefigura il sentimento di incommensurabilità e mistero del cosmo agli occhi dell'uomo, che dominerà per altre vie il seguito del racconto.

Gli spaziali cominciano a rievocare vecchie avventure su pianeti alieni, mostrando ciascuno le cicatrici riportate nelle occasioni più estreme e pericolose. Il narratore sente crescere il proprio senso di inadeguatezza e imbarazzo: non si è mai mosso dalla Terra e teme che gli altri possano scoprirlo e deriderlo, gli sembra anzi che l'abbiano già intuito e lo guardino con una certa ironia o compatimento. I quattro spaziali parlano e bevono, cominciano a cantare *Spazio amaro*: anche il protagonista conosce le parole della canzone, ma non osa unirsi al coro, vergognoso della propria vita ordinaria, della distanza che lo separa dalla dura tempra dei marinai dello spazio.

Infine, dopo i molti racconti di pericoli corsi e di creature orride incontrate su altri mondi, il protagonista domanda al vecchio Van Klaus quale sia stato invece il momento più bello della sua vita.

> «Chissà cosa vi aspettate di sentire,» disse. «Il momento più bello! No, non è stato la prima volta che salii a bordo. Quella, se mai, fu una brutta esperienza. Sapete, quarant'anni fa non si sapeva ancora cosa fosse l'*anticeler* e il decollo consisteva in tre minuti di crepacuore.
>
> «Forse penserete che il momento più bello fu quando guardai per la prima volta oltre l'oblò, quando vidi quella che i poeti chiamano la cipria luminosa dello spazio. No, caro signore, assolutamente no. Bisogna avere quarant'anni per gustare una visione del genere […]
>
> «Quando il portello finalmente si aprì e scendemmo tutti sulla piattaforma mi sentii per un attimo annientato. Non ero io a guardare, no. Ero io ad essere guardato, ero osservato, spiato... Un mondo intero, favoloso, enigmatico, mi stava fissando coi suoi mille occhi misteriosi. […] (p. 62)

Il racconto si chiude sull'irripetibilità, sul rimpianto per quella sensazione straordinaria provata dal vecchio marinaio dello spazio quella sola volta nella vita. Si capisce come mai *Spazio amaro* venga considerato un racconto "d'atmosfera", essendo pressoché privo d'azione se non per i pochi aneddoti raccontati dai personaggi all'interno della prima cornice narrativa: lo svolgimento è tutto giocato su sentimenti e pensieri; più che sull'esperienza il racconto si sofferma sul riflesso che essa origina nell'animo degli uomini, «per amplificare una conradiana memoria sull'importanza di proporsi costantemente una meta, più che sulla necessità di raggiungere la meta stessa».[6]

Non meraviglia dunque scoprire che, con un simile genere di racconti, Aldani incontrasse presso la redazione di «Oltre il Cielo» alcune perplessità: l'autore, presentando *Spazio amaro* in una riedizione del 2002, ha ricordato come il racconto avesse dovuto vincere una certa resistenza iniziale da parte di Cesare Falessi per essere pubblicato.[7]

6 Catani, Vittorio, *Prefazione*, in Aldani, Lino, *Ontalgie*, cit., p. 11.

7 *Ontalgie*, cit., p. 56: «Ricordo le accese discussioni con Cesare Falessi, direttore di *Oltre il Cielo*, quando gli portai *Spazio amaro*. Secondo lui non era fantascienza, ma un mero rimasticamento del tempo che fu. "Rimpianto allo stato puro" fu il suo lapidario commento». Anche Vittorio Curtoni, descrivendo quella di Falessi come una «amichevole dittatura» sulla rivista, esercitata sulla scorta di un'idea tradizionale di fantascienza, pone senz'altro Aldani tra gli autori maggiormente a disagio con tale modello. In Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto*, cit., p. 127. Come ho avuto modo di illustrare meglio nel capitolo dedicato, la narrativa pubblicata su «Oltre il Cielo» intratteneva un preciso rapporto con il contenuto tecnico-divulgativo delle altre pagine, soprattutto negli anni fino a

Assieme a *Spazio amaro*, altri racconti pubblicati su «Oltre il Cielo» nello stesso 1960 sono degni di una lettura ravvicinata. *La luna delle venti braccia* è sicuramente tra questi.[8] Il racconto costituisce un ottimo esempio della fantascienza prediletta da «Oltre il Cielo» nei suoi primi anni: la storia principale è ambientata in un futuro di esplorazioni e conquiste spaziali e viene raccontata all'interno di una cornice narrativa posta in un futuro ancora più lontano, che la ammanta di una luce eroica, quasi mitica.

Il racconto si apre all'interno di una classe di una scuola non precisata, durante un'interrogazione di astronomia. All'alunno interrogato il professore sta chiedendo alcuni dati sulle lune di Saturno. Lo studente conosce il secondo nome di Titano, "la luna delle venti braccia", ma non ne sa l'origine, avendo mancato di leggere uno dei brani assegnati. Il professore rimanda lo studente al suo posto, benevolmente, assegnandogli la lettura delle pagine in questione, attribuite a «uno scrittore sconosciuto del ventunesimo secolo». A questo punto viene riportato il brano che lo studente comincia a leggere, e con lui il lettore del racconto di Aldani (nella versione originale del racconto la differenza tra cornice e racconto riportato era evidenziata dall'uso del corsivo per la prima, poi eliminato). Similmente al narratore interno di *Spazio amaro*, anche l'anonimo scrittore del ventunesimo secolo si rivolge direttamente ai suoi lettori, quasi mimando i modi e il tono di una conversazione, con domande retoriche, ripetizioni, segnali discorsivi che ricordano un parlato confidenziale. Ad esempio, parlando di un'astronave tecnologicamente avanzata chiamata Ibis:

> Avete idea di come sia fatto un organismo unicellulare? Ecco, l'*Ibis* era press'a poco così. Non era un'astronave costruita pezzo per pezzo, non era il risultato dell'aggiunzione di più parti, dell'accostamento di strumenti, di lamine e bulloni. Niente insomma che desse l'idea d'una macchina dove i singoli elementi si potessero togliere e sostituire. No, l'*Ibis* era tutta d'un pezzo, fusa in un blocco unico secondo i più moderni principi della coesione molecolare. (p. 232)

Era il 2025, il sistema solare era ormai stato esplorato grazie alla propulsione atomica, il progetto Krusius-Blogovich aveva reso possibile la navigazione elettromagnetica, quando sulla Terra era scoppiata l'epidemia del Morbo Rosso. La malattia aveva falcidiato in pochi mesi metà della popolazione mondiale, «Se l'altra metà poté uscire indenne da quell'ecatombe lo si deve alla xemedrina di Titano e all'*Ibis* che con velocità allora strabiliante si recò sulla sesta luna di Saturno». La xemedrina, il lettore intuisce, è una forma vegetale di Titano, che contiene un principio attivo in grado di sconfiggere il terribile morbo.

---

metà dei Sessanta. Maggiori spazi di sperimentazione tematica e stilistica, sulle pagine di «Oltre il Cielo», si aprirono in seguito.

8 Aldani, Lino, sotto lo pseudonimo di N. L. Janda, *La luna delle venti braccia*, in «Oltre il Cielo», a. IV, n. 57, 1-1 aprile 1960, pp. 466-468; in seguito ristampato con titolo *La luna dalla venti braccia*, in *Ontalgie*, cit., pp. 229-244.

Questo il drammatico presupposto della missione dell'astronave Ibis, che il narratore prende ora a raccontare, a partire dall'atterraggio su Titano. Qualcosa va storto durante l'allunaggio e si verifica un guasto negli impianti anti-g (anti-gravità), viene persa energia e al momento di ripartire è necessario diminuire il peso dell'astronave di nove quintali. La focalizzazione della narrazione si sofferma sui membri dell'equipaggio, ne registra alcuni dialoghi, assume il punto di vista del capitano Lagersson, invitando implicitamente il lettore a identificarsi con questo personaggio e a condividerne il grave problema: trovare nove quintali di materiale da eliminare, su un'astronave la cui peculiarità è di avere una struttura costruita come un unico pezzo. Il fatto che il racconto del narratore anonimo si aprisse proprio descrivendo questa caratteristica tecnica della Ibis, assume ora un significato drammatico. Una serie di altri particolari contribuiscono alla costruzione di verisimiglianza: Lagersson riorganizza i turni di raccolta della xemedrina, in modo da avere l'equipaggio libero per dedicarsi all'alleggerimento della nave, affida al secondo e all'ingegnere il compito di stilare elenchi di tutto ciò che non è strettamente necessario, e al medico di bordo di calcolare le razioni minime di cibo e di ossigeno. La scena seguente vede sfilare i membri dell'equipaggio davanti al capitano, che impone a ciascuno di eliminare qualunque cosa sia superflua, anche gli oggetti più piccoli - portafogli, penne, foto delle famiglie. La nave è già stata svuotata di tutto ciò che poteva essere tolto ma vi sono ancora sessantaquattro chilogrammi di troppo, mentre la congiuntura astronomica favorevole alla partenza rende impossibile attendere che l'equipaggio dimagrisca con una dieta. Il comandante e alcuni membri dell'equipaggio sono riuniti nel tentativo di trovare una soluzione al problema, ma la situazione sembra senza via d'uscita,

> «Sto perdendo la testa...» mormorò Lagersson. Si guardò intorno, disperato. «Possibile che non ci sia più nulla da togliere qui dentro?»
>
> Il quadro comandi era a nudo, privo dei pannelli di copertura. Alcuni interruttori verticali erano stati sostituiti con tappi di sughero. Era stato buttato fuori tutto, tutti gli strumenti non indispensabili che non erano incorporati nello scafo. […]
>
> Fu allora. Lagersson stava distrattamente osservando Irina, la lunga chioma fulva di Irina. Immaginò le forbici infilarsi voluttuose in mezzo a quella folta e morbida capigliatura... Oh, no, la soluzione del problema non stava lì: anche radendo a zero tutto l'equipaggio avrebbe guadagnato tutt'al più poche centinaia di grammi. Ma l'immagine delle forbici che tagliavano i capelli di Irina gliene suggerì un'altra, terribile e allucinante. C'era una voce dentro il cervello, la sua voce, dura, imperosa.
>
> Prova col sapone, altrimenti ti taglio il dito. Quando l'aveva detto? Poche ore prima a Clift, per via dell'anello che non gli usciva. Prova col sapone, altrimenti ti taglio il dito!
>
> «Dottor Paulsen!» chiamò concitato.
>
> «Dite pure, comandante.»
>
> «Dottore...» Lagersson esitò, torturandosi il mento con la mano tremante. «Dottore, quanto pesa il braccio d'un uomo?» (pp. 238-240)

La terribile soluzione al problema, resa logicamente plausibile e moralmente giustificabile dal fatto che un ritardo nel ritorno sulla Terra causerebbe milioni di morti, sarà tagliare un braccio a ciascun membro dell'equipaggio, escluso il medico che dovrà praticare le amputazioni.

La storia dell'anonimo narratore del ventunesimo secolo si interrompe qui, il racconto riprende la cornice iniziale: il bambino in classe ha terminato la lettura. Il professore accenna al fatto che, a distanza di quattro secoli, il maggior riconoscimento concesso agli astronauti è chiamato "Braccio di Porpora" in memoria dell'eroico equipaggio della Ibis. Il professore riprende il filo della lezione

> Ma David, no, non l'ascolta. […] Sta pensando che presto darà un dispiacere al padre. No, non vuole più diventare un chirurgo, il giardino della Terra gli sembra troppo piccolo.
> Solleva gli occhi, li punta in fondo contro la parete tappezzata di carte celesti. A poco a poco i contorni delle cose svaniscono, e David rimane solo, affascinato, immerso in un fantasmagorico sfolgorio di stelle. (p. 244)

Il racconto contiene tutti gli ingredienti tipici della narrativa spaziale del primo «Oltre il Cielo»: lo spirito della storia è eroico, pionieristico; la presenza della cornice narrativa, di un anonimo cronista, l'adozione di un punto di vista a posteriori sulla vicenda principale contribuiscono a creare un alone mitico, epico, attorno alla vicenda; l'assunzione finale del punto di vista del ragazzo invita a trarre dalla vicenda un insegnamento sulla gravità morale dei fatti, sulla nobiltà d'animo e sullo spirito di sacrificio che rendono i protagonisti della storia modelli cui aspirare. L'epilogo del racconto assume così un tono amaro e insieme edificante.

La trama, seppur più consistente di quella di *Spazio amaro*, non è particolarmente articolata, è tutta centrata attorno a un solo episodio; il racconto è mosso dalla presenza di una cornice narrativa e dall'accortezza con cui il narratore, per riferire l'episodio, non si limita a riferire i fatti da un punto di vista esterno, ma scende tra i personaggi, assume il punto di vista di uno di loro, preferisce, piuttosto che riassumere gli eventi, selezionare e descrivere da vicino alcuni episodi-chiave emblematici delle varie fasi della vicenda, con una prevalenza della scena sul riassunto.

Diversi altri racconti pubblicati su «Oltre il Cielo» con lo pseudonimo di Janda, realizzano il meccanismo del repentino ribaltamento finale del punto di vista che ha forse il suo archetipo in *The Sentry* di Fredric Brown (1954), che in Italia era stata compresa nella fortunata antologia *Le meraviglie del possibile* curata da Solmi e Fruttero per Einaudi nel 1959. Il racconto di Brown è uno dei più famosi esempi di *short story* di fantascienza caratterizzata dalla misura brevissima e dal finale a sorpresa.[9]

9 La narrazione di *The Sentry* comincia *in medias res*, assumendo il punto di vista di un personaggio, un militare impegnato in una dura guerra su un pianeta alieno, contro una specie nemica. La gravità doppia rispetto a quella del pianeta natio, la pioggia, il fango, il vento sferzante, la lontananza da casa: il protagonista, bloccato in quest'ingrata

Aldani mette in scena una serie di ribaltamenti simili a quelli amati da Brown in vari racconti della sua prima fase di attività, su «Oltre il Cielo»: *Dove sono i vostri Kumar?*, il suo primo racconto pubblicato, *Incompatibilità*, *I curiosi*, *La vespa*.[10] In questi racconti si assiste al ribaltamento finale di una convinzione pregiudiziale, per la quale il lettore aveva assegnato alla specie umana il ruolo di protagonista nelle vicende del cosmo, oppure, più semplicemente, si assiste a un finale a sorpresa.

Dove sono i vostri Kumar? è la domanda che un alieno atterrato sulla Terra continua a porre agli umani. Si scopre in fine che i Kumar sono i padroni, la specie superiore e dominante, che, secondo l'alieno, è costituita dalle scimmie, una convinzione ingenerata dai lanci di animali nello spazio compiuti dall'uomo a scopo sperimentale e dal fatto che la razza dominante sul suo mondo è in tutto più simile alle scimmie che all'uomo. Il finale satirico è forse memore della valorizzazione dei *Gulliver's Travels* di Swift come opera miliare nella storia della fantascienza, propugnata in Italia già da una rivista come «Gamma» e da Ennio Flajano (nell'intervista rilasciata a «Futuro»).

In *Incompatibilità* viene declinato il tema dell'incontro con l'alieno, risolto nell'impossibilità di ogni comunicazione tra diverse razze intelligenti, a causa di differenze biologiche irriducibili: un'astronave umana nello spazio per la prima volta nella storia si imbatte in un veicolo alieno, il tentativo di stabilire una comunicazione un segnale radio sembra non avere successo, la nave aliena concentra su quella terrestre un raggio di calore che ne mette in pericolo la sopravvivenza. Gli uomini fuggono. Un'ultima scena mostra l'interno della nave aliena e svela al lettore che le onde termiche costituiscono in realtà il linguaggio di questa specie intelligente, e che al contrario, le onde radio si sono rivelate letali e hanno falcidiato l'intero equipaggio. Nessuno dei due equipaggi può comprendere l'accaduto, nessuna delle due specie potrà mai capire il linguaggio e le intenzioni l'altra.

In *I curiosi* il capovolgimento finale del punto di vista ricorda da vicino quello de *La sentinella*: i due esploratori spaziali protagonisti del racconto si scoprono essere alieni. Nel corso della brevissima storia i due trovano il veicolo spaziale di un'altra specie, della grandezza di un modellino

situazione, si guadagna le simpatie del lettore. Quando fa capolino un nemico che si avvicina strisciando il protagonista spara e lo uccide, quindi guarda rabbrividendo il ripugnante cadavere dell'alieno: non si è ancora abituato alla vista di questi esseri mostruosi, che hanno solo due braccia e due gambe, la pelle di un bianco innaturale e priva di squame. Solo queste brevi considerazioni finali fanno comprendere al lettore la verità implicita, che è l'uomo il nemico in questa storia, e che il narratore ha giocato con un schema mentale consolidato, quello di identificare se stessi e la propria specie con la parte nel giusto all'interno di un conflitto, pur senza essere a conoscenza del merito dei fatti. Insomma, il racconto finisce per portare all'attenzione e smascherare un pregiudizio del lettore, mettendo in guardia contro la forza degli automatismi della mente.

10 *Id*., *Dove sono i vostri Kumar?*, in «Oltre il Cielo», a. IV, n. 52, 1-15 gennaio 1960, pp. 352- 353, ora in *Millennium*, cit., pp. 29-48; *id*., *Incompatibilità*, in «Oltre il Cielo», a. IV, n. 58, 16-30 aprile 1960, pp. 494-497, ora, col titolo *L'incontro,* in *Febbre di luna*, cit., pp. 293-302; *id*., *I curiosi*, in «Oltre il Cielo», a. IV, n. 63, 1-15 luglio 1960, pp. 67-68, ora in *Ontalgie*, cit., pp. 99-108; *id*., *La vespa*, in «Oltre il Cielo», a. V, n. 75, 1-15 gennaio 1961, p. 358; ora in *Febbre di luna*, cit., pp. 271-276. Tutte le prime edizioni in «Oltre il Cielo» sono firmate con lo pseudonimo di N. L. Janda.

di astronave. All'interno vi sono quelli che i due pensano essere due automi: i due esploratori li estraggono dalla navicella; il lettore capisce che sono questi ultimi i due umani o robot di fattura umana, quando i due protagonisti commentano disgustati la presenza di due soli occhi e due sole braccia. Essendosi la navicella guastata e sembrando gli esseri due automi (immobili, inanimati, di materiale metallico), gli esploratori decidono di smaltire il tutto come rifiuto. La scena finale si ambienta sulla Terra dove un uomo legge su un quotidiano il fallimento della missione spaziale che doveva circumnavigare per la prima volta Alpha Centauri: i due astronauti erano stati ibernati e ricoperti di una polvere metallica, effetto del gas che provoca il letargo; così, comprende il lettore sono stati scambiati per automi dai due extraterrestri e sono andati incontro a una fine tragica e inutile.

Esattamente speculare la dinamica in *La vespa*: un'astronave in missione esplorativa raggiunge un pianeta popolato da forme di vita incredibili. L'equipaggio preoccupato discute del modo migliore di procedere, e l'intrepido capitano decide di entrare in un'immensa selva. Un brusco cambiamento del punto di vista e presto il lettore comprende che l'astronave è un veicolo alieno e l'ambiente misterioso l'interno di una capanna umana, smisurata rispetto alle dimensioni della specie extraterrestre. L'abitante della capanna scambia l'astronave per una banale vespa e la elimina con uno schiacciamosche. Il tema dell'incontro tra razze incomparabili per dimensioni, non nuovo in fantascienza, vanta per altro precedenti illustri - dall'episodio di Polifemo nell'*Odissea*, alla seconda parte dei *Gulliver's Travels*. In questo racconto l'aspetto formale e compositivo è più curato che negli esempi ripercorsi sinteticamente poco sopra. Originale è ad esempio la scelta di ambientare la scena risolutiva, piuttosto che in un moderno appartamento o in una casa europea o americana, familiare al lettore, nella capanna di un villaggio africano e, nella fattispecie, nella capanna dove abita un prete missionario, Padre Barroso. La scena in cui il prete rincorre l'astronavicella con la paletta in mano, ingaggiando una battaglia senza tregua, sudato e ansante nel clima caldo e umido del pomeriggio costituisce quasi un siparietto comico. Il racconto per altro non termina una volta che Padre Barroso è riuscito a colpire l'astronave, segue un'ultima scena in cui il servitore nero del missionario entra nella capanna la mattina seguente per le pulizie quotidiane e quindi getta lo sporco raccolto nel letame, in cui il relitto dell'astronave affonda lentamente. Si nota nuovamente, oltre al tocco amaramente ironico dell'astronave che finisce nel letame senza che nessuno se ne accorga, un certo gusto per il quadretto di colore: il servitore indugia davanti ai libri del missionario, ne apre uno e inforca gli occhiali, ma non sa leggere. «Innumerevoli volte aveva visto Padre Barroso compiere quel gesto prima di aprire il libro e credeva che per leggere bastassero un paio di lenti. Le immagini erano sfocate, il libro aperto gli appariva come una confusa macchia bianca. Ben presto gli vanne il mal di capo. Allora si tolse gli occhiali e riprese le pulizie» (p. 275).

La figura del missionario in *La vespa* ha un ruolo marginale, non si carica di particolari significati e resta quella di un personaggio piatto, caratterizzato solo da un ruolo molto preciso nella storia; tornerà però in altre opere di Aldani, come ben altra centralità problematica. Mi riferisco al racconto *Quo vadis Francisco?* e al romanzo *La croce di ghiaccio* (rispettivamente del 1986 e del 1987), in cui il tema del missionariato cristiano verrà declinato in ambienti alieni e il protagonista (il medesimo in racconto e romanzo) resterà tra le creazioni più convincenti dell'autore.

Altri racconti pubblicati da Aldani su «Oltre il Cielo» si cimentano via via con altre situazioni tipiche del repertorio tematico della fantascienza americana.

Gli ordini non si discutono[11] è nuovamente ispirato a un racconto di Brown, *The last Martian.*[12] Nel racconto di Brown il protagonista lavora nella redazione del «Tribune» e fa la conoscenza di un uomo convinto di essere un marziano finito inspiegabilmente in un corpo umano, sicuro, anzi, di essere l'ultimo marziano vivente, e di aver visto la propria specie annientata, su Marte, solo poche ore prima. Il protagonista persuade l'uomo a comportarsi come un normale umano, in modo da non impazzire completamente, quindi torna alla redazione del giornale e, parlando con un collega, svela al lettore la verità: i marziani hanno invaso silenziosamente la Terra impossessandosi dei corpi di milioni umani per sfuggire a un morbo letale, e l'uomo incontrato poco prima non era un pazzo, ma un minorato, rimasto indietro e riuscito solo in ritardo a trasmigrare la propria psiche nel corpo di un umano.

Il racconto di Aldani complica il tema con ironia: nella redazione di una rivista di fantascienza di San Francisco una dattilografa si reca dal direttore e, dopo qualche imbarazzo, afferma di essere convinta che due dei collaboratori siano due marziani; troppo perfette le descrizioni dei deserti marziani, troppo verisimili le illustrazioni che ritraggono alieni, e l'altra faccia della Luna, prima delle prime foto mai rese pubbliche. Infine, la dattilografa afferma di aver visto lo scrittore e i disegnatore passarsi una sigaretta tramite telecinesi. Il direttore tranquillizza la donna, quindi convoca i due collaboratori accusati e li rimprovera duramente per aver fatto sospettare la segretaria e per aver quasi compromesso la missione: anche il direttore è dunque un marziano, e ordina a uno dei due di corteggiare e sposare la segretaria per toglierle ogni sospetto. Nella scena seguente il narratore esterno descrive il colloquio tra le segretaria e un'altra donna. Si comprende che le due donne sono agenti venusiani, impegnate in una missione di controspionaggio. La segretaria riceve

11 *Id*., sotto lo pseudonimo di N. L. Janda, *Gli ordini non si discutono*, in «Oltre il Cielo», a. IV, n. 54, 1-29 febbraio 1960, pp. 411-412; ora in *Ontalgie*, cit., pp. 157-166.

12 *The last Martian*, pubblicato originariamente su «Galaxy» nel 1950, in Italia è stato tradotto da Giorgio Monicelli e pubblicato su «Visto», a. I, n. 1, novembre 1952, p. 2 (col titolo *Il superstite*); quindi riproposto su «Urania» rivista n. 3, 1 gennaio 1953, pp. 113-120; quindi compreso ne *Le meraviglie del possibile*, Einaudi, 1959, pp. 235-246, col titolo *L'ultimo marziano*, nella traduzione di Carlo Fruttero.

l'ordine di accettare la corte del marziano in modo che questi non sospetti di nulla: nonostante la repulsione che la sola idea le suscita, la venusiana obbedirà perché, come in quello marziano, «anche nel regolamento di disciplina venusiano il primo articolo diceva: "Gli ordini non si discutono"» (p. 166). A poco a poco gli esseri umani sembrano scomparsi, ma, di fatto, marziani e venusiani ne sono repliche convincenti, con esito paradossale.

Un treno chiamato evasione[13] è costruito attorno al tema degli universi paralleli: nella campagna francese attorno a Nantes il tenente di polizia René Lafitte viene incaricato di ritrovare niente meno che un intero convoglio ferroviario, misteriosamente scomparso nel nulla tra una stazione e l'altra. Il treno, scoprirà Lafitte, era incorso in una falla dimensionale, ed era stato precipitato in un'altra dimensione. L'episodio che sostanzia la trama è piuttosto semplice, ma il racconto cerca il proprio spessore piuttosto nel ritratto del protagonista, dei personaggi secondari, dell'ambientazione. Quando viene raggiunto telefonicamente e convocato dal commissario, Lafitte getta un ultimo sguardo al libro che sta leggendo: un saggio sulla possibilità degli universi paralleli. Il personaggio vive nel disagio da una vita ordinaria, senza vie d'uscita. La voce narrante esterna esprime anche i pensieri e le sensazioni del personaggio, adoperando a tratti un indiretto libero:

> Non se la sentiva di uscire con quel caldo, ma il commissario Blachard non era il tipo da rispettare il sonno o la siesta dei suoi dipendenti.
> Bisognava andare, ecco tutto. Magari per rintracciare un moccioso scappato di casa o la solita ricca adultera in fuga con l'amante. Quelli, per lo più, erano gli incarichi che il capo gli assegnava: René Lafitte era specializzato nell'arte del rintraccio.
> Percepì la ragnatela dell'esistenza in tutta la sua vischiosa inaccettabilità. Si rivide disteso sul letto, con il libro tra le mani, intento a fantasticare su mondi irraggiungibili e perfetti. Una specie di evasione, d'accordo, ma niente di infantile o egocentrico. Poi c'era stato lo squillo del telefono: un risveglio brusco e penoso, un riemergere rapidissimo alla grigia e banale realtà di tutti i giorni. (p. 145)

Trovato il varco e attraversatolo, Lafitte scopre un mondo parallelo, in lontananza il profilo di una città dalle architetture fantastiche. L'uomo deciderà, con gesto romantico, di restare in questa nuova dimensione, rinunciando a riattraversare il passaggio, che si rimpicciolisce e scompare per sempre.

Altri racconti, pubblicati ancora su «Oltre il Cielo» nei primissimi anni Sessanta, esemplificano ulteriormente questo momento della scrittura di Aldani. Mi limiterò a citare un'altra sola opera, il romanzo breve *Più in alto delle stelle*, una delle poche di misura medio-lunga pubblicate a puntate su «Oltre il Cielo».[14] Non entrerò nel merito della trama di questa prima prova dell'autore con una

13 Aldani, Lino, sotto lo pseudonimo di N. L. Janda, *Un treno chiamato Evasione*, in «Oltre il Cielo», a. IV, n. 60, 16-31 maggio 1960, p. 556-557, 570; ora in *Aria di Roma andalusa*, cit., pp. 143-154.

14 *Id*., sotto lo pseudonimo di N. L. Janda, *Più in alto delle stelle*, in sei puntate in «Oltre il Cielo», a. IV, nn. 68-73,

misura più lunga di quella del racconto. Certamente però anche questa *novelette* costituisce un esempio chiaro dell'adozione, in questo caso piuttosto aproblematica, di elementi stereotipici di genere: i venusiani sotto mentite spoglie, i dischi volanti, il professore di fisica pieno di complessi che si trasforma in eroe d'azione, lo straordinario viaggio su Venere, i raggi distruttivi che escono dalla testa degli automi, il protagonista che pecca di *hubris*, condannandosi a una fine tragica, etc. Forse è questo l'unico caso in cui Aldani abbia tentato una fantascienza pienamente avventurosa, molto distante dagli interessi che domineranno negli altri romanzi dell'autore.

Più in alto delle stelle può essere accostato agli altri racconti citati prima. Questo gruppo di opere è segnato dalla sperimentazione dei *topoi* fantascientifici e dalla messa alla prova delle proprie capacità tecniche: i ritratti dei personaggi e dei contesti, le varie fisionomie delle voci narranti, la gestione della focalizzazione e delle dinamiche di mutamento del punto di vista e straniamento del lettore. Aldani si muove tra racconti che puntano sull'invenzione, sulla godibilità, sulla sorpresa finale, e racconti in cui si affacciano, accanto a questi elementi, approfondimenti psicologici, drammi individuali, atmosfere emotive più accentuate.

I.3 Distopie sociali e tecnologiche

Alcuni dei racconti migliori scritti da Aldani realizzano una riflessione sulla modernità svolta tramite la proiezione anti-utopica, la costruzione di futuri che estrapolano ed esagerano tendenze visibili nel presente dell'autore. Racconti che dunque costituiscono a un tempo riflessioni critiche su aspetti della realtà contemporanea, invenzioni genuinamente fantascientifiche in virtù dei criteri logici che guidano la figurazione, momenti in cui l'attenzione è riservata soprattutto alla dimensione sociale, istituzionale, politica dell'esistenza (più che a un dramma interiore dei singoli protagonisti). È questo tipo di narrativa che l'autore ha preso a modello nel formulare la sua definizione di fantascienza nel suo saggio del 1962: «rappresentazione fantastica dell'universo nello spazio e nel tempo, operata secondo una consequenzialità di tipo logico-scientifico, capace di porre il lettore, attraverso l'eccezionalità o l'impossibilità della situazione, in un diverso rapporto con le cose».[15]

Come già accennavo, alcuni dei racconti che presentano queste caratteristiche appartengono anche alla prima fase cronologica di attività dell'autore, venendo pubblicati nei primi anni Sessanta,

16-30 settembre 1960 - 1-15 dicembre 1960; una versione riveduta, col titolo *Sheòl*, è ora in *Aria di Roma andalusa*, cit., pp. 161-212. Il titolo della prima versione (sgradito all'autore, come da egli ricordato nella nota premessa all'edizione in volume), era stato probabilmente scelto da Falessi, mentre la parola "sheòl", tratta da un versetto dell'Antico Testamento, designa il regno dei morti e, nel versetto di Isaia citato in epigrafe, l'abisso in cui il superbo verrà precipitato (annuncio della brutta fine del prometeico protagonista).

15 Aldani, Lino, *La fantascienza*, cit., p. 17.

ancora sotto lo pseudonimo di N. L. Janda. Tra questi, il primo esempio compare su «Oltre il Cielo» nel 1961: *Tecnocrazia integrale*.[16] Il racconto si distingue da quelli usciti sulla rivista nello stesso periodo anche per l'adozione di un'ambientazione italiana. Il protagonista, Guido Alberici, vive infatti a Roma, una Roma futura, nel 2278. Un narratore esterno segue il protagonista adottandone il punto di vista: Guido è stato ammesso a un concorso pubblico, di cui il lettore non conosce lo scopo. Al momento dell'annuncio, giunto per posta, la moglie Marisa ne condivide l'eccitazione e la preoccupazione.

A distanza di venti giorni, la notte prima delle prove scritte, Guido, insonne, passa in rassegna i propri punti di forza in fisica e matematica. Il terzo episodio racconta lo svolgimento della prova scritta: la ressa dei candidati, le procedure di assegnazione dei posti a sedere, il congegno burocratico del concorso e quelli tecnici tramite cui i candidati sono controllati in ogni movimento. I quesiti vengono descritti al lettore, nell'indiretto libero del personaggio che li legge, e così vengono anche riassunte le risposte di Guido. Calcolo delle probabilità, geometrie euclidee e non euclidee, leggi fisiche complesse: la prova richiede conoscenze scientifiche avanzate, per risolvere problemi come «Usando le regole di formazione del tensore di Riemann, il candidato esprima la teoria maxwelliana del campo elettromagnetico nei termini della relatività generale di Einstein» (p. 262). Aldani costruisce i quesiti fittizi mescolando nozioni effettivamente esistenti nelle discipline fisico-matematiche avanzate (geometria differenziale nel caso citato) a nozioni fittizie appartenenti a sviluppi futuri delle scienze (ad esempio formule per calcolare la traiettoria di un astronave in date condizioni).

Guido risolve brillantemente alcuni dei quesiti, divaga mentalmente attorno al senso del concorso e quindi di tutta l'organizzazione sociale presente, un *escamotage* con cui il narratore mette i lettori al corrente di alcuni eventi storici fondamentali occorsi tra il 1961 e il 2278, gli eventi che hanno portato all'instaurarsi del sistema della Tecnocrazia Integrale:

> Guido si mise a pensare alla Tecnocrazia. La prova che tutti loro affrontavano era inumana, ma forse era giusto così. […] ancora nel secolo ventesimo vigeva un ordinamento barbaro e caotico. Il potere non era nelle mani dei tecnici, ma un quelle dei politici, una genia di pazzi megalomani e passionali tramontata definitivamente con l'avvento dell'Era Cibernetica e della Tecnocrazia Integrale. Guido era un uomo pratico, non nutriva molti interessi per la storia, ma queste cose le sapeva. Sapeva che nel ventunesimo scolo le macchine avevano relegato l'uomo a semplici mansioni di controllo.
>
> Un epoca di abbrutimento e di estrema decadenza. Ma poi erano stati gli stessi cibernetici a togliere di mezzo tutti gli automi, restituendo all'uomo la dignità e il piacere del lavoro. Così gli avevano insegnato a scuola. E i libri di storia finivano lì. Tutti. (pp. 260-261)

16 *Id*., sotto lo pseudonimo di N. L. Janda, *Tecnocrazia integrale*, in «Oltre il Cielo», a. V, n. 88, 1-15 settembre 1988, pp. 223; ora in *Ontalgie*, cit., pp. 253-263.

Il mondo in cui Guido vive è governato in ogni aspetto dall'enorme calcolatore Rhune, lo stesso che due secoli prima ha sentenziato l'abolizione dei robot.

Tra soluzioni matematiche, divagazioni, momenti di spossatezza, l'esame termina. La quarta e ultima scena del racconto descrive la pubblicazione dei risultati quattro giorni dopo. Tremila candidati si contendono quarantacinque posti. L'angoscia di Guido è molta, e aumenta man mano che l'attesa si prolunga. I pensieri si fanno amari e corrono alle contraddizioni del sistema. Nuovamente il narratore riferisce cosa passa per la mente di Guido, frammischiando l'indiretto libero del personaggio alla propria voce, che quasi lo apostrofa:

> Ora non era più l'uomo a comandare. RHUNE aveva il potere supremo, inalienabile, e pretendeva... Coraggio, Guido. Ci vuol poco ad ammetterlo. RHUNE era una macchina, una macchina che lottava in preda all'ambizione di rendere gli uomini simili a se stessa. L'essenza della Tecnocrazia era tutta qui, il mistero di tutte quelle assurde prove era spiegato. *RHUNE si vendicava*. Da due secoli andava trasformando gli uomini in tante mostruose calcolatrici, e godeva, godeva di... (p. 263)

Proprio quando il personaggio sembra giunto a un'epifania della terribile verità del sistema i risultati vengono pubblicati, egli scopre di aver vinto uno dei posti e immediatamente dimentica l'atteggiamento critico e disilluso di poco prima. Solo con l'ultima riga del racconto il lettore scopre qual era il posto di lavoro tanto agognato da Guido: un posto da spazzino di seconda classe, che finalmente gli consentirà di non lavorare più nel chiuso delle fogne.

Il racconto è breve e lineare, introduce in maniera semplice temi nuovi per la narrativa dell'autore: la burocrazia e le procedure di un sistema stritolante, troppo più grande dell'individuo, la vita nella metropoli e il problema del lavoro, in generale il problema dell'organizzazione collettiva della società moderna, di una delega di responsabilità da parte dell'individuo alle gerarchie di un sistema che finisce per procedere fuori controllo. Secondo Gramantieri la stessa macchina Rhune sarebbe una metafora del sistema burocratico;[17] un aspetto metaforico che convive senz'altro con uno letterale: in altri casi (che verranno citati) Aldani mette in guardia sulla perdita di consapevolezza che un cattivo uso della tecnologia può provocare, oltre che, in generale, sull'obliterazione della coscienza critica del singolo.

Guido ricorda certi personaggi di Frederik Pohl, prigionieri di meccanismi inesorabili fino al ridicolo, del fisco o delle multinazionali. Del resto, nel 1961 la versione italiana di «Galaxy» pubblicata da tre anni da La Tribuna a Piacenza, aveva offerto già molti esempi della fantascienza cosiddetta sociologica statunitense. Non mancano però nel racconto di Aldani, elementi di ambientazione e spirito genuinamente italiani - come il grande concorso pubblico a Roma, che

17 Gramantieri, Riccardo, *La verità non è rivoluzionaria. La fantascienza di Lino Aldani*, introduzione a *Ontalgie*, cit., pp. 7-22. Citazione a p. 14.

ricordano le prove di un'altra scrittrice nostrana vicina all'autore: la Anna Rinonapoli dei racconti satirico-distopici pubblicati su «Futuro» nel 1963-'64, *Eroaldo o dell'estetica fantascientifica*, *Ministro notturno*, *Il contrordine* (per i quali rimando al capitolo su «Futuro»). Tra i due autori si può ipotizzare, oltre che una consonanza, una reciproca influenza, sviluppatasi negli anni in cui entrambi collaborarono a «Futuro». Aldani, si ricorderà, fu inizialmente condirettore della rivista e pubblicò, sul primo e sul quarto numero, due racconti tra i più memorabili della sua produzione: *Buonanotte Sofia* e *Trentasette centigradi*, cui si aggiunge, all'interno dell'antologia collettiva *Esperimenti con l'ignoto*, collegata alla rivista,[18] la ristampa di *XXII secolo*, racconto già uscito su «Oltre il Cielo».

Buonanotte Sofia racconta di un mondo futuro in cui il sistema dell'onirofilm, proiezione multisensoriale fruita tramite una stimolazione diretta e regolata ad arte dei centri nervosi,[19] ha portato gli uomini a un sostanziale rifiuto della realtà - dimensione ordinaria e grigia cui si è forzati per poche ore di lavoro al giorno - in favore di esperienze virtuali preconfezionate, da fruire nel chiuso delle proprie abitazioni. Così la metropoli reale si è svuotata, diventando immagine di una società sfilacciata fino all'annichilimento:

> Tute grige ed azzurre scorrevano lungo la strada. Grigio e azzurro, non c'erano altri colori. Non c'erano negozi, non c'erano agenzie, non c'era un bar e nemmeno una vetrina di giocattoli, una profumeria. Di tanto in tanto, sulle facciate sporche di fuliggine, incrostate di pattume e muschio, s'apriva la porta girevole d'uno spaccio di vendita. Dentro, sopra i banchi di cristallo levigato, c'era il *sogno*, la felicità a portata di tutti, di tutte le borse […] (p. 333)

Un mondo in cui l'esperienza vissuta è giunta a fare ribrezzo, la riproduzione dell'uomo è svolta in vitro e ognuno vive barricato nella solitudine catodico-cerebrale di questa sorta di televisione pervasiva che è l'onirofilm - *medium* caratterizzato dalla completa passività del fruitore durante la somministrazione di esperienze artificiali:

> La proiezione mentale in amplex era accompagnata da un torpore catatonico in cui la memoria dei fatti contingenti veniva meno del tutto. Non si poteva sapere, vivendo la prima scena, cosa sarebbe accaduto nella seconda e nelle successive. Neanche se si fossero imparate a memoria le didascalie, neanche se si fosse già veduto e gustato lo stesso film venti volte. L'io

18 Aldani, Lino, sotto lo pseudonimo di N. L. Janda, *Buonanotte Sofia*, in «Futuro», a. I, n. 1, cit., pp. 33-46. Numerosissime le traduzioni e le ristampe in Italia (anche col titolo alternativo di *Onirofilm*). Nel testo cito dall'edizione in *Febbre di luna*, cit., pp. 331-352. *Id*., *Trentasette centigradi*, in «Futuro», a. I, n. 4, cit., pp. 3-24; anche questo racconto ha goduto di una discreta fortuna e di una serie di ristampe, anche col titolo di *Esculapiocrazia*; nel testo cito dall'edizione in *Aria di Roma andalusa*, cit., pp. 113-142.

19 L'esperienza mediale al di sotto della soglia della coscienza pensata da Aldani, è probabilmente memore della *hypnopædia* e dei *feelies* inventati in *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley (rispettivamente una forma di indottrinamento tramite il continuo ascolto di registrazioni imposto in tenera età, e una forma di intrattenimento simile al cinema che consente allo spettatore di sperimentare le sensazioni degli attori).

> cosciente, l'io di tutti i giorni, spariva inghiottito dall'incalzare delle sollecitazioni promosse dalla bobina: si cessava di essere se stessi per assumere la personalità, i gesti, la voce, gli impulsi suggeriti dal film (p. 343).

Ed è così che l'umanità è scivolata in una completa atomizzazione sociale:

> La verità era che da quasi un secolo uomini e donne osservavano una pressoché completa castità fisica. La solitudine, la dosata penombra entro le strette pareti domestiche e una poltrona con l'amplex incorporato. (pp. 344-345)

E si noti d'altronde il significativo nome dell'apparecchio per la fruizione di onirofilm - *amplex*, che ha sostituito ormai gli antichi rapporti sociali, amorosi, erotici.

Protagonista del racconto è una famosa attrice di onirofilm all'apice della carriera, in un momento di crisi esistenziale che la porta a interrogarsi sul sistema imperante e sul suo ruolo all'interno di esso. Dopo un primo paragrafo in cui, *ex abrupto*, è descritta la metropoli dell'alienazione e la sfilata delle tute blu e grige, la scena seguente presenta un inaspettato e radicale spostamento: un non meglio precisato personaggio sta ingaggiando una lotta corpo a corpo con altri uomini, cui il narratore si riferisce come "schiavi", in un palazzo dalle caratteristiche esotiche. Fatto prigioniero, egli assiste a una danza erotica e infine una sacerdotessa lo libera e i due fanno l'amore. Una sarabanda di situazioni avventurose descritte con attenzione alle sensazioni forti che esse suscitano nel personaggio. Col passaggio alla scena seguente i molti misteri sono subito chiariti: il personaggio è il protagonista di un onirofilm, che il supervisore (un ruolo simile a quello del produttore cinematografico) Bradley sta visionando; il lettore è stato tratto in inganno dalla mancanza di qualunque segnale che dichiarasse la natura fittizia della situazione. Nella discussione che segue tra il supervisore, il regista e vari tecnici, a proposito del dosaggio delle sensazioni tra le varie scene dell'onirofilm, vengono anche chiariti i meccanismi di funzionamento del sogno artificiale e gli scopi di una tecnologia studiata per ottenere la soddisfazione del consumatore.

Alla discussione segue un dialogo privato tra Bradley e la diva Sofia Barlow, in cui Sofia esprime i suoi dubbi sulla bontà del proprio ruolo all'interno del sistema, e, in fondo, sulla bontà del sistema stesso, che ha sostituito nella ricerca della felicità il virtuale al reale. La famosa attrice attraversa un momento di genuina crisi esistenziale. Il dialogo si conclude con il supervisore che la congeda dandole un regalo da parte della casa di produzione, in onore del ventesimo onirofilm girato da Sofia.

Ai dubbi dell'attrice, che rimugina tornando verso casa non è estranea la propaganda della lega Anti-Sogno:

> Forse c'era del vero in quanto sostenevano oratori e conferenzieri, forse il mondo era marcio fino al midollo e solo pochi uomini illuminati avevano occhi per vedere l'orrore e valutare tanto decadimento.
>
> L'uomo isola, a questo si erano ridotti. Da una parte la classe dei produttori, una classe che deteneva il potere e alla quale lei stessa apparteneva in qualità di attrice; dall'altra l'esercito prono e cieco dei Consumatori. Uomini e donne avidi di solitudine e di penombra, filugelli attorcigliati nella bava dei propri sogni, larve pallide, esangui, attossicate dall'inazione. (p. 342)

Un attivista della lega Anti-Sogno la ferma, le propone di unirsi a lui, ma gli slogan del ragazzo suonano forzati e stolidi:

> Certo, se le avesse detto: «Ti ho riconosciuta, Sofia. Ti ho riconosciuta nonostante l'abito standard e gli occhiali neri...». Se le avesse detto: «Sei tu la mia attrice preferita, l'ossessione di tutti i miei giorni...». E se, ancora, le avesse detto: «Voglio conoscerti, così come sei, come sei davvero...».
>
> Invece quel tanghero aveva parlato di dovere. Le aveva proposto di passare una notte insieme, ma soltanto per pagare in quel modo un tributo alla nuova presunta moralità. (pp. 342-343)

La mattina seguente Sofia prende un aviogetto privato, diretta da New York a San Francisco, dove deve girare un nuovo onirofilm. Il pilota dell'aviogetto, uno iugoslavo di nome Mirko, è chiaramente un suo ammiratore: in cabina l'attrice trova una serie di riviste con la sua immagine in copertina. Ma il pilota non si mostra per nulla interessato alla conoscenza dal vivo dell'attrice: lei tenta un dialogo, vorrebbe forse essere corteggiata, ma l'uomo è del tutto disinteressato a stabilire un contatto umano. Offesa e nervosa, Sofia si ritira nella cabina passeggeri quando un'improvvisa avaria costringe il pilota a un atterraggio di fortuna, che avviene in una gola laterale del Grand Cañon. Il fatto, per un'incredibile coincidenza, replica esattamente la trama di uno degli onirofilm più famosi girati da Sofia, e così anche quanto segue: i due che s'incamminano, la grotta trovata come rifugio per la notte. Una volta rifugiati, il pilota preferisce, alla compagnia della vera Sofia Barlow, visionare uno dei suoi onirofilm con l'*amplex* che ha salvato dal rottame dell'aviogetto. Ma quando Sofia gli si offre apertamente, spogliandosi, l'uomo in fine cede alla sua bellezza, va verso di lei, quando... la bobina giunge al termine. Il viaggio verso San Francisco, l'incidente, la grotta, tutto era virtuale, un onirofilm che Sofia stava guardando, il regalo che il produttore Bradley le aveva fatto il giorno prima. L'attrice, ancora sconvolta per l'esperienza di un onirofilm in cui la protagonista era lei stessa, chiama Bradley per ringraziarlo:

> «Un piccolo regalo, Sofia. Una sciocchezza. Quando un'attrice giunge all'apice della sua carriera ha diritto a ben altri riconoscimenti. […]
>
> Ti passerà, Sofia. Capita a tutte le attrici prima o dopo. L'ultimo ostacolo da superare è sempre la vanità, hai pensato anche tu che un uomo possa preferirti al sogno, sei incorsa nell'eresia più pericolosa, ma ce ne siamo accorti, e siamo corsi ai ripari. Con un dono. Quella

matrice ti aiuterà a superare la crisi.» […]
Una cosa però vorrei che tu tenessi a mente.»
«Che cosa c'è, Bradley?»
«Quella matrice. Più che un regalo vuole essere un ammonimento.»
«D'accordo Bradley. Credo di aver capito.»
«Non te lo dimenticare. Nulla può superare il sogno. E solo in sogno puoi illuderti del contrario. Sono certo che dopo cinque o sei visioni avrai capito l'insegnamento e getterai via quella matrice.»
Assentì in lacrime.
«Ci vediamo domani, alla sala di prova.»
«D'accordo, alla sala di prova. Buonanotte, Bradley.»
«Buonanotte, Sofia.» (p. 352)

Come l'*incipit* si era rivelato descrizione di un onirofilm, l'epilogo smentisce nuovamente la realtà della vicenda cui il lettore ha assistito. Alcune soluzioni già predilette dall'autore sono portate in questo racconto a un grado di finezza costruttiva maggiore: il narratore, seppur non fortemente caratterizzato, apparentemente assente, che si muove tra l'uso della terza persona e di un indiretto libero della protagonista sempre molto comprensibile, si rivela in più occasioni inattendibile, traendo il lettore in un inganno che mima, sul piano del discorso, l'inganno dell'onirofilm. La tecnica dell'epilogo a sorpresa è adoperata non per creare una scena conclusiva di forte effetto, ma in forma di brusca smentita del punto di vista che era apparso scontato.

Il meccanismo dell'estrapolazione si appunta in *Buonanotte, Sofia* sul problema dei *media*. Nella passività che caratterizza la fruizione dell'onirofilm si scorge un apparentamento alle modalità fruitive della televisione di oggi, assai più che alle realtà virtuali offerte ad esempio dai videogiochi (la cui caratteristica distintiva è quella, al contrario, dell'interazione dell'utente con il mondo finzionale), ma la messa in guardia dell'autore può forse essere diretta in generale verso qualunque uso della tecnologia imponga all'uomo l'annichilimento della propria coscienza (più che coscienza critica, in questo caso coscienza *tout court*). Parte dell'efficacia del racconto deriva dalla compresenza di una vicenda singolare, di un personaggio protagonista a tutto tondo, e di elementi critici che riguardano il sistema socio-economico della società futura in cui la protagonista vive. Sofia è un personaggio ritratto in un momento di debolezza (e perciò più credibile), ma anche un personaggio che non consente al lettore una facile identificazione: ella stessa è alfiere di quel sistema i cui aspetti negativi sono presentati in maniera da suscitare un giudizio critico da parte del lettore (in questo senso la scelta del nome può non essere casuale: “sofia”, la “conoscenza”, alla quale al termine del racconto viene augurato un buon sonno).

L'autore immagina una società futura formata in maniera decisiva dall'azione dei *media*, di un *medium* depauperato della funzione comunicativa per farne uno strumento di pura evasione dalla realtà, o piuttosto di vera sostituzione della realtà, perché, come argomenta il personaggio di

Bradley, l'origine della stimolazione cui il cervello viene sottoposto non ha importanza, conta solo la bontà del risultato, la felicità del fruitore. Il punto debole di quella che sembrerebbe essere una posizione eticamente ambigua ma sostenibile, risiede nello stato di solitudine esistenziale cui il sistema conduce l'uomo - incarnata dai dubbi della protagonista e dalle eloquenti descrizioni della città, ma anche nei risultati di un'analisi politica del sistema economico basato sull'onirofilm.

Il *medium* infatti non è solo considerato come fattore di alienazione dell'individuo, ma come fattore di alienazione collettiva, nel senso più marxiano del termine: alienazione dei mezzi di produzione dai lavoratori. La società è rigidamente divisa in un'*élite* detentrice dei mezzi di produzione dell'onirofilm, ricchissima e privilegiata, e la gran massa delle persone che fruiscono l'onirofilm e conducono un'esistenza reale squallida e degradata, ridotte al ruolo di compratori.

L'esistenza dell'individuo non può essere compresa se non nel quadro del più vasto sistema sociale ed economico in cui si colloca, e che ne condiziona inevitabilmente ogni aspetto.

Un'analoga constatazione può esser fatta per *Trentasette centigradi*, l'altro racconto pubblicato da Aldani su «Futuro», e spesso ristampato con il titolo alternativo di *Esculapiocrazia*. Questa volta l'ambientazione torna a essere scopertamente italiana: il protagonista si chiama Nicola Berti e vive a Roma. La società futura di *Trentasette centigradi* è dominata da una corporazione temibile: quella dei medici. La C.M.G., Convenzione Medica Generale, regola ogni aspetto della vita dei cittadini, fino a violare il confine del privato. Il cittadino è vessato da regole, controlli, multe salatissime. Se pure l'assurdità di alcune imposizioni descritte potrebbe sfiorare il ridicolo, prevale, nel tono del racconto, l'amarezza data da una situazione senza via d'uscita, in cui l'aguzzino è un'istituzione e il sopruso si perpetua non solo apertamente, ma per mezzo della legge stessa. Nel racconto vi è un narratore esterno, che ama indulgere, come in *Buonanotte, Sofia*, al punto di vista del personaggio (che di fatti è chiamato confidenzialmente Nico), talvolta scegliendo un'aggettivazione connotante, talvolta incorporando nel discorso brani di indiretto libero. In una delle prime scene, Nico sta raggiungendo il suo ufficio presso il Ministero della Canzone adoperando un elibus pubblico. La carrozza è molto affollata, fa caldo:

> Nico sbuffò. Cercò il dispositivo che regolava l'apertura del finestrino, ma rapida una mano calò sulla sua.
> «Che cosa vuole fare?» domandò con voce garbata eppure fermissima il signore che gli stava a fianco.
> «Aprire,» disse lui boccheggiando. «Ho un caldo d'inferno, soffoco».
> L'altro lo fissò con calma, occhi negli occhi, poi scosse il capo risolutamente. «Il finestrino non si apre.»
> Nico si mise a ridere. «Questa è bella. Mi manca l'aria, che gliene frega a lei, se tiro giù il vetro!»

> «Basta così,» fece il signore dalla voce fermissima. Aveva estratto di tasca una tessera e ora gliela stava agitando sotto il naso. «Sono controllore di prima classe alla C.M.G., e il finestrino rimane chiuso: articolo 5 comma secondo dell'accordo stipulato tra la Compagnia Trasporti Pubblici e la Convenzione Medica Generale.» (p. 118)

Nico risulta in regola, ha con sé tutto l'equipaggiamento obbligatorio: termometro, aspirina, pastiglie per la tosse, vitamine, panciera, calze di lana. Ma lo zelante funzionario decide di segnalarlo comunque per un periodo di sorveglianza speciale e la Commissione Superiore di Vigilanza lo convoca per degli esami clinici straordinari quella sera.

Nico è un cittadino medio: un lavoro in ufficio, il tragitto su un mezzo pubblico troppo affollato, le prepotenze di un'autorità contro cui il singolo non ha protezione; egli si guadagna in una certa misura la simpatia del lettore, ma presto si dimostra non essere un personaggio del tutto positivo e l'identificazione non può proseguire facilmente. Anche nel ritratto dei lati più ambigui del personaggio, il narratore si serve di particolari minimi, quotidiani; ad esempio, per salire sull'elibus Nico scavalca molte persone in attesa da più tempo, si fa spazio con gomitate e calci negli stinchi. Non c'è bisogno che il narratore esprima giudizi: è sufficiente la scelta di inquadrare certi particolari delle scene e l'adesione del narratore al punto di vista del personaggio si rivela così più apparente che reale. Gli inserti di indiretto libero servono allora a offrire un ritratto del personaggio messo a nudo, mentre i giudizi suggeriti ne prendono le distanze. Uno dei pensieri ricorrenti del giovane è il desiderio di possedere un levacar, il mezzo di trasporto privato, la macchina del futuro, che gli permetterebbe di evitare gli affollati, estenuanti mezzi pubblici. Il levacar si trasforma, nelle aspettative del ragazzo, in una potenziale isola in cui egli potrebbe esser finalmente padrone incontrastato. Su Nico gli aggressivi slogan pubblicitari delle case costruttrici di levacar hanno fatto presa, rileggere i cartelloni che tappezzano l'elibus è inutile, il giovane li conosce a memoria (e nel testo vengono riportati tutti in lettere capitali, a rendere l'idea di una grafica che cattura inevitabilmente l'attenzione): «Hai deciso / di rimanere un verme / per tutta la vita! / Che cosa aspetti / per comperare / una Troecin? / Troecin! / 70.000 mensili / Senza anticipo / Troecin! / Il levacar che s'impone / e trionfa / Troecin! / Troecin! / Troecin!» (p. 116). Nelle pagine iniziali del racconto vengono riportati diversi messaggi pubblicitari di questo tenore, a quelli che promuovono i levacar di varie case si alternano quelli della Convenzione Medica Generale: «Cittadino / credi veramente / di avere / la coscienza a posto? / Sei certo di avere con te / il tuo tubo d'aspirina?» e Nico si scopre a controllare nelle tasche la presenza del tubetto, e così via. L'alternanza di cartelloni pubblicitari e propagandistici marca così le due principali preoccupazioni del protagonista: il desiderio di un levacar e le vessazioni della C.M.G.

Il pagamento di un'alta tassa mensile alla C.M.G. rappresenta una costante uscita di denaro che rende impossibile a Nico l'acquisto di un levacar. Il narratore segue il protagonista durante una giornata di lavoro: in vista del controllo straordinario che lo aspetta di sera, Nico si deve astenere dal fumare. Il controllo straordinario non è che una tra i molti episodi che alimentano l'insofferenza di Nico. Dopo aver mangiato fuori con la fidanzata Doris, i due si appartano a Villa Borghese, ma un momento di effusioni romantiche viene guastato da un levacar che si ferma accanto a loro e li illumina coi fari: Nico va su tutte le furie e solo con molta pazienza la più mite fidanzata riesce a calmarlo. Il dialogo tra i due è riportato in un flusso che incorpora le battute di discorso diretto, senza segnali distintivi, ma senza che venga meno una piena comprensibilità dell'alternarsi delle voci e del senso del discorso: l'effetto finale è di immediatezza, grazie alla mimesi del parlato nei costrutti, ma anche di sintesi espositiva - che suggerisce la consuetudine di una conversazione che spesso si ripete, che diviene tipica:

> La stizza lentamente sbollì, lasciando il posto a una malinconica rassegnazione. A poco a poco il discorso prese la solita piega, l'argomento fu quello di tutte le sere, tu di che colore la preferisci, io grigio, anche ottanio però va bene, ma nero no, il nero è funebre, da parte ce ne ho sessantamila, ci vorrà ancora un anno, se tutti i mesi non ci fosse di mezzo la trattenuta della C.M.G. la comprerei subito, qui va a finire che un giorno o l'atro do la disdetta, smettila Nico! ma chi me lo fa fare, è una truffa, tu invece non capisci che la C.M.G. è indispensabile, ma sì, ma sì, ma sì... anche la macchina è indispensabile. (pp. 124-125)

I due fidanzati vengono di nuovo interrotti, questa volta da un controllore della C.M.G., che li invita a non restare nel parco a quell'ora, per via dell'umidità. Nico schiuma di rabbia, la serata è rovinata. I continui controlli, l'invadenza della C.M.G. nella vita privata potrebbero essere declinati in modo ironico, il racconto avrebbe i presupposti per dar luogo a una satira, ma in Aldani la potenziale ironia è sempre coniugata a un'amarezza di fondo almeno altrettanto intensa, così che prevale la coscienza della vessazione e del sopruso, di una situazione che sembra senza via d'uscita. D'altronde, la particolare attenzione con cui il narratore ritrae il suo protagonista - il suo carattere, le reazioni psicologiche ed emotive, le aspirazioni - allontanano tutto il racconto dallo spirito caricaturale e grottesco (lo spirito che prevale invece nei racconti di Anna Rinonapoli negli stessi anni).

Quando viene a conoscenza di non aver passato gli esami straordinari e di dover pagare una salata penale, Nico decide di adottare una soluzione drastica: chiamarsi fuori dalla convenzione con la C.M.G. Il prezzo da pagare è alto: disdetta la convenzione, nessun medico o ambulatorio lo curerà più in caso di malattia o infortunio, e qualora volesse ripristinare la convenzione la penale sarebbe altissima. Ma Nico è giovane, non è mai stato malato, e prevale in lui la stanchezza della

continue vessazioni e il desiderio di possedere un levacar, che infatti compra immediatamente. Il lettore viene a sapere della decisione dal punto di vista della fidanzata Doris: i due hanno un appuntamento sabato mattina, Nico non le ha detto nulla e la invita a salire su un levacar nuovo, sorprendendola. Così il narratore ha ottenuto anche la sorpresa del lettore che assiste alla scena.

È sabato, la grande svolta merita di essere festeggiata con una gita ai Castelli, nella campagna romana. Il paesaggio fuori dai finestrini del levacar cambia, i due arrivano fuori città, trovano un'osteria e si fermano, Nico caccia via con soddisfazione un controllore della C.M.G., privo di autorità su di lui grazie alla disdetta della convenzione. I due si fermano ad amoreggiare in un bosco, si stendono sul muschio, il momento sembra perfetto, liberatorio, il rapporto con la natura è quasi panico; Nico a stento si accorge del graffio che gli procura un filo spinato sporgente dal terreno.

Quando il giorno dopo telefonano a Doris per dirle che Nico è malato, lei a tutta prima crede che si tratti di uno scherzo, ma non lo è. Il banale graffio del giorno prima gli ha procurato un attacco di tetano, ma nessun medico può diagnosticarlo, né curarlo. Un amico di lui, un professore in pensione di nome Crescenzo chiama un medico radiato («Ora non esercita più, da quando l'hanno radiato per aver curato un malato non iscritto. Ma bisogna vedere se viene, se rischia al galera...» p. 139). Nell'attesa Nico peggiora. Quando il medico clandestino arriva, lo visita, gli pratica un'iniezione e informa Doris e Crescenzo: potrebbe trattarsi di una banale infezione e passare in poche ore con l'iniezione, ma se si trattasse di tetano, lui non potrebbe far nulla e sarebbe già troppo tardi.

> È fatta. Il medico sta chiudendo la valigetta, si guarda intorno alla ricerca di chissà cosa.
> «Non posso fare altro,» ripete. Porge la mano enorme: un gesto impacciato, amaro.
> Crescenzo lo accompagna alla porta. «A me può dirlo,» bisbiglia, «c'è una speranza?»
> Soltanto un gesto, uno sguardo spento. Un impercettibile diniego.
> Ma Doris non lo sa, Doris non ha visto, non si è accorta di nulla. Ha ancora fiducia, siede vicino al letto e attende. (p. 142)

L'epilogo del racconto dunque è amaro e sostanzialmente pessimista: Nico è destinato a trovare una morte prematura subito dopo aver tentato il proprio riscatto. Il tentativo di emanciparsi dai meccanismi di un'istituzione totalizzante fallisce tragicamente, perché le possibilità del singolo, la sua facoltà di scelta, sono facilmente neutralizzate dal potere pervasivo della macchina del potere, così la conclusione assume un tono tragico, ma il fallimento è nei presupposti simile a quello sperimentato dalla protagonista di *Buonanotte, Sofia*.

Il vicino di casa Crescenzo, un professore in pensione, rappresenta una alternativa meno pessimistica: l'anziano non è mai stato iscritto alla C.M.G., quando essa entrò in vigore alcuni

decenni prima, egli aveva scelto di restarne fuori per principio. Libero da obblighi e balzelli, ha vissuto una vita per certi versi migliore, ma, come racconta a Nico, con un costante sottofondo di paura, la paura di potersi un giorno svegliare malato ed essere condannato a non ricevere né aiuti né cure, una sottile angoscia in grado di avvelenare anche i momenti migliori della vita. La partita del singolo contro il sistema sembra persa in partenza. Curtoni legge in questo fallimento un significato scopertamente politico: «in una società alienata, che non obbedisce ai dettami del più elementare rispetto umano, la ribellione del singolo individuo non può concludersi positivamente. La lotta deve essere condotta a livello di massa, deve essere una presa di coscienza collettiva […] Questa presa di posizione contro l'individualismo è una costante dell'opera di Aldani, e costituisce l'indizio più esplicito della sua fede socialista».[20] Se certamente nel racconto sono esplicite le critiche mosse alla burocratizzazione della società e alla costruzione di una casta della burocrazia, al sistema capitalista in cui il cittadino è al contempo rigidamente controllato ma anche continuamente sollecitato nei suoi desideri consumistici, non mi pare vi sia, in questo caso, il suggerimento di un'alternativa politicamente connotata, che resta appunto indizio implicito nell'inevitabile fallimento dell'iniziativa del singolo.

L'individuo avrebbe forse possibilità più realistiche se scegliesse di praticare un sistema diverso. Questa possibilità, che in altri racconti diverrà centrale, in *Trentasette centigradi* resta sullo sfondo, è suggerita, più che in un'utopia socialista contrapposta al sistema burocratico-capitalista, nella contrapposizione tra città e campagna. Quando Nico e Doris vanno in gita ai Castelli, trovano anche lì, è vero, alcuni cartelli e un controllore della C.M.G., ma la vita sembra procedere come un tempo. All'osteria dove i due si fermano a bere vino, all'aperto «"Chiamali stupidi," diceva Nico tra un boccone e l'altro. "Questi campano ancora all'antica, all'aria aperta, sanno quello che mangiano e quello che bevono. Noi viviamo in città e siamo una massa di idioti, in mezzo alla puzza e al rumore. In prigione. Te ne sei accorta che viviamo in prigione?"» (p. 134). La vita cittadina è ritratta nelle sue caratteristiche più alienanti: la folla e la calca sui mezzi pubblici, il lavoro in ufficio ripetitivo, privo di stimoli e, soprattutto, la possibilità di un controllo pervasivo da parte delle autorità. In campagna infatti, più che grazie a un sistema sociale e politico alternativo, la vita risulta migliore proprio in virtù della maggiore lontananza dal centro del potere, e dell'allentamento del controllo che ne deriva. Il tema verrà ripreso nel racconto *Visita al padre* e nel romanzo *Quando le radici*, dove a essere in primo piano sarà proprio la contrapposizione tra la vita nella città futura e nella campagna.[21]

20 Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto*, cit., p. 143.

21 In *Quando le radici* (la cui stesura è cominciata nel 1966 a Roma ed è stata terminata nel 1976, dopo il trasferimento dell'autore nell'Oltrepo) il protagonista, Arno, vive nella Roma sovraffollata e ipersviluppata del 1998, svolgendo un mestiere il cui fine gli sfugge: prelevare le schede traforate che escono da una macchina, controllare che siano sempre identiche l'una all'altra, e infilarle in un'altra macchina. La prima svolta nella trama è data dalla decisione di

Un racconto che va accostato a *Buonanotte, Sofia* e *Trentasette centigradi* per le somiglianze strutturali è *Domenica romana*, scritto nel 1967 e ristampato anch'esso più volte, in alcune sedi col titolo alternativo di *Gita al mare*.[22] Anche *Domenica romana* riprende il tema degli aspetti più alienanti della vita in città e, tra questi, soprattutto quello della sovrappopolazione. Come già in *Trentasette centigradi* l'ispirazione è autobiografica, riferendosi ai molti anni vissuti dall'autore a Roma. Nel cappello introduttivo premesso al racconto in un'antologia recente, Aldani ha ricordato la sua *routine* romana: dopo una settimana passata a sopportare il vario trambusto causato di volta in volta da vicini di casa ed esercizi commerciali, «ero lontano da casa, la domenica, alla disperata ricerca di silenzio e di quiete. Partivo la mattina presto [...] impiegavo metà della mattinata, attraverso le nuvole dei gas di scarico, incolonnato in un traffico assordante, per arrivare al mare, che distava da Roma appena trenta chilometri. Ma al mare trovavo la stessa confusione, anzi peggio. Imbestialito, tornavo la sera più stanco di prima. E la solfa ricominciava».[23]

Il racconto si distingue per lo spirito ironico che lo percorre, nonostante non manchi, nuovamente, anche una certa amarezza di fondo. Ciò che favorisce una rappresentazione sempre lontana da esiti tragici è l'adozione di un punto di vista inconsueto, quello di un bambino, con un età non precisata ma verosimilmente attorno agli sette-dieci anni. La voce narrante è quella di questo giovane coprotagonista, i fatti sotto riferiti con una dose di ingenuità che stride con la drammaticità di molti particolari, straniante e insieme ironica per il lettore.

> Mamma mi ha svegliato che saranno state le cinque, ci si vedeva appena. Mi sono lavato e vestito, ho mangiato il supermalto con biscotti vitaminici, e siamo scesi in garage. Papà stava lucidando la macchina. Abbiamo caricato gli accessori da gita, gli attrezzi da pesca, la valigetta delle merende. Poi papà mettendo in moto ha detto: si va.
>
> Macché! C'è voluto un quarto d'ora abbondante per uscire dal garage, le macchine erano incastrate e i garagisti bestemmiavano, papà a un certo punto è diventato verde, s'è slacciato il colletto della camicia e ha detto: non mi farete mica passare la domenica qui dentro. E mamma a dirgli, sta calmo Ernesto, nessuno ci corre dietro. […]
>
> Papà è stato svelto, ha fatto trentotto semafori in un'ora e un quarto. Ma poi al casello dell'autostrada, siamo rimasti fermi quaranta minuti. Papà si è messo in canottiera, sempre nero, sempre a sbuffare. S'è calmato solo al di là del casello, quando ha potuto mettere la macchina in quarta. Vedi, figlio mio, ha detto a un certo punto, nel mondo ci sono i furbi e ci sono i fessi, quelli che al mare ci arrivano in mezz'ora perché hanno l'elicottero e quelli che devono marcire

Arno di trasferirsi nel paese di Pieve Lunga, dove pochi vecchi sono rimasti a vivere, rifiutando di trasferirsi nelle megalopoli, trascurati dallo Stato, senza che la mancanza dei servizi più essenziali (trasporti, energia elettrica, etc.) ne turbi le pacifiche esistenze. Il tema della nostalgia verso una vita rurale, pre-industriale e pre-cittadina ricorda Bradbury e si discosta dalle proposte più "progressiste" di molta fantascienza americana.

22 *Id*., *Domenica romana*, secondo una testimonianza dell'autore la prima pubblicazione è avvenuta su «Paese Sera», il 18 giugno 1967; il racconto è quindi comparso nella già citata antologia di «Galassia» *Fanta-Italia: sedici mappe del nostro futuro*, curata da Curtoni, Montanari e de Turris, 1 maggio 1965. Col titolo *Gita al mare* è comparso nell'antologia personale *Parabole per domani* (Chieti, Solfanelli, 1987) e quindi in *Ontalgie*, cit., pp. 197-204, da cui cito nel testo.

23 *Id*., *Ontalgie*, cit., p. 198.

sulla strada dentro a queste trappole. […]
Alle dieci precise eravamo sulla spiaggia. In ventiquattresima fila. (p. 199)

La descrizione della giornata al mare prosegue sulla falsariga di questa prima pagina, in un susseguirsi di situazioni rese invivibili dalla calca di gente, quasi comiche nella loro esagerazione: si deve fare il bagno a gruppi scaglionati e comunque non c'è abbastanza spazio per nuotare, al bar la ressa rende impossibile sedersi a un tavolo, al ristorante, nonostante il largo anticipo con cui la famigliola arriva, non ci sono più posti da cui si veda il mare, le barche da noleggiare sono già tutte prenotate da quindici giorni, e così via. Il viaggio di ritorno è lungo e pietoso come quello di andata. La famiglia arriva a casa a tarda sera. Dopo aver guardato un po' di televisione e mangiato cibo confezionato, la madre comincia a rassettare le stanze

in modo che gli Anceschi non abbiano da lamentarsi. Mamma ci tiene a queste cose. I nostri coinquilini, invece, mica la lasciano sempre pulita la casa, dimenticano oggetti dappertutto, una volta abbiamo trovato un batuffolo di capelli nel lavabo e addirittura bucce di mele e croste di formaggio sotto il tavolo della sala da pranzo. Mamma no, mamma sta sempre bene attenta a riporre ogni cosa nei nostri armadi personali, non lascia in giro uno spillo, e lo fa apposta, per dargli uno schiaffo morale e fargli capire come debbono vivere le persone civili. […]
Papà ha ragione anche quando dice che la crisi degli alloggi ci dovrebbe pensare il governo a risolverla, e che se andiamo avanti di questo passo i doppi turni non bastano più, ci vorranno i tripli e chissà forse i quadrupli turni, e andrà a finire che ci daranno i tagliandi non solo per circolare, non solo per il cinema e le gite, ma anche per fare la pipì e soffiarsi il naso. Papà dice che è tutto uno schifo, che c'è troppa gente ingorda che vuole fare il comodo suo. È per questo che ci tocca campare una settimana sì e una no. (pp. 202-203)

La famiglia, come il resto della popolazione, vive a settimane alterne, trascorrendo metà dell'esistenza in ipnosospensione, ciascuno in una sua *sleeping-box*, per dare la possibilità a qualcun altro di vivere nel frattempo, adoperando i medesimi spazi, dividendo le risorse, ormai tutte rigidamente razionate.

La voce del piccolo narratore interno presenta un suo idioletto, seppure non particolarmente marcato, e certo gli spezzoni di discorso diretto riportati riescono nell'intento di mimare un parlato riferito, con termini di registro informale («porcherie», «piantala», «lagna»), modi di dire o frasi di di sapore proverbiale («vedi, figlio mio, al mondo ci sono i furbi e ci sono i fessi»), costruzioni che in qualche caso incorporano il linguaggio della pubblicità, suggerendo l'influenza che essa ha sul ragazzino («abbiamo mangiato il *corned-beef* e una scatola di "Tenerissimi", gli squisiti piselli-natura che contengono tanta vitamina»). L'invenzione di questo narratore è tra i mezzi che più consentono, in *Domenica romana*, una rappresentazione ironicamente distanziata della realtà futura. Anche attraverso la mediazione della voce del ragazzo, viene ritratta efficacemente tutta la frustrazione e l'insofferenza che questo stile di vita causa al padre. Il personaggio del padre ricorda

da vicino il protagonista di *Trentasette centigradi*: teso e represso si sfoga continuamente in invettive contro il sistema, contro il cattivo governo, contro chi salta le file. Ma Ernesto in *Domenica romana* può essere un personaggio comico proprio perché ritratto ingenuamente, dall'esterno, perché resta un personaggio piatto, di cui il lettore conosce le manifestazioni esteriori e non i conflitti e il malessere interiori, e in cui l'insoddisfazione non arriva a sfociare in un tentativo di ribellione.

Una forte somiglianza vi è anche tra la madre di *Domenica romana* e Doris, la fidanzata di Nico in *Trentasette centigradi*. Così come i personaggi maschili esprimono una profonda insoddisfazione per lo *status quo*, i personaggi femminili che li accompagnano rappresentano l'opzione della rassegnazione, del pacifico compromesso. La fidanzata nel primo racconto e la moglie nel secondo assistono alle lamentele e ai discorsi polemici degli inani compagni, cercano di tranquillizzare, di minimizzare gli aspetti negativi della realtà, di ricomporre i conflitti. Anche questo è però un atteggiamento a doppio taglio, proprio come l'impulso al cambiamento dei due personaggi maschili, non sorretto da un'adeguata riflessione critica: le due donne portano uno spiraglio di serenità negli eventi quotidiani, ma si accontentano di una vita mediocre e sottomessa: in *Trentasette centigradi* Doris lavora, mansueta, nello studio di un tirannico notaio, la madre in *Domenica romana* guarda un televisore portatile persino in macchina e al mare. Le due donne finiscono per rappresentare dei soggetti pienamente integrati nei sistemi sociali disumani che vengono rappresentati.

L'ironia amara che contraddistingue il racconto, è stata adoperata spesso dallo scrittore. Altri esempi si sono visti nei racconti brevi pubblicati su «Oltre il Cielo»: ne *La vespa* la minuscola astronave aliena scambiata per un insetto era stata al centro di una scena comica, con l'inseguimento da parte del missionario accaldato, per finire smaltita insieme ai rifiuti per terra; non mancava un sottofondo ironico anche nel ritratto dell'imbarazzato protagonista e narratore in *Spazio amaro*. In *Domenica romana*, come in *Trentasette centigradi*, l'elemento comico è legato ai ritratti dei personaggi maschili inetti e frustrati, ma anche, in parte, al procedimento di estrapolazione che proietta nel futuro alcuni elementi della realtà contemporanea, esagerandoli in senso caricaturale, di deformazione grottesca. È quanto avviene per la sovrappopolazione esagerata in *Domenica romana*, di cui vengono mostrate anche le conseguenze minute e ridicole nella vita quotidiana dei protagonisti, e per il controllo parossistico del sistema medico sull'individuo in *Trentasette centigradi*: questi scenari sono concepiti e ritratti anche nei loro aspetti demenziali, contribuendo a conferire ai racconti un tono comico piuttosto che cupo.

Un ultimo racconto vorrei trattare tra questi, distinti dalla prevalenza della direttrice distopica nell'economia dell'invenzione e della costruzione narrativa: *L'altra riva*,[24] un racconto più breve dei precedenti e che riprende una costruzione tutta proiettata verso lo svelamento finale di una verità stupefacente.

La narrazione comincia *ex abrupto*, riportando un dialogo tra un certo dottor Killpatrick e un certo signor Edgeworth. Il medico chiede al paziente o cliente di scegliere un numero di tre cifre e una lettera a caso. Ne esce la combinazione M-715. Il medico invita dunque il signor Edgeworth a osservare in un monitor l'esemplare che risulta associato a quel codice. S'intuisce trattarsi di un animale, ma la scena seguente cambia bruscamente ambiente e punto di vista: il punto di vista è quello di qualcuno che sta dando la caccia a un *mambor*, un erbivoro evidentemente alieno. Il *mambor* sfugge alla cattura, e il cacciatore deluso, che si chiama Udo, si avvicina a un corso d'acqua. Qui una donna gli offre del pesce che ha pescato e i due si scambiano poche battute di dialogo: si tratta di ominidi primitivi, come suggerisce l'uso di strumenti come l'arco, il linguaggio semplice, i concetti di cui si servono. Il medico e il paziente ritratti nella scena iniziale stanno evidentemente osservando a distanza queste creature. Terminata l'osservazione il medico si complimenta per la fortuna nella scelta dell'esemplare: l'M-715 è giovane e robusto. La cartella clinica è già compilata, non resta che firmare. Ma il signor Edgeworth si rifiuta seccamente di firmare e di procedere, accusa anzi di truffa la compagnia rappresentata dal medico:

> «Il vostro depliant pubblicitario non è certo avaro d'informazioni, fornisce anche le più insignificanti. Ma in esso è taciuta la cosa più importante...»
> «Che cosa, signor Edgeworth?»
> «Che i *kindus* non sono animali, ma uomini. Questo la vostra organizzazione non l'ha mai detto.» (p. 94)

I *kindus* sono evidentemente i primitivi ominidi che i due hanno osservato. La piacente dottoressa Bixby convince l'uomo a firmare il contratto, negando che i *kindus* siano uomini (nonostante l'evidente somiglianza fisica e l'uso di un linguaggio articolato). Anche il lettore si avvicina sempre di più alla comprensione del motivo della discussione, svelata nel dialogo finale tra i due medici: i *kindus* vengono usati da una multinazionale della medicina alla stregua di riserve d'organi per trapianti. A Edgeworth era stato promesso, previo il pagamento di un congruo prezzo, un trapianto e la guarigione da una malattia terminale, ma, conosciuto il *kindus*, l'uomo era stato sopraffatto dagli scrupoli morali. La dottoressa non ha avuto bisogno di molto tempo per convincere l'uomo a sacrificare un *kindus* per salvare la propria vita.

24 Scritto nel 1967, anche *L'altra riva* conta diverse ristampe. Segnalo quella nel volume *Eclissi 2000* (in coda al romanzo omonimo, Milano, De Vecchi, 1979) e quella nel volume *Ontalgie*, cit., pp. 89-97, da cui cito.

«Ha firmato?»

«Non ancora, ma è questione di minuti. Ho lasciato il modulo azzurro nella sua stanza. Mandi qualcuno a ritirarlo, diciamo tra mezz'ora.»

«Un tipo scorbutico, eh?»

«Tutt'altro. Ha ceduto subito. Sono tutti uguali, dottor Killpatrick. Sanno benissimo che non potrebbero sopravvivere se gli trapiantassimo il fegato d'un merluzzo o i reni di una pantera. Lo sanno, ma quando vedono i *kindus* si sentono in dovere di recitare la commedia.»

Il dottor Killpatrick sorrise.

«Questo Edgeworth, però, sembrava decisissimo a rinunciare. Come ha fatto a convincerlo, Elaine?»

La dottoressa Bixby si strinse nelle spalle.

«Ha il fegato marcio, canceroso. Morirebbe entro sei mesi, e lui lo sa, ha solo quarant'anni, ricco sfondato, ed ha molta, molta voglia di vivere. Non ho dovuto spendere molte parole. Il signor Edgeworth era già convinto prima che io aprissi bocca.» (p. 97)

Il titolo del racconto, *L'altra riva*, si riferisce al fatto che i *kindus* vengono attirati oltre il fiume, dove la compagnia ha sede, grazie a un dispositivo impiantato alla nascita che ne può controllare gli impulsi e la volontà. L'orribile verità svelata nell'epilogo è impressionante: l'essere "alieni" dei *kindus*, il loro *quid* di differenza rispetto all'uomo terrestre, un *quid* che risiede nelle categorie della rappresentazione retorica e non in caratteri fisici o psicologici effettivi, è adoperato come scusante per obliterare l'enorme questione morale che verrebbe sollevata dal fatto di adoperare un altro individuo come riserva vivente di organi.

Alcuni nomi propri dei personaggi sono significativi: nel cognome del primo medico vi è la parola *kill* (inglese per "uccidere"); il cognome del cliente si compone di *edge* - "bordo, ciglio", forse richiamando l'indecisione, la sospensione del personaggio sull'orlo di una decisione e di *worth* - un riferimento forse al "valore" monetario che l'uomo rappresenta, o forse alla scelta finale con cui il personaggio decide che il terribile sacrificio in fondo "vale la pena".

Con *L'altra riva* elementi di fantascienza spaziale - il pianeta e le creature aliene - vengono incorporati in una proiezione distopica che calca sugli elementi della ricchezza, del potere del denaro e dell'ineguaglianza: nel mondo in cui l'episodio si ambienta, una compagnia commerciale può comprare un intero pianeta e i suoi abitanti, i soldi possono comprare la vita. Il racconto si sviluppa tutto attorno a una trovata, i caratteri dei personaggi sono appena accennati, ma si può comunque notare che il narratore non suggerisce un giudizio monolitico sul personaggio di Edgeworth: certo i suoi scrupoli sono deboli, alimentati più dall'impressione derivata dalla visione del *kindus* che non da una morale saldamente difesa, ma in qualche misura la sua triste condizione non permette al lettore ideale di questo racconto di condannarlo troppo rapidamente.

La caratteristica che ho ritenuto più rilevante ai fini di una lettura ravvicinata di questi racconti, cioè l'importanza preponderante dell'estrapolazione e della riflessione critica su dinamiche collettive

della società e dell'epoca moderna (uso dei *media*, sovrappopolazione, burocratizzazione, e così via), mi ha portato ad accostare racconti che per altri versi mostrano differenze piuttosto rilevanti. *Buonanotte, Sofia* e *Trentasette centigradi* si distinguono per una misura più lunga, mentre *Tecnocrazia integrale*, *Domenica romana* e *L'altra riva* sono racconti di poche pagine: dove i primi due possono puntare su personaggi a tutto tondo, ritratti con un certo approfondimento, i cui caratteri non sono privi di verosimili contraddizioni, gli altri tre presentano una costruzione più semplice, tutta giocata attorno a un'unica trovata, con un finale che mira a ottenere un effetto di sorpresa - ironica o amara che sia - sul lettore. D'altronde mi sembra, questa varietà di soluzioni, anche un indice dell'abilità dell'autore nell'adoperare formule diverse e nel passare con pari abilità da racconti di struttura semplice e immediatamente godibile, a racconti dotati di più livelli compositivi, in cui gli eventi della trama trovano nella dimensione interiore e nel gioco dei punti di vista un corrispettivo compositivo che rafforza l'efficacia del risultato finale. Varrà la pena notare che, anche in questi secondi casi, non viene mai meno la leggibilità e la comprensibilità della pagina: la prosa di Aldani non diventa mai, in questi racconti, sperimentale e l'ambiguità ingenerata dall'introduzione di prospettive diverse (mi riferisco soprattutto a *Buonanotte, Sofia*) viene infine sciolta in modo inequivocabile. Più complicato diventa il rapporto tra rappresentazione della realtà e filtro soggettivo nel prossimo gruppo di racconti, che pure non abbandonano in molti casi l'interesse per problematiche sociali e anche scopertamente politiche.

I. 4 L'individuo alienato. Modernità e follia

Come nei paragrafi precedenti disegnerò anche in questo un percorso cronologico che attraversa momenti successivi della produzione di Aldani, adoperando come filo conduttore ciò che all'inizio di questo capitolo ho chiamato direttrice introspettiva: la rappresentazione del disagio della modernità dal punto di vista del singolo individuo. Ciò non esclude che questi racconti e romanzi contengano riflessioni di un certo impegno sulle forme e le dinamiche dell'organizzazione sociale, e anzi, derivino in larga parte il loro interesse proprio dalla capacità di coniugare questi diversi aspetti e individuarne gli stretti legami.

Quando parlo del punto di vista del singolo individuo mi riferisco non solo al punto di vista inteso come “interesse”, prospettiva in senso lato, ma intendo anche punto di vista come filtro della rappresentazione letteraria, così che in questo gruppo ho raccolto anche alcuni dei racconti formalmente più sperimentali dell'autore.

Con *XXII Secolo* si torna al 1960: il racconto fu pubblicato per la prima volta su «Oltre il Cielo», tutte le ristampe successive, in varie sedi, adottano il titolo di *Doppio psicosomatico* (che dunque adotterò anch'io da qui in avanti).[25]

Il racconto è, tra quelli di Aldani, quello di più scoperta ispirazione sartriana, si presenta quasi come una rivisitazione de *La chambre*, con un sistema dei personaggi costituito da due coppie, in cui i personaggi, con una sola eccezione, sono alla deriva in uno scollamento dalla realtà sempre più profondo. Una citazione dal racconto di Sartre si trova per altro in epigrafe: «*Non, mon petit, dit. M. Darbédat en secouant la tête, ces choses-là sont impossibles*», forse mero esempio della dabbenaggine di uno dei personaggi, forse ironico riferimento alla scelta di coniugare il tema sartriano con elementi fantascientifici.

Il narratore, esterno e come altre volte nei racconti di Aldani, dalla voce poco marcata, quasi invisibile, adopera il tempo presente durante tutto il racconto, una scelta che, nelle intenzioni dell'autore, vuole esprimere l'inconsistenza, la vacuità delle situazioni umane descritte, con un brusco passaggio al passato remoto nella chiusa, quando il tragico finale sembrerà riportare alla coscienza il peso greve della realtà.

Nel racconto di Aldani la prima coppia a entrare in scena è quella composta da Amanda e John. Amanda surroga la realtà con le proiezioni mentali che si procura fumando l'ipnofène, una droga che permette di creare sogni a occhi aperti, ricordi, fantasie, convincenti come la realtà, ma guidati dal sognatore e dunque piegati ai propri desideri. Il marito è contrario, ma i tentativi di Amanda di tenere nascosto il suo consumo della droga non sono molto efficaci, una sigaretta nascosta in una rivista le cade davanti a lui. Anziché accampare scuse, lei si difende: la fuga dalla realtà che ci si può procurare usando questa droga non è la causa, ma l'effetto di una vita priva di significato, di ragioni per restare ancorati alla realtà. Il dialogo tra i due, come di consueto in Aldani, è riportato mimando le incertezze e il registro di un parlato medio, ricreato a tavolino, senza sacrificare mai la comprensibilità all'impressione di una presa diretta non mediata:

> «Ti rovinerai, Amanda.»
> «La solita predica. Faresti bene a fumarne un po' anche tu, di tanto in tanto, invece di passare le sere in silenzio, con il muso duro come un sasso.»
> «Tu farnetichi. Tu non capisci che più vai avanti nel vizio e più la realtà diventa insipida. Di questo passo perderai ogni gusto di vivere...»
> «Gusto di vivere! Ti sei mai chiesto perché ho cominciato a fumare l'ipnofène? Rispondi! Tu confondi la causa con l'effetto, John. Quando si comincia è perché il gusto di vivere è già sparito da un pezzo, è perché tutto è spento, monotono, privo di significato...» (p. 281)

25 *Id*., con lo pseudonimo di N. L. Janda, *XXII Secolo*, in «Oltre il Cielo», a. IV, n. 55, 1-15 marzo 1960, pp. 418-421; col titolo di *Doppio psicosomatico* e col vero nome dell'autore, il racconto è comparso nell'antologia del gruppo di «Futuro» *Esperimento coll'ignoto* nel 1963, nell'antologia personale *Parabole per domani* nel 1987; quindi in *Febbre di luna*, da cui cito, pp. 277-292.

John e Amanda discutono a lungo della sorella di lui, Edith. Come spesso nei racconti di Aldani, il lettore è inizialmente tenuto all'oscuro del quadro completo della situazione, l'aspettativa e la curiosità vengono abilmente alimentate. I due si riferiscono a Edith come fosse malata («ti sembra che migliori?», «questa mattina ne ho parlato col dottor Schuppe»), ma fanno anche allusioni alla «cosa» che lei tiene in casa, a ciò che lei chiama Victor. Amanda argomenta la completa pazzia di Edith, John cerca di difendere la sorella, finché anche il lettore non è messo al corrente dell'inquietante retroscena:

> «Ti prego,» torna a ripetere John quasi implorando. «Smettila di dire bestialità. Edith è semplicemente sconvolta. Aveva suo marito, l'ha perduto e non sa rassegnarsi. Finirà pazza davanti a una foto.»
> «Non è una foto,» dice Amanda calcando sulle parole. «Quel che Edith tiene chiuso in camera è ben diverso da una foto.»
> «E va bene,» sbuffa John, «non è una foto. È un automa, un cassone d'ingranaggi, va bene. È un doppio psicosomatico, chiamalo come ti pare, per lei è Victor, capisci? Abbiamo fatto questo discorso cento volte. Sei tu, Amanda, ad avere la coscienza sporca per tutta l'ipnofène che fumi, ed ora non trovi di meglio che calunniare mia sorella». (p. 282)

L'automa che possiede le fattezze e la personalità del marito di Edith è stato creato da Victor stesso, è frutto di un progetto sperimentale che lo scienziato stava sviluppando prima di morire, un progetto bloccato da una commissione governativa di controllo, che Victor aveva portato avanti nascostamente, in casa propria. Ora Edith vive con il doppio psicosomatico di Victor. Nel dialogo tra Edith e John emerge chiaramente che la donna non è pazza (come potrebbe suggerire un parallelismo con la Eva di *La chambre*), non si è convinta che l'automa sia il marito, come John e Amanda pensano; sceglie coscientemente di vivere in un'illusione, piuttosto che sprofondare in una vita oramai priva di significato e di motivazioni.

Mentre John si convince sempre più che sia necessario intervenire per togliere alla sorella il simulacro del marito, quest'ultimo mostra sempre più sintomi di un comportamento autonomo, dotato di libero arbitrio:

> «Me ne sono accorto quando mi ha dato la mano,» racconta John. «Subito dopo se l'è strofinata contro i pantaloni.»
> «Victor ha sempre fatto così, non poteva soffrire le mani sudate.»
> «Sì, ma il senso di fastidio che il robot ha provato non era soltanto una reazione meccanica... […] Stammi a sentire, di robot se ne vedono a migliaia, basta guardarsi in giro: gli autisti, quelli che stanno dietro il banco dei negozi, i ripetitori scolastici, i minatori e così via. Ma si tratta di fantocci dall'aspetto più o meno umano, riconoscibilissimi anche a distanza. E poi: mettili in una situazione che non sia compendiata nel loro schema e subito si arrestano. Ma il robot di Victor no: giudica e decide. Edith ha detto che impara, che ora sa delle cose che Victor stesso non sapeva. Qui forse mia sorella esagera, forse Edith stravede. Ma ammettiamo che sia così. Sai

> cosa vuol dire tutto questo? Schuppe [un amico medico] mi ha gonfiato la testa come un pallone, ha cominciato a fare certi discorsi di filosofia, dell'Io che prima non c'è, che poi piano piano si forma con le abitudini, con la ripetizione, ecc. Dice che anche per noi è la stessa cosa, ma io non ci credo […] E poi ha detto: quel che conta è che il robot agisce *come se*.» (pp. 289-290)

L'epilogo della vicenda è tragico: Edith intuisce che John vuole porre fine alla situazione, far sequestrare l'automa dalle forze armate e, prima che la polizia irrompa nella casa, danneggia irreparabilmente l'automa e si toglie la vita.

Le analogie con il racconto di Sarte si fermano al sentimento di nausea, il senso di generale impotenza e vacuità che circola tra i personaggi femminili, ma nessuno di loro è propriamente folle. Sia Amanda che Edith sono consapevoli di colmare con surrogati un senso di vuoto che ha cause precise. Cause che risiedono nella morte di una persona amata, nell'appassire di un amore, in un mondo ampiamente meccanizzato dove il lavoro dell'uomo è troppo presto reso superfluo e gran parte della vita va riempita con passatempi, sostituti di un senso profondo.

Inutile dire che il tema dell'uomo artificiale può contare, nel 1960, su numerosissimi precedenti nel mondo europeo e anglosassone. Il tema dell'innamoramento verso un automa può esser fatto risalire già a Hoffmann (l'innamoramento del giovane Nathanael per Olimpia in *Der Sandmann*, 1815), mentre i robots di Čapek erano abbastanza simili a esseri umani da poter ingannare sulla loro natura, e il tema degli automi che assumono gradualmente i compiti dell'uomo fino a soppiantarlo aveva conosciuto una sua popolarità negli anni Trenta e Quaranta, culminante in *The Humanoids* di Jack Williamson (romanzo del 1949, tradotto in Italia per la prima volta su «I Romanzi di Urania» n. 94, nel 1955). Di Asimov «Urania» aveva tradotto dai primi anni Cinquanta numerosi romanzi, tra cui *The Caves of Steel* (1953, «I Romanzi di Urania» n. 54, 1955) e *The Naked Sun* (1956, «Urania» n. 161, 1957) in cui il tema dei robot è centrale. D'altronde la figura dell'androide e i suoi risvolti problematici in termini di circoscrizione filosofica del concetto di umano godranno di una vasta fortuna nella fantascienza di lingua inglese negli anni seguenti, dimostrandosi uno di quei *topoi* del genere pressoché inesauribili e continuamente reinventabili, al centro di opere tra i classici del genere e non solo.

Uno degli spunti più interessanti legati all'automa nel racconto di Aldani è quello sul tema dell'identità. Nel linguaggio non tecnico di John viene parafrasato il pensiero del conoscente medico Schuppe, consultato sul problema: l'identità può crearsi per ripetizione, per abitudine, per stratificazione di comportamenti. Così il doppio psicosomatico di Victor è giunto all'apprendimento, e ha sviluppato un istinto di autoconservazione. Ma l'attenzione dell'autore implicito del racconto è posta, più che sui dilemmi etici che un automa dotato di identità potrebbe sollevare, sulle conseguenze della sua esistenza all'interno di un circoscritto sistema di personaggi, dunque a un

livello più psicologico che non sociale. Il ruolo del doppio psicosomatico è soprattutto quello di un simulacro, di un sostituto nella mente di Edith. L'interesse per una dimensione sociale si può scorgere piuttosto nella dabbenaggine di John e di Amanda: nonostante l'artificialità di Victor non sia più distinguibile sul piano dell'identità e persino degli istinti, e nonostante nel simulacro Edith trovi un senso all'esistenza che è invece precluso loro, essi condannano Edith, e John interviene per eliminare il doppio psicosomatico quasi per una questione di decoro borghese (in questo simile al personaggio del padre ne *La camera*). La rappresentazione della follia ne esce nel complesso radicalmente relativizzata.

Anche *Doppio psicosomatico* può essere visto come esempio dell'assimilazione del repertorio di genere classico e di un suo riuso originale da parte dell'autore. Ho già fatto cenno ai molti precedenti letterari e alle molte opere successive che, adoperando il tema dell'essere umano artificiale, pur nelle numerosissime e molto diverse declinazioni possibili, collocano questo racconto all'interno di una rete intertestuale nutrita. Aldani adopera un tema di repertorio, ma è in grado di impiegarlo in maniera originale, coniugandolo con la suggestione sartriana della nausea, dell'inanità, e svolgendolo all'interno di un sistema di personaggi claustrofobico, con il piglio rapido di una narrazione che lascia largo spazio ai dialoghi, alle scene in cui tempo della storia e del racconto coincidono, concentrandosi su alcuni nodi dell'intreccio, separati da varie ellissi che snelliscono la struttura.

Il romanzo *La croce di ghiaccio* ricorda *Doppio psicosomatico* per la centralità delle dinamiche psicologiche e per l'adozione di una voce narrante esterna (per cui racconto e romanzo si distinguono da altre prove in cui la scelta di un narratore-protagonista porta a soluzioni rappresentative diverse e più radicali).

La croce di ghiaccio, pubblicato dalla Libra di Bologna nel 1989, costituisce lo sviluppo di un'idea già presente nel racconto breve *Quo vadis Francisco?* del 1987 e una prova decisamente matura dell'autore, in cui, ancora una volta, si coniugano elementi generici tipici e costruzione di una trama coinvolgente, attenzione alla dimensione interiore e psicologica del personaggio protagonista e riflessione su grandi temi come quello della religione e della fede, del colonialismo culturale, del monopolio dei mezzi di produzione da parte di un'*élite* sociale.[26]

Il romanzo è costruito alternando due piani di narrazione: il presente degli eventi vissuti e il tempo della memoria; il titolo di ciascun capitolo riporta esclusivamente un numero romano e

26 *La croce di ghiaccio*, Bologna, Perseo, 1989 (di seguito citerò da questa edizione tramite i soli numeri di pagina); *Quo vadis Francisco?*, già in Aldiss, Brian e Lundwall, Sam (a cura di), *Antologia Internazionale di Fantascienza* (traduzione di *The Penguin World Omnibus of Science Fiction*, 1986), Milano, Nord, 1987. Per quest'ultimo racconto faccio riferimento alla ristampa in Aldani, Lino, *Ontalgie*, cit., pp. 187-196.

l'indicazione “presente” o “tempo della memoria”. Gli eventi narrati al presente, come si svolgessero sotto gli occhi di un narratore esterno che parla del protagonista in terza persona e può assumerne la focalizzazione interna, vedono padre Francisco, missionario della Congregazione De Propaganda Fide, impegnato in una missione evangelizzatrice sul lontano pianeta Geron. Il romanzo si apre ritraendo il finale di una partita di scacchi: padre Francisco, per la prima volta, perde contro Eusebio, un indigeno del pianeta Geron ribattezzato dal missionario con un nome cristiano.

Il motivo degli scacchi viene così introdotto nel primo capitolo e nelle pagine successive se ne chiarificherà la funzione di *leit motiv* simbolico dei rapporti tra i due personaggi. In queste prime pagine (ancora il lettore non sa nulla di come e perché padre Francisco sia giunto sul pianeta Geron né della sua storia precedente) la descrizione del rapporto tra l'umano e il geroniano si compone di particolari che verranno connessi e riempiti di significato in seguito. Padre Francisco sta contemplando le vetrate colorate e la struttura di travi e pilastri della chiesa, compiacendosi (in seguito si scoprirà che la costruzione della chiesa è costata la vita di un giovane geroniano). Di Eusebio il narratore esterno non descrive l'aspetto fisico, limitandosi a indicare che «saltellava a fianco» di padre Francisco, «in silenzio, arrestandosi quando padre Francisco si arrestava, sollecito ad ogni parola, disposto sempre ad assecondarlo» (p. 11). Il geroniano, che «saltella» a fianco del prete e che poco dopo s'inchina «goffamente dinanzi all'altare come lui gli aveva insegnato», sembra essere un personaggio sostanzialmente succube dell'uomo, una creatura semplice, che abbia appreso docilmente gli insegnamenti del missionario. Un piccolo segnale va però in opposta direzione: l'uomo e il geroniano progettano un viaggio per recarsi a trovare Oal-Tsequal, un «grande capo», il capo di una tribù o di una popolazione, supporrà il lettore. «Gli faremo visita e gli porteremo un regalo come si conviene a un capo» rimugina padre Francisco

> Stette per un attimo pensieroso, poi aggiunse: - Partiremo tra due giorni.
> - Partiremo domani all'alba - corresse Eusebio. - Il cammino è lungo e tutt'altro che agevole... Speriamo di trovare la zattera ancora in ordine. (p. 12)

Il geroniano corregge il prete, mostrando di conoscere meglio i problemi e le necessità relative all'organizzazione pratica del viaggio. Immediatamente dopo ricompare il gioco degli scacchi: il geroniano vuole cominciare una partita, il prete oppone una «debole resistenza» e cede alla volontà dell'altro.

L'uomo gioca distrattamente, l'indigeno al massimo delle sue possibilità, la partita procede inizialmente in perfetta parità:

> […] padre Francisco, confidando sulla propria maggiore esperienza nel trattare i finali, aveva provveduto a barattare gran parte dei pezzi. Solo che quel vantaggio di materiale e di posizione che egli ormai riteneva acquisito si dimostrò tutto a un tratto illusorio e fallace. Anzi, se un vantaggio c'era questo sembrava propendere dalla parte di Eusebio, il quale pur con una torre in meno disponeva di un pedone libero avanzatissimo. E lui nulla poteva col suo re, finito lontano, in un angolo della scacchiera.
>
> Quando si accorse di non poter arrestare la marcia del pedone in alcun modo, padre Francisco sentì il sangue precipitargli giù per le gambe.
>
> La partita era perduta […] il demonio, dentro, gli attanagliò le viscere, cominciò a sudare freddo e alla fine disse:
>
> - Interrompiamo il gioco […] (p. 13)

Il prete fatica ad addormentarsi e si tormenta: il lettore comprende che si tratta della prima partita che egli è destinato a perdere contro l'indigeno. La sconfitta ha per l'uomo un sapore drammatico, la sofferenza che il fatto gli procura appare subito come sproporzionata, segnale di un orgoglio dai risvolti immorali: «Gli tornarono alla mente le parole scritte dall'anonimo ecclesiastico del Seicento: "...a causa di questo gioco diabolico ho trascurato i miei doveri verso Dio e verso gli uomini"».

Gli scacchi si caricano così di significati che vanno chiaramente oltre quello di un gioco, diventano non solo metafora del rapporto di forza tra i due personaggi, che vede l'indigeno guadagnare una posizione dominante, contrariamente alla prima impressione, ma anche punto debole del prete, un'esperienza che ne accende la superbia e, di conseguenza, il tormento interiore.

La narrazione ha preso inizio nel mezzo di una situazione *in fieri*, cosicché, quando il capitolo successivo si aprirà con un'analessi, la curiosità del lettore riguardo al pianeta alieno su cui si trova il prete, l'aspetto e la natura di Eusebio, il viaggio incipiente, resterà accesa.

Il piano degli eventi passati in cui si svolge il secondo capitolo e quindi altri, alternati a quelli che raccontano il presente della storia, ricostruisce la vita di Padre Francisco dall'infanzia, per avvicinarsi sempre più alla sovrapposizione col presente. Questo filone narrativo era del tutto assente nel racconto lungo *Quo vadis Francisco?*: la *novelette*, si avvicina così a un romanzo di formazione, approfondendo la storia e la personalità del protagonista. Nella narrazione di questo tempo della memoria prevale comunque l'uso del presente storico, utile a un coinvolgimento più immediato del lettore. A capitoli alterni nel romanzo viene dunque raccontata la vita passata del prete e il suo presente su Geron, sinché i due piani non si sovrapporranno completamente nell'ultimo capitolo.

Il piccolo Francisco Morales, è figlio di una coppia di poveri coloni di origine terrestre, sudamericana, emigrati su Marte. Il ragazzino viene reclutato da un prete, il quale sostiene di averne notata la particolare vocazione durante le ore scolastiche. La descrizione del povero insediamento di

pionieri e della miseria in cui vive la famiglia di Francisco rivela immediatamente, accanto alla tematica religiosa, l'interesse per quella sociale e politica, ripreso apertamente più avanti nel romanzo.

Negli anni trascorsi nel seminario, Francisco si avvia a diventare un prete, ma scopre anche il gioco degli scacchi. Il ragazzo si rivela subito particolarmente dotato, e ciò ne accende la superbia, la voglia di vincere e prevalere sugli sfidanti, il gioco diventa presto un'ossessione. Presto deve promettere di non giocare mai più e tentare così di esorcizzare il suo demone. Arriva il giorno in cui Francisco viene ordinato sacerdote, e seguono i primi incarichi come missionario su altri pianeti. Una rassegna vivida di scenari alieni in cui il protagonista ha a che fare con gli abitanti indigeni dei vari mondi o con uomini cambiati profondamente dal rapporto con l'habitat.

> La sua prima destinazione era stata il quarto pianeta della stella Arturo, come coadiutore di padre Stanislaw Zielinski, un anziano prete polacco che operava laggiù da oltre quindici anni standard. Solo che su Arturo-4 non c'erano alieni da evangelizzare, ma soltanto coloni umani da assistere durante le loro crisi di adattamento ad un pianeta dove il clima condizionava ogni gesto e ogni pensiero. Su Arturo-4 pioveva quasi tutti i giorni per gran parte dell'anno. […] Poi, all'improvviso giungeva la breve stagione della siccità, un sole torrido dardeggiava implacabile sulle campagne rigonfie e in un batter d'occhio prosciugava le coltivazioni col rischio di inaridirle. Tempo una settimana, la mietitura andava ultimata, ma la mano d'opera stanziale non era sufficiente e tutti gli anni era necessario ricorrere all'intervento di operai stagionali che venivano dirottati appositamente sul pianeta alla bisogna.
>
> Questo semplice fatto era alla base di tutte le turbative che ostacolavano una sana conduzione spirituale dei coloni. Sempre, alla fine di ogni estate, un gran numero di giovani donne rimanevano incinte con la complicità dei lavoratori stagionali, ed erano molte le madri di famiglia che infrangevano il vincolo matrimoniale attratte dal miraggio di mondi più solari e meno deprimenti. Durante il mese della mietitura accadeva di tutto: diverbi, risse, ferimenti. L'intera popolazione saliva in fregola. Allora ogni anfratto, ogni cespuglio si trasformava in alcova. E non erano infrequenti le orge e gli accoppiamenti promiscui alla luce del sole, nella completa inosservanza della più elementari regole della pudicizia. (pp. 67-69)

I comportamenti dei coloni su Arturo-4, spiega il vecchio padre Stanislaw al giovane, scandalizzato padre Francisco, sono fortemente determinati da fattori biologici: i lunghi mesi di pioggia provocano un innalzamento del tasso di melatonina e acetilcolina nell'uomo, l'esposizione repentina al sole blocca improvvisamente la melatonina, stimola la produzione di altri ormoni: inutile condannare moralmente questa gente, bisogna piuttosto insistere con le autorità sanitarie per una profilassi preventiva stagionale.

Dopo quattro anni sul pianeta Arras, dove la fredda logica degli indigeni mette a dura prova la fede di Francisco, egli è contento di essere trasferito su Rufus, dove non ci sono alieni, ma solo lavoratori umani. Su Rufus i minatori vivono in condizioni disumane, il ruolo del vecchio prete era sempre stato complice della multinazionale che governa il pianeta, disponibile a tranquillizzare gli animi dei lavoratori ogni qual volta lo scontento minacciava di salire.

Francisco prende il posto del predecessore, il suo superiore, padre O'Connor, gli raccomanda di non immischiarsi nei problemi dei minatori, perché nelle vertenze di lavoro la Chiesa deve restare neutrale. Ma padre Francisco, forte di una nuova consapevolezza, non può fare a meno di prendere le parti dei minatori e finisce anzi per suggerire e coordinare nascostamente l'organizzazione di uno sciopero generale. La Congregazione viene a conoscenza della condotta del prete con conseguenze irrimediabili. Per ironia della sorte a sollevarlo dal suo incarico viene inviato il vicario Hendrik Van Buren, il compagno di seminario che Francisco da ragazzo aveva umiliato agli scacchi durante la sua ultima partita.

Padre Francisco viene mandato su Geron, remoto mondo raggiungibile temporaneamente grazie a un passaggio spaziale (un *wormhole*, ma l'autore sceglie di adoperare una perifrasi in italiano)[27] sfruttato per la raccolta di una particolare droga alcaloide tratta da un vegetale, chiamata dagli indigeni shava-changa, una sostanza che ricorda, per le proprietà benefiche e per le forti implicazioni economiche, la Spezia inventata da Frank Herbert nel ciclo di *Dune*. Ma la terribile particolarità di Geron, come suggerisce la radice del nome, è che esso causa all'uomo un invecchiamento estremamente precoce.

Su Geron l'esiguo gruppo di uomini che coordina la raccolta automatizzata della shava-changa si stupisce della presenza del prete. Tutti i presenti hanno un buon motivo per pagare il prezzo di un invecchiamento precoce: il comandante dei militari, su una sedia a rotelle a seguito di un incidente, accorcia in questo modo l'attesa per l'operazione ricostruttiva degli arti, che necessita tessuti completamente cicatrizzati, l'antropologo scrive uno studio sugli indigeni che spera gli frutterà un salto di carriera, altrimenti impossibile. È stato l'antropologo a insegnare al capo di una tribù indigena, Metzil-Nagua, il gioco degli scacchi; così, quando il missionario si presenta presso la tribù, il geroniano gli propone immediatamente una partita a scacchi.

Padre Francisco, legato dal voto di non giocare mai più fatto in gioventù, nega di conoscere il gioco, con grande delusione del capo Metzil-Nagua. Allora i geroniani lasciano che egli si trasferisca in una capanna vicino al loro villaggio, ma restano sordi a qualunque tentativo di comunicazione e dunque di predicazione. La svolta avviene quando il corridoio spaziale che collega Geron alla galassia terrestre si chiude: Francisco decide di restare su Geron. Chiusosi il corridoio, non vi è più vescovo a cui riferire, nessuno cui mandare i rapporti; l'unica autorità cui Francisco possa appoggiarsi resta quella del suo foro interiore. Col passare del tempo, per guadagnarsi l'ascolto dei geroniani, Francisco scende a compromessi con le loro usanze e ricorre, pur malvolentieri, a qualche stratagemma per impressionarli: sega per loro degli alberi con un'arma

27 Per il concetto di *wormhole* in fisica, in topologia e in fantascienza v. Giovannoli, Renato, *La scienza della fantascienza*, cit., pp. 170-189. Tra gli scrittori che lo adottano più tempestivamente Sheckley, dalla metà degli anni Settanta.

laser, consacra succo di shava-changa per la messa e infine accetta di misurarsi a scacchi con Metzil-Nagua, usando la propria superiorità al gioco per guadagnarsi maggiore autorevolezza. Infine Metzil-Nagua si lascia ribattezzare Eusebio.

L'adattamento alla cultura geroniana non avviene senza traumi per il prete: accettando di giocare a scacchi egli ha infranto l'antico voto, con un cedimento che prefigura i molti successivi, sino a quello di dover convivere con una figura femminile, la vedova di un geroniano morto in un incidente da lui causato e che la tribù gli impone di prendere in carico. Il prete si fa forte anche di una schiacciante superiorità fisica; i geroniani sono creature minute e molto fragili in confronto all'uomo. Ma per mantenere il proprio status di nuova guida spirituale della tribù, egli piega sempre più la propria condotta morale: la geroniana fugge, perché egli non dimostra la propria virilità, e per riguadagnare l'autorevolezza perduta egli deve battersi con uno sfidante. L'uomo vince sul geroniano facilmente, ma in questo modo, ferisce un innocente.

Le vittorie scacchistiche del prete contro il capo tribù, si fanno sempre meno facili. Il gioco degli scacchi diventa una chiara metafora del rapporto del missionario con gli indigeni, come comprende lo stesso padre Francisco:

> Sempre più spesso, padre Francisco che giocava mentre era occupato nella scrittura, doveva accantonare il memoriale e concentrarsi nel gioco che alla fine riusciva a risolvere, ma impegnandosi sempre più a fondo.
>
> Anche l'altra partita, quella cominciata quando la prima volta aveva messo piede nel villaggio, la partita tutt'altro che conclusa, dove erano in gioco i complessi rapporti tra lui e la tribù, una serie di conquiste parziali, di cedimenti e di compromessi, aveva assunto lo stesso andamento, tipico dello stile di gioco di Eusebio barattare, restituire colpo su colpo, non cedere mai nulla senza nulla in cambio.
>
> Apparentemente era lui, il missionario, che attaccava, cioè che proponeva ed otteneva, ma quante volte sull'altro fronte era stato costretto a cedere? Li aveva battezzati, li aveva fatti membri dell'universale ecclesia, ma Eusebio gli aveva fatto bere la shava-changa, l'aveva costretto a infrangere i voti, gli aveva messo a fianco una femmina, in ossequio alle leggi della tribù aveva fatto di lui un geroniano.
>
> Chi era il vincitore di quella partita? Sulla scacchiera, padre Francisco risultava ancora sistematicamente vincente, sia pure con difficoltà sempre maggiori. Ma in quell'altra partita? A ben giudicare erano pervenuti a una situazione di stallo, o meglio di scacco perpetuo, dove vigeva la regola del *do ut des* tacitamente accettata da entrambe le parti. (p. 194)

Il vincitore dell'ultima partita è Eusebio, tanto sulla scacchiera che nella vita. Quando per l'ennesima volta la femmina geroniana che vive con padre Francisco fugge, egli si assoggetta all'usanza di sfidare chi voglia farsi avanti, per difendere il proprio onore. Il corpo del prete è ormai sfibrato dalla lunga permanenza su Geron, così come il suo senso morale dai continui compromessi da lui accettati. Sarà proprio Eusebio a pugnalarlo. Un epilogo tragico corona la vicenda di padre Francisco, dominata da un ineliminabile solipsismo. Sul piano della narrazione alla solitudine del

personaggio ha fatto riscontro l'adozione di un punto di vista interno, che ha messo il lettore a conoscenza dei pensieri del protagonista, dei suoi incubi, delle sue crisi spirituali. La voce narrante esterna ha però mantenuto un'organizzazione formale sempre improntata a un'immediata comprensibilità, la prosa ha escluso monologhi interiori veri e propri o flussi di coscienza. Il romanzo si rivolge sempre a un pubblico ampio. Solo parte di questo pubblico potrà forse apprezzare le citazioni da Theilard de Chardin o la trasfigurazione fantascientifica dei problemi di traduzione culturale che l'evangelizzazione cristiana già comportava in epoca moderna nei paesi dell'Estremo Oriente; ma anche il lettore non attrezzato su questi temi può godere del romanzo di formazione (una formazione incompiuta) e della prosa scorrevole e curata della *Croce di ghiaccio*.

In tema di tecnica rappresentativa *Nemico invisibile*,[28] racconto lungo pubblicato per la prima volta nel 1963, costituisce uno degli esempi più riusciti di tutta la narrativa di Aldani. Il racconto ha la forma di un diario tenuto dal protagonista, secondo una formula già adottata in diversi casi nei racconti di autori italiani pubblicati su «Oltre il Cielo», sopratutto nei primi anni di attività della rivista. Nei racconti di Ivo Prandin ad esempio (*Primo incontro con Xentrum*, *Avamposto spaziale*) il tono diaristico era funzionale a creare un'impressione di autenticità, e insieme un clima drammatico ed eroico, a seconda dell'uso di ulteriori cornici narrative.[29] In *Nemico invisibile* il diario è la forma grazie alla quale la realtà viene rappresentata attraverso il filtro dello sguardo soggettivo del protagonista, ma, dando la parola a un personaggio che si rivelerà un narratore inattendibile, anziché ottenere un effetto di presa diretta sulla storia, viene raggiunto l'effetto contrario di un'estrema distorsione degli eventi narrati.

A una tecnica narrativa dominata dal diaframma della soggettività si accosta un'estrema cura per la verisimiglianza degli elementi tecnici sviluppati nell'ambientazione. La vicenda si svolge all'interno di una base posta su Marte, le cui caratteristiche riprendono quelle di un progetto effettivamente elaborato da due ingegneri italiani. Ricorda l'autore: «Perseguivo, in quell'occasione, una science fiction che fosse hard, ancorata il più possibile alla science, lontana dalla fiction e mi venne in soccorso il "Progetto di installazione e funzionamento di una Base Permanente per ricerche scientifiche sul pianeta Marte" degli ingegneri Giorgio Botti e Piero Manni, presentato a Londra nel 1959 in occasione del X Congresso dell'International Astronautical Federation».[30] Ma se pure gli spunti tecnicamente sofisticati sono effettivamente presenti nel racconto, altri aspetti di

28 *Id*., *Nemico invisibile*, prima edizione in AA. VV., *Interplanet 2*, cit., poi nell'antologia personale *Eclissi 2000*, cit.; quindi nell'antologia *Futuro Europa 27*, Bologna, Perseo, 2000; in fine nell'antologia personale *Febbre di luna*, cit., pp. 249-270, da cui cito.

29 Prandin, Ivo, *Primo incontro con Xentrum*, «Oltre il Cielo», a. II, n. 12, cit.; *id.*, *Avamposto spaziale*, «Oltre il Cielo», n. 15, a. II, cit. V. cap. su «Oltre il Cielo», par. 3 del presente lavoro.

30 Aldani, Lino, nota introduttiva a *Nemico invisibile*, in *Febbre di luna*, cit., p. 250.

questa dichiarazione dell'autore sono da recepire con cautela: l'affermazione di aver perseguito una fantascienza nella quale prevale il peso della scienza su quello della *fiction* è piuttosto da intendersi come una spiritosa civetteria. Come si vedrà tra poco, la dichiarazione ingannevole dell'autore somiglia in maniera sospetta a quella fatta dal narratore all'inizio del racconto. Non solo infatti il peso della *fiction* in questo racconto è decisivo, con l'uso di una tecnica narrativa particolare e tutt'altro che seccamente cronachistica, ma l'attenzione dell'autore implicito è concentrata sulla psiche del protagonista almeno quanto lo è sugli aspetti tecnici della base spaziale marziana.

Gli eventi si svolgono nel corso di due mesi circa, l'intreccio è lineare, scandito dalle date che il narratore annota nel suo diario: da un 25 marzo a un 5 maggio. Al di fuori delle pagine di diario non vi è alcuna cornice narrativa; la trascrizione comincia *ex abrupto*:

> *25 marzo*
> Portare fin quassù oltre mille tonnellate di materiale non è stata un'impresa facile. Ci sono volute qualcosa come... Be' non so dire ora con esattezza quante astronavi abbiamo impiegato in questa colossale spedizione. So soltanto che io sono arrivato qui su Marte con la ventisettesima. E non sono stato l'ultimo. (p. 251)

Nella seconda pagina di diario riportata sono già presenti in nuce tutti i presupposti dell'azione e della narrazione successive:

> *27 marzo*
> Oggi Joe Ralston, l'altro tecnico che insieme con me è impiegato alla sorveglianza delle colture idroponiche, s'è messo a ridere e ha detto che è tutta una pazzia.
> D'accordo, è tutto una pazzia. Ma ora non voglio pensarci. Durante il tragitto ho riempito un intero quaderno: impressioni, fantasie, resoconti delle discussioni coi compagni di viaggio. Un diario, insomma. L'ho lasciato a bordo di proposito. Si era trattato soltanto d'uno sfogo. Ma è stato uno sfogo che forse m'ha fatto più male che bene, poiché all'inizio cominci a scrivere per riempire i vuoti e le pause d'un tempo che è restio a trascorrere, ma poi, a poco a poco ti accalori, scrivi, scrivi, ed esageri. E finisci col credere a tutte le sciocchezze che metti sulla carta.
> Ora so come va tenuto un diario. Bisogna bandire del tutto le riflessioni e la nostalgia. E poi, bisogna proporsi l'ottimismo, sempre. L'ottimismo ad oltranza. È inutile descrivere il colore spettrale di Phobos. Finisce che poi Phobos ti mette paura davvero. Ho deciso che su questo diario mi limiterò a riportare soltanto i fatti. E neanche tutti, ma solo quelli che ricadono sotto la mia diretta osservazione. Una specie di macchina fotografica. Insomma, non voglio metterci nulla di mio, assolutamente nulla. Voglio essere freddo, impersonale, come una calcolatrice elettronica. (p. 251)

Il proposito di obiettività verrà completamente disatteso, tanto che queste dichiarazioni programmatiche assumono presto un senso antifrastico. Nella stessa pagina in cui vengono formulate si notano già le prime contraddizioni: il narratore si propone un ottimismo che è di per sé tutt'altro che neutro, e una serie di altre affermazioni fanno immediatamente dubitare il lettore più

smaliziato delle capacità di questo io narrante di estromettere la propria emotività dalla descrizione delle cose. Il rischio di accalorarsi, di finire col credere a ciò che si scrive, di restare turbati («finisce che poi Phobos ti mette paura davvero»), suggeriscono la difficoltà nel dominare le proprie reazioni, persino nel rapporto con la propria stessa scrittura, fonte di suggestioni irresistibili e turbamenti.

Il quadro si completa con le date subito successive: il coordinatore della base convoca l'io narrante, gli raccomanda di segnalare qualunque stranezza, anche la più soggettiva, perché, come tutti sanno, le due missioni precedenti sono fallite per motivi che si possono ricondurre sostanzialmente a un solo problema: «insufficienza di adattamento». Quando il protagonista riflette su questo concetto, ripercorrendo ciò che sa delle precedenti spedizioni su Marte, scrive che Marte era già stato cartografato e fotografato: le ragioni degli insuccessi non stanno sicuramente in una insufficiente conoscenza del territorio, «Ma un conto è studiare Marte sui plastici, altro è scendere giù, vivere in mezzo a questa sabbia che non sta ferma un attimo, nel gelo delle notti interminabili e sotto un cielo che sembra di vetro, qui, in questa solitudine ingiustificata» (p. 253). Le dichiarazioni che aprivano il diario sono già tradite: le pagine si riempiono di riflessioni personali e la descrizione della realtà esterna si ammanta di sentimenti e stati psicologici, il senso di solitudine muta l'ambiente in un soggetto ostile. Lo spazio esterno viene progressivamente e rapidamente trasfigurato dallo sguardo del personaggio, si trasforma in un ballardiano spazio interiore. Il deserto marziano diviene il vuoto scenario dove l'uomo proietta le proprie paure, dove i timori sopiti nell'inconscio possono prendere il corpo inconsistente dell'allucinazione.

Il fallimento della seconda spedizione, perfezionata sotto tutti gli aspetti tecnici, sembra addebitabile a un sabotaggio, che non può che esser avvenuto dall'interno, esser stato organizzato da parte di qualcuno degli astronauti:

> Non lo so. Se non fossimo più che certi del fatto che su Marte non c'è vita, se solo per un istante potessimo supporre una qualche forma vivente in queste valli di sabbia e di roccia... Ma è impossibile.
>
> […] Comunque, ora tocca a noi. Siamo qui, in questo Anno Domini 2021, imbambolati, sospettosi, e continuiamo a guardarci in cagnesco tutto il santo giorno: il discorsetto del coordinatore Ramsey ha fatto nascere in ognuno di noi una diffidenza esagerata e, se vogliamo, ridicola. Così, quando poco fa mi sono ritirato nello stanzino per... insomma, per motivi di igenico e salutare ricambio, ebbene... ero appena entrato e già il faccione rosso e rotondo di Joe Ralston mi stava osservando dall'alto, dietro la rivestitura di methacrylate della tettoia. (p. 254)

Tutto l'ottimismo del narratore, che nelle prime pagine aveva preso la forma di un'orgogliosa rassegna e quantificazione precisa della grande mole di materiale trasportata su Marte per costruire la base, è già svanito, così come non c'è più traccia, in un brano come quello appena citato, dello

scrupolo di attenersi al resoconto di nudi fatti. Il diario prosegue registrando ancora processi e dettagli tecnici della costruzione della base: l'impianto dei ricoveri, le piste coperte che collegano i ricoveri alla centrale energetica e agli hangar dei mezzi aerei. La struttura delle piste è descritta, per fare un esempio, con attenzione ai materiali utilizzati: un duplice strato di juta plastificata, rete di acciaio galvanizzato, il getto di uno strato di malta a base di resine plastiche, l'isolamento dei cavi di distribuzione di acqua, energia elettrica, ossigeno. Il diario sembra aver ripreso la piega di obiettività voluta dallo scrivente all'inizio, quando arriva una brusca smentita:

> Io so perché sto scrivendo tutto questo. La tempesta di sabbia che oggi ci ha sorpresi nel bel mezzo del lavoro ha indebolito il mio spirito più che il mio corpo. E forse adesso ho paura. Perché s'è aperto un cielo, dopo, dopo che la tempesta era cessata all'improvviso così come all'improvviso era sorta, s'è aperto su di noi un cielo così colmo di strane immagini che... Io non so descrivere la pazza girandola di sensazioni che per un momento lunghissimo m'ha sconvolto l'anima. Non so e non voglio. Non c'è nessuno qui. Eppure tutto sembra in agguato. Mille timori ingigantiscono come ombre di fiamma sul fondo della caverna. Ma io non voglio lasciarmi andare, non voglio che visioni assurde mi divorino. (p. 255)

Il diario stesso diventa un catalizzatore della paranoia: il protagonista si convince che Joe Ralston, il collega addetto con lui alla cura delle vasche idroponiche, voglia leggerlo, portarglielo via.

Nelle pagine successive il turbamento psichico aumenta, la descrizione di ulteriori particolari dell'organizzazione della base sembra sempre più un patetico tentativo di distrarre la mente da se stessa. Le esplorazioni scoprono sotto la superficie di Marte un vasto sistema di gallerie. La mente del protagonista subisce un primo *blackout*, è convinto di percepire una presenza esterna in grado di dominarlo: una prima manifestazione schizofrenica a cui ne seguiranno altre e più distruttive. Cresce la rete di rancori e di paure in cui resta sempre più invischiato: il suo progetto per vasche idroponiche a ciclo chiuso è stato ingiustamente scartato, la moglie rimasta sulla Terra lo sta forse tradendo con un vecchio corteggiatore, nei comportamenti dei compagni mille piccoli particolari gli suscitano astio e nervosismo, si sviluppa una mania di persecuzione totalizzante. La scrittura mima la progressiva perdita di controllo sul pensiero: ricordi, proiezioni, commenti, si frammischiano ormai a ruota libera. Infine, la decisione di sabotare la base: tutti gli ambienti sono collegati, basterà far saltare il deposito dell'ossigeno. Il racconto termina prima che il narratore prema il pulsante che innescherebbe l'esplosione.

Non manca in questo racconto l'attenzione agli aspetti tecnici dell'ambientazione, ma il fuoco della narrazione è posto senz'altro sulla psiche del personaggio, l'interesse deriva dalla compresenza e dal rapporto tra i due aspetti, convalidando la descrizione di fantascienza citata all'inizio di questo capitolo che Aldani aveva, troppo generosamente, riferito a tutti gli autori di genere italiani: « […]

l'ambizione di andare oltre quella che può essere la trovata tecnologica o l'ingegnosità delle situazioni, per tendere, più o meno consapevolmente, alla rappresentazione dell'uomo, l'unico soggetto che possa essere letterariamente raccontato».

Capitolo II

Gilda Musa

II. 1 L'esperienza poetica e l'approdo alla fantascienza

> […] la dimensione realistico-fantastica di quei testi mi svelò ben presto le straordinarie possibilità inventive e l'affinità e addirittura la parentela stretta con la mia poesia e le mie tematiche. Il senso del relativo e del meraviglioso, le capacità demistificatorie, la pluralità dei significati, la visione prismatica del reale, la ricerca e l'invenzione linguistica, l'adesione o l'accostamento ad altre differenti realtà, le aperture "galattiche", l'analisi psicologica dell'uomo come è o come potrebbe essere o divenire, i terrori che ci assediano in forma di mostri, il rapporto uomo-macchina, e così via: un'azione rappresentativa che mentre affonda, come la poesia, secondo una linea verticale, agisce insieme anche orizzontalmente, in lungo e in largo, nei molteplici aspetti dell'esistenza.[1]

Così Gilda Musa ricordava le sue prime letture fantascientifiche, sottolineando del genere un potenziale multiforme, una pluralità di aspetti che si ritroverà tutta nella declinazione fattane da lei stessa - dall'invenzione linguistica alla riflessione su aspetti precipui della modernità, dal senso del meraviglioso all'osservazione della psicologia individuale. La declinazione del genere proposta da Musa, ricca e personale, è derivata dalla sensibilità dell'autrice, e certo anche dal suo percorso intellettuale precedente, secondo un legame che l'autrice stessa individuava all'inizio del brano citato.

Nata in Romagna, a Forlimpopoli, classe 1926, figlia dello xilografo Romeo Musa (1888-1920), Gilda Musa è stata tra i narratori italiani di fantascienza più consapevoli e dotati. Laureatasi in lettere a Milano, Musa si era specializzata in germanistica a Heidelberg e diplomata in lingua inglese a Cambridge. All'altezza del suo esordio nel mondo della fantascienza italiana, avvenuto nel 1963 col racconto *L'unico abitabile*, sulle pagine dell'antologia *Esperimenti con l'ignoto* curata dal gruppo di «Futuro», Musa aveva già all'attivo una cospicua produzione poetica e critica.[2]

1 Musa, Gilda, *Esperienza personale*, in «La Collina», a. III, n. 3, marzo 1982, pp. 90-96, citazione a p. 93.

2 Per le informazioni biografiche mi rifaccio soprattutto a vari scritti redazionali anteposti alle opere dell'autrice: il cappello introduttivo a *Memoria totale*, in «Futuro», a. I, n. 3, cit., p. 65; il risvolto di copertina in *Fondazione «ID»*, Milano, Nord, 1981; il box *Musa per vocazione* che accompagna l'intervista all'autrice *La liberazione deve nascere dalla donna*, nella pubblicazione amatoriale «La Bottega del Fantastico», a. I, n. 1, 1980, pp. 49-54 (box a p. 49). Integro le informazioni bibliografiche grazie al *Catalogo SF, Fantasy e Horror*, a cura di Ernesto Vegetti, Pino Cottogni ed Ermes Bertoni, <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/>, e al catalogo Opac nazionale <http://www.sbn.it>.

Tra i lavori portati a termine in qualità di germanista, nel corso degli anni Cinquanta, vi sono la traduzione e curatela di alcune poesie di Brecht in italiano (un volume di *Poesie di Bertold Brecht* per l'editore romano La Carovana nel 1956 e *Una lettera e alcune poesie* per la fiorentina La Nuova Italia nel 1958), la pubblicazione un saggio sulla *Poesia tedesca del dopoguerra* (Milano, Schwarz, 1958), la cura di un'edizione di Ernst Wiechert con testo a fronte (*Le mie poesie*, Vicenza, La Locusta, 1959). Comincia negli stessi anni anche l'attività poetica. La raccolta d'esordio, che porta il titolo ungarettiano de *Il porto quieto*, è del 1953 (Schwarz); la seguente *Morte di volo*, del 1954, è la prima raccolta pubblicata nei Quaderni di Galleria, la collana legata all'omonima rivista che Leonardo Sciascia cura per le edizioni Salvatore Sciascia di Caltanissetta, cui seguiranno, negli anni diverse altre. Prima del 1963, escono anche le raccolte *Le armi* nel 1959 (Padova, Rebellato) e *Amici e nemici* nel 1961 (Venezia, Ca' Diedo).

Nel corso di questa prima fase del suo itinerario poetico, Musa assimila e già in parte supera posizioni ermetiche e prevalentemente intimistiche, per approdare a un'attenzione alla rappresentazione della concretezza, e a una tematizzazione di problematiche tipiche della modernità industriale. Nella prima raccolta - *Il porto quieto*, Spagnoletti riassumeva, «la civiltà ermetica è vissuta come offerta dell'alta dignità della parola», ma già, accanto a un uso ricercato e colto della metafora si può notare «una radice nella "terrestrità pascoliana", quel prendere l'abitudine di nominare le cose che sottrae sgomento all'effetto di alone della parola ermetica […] non è propriamente la tecnica a rivendicare privilegi, quanto un istinto di conoscenza supplementare affidato al potere orfico dei significanti».[3]

Sto avanzando queste osservazioni perché, pur volendomi concentrare sulla narrativa dell'autrice, mi sembra interessante rintracciarne i principali rapporti con la produzione poetica, rapporti che spesso si concentrano in aspetti-chiave dei testi: ad esempio la cura nella scelta della singola parola, e in particolare dei nomi - tra la ricerca di suggestione attenta anche al suono e alla risonanza del vocabolo, e l'attitudine descrittiva e concreta - troverà nella narrativa fantascientifica spazi di sperimentazione nuovi, in cui la lezione della poesia sarà al contempo ripresa e superata in altre direzioni. Mi riferisco ai molti neologismi, presenti soprattutto nei racconti brevi, impiegati nella descrizione dei paesaggi alieni e della flora in particolare - alle misteriose piante di altri pianeti vengono dati nomi precisi e ricchi di echi fonici, ma anche futuribili ritrovati tecnici e tecnologici vengono designati da parole appropriate, e sopratutto da composti "parlanti" (come "cristalplastica" o "cosmocargo", ma rimando altri esempi alla lettura ravvicinata dei testi).

3 Luzzi, Giorgio, *Gilda Musa. Alcuni rilievi sull'itinerario poetico*, in «Il Lettore di provincia», a. XVI, n. 61-62, giugno-settembre 1985, pp. 54-62, citazioni a pp. 55-56. Cfr, Spagnoletti, Giacinto, *Prefazione* a Musa, Gilda, *Notizie in bianco e nero*, Caltanissetta, Sciascia, 1983. *Notizie in bianco e nero* raccoglie una scelta delle poesie pubblicate a partire dal 1953, curata dall'autrice stessa.

Lo stesso approdo alla narrativa fantascientifica è, almeno in parte, l'esito di un percorso cominciato nella poesia, che porta l'autrice a confrontarsi, nel corso degli anni Sessanta, con temi derivati dall'esperienza della modernità industriale e della grande città (Musa si era trasferita a Milano nei primi anni Sessanta). A partire da *Amici e nemici*, e poi nella raccolta seguente *Gli onori della cronaca* del 1964 (Caltanissetta-Roma, Sciascia) e nel poemetto *La notte artificiale* del 1965 (Firenze, Quartiere) l'habitat urbano sale alla ribalta del verso e determina un processo di radicale frantumazione metrica e prospettica - dall'ironia ancora rasserenante che permea la raccolta del 1961 (un'ironia in cui si possono distinguere ascendenze lombarde, razionalistiche, reboriane, che torneranno a essere importanti in seguito), passando per il maggiore coinvolgimento morale e per l'attenzione sempre più fissata sugli aspetti malati e violenti della città neocapitalistica ne *Gli onori della cronaca*, per arrivare all'alienazione del soggetto, cui corrisponde, ne *La notte artificiale*, anche un abbandono dei metri regolari, mentre la città diventa luogo del caos e dell'enumerazione dei beni di consumo. Temi che si ritroveranno anche in racconti e romanzi, non senza interessanti corrispondenze tra passi specifici in testi poetici e narrativi.

Così l'autrice ricordava, nel 1982, l'esperienza di quegli anni:

> Nel trapasso veloce verso l'industrializzazione di un'Italia già agricola, si verificava un massiccio afflusso di invenzioni tecniche, applicazioni cibernetiche, automazioni, eterogenea congerie di oggetti di materie plastiche, urbanesimo, fabbriche, smog, una Milano - la città in cui vivo - sempre più cupa, più affollata, brulicante di architetture adatte più a meccanismi robotici che a esseri umani: microcosmo simbolico di una condizione ormai planetaria. Eppure, nell'accezione generale più indotta che autonoma, tutto ciò equivaleva a progresso, benessere, piacere del vivere moderno, felicità. […] "poesia della disobbedienza" definì Giorgio Bàrberi Squarotti *Gli onori della cronaca* (Sciascia), un libro che raccoglieva il mio lavoro degli anni 1961 e 1962. Tentavo di dare un significato concreto alla complessa parola alienazione, attraverso un impasto linguistico di violenza e inquietudine, intenzionalmente deformato, accumulato e spoglio.[4]

All'accresciuta importanza di una riflessione anche critico-ideologica sulla realtà contemporanea, corrisponde l'avvertimento di una «limitazione, un'impossibilità di effettiva e allargata comunicazione [...] perché la poesia è essenzialmente solitudine o, al massimo, colloquio fra addetti ai lavori». Dunque la narrativa fantascientifica si configura da subito, per l'autrice, non solo come strumento di invenzione e riflessione adatto alla realtà contemporanea, ma anche come forma indicata per tentare un dialogo con un pubblico più ampio di quello della poesia - e in virtù delle caratteristiche di genere (prosa) e sottogenere (stilemi fantascientifici) che l'autrice deciderà di riprendere, e in virtù delle diverse sedi editoriali cui le opere possono approdare. Una sensibilità che si può riscontrare anche in altri fronti di impegno, che vedono Musa, negli anni seguenti, accostare

4 Musa, Gilda, *Esperienza personale*, cit., p. 91.

alle collaborazioni con testate culturali specializzate - «La Fiera Letteraria», «Quartiere», «Il Baretti» - attività nel campo della divulgazione della letteratura fantascientifica in sedi e su *media* diversi, rivolgendosi a un pubblico certo diverso e più ampio di quello dei settimanali e mensili letterari. Musa firma con costanza recensioni a opere di narrativa fantascientifica sulle pagine di «Paese Sera», scrive numerosi racconti di fantascienza per la Radio Svizzera Italiana[5] e diversi romanzi specificamente rivolti al pubblico dei bambini e dei ragazzi.[6]

Musa debutta alla prosa sulle pagine di «Futuro»[7] nel 1963. Anche se solitamente come primo racconto viene citato *Memoria totale* (nel numero 3, settembre-ottobre 1963 della rivista),[8] tecnicamente questo è preceduto da *L'unico abitabile*, incluso nell'antologia collettiva *Esperimenti con l'ignoto* (Editoriale Futuro, finito di stampare nel luglio 1963), poi ripreso in due antologie personali dell'autrice - *Strategie* (Bologna, Cappelli, 1968) e *Festa sull'asteroide* (Milano, Dall'Oglio, 1972). Forse l'attribuzione di una priorità cronologica a *Memoria totale* si può far risalire a un'affermazione della autrice stessa riguardo al racconto, che ne presenta la genesi quale sua prima prova narrativa:

> Ero ossessionata dalla necessità di obiettivare quella intermittente condizione angosciosa che mi estraniava da me stessa mentre mi ci immergeva ancora più intimamente. Speravo di estrarre quegli spettri, analizzarli, allontanarli. Il risultato fu, ma involontariamente, una prosa, un racconto che intitolai *Memoria totale*: attraverso ricordi personali e ancestrali di una me stessa immessa in una terza persona protagonista, viene ripercorsa in sintesi la storia dell'umanità. Prendeva forma, per la prima volta e inaspettatamente, l'esortazione alla prosa narrativa che Inìsero Cremaschi mi rivolgeva da tempo, perché potessi rimediare alla sensazione di limitazione e inadeguatezza che mi procurava, ormai, la poesia. Che *Memoria totale* fosse un racconto fantascientifico, non lo sapevo: l'avevo scritto in luogo e in cambio di una poesia, ma in un ambiente in cui già si respirava l'aria del fantastico, dello strano e del cosmico.[9]

Questa testimonianza conferma l'idea di un approdo alla narrativa avvenuto in maniera naturale, sbocco quasi obbligato di una tensione a una maggiore distensione della scrittura in fase

5 Alcuni dei quali raccolti nella seconda parte del volume che ospita il romanzo *Esperimento donna*, Milano, De Vecchi, 1979.

6 Romanzi per ragazzi scritti da Musa sono: *Marinella super*, pubblicato dalla Società Editrice Italiana (SEI) di Torino nel 1981, nella collana I nuovi Adulti, nelle edizioni successive inserito nella collana Gli eroi dell'avventura; *L'arma invisibile*, pubblicato sempre dalla SEI, nel 1982, nella collezione Scrittori per la scuola; *Le grotte di Marte*, scritto insieme a Inìsero Cremaschi, nel 1974 e pubblicato dalla Bietti di Milano nella collezione Identikit, poi ripreso nel 1996 dall'editore Piccoli di Torino nella collezione Topo di biblioteca, con l'aggiunta di un'appendice didattica a cura di Miranda Gigliotti.

7 Cfr. *infra* sez. II, cap. V.

8 Ho già citato il racconto nel cap. V, segnalandone anche la ripubblicazione nell'antologia *"Futuro". Il meglio di una mitica rivista di fantascienza*, cit.. *Memoria totale* è stato poi incluso anche in *Festa sull'asteroide*. Mentre la riproposizione nella prima antologia riprende senza cambiamenti il testo edito nella rivista, questa seconda edizione mostra interessanti interventi dell'autrice, di cui più avanti nel testo.

9 Musa, Gilda, *Esperienza personale*, cit., pp. 92-93.

compositiva e al raggiungimento di una comunicazione aperta a un pubblico più vasto. Va comunque sottolineato che le sedi editoriali in cui troveranno posto i racconti e i romanzi dell'autrice rappresentano una fantascienza nella sua declinazione più letterariamente impegnata: dopo due racconti pubblicati su «Futuro», Musa approda subito in libreria con l'antologia collegata alla rivista romana (*Esperimenti con l'ignoto*), e, nel 1964, con un racconto nella quarta antologia *Interplanet* curata da Sandrelli (Milano, Nuova Accademia) e uno nell'antologia di autori italiani curata da lei stessa e Inìsero Cremaschi (suo marito e futuro collaboratore in altre iniziative) *I labirinti del terzo pianeta* (Nuova Accademia), che affiancava ai migliori nomi dell'ambiente fantascientifico (come Aldani, Rinonapoli, Sandrelli) quelli di Bigiaretti, Soldati, Foelkel. Nel 1968 la prima antologia personale si intitola *Strategie*, seguita, dopo qualche comparizione in altre riviste, da *Festa sull'asteroide* nel 1972, dai romanzi *Giungla domestica* nel 1975 (premio Italia[10] l'anno seguente e premio Città di Ferrara) ed *Esperimento donna* nel 1979 (premio Italia l'anno seguente).[11] Nel 1978 compare il bel racconto *Gli ex-bambini* sul numero 22 di «Robot» (premio Italia per la narrativa breve). Gli anni Ottanta sono segnati dalla collaborazione con «La Collina», la rivista diretta da Cremaschi per la Nord, che nell'idea di "neo-fantastico" tentava di proseguire il progetto culturale del curatore, già nato con la collaborazione a «Futuro» e la cura e l'introduzione delle antologie italiane (*Universo e dintorni* in particolare), di nobilitazione dei generi del fantastico attraverso la promozione di autori letterariamente attrezzati, il raccordo con la tradizione letteraria nazionale, l'impegno critico; un programma che certo poteva trovare in Musa una delle sue sostanziazioni migliori.[12] Nel 1981 esce il romanzo *Fondazione «ID»* per i tipi della Nord (premio Italia 1982), nella collana Cosmo, una serie economica, longeva e prolifica, di fantascienza di ogni sotto-filone (Musa è preceduta da nomi che spaziano da Brunner a van Vogt a Dickson).[13] Nei secondi anni Ottanta e negli anni Novanta la produzione dell'autrice si diraderà.

Lungo questo percorso di pubblicazione, in cui molte delle tappe significative si concentrano tra

10 Il premio Italia, nato nel 1972, è assegnato a opere fantascientifiche e fantastiche in lingua italiana dalla comunità degli appassionati. Nel corso degli anni sono cambiate più volte la sede, gli organizzatori, le modalità di votazione, le categorie premiate (tra Romanzo, Racconto, Saggi, Pubblicazioni specializzate e Fanzine, ma anche Artista, Fumetto, Spettacolo). Nel 1972 fu organizzato dal CCSF di Venezia - Centro Cultori Science Fiction, all'interno dell'Eurocon tenutasi a Trieste (e prima Italcon), in seguito si è sempre collegato alle Italcon.

11 *Ead*., *Strategie*, Bologna, Cappelli, 1968 comprende i racconti *Trenta colonne di zeri*, *L'unico abitabile*, *Amanti della scienza*, *Più o meno una macchina*, *Terrestrizzazione*, *I traditori*, *Memoria totale*, *Max*; *ead*., *Festa sull'asteroide*, Milano, Dall'Oglio, 1972; *ead*., *Giungla domestica*, Milano, Dall'Oglio, 1975; *ead*., *Esperimento donna*, Milano, De Vecchi, 1979.

12 V. *infra* sezione I, cap. II, par. 5; cfr. Pagetti, Carlo, *Recent Italian Criticism on Utopia and Science Fiction*, «Science Fiction Studies», vol. 8, part 1, cit. Secondo Pagetti le ambizioni della rivista - promuovere alcuni autori italiani di fantastico e fantascienza al livello della produzione letteraria più impegnata, coniando l'etichetta del "neo-fantastico" e valorizzando criticamente i racconti presentati - restarono i larga parte disattese dall'effettivo livello dei racconti e dei saggi pubblicati. Nonostante alcune rilevanti eccezioni (ad esempio i contributi di Spagnoletti, uno dei quali, su Musa, cito anche qui), il giudizio di Pagetti può essere confermato, aggiungendovi la prematura chiusura della rivista dopo soli quattro numeri.

13 Musa, Gilda, *Fondazione «ID»*, Milano, Nord, 1981.

anni Sessanta e Settanta, Musa non adopera mai alcuno pseudonimo: un fattore significativo, almeno quanto le sedi editoriali (riviste per lo più colte e sopratutto pubblicazioni librarie, distribuite in libreria e non in edicola), di una fantascienza italiana in grado di rivendicare un proprio spazio, una propria autonomia dai modelli stranieri, pur, d'altro canto, senza uscire da sedi specializzate e senza tradire le aspettative di un pubblico di appassionati (come dimostrano i premi Italia ricevuti per tutte le opere principali). Elementi esteriori emblematici di una scrittura che, nelle opere, impiega senza riserve molti degli stilemi più tipici del repertorio di genere, strumentalizzati però ai fini di una ricerca stilistica originale e di una riflessione sull'uomo e sulla modernità adoperando il genere fantascientifico in modo eterodosso e profondamente introiettato. Una fantascienza che può assurgere, almeno in alcuni casi, a essere la nuova poesia della scienza nell'epoca dell'esplorazione dello spazio e dell'urbanesimo industriale.

II.2 I racconti dell'io: narrativa logico-fantastica, nuova poesia della scienza

È il ricordo di Inìsero Cremaschi ad aggiungere altri elementi importanti relativamente alla nascita letteraria ed editoriale di *Memoria totale* e, per conseguenza, relativamente al primo accostamento di Musa alla fantascienza:

> Fu Lino Aldani a rivelarle la sua vocazione e la sua predisposizione. […] Scrivendo in poesia, Gilda elaborava una sua ispirazione di tipo logico-fantastico che esprimeva attraverso situazioni e personaggi contemporaneamente reali e d'invenzione. L'elemento scientifico esigeva uno spazio sempre maggiore, e a un certo punto la forma della poesia non riuscì a contenerlo tutto. "Memoria totale" è nato così: come una poesia più ampia e distesa. Ed è poesia in prosa. Poesia fantascientifica. Aldani interpretò il racconto in chiave di mutazione psico-biologica e ci azzeccò […][14]

Proprio a seguito di questa un'inaspettata cooptazione Musa cominciò a leggere narrativa fantascientifica.[15] Cosicché *Memoria totale* resta un caso relativamente isolato rispetto ai racconti e romanzi seguenti. In tutta la produzione successiva dell'autrice si trova infatti un largo uso di molti degli stilemi di genere più tipici (dagli alieni al viaggio spaziale alla colonizzazione di pianeti lontani), mentre in *Memoria totale* l'elemento scientifico è derivato - più che dalle scienze dure o dalle scienze della vita predilette da molta fantascienza soprattutto classica - dalla psicologia, e

14 Cremaschi, Inìsero, scritto introduttivo in *id*. (a cura di), *"Futuro"*, cit., p. 168.

15 Ricorda l'autrice: «Quel risultato positivo mi indicò l'imbocco di una strada che, attraverso altre serpentine, raggiungeva la letteratura. Non si trattava di decidere, in un aut-aut, fra prosa e poesia, ma di tentare di convivere nelle due forme e, anzitutto, esaminare criticamente che cosa significasse e che cosa implicasse la prosa fantascientifica nella quale, con naturalezza, ero entrata. Occorreva uno studio di testi esemplari, da cui dedurre una teoria per costruire poi una prassi», in *Esperienza personale*, cit., p. 93.

consiste in una versione dell'inconscio collettivo junghiano. La protagonista del racconto, Anna, si trova una domenica a casa da sola, fuori un paesaggio ovattato, il marito lontano per lavoro, una settimana stancante sulle spalle. Il gorgoglìo di un pentolino sul fornello richiama ad Anna rumori analoghi perduti nei ricordi del suo passato. Il suono diviene così l'elemento scatenante di una catena di libere associazioni; ma ai ricordi personali, che risalgono la gioventù e l'infanzia della donna, inaspettatamente ne seguono ulteriori, che sovvengono ad Anna come fossero suoi, ma che ella è incapace di rintracciare nel proprio passato personale. La donna si ritrova a precipitare in un gorgo di ricordi attinti direttamente all'inconscio collettivo della specie, andando indietro nel tempo attraverso le generazioni sino all'origine dell'uomo. Lo shock finale le sarà letale e il suo cuore cesserà di battere.

Questo, in poche parole, è ciò che nel racconto viene narrato. Ma *Memoria totale* resta uno degli scritti più notevoli dell'autrice anche per l'abilità compositiva e la ricercatezza stilistica che lo contraddistinguono. Mettendo a confronto i testi della prima edizione in rivista (di seguito MT1) e dell'edizione nell'antologia personale del 1972 (di seguito MT2), si nota inoltre un minuzioso *labor limae* svolto dall'autrice, principalmente per sottrazione e per sintesi: cadono alcuni aggettivi, molti verbi che descrivono azioni della protagonista, il cui senso è lasciato implicito nelle frasi seguenti, vengono eliminate intere frasi che ribadiscono o ripetono o specificano concetti già chiari. Non vengono apportati invece cambiamenti alla struttura portante del racconto né alla disposizione dei paragrafi in cui è scandito; le correzioni dell'autrice si concentrano insomma su di una politura, che conferma, anche nel tempo, un'attenzione sin minuziosa alla scelta del vocabolo, del nesso sintattico, del giro del periodo.

Si vedano, già nell'*incipit*, gli esiti delle correzioni tra semplificazione della frase e rarefazione dei significati. In MT1 l'*incipit* recita:

> La neve sul davanzale del balcone si sfalda sotto la luce vibratile, brevi colate si staccano in un polverio di cristalli minutissimi. Bianco-d'abbaglio polarizzato sul ripiano, bianco-d'ombra nel bordo rigonfio, oltre l'incidenza dei raggi. Anna pranza sola, si fa compagnia guardando oltre la vetrata senza tende, la testa voltata verso quel ricamo di splendore, solleva il cucchiaio meccanicamente, svogliata. Ogni tanto appoggia il cucchiaio nel piatto, punta il gomito sul tavolo, posa la guancia sul palmo della mano. (MT1, p. 65)

Nell'*incipit* in MT2, nella prima frase vengono soppressi la determinazione di luogo e il secondo verbo, la frase viene unita alla seguente; a “bordo” viene preferito il più dolce “orlo”; l'intera frase “Anna pranza sola” viene abolita, il fatto è lasciato implicito nel gesto compiuto con il cucchiaio (e la prima comparsa del nome della protagonista per conseguenza è rimandata di alcune righe); le ultime frasi vengono unite e condensate. Il risultato complessivo è nettamente più asciutto e il peso

relativo della descrizione è ridotto in favore di una maggiore forza connotativa: «La neve si sfalda sotto la luce vibratile, brevi colate di un polverìo di cristalli, oltre la vetrata senza tende, bianco-d'abbaglio polarizzato sul ripiano, bianco-d'ombra nell'orlo rigonfio oltre l'incidenza dei raggi. Solleva meccanicamente il cucchiaio, ogni tanto lo appoggia nel piatto, punta il gomito sul tavolo, posa la guancia sul palmo della mano» (MT2, p. 93).

Non mi interessa proseguire in questa sede una critica delle varianti: basta aver rilevato in quale direzione hanno principalmente lavorato le correzioni dell'autrice. D'ora in poi mi riferirò esclusivamente all'edizione del 1972, considerandola l'ultima volontà dell'autrice e segnalando eventualmente altri cambiamenti di particolare rilievo rispetto al testo del 1963.

Il gorgogliare delle prugne che bollono in primo momento inquieta Anna, dimenticatasi del pentolino messo sul fuoco, un piccolo spavento, innocua prefigurazione di un timore assai maggiore cui la donna andrà in contro. Quindi il rumore richiama dei ricordi e ne diviene un elemento ricorrente, insieme correlativo oggettivo del percorso della memoria:

> Il gorgoglìo monotono a poco a poco vince il silenzio, occupa lo spazio; poi s'introduce attraverso l'udito fin dentro regioni segrete, sommuove strati con la forza delle sensazioni più tristi, che stanno nascoste nel fondo e salgono a circondare, colorare di grigio perfino le azioni […]
>
> Il gorgoglìo passa e ripassa sopra le sedimentazioni dei mesi, degli anni, riscopre isole analoghe, gorgoglii anteriori: così gorgogliavano le patate nella pentola di alluminio posata sulla stufa. Neve sporca nel cortile trascurato. Antonio prigioniero in Germania scriveva: «Oggi abbiamo mangiato patate bollite, senza sale». […] (p. 95)

La terza persona impiegata da un narratore esterno, ma avvertito dell'interiorità di Anna, lascia il posto alla prima persona con cui si esprime direttamente la protagonista stessa per raccontare i propri ricordi ma anche per esprimere il proprio crescente sgomento. L'io della protagonista prevale sempre più di frequente, quindi completamente (con la sola eccezione di poche righe poste a chiusa del racconto), un io che viene sempre più travolto dal flusso di una memoria fuori dal suo controllo. Il gorgoglìo ritorna, in un'anafora della parola che è insieme drammatica climax del concetto.

> Piangevo per un altro motivo, un nodo aggrovigliato nel petto: e quel ribollire e gorgogliare riportava un altro più lontano motivo, ma dove?, forse nei primi tempi della vita: a cinque mesi stavo per morire soffocata, la mamma dalla stanza vicina sentì un gargarismo strano, mi trovò con la bocca spalancata e la faccina violacea mentre il latte fiottava dalla bottiglia e gorgogliava in gola. Un pezzetto di gomma staccato dal biberon. (p. 97)

I ricordi si fanno estranei, risalgono indietro nel tempo, Anna diventa contadina e assiste all'uccisione del maiale, donna sconosciuta che prende l'acqua alla fonte in un vecchio paese, dama

in una carrozza, naufraga di un veliero spagnolo, ufficiale in un locale parigino *belle époque*, legionario durante le guerre pompeiane, in un succedersi sempre più rapido. I quadri si mutano in un flusso continuo:

> «Qui furor, hercle, quae virtus» urlo «in malam crucem», impreco, tracanno vino da un cratere, la testa mi gira, mi sembra di cadere in un vuoto, fischiano granate, schegge scattano attorno, un cavallo si alza rampando, un tricorno di panno calpestato, la coccarda tricolore, rotola una testa nel paniere, un boato di voci «Le roi est mort!» un tuono, «Vive la république!», grandine pioggia, rivoli sul terreno, mulinelli, tanti mulinelli, l'acqua trascina sterpi, un tronco con le radici sollevate, una pecora dal ventre gonfio, un cavallo con le zampe all'aria, una sedia impagliata, arriva al davanzale, noi sopra il tetto, nessuno ci salva, nessuno salva me, un povero vecchio che trema di freddo e paura, nessuno ha pietà di me, un vecchio infelice, nessuno, l'acqua lambisce il tetto, il mio mantello è inzuppato di pioggia, grido, una voce profonda, roca, gridano, bestemmiano, chiamano, urlano un nome tutti insieme, battono mani, agitano braccia, evviva evviva è arrivato, è lui, sono io, è lui, Pietro, è arrivato a Parigi, evviva il fondatore di Pietroburgo, vive l'Empereur, vive le Roi, Vivat Caesar, viva Verdi, è lui, con la barbetta appuntita / il cranio appuntito / il naso appuntito / un becco / un artiglio / un trincetto / fora l'indice / un ago da materasso / sangue / tante gocce di sangue / la benda si srotola / rotola / la ruota del carro travolge il cane zoppo / che dolore sulla schiena / guaisce / guaisco / lo storpio cammina / com'è difficile doloroso camminare con una gamba rattrappita […] (pp. 101-102)[16]

Come il gorgoglìo del ribollire di un pentolino si è via via mutato nel rumore di una fonte, del vino versato da una damigiana, nello scroscio della pioggia, e questa ha creato rivoli, mulinelli infine un'alluvione, così le memorie si sono fatte sempre più vorticose e hanno travolto la narrazione mutandola in fine in un vero e proprio flusso di coscienza, guidato da libere associazioni che travalicano i secoli e portano il soggetto dell'esperienza a identificarsi via via con individui diversi, sino al tragico sovraccarico del circuito, alla morte della donna in un ultimo spasimo. La composizione dei brani finali di flusso di coscienza è attentamente studiata in modo da comunicare al lettore l'idea di un movimento trascinante e incontrollato (Curtoni notava il ritmo martellante ottenuto grazie alle continue cesure),[17] senza che venga mai pregiudicata anche una piena comprensibilità di ciò che sta accadendo alla donna e di ciò che viene descritto.

Non sfuggirà, a fronte delle pagine dedicate alla narrativa dei primi anni Sessanta nella sezione precedete di questo lavoro, la novità di una simile ricerca formale nel campo della fantascienza italiana coeva, persino sulle pagine di una rivista "ad alto tasso di letterarietà" come «Futuro».

Memoria totale anticipa per altro caratteri che distingueranno molti dei racconti seguenti dell'autrice. Il racconto si configura nella sua interezza come svolgimento di un'esperienza psicologica: in molti racconti e romanzi seguenti la dimensione interiore dei personaggi resterà un piano cruciale di interesse, seppur controbilanciata da un più pregnante sviluppo anche sul piano

16 Le barre divisorie sono adoperate nel testo originale, non indicano degli a capi.
17 Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto*, cit., p. 206.

degli eventi. Il secondo elemento già presente in questo primo racconto, che nei seguenti assumerà spesso un peso considerevole, è il tema della violenza; si sarà notata anche nei pochi brani citati, la ricorrenza di situazioni di conflitto e di sopraffazione - un cane zoppo travolto da un carro, una guerra antica, una rivoluzione moderna e la ghigliottina: la violenza e il sopruso tra uomini saranno tra i temi di riflessione più importanti in tutta la narrativa di Gilda Musa.

Quanto al livello formale, gli altri racconti non vedranno sperimentazioni altrettanto radicali; Musa offrirà ai suoi lettori una scrittura altamente leggibile e apparentemente semplice, frutto in realtà di una cura minuziosa della pagina, di una strategia compositiva attenta al dettaglio, all'invenzione del singolo vocabolo e alla sua disposizione, di un uso meditato dei punti di vista e delle voci narranti, delle tecniche del monologo interiore e dell'indiretto libero. Un'impressione di semplicità e naturalezza attentamente ricercata.

Di tutto ciò è un buon esempio il secondo racconto scritto dall'autrice, quell'*Unico abitabile* già citato sopra, pubblicato nel 1963 e quindi incluso in *Festa sull'asteroide* nel 1972.[18] *L'unico abitabile* è, insieme e forse più del precedente, capostipite di una serie di racconti concentrati su un protagonista singolo e sul suo dramma interiore.

Un narratore esterno descrive la situazione del protagonista parlando in terza persona. Al punto di vista esterno se ne alterna però uno interno, tramite l'inserzione di brani di monologo interiore del protagonista, abilmente dosati e sempre molto comprensibili. Richard, il protagonista, è un giovane geoastrofisico francese. Ambizioso, egli è partito per una lunga missione spaziale, sperando al ritorno in una rapida carriera accademica. La missione dell'astronave Juno (le astronavi nei racconti di Musa hanno sempre un nome proprio) era l'esplorazione e lo studio del pianeta Vert Primo, lontano dalla Terra, rotante attorno al suo sole, la stella Proxima. Il pianeta era stato individuato da molti anni come eccezionale caso di pianeta potenzialmente abitabile e studiato a distanza (e si noti, nel brano che segue, il gusto per l'elencazione e la creazione di composti, qui tramite prefissi):

> Per ora aspetta di arrivare sul pianeta che da Terra era stato studiato con tutti i mezzi conosciuti: razzi ante- e regredienti, circus, sonde, metastemi mutlipli, robot plurivalenti, foto e ultrafoto, assaggi d'atmosfera, erpex, dissociazioni delle acque, spettroscopie, analisi progressive e regressive; da centocinquant'anni, nei cinque più importanti astrolaboratori di Parigi, Milano, Londra, Kiev, Washington, si studiava la natura dell'unico pianeta individuabile e abitabile nella zona di Proxima Centauri. (p. 19)

La missione della Juno ha dunque il compito di uno studio finalmente ravvicinato del pianeta che potrebbe forse costituire un nuovo sbocco alla sempre più numerosa popolazione terrestre.

18 Mi riferisco anche per *L'unico abitabile* all'ultima redazione del 1972.

Dopo otto anni di lavoro su Vert Primo, Richard, ormai trentenne, ha avvistato un nuovo pianeta vicino a Proxima ed è subito partito, a bordo della navicella Xina, per una missione esplorativa. In un eccesso di ambizione, il giovane è voluto partire solo, sperando di trarre dalla scoperta meriti particolari.

Sono questi però presupposti esposti a mano a mano nel corso della narrazione tramite analessi che seguono i pensieri del protagonista. Il racconto si è invece aperto nel pieno dell'azione, nella situazione già intervenuta a mettere in crisi l'equilibrio iniziale. Al momento di fare ritorno alla base su Vert Primo, Richard si accorge con sgomento che il pianeta non è più dove dovrebbe trovarsi secondo la sua orbita conosciuta.

> Non è possibile che Vert Primo sia scomparso.
> Un pianeta non è un accumulo di gas che per qualche urto di raggi catodici di una stella o per precipitazione di raggi ultratermici possa rarefarsi al punto da svanire; non è una nuvola che se incontra la temperatura adeguata condensa e scarica idrogeno e ossigeno, e si annulla; un pianeta non è una ragnatela - trova ancora lo spirito per una fantasia molto terrestre - che quando ci urtava contro mentre passeggiava nel Bois de Boulogne la sentiva tutta sulla faccia coi suoi filamenti odiosi, ma se la cercava passandoci sopra il palmo non trovava più niente, soltanto qualche rivoltante gugliata sulla labbra e sulla fronte.
> Richard si tocca la faccia, non sente ragnatele. (p. 15)

L'inizio è *in medias res*, una narrazione in terza persona che subito scivola nei pensieri del protagonista, un accenno di rievocazione memoriale: l'*incipit* contiene già le cifre principali del racconto, che giocherà sull'alternanza tra narrazione degli eventi nel loro svolgimento e ricordi, ottenendo al contempo di ritrarre il protagonista in profondità, e di alimentare l'attesa del lettore riguardo a una situazione che si fa sempre più drammatica.

Un'inspiegabile variazione dev'essere intercorsa nell'orbita del pianeta. Richard la ripercorre fino a rincontrare il corpo celeste. Allo sbarco, la superficie di Vert Primo, che era stata rigogliosa di vegetazione prima della sua partenza, appare a Richard arsa, desertica. L'uomo comincia l'avanzata verso il luogo dove era stata impiantata la base. Lo scenario bruciato aumenta il timore di una scoperta finale drammatica. Qualunque sia stato il terribile fenomeno che ha toccato il pianeta, non avrà risparmiato neanche la base. Richard la trova infatti annientata e rinviene il primo cadavere di uno dei compagni. All'interno della cabina schermata contro il calore e le radiazioni dove si conservavano, nella base, i documenti più preziosi, l'uomo trova i diari della spedizione. Il mistero del cataclisma su Vert Primo può dunque essere spiegato (brani dei resoconti ritrovati vengono riportati nel racconto, quasi il lettore riascoltasse, insieme a Richard, il contenuto di una scatola nera): la desertificazione di Vert è dovuta all'eccessivo avvicinamento a Proxima, causato dall'influenza gravitazionale di un altro pianeta, la cui orbita si avvicina a quella di Vert a intervalli

molto lunghi, forse irregolari; il fenomeno ha colto di sorpresa gli uomini, e l'attesa del ritorno di Richard è stata fatale, non hanno lasciato il pianeta in tempo. Deve essere questa la spiegazione anche per il basso grado evolutivo delle creature sul pianeta. Una morte ciclica e totale vanifica dunque le speranze di poter colonizzare il pianeta, e rende tragico il destino dell'astronauta solitario: la navicella Xina non è in grado di riportarlo su Terra, la nave-madre è distrutta: il destino dell'uomo è segnato. Nella pagina finale del racconto Richard traccia un parallelo tra sé e il pianeta su cui si trova:

> Quanto tempo dovrà trascorrere prima che si richiudano le spaccature, la sorgente possa riemergere, rinasca un ricciolo d'erba?
>
> Fra centinaia, forse migliaia d'anni, la superficie di Vert sarà risanata, i ricchi elementi sotterranei sciolti dalle piogge si uniranno in catene e creeranno corpuscoli, spore, licheni, spunteranno fili vegetali. Lentamente il brulichio della vita avrà il sopravvento, rinasceranno tenerissimi fusti, diventeranno cespugli, si infittiranno i fiori, e poi i frutti si ingrosseranno, matureranno, prenderanno i più strani colori, di nuovo listex rosso granato, melangis colore dell'arancia terrestre, pomini variegati e chiazzati, remis lilla, miritix rosa corallo raggruppati sulla cima dello stelo, attorno alla piccola sfera gialla come petali di una corolla attorno al calice.
>
> Ma nessuno li gusterà, nessuno li guarderà. […]
>
> «Questo pianeta così dolce nella sua primavera e chissà quanto splendido e potente nella sua estate che non ho visto e non vedrò mai; questo pianeta tragico, adesso io l'amo e lo compiango, io uomo, io sospeso in uno spazio deserto, carico di tutte le mie forze di intelletto e di muscoli e sperduto su questo pianeta come Vert Primo gonfio di tutte le possibilità di vita e sperduto nel cosmo, io che non posso usare le mie forze come Vert non può usare le sue, io solo e distrutto come solo e distrutto è Vert Primo, chiuso in un punto definito del vuoto infinito, atomo io, atomo Vert e attorno a noi stanno soltanto stelle inabitabili, girano in sistemi immensi, vuoti, orrendi, inutili, come sono inutile e inservibile io, e non posso dare niente, non posso fare niente per aiutare Vert Primo contro la ciclica distruzione, per salvare questo infelice unico pianeta abitabile». (pp. 38-40)

L'uomo come il pianeta è sede di forze in potenza che non avranno mai possibilità di esprimersi, entrambi sono condannati a essere inservibili, alla deriva. Si spiega così il significato dell'epigrafe che apriva il racconto (dal *Pensiero artificiale* di Pierre de Latil): «Non si deve tener conto di ciò che sarebbe potuto accadere, ma solo di ciò che è realmente accaduto».[19] La differenza tra potenza e atto è cruciale per l'uomo, ma - leopardianamente, in questo il monologo finale - irrilevante per il cosmo. Un cosmo cieco, che circonda l'uomo con indifferenza terribile. Il Leopardi delle *Operette morali* è certo presente all'autrice, è il precedente nobile di questa riflessione sulla cecità della natura, della quale il protagonista sente la tragicità inesorabile, e la lettura delle *Operette* è d'altronde confermata dalla citazione di *Della origine del mondo* in epigrafe ad *Abhorrens* - altro racconto incluso in *Festa sull'asteroide*. Non sarà casuale poi che Leopardi, e il Leopardi delle

19 De Latil, Pierre, *Il pensiero artificiale. Introduzione alla cibernetica*, Milano, Feltrinelli, 1962 (prima ed. in lingua originale 1953).

Operette in specifico, compaia nell'introduzione a *Universo e dintorni* firmata da Inìsero Cremaschi nel 1978,[20] come uno dei precursori nazionali della fantascienza moderna, in virtù delle ipotesi "logico-fantastiche" contenute in alcune *Operette* (gli automi nella *Proposta fatta all'Accademia del Sillografi*, la molteplicità dei mondi ne *Il Copernico*). L'espressione "narrativa logico-fantastica" era già stata utilizzata da Cremaschi nel 1975, nell'introduzione a *Giungla domestica*,[21] dove il prefatore aveva proposto l'espressione per riferirsi all'opera di narratori come Musa, con l'intento di distinguerla, in virtù dell'impegno letterario e di pensiero, dalla fantascienza «da metrò», dalla fantascienza chiassosa dei «film sul dinosauro che abbatte a zampate i grattacieli di New York». Certamente Musa adopera elementi di repertorio dalla lettura di *space operas* classiche, tradotte dall'inglese (in generale quanto riguarda l'astronautica, il viaggio nello spazio). Autori come Murray Leinster, Wilson Tucker, Jack Williamson ed Edmond Hamilton erano stati tradotti con costanza da «Urania» sin dagli anni Cinquanta. Ma il proposito de *L'unico abitabile*, come di altri racconti dell'autrice che si citeranno di seguito, è lontano dalla costruzione di un trama avventurosa e piena d'azione, perché, seppure non manca uno sviluppo sul piano degli eventi, l'attenzione dell'autrice è tutta rivolta alla dimensione interiore dei personaggi e alla riflessione sul rapporto tra l'uomo e ciò che lo circonda.

Ne *L'unico abitabile* la storia è dotata di una sua consequenzialità interna, di una sua logicità di presupposti. Ma nonostante l'autrice adotti una serie di elementi generici tipici - la missione spaziale esplorativa, un pianeta alieno con la sua flora, i suoi cicli, i suoi fenomeni di larga scala - il fuoco della riflessione finale non è puntato sullo sviluppo tecnologico dell'astronautica, sulle conseguenze dell'esplorazione dello spazio per l'uomo; il fuoco della riflessione è filosofico assai più che scientifico, il protagonista e la sua situazione costituiscono un'incarnazione particolare del tema generale. Ciò non trasforma però il personaggio nel mero simbolo di una situazione più ampia, in virtù dell'approfondimento psicologico e caratteriale con cui Richard viene ritratto e caratterizzato singolarmente da ricordi, ambizioni, considerazioni (ma anche in virtù dell'interesse propriamente narrativo, che prevale su quello riflessivo). Si comincia a comprendere come mai, tra gli appassionati di fantascienza italiani, Musa venga considerata «l'epitome [...] di quella "fantascienza umanista" che in Italia ha dato per anni frutti non indifferenti».[22]

La medesima idea di un cosmo vuoto di senso trova, nei racconti di *Festa sull'asteroide*, altre due declinazioni, in *Tempi diversi* e *Trenta colonne di zeri*, che ne sviluppano rispettivamente

20 Cremaschi, Inìsero, *Cronistoria della fantascienza italiana*, in *Universo e dintorni*, cit., pp. 8-10.
21 *Id*., *Block-Notes per Gilda Musa*, in Musa, Gilda, *Giungla domestica*, Milano, dall'Oglio, 1975, p. 7.
22 Curtoni, Vittorio, *Un piccolo ritratto di Gilda Musa*, in «Delos Science Fiction», a. VI, n. 45, aprile 1999, <www.fantascienza.com/delos/delos45/musa.html>.

l'aspetto filosofico e quello psicologico (solo il secondo dei due era già comparso su «Futuro» nell'aprile 1964, n. 5 della rivista).

Il primo, più che un racconto, è un breve apologo, posto nella cruciale posizione di apertura della raccolta, unico tra i racconti dell'autrice a presentare esclusivamente una situazione nella sua generalità, priva di personaggi e sostanzialmente priva di trama, in cui gli attori principali sono piuttosto intere civiltà e in cui è la stessa immensità dello spazio-tempo a fungere da antagonista. Vengono descritte le ricerche svolte da specie intelligenti diverse, su pianeti diversi, per mettere a punto dispositivi di comunicazione che permettano di riuscire finalmente a entrare in contatto con altre specie. Diverse civiltà pervengono a diversi conquiste tecnologiche, funzionanti; l'incontro sembra possibile, quasi inevitabile... Le conquiste che vengono descritte al lettore hanno però luogo non solo su pianeti diversi, ma in ere diverse, a distanza di milioni di anni l'una dall'altra. Così l'incomunicabilità che sembrava derivare da una lontananza nello spazio è in realtà resa ineluttabile da una lontananza nel tempo.

A nessuna delle razze intelligenti sarà mai dato comprendere il vero motivo della propria solitudine, il destino di ciascuna è segnato dalla propria posizione in una realtà priva di un disegno generale, di un senso ultimo, nuovamente un cosmo cieco, cui si aggiunge l'inadeguatezza degli strumenti di comprensione di cui è dotata la coscienza. A differenza però dal sentimento di tragicità che derivava da queste constatazioni in *L'unico abitabile*, dove prevaleva una focalizzazione interna e per la riflessione finale il narratore cedeva definitivamente la parola al personaggio, in *Tempi diversi* lo sguardo dall'alto di un narratore esterno e impersonale permette una visione distaccata dei fenomeni e una certa ironia di fondo nel disvelamento finale del quadro complessivo.

Quest'ultimo rappresenta una sorpresa per il lettore, che vi giunge inaspettatamente, dopo che un montaggio alternato delle ricerche su pianeti diversi aveva suggerito ingannevolmente una contemporaneità delle diverse situazioni descritte.

L'uso dei nomi propri e delle figure della ripetizione, e delle elencazioni. L'uso di queste scelte retoriche in *Tempi diversi* è associato chiaramente a determinati concetti. L'*incipit* del racconto:

> Da più di cinquemila anni gli scienziati terrestri avevano concluso le esplorazioni del sistema planetario solare. Ormai studiavano le zone cosmiche che si estendevano al di là dell'orbita di Plutone. Prima si analizzò lo spazio più vicino, illuminato dall'Alfa Centauri, poi quello di Procyon, poi quello di Altair.
>
> Molto più tardi ci si rivolse a stelle situate a distanza maggiore, a Sirius, a Vega, a Regulus. Tutta quella zona galattica era attraversata da infaticabili radioonde, raggi gamma, segnalazioni elettromagnetiche, alla ricerca di un contatto con pianeti appartenenti a sistemi in rotazione attorno a quegli astri. (p. 9)

Sondaggi simili compiono gli abitanti del quarto pianeta del sistema di Sirius, mettendo a punto un sistema di accelerazione fotonica per mandare messaggi verso i sistemi di Regulus, Acturus, Sole, Pollux. Così anche i fisici del pianeta Fornk, nei pressi della gigante variabile Betelgeuse, hanno messo a punto un sistema di trasmissione delle onde cerebrali e, impegnando migliaia di volontari, hanno inviato appelli verso Antares, Canopus, Regulus, Arcturus, Vega, Sirius. E ancora, un metodo diverso è inventato agli scienziati di Xoron, nella spirale galattica di Andromeda.

> Altri scienziati, abitanti in pianeti appartenenti ad altre galassie, Chioma di Berenice, Nubi di Magellano, Virgo, Hydra, Triangolo, Eridanus, Serpens, o abitanti in galassie solitarie e sperdute nelle profondità pullulanti dell'universo, trascorrevano l'esistenza impegnati su registratori di frequenze, radioonde, radioastronomia, analisi spettrali, maxiradiotelescopi.
>
> L'intero universo, nei suoi illimitati slanci d'espansione, affollato da stelle variabili, giganti, nove, supernove, nane, azzurre, rosse, movimentato da grandiose galassie in rotazione attorno ad altre galassie, e da metagalassie esse pure avvinte, in un moto meccanico, ad altre metagalassie, era percorso da incessanti fiumane di vibrazioni, flussi fotonici, radioonde, raggi. […]
> Intanto, razze e specie intelligenti nascevano, si evolvevano, morivano.
>
> Alla fine, e in tempi diversi, su Terra, sul Quarto Pianeta di Sirius, su Fonk, appartenente al sistema di Betelgeuse, su Xoron, nella galassia di Andromeda, su pianeti di altre galassie - Chioma di Berenice, Nubi di Magellano, Virgo, Hydra, Triangolo, Eridanus, Serpens -, su pianeti di galassie remotissime e solitarie, nelle metagalassie, gli scienziati, gli astronomi, i fisici dovettero arrendersi sconsolati, davanti alla medesima conclusione: «Noi siamo l'unica razza intelligente di tutto l'universo». (pp. 10-11)

Elencazioni e ripetizioni dei nomi propri di sistemi e pianeti dipingono l'immagine di un cosmo sterminato, in cui galassie e pianeti si affastellano, come corpuscoli in una nube di polvere. Altre elencazioni, di nomi comuni di corpi celesti e dei ritrovati scientifici impiegati dalla varie specie alla ricerca di un contatto con le altre, rafforzano l'impressione di una situazione caotica, in cui i fenomeni si sommano, senza ricomporsi in un quadro ordinato. Non sfugge per altro la ricerca di suoni suggestivi nel caso dei nomi propri (con la preferenza per nomi derivati dall'ambito classico-mitologico, con desinenze latine) e di neologismi per lo più composti nell'ambito dei dispositivi tecnici - a esemplificare una fantascienza adoperata come fecondo terreno di coltura per una ricerca che si svolge anche sul piano linguistico, e in cui l'attenzione formale non è mai inferiore all'estrema leggibilità, mentre quest'ultima è ottenuta attraverso una composizione studiata nel dettaglio.

Trenta colonne di zeri, cui accennavo sopra, riprende il tema di una totalità cosmica mancante di senso, trasponendolo però, nuovamente, nella vicenda particolare di un personaggio e trapassando dal vuoto di senso al concetto di vuoto fisico dello spazio. Dallo sguardo distaccato e superiore che rendeva possibile un'immagine del quadro generale in *Tempi diversi*, si passia a una formula

narrativa simile a quella de *L'unico abitabile*, in cui un narratore in terza persona si muove liberamente dentro e fuori la mente del protagonista, ponendo lo sguardo del lettore al livello dei personaggi. Come ne *L'unico abitabile* l'insieme della vicenda è da ricomporre affiancando gli eventi nel presente narrativo a quelli descritti nelle varie analessi, fondamentali anche per lo spessore psicologico che conferiscono man mano al protagonista. Ulteriore analogia con l'altro racconto è poi l'utilizzo di elementi tipici di una fantascienza "classica": Nikol, il protagonista, è imbarcato su un'astronave, un cargo civile di proprietà di una grossa compagnia, in un futuro non precisato ma forse non eccessivamente remoto e a partire da un pianeta simile alla Terra. La vicenda si svolge tutta a bordo di un'astronave, ma poche storie potrebbero essere nei loro temi di fondo, più lontane da una *space opera* avventurosa: qui l'azione principale si svolge su un piano tutto psicologico e interiore.

Nikol, contabile della Compagnia Luxprimaria, si è imbarcato sulla Glicer (questo il nome dell'astronave), per riconquistare il cuore di Leira. Leira, «la sua ragazza dagli occhi indacoviola», che «batteva le mani soltanto agli astronauti durante le grandiose parate gerniane, quando si festeggiavano gli arditi esploratori e naviganti interplanetari» (p. 45), è una fidanzata vanesia, che ha fatto chiaramente capire al giovane che solo un astronauta avrebbe potuto sposarla, che egli doveva aver compiuto almeno un viaggio, possedere almeno una medaglia. Nikol ha superato i test, gli esami, le prove, gli allenamenti, e si è quindi imbarcato per una missione spaziale di sei mesi.

Ma ciò che i test fisici e psicologici non potevano mostrare, ciò che sarà letale per il giovane, è la fobia del vuoto, un terrore atavico e incontrollabile, che renderà il viaggio nello spazio un'esperienza a dir poco infernale, che lo spingerà rapidamente alla follia e infine alla accidentale morte. La permanenza sulla nave spaziale viene così rappresentata in buona parte attraverso la trasfigurazione deformante operata dalla paranoia, che prende il sopravvento sulla mente di Nikol. A posteriori acquista un senso anticipatore l'*incipit* del racconto: una scena all'interno di un giardino sul pianeta d'origine di Nokol, che trae in inganno il lettore sembrando reale e si rivela, dopo poco, essere un sogno di Nikol addormentato:

> Nella villetta a un solo piano si sentiva bene, quel pomeriggio, sdraiato sula poltrona accanto alla porta-finestra. I giromelis scoppiavano di calici, qualcuno sfavillava in un getto-zampillo, altri appena sbucati spingevano in su le punte gonfie di colore. La Lux-Prima splendeva, ancora quasi a perpendicolo, biancodorata, sui vialetti di ghiaia, sfiorava le fronde di miros, i rami di colir.
>
> E Nikol pensava come sono fortunati i vegetali che non possono perdere l'equilibrio, né inciampare in un buco né precipitare in un pozzo, non possono volare e nessuno glielo chiede né lo pretende. Il vuoto per loro non esiste: e neppure per una casa esiste: la casa ha fondamenta, poggia dentro il terreno, nessuno può spostarla; ma la Glicer che corre nel buio non si abbarbica a radici, non sta appoggiata su fondamenta, non posa su niente: lo spazio la circonda sopra sotto davanti dietro, lo spazio come un infinito, un vuoto, un niente, un niente senza barriere, eppure

qualcosa in cui si può scendere, rotolare, cadere, precipitare.
«Aiuto! Cado!» (p. 43)

E Nikol si sveglia di soprassalto, fissato con le consuete cinghie alla sua cuccetta sulla Glicer. Nel sogno i vegetali simboleggiano quell'esistenza radicata alla terra, cui il protagonista agogna. Sono anche gli oggetti privilegiati di un'invenzione (non solo) linguistica cui è affidata la connotazione di un pianeta diverso da Terra (come già ne *L'unico abitabile*). Quest'attenzione particolare alle forma della vita vegetale culminerà nel romanzo *Giungla domestica* scritto a distanza di qualche anno.[23]

Nelle scene che seguono i ricordi di Nikol espongono gli antefatti e introducono al suo stato psicologico. Un'ironia crudele percorre il ritratto della bella, superficiale fidanzata Leira, che, invaghita di un'idea eroica di astronauta e desiderosa di potersi pavoneggiare con le amiche, ha indotto Nikol a partire. La narrazione in terza persona si alterna all'indiretto libero del protagonista, ma anche a quello di Leira, le cui idee posizioni appariranno, per contrasto, ancor più egoiste e prive di sensibilità. Susciterà finalmente l'ammirazione e l'invidia delle amiche, con un marito astronauta:

> E muori di rabbia, tu che non credi che Nikol sia in grado di volare, povero amore tanto caro e tanto affascinante e misterioso nella tuta spaziale: si vedono soltanto gli occhi ingranditi dal plusvetro della mascherina ma dentro quell'armatura da cavaliere moderno c'è Nikol, un uomo meraviglioso miracoloso spettacoloso orgoglioso coraggioso, e tanto altri -oso, infiniti -oso, perché Nikol mi ama e per mio amore parte, parte domani per Marsinum e fra sei mesi tornerà glor..., ecco un altro -oso: glorioso. E io lo sposerò appena torna. (p. 47)

Il punto di vista della ragazza richiama per altro il paragone classico tra astronauta e cavaliere, operato in virtù delle particolari, parallele cerimonie di vestizione che caratterizzano le due figure (un paragone fortunato, che resta nell'immaginario contemporaneo, ad esempio nell'elaborata scena in cui l'equipaggio indossa le tute spaziali all'inizio del film *Apollo 13*).[24] Ma qui il parallelismo, che

23 In *Giungla domestica* la protagonista studia botanica e, nella propria casa, si prende cura delle piante che cresce in un'ampia serra. L'uomo con cui ella ha una relazione approfitta di lei, la maltratta, le sottrae denaro e la prevarica fisicamente, sinché, entrato nella serra, un grosso vaso cade da un ripiano e colpendolo alla testa lo uccide. Le piante hanno acquisito una coscienza e una capacità d'azione a causa di una mutazione procurata da misteriose entità aliene, e hanno difeso la donna dal suo aguzzino. Il romanzo, che ho escluso da una lettura più approfondita per ragioni di spazio, offre un altro esempio dell'alto grado di significatività che le forme di vita vegetale rivestono nella narrativa di Musa. Centralità è il tema della sopraffazione, in *Giungla domestica* coniugato a una problematica di genere (come lo sarà anche in *Esperimento donna*, di cui più avanti nel testo), con il ritratto esplicito di una situazione di violenza domestica, risolta infine introducendo un elemento fantascientifico. La fantascienza in *Giungla domestica* - l'influenza aliena, la mutazione delle piante - si presta per altro a una lettura simbolica: essendo le piante strettamente legate all'identità e alla storia della protagonista, il loro intervento può simboleggiare la ribellione della natura profonda della protagonista e la sua ritrovata capacità di difendersi e riprendere il controllo della propria vita.

24 *Apollo 13*, diretto da Ronald Howard, 1995; adattamento di *Lost Moon: The Perilous Voyage of Apollo 13* scritto dall'astronauta Jim Lovell con Jeffrey Kluger (giornalista e divulgatore scientifico).

nella sua versione più ingenua contribuirebbe all'eroicizzazione dell'astronauta, è adoperato per uno scopo inverso: attribuendolo al personaggio di Leira e calandolo nel suo sistema di riferimento, se ne denuncia la superficialità e, per il lettore al corrente delle vere attitudini del disgraziato Nikol, l'effetto nobilitante è ribaltato, quasi a voler avvertire che "non è la tuta a fare un astronauta".

Passata la notte tormentata, per Nikol comincia il calvario della giornata: l'idea del vuoto attorno all'astronave è diventata rapidamente un'ossessione, lo perseguita ogni qual volta un qualche spazio vuoto gli si pari innanzi, in qualunque forma - l'intervallo tra due gradini, un corridoio privo di corrimano, persino la forma circolare della tazza del caffè, che richiama uno zero. La narrazione subisce quindi una svolta: con brusco cambiamento, le ultime pagine ospitano un racconto a posteriori. Qualcosa è accaduto su cui il comandante sta indagando, raccogliendo le testimonianze dell'equipaggio per ricostruire gli eventi. Il lettore è tenuto all'oscuro del fatto sino alla fine, anche se sarà facile intuire che riguardi in qualche modo Nikol, e che si tratti di qualcosa di drammatico. Durante il corso della giornata diversi membri dell'equipaggio hanno notato l'uomo comportarsi in modo sempre più strano, qualcuno ha notato che, sul tavolo davanti al calcolatore, teneva un foglio che aveva riempito di zeri, almeno trenta colonne di zeri. Un compagno l'ha trovato nella cabina: sconvolto, aveva preso la foto della sua fidanzata, l'aveva arrotolata e la stava infilando nella canna di una pistola. «Adesso faccio andare lei in fondo a questo buco». Un colpo era partito per sbaglio. Il lettore scopre al fine la tragica verità, la morte del protagonista. A Nikol, sorte crudele, spetta ora una sepoltura spaziale. La salma viene lasciata andare alla deriva nello spazio:

> […] abbandonato nel vuoto senza colore, ondeggia sospeso in un'immensità che non ha né sopra né sotto, forse scende e precipita verso una stella o un pianeta o un asteroide, o forse sale, si innalza verso un corpo celeste che l'attrae, nessuno può saperlo, unicamente verso il suo vagare nel vuoto, nel cerchio senza confini, nello zero che è il vuoto, un mastodontico zero senza sponde, senza pareti, senza fondo, in cui si aggirano lontani, e forse irraggiungibili, pianeti stelle comete bolidi nebulose asteroidi polvere cosmica, un infinito senza fine, popolato e spopolato, pauroso, fitto di corpi astrali, esso stesso in movimento, che avanza secondo leggi sconosciute verso mete sconosciute.
>
> O, forse, non avanza: è vero piuttosto che cade, rotola, precipita, si avvoltola su se stesso in un moto assurdo e convulsamente teso a nessuna meta. (p. 60)

Secondo Curtoni racconti come *Trenta colonne di zeri*, *L'unico abitabile*, *Memoria totale*, testimoniano il prevalere, nella narrativa di Gilda Musa, di un interesse per lo «sviluppo intimo dell'individuo» su quello per la storia (seppure anche quest'ultimo ben presente). Per Curtoni è netta l'impressione che «il modulo fantascientifico serva alla Musa esclusivamente come catalizzatore ambientale, atto a favorire più di altri lo svolgersi dell'essere umano».[25] Concordo con questa opinione solo in parte: se da un lato anche a me sembra che in un racconto come *Trenta colonne di*

25 Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto*, cit., p. 206.

zeri la dimensione psicologica sia quella fondamentale (che infatti più influenza anche la struttura compositiva del racconto, abilmente mossa), mi sembra che in questi racconti sia determinante anche una matrice filosofica, che trova nello stilema fantascientifico il suo sbocco più appropriato: mi riferisco (nel caso dei racconti di ambientazione spaziale) a quella riflessione di leopardiana memoria sulla collocazione dell'uomo nel cosmo in senso esistenziale ma anche gnoseologico (una riflessione ulteriormente comprovata dalla presenza di una prosa come *Tempi diversi* e dalla sua posizione in apertura di *Festa sull'asteroide*, che ne riverbera l'alone sugli scritti seguenti). L'inconoscibilità o forse l'assenza di leggi profonde che governano la totalità dei fenomeni e dello spazio-tempo, l'incommensurabilità della vita dell'uomo rispetto al tutto, il concetto di vuoto e di sradicamento, lo scarto tra potenza e atto, sembrano trovare nelle storie particolari inventate da Musa dei veri e propri correlativi oggettivi, delle immagini particolari in grado di svolgere insieme la doppia funzione di un confronto esplicito col concetto e di una sua incarnazione narrabile.

Resta appropriata l'evidenziazione in questi racconti di una piena centralità dell'individuo, del singolo, sia come centro unificante della storia che come soggetto attivo della riflessione. Conseguenze di questa scelta a diversi livelli sono sia i vari diaframmi costituiti dalle focalizzazioni interne adottate in alternanza a quella esterna del narratore, le oscillazioni tra prima e terza persona e le inserzioni di brani di monologo interiore.

L'ultimo racconto che voglio leggere all'interno di questo gruppo è *Max*. Anch'esso è raccolto in *Festa sull'asteroide* e presenta, rispetto a quelli visti sinora, importanti analogie ma anche significativi caratteri distintivi: al tema spaziale e cosmico si sostituisce quello di un'artificialità tutta terrestre.

Anche in questo racconto assistiamo a un inizio in piena azione e a una ricostruzione degli antefatti tramite analessi. Max sta fuggendo, è notte, il ragazzo si acquatta tra villette, all'ombra di siepi e muretti. La sua tensione è spasmodica. Un amico quella stessa sera gli ha detto che lo vogliono uccidere; questo è stato l'ordine del dottor Deana. Il ragazzo avanza basso, «Si riaccuccia, gira carponi attorno alla grossa pala di mortella protetto dall'ombra che si proietta sull'erba. Avanza come un cane zoppo, la mano destra stringe i sandali; non può appoggiarsi come farebbe un animale sano sulle zampe, lui è meno di una bestia, adesso, nemmeno una bestia la si vorrebbe uccidere come vogliono uccidere lui, una bestia educata che non fa male a nessuno [...]» (p. 113). Come mai lo vogliano uccidere è un mistero per lui e per i lettori. Un guardiano conosciuto lo scorge, lo saluta, Max si rende conto che il guardiano non sa nulla del progetto di ucciderlo, non ha ordine di fermarlo (o forse lo lascia andare fingendo di non sapere in nome della loro amicizia?). Ancora il lettore è all'oscuro di ogni circostanza. Max riesce a uscire dal recinto che racchiude il Centro, trova

un passaggio diretto verso la città su un turbocamion. L'autista, stanco, insiste perché Max gli dia il cambio, questi accetta ma, per stanchezza, forse per distrazione o incapacità, manda il mezzo fuori strada e si risveglia dopo l'incidente tra paramedici e poliziotti. Sprovvisto di documenti, Max viene portato in commissariato e racconta la sua storia: egli non è registrato all'anagrafe perché è stato creato artificialmente, è il frutto delle ricerche del professor Deana al Centro Genetica, da cui è fuggito quando ha saputo che Deana aveva deciso di eliminarlo per motivi che gli sfuggono. Il commissario non crede ovviamente a nulla di ciò che il ragazzo racconta, gli propone di tornare al Centro per chiarire la situazione. Qui la spiegazione data da Deana è decisamente più plausibile: Max è il frutto di un suo amore illegittimo; la storia di una sua creazione in vitro è stata inventata dal professore per evitare le ire della moglie, mentre le ricerche del Centro sulla vita artificiale sono ancora lontane dal produrre un simile frutto (le varie versioni dei fatti vengono fornite nel corso di dialoghi - tra il commissario, il ragazzo, lo scienziato - che muovono la pagina durante una lunga pausa narrativa). Il ragazzo viene fatto passare per mentalmente incapace e trasferito in un centro apposito. Solo a questo punto la verità viene a poco a poco svelata: le ultime pagine del racconto ospitano alcune lettere che Max e Deana si scambiano: il ragazzo è davvero frutto degli esperimenti del professore sulla materia genetica; la sua eliminazione era stata decisa a malincuore, quando Deana aveva saputo che il governo era stato informato delle ricerche del Centro Genetica e sarebbe presto giunto a reclamare una produzione di uomini artificiali per combattere le sue guerre. Meglio il sacrificio di uno solo, ancorché crudele, piuttosto che una carneficina di molti. Il ragazzo infine comprenderà e perdonerà lo scienziato.

Vi è però nella storia un ulteriore risvolto: nel corso della vicenda il lettore ha scoperto che una delle passioni di Max, era la poesia. Durante la fuga iniziale, proprio al momento di scavalcare l'ultima recinzione, si legge:

> Poi tutto facile, troppo facile arrampicarsi e saltare sotto la luna leggermente cresciuta da ieri notte, lucida luna di luglio a cui vorrebbe dedicare la più meravigliosa delle sue poesie, una di quelle che scriverà dopo. Le altre stanno chiuse in una cassetta blindata […] la poesia non esiste più se nessuno la conosce, se nessuno la fa rivivere sotto i propri occhi e dentro la propria immaginazione. Ma basta che Max, che *uno solo*, la legga, e la poesia esiste ancora, esiste tutta quanta è stata scritta.
>
> Anche lui scriverà un'ode alla luna, un'ode nuova, perché sulla luna abitano forse altri esseri sconosciuti, diversi, e lui manderà a loro il suo messaggio di amore, se non può mandarlo agli uomini della Terra che non meritano il suo amore, soltanto il suo odio. (p. 128)

Il riferimento alla poesia (e direi, nuovamente a Leopardi in particolare, al Leopardi delle *Odi*), resta in sospeso fino allo scioglimento finale. Nella lettera che contiene la spiegazione definitiva dell'accaduto, mandata da Deana a Max, lo scienziato racconta:

> […] io avevo studiato trenta anni per scoprire la formula dei geni in cui fossero impressi i caratteri della creatività artistica. Ci sono riuscito: quella formula tanto preziosa che chiamavo *materia x*, l'incognita che cercavo, ha dato a te il nome, *ma x*, *Max*. […] Tu sei nato per la poesia e la farai rinascere nel mondo; tu, carico delle esperienze scientifiche che io ti ho fatto studiare per anni e che studierai ancora, ricco della nuova cosmovisione che ha trasformato le antiche scritture, scriverai la nuovissima *De rerum natura*, la nuovissima cosmogonia e cosmografia, un poema universale, una sintesi di quanto noi scienziati abbiamo studiato e solo aridamente esposto con formule e cifre. (p. 153)

Ecco l'ambizioso obiettivo della poesia scientifico-filosofica della nuova era: l'espressione poetica della nuova visione del cosmo, delle nuove scoperte, dei nuovi concetti messi a punto della scienza. Il primo *homo artificialis* raccoglie il testimone dell'*homo naturalis* in ciò che forse questi ha di più peculiare: l'arte. Oltre all'equiparazione tra uomo nato e uomo creato, notevole per la lontananza da qualunque "complesso di Frankentestein" e da qualunque ostilità a priori verso il concetto di artificiale, ciò che è notevole all'interno del racconto è il saggio lasciato dal narratore (e dall'autrice attraverso esso) di quella messa in poesia di concetti scientifici profetizzata nel brano succitato come opera dell'uomo nuovo. Il tema prescelto è ovviamente quello della vita artificiale e della creazione della vita a partire dal DNA. Oltre alla declinazione di questi temi che il racconto costituisce nel suo complesso, un passo specifico ne da saggio. Durante la fuga, a Max capita di avere una visione onirica, rannicchiato sotto un cespuglio si è assopito per qualche minuto:

> A doppia spirale, ogni anello una doppia spirale, una nera e una bianca, catene che sbucano come lingue di rettile da un enorme bulbo genetico, o forse due serpenti, uno nero e uno bianco, si incrociano a ellissi continue, due interminabili serpenti, uno nero uno bianco.
>
> Non sono serpenti, due catene avvoltolate a spirali formano volute uguali, paurosamente, stupendamente uguali; dà vertigine guardare le volute identiche, nessuna sbaglia, nessuna si abbassa, nessuna si piega un attimo prima, un millimetro prima, nascono dal bulbo genetico trasparente in cui ribolle e fermenta una sostanza gelatinosa. […]
>
> La catena si allunga come una strada di cui non si può intravedere, nemmeno immaginare, la fine, la possibile conclusione, si perpetua davanti allo sguardo, di qua il bulbo che erutta, di là l'interminabile striscia a volute che corre.
>
> Ma poi da ognuna di quelle spirali si stacca un anello, doppio, nero e bianco anche quello, e a ogni anello si innesta un secondo anello, e un terzo, e un quarto, e poi non può più contare: dalla prima catena sono nate decine, centinaia, migliaia di nuove catene che fuggono in direzioni opposte, in alto e in basso, fin dove è possibile vedere, ed è possibile vedere lontanissimo, un infinito allontanarsi in su e in giù, c'è spazio fra una catena e l'altra, spazio vuoto, esiguo ed insieme immenso. (pp. 122-123)

Si confronti il brano con alcuni versi di *Poeticità della materia vivente* componimento in *La notte artificiale*, il poema del 1965 già citato all'inizio di questo capitolo:

> A doppia spirale, / ogni anello una doppia spirale, / una nera una bianca, / catene che sbucano come lingue di rettile / da un'alfa genetica, o forse / doppio serpente, uno nero uno bianco / incrociati a ellissi continue, / due interminabili serpenti / uno nero uno bianco […] fra una catena e l'altra catena / il vuoto dilaga a enormità, / incalcolabili distanze […]

L'immagine della doppia catena, nata all'interno del poema, trova in prosa una formulazione più distesa, l'intero racconto né è coronato, è costruito come precipitato narrativo del concetto primario di riproduzione della vita a livello genetico, un concetto scientifico e poetico insieme. *Max* rappresenta così, pur nella relativa semplicità della sua trama, un bell'esempio dei percorsi creativi che portano l'autrice dalla poesia alla prosa narrativa, incorporando nei nuclei tematici profondi della propria opera temi desunti dall'ambito scientifico, spesso colti nella loro declinazione filosofica o nelle loro ricadute psicologiche, fecondi produttori di trame e di immagini al contempo.

II.3 I romanzi dell'alterità: innocenza e oppressione

I romanzi pubblicati dall'autrice, tutti a partire dal 1972, presentano, rispetto ai racconti, importanti caratteri distintivi: oltre a sistemi di personaggi naturalmente più articolati e a trame tendenzialmente più mosse, nei romanzi diventa centrale il tema della violenza e della sopraffazione, che trova nella figura dell'alieno e nelle dinamiche del confronto tra specie diverse i suoi correlativi immancabili.

Festa sull'asteroide, il romanzo breve che dà il titolo all'omonima antologia del 1972, costituisce assieme a *Esperimento donna*, romanzo del 1979 (Milano, De Vecchi), un dittico speculare, con forti analogie tra le due opere, sia nella trama che a livello di tematiche profonde. In entrambe le opere i personaggi appartenenti a una razza aliena presentano una caratteristica simile, ossia una sostanziale innocenza, declinata in modi leggermente diversi. Nel romanzo breve il protagonista umano, Lorenzo, è un astronauta naufragato su un asteroide durante una missione diretta a Giove, a causa di un guasto all'astronave. Sull'asteroide è stato accolto dalla popolazione umanoide degli Zetiani. Gli Zetiani, esseri di un'intelligenza acuta, non comprendono il sottinteso, la malizia, la molteplicità di significati in qualunque forma.

Lorenzo è immediatamente divenuto un oggetto di studio per la comunità scientifica zetiana e, dopo due anni sull'asteroide (due anni terrestri, nemmeno un anno zetiano), ha intrecciato una relazione amorosa con Syl. Una sera in compagnia di Syl e del fratello di lei Oller, Lorenzo mostra un trucco con le carte da gioco:

«È un trucco. Soltanto un trucco».
«Trucco? Ma perché fai trucchi?».
«È un gioco, no? E il gioco è trucco, furberia, malizia. A scacchi vincete voi, perché dopo poche mosse riuscite a scoprire i miei piani d'attacco. Ma a carte io uso trucchi. E voi non sapete truccare».
«Non capisco molto bene che cosa significa truccare, in questo caso», disse Oller, un po' faticosamente; «ma se è qualcosa come fa un attore che magari è giovane e si trasforma in vecchio usando ceroni e rughe finte, credo di capire. Significa far pensare agli altri una cosa che non è come sembra».
«Usi trucchi anche in altre cose?», indagò Syl.
«Con un po' di esagerazione, potrei dire che il trucco è il fondamento della civiltà terrestre. Volere o no, coscienti o no, tutti i terrestri truccano». (p. 167)

L'indole degli zetiani è caratterizzata da innocenza, limpidezza etica, intelligenza; e forse non casualmente le principali differenze fisiche tra zetiani e terrestri consistono in una maggiore altezza dei primi e in una diversa capacità di vedere: gli enormi occhi degli zetiani sono in grado di vedere attraverso i metalli e i materiali sintetici, quasi a suggerire, nella naturale associazione metaforica tra vista e comprensione intellettiva, un maggiore acume, una maggiore forza di penetrazione della realtà.

Ciò che interviene a turbare quella che poteva essere una definitiva integrazione del terrestre tra gli zetiani è la nostalgia dell'uomo per il suo pianeta d'origine. Ma la comunità scientifica zetiana, capitanata dal professor Gornis, non vuole lasciarsi sfuggire la possibilità di studiare il giovane terrestre nelle fasi evolutive che ancora lo attendono: la maturità, la vecchiaia, magari la riproduzione se, come sembra, tra i genomi delle due specie vi è una sostanziale compatibilità. La partenza gli viene impedita senza cattiveria, semplicemente negando i necessari ausili tecnici alla riparazione dell'astronave. Il romanzo si apre con una scena in cui il professor Gornis si reca nell'abitazione di Syl, spiegandole la situazione e pregandola di aiutare il Comitato Scientifico che si occupa di Lorenzo a convincere il terrestre a rimanere. La ragazza zetiana resta sorpresa dal colloquio: Lorenzo la aveva tenuta all'oscuro della sua volontà di ripartire.

Dopo che il professore ha lasciato la casa, arrivano il terrestre e il fratello della ragazza. Il dialogo fra i tre è ricco di fraintendimenti linguistici e necessarie spiegazioni: molti dei termini che Lorenzo adopera (l'uomo parla italiano, più avanti si dirà che è nativo di Milano) nascondono un portato metaforico o figurato incomprensibile ai due amici, che non dispongono del medesimo sistema di riferimento (“avere la luna storta”, “essere un mostro”, “cacciavite”, “cane da tartufo”). La scena seguente si svolge la mattina dopo, nel medesimo luogo: Syl affronta con Lorenzo l'argomento di una sua possibile partenza. La ragazza si risente per esser stata tenuta all'oscuro del desiderio dell'uomo di tornare sulla Terra, Lorenzo si giustifica:

[…] «Non è vero che parto. Vorrei andarmene, ma non me lo permettono. Perciò rimango. Era inutile darti un dispiacere, se poi resto qui».

«Per me è un dispiacere più grosso pensare che mi nascondi qualcosa, se non posso fidarmi di te». La sua voce era aspra, incattivita. «Non mi vuoi più bene, e non me lo dici», aggiunse con tono di accusa.

«Non è semplice come tu credi. Vorrei restare qui e vorrei tornare su Terra. Quando sono con te, rinuncerei a partire. Quando penso all'Italia, mi sento spezzare, si proprio spezzare di nostalgia. Maledizione alle parole retoriche... Ma tu sai cos'è la nostalgia?» (pp. 169-170)

L'uomo avanza allora un'ipotesi inversa: potrebbe essere Syl a trasferirsi su Terra con lui. Ma lei obietta: come Lorenzo deve ripararsi dal freddo di Zet, il Sole rischierebbe di accecare e bruciare la zetiana. L'uomo, poco convinto, parla di occhiali scuri e creme a spettro solare, ma più difficile è perorare la causa della civiltà umana:

«Inoltre tu dici spesso che su Terra gli uomini si odiano, sono intolleranti, si uccidono in guerre, sfruttano, sopraffanno. Ti pare un modo di vivere civile e sereno?».

«Sereno e civile no. Però non scoppiano sempre guerre. Fra una guerra e l'altra c'è la pace».

«Dunque la pace è solo una parentesi. La pace non è il vostro modo di concepire l'esistenza».

«È vero. Per noi, il fondamento del vivere è la sopraffazione». (p. 172)

L'argomento poco dopo cade. Le scene seguenti vedono il terrestre discutere con il professor Gornis perorando la propria causa. Lo zetiano resta sordo alle argomentazioni dell'uomo, questi è preso dall'ira, ma in fine si domina: la violenza non costituirebbe una via d'uscita. Per il momento Lorenzo pare destinato a fermarsi su Zet. Egli torna nell'appartamento dove è stato alloggiato come un ospite di riguardo. Durante un dialogo con Syl, Lorenzo scopre che gli Zetiani sono incapaci di vedere il bianco. Un sogno suggerisce qualcosa a Lorenzo, che il giorno seguente si reca da Gornis e propone una scommessa, di cui il lettore è tenuto all'oscuro. La sfida avrà luogo l'indomani, durante la Festa della Luce, ricorrenza annuale in cui con canti, danze, mimi, recitazioni il popolo zetiano ricorda e racconta le sue leggende, antichi fatti storici, ricordi ancestrali, in cui è spiegata l'origine di Zet e dei suoi abitanti. Ai miti segue un'armonica danza circolare, quindi gare e giochi. Si disputa a questo punto la scommessa progettata da Lorenzo: egli sfida uno zetiano a leggere le carte che lui preleva dal proprio mazzo e tiene girate. Per Gort, come per qualunque zetiano, leggere il simbolo di una carta da gioco penetrandone con lo sguardo la superficie è estremamente semplice; le carte sono fatte di materiale plastico, che gli zetiani trapassano agevolmente con la loro vista. Ma ciò che lo sfidante Gort non può né sapere né indovinare è l'esistenza, in ogni mazzo regolamentare, della cinquantatreesima carta, una carta bianca, che vale a Lorenzo la vincita della scommessa. Una vittoria non irregolare, ma che certo è dovuta a un'astuzia terrestre, a un trucco.

In pochi giorni l'astronave viene riparata, Lorenzo prende congedo e affronta i sei mesi di viaggio che lo riportano sulla Terra. Ma arrivato su Terra l'idealizzazione del proprio pianeta

lontano viene meno, la vita tra i turbolenti umani gli è ormai intollerabile e Lorenzo ripartirà per Zet per non fare più ritorno. Acquista così un senso chiaro e ironico l'epigrafe pavesiana posta in esergo: «Val la pena tornare, magari diverso» (da *Lavorare stanca*). L'uomo, insomma, si era abituato a vivere tra un popolo dotato di «una caratteristica semplice e complessa: l'equilibrio psichico» (p. 206), la quale aveva reso inconcepibile la violenza che caratterizza la vita tra gli umani. Lorenzo sarà incapace di riadattarsi alla vita tra gli uomini, come una sorta di novello Gulliver degli spazi.

Festa sull'asteroide è un racconto lungo dall'intreccio più lineare di quello di molti dei racconti brevi scritti dall'autrice negli anni precedenti: la vicenda è semplice, esposta linearmente, senza analessi o prolessi di rilievo. Anche lo spazio in cui si ambienta la storia vede pochi luoghi diversi e un numero limitato di spostamenti del protagonista. Questi è affiancato da alcuni comprimari - Syl e il fratello, il professor Gornis, Kik, altre comparse soprattutto nelle scene collettive della festa. La trama è esile, organizzata in poche scene che si svolgono nell'arco di tre giorni. La narrazione risulta movimentata piuttosto dai molti dialoghi, che prevalgono decisamente sui pochi brani descrittivi e propriamente narrativi.

Ciò che maggiormente allontana *Festa sull'asteroide* dai racconti presi in considerazione sinora, è la centralità della dinamica di relazione tra i personaggi, che qui prende il sopravvento sulla introspezione psicologica - caratteristica che fa di questo racconto lungo un momento di passaggio tra la tipologia di racconti che caratterizzano la prima fase della narrativa dell'autrice e i romanzi che segnano la fase successiva.

È nel dialogo e nel confronto con gli zetiani che l'uomo trova i termini di paragone indispensabili a una riflessione sulla propria civiltà e sulla propria indole. Gli alieni costituiscono un riferimento quasi ideale (alcune caratteristiche sono forse ispirate al mondo greco - le tuniche, la festa collettiva composta di danze recite e giochi): il terrestre ne riconosce la bellezza nonostante i caratteri di alterità;[26] la trasparenza etica, l'incapacità di mentire e sottintendere ne determina la sublime innocenza. Al punto di vista dell'uomo, prevalente nel racconto, fa inoltre da lieve controcanto l'inserzione di considerazioni dal punto di vista di Syl o del fratello. Esempio significativo è nel fatto che a più riprese Lorenzo venga definito “alien” e “extrazetiano”, assumendo il punto di vista degli “altri”.

La tentazione allegorica, che potrebbe nascondersi nell'invenzione di questi alieni privi di malizia, risulta almeno in parte bilanciata da un'azione narrativa organizzata in scene con ambienti

26 «[…] Lorenzo guardava Syl. Rifletteva ancora una volta sulla straordinarietà dei lineamenti, sulla delicatezza dei capelli color platino, sulla forma di foglia lanceolata di quegli occhi immensi che sembravano assorbire le guance col loro magnetismo azzurro. […] Erano molto belli gli Zetiani, vagamente simili fra loro a causa dei grandissimi occhi chiari, della capigliatura platino, dell'altissima statura, eppure diversi […]», in *Festa sull'asteroide*, cit., p. 166.

ben determinati, dialoghi sapientemente costruiti, personaggi dotati di un proprio spessore e di proprie reazioni emotive particolari. Certamente ciò che caratterizza questo romanzo breve, o racconto lungo, a livello formale è l'estrema leggibilità, la scelta di una forma semplice, adeguata a una vicenda per molti versi tenue, priva di eventi drammatici, in cui l'accadimento maggiore è, forse più che la piccola scommessa o il viaggio di ritorno su Terra (cui vengono dedicate poche righe), il processo di comprensione e cambiamento che interessa il protagonista.

Sia per il tipo di costruzione che per le tematiche, *Festa sull'asteroide* può considerarsi un precedente, in qualche misura preparatorio di *Esperimento donna* (che sviluppa per altro un'idea già contenuta nel racconto *Terrestrizzazione*).[27]

La situazione di partenza è simile: un'astronave umana fa naufragio su un pianeta sconosciuto, abitato da una razza simile a quella umana, ma con la caratteristica di non provare emozioni, di vivere in una sorta di apatia dei sentimenti - positivi o negativi che siano, dall'amore alla rabbia.

La vicenda viene sviluppata questa volta in maniera più articolata, e la misura diviene quella di un romanzo vero e proprio, in cui più vi è più di un coprotagonista importante e più di una svolta negli eventi.

L'azione comincia a bordo dell'astronave Diamante. Il comandante Leòn è il primo a entrare nella cabina-infermeria per sottoporsi ai controlli medici di routine, eseguiti dal medico di bordo, il dottor Grumani. Come già si intuisce dai cognomi dei primi personaggi introdotti, la nave e il suo equipaggio sono europei (si sarà notato che nelle altre opere dell'autrice considerate sin qui non si è mai dato il caso di personaggi e ambientazioni statunitensi).

Mentre si accinge a misurare la pressione del comandante, il medico ha un infarto. Il comandante e quattro uomini dell'equipaggio non hanno tempo né modo di fare nulla per salvare il medico. Mentre discutono delle possibili cause della disfunzione del pace-maker del medico, un problema maggiore si presenta: un marinaio semplice, Untertan, accorre e annuncia un guasto al generatore centrale di energia della nave. Il comandante impartisce ordini secchi mentre già si dirige in sala macchine: la causa del problema va trovata ed eliminata al più presto, un simile blocco di altre macchine può mandare l'astronave alla deriva. Nonostante la concitazione della scena, il narratore - un narratore esterno, ma dotato di una certa libertà nel riferire le sensazioni e i timori del comandante o nell'avanzare considerazioni sugli eventi - esprime di tanto in tanto alcuni giudizi. Spiccano i commenti sugli atteggiamenti del marinaio Untertan: «L'uomo s'irrigidì. Con un

27 Musa, Gilda, *Terrestrizzazione*, in *ead*. e Inìsero Cremaschi (a cura di), *I labirinti del terzo pianeta*, cit., pp. 187-218. Nel racconto breve, scritto nel 1964, il pianeta alieno si chiama Libria e i suoi abitanti libriani. Il racconto sviluppa esclusivamente la vicenda narrativa dell'esperimento di terrestrizzazione (nel romanzo, come si vedrà, affiancata da altre) e il sistema dei personaggi era semplificato, con tre soli protagonisti - l'umano Roger, i libriani Nia-Nia e Glicos (che si trasformeranno in Vila-Vila e Lycos nel romanzo) e poche comparse.

automatismo più meccanico di quello di un subalterno davanti al superiore, batté forte i tacchi mettendosi sull'attenti [...]», «Il comandante avanzava a lunghi passi concitati, seguito da Untertan che intervallava una rispettosa distanza di oltre un metro. Quella deferenza, incongrua all'eccezionalità della situazione, sembrava indotta piuttosto che naturale», «Untertan taceva: lui non aveva diritto a opinioni» (p. 9). Le anomalie elettromagnetiche continuano, aumentano. Il comandante resta fulminato da una scarica elettrica in sala macchine, e così muore anche l'astrofisico dell'equipaggio. Mentre gli uomini a bordo sono convinti che si tratti di un fenomeno anomalo ma naturale, il narratore avverte che la tempesta magnetica è generata da un'astronave aliena: la tragedia che colpisce la Diamante è stata in realtà causata dall'attacco di un'altra astronave. L'identità e gli scopi dei misteriosi alieni non verranno mai svelati: la loro introduzione ha forse il senso di adoperare un tipico elemento di repertorio come mero motore narrativo.

Tre sopravvissuti - l'ingegner Valdemaro, il biologo Manfred e Untertan - riescono a guadagnare l'interno di una scialuppa e a staccarsi dalla nave mediante un razzo chimico. Sulla nave non resta nessuno. L'occhio del narratore, distaccato, cattura alcuni fotogrammi all'interno della nave:

> In quell'incendio dilagante, gli effetti magnetici influirono anche sui corazzatissimi impianti per la gravità artificiale dell'astronave, e gli oggetti presero a lievitare, privi di peso.
>
> Il cadavere del dottor Grumani si distaccò dal lettino e si librò nell'ambiente, ondeggiando con la mobilità di un telo di plastica abbandonato al vento terrestre. Il lenzuolo, il cuscino, il lettino a rotelle, il tavolino, lo stetoscopio, l'èmodinamometro volteggiavano per l'infermeria non ancora invasa dalle fiamme.
>
> Il corpo del comandante Leòn, semiavvolto nella bava candida [generata dall'estintore in sala macchine], oscillava all'interno della sala dei generatori tra uno sfarfallìo di schiuma e sfioccante, mentre l'astrofisico Frank si disfaceva in frammenti nerissimi che, come carboni senza peso, svolazzavano nell'osservatorio arroventato. (p. 13)

Il capitolo seguente presenta i tre superstiti naufragati sul pianeta Ekram. Un'ellissi lascia immaginare al lettore l'atterraggio sul pianeta e il primo incontro con il suo ambiente e i suoi abitanti. Ritroviamo i tre astronauti sono ospitati in una capanna appena fuori dal villaggio Ryl. Gli ekramiani hanno accolto i terrestri come ospiti «alieni ma graditi». Nelle descrizioni ogni cosa è chiamata con il suo nome nel linguaggio nativo del pianeta: il villaggio Ryl, la vicina foresta Mi-Ra, il legno usato per costruire la capanna - legno di robur gigante, le radici di trix che Untertan monda per approntare una cena, il sole Sirmios, il satellite di Ekram - Xana, e così via.

Il radiotecnico Valdemaro, immobilizzato da una frattura alla gamba, è impaziente di mettersi in comunicazione con la base più vicina e chiamare soccorsi: i trasmettitori della scialuppa vanno riparati al più presto. Manfred, il biologo, ha invece cominciato a studiare le caratteristiche di Ekram. In fin dei conti la missione della Diamante era lo studio del vicino pianeta Yper, dunque perché non cogliere l'occasione per studiare l'ignoto pianetino. I due uomini discutono, la

discussione si tramuta in un alterco. Senza che il narratore lo suggerisca con un commento esplicito, la posizione di Manfred è evidentemente sospetta, nasconde qualche motivazione che il biologo non vuole dichiarare.

Untertan continua a svolgere meccanicamente le mansioni che gli vengono assegnate, non esprime opinioni. Sinché gli indizi disseminati nelle pagine precedenti - un'obbedienza agli ordini sin troppo cieca e meccanica - assumono un nuovo significato, forse già intuito dai lettori più provveduti (o sospettato dai conoscitori della lingua tedesca, nella quale "Untertan" significa "suddito"). Quando Untertan comincia a eseguire un ordine di Manfred che era stato pronunciato in una battuta sarcastica, incapace di afferrare il senso retorico della frase, Valdemaro sbotta: «Oh, ma tu prendi tutto alla lettera, stupido androide che non sei altro! Sappiamo bene che sei un ròbot e che sei condizionato a obbedire. Ma porca miseria, Untertan! Adopera un po' anche i tuoi nuclei indipendenti, cerca di farli funzionare e di distinguere quando uno ti dà un vero e proprio ordine e quando invece parla per scherzo» (p. 20). Ecco spiegata l'esecuzione supina di ogni comando ricevuto dal marinaio, ed ecco spiegata anche l'assenza di riguardo, quasi crudele, con cui gli altri membri dell'equipaggio non hanno esitato, durante il naufragio, a metterne in pericolo la vita per salvare la propria.

Nell'ampia capanna giunge a far visita agli alieni un ryliano (un ekramiano abitante del vicino villaggio di Ryl), di nome Lycos. Manfred ha già appreso l'idioma locale, un idioma «ricco nel lessico e semplice nella sintassi, dai vocaboli monosillabici e bisillabici e dalla sonorità insieme scattante e dolce». Il narratore (o narratrice), si compiace di lasciare, nei dialoghi trascritti come anche nelle descrizioni, termini indigeni per tutto ciò che non ha corrispettivi terrestri, elementi della flora e della fauna, nomi propri di luogo e di persona. L'invenzione linguistica, già tipica in presenza di un'ambientazione extra-terrestre in molti racconti e nel romanzo breve visti sopra, viene ora inquadrata più organicamente all'interno dell'idioma ekramiano. Lycos porta in dono dei cibi: «Kunda affumicato, pagnotte di grenis e foglie di listex», che verranno mangiati accompagnati da kirner; sul pianeta esistono animali chiamati fàr, altri chiamati zut, e così via.

Questa prima scena che si svolge sul pianeta straniero introduce in maniera diretta o indiretta quasi tutti gli attori principali delle vicende seguenti: oltre ai tre terrestri, Lycos, la ekramiana Lu-Luk, che fa visita agli uomini dopo Lycos, Vila-Vila, altra abitante di Ryl, di cui Manfred chiede notizie a Lu-Luk. Altri elementi che si riveleranno cruciali e che vengono sin dall'inizio introdotti o allusi, riguardano la natura e la cultura degli ekramiani. Gli abitanti del pianeta sono incapaci di provare emozioni: l'intonazione della voce di Lycos è «monotona e calma, come quella di tutti gli ekramiani con cui i terrestri erano venuti a contatto. La sua faccia non mutava espressione, permanendo in una impassibilità caratteristica della razza. Tutti loro, uomini e donne, belli e brutti,

giovani e vecchi, parevano portare in viso una maschera» (pp. 20-21). Più avanti il narratore spiegherà:

> [...] nessuno si innamorava, piangeva, soffriva, nessuno si sentiva incatenato, costretto, deluso: tutto era semplice, lineare, coerente. Bastava guardare una donna ekramiana, farle capire con lo sguardo o con una carezza sulla mano ciò che si desiderava da lei, e l'ekramiana avrebbe acconsentito. E anche una donna poteva guardare e accarezzare un uomo che le piacesse. Potevano sdraiarsi nel bosco o cercare un letto, chiacchierare come amici o fare l'amore: nessuno avrebbe sparlato di loro. Incontrandosi ancora, potevano amarsi oppure no, secondo la consonanza o la dissonanza del momento. […]
>
> Questione di cromosomi e di geni: Manfred aveva ormai risolto il problema da cui era stato assillato sin dall'inizio, trovandosi di fronte a una razza tanto placida da sembrare insensibile. Aveva passato centinaia di vetrini davanti alla lente del microscopio, aveva analizzato le molecole del DNA e aveva finalmente scoperto la presenza costante di una base organica che sostituiva il gruppo fosforico, parte del glucosio e gli acidi eterodinàmici: i geni determinanti le passioni non esistevano nella costituzione molecolare degli ekramiani. Tanto per darle un nome appropriato, aveva chiamato "Costante Apatia" quella base sempre presente. (p. 27)

La spiegazione delle caratteristiche di questi extraterrestri non è scientificamente accurata.[28] D'altronde il narratore non si è preoccupato di motivare l'esistenza di una razza così simile fisicamente a quella umana, o di collocare precisamente Ekram nello spazio, né tanto meno di situare il presente narrativo lungo la storia futura dell'umanità (in quale anno o epoca si trovi, a che grado di evoluzione tecnica o di esplorazione dello spazio). Caillois ha parlato, per alcuni racconti di fantascienza, di rari casi di «complicità tra il fantastico e la fantascienza»;[29] si potrebbe forse parlare, nel caso di un romanzo come *Esperimento donna*, di una complicità tra fiaba e fantascienza in cui, accanto a elementi propri di un repertorio fantascientifico (l'ambientazione nel futuro, il viaggio spaziale, il pianeta alieno), e a un esito cognitivo (per dirla con Suvin) garantito, come vedremo, dall'uso di una logica razionale nella costruzione della storia, vi sono altri presupposti narrativi che fanno parte del mondo finzionale della storia aggiungendosi «al mondo reale senza aggredirlo e senza distruggerne la coerenza»,[30] comportandosi in altre parole come elementi fiabeschi o meravigliosi.

Gli ekramiani sono dotati di un linguaggio, di una loro cultura, di una civiltà. Dato il presupposto biologico che ne determina il carattere, sono sostanzialmente estranei anche al concetto di proprietà privata e di profitto, così come non vi sono classi sociali né conflitti, mentre giochi e

28 Al di là del merito dei contenuti (se si può parlare di una base del DNA in cui compare un acido fosforico, l'uso del termine "glucosio" non può invece corrispondere al tipo di zucchero - deossiribosio - presente nel DNA, né si comprende cosa possano designare gli "acidi eterodinamici") è chiara la suggestione poco scientifica nell'idea di un "gene delle passioni".

29 Caillois, Roger, *Dalla fiaba alla fantascienza*, in *Il deserto del sogno*, Milano, Nuova Accademia, 1964, pp. 143-179, v. p. 169. Il riferimento è a quei racconti di fantascienza in cui elementi tipicamente facenti parte del repertorio del soprannaturale, vengono spiegati attribuendone le cause alle caratteristiche di altri pianeti e dei loro abitanti.

30 Ivi, p. 144.

racconti hanno la funzione di meri passatempi. Rispetto agli abitanti di Zet di *Festa sull'asteroide*, qui la peculiarità della specie extraterrestre determina conseguenze non prive di ombre. Certo gli ekramiani non conoscono sentimenti negativi - gelosia, avidità, rabbia, ma nemmeno conoscono la curiosità, il desiderio, l'amore. Così anche l'accoppiamento è vissuto come il semplice espletamento di un istinto. «Su Ekram, nessuno amava veramente, nessuno piangeva nemmeno per la morte o la malattia di qualcuno. Tutti accettavano tutto in quanto appartenente alla natura, e non potevano, o non volevano, opporsi alla natura. Ecco perché la loro civiltà era unidimensionale: senza storia e senza sviluppo, perché priva di curiosità» (p. 34).

La civiltà ekramiana è primitiva: un villaggio di capanne, agricoltura e raccolta, la costruzione dei pochi strumenti indispensabili al lavoro, una medicina tradizionale basata sulle erbe. I racconti orali dei ryliani, interpretati dai terrestri come favole, sono ritenuti dai loro autori portatori di verità accettate:

> Ai terrestri, e soprattutto a Manfred, piaceva sentire parlare i ryliani, e Likos in particolare, perché raccontava con semplicità ed essenzialità, come fanno le creature di civiltà primitiva. Dalle parole di Likos, usciva una sorta di solenne mitologia, intessuta di personaggi e di animali fantastici: i volatili parlanti detti fàr, i misteriosi uomini neri intelligentissimi e muti, capaci soltanto di gettare gridi; i rettili alati che fischiavano melodie; i bestioni pelosissimi chiamati zut, dagli occhi enormi e luminosi che vedevano anche nel buio.
> «Gli uomini neri e gli zut abitano negli stessi posti», specificò Likos, «da quella parte».
> «Verso nord», interpretò Manfred. (p. 22)

Nelle scene immediatamente seguenti tutti i presupposti esposti nelle prime pagine conflagreranno rapidamente. Manfred, nei mesi già passati sul pianeta, si è innamorato di Vila-Vila. L'impossibilità che questa lo ricambi ne aumenta sempre più lo sconforto. L'uomo ha studiato e compreso la biologia dei ekramiani, ma non si accontenta all'idea di una compagna anaffettiva.

Il biologo continua inoltre a boicottare la riparazione della trasmittente, con un accanimento sempre più sospetto e che giunge alla prevaricazione violenta del compagno. Manfred prende con sé Untertan in un viaggio di esplorazione verso nord, con l'intenzione di verificare l'esistenza delle creature delle leggende dei ryliani e, forse soprattutto, di impedire che il radiotecnico si serva dell'androide per riparare la trasmittente. Alle obiezioni dell'altro Manfred risponde affermando il diritto del più forte. Nei territori a nord sono visibili misteriose costruzioni circolari. Durante una seconda spedizione, Manfred e Likos trovano gli zut, grossi animali dal vello lucido, simili a orsi o cinghiali.

La curiosità verso la specie che può aver costruito i misteriosi edifici e verso gli zut passa però in secondo piano nella mente del biologo, sempre più concentrato sul problema delle proprie passioni non ricambiate. Esaminando il DNA di Likos, che aveva talvolta mostrato curiosità o

irritazione anomale per un ekramiano, Manfred scopre che egli è frutto di un accoppiamento tra una ekramiana e un terrestre; una spedizione umana diretta su Sirmios, data per dispersa anni prima, dev'essere naufragata sul pianeta e l'ekramiano è in parte umano. Nessuna speranza invece di vedere una qualunque passione accendersi sul volto impassibile di Vila-Vila. L'innamoramento del biologo per l'aliena assume risvolti tragici nel dramma dell'uomo. Egli precipita in una momentanea depressione. Proprio a partire da questa condizione, l'uomo vive una svolta psichica che sarà determinante nella vicenda:

> Dopo che Vila-Vila, quella sera, si fu allontanata dalla capanna con la medesima meccanicità con la quale era entrata, il vuoto psichico di Manfred si allargò fino ai limiti di una resa senza condizioni e alla passiva certezza di una propria mimetizzazione all'apatia ekramiana.
>
> Perfino il suo organismo e la sua coscienza sembravano avere accettato l'adeguamento, perché subivano, senza ribellarsi, l'inerzia. Infiacchito e annullato, restava gettato sul letto, avvolto dalla atmosfera della stanza acquarellata di rosa dalla immota luce di Naxa, che corrispondeva al comportamento, altrettanto rosato e immutabile, di Vila-Vila. […]
>
> In un ritaglio di lucidità giudicò quell'accettazione una debolezza, addirittura una malattia del corpo e dell'anima che lo avrebbe invecchiato precocemente, lo avrebbe assimilato all'indifferenza, trasformato nel carattere, nei desideri e, perfino, nella struttura molecolare. Fu agghiacciato dal sospetto che gli ekramiani, e in particolare Vila-Vila, stessero silenziosamente impossessandosi di lui e della sua natura terrestre. Quel sospetto ebbe la forza di un reagente, e Manfred, in un sussulto ribelle, si levò a sedere sul letto. «No. Non è possibile. Sono io, che devo dominare l'ambiente. Io sono civile, io sono terrestre. Ed i terrestri hanno sempre modificato i pianeti in cui hanno messo piede. Non devo lasciarmi ekramianizzare da loro. Sono io che devo terrestrizzare qualche ekramiano».
>
> […] La scienza terrestre avrebbe vinto la natura ekramiana. Avrebbe trasformato Vila-Vila in una vera donna. In seguito avrebbe lavorato su altri indigeni. (pp. 45-46)

Manfred reagisce all'estraneità profonda degli alieni, individuandola come causa della propria insoddisfazione: gli ekramiani non possono corrispondere le sue necessità umane, affettive, amorose. L'insoddisfazione sfocia in un istinto di prevaricazione, sarà l'ambiente d'arrivo a doversi adeguare all'uomo e non viceversa e, in nome di una superiore civiltà, gli abitanti del pianeta andranno terrestrizzati. La scienza terrestre viene così messa al servizio di un vero e proprio snaturamento dall'altro, e quel dominio dell'uomo sull'ambiente che a tutta prima avvicina Manfred a un novello Robinson Crusoe, prende immediatamente il chiaro aspetto di una violenza perpetrata verso un'alterità non accettata.

Manfred si serve del laboratorio a bordo dell'astronavicella, per sottoporre Vila-Vila a un esperimento che ne modifichi la struttura genetica, neutralizzando la “costante apatia”. Il biologo può contare sulla mitezza e l'indifferenza della ekramiana, che si sottopone alle periodiche iniezioni con la consueta mancanza di curiosità.

Nel frattempo l'ingegnere radiotecnico Valdemaro lavora per riparare la teletrasmittente nella scialuppa. Quando scorge Untertan l'ingegnere ne approfitta immediatamente e ordina all'automa di

aiutarlo, lavorando alla riparazione della trasmittente ogni qual volta possa e tenendone all'oscuro il biologo. Il lavoro sulla trasmittente giunge a buon punto: Valdemaro annuncia a Manfred che in pochi giorni sarà in grado di trasmettere. Quella stessa notte il biologo si reca sulla scialuppa e danneggia irrimediabilmente la trasmittente. Un'analessi mette a questo punto il lettore a parte dell'oscuro passato del biologo, spiegando l'accanimento con cui questi ha voluto impedire ogni contatto con basi terrestri. Sulla Terra Manfred lavorava presso l'Istituto di Biologia Superiore della Baviera Occidentale, specializzato in ricerche sulle malattie mentali. L'ambizione sregolata l'aveva portato a sperimentare un metodo di propria concezione su tre pazienti, all'insaputa dei colleghi, approfittando di una momentanea assenza del primario del reparto. Le tre cavie umane (nelle auto-giustificazioni del biologo solo pazzi, forse pericolosi e comunque irrecuperabili) erano decedute. Un'inchiesta era stata aperta e il biologo si era offerto volontario per una missione sul pianeta Yper: così avrebbe preso tempo e, sul pianeta lontano, avrebbe trovato il modo di fuggire e sparire definitivamente. Il biologo non aveva alcuna intenzione di pagare per il proprio misfatto, e anzi si giustificava moralmente con la convinzione che la scienza può esigere vittime e la ricerca giustificare l'infrazione delle leggi. Sopravvivere al naufragio su un pianetino sconosciuto era stato per lui un'inaspettata fortuna, che ora Valdemaro minacciava di guastare. Nella vicenda che ha segnato la vita del biologo la distorsione degli scopi e dei mezzi della scienza preannuncia l'uso della scienza contro natura che l'uomo concepisce anche su Ekram: lì la scienza come fine, a costo di impiegare la vita umana come mezzo e di infrangere le leggi - nel duplice senso di diritto e di senso etico; qui la scienza ridotta a strumento per un fine egoistico e in sprezzo altrettanto grave di altre leggi - quelle del rispetto per una natura diversa dalla propria.

Alla scoperta del sabotaggio Valdemaro decide di fronteggiare Manfred con una pistola, ma il biologo è più svelto e, nella colluttazione è Valdemaro a restare ucciso. Poco dopo Likos e Vila-Vila sopraggiungono. La donna mostra primi segni di curiosità: l'esperimento di terrestrizzazione comincia a dare qualche frutto. Una nuova spedizione nei territori a nord, in cui il biologo coinvolge Likos e Vila-Vila, permette di osservare gli zut e un loro comportamento particolare: un branco si dispone in circoli e dopo alcuni momenti di irreale silenzio, gli animali si danno a raccogliere frutti e quindi si rifugiano nelle misteriose costruzioni. Il significato del comportamento appare chiaro quando una grande pioggia si abbatte sulla regione: gli zut hanno fatto provviste e si sono radunati nei ripari. L'azione procede dunque attorno a due principali binari: l'esperimento di terrestrizzazione e l'esplorazione dei territori a nord e la scoperta e l'osservazione dei misteriosi zut. La terza direttrice, costituita dal lavoro di riparazione della radio, che sembra essersi esaurita con l'omicidio di Valdemaro, prosegue, in realtà, in sordina: Untertan resta infatti fedele all'ordine ricevuto dall'ingegnere, di proseguire nascostamente il lavoro.

I primi segni di terrestrizzazione di Vila-Vila sono descritti in alcune delle pagine più notevoli del romanzo. La ekramiana, per la prima volta, nota la bellezza di un frutto, la sua bontà; ma, subito dopo, la nuova consapevolezza umana mostra il suo risvolto più oscuro: Vila-Vila osserva il panorama consueto ma poi domanda «come per una scoperta triste: "Perché le cose sono tanto complicate?"» (p. 67). Si rifiuta all'amore, si reca nella foresta, sferza le piante senza motivo.

> Sembrava invasa da un'eccitazione nervosa, quasi un raptus.
> Manfred la raggiunse, le tolse di mano la frusta, la immobilizzò tra le braccia. Vila-Vila ansimava, come se lo sforzo l'avesse stremata. Abbassò la fronte, impacciata, vergognosa del suo comportamento e della sua crudeltà.
> «Vila-Vila, che hai? Perché hai punito le piante?»
> Lei formulò una domanda in cui s'incideva una nuda disperazione: «Perché le cose sono così tristi?»
> «Non sono tristi».
> «Allora sono false. Sembrano in un modo e sono in un altro».
> Manfred articolò una domanda, ma lo fece con una mollezza svuotata di persuasività, proprio perché desiderava che lei si opponesse alla proposta: «Vuoi che interrompiamo l'esperimento?»
> «No, voglio continuarlo. Adesso vedo e capisco cose che prima non vedevo e non capivo».
> «Quali cose?»
> Vila-Vila ripeté enigmatica: «Adesso capisco. Prima non capivo». (p. 68)

La consapevolezza umana si configura immediatamente come un'apparente nuova capacità di penetrare il senso delle cose, un senso di cui prima, la ekramiana, non immaginava l'esistenza. Da ciò deriva la dolorosa percezione di un distacco tra la superficie della realtà e il suo significato autentico e riposto, in altre parole di una "falsità" delle cose e di un'estrema difficoltà, forse un'impossibilità, di afferrarne il senso («perché le cose sono tanto complicate?»). L'acquisizione di una coscienza umana coincide con l'irrimediabile perdita di quell'innocenza che per l'aliena era data dalla propria condizione naturale, da una esistenza in consonanza con il proprio ambiente e con i propri istinti. Quando Vila-Vila mostra un moto di gelosia, cacciando dalla capanna un'altra ekramiana, Kora, i lineamenti distorti grottescamente da una rabbia mai provata prima, Manfred può esultare, come biochimico e come uomo, per il successo dell'esperimento e per i sentimenti della donna nei suoi confronti.

Presto l'autocoscienza, il distaccamento dal flusso naturale dell'esistenza ekramiana, porta Vila-Vila alla precoce scoperta del potere e del sentimento di possesso, e così anche dell'insoddisfazione, di un irrimediabile scarto tra ciò che ella desidera e ciò che può avere: «la sua disperazione proveniva dalle zone profonde della psiche lacerata e dal caos che vi si scatenava: dall'equilibrio frantumato» (p. 80). Torna quel concetto di "equilibrio psichico" che già aveva costituito la cifra distintiva degli alieni in *Festa sull'asteroide*, qui rappresentato in un'accezione più sfaccettata e più verisimile: nel romanzo breve gli alieni erano incapaci di una serie di sentimenti negativi, qui

l'indole degli alieni, simile a quella animale, è estranea a ogni passione, ma la coincidenza tra desiderio e possibilità si configura ugualmente come un'innocenza perduta dal sapore ideale.

Il biologo prosegue nel frattempo lo studio degli zut e osservandone nuovamente i comportamenti ne intuisce le facoltà telepatiche: queste creature, tra l'uomo e l'animale, sono in grado di mettere in comune la loro forza bioelettrica e creare una intelligenza collettiva, simile alla ragione umana, alla coscienza, alla creatività. L'uomo matura il progetto di catturarne alcuni e studiarli in cattività. La sfortuna toccherà a una madre con un piccolo. I due zut subiscono la cattività senza rivoltarsi, ma la notte ululano la loro tristezza. Vila-Vila ne comprende il dolore e si preoccupa di portar loro i frutti di cui possano nutrirsi. La consuetudine e l'empatia che si sviluppa tra l'ekramiana e gli zut rende infine possibile un contatto telepatico tra le diverse creature:

> Gli zut comunicavano con lei, mentalmente, in un contatto naturale e antico fra creature diverse del regno animale che riemergeva da plaghe ancestrali psicofisiche e si ricostituiva nella sua primigenia bellezza. L'anormalità e il pericolo avevano riattivato quel contatto profondo, e Vila-Vila fu invasa da un'ebbrezza effervescente, che le ricomponeva la pace e l'armonia con se stessa, e la riallacciava all'esistenza del pianeta. (p. 93)

Come l'intervento dell'uomo aveva turbato l'equilibrio naturale della ekramiana, il contatto con gli zut ha effetti di segno opposto, di ristabilimento della connessione profonda tra Vila-Vila e la sua natura autentica, e il suo ambiente naturale. Significativamente gli zut sono definiti come creature a cavallo tra il regno animale e quello umano, anche nelle leggende ekramiane essi avevano dato vita a immagini duplici, di bestie e di uomini neri, questi ultimi capaci di comunicare senza parlare, in una trasfigurazione mitologica della facoltà telepatica e di connessione inter-individuale, che prescinde dall'uso di un linguaggio verbale articolato e che assicura una comunione collettiva sconosciuta agli uomini.[31]

Gli zut intuiscono la scorrettezza di quello che il biologo ha fatto a Vila-Vila e la mettono in guardia anche dal possibile arrivo di altri uomini, che con tutta probabilità perpetrerebbero altre prevaricazioni sugli abitanti del pianeta: bisogna fare in modo che il terrestre e l'uomo-macchina non parlino con altri terrestri. Così Vila-Vila, aiutata da alcuni compagni che, ekramianamente obbediscono alle sue richieste senza curiosità, fa prigioniero Untertan per impedirgli di lavorare alla radio. L'automa, colpito al capo, viene affidato alla ryliana Lu-Luk perché venga riparato e tenuto prigioniero. Le ultime pagine del romanzo vedono precipitare gli eventi sempre più rapidamente, in un susseguirsi di colpi di scena. Gli zut hanno richiamato i loro simili, questi smantellano la

31 L'idea di simbionte collettivo torna nella fantascienza con una certa frequenza, specialmente in relazione ad alieni a cui vengono attribuiti caratteri simili a quelle di certe specie di insetti terrestri, immaginando civiltà collettiviste in cui l'interesse del gruppo prevale su quello dell'individuo, secondo il modello dell'alveare o del formicaio. Cfr. Giovannoli, Renato, *La scienza della fantascienza*, cit., cap. I. Rapporti telepatico-simbiotici tra umani si incontreranno nei prossimi due capitoli.

teletrasmittente e ne disperdono per sempre le componenti: l'arrivo di altri uomini sul pianeta è definitivamente scongiurato.

Lycos è stato istruito da Manfred alla caccia con la pistola, in una definitiva corruzione operata dalla mentalità terrestre, che ha reso il ryliano in grado di togliere la vita ad altre creature. Vila-Vila lo spinge a uccidere Kora per gelosia. Lycos e Vila-Vila, creature innocenti prima dell'incontro con l'uomo, sono state trasformate, sino al ribaltamento della perfetta armonia con il proprio essere e con il proprio ambiente in una contraria tragedia, scatenata dalle passioni e dalla violenza terrestre, che essi erano impreparati a gestire. La scena dell'omicidio di Kora rappresenta l'apice del processo di corruzione:

> Più tardi, alla solita ora attorno al tramonto, Kora arrivò alla capanna di Lycos. Lui l'accolse al solito modo ekramiano, conformandosi a lei, nella "Costante Apatia". Ma subito le disse che voleva mostrarle una cosa nuova.
> «Se ti piace te la regalerò».
> Kora prese tra le mani il buffo oggetto, mentre Lycos le ribaltava al canna verso il petto, in direzione del cuore: «Premi questo. Si chiama grilletto».
> Kora obbedì concentrandosi. Lo sparo scoppiò ravvicinatissimo. La ragazza precipitò sul pavimento, spalancando gli occhi nell'assurdo e inaspettato dolore, mentre l'abito cilestrino s'insozzava di rosso. Lycos osservava quella macchia che, come dotata di vita, s'ingrandiva e si dilatava, inzuppando la stoffa.
> Poco dopo lo sparo, Vila-Vila spalancò la porta e si gettò dentro, agitando le braccia: «Eccola lì, per sempre. Ha smesso di venire qua. Non voglio più vederla. Gettala fuori». Con gesti arruffati, si liberava della tunica e si slacciava la camicia. «Mantengo la promessa. Sono qua, per te, Lycos».
> Ma lui in mezzo alla stanza, fra Vila-Vila seminuda che si arrovesciava sul letto e Kora abbattuta sul pavimento, rivestita di quell'abitino che sempre più si chiazzava di sangue, restò intontito, a braccia penzoloni. Capì di aver commesso un assassinio che aveva accettato di compiere senza intenderne il senso criminoso […] (pp. 108-109)

Manfred, sopraggiunto, vede questa scena e capisce infine le conseguenze delle proprie azioni, come «il suo atto di trasformazione dall'esterno» sia equivalso «a un intimo gesto di violenza». Ma, incapace di dominare la propria frustrazione, l'uomo si volge contro Lycos, e Vila-Vila, presa la pistola, lo uccide, liberandosi dalla schiavitù della mente e dei sentimenti in cui l'uomo l'aveva costretta. Quindi Vila-Vila, ormai persa la ragione, tenta di togliersi la vita. Si ferirà gravemente, ma verrà portata al villaggio in tempo per le cure necessarie.

L'ultimo colpo di scena riguarda Untertan: la grave ferita alla testa si è rivelata un'inaspettata fortuna: dal cranio dell'uomo è fuoriuscito un piccolo congegno, egli si è scoperto un uomo in carne e ossa, condizionato artificialmente a credere di un essere un automa (forse l'idea deve qualcosa a *Troppo perfetto* di Prosperi, cfr. *infra* sez. II, cap. V). Untertan è in realtà Damiano Markoni, zoologo e botanico, nato a Milano, condannato alla robotizzazione a vita a causa della sua dissidenza politica, del suo anticonformismo. Un secondo ribaltamento segna l'identità di questo

personaggio e mostra, in diversa forma, la dinamica di sopraffazione, di asservimento dell'altro e di utilizzo della scienza per fini distorti, che aveva già distinto l'operato dell'uomo sul pianeta Ekram. Damiano ha una buona ragione per fermarsi tra gli ekramiani: se venisse ripreso verrebbe nuovamente robotizzato. Ma il suo atteggiamento sarà opposto a quello di Manfred: dove questo aveva voluto piegare l'ambiente e gli altri ai propri desideri quello si propone al contrario adeguarsi ai suoi ospiti: «Devo imparare a vivere come voi, su questo pianeta tranquillo che noi terrestri abbiamo scompigliato e snaturato. [...] accetterò la natura del vostro pianeta, così com'è. E sarete voi a insegnarmi a vivere da ekramiano» (p. 121).

Quando alcuni ryliani si recano a liberare i due zut che Manfred aveva catturato, trovano la gabbia già vuota: il branco era arrivato prima, e ora gli zut «galoppavano in torma sbrigliata verso nord». E il narratore può concludere: «L'equilibrio si ricomponeva, secondo un ciclo naturale. Ekram tornava a essere Ekram» (p. 123).

La vicenda ha avuto insomma un pieno lieto fine. Non solo però gli eventi e le vicende di ciascun personaggio hanno visto ristabilirsi gli equilibri naturali delle cose; la conclusione dei vari fili narrativi offre anche delle chiavi di lettura chiare di ciò che è accaduto. Lycos ha compreso il dramma profondo di Vila-Vila, che si è misurata con impulsi terrestri, o forse peggio che terrestri, poiché generati da una forzatura: la ryliana è «una vittima degna di orrore, ma anche di pietà» (p. 119); la capacità della donna di riprendersi la propria libertà e di difendere Ekram dalla possibilità di una schiavizzazione terrestre, va in fondo anche ammirata. Il giudizio finale formulato da Lycos su quanto accaduto a Vila-Vila è offerto al lettore come attendibile e condivisibile. Lycos stesso - spiega il narratore - ha infatti maturato una capacità di riflettere che, resa possibile dalla natura umana presente in lui, è stata portata alla luce dalla vicinanza degli umani e dalla tragica vicenda cui ha assistito e preso parte.

Così anche la vicenda di Untertan-Damiano si conclude con un ristabilimento del giusto ordine delle cose: l'uomo viene liberato dal crudele condizionamento che ne aveva fatto uno schiavo, e si avvia a integrarsi con gli abitanti di Ekram.

Come già notava Giacinto Spagnoletti, a proposito dell'opera narrativa di Musa nel suo complesso,[32] «non accade, come a molti altri illustri maestri di *fiction*, che la realtà si presenti in modo indecifrabile o sommamente ambiguo». In *Esperimento donna* si può cogliere la complessità della realtà, soprattutto nella vicenda di Vila-Vila, ricca di aspetti contrastanti, ma il messaggio di fondo rimane chiaro ed espresso esplicitamente, da ultimo nelle parole finali del narratore: l'equilibrio naturale delle cose non va violato, qualunque forma di coazione perpetrata verso altre

32 Spagnoletti, Giacinto, *Gilda Musa*, in «La Collina», a. I, n. 1, aprile 1980, pp. 24-26.

creature è da condannare e rifuggire, e così qualunque uso della scienza e della tecnica a fine di dominio sull'altro.

Il sistema dei personaggi, più complesso di quelli incontrati nelle opere precedenti dell'autrice, mette a confronto sia specie che individui diversi, ciascuno portatore di un senso particolare. La visione negativa dell'uomo, con i suoi istinti di possesso, dominio, gelosia, implicita nella figura del biologo Manfred, resta legata a quell'individuo particolare grazie ai diversi modelli di comportamento offerti dagli altri uomini presenti nel romanzo: il radiotecnico Valdemar e Untertan-Damiano, entrambi vittime della prepotenza dei loro simili. Conoscendo la cura dell'autrice per i dettagli, anche le relative specializzazioni dei tre uomini rappresentano scelte simbolicamente significative: il radiotecnico viene ucciso nel tentativo di aprire un canale di comunicazione; il biologo è portatore di un'idea di scienza adoperata per piegare la natura alla propria volontà; Damiano, terrestre che ha pagato il proprio essere diverso con la schiavitù e la snaturazione suprema, è uno zoologo e botanico, dedito allo studio delle creature animali e vegetali, e promette di tentare con esse un'integrazione rispettosa.

I ryliani sono esseri simili all'uomo, ma al di qua della soglia dell'autocoscienza, vivono in comunione con il proprio ambiente, seguendo esclusivamente i propri istinti naturali, immersi in un'innocenza originaria. Questi umanoidi ricordano un'idea di “buon selvaggio”, corrotto dall'uomo terrestre che, sotto la bandiera di una superiore civilizzazione, colonizza i territori su cui approda e vi introduce le idee di proprietà e di potere. Il sostanziale egalitarismo dei ryliani si contrappone all'individualismo degli umani, tanto che, nonostante più d'un ryliano venga chiamato per nome e abbia un qualche ruolo secondario nella vicenda, gli unici che per qualche atteggiamento o attitudine spiccano all'interno del gruppo sono quelli influenzati dai terrestri (Lycos per via genetica, essendo frutto di un accoppiamento misto, Vila-Vila per l'esperimento cui viene sottoposta).

Gli zut, nell'aspetto più simili ad animali che a uomini, rappresentano una specie integrata ancora più strettamente nel proprio ambiente e all'interno della quale gli individui sono interconnessi fra loro in maniera talmente profonda da poter creare una mente collettiva. La capacità di pianificare, in anticipo rispetto al momento della necessità, la raccolta di una scorta di provviste, deriva dall'unione mentale tra tutti gli individui della comunità, cosicché - sembrerebbe suggerire l'autore implicito di questo romanzo - una superiore facoltà razionale, una coscienza e una conoscenza più sviluppate, vengono impiegate rettamente grazie alla neutralizzazione di qualunque individualismo, neutralizzazione assicurata dall'unione intersoggettiva profonda che rende possibili quelle medesime facoltà. L'esemplare di zut catturato dal biologo è quello che per primo esprime una chiara comprensione dell'effetto dell'azione umana sulle creature ekramiane e che suggerisce a

Vila-Vila quanto è necessario fare affinché l'equilibrio del pianeta possa essere ricostituito. Gli zut appaiono così come i custodi dell'integrità dell'equilibrio naturale delle cose e l'uso della telepatia in luogo del linguaggio verbale, costituisce il correlativo di un rapporto armonico con l'habitat e con il gruppo dei simili, contrapposto implicitamente alla parola, necessaria per comunicare tra individui irrimediabilmente separati tra loro, veicolo di una comunione che non può andare oltre a quella dei concetti.

Al lettore più attento sono riservate le notazioni che sobriamente tratteggiano le sfumature psicologiche dei personaggi, anche secondari e che, disseminate all'interno della storia, costituiscono qualche traccia che arricchisce il quadro. Al personaggio di Lu-Luk, che, introdotto all'inizio, torna di tanto in tanto a far visita agli uomini e gioca una parte nell'epilogo, vengono affidate considerazioni rivelatrici. La ryliana fatica a comprendere il concetto di automa, di uomo-macchina, che mette sullo stesso piano uno strumento inanimato qualunque con quello che sembra in tutto simile a un uomo; la sua incredulità preannuncia la scoperta finale dell'umanità di Untertan. È Lu-Luk la prima ad apprendere l'umanità di Damiano, a fare uno sforzo di comprensione e quindi spiegare i fatti agli altri ryliani. Il ryliano Porfîr è il primo a offrire a Damiano protezione da Manfred, poiché, semplicemente «Nessun uomo deve comandare a un altro uomo» (p. 117), mentre Lu-Luk apre con naturalezza la sua capanna all'uomo, rappresentante di una capacità di accogliere spontanea e disinteressata.

La scrittura, come già nel romanzo breve precedente, si distingue per semplicità e politura. Come i molti casi di invenzione linguistica, cui si è già fatto cenno, non inficiano mai la comprensione dei passi ove i neologismi s'incontrano, così anche la struttura complessiva, l'organizzazione della materia per sequenze e per capitoli e le scelte di voce narrante e focalizzazione, sembrano sempre tener presente l'estrema comprensibilità della pagina. L'ordine espositivo dell'intreccio è sostanzialmente lineare; l'unica analessi di rilievo è quella in cui viene svelato il torbido passato del biologo, cui si aggiunge quella, breve ma importante, in cui una spiegazione analoga è resa per il passato di Untertan-Damiano. L'esposizione degli eventi è però mossa dall'alternarsi di diverse direttrici dell'azione: alla vicenda che da il titolo al romanzo - l'innamoramento del biologo per la ryliana e l'esperimento di terrestrizzazione, è alternata la vicenda parallela costituita dalle varie spedizioni organizzate da Manfred nei territori a nord del villaggio Ryl; una certa attenzione è dedicata contemporaneamente anche al percorso di Lycos - dal contatto con gli umani all'apprendimento della caccia, fino alla tragedia finale. Il montaggio alternato corrisponde però all'ordine della fabula, senza creare mai particolari accelerazioni nel ritmo, sino ai capitoli finali, in cui i fili vengono vengono riannodati, confluendo in un unico epilogo, in pagine dove anche l'attenzione alle reazioni interiori dei protagonisti prende la forma di

pennellate brevi, o si esprime nei gesti, nei volti, nei comportamenti, senza che vi siano invece pause narrative riservate all'introspezione.

Prende forma nei romanzi, ancora più che nei racconti brevi, quell'esigenza di una comunicazione aperta a un pubblico vasto e a fasce anche giovani di lettori. Il lettore che vorrà lasciarsi trasportare dalla storia verrà appassionato dai vari misteri che, disseminati nella vicenda aspettano una soluzione finale, e verrà sorpreso dai vari colpi di scena che segnano l'epilogo. Una lettura attenta alle scelte dello stile, darà modo al lettore più accorto di gustare la sottile poesia presente ad esempio nella descrizione di taluni paesaggi alieni, come l'area lacustre che il narratore coglie dall'alto durante le ricognizioni in elicottero di Manfred, descritta sotto la luce rosata di Sirmios.

I messaggi fondamentali che l'autrice ha voluto affidare al romanzo - contro ogni sopruso, contro un uso violento della scienza, sono veicolati da una narrazione che non trascura mai di interessare e coinvolgere il suo lettore.

Il medesimo giudizio vale anche per *Fondazione «ID»*, ultimo romanzo dell'autrice, pubblicato dalla Nord nel 1981, che si lega ai precedenti per la presenza di alcune delle tematiche già illustrate e per lo sviluppo di alcune idee che si erano affacciate già nei romanzi precedenti. A fronte di importanti analogie, *Fondazione «ID»* si presenta però come un romanzo più maturo, arricchito dalla compresenza di motivi nuovi, da un sistema di personaggi ancor più articolato e da una costruzione leggermente più complessa, che vede alternarsi nei capitoli la narrazione di vicende parallele, poi saldate nelle pagine finali.

Tra gli elementi di continuità va posto sicuramente il tema della violenza e della coazione, come e più che in *Esperimento donna* declinato anche come problematica della colonizzazione, ossia di rapporto dell'uomo con un ambiente estraneo e con esseri la cui alterità biologica è radicale. Strettamente connessa a questo tema è nuovamente la riflessione sulla scienza, una scienza adoperata per scopi di dominio. Anche qui è netta la condanna di un apparente “progresso” in realtà sottomesso a interessi privati lasciati senza freni, e ancora, il primo motore degli impulsi più negativi dell'uomo è individuato nella smania di possesso e di potere.

D'altronde le differenze rispetto alle due opere precedenti (e il confronto sarà soprattutto con *Esperimento donna*, la cui composizione è più vicina), sono rilevanti oltre che grazie a nuovi elementi di riflessione introdotti, anche in termini di uso del repertorio di temi e figure fantascientifico, un uso sempre piegato alle esigenze dell'espressione artistica individuale, a che non di meno colloca il romanzo su un fronte pienamente fantascientifico, più lontano dei precedenti dall'effetto sospeso del meraviglioso fiabesco.

L'azione si apre questa volta sulla Terra. Una Terra sovraffollata, luogo di un'urbanizzazione ipertrofica, vista in maniera decisamente negativa. Secondo una modalità già incontrata, abbiamo in *Fondazione «ID»* un narratore esterno che adopera la terza persona nei confronti dei personaggi; il punto di vista è però mobile, e mette il lettore a parte di pensieri e stati emotivi dei personaggi, mentre il giudizio sulle realtà che vengono descritte, lungi dal restare ambiguo, è guidato da un'aggettivazione sobria e studiata, oppure scaturisce dalla stessa scelta dei soggetti da rappresentare, o ancora, è suggerito al lettore da personaggi attendibili, con cui egli avrà già simpatizzato nel corso delle vicende, quando non espresso con giudizi diretti del narratore.

Nel primo capitolo vengono introdotte le due direttrici principali la cui narrazione si alternerà nel corso della prima parte del romanzo: la giovane donna Nereide si reca presso una grande struttura istituzionale, un CERIL (sigla poi sciolta in Centro Ricerca Lavoro), dove un colloquio con un terminale, guadagnato in mezzo a una calca di giovani e meno giovani in attesa, stabilirà il suo destino professionale a seconda delle sue capacità e della pianificazione delle necessità generali; contemporaneamente (nel testo le scene sono separate da tre asterischi) nello spazio si combatte la guerra tra umani e Qunn, per il possesso del pianeta Héteros, che il lettore vive attraverso gli occhi del tenete Rakeni, su una nave ammiraglia umana.

Nereide possiede una laurea in esobiologia - disciplina dedita allo studio delle forme di vita aliene, nata con l'esplorazione dello spazio da parte dell'uomo; spera dunque di ottenere un lavoro coerente coi propri interessi, ma le sue aspettative vengono ripetutamente frustrate dal sistema automatico del CERIL: le viene richiesto di munirsi di un Super Id, ritenuto ormai indispensabile per ogni tipo di missione nello spazio esterno. Nelle prime pagine dunque la curiosità del lettore viene sollecitata da vari interrogativi che trovano in seguito le loro spiegazioni (una *suspense* mantenuta più a lungo anche grazie al montaggio che alterna alla vicenda di Nereide il conflitto nello spazio attorno a Héteros): cosa sia il CERIL e cosa faccia la gran massa di persone che litiga per un posto a uno dei terminali (chiarito solo nel secondo capitolo), e soprattutto, cosa sia un Super Id, suggerito dal nome stesso, ma chiarito solo alcune pagine dopo. Il Super Id è un minuscolo dispositivo che, impiantato alla base del cranio, potenzia le facoltà mentali dell'essere umano - efficienza, lucidità, rapidità di riflessi e decisioni, quoziente intellettivo. La costruzione e l'impianto del dispositivo sono monopolio della Fondazione Id. Nereide è naturalmente diffidente nei confronti di qualcosa di artificiale che pretende di influire sulle sue facoltà naturali, ma deve cedere a quella che si configura come un'imposizione da parte del CERIL.

Sin da questi primi capitoli nel romanzo assumono una particolare significato i luoghi: l'organizzazione dello spazio è il correlativo di un'organizzazione della società. Così la città sulla

Terra è caotica e sporca, luogo di un sistema di vita che non rispetta l'individuo. Uscita dal CERIL dopo il rifiuto di assegnarle un incarico senza l'impianto del Super Id, Nereide vede la città:

> Lo spettacolo del piazzale le parve ancor più ripugnante e più pazzesco del solito. Le buche della pavimentazione le sembrarono gigantesche fosse. Da una di quelle cavità, trasformata in immondezzaio, traboccavano i rifiuti. Un cane zoppo vi grufolava. Dalle transenne spezzate dell'isola-salvataggio, penzolavano contorti monconi arrugginiti. Nereide dovette fare un salto all'indietro per non esserne colpita. Grosse crepe, slabbrature e sporcizia costellavano il rivestimento antiscivolo del marciapiede mobile tuttora bloccato. La gente si affrettava a piedi, nervosa; e lei, camminando mescolata agli altri, stava attenta a non inciampare nel rivestimento sbrindellato. Anche l'apatia e l'incuria caratterizzavano, come una corrosiva malattia endemica, la vita quotidiana. (p. 11)

Il brano è per altro un buon esempio di varie tecniche che assicurano, nel testo, un punto di vista saldo sulla realtà rappresentata: scelta del luogo e degli oggetti inquadrati (in questo caso una scena di degrado, in cui ciascun elemento contribuisce al ritratto, perfino il cane randagio è zoppo e grufola), impressioni di un personaggio (quelle di Nereide all'inizio del brano), giudizio finale del narratore e, lungo tutto il brano, aggettivazione connotante e scelte lessicali studiate (il degrado eccessivo è reso da termini che ne accrescono l'impressione: le fosse sono “gigantesche”, i rifiuti “traboccano”; i monconi di transenne sono “contorti” e “arrugginiti”, la gente è “nervosa” etc.).

Una corrispondenza forte c'è anche tra l'artificialità patinata della sede della Fondazione Id e l'idea, incarnata dal Super Id, di una tecnologia adoperata per piegare la natura profonda dell'uomo. Il giardino della sede della fondazione è visto con gli occhi di Nereide. Erba rasata, sentieri di sassolini candidi, palazzine tinteggiate di rosa chiaro;

> Sulla destra, si estendeva la superficie cerulea di un laghetto artificiale bordato con bizzarri e giganteschi fiori blu screziati di giallo, a lei sconosciuti. Erano certamente di provenienza extraterrestre. Sparsi per il laghetto, sei o sette cigni compivano le loro evoluzioni. Uno nuotava seguendo un traiettoria curva; uno reclinava il lungo e flessuoso collo, tuffava la testa nell'acqua e la risollevava; un altro spiegava e sbatteva le ali; un altro girava in su la testa, scrutava in cielo e apriva e chiudeva il becco. Nereide si stupì del candore eccezionale del piumaggio e del luccicore anormale dei becchi arancione. Le parve di captare anche una sfumatura di innaturalezza nei loro movimenti monotoni. Si girò verso la funzionaria.
> - Sono cibernetici quei cigni?
> - Certo! Un'imitazione perfetta, non le pare? - Nella sua voce vibrava un piccolo orgoglio.
> - Ma perché? Con che vantaggio?
> - Non sporcano, non si spiumano non abbandonano residui di cibo. Non abbisognano di manutenzione. Permettono che il paesaggio si conservi perfetto (p. 16)

La costruzione del giardino, troppo pulito e ordinato, somiglia alla retorica della funzionaria incaricata delle vendite del Super Id, il cui discorso, sotto toni suadenti e gesti apparentemente naturali, nasconde un'accurata artificiosità e un alto tasso di stilizzazione: il vero scopo, più che

informare sul prodotto, è persuadere all'acquisto. Ad ogni modo Nereide non ha alternative: se vuole un lavoro deve accettare che le venga impiantato il Super Id.

Nel frattempo, sulle astronavi che combattono la guerra contro i Qunn per il dominio su Héteros, il Super Id permette agli uomini di lavorare pressoché in simbiosi con le macchine di bordo e vincere così una battaglia decisiva. I militari possono scendere su Héteros e installarvi un primo presidio. Qui l'ambiente naturale è subito caratterizzato da una grande diversità rispetto a quello terrestre: i lampi candidi e violetti della stella Mira Ceti creano un'impressione di onde mobili sul terreno e un fenomeno ottico che rende trasparenti come cristallo le montagne all'orizzonte: i militari esprimono il loro stupore davanti a una visione che ha del fantastico. Il narratore segue le ricognizioni compiute da alcuni membri dell'equipaggio della nave ammiraglia seguita nei primi capitoli: il capitano Rakeni, Lou, Phirpo, Klasko; personaggi secondari le cui vicende particolari illustreranno le fasi della colonizzazione.

I militari approntano per prima cosa uno spazioporto, quindi un primo nucleo d'insediamento, che viene battezzato Mira-City. Subito dopo giungono i primi pionieri, attirati, commenta il narratore, dal miraggio di un facile arricchimento. Il lettore è ancora all'oscuro di quale sia la preziosa risorsa per cui umani e qunn si contendevano il pianeta. Appena giunti, i coloni si danno a catturare molti esemplari di una delle specie viventi locali: lemuri dalle sembianze umanoidi (nel testo sempre con iniziale maiuscola - “Lèmuri”), simili a grossi primati, che vivono in branco nelle foreste. Seppure sembrino animali, i lemuri sono dotati di un linguaggio e dimostrano un'organizzazione sociale in cui il singolo antepone la difesa del gruppo alla propria salvezza (un capo-branco si sacrifica per permettere la fuga dei suoi da una battuta di caccia degli umani).

Gli elementi comporranno presto un inquietante quadro: i lemuri catturati vengono “potenziati” con l'impianto di un apposito Super Id, così da poter essere più rapidamente istruiti e impiegati nella raccolta del plasma. È il plasma la ricchezza a cui gli uomini mirano. Una fonte energetica preziosa, che si sprigiona in vampate dal terreno di alcune aree desertiche del pianeta. La raccolta del plasma è un'operazione non facile e soprattutto rischiosa: i lemuri costituiscono una forza lavoro docile, numerosa, sacrificabile:

> Uno dei pionieri mosse qualche passo nel deserto. Aveva imbracciato il lungo manico di un energo-raccoglitore. Scrutava attentamente il terreno attorno a sé, in attesa che, da una delle creste calcaree del terreno, sprizzasse la fiammata di un globo di plasma. Avanzava con cautela, muovendo a destra e a sinistra l'estremità bipolarizzata del raccoglitore. Davanti a lui si accese una vampata scarlatta, e l'uomo fu svelto a imprigionarla fra le due piastre innestate all'estremità dello strumento.
>
> - Ecco il primo sorso di fuoco! - gridò, esultante.
>
> La fiammata di gas ionizzati si esaurì immediatamente, assorbita dal campo magnetico dell'utensìle; l'energia defluì rapidamente attraverso i lunghi cavi realizzati in una speciale lega

> iperconduttrice e finì ad immagazzinarsi dentro un accumulatore. Le grosse batterie erano sistemate a distanza regolare su appositi carrelli automatici, lungo il bordo del deserto.
>
> A pochi passi dall'uomo un Lèmure gigantesco guardava incuriosito l'operazione, come se desiderasse imitarla subito. L'uomo passò lo strumento nelle grosse mani del Lèmure e, parlandogli con tono di comando, gli impose di camminare in direzione di una selva di acuminate creste calcaree.
>
> Il Lèmure era dotato di grande intelligenza. Eseguiva l'operazione come se fosse un gioco e sembrava divertirsi mentre scrutava attorno, pronto all'azione.
>
> La prima fiammata esplose alle sue spalle. Il Lèmure ne captò il riflesso e si girò rapidamente, riuscendo a inglobare il sorso di fuoco. Pronunciò qualche sillaba che esprimeva soddisfazione, e proseguì a passi lenti fra le irregolarità del terreno. La seconda fiammata si sollevò davanti a lui, e colpì in pieno il manico dell'energo-raccoglitore. Ci fu un lampo e un fortissimo crepitìo. L'energia rese incandescente lo strumento e andò a raggiungere il corpo dell'umanoide che, in pochi secondi, venne fulminato. Mandò un grido strozzato, la sua espressione di dolore durò un attimo, poi il gigantesco corpo cadde pesantemente sul terreno. (pp. 48-49)

Come si intuisce anche attraverso un brano come questo, in *Fondazione «ID»* vi è il tentativo di una maggiore accuratezza nella descrizione del contesto tecnologico in cui l'uomo opera in un ipotetico futuro, sia sulla Terra che sul pianeta Héteros (mentre sono lasciati nel vago i princìpi scientifici sui quali dovrebbe basarsi l'azione del Super Id). Una particolare accuratezza è posta anche nella ricostruzione del contesto coloniale sul mondo alieno, in particolar modo a livello socio-economico. La relativamente piccola comunità costituita dai primi coloni è tutta strutturata attorno all'attività economica principale - l'immagazzinamento del plasma. I pionieri che hanno potuto investire un maggior capitale si sono spartiti il territorio, detengono l'equipaggiamento adatto e possono far lavorare per sé altri uomini. Gli umani si limitano a supervisionare il lavoro di raccolta svolto dai lemuri (marcati da ciascuno con la propria iniziale, come oggetti) e a guardare con ostilità il perimetro dei propri territori, pronti ad aggredire i concorrenti che sconfinino dagli appezzamenti adiacenti. Il resto delle attività umane sono subordinate a quella estrattiva e la presenza dei militari, più che garantire la rappresentanza di un'autorità *super partes*, è funzionale a garantire le condizioni di sicurezza minime perché il profitto economico possa esercitarsi. Il clima è teso da una competizione pesante tra i pionieri, alimentata dall'avidità di ciascuno. L'ostilità tra gruppi di pionieri sfocia in risse, addirittura in un omicidio, e il narratore paragona esplicitamente l'avidità a una malattia della mente.

Sulla Terra Nereide si è sottoposta all'impianto chirurgico del Super Id e, nei giorni di degenza seguenti, ha fatto la conoscenza di Basil, un ragazzo simpatico, che vive di innocui espedienti. Quando Nereide fa ritorno al CERIL le viene assegnato un lavoro proprio su Héteros, e Basil decide di partire con lei; i due per altro constatano che il Super Id non sembra aver attecchito su di loro - un caso non frequente ma possibile -, non vi è nelle loro prestazioni mentali alcuna differenza rispetto a prima.

Le due situazioni narrative parallele si ricongiungono dunque sul pianeta Héteros. Qui la ragazza non troverà un lavoro di ricerca scientifica e studio: viene infatti impiegata, come altri scienziati, nell'ambulatorio dove si eseguono gli impianti del Super Id sui lemuri. Il laboratorio è gestito dal professor Morosini, uno scienziato che, stipendiato dalla multinazionale che gestisce la raccolta del plasma, ha lasciato prevalere l'interesse economico e su quello scientifico; i Super Id adatti ai lemuri si esauriscono prima dell'arrivo di nuove scorte e lo scienziato deve acconsentire a procedere nel lavoro, impiantando modello adatti agli umani riciclati: il lavoro non si può fermare, ogni minuto di inattività, ogni lemure condizionato in meno rappresenta denaro perso, il tempo è denaro. Nereide comunque dedica ogni suo momento libero allo studio del comportamento dei lemuri.

Il precario ordine socio-economico creatosi viene però presto turbato da alcuni avvenimenti inconsueti di crescente gravità: tre lemuri si rifiutano di obbedire agli ordini, viene ritrovata una sonda sconosciuta nello spazio circostante Héteros e altre presto seguono, un uomo e un lemure scompaiono e il corpo dell'uomo viene ritrovato in un acquitrino, la testa orribilmente strappata dal collo. Seguono altri omicidi e il panico che si scatena nella popolazione di Mira-City ne causa altri accidentali; un grosso furto di armi militari accresce ulteriormente la paura. Alcuni coloni lasciano il pianeta, ma il traghetto spaziale di collegamento con la Terra scompare prima di poter effettuare un secondo viaggio.

Presto i responsabili degli omicidi vengono individuati nei lemuri, e questi cominciano una guerriglia aperta contro gli uomini. Nereide e Basil sono avvantaggiati nella comprensione dei fenomeni, dal fatto di non essere influenzati dal Super Id. Nereide ha scoperto nel frattempo che i lemuri sono dotati di facoltà empatiche particolari, e ipotizza che il comportamento violento degli umanoidi sia influenzato da qualcosa di esterno. Grazie alle facoltà empatiche delle creature, la ragazza riesce a comunicare con un lemure ferito, che le fornisce la mappa di una vicina vallata, insistendo perché lei e Basil vi si rechino, per qualche ragione che i due non riescono a comprendere. I due ragazzi decidono comunque di fidarsi. Giunti alle montagne che chiudono la vallata cadono però in un'imboscata dei lemuri: Nereide riesce a fuggire, ma Basil scompare. Qui la narrazione si sdoppia nuovamente in due fili paralleli. Nereide torna a Mira-City, comprende che all'origine di tutti i disordini vi sono i Super Id riciclati, che fanno emergere, nei lemuri a cui vengono impiantati, l'identità degli uomini che li avevano usati in precedenza. Basil si ritrova invece in un sistema di grotte all'interno delle montagne, che si rivela essere una città, abitata da creature invisibili all'occhio umano. Basil stringe amicizia con una di queste Creature, di nome Hilis, e apprende la storia del suo popolo, cacciato dal proprio pianeta molto tempo prima, dopo la conquista da parte dei Qunn. Le Creature, che il narratore chiama anche Invisibili, sono di forma

umana e di genere femminile, e si riproducono per gemmazione. Basil, dopo aver esplorato la fantastica città sotterranea, è lasciato libero di andar via e può tornare a Mira-City.

Nel frattempo i Qunn hanno deciso di attaccare nuovamente, per scalzare il dominio degli uomini sul pianeta: occupano Mira-City. Hanno scoperto il segreto del Super Id e, fatti prigionieri i coloni e i militari rimasti, forzano gli scienziati a impiantare loro il Super Id. Nereide coordina il lavoro, ma scaltramente fa impiantare ai Qunn dispositivi adatti ai lemuri, che in pochi giorni ne pregiudicano le facoltà mentali e la lucidità, al punto che sarà possibile un'evasione di massa degli uomini.

La battaglia finale ha luogo nella città sotterranea delle creature invisibili. Decisivo è l'intervento dei lemuri, che accettano di combattere a fianco degli uomini e delle invisibili, a condizione che, al termine del conflitto, vengano loro rimossi i Super Id. I Qunn sono infine costretti a ritirarsi, ormai quasi tutti impazziti a causa dei Super Id.

Per i sopravvissuti delle tre razze che rimangono sul pianeta si apre un'epoca di coesistenza pacifica. Le variazioni magnetiche di Mira Ceti isolano Héteros, deviando contatti radio e sonde e mettendo il pianeta per sempre al riparo dalle mire di colonizzazione umane e qunn.

> A poco a poco, nel tempo, Héteros sarebbe entrato nella mitologia galattica come il più prezioso pianeta dispensatore di felicità, un'enigmatica isola cosmica apparsa e scomparsa in modo analogo alle antichissime topografie terrestri dell'Atlantide, dell'Eden, dell'Eldorado.
>
> Qualcuno avrebbe addirittura dubitato che Héteros fosse mai esistito e avrebbe ritenuto che fosse stato soltanto l'ansioso sogno di menti febbrili, un miraggio, un'utopia.
>
> Così, quel pianeta sarebbe diventato un'immagine, l'oggetto-simbolo del mito della Felicità, irraggiungibile perché inesistente.
>
> Ma Héteros continuava ad esistere. Di fronte alle maestose Montagne Trasparenti, dalle contorte creste del deserto calcareo, seguitavano a scaturire vampate di plasma, i pericolosi sorsi di fuoco. Ma nessuno, umano o umanoide, era disposto a rischiare la vita per andare a raccoglierli. (p. 139)

Il finale ristabilisce così una situazione armoniosa e proietta il pianeta entro una moderna mitologia, trasfigurandolo in una “isola felice”.

Come in *Esperimento donna*, un ordine positivo viene ristabilito quando la natura di ciascuna creatura viene pienamente accettata dagli altri (così è giusto che i lemuri tornino al loro stato naturale, e si evolvano secondo il proprio percorso, rifiutando il Super Id) e quando il rispetto reciproco prevale finalmente sull'interesse particolare di ciascuno. Non sfugge, in *Fondazione «ID»* una dura critica alla logica capitalistica del profitto, estrinsecazione sociale dell'avidità del singolo, che porta alla facile prevaricazione sull'altro. La dinamica di espropriazione e condizionamento coatto che in *Esperimento donna* era rimasta confinata a un caso singolo, qui è eretta a sistema

collettivo, nella sua declinazione economica e sociale. Anche qui si da il caso di una snaturazione profonda dell'altro, operata per mezzo di una scienza piegata a interessi di profitto economico (come in *Esperimento donna* alla soddisfazione di esigenze egoistiche), mentre è un uso alternativo della scienza a rendere possibile una corretta comprensione dei fenomeni (da parte di Nereide) e una soluzione alla situazione di crisi.

Il romanzo è movimentato dalle vicende di alcuni personaggi secondari, ma anche dalla presenza di quattro specie intelligenti diverse, portatrici, ancor più che in *Esperimento donna* di caratteri contraddittori.

I lemuri, somigliano per alcuni versi agli ekramiani del romanzo precedente: rappresentano un modello di vita primitivo e collettivista, che ha il suo corrispettivo spaziale in villaggi costruiti sugli alberi in cui le abitazioni non sono nettamente separate, ma collegate tra loro, a creare un unico spazio articolato. Ingenui e mansueti, quando vengono molestati si rivelano capaci di una violenza anche truce.

Meno dettagliate le descrizioni dei qunn e delle creature invisibili, che rivestono d'altronde un ruolo non centrale nelle vicende. Alcune caratteristiche sono però sufficienti a suggerirci una peculiare connotazione delle due specie in senso di genere. I qunn sono descritti come forme di vita proteiformi, dall'aspetto mutevole, ma la ripetizione di alcuni aggettivi - tozzi, massicci, taurini - li connota nettamente in senso maschile. I qunn sono militareschi, violenti, avidi di ricchezza quanto gli umani; le loro astronavi, composte di blocchi collegate da corpi allungati, sono definite "serpentiformi". Al contrario la femminilità delle creature invisibili è chiaramente espressa dal narratore, che le paragona a ragazze e donne; tra una di loro, Hilis, e Basil, nasce un'amicizia che lascia intravedere la possibilità di un amore. La storia delle invisibili, al contrario di quella dei qunn, è quella di vittime della violenza altrui (capaci però di apportare un contributo attivo al combattimento finale). Il loro luogo è una città scavata nelle profondità della Terra.

Quanto alla protagonista, che in questo romanzo è femminile, Nereide, come Vila-Vila in *Esperimento donna*, è un personaggio non privo di contraddizioni anche morali: non solo accetta l'impianto del Super Id pur di poter conseguire i propri obiettivi professionali, ma, arrivata su Hèteros, coopera entro un sistema patentemente ingiusto, basato sulla prevaricazione. Conserva il proprio senno naturale per fortuna (l'impianto che non attecchisce) più che per merito, ma conserva anche la propria attitudine istintiva alla comprensione e all'aiuto dell'altro (continua a studiare i lemuri, ne cura uno ferito) ed è infine lei a risolvere il mistero delle violenze, comprendendo la natura dei lemuri e gli effetti del Super Id, a boicottare efficacemente l'invasione dei qunn e guidare i compagni nell'evasione. Insomma, Nereide, si riscatta e il suo ritratto complessivo può diventare quello di un'eroina, sul piano della comprensione delle cose, grazie a un intelligente impiego della

scienza, ma anche sul piano dell'azione. Un'azione che in *Fondazione «ID»* assume nuovi connotati rispetto a tutte le opere precedenti dell'autrice: alle vicende individuali di alcuni personaggi si sommano in questo romanzo vicende collettive ricche di avvenimenti e ottimamente amalgamate alle prime, dalla guerra spaziale nei primi capitoli alla costruzione di Mira-City, dalle scene di panico che seguono i primi misteriosi omicidi (che sfociano anche in una protesta sotto il quartier generale della multinazionale, repressa violentemente dai militari) allo scontro finale. Alle storie dei singoli personaggi fanno riscontro quelle sul piano dell'interazione tra specie differenti ma anche tra differenti parti sociali della comunità umana; livelli di narrazione sviluppati con analoga logica e verisimiglianza nella costruzione delle dinamiche di interazione, che fanno di *Fondazione «ID»* il romanzo di Musa in cui la riflessione sull'alterità e sulla violenza in termini individuali e di natura profonda si salda più strettamente con quella sulla differenza e sull'oppressione declinata su un piano sociale, economico e, per conseguenza, politico.

La scienza nella fantascienza di Musa gioca nel complesso ruoli differenti, sintetizzabili attorno ai due poli della riflessione filosofica e leopardiana sulla posizione dell'uomo nel cosmo che caratterizza i racconti della prima fase, e della riflessione su scienza e tecnica come strumenti di conoscenza e controllo della natura, con i relativi problemi etici che il loro impiego può comportare, tipica dei romanzi della seconda fase. La tematizzazione dell'elemento tecnologico resta però sempre in secondo piano, tenendo la narrativa di quest'autrice lontana dal canone della *hard science fiction*. I meccanismi e i *topoi* più tipici della fantascienza tecnologica sono più spesso adoperati come dispositivi di invenzione fantastica e straniante o, al limite, come motori delle storie, trattati spesso non differentemente da elementi meravigliosi o favolosi. Sicché la fantascienza di Musa può ben essere considerata un esempio di quel neofantastico italiano che Cremaschi ha tentato di promuovere su «La Collina» nei primi anni Ottanta.

D'altronde applicare alla fantascienza di Musa la categoria di “fantascienza umanistica” spesso impiegata a proposito della fantascienza italiana non sembra del tutto pacifico: al di là delle rappresentazioni della modernità urbana e delle riflessioni sulla poetabilità della scienza nel presente, uno degli aspetti più notevoli nella narrativa di quest'autrice è forse la proposta di un'ottica non antropocentrica, quanto piuttosto bio- o eco-centrica. Un'ottica, ovverosia, che pone al centro della sua riflessione o adotta come punto di vista quello di specie non umane - aliene o vegetali o animali - di cui il narratore interpreta l'interesse e il diritto.

Capitolo III

Vittorio Curtoni

III.1 Una formazione tra il fandom *e l'accademia*

> Nella mia versione bastarda, il novum si identifica con "l'idea fantastica" in senso lato, vale a dire che vedo nel gioco dialettico tra il realistico (o il mimetico, come dice qualcuno) e il fantastico la molla della fantascienza: un'interazione dalla quale, almeno in teoria, può scaturire di tutto.[1]

Vittorio Curtoni appartiene a una generazione di scrittori successiva a quella rappresentata da Aldani e Musa. Nato nel 1949 a San Pietro in Cerro (in provincia di Piacenza), esordisce come scrittore di fantascienza nel 1966, ma la sua attività di scrittore e curatore di pubblicazioni si concentra soprattutto negli anni Settanta e prosegue fino agli anni Duemila, progressivamente sostituita da quella di traduttore. Nella formazione di Curtoni come scrittore di fantascienza hanno un peso particolare l'attivismo nel *fandom* e la collaborazione a pubblicazioni amatoriali, ma anche il percorso di studi che lo porta a laurearsi in lettere, l'attività di traduttore dall'inglese e la conoscenza diretta delle tendenze più recenti della fantascienza angloamericana durante gli anni Settanta. Un'insieme di elementi che rende la narrativa di Curtoni particolarmente legata a modelli stranieri, letterariamente consapevole e stilisticamente ardita.

Nei capitoli di questo lavoro dedicati alla storia delle pubblicazioni specializzate il nome di Curtoni è ricorso in più occasioni, soprattutto nei capitoli dedicati a «Galassia», da lui curata insieme a Gianni Montanari dal 1970 al 1974, e a «Robot», ideata e diretta tra 1976 e 1979. Senza riprendere la storia di queste pubblicazioni nel dettaglio, voglio ora ricostruire il percorso complessivo di Curtoni, un percorso segnato dall'attività su più fronti - scrittura, editoria, traduzione -, in una sovrapposizione di ruoli in parte causata dalle scarse possibilità di professionalizzazione in un solo senso che il limitato mercato della fantascienza italiana offriva, dunque a suo modo emblematico della ristrettezza del settore in cui si è svolto, ma esemplare anche dell'eccellenza di progettazione editoriale e di scrittura che tale nicchia è stata in grado di produrre. L'attività

1 Farinella, Emiliano, *Intervista a Vittorio Curtoni,* Intercom Science Fiction Station, 1999, <http://www.intercom.publinet.it/1999/curtonii.htm>.

professionale di Curtoni nel campo della fantascienza italiana ha d'altronde costituito insieme una conferma e un'eccezione delle dinamiche che hanno caratterizzato, tra anni Sessanta e Duemila la nicchia della fantascienza in Italia: svolgendosi tutto in sedi specializzate rappresenta una conferma la relativa ghettizzazione rispetto al resto del campo letterario, costituisce però un'eccezione poiché nella misura in cui Curtoni è stato tra i pochi in grado di tradurre la propria passione per la fantascienza in una carriera professionale, seppure con la necessità di operare su più fronti.

Precoce lettore da ragazzo dei «Romanzi di Urania» comprati dal padre, Curtoni diventa presto un appassionato del genere e nel 1965, sedicenne, prende parte per la prima volta al festival della fantascienza triestino, facendo la conoscenza di tutti i principali animatori del *fandom* di quegli anni: Sandrelli, Cozzi, Leveghi, Naviglio, Cersosimo, Fossati.[2] È anzi lo stesso festival del 1965 a segnare la prima organizzazione del *fandom* nazionale. Curtoni prende dunque parte alla nascita del *fandom* italiano e alla vita dei primi anni, facendo parte, tra le altre cose, del direttorio del Movimento Fandom Attivo, che sullo scorcio del decennio avrebbe dovuto occuparsi del coordinamento delle attività del *fandom*. Curtoni resta un frequentatore del festival fino alla chiusura nel 1982, negli anni Settanta anche in qualità di inviato o rappresentante delle pubblicazioni con cui via via collabora. Assiduo partecipante a tutti gli incontri organizzati dagli appassionati sparsi per la penisola, nel 1967 ne organizza uno a sua volta, presso l'aula magna di un istituto tecnico piacentino. In quest'occasione conosce il coetaneo Gianni Montanari e nasce tra i due un'amicizia che diventerà presto anche sodalizio intellettuale nel lavoro presso «Galassia».

L'esordio come scrittore avviene nel 1966, con il racconto *Danzate, morituri!* pubblicato su «Oltre il Cielo», la rivista romana che ha costituito una prima palestra per diverse generazioni di scrittori italiani. *Danzate, morituri!* si iscrive coerentemente nell'ultima stagione di «Oltre il Cielo», quando, abbandonata una maggiore ortodossia aerospaziale e avventurosa, la sezione narrativa della rivista curata da Gianfranco de Turris ospita numerosi autori nuovi e si apre a un ventaglio di tematiche più ampio e a sperimentazioni stilistiche. Il racconto viene ripreso in «Arlecchinata in fantascienza», numero unico amatoriale allestito da Luigi Naviglio nel 1966.

Nel 1967 collabora a più riprese con la fanzine di Naviglio «Verso le Stelle», seguono, nel 1968 alcuni racconti pubblicati sul quotidiano veneziano «Il Gazzettino», forse per tramite di Ivo Prandin, che ne cura, in questi anni, la sezione letteraria ed è stato collaboratore di «Oltre il Cielo».

2 Per queste notizie biografiche su Curtoni faccio riferimento a Curtoni, Vittorio, *Retrofuturo*, cit., pp. 17, 23-24; per il primo *fandom* italiano rimando, nel secondo capitolo della prima sezione del presente lavoro, par. 2. Per le seguenti notizie bibliografiche integro spogli delle testate citate con i dati forniti dal *Catalogo SF, Fantasy e Horror*, <http://www.catalogovegetti.com/catalogo>, ricerca *ad vocem*, e quelli presenti in *Vittorio Curtoni. La precessione dei modelli*, fascicolo pubblicato su Intercom Science Fiction Station, <http://www.intercom-sf.com/modules.php?name=Downloads&d_op=viewdownload&cid=6> (contributo bio-bibliografico curato da Marcello Bonati).

Nel 1968 il racconto *L'uomo, l'ombrello e altre cose* arriva terzo al Premio Nova Sf* indetto dall'omonima rivista, su cui viene pubblicato nel marzo del 1970 (n. 10). Un nuovo racconto su «Oltre il Cielo» esce nel 1969: *Due donne in riva al lago*.

Verso la fine del 1969 Curtoni e Montanari rispondono a un annuncio con cui «Galassia» cerca nuovi collaboratori: il curatore della rivista, Ugo Malaguti, ha fondato nel 1967 la sua casa editrice Libra e vuole ora dedicarsi esclusivamente a quella, dunque l'editore di «Galassia», La Tribuna di Mario Vitali, cerca qualcuno che possa sostituirlo a breve. Curtoni e Montanari, appena ventenni, si presentano in redazione ed escono da quel primo colloquio con una pila *paperbacks* americani da leggere e valutare per l'editore. In poco tempo i due acquisiscono la padronanza dell'inglese sufficiente a leggere e tradurre i testi dalla lingua originale all'italiano. Già dal 1970 i due assumono la guida di «Galassia», nel periodo in cui la testata costituisce la principale concorrente dell'«Urania» di Mondadori, cui somiglia anche per formula e formato. Curtoni e Montanari puntano, per differenziare la rivista dalla forte concorrente mondadoriana, su una diversa idea di fantascienza e su un pubblico parzialmente diverso: scelgono testi mediamente più sofisticati di quelli voluti da Fruttero e Lucentini in «Urania», portano in Italia le correnti più sperimentali della fantascienza angloamericana contemporanea, i principali autori che animano in questi anni la New Wave e non solo, tra cui John Brunner, Samuel Delany, Roger Zelazny, Thomas Dish, Harlan Ellison, Alexei Panshin, Philp K. Dick. Una fantascienza adulta, problematica, che sta scoprendo nuove dimensioni anche di sperimentazione stilistica, nel complesso lontana dalla declinazione popolare e generalista di Fruttero e Lucentini. I testi vengono inoltre valorizzati dalle traduzioni integrali, firmate dai due curatori o da uno dei numerosi collaboratori di cui si avvalgono, e da introduzioni che cercano, pur nei limiti di una misura molto breve, non più di accattivare il lettore, ma di informarlo sull'autore e di fornire qualche spunto per una seria analisi tematica e stilistica dell'opera presentata. In questo tipo di approccio mi sembra avere un peso determinante la formazione universitaria dei due curatori (Curtoni studiava letteratura italiana, Montanari inglese). «Galassia», pur restando sotto la cura di Curtoni e Montanari una rivista-collana, che presenta in formato tascabile romanzi interi con poche appendici al termine di ogni fascicolo, propone ai lettori italiani un nuovo modo di intendere la fantascienza, anche come forma di impegno letterario, ideologico, conoscitivo. La pubblicazione si rivolge dunque a un pubblico solo in parte sovrapponibile a quello di «Urania», senz'altro più ristretto (15.000 copie è la tiratura media di «Galassia» a numero), idealmente più preparato culturalmente, in grado di affrontare testi anche ostici, non sempre di facile comprensibilità. È significativo che, nella citazione riportata all'inizio di questo capitolo, il riferimento ideale implicito nel discorso di Curtoni (nella citazione del concetto di *novum*) fosse il lavoro teorico di Darko Suvin, indicando una competenza anche nel campo della

teoria letteraria a livello accademico, non sempre diffusa tra gli esperti e gli appassionati di fantascienza.

Nel lavoro per La Tribuna quello tra Curtoni e Montanari è un vero sodalizio: i due scelgono e discutono i testi da pubblicare e firmano insieme molte traduzioni e introduzioni. Entrambi traducono però anche molti autori per conto proprio. Tra quelli tradotti da Curtoni: Brunner, Aldiss, Panshin, Zelazny, Gunn, Dick, Malzberg. Non c'è dubbio che l'attività di traduzione abbia fornito al Curtoni autore di racconti una nutrita serie di modelli e riferimenti recepiti a livello tematico e formale.

In alcuni numeri di «Galassia» compaiono opere di Curtoni autore: i numeri speciali dedicati ad antologie collettive di autori italiani ospitano anche suoi racconti. In *Destinazione uomo* nel 1970 (n. 113 di «Galassia») Curtoni pubblica *Ritratto del figlio*, in *Amore a quattro dimensioni* (n. 137, 1971) il racconto *L'esplosione del minotauro*, in *Fanta-Italia* (n. 165, 1972) il racconto *La vita considerata come un'interferenza tra nascita e morte*. Un altro racconto notevole, *Ipotesi su un inconscio lunare*, esce sul numero 121, in appendice a *Il satellite stregato* di L.M. Janifer e S.J. Treibich. Un fascicolo di «Galassia» nel 1972 (n. 174) ospita inoltre la prima edizione dell'unico romanzo mai scritto da Curtoni, *Dove stiamo volando*, ripubblicato in «Urania collezione» assieme ad alcuni racconti nel 2009.

Negli anni Settanta, sotto la guida di Curtoni e Montanari, «Galassia» si apre anche agli autori italiani, pubblicando una serie di antologie e romanzi. Le opere di Curtoni succitate, non numerose, sono tra le migliori in lingua italiana. L'interesse per la produzione dei suoi connazionali lo porta nel 1973 a discutere una tesi di laurea dedicata agli autori italiani di fantascienza, rivista e pubblicata nel 1978 (*Le frontiere dell'ignoto*), e già più volte citata nel corso di questo lavoro.[3]

Dopo la laurea e il servizio militare, svolto tra 1973 e 1974, Curtoni comincia a insegnare lettere, ma presto passa a lavorare nella redazione dell'editore Armenia di Milano, per tramite dell'amico Antonio Bellomi (già traduttore per «Galassia»). Qualche racconto esce in appendice a «Perry Rhodan» nel 1976 e nell'aprile dello stesso anno nasce «Robot». Nel complesso meno incisiva di «Galassia» nella ricerca di nuove voci italiane, «Robot» segna una tappa fondamentale della fantascienza in Italia grazie alla predilezione per il racconto breve, alle scelte dei testi narrativi improntate a qualità ed eclettismo, al ricco apparato critico e informativo, ai molti validi collaboratori, spesso provenienti dal mondo del *fandom*. La fortuna commerciale della pubblicazione non è però adeguata: dopo un tentativo di cambiamento di formula, la testata chiude nel 1979. Nel 1977, come supplemento al numero 22 della rivista, esce il sesto «Robot Speciale»:

3 Nel saggio di Curtoni l'unico autore italiano rilevante non trattato è Curtoni stesso. Sulla sua narrativa resta fino ad ora una assoluta mancanza di studi critici, mentre interviste e testimonianze dell'autore e ristampe dei racconti con brevi introduzioni possono fornire utili seppur limitati spunti.

l'antologia personale di Curtoni *La sindrome lunare*, nata da una scommessa con Giovanni Armenia durante una tediosa vacanza estiva.[4] Il volumetto, illustrato da Festino, comprende otto racconti dell'autore, uno dei quali scritto a quattro mani con Giuseppe Lippi, che firma anche la presentazione del volume. Vale la pena notare che in questa prima antologia l'autore fa precedere ciascun racconto da un cappello introduttivo, che informa sull'occasione della composizione e la nascita dell'idea, e dà un breve giudizio sul racconto stesso. In tutte le sue raccolte seguenti Curtoni non abbandonerà mai quest'abitudine di introdurre i propri racconti, o accompagnarli con testimonianze sul suo lavoro editoriale, tessendo attorno alla propria narrativa una conversazione coi lettori, fatta di aneddoti e battute di spirito, nella quale oggi si può riconoscere l'immagine di una personalità estroversa, ironica, dalle spiccate attitudini comunicative, e che tende in qualche modo a trasfigurarsi in alcune delle voci narranti nei racconti (voci di personaggi che si fanno anche narratori interni, il cui monologare filtra le vicende e ne influenza fortemente la rappresentazione; si vedranno nelle prossime pagine vari esempi in questo senso, costituiti dai romanzi e racconti *Dove stiamo volando*, *La sindrome lunare*, *La luce*, *Volo simulato*).

Nel 1978 Curtoni è presente come autore nell'antologia di fantascienza italiana curata da Cremaschi per Garzanti: *Universo e dintorni*. Il racconto è *La volpe stupita*, poi ripreso in antologie personali successive.

La collaborazione con Giuseppe Lippi si estende dalla redazione di «Robot» alla stesura di una *Guida alla fantascienza* pubblicata da Gammalibri nel 1979, premiata fra l'altro dagli appassionati con il Premio Italia per la saggistica. Mentre «Robot» si avvia alla chiusura, Curtoni prende contatto con Andreina Negretti e traduce il suo primo titolo per «Urania»: *La grande clessidra* di Ron Goulart (*The Enormous Hourglass*, 1976; «Urania» n. 761, 5 novembre 1978).

Tra 1979 e 1980, dopo la cessazione di «Robot», Armenia propone a Curtoni la cura di una nuova rivista: «Aliens», di grande formato, dedicata in larga parte a informazione e critica, articolata in sezioni dedicate a cinema, fumetto, letteratura, etc. Le vendite non sono adeguate a sostenere la pubblicazione oltre l'ottavo numero. Amareggiato dal fallimento di «Robot» e di «Aliens», Curtoni progressivamente si ritira dalla scena editoriale. Altre brevi esperienze sono gli otto romanzi della serie «Omicron» curati per la SIAD (sigla editoriale di Armenia) tra 1980 e 1981, e la «Isaac Asimov. Rivista di fantascienza» tra 1981 e 1982 (seconda serie italiana della «Asimov's Science Fiction» americana, dopo gli undici numeri pubblicati da Mondadori tra 1978 e 1979); il nome di Curtoni non compare in nessuna delle due pubblicazioni come curatore (in molti casi firma invece le traduzioni).

4 La circostanza in cui nacque la raccolta è ricordata dall'autore nella presentazione al volume.

Nel corso degli anni Ottanta escono pochi altri racconti. Curtoni, fino a metà degli anni Novanta, si ritira anche dall'editoria e dal *fandom*, in un periodo che coincide per altro con un momento di generale riflusso sia delle pubblicazioni specializzate che delle *fanzines*.

Curtoni fa della traduzione il suo mestiere, lavorando principalmente per le collane di Armenia, per «Urania» e altre collane mondadoriane (I Massimi della Fantascienza, Oscar), Sperling & Kupfer, Club degli editori, Interno Giallo, Nord, Pratiche. Alle traduzioni di fantascienza se ne aggiungono altre, assai varie, tra le quali ad esempio di narrativa horror per Armenia o Sperling & Kupfer e di numerosi romanzi rosa per la Harlequin.

Una nuova stagione pubblica comincia per Curtoni verso la metà degli anni Novanta, con la scoperta dei Bbs[5] italiani dedicati alla fantascienza, nuovo luogo di ritrovo virtuale dei fan del genere. Nelle conversazioni virtuali degli appassionati di fantascienza Curtoni scopre di essere ricordato e popolare. A partire dal 1994 viene coinvolto nella partecipazione alle nuove Italcon - convention fantascientifiche organizzate a Courmayeur. Comincia a collaborare con «Carmilla», la rivista diretta da Valerio Evangelisti dedicata principalmente ai generi del fantastico.

Segue una certa ripresa di attività come scrittore, con la pubblicazione dell'antologia *Retrofuturo* per la Shake di Milano, che riunisce alcuni dei migliori racconti storici ad altri nuovi, mentre nel 2001 «Urania» pubblica l'antologia *Ciao futuro* (n. 1406) anch'essa composta di racconti editi e inediti. Nel 2003 accetta la proposta del giovane editore Delos di varare una nuova serie di «Robot»: la rivista riprende piuttosto fedelmente l'impostazione della prima «Robot», con racconti e rubriche, ma i fascicoli, decisamente più corposi, hanno cadenza tri- o quadrimestrale, non vengono distribuiti in edicola, ma in alcune librerie, per corrispondenza e su Internet. La rivista è estremamente ricca, vi collaborano numerosissimi nomi, di diverse generazioni della fantascienza italiana - da Evangelisti a Lippi, da Valla ad Aresi, da Catani a Malaguti, e tra le sezioni e le numerose rubriche, trovano spazio informazione e critica riguardanti letteratura, cinema, fumetto, televisione, colonne sonore, videogiochi, convegni e convention, pubblicazioni amatoriali, etc. Tra le opere narrative non manca un discreto spazio riservato agli autori italiani, tra ricerca di voci nuove e riscoperta di precursori nostrani. Catani cura la rubrica *Retrofuturo*: in ogni numero propone e presenta un racconto di un autore italiano delle prime generazioni: Miglieruolo, Pederiali, Vacca, della Corte, Montanari, Aldani, Bellomi e così via. Curtoni si riserva, come nella antica versione, gli editoriali su ogni numero.

Nel 2011 Delos da alle stampe l'antologia personale *Bianco su nero*, composta di alcuni racconti editi e altri inediti scritti in questo periodo. Tra questi ultimi anche il romanzo breve che da il titolo

5 Bbs: sigla per *Bulletin board system*. V. sez. I, cap. II, par. 5 del presente lavoro.

alla raccolta. Curtoni comincia nello stesso anno l'allestimento del volume *Dove stiamo volando* per «Urania collezione», che riunisce la ristampa dell'omonimo romanzo e di alcuni racconti. Prima che il volume veda la luce nel 2012, lo scrittore si spegne per malattia.

La produzione narrativa di Curtoni resta quantitativamente più limitata di quella di Aldani, Musa o Catani. Non di meno mi è sembrato che dedicare un capitolo a quest'autore permettesse di prendere in esame un esempio di narrativa di genere radicalmente sperimentale. La narrativa di Curtoni condivide, con quella dell'autore e dell'autrice considerati nei due capitoli precedenti, l'attenzione alla psiche del singolo essere umano nei rapporti con la modernità e il progresso, ma in molti casi introduce con successo elementi nuovi. Curtoni è l'autore che meglio rappresenta in Italia un'assimilazione della New Wave inglese, conosciuta approfonditamente grazie alla curatela di «Galassia» e alle molte traduzioni dall'inglese. La lezione di Malzberg soprattutto si sente nell'uso del monologo interiore e di un linguaggio retoricamente piegato all'espressione dell'interiorità che caratterizza il primo romanzo *Dove stiamo volando*; fanno riferimento principalmente ai modelli di Ballard e Dick alcuni dei migliori racconti scritti negli anni Settanta, in cui all'inconscio collettivo, all'allucinazione, al gioco d'incastro tra piani di realtà e finzione sul piano tematico, fanno da corrispettivo un linguaggio violento e una frammentazione del punto di vista che mirano a scuotere il lettore e a metterne in difficoltà la comprensione degli eventi. Infine si può individuare un filone di racconti del soprannaturale e del mostruoso, sui due fronti del perturbante e del grandguignolesco, a dimostrazione di una particolare versatilità della penna dell'autore, ma anche dell'assunto teorico citato all'inizio di questo capitolo, in cui l'autore difende una concezione generica decisamente aperta, legando strettamente la fantascienza agli altri generi contigui del fantastico: «vedo nel gioco dialettico tra il realistico (o il mimetico, come dice qualcuno) e il fantastico la molla della fantascienza: un'interazione dalla quale, almeno in teoria, può scaturire di tutto».[6]

III.2 Mutanti e mondi postatomici, tra neorealismo e New Wave

Il racconto lungo *Ritratto del figlio*, apparso nel 1970 nell'antologia di autori *Destinazione uomo*, numero 113 di «Galassia» (1 marzo) è uno dei primi dell'autore apparso su una pubblicazione non amatoriale (dopo l'esordio su «Oltre il Cielo» nel 1966 e il racconto pubblicato su «Nova Sf*» nel 1968). Il racconto è, nel parere di chi scrive, ottimamente riuscito, e riletto oggi ha conservato

6 Farinella, Emiliano, *Intervista a Vittorio Curtoni*, cit.

intatta l'efficacia della scrittura, della resa psicologica, del ritratto ambientale. Introduce per altro il tema delle mutazioni genetiche causate dall'uso di armi nucleari sulla Terra e lo scenario di un mondo post-catastrofico che verranno sviluppati nel romanzo *Dove stiamo volando* apparso due anni dopo.

Ritratto del figlio è ambientato nella campagna italiana, nel momento storico che segue un conflitto atomico mondiale. L'Italia è ridotta a un protettorato statunitense, gravissimi sono i danni all'ambiente e ai centri abitati, è sopravvissuto un terzo della popolazione mondiale, è tutto da ricostruire. Il racconto realizza una sorta di neorealismo fantascientifico: a livello tematico la situazione postbellica è centrale, nei suoi vari, drammatici aspetti - di un panorama distrutto e desolato, di occupazione del territorio da parte di un esercito straniero, del fenomeno di colonialismo economico e culturale che la presenza americana porta con sé in Italia, assieme agli aiuti economici e logistici. A livello formale sono certo neorealisti i principali modelli della scrittura: il narratore si mantiene per lo più esterno e impersonale, rivela la sua presenza con commenti rari e secchi, con un'aggettivazione connotante, mentre largo spazio sulla pagina è dato alla registrazione dei dialoghi tra i personaggi, con una mimesi del parlato piuttosto efficace; il finale non chiuso conferisce al racconto la fisionomia dello spezzone, scelto e ritratto all'interno del flusso continuo della realtà.

L'opzione neorealista convive però con un altro tipo di istanza: i modi della cronaca mostrano le incrinature date dalla rappresentazione dell'inquietudine psicologica del protagonista, che influenza la prosa creando momenti di rappresentazione espressionistica dell'interiorità; il narratore abbandona a tratti la sua imparzialità per assumere il punto di vista del personaggio, rivelarne i pensieri, esprimerne i giudizi. Questa seconda direttrice della rappresentazione fa riscontro, sul piano tematico, all'elemento fantascientifico che affianca e completa quello realistico: l'uso di armi atomiche ha causato la nascita di mutanti, di esseri umani diversi di cui ancora non si comprende la natura. Il protagonista, Antonio, vive il dramma in prima persona: suo figlio è un mutante, che non presenta stranezze fisiche quanto caratteriali, non comunica, e mostra inquietanti istinti distruttivi.

Tutto il racconto si articola attorno ai rapporti di Antonio con un soldato americano di nome Peter e con suo figlio. Antonio è contrario alla presenza americana sul suolo italiano, il rapporto con Peter si apre all'insegna di una conflittualità ideologica, in qualche misura superata dalla connessione umana che i due riescono a stabilire. Nella prima scena i due uomini si trovano davanti a un campo agricolo insterilito. L'americano afferma che insistere a voler coltivare la terra è anacronistico, gli statunitensi adoperano cibo sintetico da anni, l'italiano ribatte:[7]

7 Questa e le seguenti citazioni dal racconto sono tratte dalla prima edizione: Curtoni, Vittorio, *Ritratto del figlio*, in Curtoni Vittorio, de Turris Gianfranco, Montanari, Gianni (a cura di), *Destinazione uomo. Tendenze dalla sf italiana*, in «Galassia», a. X, n. 113, 1 marzo 1970, pp. 23-50. Il racconto è stato ristampato in Curtoni, Vittorio, *Dove stiamo*

«Bella roba. Alghe e plancton, non è così? E se avessero innaffiato tutto il mare di radiazioni?»

L'altro si fermò. Scosse la testa come se lui avesse detto un'eresia imperdonabile.

«Lei non capisce. La nostra è una civiltà tecnica, progredita, mentre i vostri sistemi sono rudimentali. Abbiamo milioni di scienziati che studiano il cibo prima di lasciarlo circolare. Non c'è proprio alcun pericolo.»

«E va bene. Ma non vorrete paragonare del grano con delle alghe.»

L'americano arrossì violentemente.

«I nostri cibi sono gustosissimi. Lei non li ha mai assaggiati, suppongo.»

«Certo che no, e non ci tengo nemmeno. Guardi, preferisco crepare di fame qui che abituarmi alle vostre porcherie.»

«Non vi lasceremo morire, siamo qui apposta, non lo dimentichi.» […]

«Bene, Peter, mi ascolti. La guerra è finita. Ci avete aiutati, e vi ringraziamo. Ma adesso basta, non volgiamo più carità. Saremo dei pazzi, come dice lei, ma non dei pezzenti. Ce la possiamo cavare.» […] (pp. 24-25)

La conversazione avviene presso la fattoria di Antonio. Quando i due sentono le vacche rumoreggiare nella stalla entrano nell'edificio a controllare. Trovano il figlio di Antonio accoccolato in un angolo al fondo dell'edificio

La torcia illuminò quell'angolo buio e due occhi grigi e freddi si spalancarono di colpo su di lui. Era solo suo figlio. Lo prese per il bavero, lo tirò in piedi. Gli diede uno schiaffo sul viso, ma non pianse.

«Vai fuori.» Gli disse. «Lo sai che non devi entrare qui. Cosa sei venuto a fare?»

Il bambino taceva. Guardava ora il padre ora il militare e non diceva nulla. (p. 27)

Peter ritiene Antonio fortunato per aver avuto un figlio, ma l'italiano ne è preoccupato: il bambino, Luigi, è nato quando i bombardamenti atomici erano già cominciati, ora, a sei anni di età, non ha mai parlato, forse non sente nemmeno, è pressoché impossibile comunicare con lui, «Certi giorni lo guardo e mi sembra che sia un estraneo, un mostro. È così distante da noi.» (p. 28). I vari medici che la famiglia ha consultato non sono stati in grado di venire a capo del problema. Il dialogo tra i due prosegue, attraverso i riferimenti fatti nella conversazione il lettore può formarsi il quadro dell'Italia di domani in cui i personaggi vivono, uno scenario post-atomico desolato, in cui la sopravvivenza dell'uomo è messa duramente alla prova, con una nebbia innaturale che rende quasi impossibile la coltivazione, bestiame mutato, città ridotte in macerie. Le differenze di vedute tra i due uomini sulla situazione politica, e soprattutto sull'opportunità della presenza americana sul suolo italiano sembrano irriducibili, ma il confronto è urbano e Antonio, infine, invita Peter a pranzo. Il figlio di Antonio continua a mostrare segnali allarmanti: durante il pranzo, senza apparente motivo, rovescia la zuppiera e scappa ridendo:

volando, Milano, Mondadori, 2012, pp. 133-157.

«Era la prima volta che rideva, sa?» Disse Antonio. «È già qualcosa. Certo che non doveva ridere per quel motivo.»

«Forse lei si preoccupa troppo. Diamo tempo al tempo, e vedrà che le cose si accomoderanno.»

Antonio scosse il capo.

«No, no, non ci credo. Ho paura che prima o poi succederà qualcosa di grave. Mio figlio solo il cielo lo sa cosa potrebbe combinare.» (p. 31)

Anche nel dialogo seguente di Antonio con la moglie, l'uomo non nasconde la sua preoccupazione e il timore che il bambino possa in futuro fare qualcosa di più grave, addirittura del male a qualcuno. La moglie, non meno preoccupata, cerca di spiegare le stranezze del figlio con i traumi subiti durante la guerra e incoraggia Antonio a tentare ancora di parlargli, portarlo con sé a fare un giro, provare, ancora una volta, a stabilire una comunicazione. Antonio decide di recarsi in bicicletta, con Luigi, da suo fratello Marco. Qui il bambino trova la cugina con cui ama giocare. Vedendo i due bambini insieme, uniti e complici, la preoccupazione di Antonio è rinfocolata, il narratore descrive la sua inquetudine con una metafora di morte: «E gli vennero in mente le solite vecchie idee che il bambino gli procurava, le ipotesi assurde. Ci passava le notti, ci si avvoltolava come fossero sudari d'un dolore necessario. A volte la paura gli bloccava il respiro, lo paralizzava, lo annientava» (p. 36). Proprio mentre il fratello Marco cerca di rassicurarlo la compagna di lui cade per le scale: un filo è stato teso su uno dei gradini, non possono che esser stati i due ragazzini. Il giorno seguente Antonio è stato invitato da Peter a una fiera paesana: il vero motivo per cui Antonio si è recato dal fratello è che non vuole lasciare la moglie da sola, teme che il figlio possa compiere qualche azione malvagia, e l'episodio a casa del fratello ne motiva ulteriormente il timore.

Alla fiera il giorno seguente l'uomo racconta l'accaduto all'amico americano. Un cartello annuncia l'esposizione in uno dei tendoni della «donna dai sei sessi», una donna mutante come sono ormai molte persone in tutto il pianeta. Antonio ha un moto di indignazione e rimprovera Peter: anche se hanno subito mutazioni, restano persone, «Non dovreste permettere che li espongano in questo modo, non è un trattamento umano» (p. 46). Ma l'americano argomenta che in fondo è meglio che i mutanti siano vissuti dagli altri come bestie o fenomeni:

[…] se lasciassimo girare i mutanti per la strada non passerebbe molto che comincerebbero ad odiarli, e li ucciderebbero infischiandosene di regolamenti e leggi. Se li tenessimo chiusi nei laboratori, avrebbero paura. Meglio vederli di faccia, i mostri, piuttosto che doverli immaginare. No, l'unica soluzione è proprio questa. Li vanno ad osservare chiusi nelle gabbie, ridono loro in faccia e poi non ci pensano più. Li considerano come semplici bestie, ecco. È un modo molto intelligente di eliminare possibilità di disordini. (p. 47)

Quando Antonio torna a casa trova la moglie in lacrime, scopre che il figlio è fuggito. Per un attimo lo attraversa il pensiero di lasciare che il figlio se ne vada, ma prevale l'istinto del genitore:

Antonio sa che cercherà suo figlio, lo troverà, lo riporterà a casa per prendersene cura. Sa anche che il timore per le azioni malvagie di cui il figlio è capace non lo abbandonerà mai. Il racconto termina con queste considerazioni di Antonio messe a nudo dal narratore ora con un indiretto libero ora con i pensieri riportati in battute di discorso diretto. Quanto al piano degli eventi il finale non è risolutivo, lascia la vicenda sospesa, appuntandosi sull'inquietudine dell'uomo.

Nel complesso *Ritratto del figlio* riesce a coniugare pienamente un ritratto convincente del personaggio protagonista e dei suoi rapporti con alcuni personaggi vicini, con un scenario costruito per estrapolazione e descritto con abilità, tramite i riferimenti contenuti nei dialoghi dei personaggi, lasciato intuire, nella sua complessità, senza bisogno di spiegazioni verbose da parte del narratore. La verosimiglianza con cui è ritratta questa Italia futura, segnata dal conflitto nucleare, deriva in parte dall'uso di un modello storico (lo scenario seguente la seconda guerra mondiale) per mettere in scena dinamiche politiche e militari credibile, per ridurre l'evento straordinario alla dimensione quotidiana dei problemi di amministrazione, gestione del territorio e delle risorse, sicurezza della popolazione. Quanto invece al tema che da titolo al racconto, il personaggio del figlio diverso, incomprensibile, ostile, ricorda l'idea al centro de *I figli dell'invasione* (*The Midwich Cuckoos*, 1957) di John Wyndham, tradotto nel 1959 in «Urania», ma nel racconto di Curtoni le cause della nascita di bambini diversi e ostili ai genitori sono tutte endogene all'umanità, si tratta di mutazioni causate dalle radiazioni nucleari (nessun intervento alieno, come invece vi era in Wyndham). Così la tragica incomunicabilità tra generazioni, il conflitto che si profila nel futuro, hanno il sapore di un'autodistruzione dell'uomo.

Il tema dei mutanti viene ripreso e sviluppato diversamente nel romanzo *Dove stiamo volando*,[8] accomunato al racconto anche da uno scenario post-atomico simile (seppure in ambientazione francese e non italiana). Il romanzo, pubblicato dall'autore a soli ventitré anni, resta la sua opera di misura più lunga.

Dove stiamo volando traduce in Italia tendenze ereditate dagli autori della New Wave inglese, compiendo nella fantascienza italiana un'opera di svecchiamento sul piano formale e tematico, di incorporamento di elementi della controcultura degli anni Sessanta, di sperimentazione ardita soprattutto nel ritratto del (o della) protagonista.

Il romanzo ha molto del romanzo di formazione e del romanzo picaresco di viaggio: il protagonista, un sedicenne di nome Charles, vive col padre nella campagna francese, in un mondo dove la civiltà è stata quasi azzerata da un conflitto atomico mondiale. Charles è un mutante e

8 Curtoni, Vittorio, *Dove stiamo volando*, in «Galassia», a. XII, n. 174, 15 settembre 1972; seconda edizione in Urania collezione n. 109, Milano, Mondadori, 2012, pp. 9-132. Cito da quest'ultima edizione, riveduta dall'autore e accresciuta di un capitolo, *Il volto*, escluso dalla prima.

rischia, se venisse scoperto, di essere linciato. Parte degli esseri umani rimasti normali discrimina i mutanti sempre più scopertamente, sono stati creati dei ghetti, la violenza è all'ordine del giorno. Il padre convince Charles a mettersi in viaggio verso il ghetto di Nuova Parigi: lì sarà al sicuro, mentre nella loro fattoria isolata non avrebbe protezione alcuna se venisse scoperto, i "normali" lo ucciderebbero, sarebbe impossibile proteggerlo. Il protagonista è anche il narratore della vicenda, tutta raccontata in prima persona. Il lettore non viene messo a conoscenza in modo diretto di quale sia la mutazione di Charles, ma un indizio spicca sin dalle prime pagine: l'io narrante si riferisce a se stesso con verbi e aggettivi di genere maschile, ma mettendone fra perentesi la versione femminile, denunciando insomma un'indecisione sul proprio genere sessuale. «Sarei stato disposto (disposta?) [...]», «Rimasi paralizzato (paralizzata?) [...]». Si può quindi intuire una mutazione sessuale: forse Charles è un essere ermafrodita o asessuato. La descrizione esplicita della mutazione di Charles avverrà solo a metà del romanzo.

Charles si mette in viaggio verso il ghetto dei mutanti. Con lui (lei) parte anche Ivo, un amico di dimensioni tanto piccole da poter stare nel taschino della camicia. Il padre ha preparato loro un camion con qualche scorta alimentare. Lungo la strada per il ghetto Charles e Ivo vedono il mondo massacrato dalla guerra e dalle radiazioni, le campagne bruciate, le città deserte, le strade dissestate. Una serie di incontri scandisce i primi capitoli. Ciascun capitolo è titolato con la traduzione italiana del titolo di un film di Ingman Bergman. Il collegamento tra i titoli e il contenuto dei capitoli risiede però nel senso dei titoli, non passa attraverso il contenuto dei film. Ad esempio *Il volto*, quarto capitolo, non ha nulla a che fare con la vicenda dell'omonimo film e il termine è piuttosto riferito, nel romanzo, al volto di Cristo, *L'ora del lupo*, penultimo capitolo, ritrae la rivolta dei mutanti del ghetto e il loro massacro da parte dei militari, senza collegamenti con la situazione allucinata e perturbante dell'omonimo film.

In capo a ogni capitolo compare anche un'epigrafe. Le epigrafi sono tratte da testi di canzoni, attingendo al repertorio dei migliori autori e cantautori del rock degli anni Sessanta e Settanta, da Paul Simon a Peter Sinfield (*King Crimson*), da David Crosby (*Crosby, Still, Nash and Young*) a Leonard Cohen e Bob Dylan. I versi citati in epigrafe (nella traduzione italiana presumibilmente fatta dallo stesso Curtoni) costituiscono un'anticipazione e un commento poetico a ciascun capitolo.

Il primo capitolo s'intitola *Come in uno specchio*. Il significato del titolo si riferisce allo spaesamento del protagonista, costretto a misurare le conseguenze della propria diversità quando il padre lo spinge a partire per il ghetto. Lo sradicamento e i primi giorni di viaggio smantellano rapidamente quelle che erano state le certezze di Charles, quella che era stata la sua idea di realtà e la dimensione della sua esistenza sino ad allora. Dopo alcune pagine, alcuni giorni di viaggio, il narratore commenterà «Le memorie s'affollavano incostanti sulla soglia della mente, gettando alte

grida per farsi riconoscere, e lo spazio si dilatava, il tempo si contraeva, io non ero più io, non avevo cammini da seguire. Come in uno specchio, quando le immagini ci regalano quadri approssimativi della realtà; e rigirando il capo, da prospettiva a prospettiva, tentiamo di rimettere ordine nel caos sempre crescente» (p. 17). L'epigrafe da *Kathy's Song* di Paul Simon recita: «E così lo vedi, sono giunto a dubitare / la verità di tutto ciò in cui credevo un tempo; / resto solo senza fedi, / l'unica verità che conosco sei tu», anticipando il forzato abbandono della casa, della vita conosciuta.

Il racconto ha inizio retrospettivamente, per bocca del protagonista; un monologo svolto al passato, rispetto a un presente narrativo cui si giungerà solo nelle pagine finali. La voce narrante del personaggio si connota come una presenza riconoscibile, permeando di sé il racconto degli eventi, privilegiando in molti passaggi la descrizione del proprio vissuto dei fatti piuttosto che dei fatti stessi. Il narratore si rivolge a sé stesso, esprime considerazioni e sensazioni, adopera un linguaggio piegato dagli stati d'animo soggettivi: frasi sospese e asindetiche, aggettivazione marcatamente connotante, metafore, disposizione grafica del testo sulla pagina. Nella prima pagina il protagonista descrive il proprio sgomento davanti all'idea di partire e abbandonare il padre e la casa natale:

> Come se la notte discendesse sul pianeta, lasciando spiragli vaghi e distraenti di immagini altrove proiettate; come se il gioco demistificatorio delle interrogazioni verbali, la crescita progressiva su se stessi, non coincidessero più coi dati della realtà.
> E si frantumano,
> lentamente svanendo
> le speranze che avevi coltivato negli anni; le idee in cui ti eri cullato dall'eternità; le riflessioni di poco conto sui momenti migliori (p. 11)

L'idea di lasciare la casa d'origine per il ghetto assume i connotati di un distacco traumatico ma anche di una brusca presa di coscienza, di un risveglio alla realtà che si compirà poi durante il viaggio, con la scoperta di un mondo esterno segnato dalla distruzione e dal conflitto tra mutanti e non mutanti. Charles e Ivo si mettono in viaggio sul camion attrezzato dal padre. Sulla fiancata l'uomo a scritto la parola “ghetto”, che funga da lasciapassare.

Il compagno di viaggio, Ivo, è un essere straordinario: «Ivo salterellava da un'aiuola all'altra, lui, coi suoi pochi centimetri di statura e gli occhi sempre spalancati; specie di macchina o creatura incredibile da schiacciare sotto i tacchi dello stivale.» (p. 12), durante le prime ore di viaggio Ivo si accoccola nel taschino della giacca di Charles. La dimensione fisica incredibilmente ridotta di Ivo trova una specie di *pendant* a livello formale nel fatto che non viene mai riportato ciò che egli dice in forma di discorso diretto, come accade per gli altri personaggi: le battute di Ivo vengono sempre riassorbite nel monologo del narratore:

> Gli chiesi: «Credi che il camion ci servirà?»
> Ma secondo lui, secondo Ivo, le bestie mutate avevano sviluppato qualcosa di simile a un'intelligenza primordiale; e il camion sarebbe stato per loro segno della presenza umana, e le avrebbe tenute lontane.
> Gli chiesi: «Tutte? Sono tutte intelligenti?»
> Lui rispose di sì. (pp. 13-14)

L'inizio del viaggio avviene per Charles sotto il segno dello sradicamento, dello sconforto, della paura. Il paesaggio desolato che scorre fuori dai finestrini del camion viene registrato in brani che paiono tolti da un taccuino di viaggio, note di impressioni fuggevoli, la cui costruzione retorica è però tutt'altro che improvvisata:

> Per quello che ricordo:
> chilometri e chilometri e chilometri di polvere;
> un villaggio incontrato sul percorso;
> una città fantasma;
> qualche chilometro di prati;
> un solo bosco senza animali;
> tredici strade diverse tra cui scegliere;
> la mia solitudine. (p. 13)

La ripetizione della parola chilometri sottolinea le distanze percorse, si notano il contrasto tra i termini che si riferiscono a insediamenti umani (“città”, “villaggio”) e il campo semantico della solitudine e del vuoto (“fantasma”, “solo”, “solitudine”, “senza”), la dimensione simbolica delle tredici strade tra cui scegliere. Mentre tutta la narrazione è costruita al passato, sono rari e indecifrabili i riferimenti al presente in cui il narratore si trova: cosa avrebbe fatto il padre da solo? «Un interrogativo che mi ha tormentato a lungo, e sino a oggi non avevo capito. Oggi su questo sasso mentre racconto al mare la mia storia finché mi resta voce» (p. 14).

Nel primo capitolo si può individuare anche una spiegazione del titolo del romanzo: il volo è una metafora dell'esistenza, interrogarsi sulla traiettoria del proprio volo equivale a interrogarsi sulla finalità della vita. «[...] fissavo a volte la luna bianca come di malattia; e chiedendomi dove stiamo andando, quale sia la direzione del volo generale da compiere nello spazio di una vita, non trovavo risposta» (p. 15). La domanda resta senza risposta, ma si tramuta, nel titolo, in un'affermazione: la vita di Charles giunge a qualcosa, il suo percorso trova un termine; il suo viaggio sarà stato metaforico e fisico insieme.

Il titolo del secondo capitolo, *Persona*, allude al primo incontro di Charles lungo il viaggio verso il ghetto. Una piccola comunità di sopravvissuti vive in un villaggio lungo la strada,

aggrappandosi testardamente ai pochi frutti che la terra può ancora dare, coltivata con fatica. Il gruppo si mostra immediatamente ostile, comincia a fare razzia delle povere provviste che Charles e Ivo hanno nel camion, ma quello che si presenta come il leader, Jacques, ferma perentoriamente gli altri, impone a tutti di trattare Charles e Ivo con rispetto, ed anzi, invita i due viaggiatori a fermarsi presso il villaggio per la notte, o forse per sempre.

Jacques afferma la parità tra "normali" e mutanti, e propone a Charles la sua via, la sua risposta all'esistenza:

> «È qui - mi disse - il significato della mia vita. Nel mio lavoro, nel mio campo, nei miei figli e in mia moglie; negli amici che ho e nei nemici che mi odiano. In tutte le cose che dico o faccio o vedo o penso in ogni minuto della mia esistenza».
> Ecco: la prima risposta, il primo passo. Dopo il silenzio delle quattro giornate di viaggio; spezzato solo a tratti dai mormorii sottili di Ivo, Jacques m'offriva la prova concreta d'un ripensamento sulla realtà […] (p. 22)

Charles scorge la possibilità di dare un senso all'esistenza, ma la proposta di Jacques non lo convince sino in fondo. Essa è tutta basata su interessi terreni, in una dimensione temporanea e fugace, priva di slancio metafisico.

L'incontro con Jacques precede quello con la moglie di lui. Quando Charles giunge al villaggio la donna è nei campi a lavorare, rientra di sera nella casa dove il marito ospita Charles e Ivo. L'ingresso della donna è memorabile: Charles ne percorre con lo sguardo la figura, risalendo dai piedi lungo il corpo sino al volto. Qui lo sguardo si ferma, e anche il respiro: «il viso era coperto da qualcosa che immediatamente non riconobbi. Poi, per gradi, la parola tornò alla memoria e la masticai tra denti e labbra per saggiarne la consistenza: "maschera". Quella donna indossava una maschera, ricavata immagino dalla corteccia verde di un albero; e le labbra della cosa oscena erano piegate in una smorfia di dolore […]» (p. 23). La maschera è un'usanza funebre inventata dalle donne del villaggio: per tre giorni copre le gioie del viso e le impudicizie del corpo, tra giorni che le donne devono passare a digiuno, e che la moglie ha deciso debbano diventare quattro. Nuove superstizioni nascono nelle piccole comunità, dopo che l'antico tessuto sociale e civile è defunto con la guerra nucleare. La donna mascherata (il titolo del capitolo *Persona*, è da intendersi allora nel senso greco del termine) diventa una figura inquietante ed estranea, per lo stesso marito: «Così travestita, coperta da quei tratti immobili, sua moglie diventava una creatura straniera, impenetrabile: non si poteva nemmeno fare l'amore, mi confessò, le notti erano insopportabili. E adesso i giorni erano diventati quattro» (p. 24). La maschera e il lutto, l'ostilità che promana dalla donna, non hanno la loro vera causa nella morte di un vecchio cugino, ma nella morte del mondo come era conosciuto prima della guerra, nella distruzione che ha segnato l'esistenza. La moglie di

Jacques mostra un'ostilità nei confronti di Charles e Ivo, che traspare chiaramente nonostante la maschera. Nel corso della notte la donna aggredisce Charles, ricercando i segni di una mutazione che non è ancora riuscita a individuare. Charles si sveglia, le strappa la maschera, scoprendone la bellezza del volto. Una bellezza che contrasta con la cattiveria con cui la donna definisce Charles uno scherzo della natura, un frutto di seme maligno, una sciagura che verrà punita da dio.

Lungo la strada altri incontri aspettano Charles: un ragazzo che viaggia da tre anni, in cerca di una donna e di un posto dove stabilirsi, un vecchio quasi morente, adagiato in una baracca, all'interno di una città deserta. Charles non vuole abbandonare il vecchio senza la certezza che vi sia qualcuno che provvede ai suoi bisogni; così Charles e Ivo attendono, esplorando un grattacielo in decadenza, sinché non compare il misterioso amico del vecchio: non una persona, ma un cane. L'ultimo rappresentante dell'umanità, della fratellanza e della bontà, nella città distrutta, è un animale: «E non aveva nessuna risposta da darmi, positiva o negativa. Solo l'innata bontà, e l'istinto addestrato da secoli. Nient'altro.» (p. 39). Nel frattempo la sosta ha permesso al narratore di descrivere la spettrale città disabitata, la decadenza materiale degli edifici abbandonati; il vecchio ha offerto a Charles la sua ultima confessione, le sue memorie sul letto di morte, i ricordi della guerra fatale: «[...] lui c'era stato, lui aveva visto. Le bombe alte, che tracciano scie scarlatte nel cielo e piombano a terra col fragore del tuono notturno; la luce incredibile che si forma sotto le nuvole, quando il giorno richiude i suoi petali e rifiuta ogni profumo; il fungo implacabile dell'estinzione, che subito diventa fotografia accecante d'un destino assurdo; e le urla, le urla soprattutto, della gente che corre frenetica da un punto all'altro, si urta e non si riconosce […]» (p. 33).

A pochi giorni da Nuova Parigi Charles e Ivo incontrano una processione religiosa (il capitolo è *Il volto*, espunto dalla prima edizione del romanzo, reintegrato nella più recente). Tra due ali di gente che intona canti di pace e salvezza, Cristo porta la sua croce. L'incontro rafforza nel lettore l'impressione generale di clima millenaristico, di civiltà allo sbando, ma il narratore si riferisce all'uomo che guida il corteo come se si trattasse effettivamente del figlio del dio cristiano. Il dialogo tra i due rappresenta così un'altra tappa nel percorso di Charles alla ricerca di un senso. Ma come non aveva potuto accettare la risposta di Jacques, tutta sensibile e contingente, Charles non può accettare quella religiosa, che promette un significato compiuto solo su un piano che trascende l'esistenza presente.

Mentre continua il viaggio crescono in Charles i sentimenti contrastanti verso l'idea del ghetto. Nei momenti di ottimismo il giovane (o la giovane) spera di trovare nel ghetto una nuova famiglia, di essere accolto dalla comunità dei propri simili. «Qualcuno si farà avanti per venirci incontro,

creature irregolari come noi; si affolleranno in cerchi sui fianchi del camion, e ci daranno il benvenuto. Già lo sento, ci vogliono bene; e là troveremo chi si prenderà cura di noi.» (p. 40). D'altronde il ghetto è la realizzazione di un razzismo di Stato, della discriminazione istituzionalizzata dei mutanti, nuovi capri espiatori di una società imbarbarita.

Nuova Parigi è il l'ultimo baluardo di un potere organizzato alla deriva, ormai scomparso dal resto del territorio francese: «Verso Nuova Parigi, verso il paradiso da ratificare a ogni momento, verso le situazioni non ancora certe ma già indovinate d'una società fattasi di cristallo dopo le bombe: alle violenze dei governi, alte insolenze del potere, alle maschere dorate del denaro. A tutto questo volevo chiudere gli occhi […]» (p. 15). Un volta raggiunta la città l'indecisione di Charles è massima: «Sarà l'inferno o sarà il paradiso? E abiterò veramente lì, in quella massa enfiata di cemento che resta indifferente al mio arrivo? E riuscirò ad allacciare dei contatti, a portare avanti la mia ricerca sciocca, banalmente priva di motivi» (p. 47). Arrivato in vista del ghetto, situato fuori dalla città degli uomini, ricoperto da quel tramonto prematuro che è il *fallout* atomico, Charle sente acuirsi i propri dubbi, quando realizza che l'entrata nel ghetto è una scelta definitiva, irreversibile, che comporta la perdita della libertà:

> Un nodo di sconvolte emozioni mi bloccava il respiro; ero sul punto di perdere la mia libertà, e lo capivo solo in quel momento. Una volta entrato nel ghetto mi avrebbero schedato, disegnando svogliatamente il mio nome su uno di quei fogli di carta; sarei diventato un numero in più nello schedario generale. I meccanismi del ghetto, umani o disumani che fossero, si sarebbero impossessati del mio corpo. (p. 49)

Mentre Charles e Ivo, sempre più incerti e scettici sulla scelta, sostano guardando il ghetto in lontananza, ne incontrano il primo abitante, il primo mutante che conoscano oltre a loro stessi: Cristian. Cristian, sorta di Polifemo moderno, porta su di sé una mutazione evidente: un solo occhio. Chiede a Charles un passaggio sul suo camion per l'ultimo tratto di strada. Resta da superare un ostacolo finale, forse il più brutale: il posto di blocco all'entrata del ghetto, la schedatura effettuata da due militari, l'obbligo e l'umiliazione per Charles di mostrare la propria deformazione.

L'entrata vera e propria nel ghetto è un momento di passaggio altrettanto importante: Cristian porta Charles e Ivo con sé, li guida verso la zona del ghetto dove egli vive. Lungo la strada all'interno del ghetto Charles vede sfilare davanti a sé la fantasmagorica popolazione mutante di quel luogo, nelle riflessioni che egli fugacemente formula, i mutanti vengono accomunati a tutte le altre categorie storicamente discriminate nella storia, per motivi razziali o politici, capri espiatori per le pulsioni distruttive dell'uomo. Il ghetto si rivela un luogo tristo, cadente, formato da baracche e da edifici semidiroccati. Quando Cristian mostra a Charles la stanza dove potrà stare, Charles si rende pienamente conto della scelta ormani compiuta, e di ciò che il ghetto rappresenta:

La mia stanza era piccola e squallida, un buco scuro dove le finestre erano tutte da indovinare. Appoggiato sul pavimento il sacco, sono rimasto a guardare in giro; come se volessi assicurarmi che quello era, al di là di ogni dubbio, il posto che mi veniva destinato. Un letto approssimativo nell'angolo, all'incrocio delle pareti; un comodino più in là, e un abbozzo di tavolo nel centro.

«Allora?» ha chiesto Cristian.

«Oh, io...»

Non trovavo le parole. Di colpo, a tradimento, i fili della nostra recita si stavano spezzando e crepitavano con un rumore di piccolo fuoco, senza scintille. Mi sentivo riafferrato (riafferrata?) dalla sensazione atroce della realtà, lì, in quell'attimo; sapevo che non era una bugia, che nessuno di noi stava dormendo, e sopratutto che non esisteva risveglio. (p. 65)

Il fatto che la mutazione di Charles sia normalmente invisibile, che egli appaia come un essere umano normale, rischia di farlo discriminare dagli altri abitanti del ghetto. Quando Cristian lo introduce nella piccola comunità di amici, Charles sente necessario esporre la propria deformazione per essere immediatamente accettato dagli altri. Il capitolo è titolato *La vergogna*, ed è la prima occasione in cui la difformità del protagonista viene esplicitamente descritta al lettore. Charles affronta il gruppo recandosi per la cena nel locale adibito a mensa, sa che tutti saranno curiosi di vederlo. La scena è descritta indulgendo ai pensieri del narratore, a ciò che s'immagina pochi attimi prima di entrare nella sala della mensa, creando un effetto rallentatore, drammatizzante, l'uso del tempo presente mira a coinvolgere il lettore nello stato d'animo teso del protagonista:

Mi aspettano. Sono lì a mangiare, fanno finta di nulla, ma l'unico vero desiderio è vedermi. Cristian e Joseph avranno raccontato del mio, del nostro arrivo: si chiederanno perché mai io sia con loro, a dividere il marciume del ghetto. Vorranno scrutarmi, percorrermi con gli occhi da cima a fondo; non troveranno niente e le loro bocche s'apriranno a una silenziosa esclamazione di stupore, forse anche alla rabbia. […]

In silenzio, cercando di ricacciare indietro tutto, abbasso la maniglia e comincio a spingere la porta. Ecco, qualcuno avrà visto: la voce corre da un tavolo all'altro, si passano parola, rialzano la testa. Contenti adesso del minimo diversivo che la mia comparsa offre loro, avranno smesso di raccogliere il cibo dai piatti, e aspetteranno quest'unica cosa. […]

Sono dentro. Le immagini s'imprimono all'istante sugli occhi, paralizzate nella fissità innaturale della fotografia vecchia di anni. Oh, sì, come avevo immaginato: tutti levano lo sguardo nella mia direzione, abbandonano la cena, e cercano. Secondo per secondo, molto lentamente, gli esiti dell'indagine vengono filtrati dal cervello, analizzati e rivisti; ma non trovano nulla, sono incapaci di giungere a una spiegazione. (p. 68)

Cristian offre a Charles un posto per sedersi vicino a lui, ma Charles è convinto di dover esporre a tutti la propria mutazione, necessario lasciapassare per la sua presenza nel ghetto, vincendo la forte vergogna e descrivendo esplicitamente per la prima volta anche al lettore la propria difformità:

> Basta trovare il modo. E in fretta, per non lasciarmi il tempo di pensare ad altro: la cerniera scivola quasi da sola, i calzoni sono un ammasso informe di stoffa ai miei piedi. Sollevo la camicia, abbasso le mutandine. Resto fermo, i loro occhi sono fissi, Cristian si porta una mano alla bocca, comincia a mormorare qualcosa.
>
> E adesso lo vedete tutti, io sono come voi, io sono stato toccato dal fungo imparziale della condanna atomica: il mio ventre è liscio, morbido, uguale, piatto. Un'apertura minima in basso, quasi non la scoprite, nascosta tra le anse delle cosce: e quale sarà il mio sesso, se mai ne possiedo uno? Chi è capace di rispondere alla domanda? Chi ha intravisto la soluzione? […]
>
> Io non ho prospettive, non ho amore da regalare. Il mio corpo è chiuso, sigillato. Sono fatto di cera, e il fuoco mi sta sciogliendo. (p. 69)

In seguito Charles si integra nella piccola comunità, vive una stagione felice, trova un nuovo mondo di affetti familiari che sostituisce la casa d'origine. Ai mutanti con cui tesse i rapporti più importanti, sono dedicate pagine efficaci, sia per l'icasticità dei ritratti che per il tono malinconico che le pervade: il giovane, silenzioso Pierre, a cui nasce un'unica gamba nel mezzo del bacino; Joseph, privo di braccia, che cerca di scacciare la propria tristezza bevendo e racconta le proprie avventure amorose; Nadine alla quale il brutto aspetto nega l'amore e la cui telepatia impone di conoscere la repulsione che gli uomini provano per lei. Di ciascuno è ritratto il dramma di un'esistenza resa difficile, grottesca, dalla malformazione fisica, e insieme la profondità umana, il legame affettivo con i compagni. Il film *Freaks* di Tod Browning è sicuramente presente all'autore, nel ritratto di specifici personaggi, che trovano in quelli di Browning modelli puntuali (ad esempio Joseph), nello spirito di solidarietà e fratellanza che lega i membri del gruppo, ma anche nella stessa crudezza di una rappresentazione aperta dell'umano malformato.

Il ritratto di Nadine è esemplare di tutti i caratteri esposti sopra. Charles lava i piatti con la donna, parlano:

> «Ho sempre desiderato un uomo - sospirava - e non l'ho mai avuto. Sì, ogni tanto qualcuno viene da me, su nella mia stanza, e facciamo l'amore; ma dopo una notte è come se non fosse successo. Ci guardiamo come prima, ci trattiamo come prima, e allora tanto vale. Lo fanno apposta - sussurrava, abbassando il tono della voce - per non lasciarmi vincere dalla depressione. Tirano a sorte, e chi perde finisce con me. Be', se avessi un po' più d'orgoglio gli direi di smetterla; invece continuo a fingere di non sapere nulla, e immagino che andrà avanti così ancora per molti anni. Poveretti, d'altronde non posso nemmeno pretendere di più. A modo loro mi vogliono bene […] Ma la cosa peggiore - continuava - è che in certi momenti riesco a leggere il cervello degli altri. Vedo i loro pensieri, li sento come se mi stessero parlando. Basta che io sia un po' stanca o giù di corda. E lo sai qual'è la prima cosa che un uomo nota? Il mio corpo. Mi guardano le gambe, il petto, la faccia, e ne hanno tutti quanti schifo […]» (p. 79)

Ma la nuova situazione di equilibrio che si viene a creare per Charles è presto interrotta dal meno prevedibile degli eventi: tra Charles e Pierre nasce l'amore. Charles si trova ad affrontare fino in fondo il dramma della propria malformazione, che gli nega (o le nega) un rapporto completo con l'amante. Considera l'idea di rinunciare alla relazione amorosa, ma finisce per abbandonarla:

cos'altro resterebbe a dare un senso all'esistenza rinunciando all'amore? Pierre non è omosessuale, la sua attrazione svela a Charles la propria natura femminile, e anzi, per amore, decide di affrontare l'operazione chirurgica che ne definirà il sesso. I due partono per un viaggio che li porterà ad attraversare il ghetto per raggiungere lo studio del medico che può eseguire l'intervento.

Nel mezzo del romanzo il narratore diventa una narratrice, il genere femminile, prima tenuto tra parentesi, come un'alternativa di minore probabilità, diventa ora l'unico. L'autore dà forma, con questa svolta narrativa, a un mutante inteso come umano portatore di diversità ma anche come figura dal potenziale multiforme e, in questo caso, dinamico.

La narratrice non esita nel descrivere esplicitamente i colloqui amorosi e gli atti sessuali, che seguono, prima dell'operazione, la strada di una dolce sodomia.

Pierre e Charles affrontano insieme il viaggio attraverso il ghetto. Un vecchio amico di Pierre, incontrato lungo la strada, li mette al corrente di un avvenimento imminente e pericoloso: nel ghetto si sta progettando una grande rivolta, una rivoluzione contro la cattività, contro il governo dei "normali", con lo scopo di impadronirsi del potere e metterlo nelle mani dei mutanti. Messa al corrente dell'imminente rivoluzione Charles prova dapprima rabbia e repulsione contro la violenza, ma rimasticando l'idea tra sé e sé, finisce per considerarla plausibile, persino auspicabile: poco per volta la rivolta armata finisce per sembrare l'unica via per una vera riscossa, per porre fine alla condizione di minorità e soggezione in cui i mutanti sono stati relegati. Il percorso di Charles resta però privato, prosegue verso l'operazione che ne determinerà il sesso, la sua maturazione avviene su un piano personale, non va incontro a una svolta politica, e la rivoluzione armata resta un'idea che incombe sull'esistenza del personaggio. Essa esplode però subito dopo l'operazione: usciti dall'informale ambulatorio, la guerra tra mutanti rivoltosi e soldati regolari scoppia nel ghetto. Pierre rimane tragicamente ucciso da un proiettile.

Il romanzo si avvia così a una conclusione tutt'altro che lieta. Charles, sconvolta dal dolore, torna nella zona del ghetto dove ha abitato con Pierre, riprende il furgone su cui aveva compiuto il viaggio di arrivo e fugge senza una meta. Dopo cinque giorni si ferma presso una scogliera, una macchina è parcheggiata sulla strada, qualcuno ha acceso un fuoco e sta cuocendo del pesce. Seduti presso il fuoco Charles trova suo padre e Ivo. È stato Ivo, dice il padre, a tenerlo informato e permettergli di ritrovare Charles. Un'ultima scoperta, un'agnizione: il padre di Charles non è tale in senso biologico, il neonato era stato abbandonato presso la sua casa. Saputo che l'operazione è andata a buon fine l'uomo rivela a Charles che tra loro non c'è alcun legame di sangue, rapidamente degenera, mostra un'ambigua brama, una crescente eccitazione, infine violenta Charles. Charles non riesce a difendersi, ma quando l'uomo resta inerte dopo l'atto, si vendica: con un coltello gli taglia il membro e lo uccide, quindi si toglie la vita. È solo nell'ultima pagina che la narrazione passa al

presente, il tempo della storia arriva a coincidere con quello del discorso, e il lettore comprende che tutta la narrazione precedente è stato l'ultimo monologo di Charles, in attesa della fine. Gli inattesi avvenimenti dell'ultimo capitolo sono narrati con l'attenzione agli stati psicologici dei personaggi che ha distinto anche il resto del romanzo, conferendo loro una verisimiglianza sul piano umano.

La conclusione della vicenda è dunque tragica, nonostante la protagonista abbia compiuto una ricerca e una crescita per molti versi riuscite. Charles ha intrapreso una scelta decisiva e si è resa artefice della propria esistenza, ma, fatto almeno altrettanto significativo, ha trovato nella dimensione delle relazioni umane all'interno del ghetto, nell'amore con Pierre, negli affetti del piccolo gruppo di amici, ciò che può conferire un senso all'esistenza, e dare nuove radici all'individuo. La conclusione sorprendente e pessimistica, descritta in pagine sospese e surreali, mette Charles di fronte alla violenza e alla stortura del resto del mondo. Il ghetto viene distrutto nel conflitto tra mutanti ed esercito, fazioni di un'umanità divisa, nell'ultimo atto di un processo autodistruttivo cominciato con la guerra atomica e destinato a portare a termine la rovina della specie e del pianeta. La figura di Charles assume in questo quadro i connotati di una martire. All'inizio del suo viaggio Charles è un adolescente innocente, che ha vissuto protetto dalla violenza che piaga il mondo esterno alla sua casa d'origine. Gli incontri, i pericoli, l'esperienza all'interno del ghetto non ne corrompono la natura, che viene anzi adempiuta quando egli comprende la propria inclinazione sessuale femminile. Nell'ultima scena Charles si toglie la vita per dissanguamento, praticandosi un'incisione perpendicolare a quella vaginale:

> E da questo sasso ho osservato uno strano uccello bianco compiere lunghi voli concentrici fino al livello dell'acqua, e poi ho preso il coltello e ho inciso la mia pelle con un nuovo taglio. Orizzontale, perpendicolarmente all'apertura praticata nel mio grembo dal dottore.
>
> Il sangue scorre giù, rosso, sporca la spiaggia, arriva in piccoli rivoli fino al mare; e in questo momento, con la testa poggiata sui minuscoli granelli di sabbia, non riesco più a distinguere la realtà dall'allucinazione, il sogno dalla veglia. Perché forse ho inventato tutto, forse è solo un mio personale delirio che mi stringe troppo da presso; ma sento che le forze mi abbandonano, e sto morendo come sono morti tutti gli altri, come è morto su se stesso questo schifoso mondo, inumano, divorato dal cancro della propria cattiveria; ma sono certa, sono sicura che dalla straziata croce che mi porto in grembo, mentre le mie mani si rilassano e non hanno più il potere di concentrarsi, nascerà un'altra resurrezione.
>
> Un nuovo mondo. (p. 129)

A Curtoni è certo presente, nella scelta di una protagonista oltre che mutante, adolescente e collocato entro un contesto di emarginazione, lo Sturgeon di *More than Human* (1953, tradotto in Italia nel 1962, in «Urania» n. 62, col titolo *Nascita del superuomo*), un modello evidente anche in

Volo simulato, romanzo successivo di cui parlerò nelle prossime pagine. Ma, nonostante l'immagine quasi cristologica dell'ultima pagina, il quadro della Terra futura dipinto da Curtoni è nettamente pessimistico, l'empatia che Charles è in grado di sviluppare con gli altri mutanti (che nulla ha a che fare però con la fusione gestaltica di Sturgeon) non è utile a salvare né lei né chi le è vicino. Prevale una natura umana tradizionale della quale pesano in maniera decisiva gli istinti negativi e violenti.

Almeno un altro modello mi pare vada menzionato per questo romanzo giovanile di Curtoni: la narrativa dell'americano Barry Nathaniel Malzberg. Tradotto in Italia per la prima volta da Antonio Bellomi nel 1970 (l'antologia *Final War and Other Fantasies* del 1968, *Guerra finale e altre fantasie*, in «Galassia» n. 116), Malzberg compare con qualche racconto in appendice a «Urania». Nel 1974 Curtoni traduce e introduce *The empty People*, romanzo del 1969, scritto sotto lo pseudonimo di O'Donnel, pubblicato in Italia col titolo *Il grande incubo* («Galassia» n. 193). È verosimile però che Curtoni avesse letto questo e forse altri romanzi di Malzberg già prima del 1974, a partire dall'assunzione della cura di «Galassia» nel 1970, con l'intento di scegliere i testi da pubblicare nei numeri seguenti della serie (ed esaurendo nel frattempo i testi dei quali i diritti erano già stati acquistati dal predecessore Malaguti). Non sarà un caso che Curtoni traduca nuovamente opere di Malzberg negli anni seguenti per «Galassia» (*In the Pocket and Other S-F Stories*, 1971, col titolo *Nuove apocalissi* nel 1974) e ne ricerchi il contributo in seguito per «Robot». Malzberg è senz'altro uno dei nuovi autori che più sollecitano l'interesse di Curtoni. In *Dove stiamo volando* l'influsso dell'autore americano può essere rintracciato nello scenario apocalittico e nel generale pessimismo di fondo, nella scelta di svolgere la narrazione come un monologo del protagonista-narratore, filtrando la realtà sempre attraverso il punto di vista del personaggio e il suo idioletto.

III.3 I racconti ballardiani: collasso dell'inconscio collettivo, disgregazione della forma

La sindrome lunare, il racconto da cui prende il titolo la prima antologia di Curtoni, può essere considerato un racconto-manifesto di questo raggruppamento tipologico all'interno della narrativa dell'autore, definito qui sulla base dell'importanza del modello ballardiano, del Ballard catastrofico in particolare, di *Il vento dal nulla* e *Deserto d'acqua* che Fruttero e Lucentini traducevano in «Urania» dagli anni Sessanta.[9]

La struttura del racconto è sfaldata: si susseguono paragrafi differenti in cui la parola è lasciata a diversi personaggi, che si esprimono in prima persona. Unico segno dell'intervento di un autore

9 *Wind from Nowhere* del 1962, traduzione di Mario Galli in «Urania», n. 288, 12 agosto 1962; *The Drowned World*, 1962, traduzione di Stefano Torossi in «Urania», n. 311, 30 giugno 1963; numerosi racconti erano tradotti, in «Urania», all'interno di antologie collettive o in appendice a romanzi di altri autori.

implicito sono i nomi posti all'inizio di ciascun paragrafo, che avvertono il lettore di quale personaggio sta per prendere la parola, di volta in volta Antonio, Angela, Renato, Claretta, Notte, quest'ultimo con un ruolo esterno al quartetto costituito dai primi.

I discorsi di Antonio, Angela, Renato e Claretta, sebbene mantengano una parvenza di logica sintattica, si nutrono di idee deliranti. Ciascuno parla con un intervistatore, a cui si rivolge in modo differente, ciascuno sembra vivere in una realtà delirante, quasi priva di legami con quella degli altri personaggi. Da vari riferimenti casuali il lettore intuisce che il contesto in cui questi personaggi vivono è post-catastrofico. Il racconto comincia con le parole di Antonio:[10]

> Certo, quest'idea del registratore mi pare veramente eccezionale. Voglio dire che è bello pensare che tu te ne vai in giro con quell'aggeggio e c'imprigioni dentro tutte le nostre voci, anche se francamente non capisco come possa funzionare. C'è ancora elettricità? Oppure va a pile? E dove cavolo te le sei comprate le pile? Chi se ne frega in fondo. I particolari tecnici sono affare tuo. Quello che mi piace, quello che mi piace veramente, è pensare che c'è ancora qualcuno che cerca di tenere in piedi le cose, che non dà retta al grande svaccamento generale. Facevo il giornalista anch'io, lo sai? Come dici? Non è vero? Perché diavolo ti permetti di intrometterti nella mia confessione? Ero giornalista punto e basta. (p. 8)

L'andamento è quello di un monologo orale, con domande retoriche, apostrofi all'ascoltatore, autocorrezioni, espressioni informali e scorrette. Il personaggio parla di una «confessione», ma si capisce che qualcuno lo sta ascoltando e sta registrando le sue parole e persino interloquisce con quanto egli dice. Nel discorso manca però una qualsivoglia organizzazione e, nelle righe seguenti, emerge evidente la mancanza di logica di Antonio, il suo essere soggetto ad allucinazioni (parla ad esempio di volpi verdi): qualunque cosa il personaggio ricordi e racconti è dunque immediatamente screditata, compresa certamente anche la presenza e l'identità dell'ascoltatore. Colpisce la violenza di alcuni passaggi, la violenza degli eventi raccontati, ma anche quella verbale, di un linguaggio che diventa scurrile:

> A un certo punto Renato è scivolato per terra e ha vomitato un po'. Chiediglielo, chiediglielo quando gli parli. Sai cos'è? Mangiava sempre come un porco, quell'idiota. S'ingozzava di pesci e e gamberetti e poi stava male. Ci beveva sopra dei litri di vino anche. Comunque eravamo amici, e io mica potevo lasciarlo lì a vomitare da solo come un verme. Mi faceva tristezza.
>
> Ecco, la bontà tante volte ti frega. Se non mi fossi lasciato cadere vicino a lui, non mi avrebbe vomitato addosso […]. Comunque mi sono ripulito e gli ho tirato un calcio nei coglioni. Se lo meritava no? Dico, venirmi a vomitare addosso così, senza una ragione […] (p. 9)

Nei monologhi di Angela il tema sessuale balza in primo piano con altrettanta e forse maggiore

10 Le citazioni che seguono sono tratte da Curtoni, Vittorio, *La sindrome lunare*, in *id*., *La sindrome lunare e altre storie*, «Robot Speciale», n. 6, suppl. a «Robot», a. III, n. 22, gennaio 1978, pp. 6-30. Il racconto *La sindrome lunare* è ripreso anche nell'antologia personale *Retrofuturo*, Milano, Shake, 1999, pp. 70-95. In *Retrofuturo* vengono ristampati della *Sindrome lunare* anche *La notte delle dolci seduzioni* e *La luce* (pp. 96-111 e 112-121).

crudezza. Angela vive in una casa con gli altri tre personaggi, ma è convinta di vedere aggirarsi per l'edificio dei doppi dei due uomini - Antonio e Renato. Doppi fantasmatici eppure concreti in modo inquietante.

> La cosa più difficile, per me, è riuscire a distinguere tra tutti questi uomini che si aggirano in casa […]. Fondamentalmente, poi, il problema è che non ricordo più chi sia mio marito, e quindi non so mai se mi sto facendo una chiavata lecita, se commetto adulterio, oppure, e questo è davvero orribile, se mi lascio violentare da uno spettro. Sì, d'accordo, si tratta solo d'immaginazione, ma poi chi lo sa, io non ne sono troppo convinta. […]
>
> Li odio, questi maledetti doppi che se ne vanno in giro col loro fottuto uccello che sta lì bel duro nei calzoni, e appena gli capita un'occasione, zac, mi saltano addosso. (p. 10)

Anche Angela si rivolge a più riprese a un ascoltatore, la cui identità resta nascosta. Il monologo di Renato aggiunge al ritratto implicito di questo interlocutore tratti contraddittori rispetto a quelli suggeriti da Antonio: per l'uno l'ascoltatore registrava, per l'altro scrive; Claretta si rivolge invece al padre morto. Le allusioni all'ascoltatore sono solo uno tra i molti elementi che suggeriscono uno stato allucinatorio dei personaggi, assieme a volpi verdi, caccia ai dinosauri, fantasmi, e soprattutto assieme a discorsi in cui i rapporti di causa ed effetto tra eventi sembrano dissolversi, in cui talvolta colui o colei che sta parlando lascia trapelare la propria incertezza nei confronti della realtà che percepisce e dei ricordi che gli o le sembra di avere. Chi sta intervistando queste persone ha lo scopo di ricostruire che cosa sia accaduto. Le allusioni dei personaggi danno progressivamente forma a una *detection*: «Comunque guarda, adesso mi viene in mente. L'inizio, proprio l'inizio […]» (p. 8), «Adesso ti dico io com'è andata, ma sul serio […]» (pp. 10-11), «Fossi in te, indagherei su questa traccia. Di più per il momento non ricordo.» (p. 13).

Sotto il nome di Notte prende la parola il misterioso intervistatore. Il suo intervento diretto conferma lo stato allucinatorio dei personaggi, ma non ne chiarisce le cause, ne svela lo stato di cose generale sulla Terra. Il quadro si ricompone poco a poco, le rare intersezioni tra i deliri dei quattro personaggi suggeriscono quali siano i ricordi autentici: l'installazione di una base sulla Luna avrebbe creato delle alterazioni incontrollabili nell'inconscio collettivo (fenomeno a cui venne dato il nome di "sindrome lunare"), che avrebbero portato la società al caos e avrebbero indotto al suicidio larga parte della popolazione della Terra. Nei ricordi distorti dei personaggi, spiccano quelli delle tragedie realmente avvenute. Nel racconto di Claretta: «[...] il giorno che le mie ventisei sorelle, le tue ventisei figlie, si sono prese per mano e si sono buttate dal trentaduesimo piano di quel grattacielo? Ti ricordi che fatica terribile raccogliere le briciole che restavano dei loro corpi, e quella specie di marmellata di sangue, e l'odore atroce che impregnava l'aria?» (p. 12); nel ricordo di Angela:

> Era tutto un po' strano, perché non c'erano in giro automobili o moto o biciclette, un enorme silenzio, il sole che picchiava forte, i palazzi altissimi e deserti. Già un disastro, credo. E, poi, dove mettevo i piedi c'erano pozze di sangue, odore di cadaveri, come se qualcuno avesse fatto una strage per le strade della città.
>
> D'improvviso un uomo mi ha presa per un braccio, mi ha gridato una frase che non so, mi ha tirata da parte. Io ho sentito come uno spostamento d'aria, un urlo, e quando ho guardato nel punto dove stavo prima c'erano due bambini sfracellati. (p. 15)

Ma gli ultimi monologhi, dell'intervistatore e di Claretta, danno dei fatti una versione diversa e più inquietante: secondo le allusioni di Notte, l'ondata di follia e suicidi fu causata in realtà da gas allucinogeni, adoperati per fare piazza pulita di un'umanità ormai corrotta e poter dunque riedificare una nuova e migliore società. Notte proviene dalla base lunare, e la sua missione ha lo scopo di verificare le condizioni sulla Terra e lo stato dei pochi sopravvissuti:

> Sto tremando di vergogna. Gli indicatori del misuratore d'inquinamento oscillano su cifre ancora pericolose, ma tendenzialmente rivolte all'azzeramento; segno indubbio che i gas allucinogeni, come mi avevano assicurato, stanno per volatilizzarsi. Una settimana, forse due, e l'atmosfera sarà di nuovo respirabile, noi potremo scendere e riprendere possesso del pianeta. Edificare la nuova società tra le macerie di questo mondo che era corrotto e schifoso, ma pur sempre umano. (p. 29)

La versione ufficiale dei fatti di cui Notte è informato è dunque che il bombardamento di gas allucinogeni fu fatto con lo scopo di estirpare la sindrome lunare, a costo di sacrificare l'umanità stessa. Ma il racconto è concluso da un nuovo monologo di Claretta che suggerisce una versione censurata e peggiore della catastrofe, apostrofando Notte, ormai individuato correttamente come un inviato della base lunare:

> Ma non ti è mai venuto il sospetto? Non hai mai pensato che forse l'inconscio collettivo non c'entrava per niente? Nei tuoi sonni, nelle tue notti linde e asettiche, senza cancri, senza timori, senza sesso cattivo e senza rabbie da sfogare, non hai mai immaginato che forse la pioggia vera, quella invisibile, quella che i tuoi amici lassù ci hanno lanciato tanto tempo fa, sia caduta prima che noi ci buttassimo dai balconi? (p. 30)

Al centro del racconto Curtoni pone una realtà dallo statuto incerto, la perdita di memoria collettiva, il solipsismo psicologico dei personaggi. La trama degli eventi è inconsistente: il personaggio Notte, che in veste di ascoltatore e indagatore catalizza le confessioni e le memorie degli altri, vive con essi per due giorni e ne raccoglie le testimonianze; quanto emerge del recente passato dell'umanità è mostrato tramite analessi e attraverso il filtro distorto del ricordo di persone deliranti. Anche la versione dei fatti data da Notte è invalidata come ricostruzione falsa, funzionale a una propaganda ufficiale. Sul piano espressivo la messa a nudo di una psiche danneggiata è resa

nella mimesi di un parlato in cui saltano i nessi logici, in cui affiora il turpiloquio, in cui ricorrono in maniera ossessiva motivi chiave, diversi per ciascun personaggio: la violenza, le volpi verdi per Antonio; il sesso, i doppi fantasmatici per Angela; assurdi complotti geopolitici per Roberto; per Claretta la figura del padre morto e il cancro (tema malzberghiano e ricorrente in vari altri racconti di Curtoni).

Il tema del potere è introdotto solo al termine del racconto, quando viene suggerita, da Claretta, una torbida verità: che una ristretta minoranza abbia condannato a morte gran parte dell'umanità, con il terribile proposito di edificare una società migliore sulle macerie di quella presente. Il tema entra di scorcio, ma getta la sua luce inquietante, retrospettivamente, sullo scenario catastrofico intravisto sullo sfondo di tutto il racconto.

A proposito della *Sindrome lunare* (riferendosi alla raccolta in generale, ma l'osservazione si attaglia meglio a questo racconto che ad altri), Curtoni ha affermato: «[nella *Sindrome lunare*] ritengo di aver espresso al meglio il mio concetto del fantastico: rarefazione degli ambienti, sbalzo a tutto tondo dei personaggi, caos reale/immaginario/ipotizzato oggettivo/ipotizzato/soggettivo. Mescolare con ardore in uno shaker, aggiungere le (eventuali) attrattive di una lingua sommessa al cinquanta per cento, e per l'altra metà urlata».[11] *La sindrome lunare* è, tra i racconti centrati sul tema dell'inconscio e della confusione tra realtà e allucinazione, quello in cui la forma narrativa subisce la scompaginamento più radicale.

Un altro racconto della raccolta *La sindrome lunare e altre storie* è forse ancor più rappresentativo dell'assimilazione del modello ballardiano: *La luce*, rielaborazione di un precedente *Ipotesi su un inconscio lunare*, pubblicato in appendice a un numero di «Galassia» nel 1970.[12]

Il tono del racconto è diaristico, il narratore è omodiegetico. Egli è un astronauta, su un pianeta dello spazio esterno, un pianeta desertico, nel cui cielo brillano tre soli. Anche in questo caso la trama vera e propria è semplice: la missione del protagonista e del compagno Joseph è stata preceduta da un'altra missione fallita di cui i due trovano i resti. Sul pianeta alieno, perennemente illuminato dai tre soli che si alternano, i due astronauti cominciano a fare incubi identici, cadono le comunicazioni con la Terra e i due restano isolati. Scoprono un bunker costruito dalla spedizione precedente e in esso un rozzo altare sul quale gli uomini avevano posto una lamiera modellata nella forma di una falce. La mente del protagonista è messa alla prova sempre più duramente dalle condizioni ambientali estreme. In un ultimo guizzo di lucidità il protagonista-narratore ipotizza che

11 *Id*., *La droga e il metadone*, in «La Collina», a. IV, n. 4, 1983, pp. 38-43 (citazione a p. 41).

12 Il racconto nel 1992 è stato incluso nell'antologia scolastica *La novella italiana*, curata da Giuiana Nuvoli, Milano, edizioni scolastiche Bruno Mondadori, collana Classici italiani commentati (all'interno del volume, la collana è presentata da un intervento di Cesare Segre), pp. 785-792.

l'assenza di un momento notturno nel ciclo del pianeta risvegli nell'uomo il ricordo atavico, la memoria razziale di quando anche la Terra, in un tempo lontanissimo, era stata perennemente illuminata da due soli. Questa comprensione lascia comunque chiusa ogni possibilità di salvezza: quando il racconto si interrompe il protagonista è avviato alla follia.

Le pagine di diario del protagonista alternano descrizioni del presente con analessi, considerazioni, confessioni, smentite, ipotesi. Ciascun paragrafo riporta un'indicazione di luogo o tempo («indoors», «una conversazione anteriore», «un'annotazione posteriore», «dal bunker alla nave», etc.) che colloca ogni spezzone rispetto al centro cartesiano rappresentato dalla posizione del protagonista nel presente e sul pianeta (mai però effettivamente precisata). La suddivisione del testo in brani disomogenei costringe il lettore a ricostruire gli eventi come in una sorta di *puzzle*, ricomponendo il filo della vicenda attraverso i balzi del narratore tra momenti diversi e tra descrizioni della realtà e delle dinamiche della mente. Lo spazio, l'ambientazione, assume un ruolo centrale: determina il tono del racconto e funge da catalizzatore degli eventi:

> Appena atterrati, stupiti ancora del successo dopo vent'anni di sonno artificiale, dopo il freddo della cabina di ibernazione, coi piedi su questo suolo estraneo.
> E questo triplice solo, queste tre grosse palle di fuoco che si dànno la rotazione per illuminare il pianeta, e non esiste mai veramente notte.
> Ma la cosa più straordinaria fu vedere le rovine del bunker eretto dalla spedizione precedente, e i relitti metallici della loro nave. Tutto sparso per un raggio di chilometri. [...]
> «Guarda», diceva Joseph, «guarda là, è straordinario, hanno costruito un bunker».
> «Pazzi, imbecilli».
> «Ma è impossibile, non avevano il materiale».
> Attraverso il grosso schermo di plexiglas che sta sulla fronte del ragno potevamo vedere tutto. Il bunker s'andava delineando a poco a poco.
> Un'ampia costruzione di pietra, enormi pezzi squadrati messi in piedi l'uno accanto all'altro, un equilibrio terribilmente precario.
> E intorno i pezzi disarticolati della loro nave.
> Erano dodici, quelli della prima spedizione: sei uomini e sei donne. Perché noi siamo solo due? (pp. 76-77, 78)

L'uomo, sottoposto a stimoli estremi che ne risvegliano la coscienza atavica, agisce guidato da forze inconsce, incontrollabili e incomprensibili per chi non sia nella medesima condizione (nel brano citato il protagonista non ha ancora attraversato il medesimo processo): i dodici astronauti della precedente spedizione sono regrediti a un rapporto con l'ambiente primitivo, hanno costruito un bunker di pietra nel tentativo di isolarsi dalla luce perenne, ed eretto un rozzo altare alla luna, a una notte loro negata sul pianeta dei tre soli. Il bunker, ha scoperto in seguito il protagonista, è costruito come un labirinto, forma corporea della mente perduta dei costruttori, incomprensibile all'osservatore. La domanda che chiude il brano resterà senza risposta.

Constatata l'inquietante opera dei predecessori il protagonista e il compagno cominciano a loro volta a presentare disturbi psichici: entrambi sognano la distruzione della Terra:

> **una registrazione onirica**
> Le case hanno cominciato a scoppiare al rallentatore, come se il tuono che le squarciava dall'interno fosse frenato da un incomprensibile orologio retrogrado.
> Londra è saltata in tre ore. New York è stata più veloce, ha impiegato solo un'ora e ventisette minuti.
> Mentre noi fluttuavamo nel cielo, protetti dalle tute, osservando con angoscia la distruzione. La mia città, Nashville, non è mai esplosa; e neanche quella di Joseph, Ottawa.
> Questo sogno lo abbiamo fatto la prima (notte) passata qui. Tutti e due. Non abbiamo dormito più di quattro ore; e quando ci siamo svegliati i tre soli erano alti sopra il pianeta, e la luce era tremenda. (p. 78)

Il termine "notte" compare in tutto il racconto messo in parentesi, a ricordare ossessivamente la mancanza di un periodo di buio. I sogni di catastrofe proseguono, nonostante i tentativi dei due astronauti di rimanere in veglia il più possibile assumendo degli eccitanti chimici. Uniti alla mancanza di comunicazioni dalla Terra per un periodo sempre più prolungato, portano i due uomini, ormai suggestionati e privati del loro equilibrio psichico, alla formulazione di una serie di ipotesi. Forse Terra è stata distrutta da una guerra atomica o è esplosa per altre ragioni, forse è solo impossibilitata a trasmettere; forse Terra non è mai esistita o forse sono i due astronauti a non esistere. Forse stanno impazzendo.

L'andamento del racconto è asciutto, segnato da lunghe ellissi che separano le brevi scene riportate. Basta la descrizione di un singolo episodio per esemplificare la decadenza della condizioni dei due uomini. A distanza di un imprecisato tempo dall'arrivo sul pianeta i due compagni si sono ormai divisi e si rincontrano:

> **un incontro con Joseph**
> Joseph adesso ha una barba lunghissima, e il viso gli è diventato molto magro.
> Vive nel bunker. SI è trasferito lì da un paio di mesi, non teniamo più contatti regolari. All'inizio credevamo che avremmo fatto meglio a restare uniti; ma da che abbiamo cominciato a disgregarci non lo penso più. Sarebbe insopportabile vedere la sua faccia ogni minuto, ascoltare la sua voce.
> L'ultima volta che l'ho incontrato, mentre facevo un giro di ricognizione col ragno, stava presso le cave di pietra lasciate dall'altra spedizione.
> «Dormi?», gli ho chiesto.
> Ha scrollato la testa in un no, s'è tirato indietro i capelli con la sinistra.
> «Sto perfezionando il labirinto», mi ha detto. «Un omaggio alla loro memoria».
> S'è fermato un attimo, sogguardando i due soli che erano allora alti.
> «Notizie da Terra?».
> «Niente. Silenzio. Qualche scarica ogni tanto».
> «Merda». […] (p. 79)

Al centro del racconto, co-protagonista sempre presente seppure mai nominata esplicitamente, vi è l'incomunicabilità: i due astronauti restano isolati da Terra, l'apparecchio di trasmissione sembra non funzionare, restituisce solo il rumore privo di senso di scariche elettriche, la spedizione precedente ha lasciato un labirinto, incarnazione di un messaggio folle, i due uomini finiscono per isolarsi l'uno rispetto all'altro.

III.4 Volo simulato*: eterotopia, potere, individuo*

Quello che è considerato dall'autore il lavoro più ambizioso incluso nell'antologia *La sindrome lunare* è il racconto lungo (o romanzo breve) *Volo simulato*.[13]

In *Volo simulato* si può scorgere l'impronta di un altro grande modello della fantascienza in lingua inglese: Philip Dick, sicuramente ricordato da Curtoni nella scelta di un protagonista mutante telepate (penso ai poteri psichici dei personaggi di *Ubik* impiegati nello spionaggio industriale) e di una costruzione narrativa in cui lo statuto di realtà della situazione centrale viene messo in discussione e smentito diverse volte.

La trama tuttavia non si sfalda, in questo romanzo breve (come nel racconto *La sindrome lunare*), e il narratore e protagonista è portatore di una problematicità politica esplicita, probabilmente anche di marca autobiografica, che ne fa il rappresentante metaforico di una generazione, la generazione che, vissuti gli anni della contestazione alla fine dei Sessanta, ha finito per integrarsi nel sistema economico esistente, andando a occuparvi una posizione funzionale al potere.

Il protagonista è stato marxista, conserva una «vocazione di marxista fallito». In un'America futura egli lavora per la NASA. È coinvolto nella preparazione di una spedizione per Marte, nell'addestramento psico-attitudinale dei futuri astronauti. Ai prescelti vengono mostrati i filmati del primo equipaggio che ha raggiunto Marte e vi ha installato una base, nell'intento di fornire loro il massimo delle informazioni disponibili. L'inquietante verità è che il progetto di una colonizzazione di Marte è stato abbandonato da anni, dati gli altissimi costi, e i filmati sono falsi prodotti in studio: la base su Marte impiantata dalla prima spedizione è un clamoroso falso, dato impasto all'opinione pubblica mondiale per tener vivo il prestigio degli Stati Uniti, e adoperato da alcune componenti governative per stornare i cospicui fondi stanziati per il progetto. Il protagonista è un telepate, Gary Master, il cui compito è spiare le reazioni psicologiche del gruppo, ai fini di una ricerca che non ha

13 Faccio però riferimento alla successiva edizione inclusa in Curtoni, Vittorio, *Ciao futuro*, «Urania», n. 1406, 28 gennaio 2001, pp. 9-84. Questa versione presenta rispetto alla prima una serie di modifiche (non sostanziali) e mi pare da considerarsi come ultima volontà dell'autore.

più nulla a che fare con la corsa allo spazio. Il gruppo di astronauti e il personale dedito al progetto risiedono in una cittadella militare, appositamente costruita anni prima. All'epoca, l'opportunità di investire a tal punto nell'impresa spaziale era stata oggetto di dibattito. Dalla descrizione della cittadella, il protagonista prende spunto per una lunga analessi sulla sua gioventù:

> Io seguivo le dispute attraverso i giornali, col sereno distacco che mi veniva dalla fede comunista. Era l'epoca in cui ingurgitavo Marx, Lenin, Sartre e Mao Tse Tung sull'onda del disgelo ideologico che stava conferendo un nuovo volto, una nuova attendibilità a questo paese. […] Quanto mi sono illuso, quanto ho sperato. Non che l'America potesse trasformarsi in una repubblica comunista, perché bastavano i fatti a dirmi che era impossibile, e poi di vere repubbliche comuniste non ne sono mai esistite: solo la pallida ombra dei numi tutelari, emblemi venerati con falso rispetto, idee predicate perché ormai era luogo comune. […] (p. 24)

Il marxismo del protagonista era un ideale alto: i paesi socialisti esistenti, corrotti, lontani dall'incarnare veridicamente l'ideale dichiarato, ne disattendevano il modello. Gary inoltre, rigettava l'idea dell'insurrezione popolare armata, troppo illogica e violenta, vagheggiava altre possibilità, con in mente il mito dello sciopero generale di Sorel.

Nel corso dei primi capitoli le riflessioni e i ricordi del protagonista, trascritti in un indiretto libero dal tono di una confessione privata, mettono il lettore a parte della storia passata del protagonista. Qualche ufficio governativo venne a conoscenza delle sue doti telepatiche (in un futuro in cui qualche altro individuo ne è dotato ma il fenomeno resta eccezionale), la cooptazione nella macchina del potere avvenne dapprima sotto forma di un'assunzione, terminata l'università, in una casa editrice, primo gradino di una carriera a servizio del governo:

> I sospetti sono nati dopo, quando hanno cominciato a spostarmi, a farmi viaggiare da una città all'altra, a sottopormi a esami psico-fisici che non avevano senso se non in relazione alle mie capacità telepatiche; e alla fine, dopo quattro anni di finzioni, me l'hanno detto esplicitamente. Hanno chiesto il mio aiuto per il progetto Marte, perché le mie doti andavano nettamente al di là delle loro previsioni.
>
> Avevo ventisei anni allora. Ero il piccolo mostro più riverito e vezzeggiato d'America. In un lampo di genio, uno dei loro funzionari aveva pensato di mandare mio padre in pensione con sette anni d'anticipo, offrendogli una liquidazione e uno stipendio favolosi. Mi fecero capire che tutto dipendeva dalla loro bontà, che uno schiocco di dita sarebbe bastato a far crollare quel castello di carte. (p. 26)

I mezzi di persuasione del potere non sono violenti: uno stile di vita, un'esistenza comoda per i familiari, la forza inerziale di un percorso di inserimento graduale, e, dopo, la propaganda, il "lavaggio del cervello", l'argomentazione. In realtà, riflette il protagonista, le sue velleità marxiste erano naufragate molto prima, dopo il primo anno di lavoro, quando, prima delle fede politica, era

stata la sincerità a dover essere abbandonata: «[…] non puoi essere un vero marxista se conosci le invidie che ti covano alle spalle; non puoi progettare una rivoluzione, per quanto pacifica, se ogni volta che incontri qualcuno sai che non dice ciò che pensa e non pensa ciò che dice. Troppe invidie, troppi rancori, troppe cose inespresse gravano su questo mondo […]» (p. 27). Il narratore è disilluso, amareggiato, le sue sono parole di un vinto dalla storia, dalla vita, dal potere. L'idealismo giovanile si è infranto contro il sistema del potere capitalista e militare, ma anche contro le debolezze antropologiche dell'uomo: quelle del protagonista medesimo irretito e poi integrato, quelle dell'uomo in generale, in quanto animale sociale nei cui comportamenti l'interesse finisce per prevalere su più alti valori di correttezza reciproca.

La catabasi del protagonista non si è però conclusa col semplice naufragio degli ideali in una vita asservita alla macchina governativa. Le doti telepatiche sono state oggetto di una sperimentazione biologica crudele, finalizzata a mutare le facoltà naturali di Gary in strumenti al servizio dello spionaggio, sotto lo stretto controllo dell'autorità. La telepatia e il corpo arrivano a costituire una dura metafora sul piano biologico, dell'assoggettamento esistenziale dell'individuo.

> All'inizio non c'era nulla di preoccupante, di atroce. Esami medici, test attitudinali, prove di ricezione telepatica. Mi toglievano il sangue e poi mi mettevano di fronte a un uomo, a occhi bendati e mi chiedevano di leggere il suo pensiero. Non era facile, con qualcuno era come avere davanti un libro aperto, ma quasi tutti opponevano una resistenza terribile. […]
>
> Dopo un paio di mesi di controlli banali è iniziato il vero calvario. Non so come facessero, forse drogavano il cibo, forse mettevano calmanti in quello che bevevo, ma so che le loro mani hanno ispezionato ogni millimetro della mia pelle, della mia psiche. Per sette mesi mi hanno sottoposto a una continua vivisezione […] (p. 33-34)

Dopo la serie interminabile di esami, il prelevamento di campioni, le prove in laboratorio, assunzione di sostanze, le facoltà di Gary si sono affievolite, sono state quasi estirpate; ma la conclusione doveva essere ancora peggiore: la produzione naturale dell'ormone indispensabile al processo telepatico è stata pregiudicata. La possibilità di esercitare la telepatia è stata condizionata all'assunzione di una sostanza sintetica. La telepatia può ora esercitarsi esclusivamente sotto il controllo e il comando del potere, la dote naturale è stata trasformata in un'arma e il protagonista ne è stato espropriato, pagando l'alto prezzo di una mutilazione del proprio essere.

> […] il composto chimico elaborato in anno di frenetiche ricerche, ancora rozzo e approssimativo, mi avrebbe concesso di tornare a essere quello che ero. Per due o tre ore al giorno, naturalmente; e cioè quando avrei dovuto spiare, a scopo di indagine, i dieci della prima colonia.
>
> È sorprendente constatare con quanta facilità, con quanta incoscienza, gli scienziati che mi avevano studiato si erano impossessati di me. Non bastava avermi costretto a cedere al ricatto politico; non era sufficiente avere fatto delle mie idee un cumulo di ribellioni insoddisfatte. Dovevano uccidere anche i miei ormoni per livellare la mia diversità. (p. 55)

Il passato di Gary racchiude una vicenda drammatica, rivelata nel corso di diverse analessi frammischiate agli eventi del presente narrativo, che il lettore deve man mano ricomporre in una storia coerente.

A fianco del protagonista nel progetto Marte vi è un collega, un sodale-antagonista che ne costituisce la controparte drammatica, ne incarna alcuni aspetti, ne incanala il rapporto con l'organizzazione dei servizi segreti. Radcliff è in una certa misura un alter ego, e una figura estremamente funzionale nell'economia narrativa, che conferisce un'indispensabile movimento alla narrazione.

Mentre il compito del protagonista è spiare nascostamente le menti del gruppo di astronauti, quello di Radcliff è di essere l'istrione della messa in scena, il perno e la facciata della finzione e dell'inganno, presentando i falsi filmati della base su Marte, e in generale guidando le attività di preparazione del gruppo di uomini e donne, alla missione destinata a non avvenire mai. Il rapporto tra i due, visto esclusivamente dal punto di vista del protagonista-narratore, è insieme intimo e conflittuale: sono legati dalla partecipazione a una incredibile finzione, da anni di esperienze comuni, ma la stessa storia che li unisce, al contempo li separa, ciascuno conosce l'abiezione dell'altro e insieme sospetta che possa sapere qualcosa di più, che possa essere parte di un gioco più grande e incompreso, di un complotto maggiore che inglobi il primo. Radcliff impersona l'organicità al potere del protagonista, la sua vita segnata dall'inganno, ma anche la sua depressione, che nel compagno prende la forma di un alcolismo coltivato nelle ore notturne.

Non a caso l'*incipit* del romanzo mette in scena proprio il personaggio di Radcliff:

> Radcliff è il grande cerimoniere, l'uomo che conduce il balletto dall'alto dello scanno più importante. Il braccio destro del potere. Quindici anni fa, quando lavoravamo assieme al progetto della prima spedizione, lui era solo uno dei tanti assistenti di Robertson, un giovanotto di belle speranze con la laurea in tasca e la raccomandazioni di qualche signore di Washington. Io ero uno dei suoi scagnozzi, per quanto potessi contare. Il tempo ci ha trascinati, tutti e due, allo stesso destino: adesso siamo legati a doppio filo, sicché lui regge il mio gioco e io reggo il suo. Assieme, siamo due marionette fondamentali.
>
> Di fronte al gruppo mi dà del lei e mi tratta con deferenza addirittura farsesca. Sospetto, nel suo intimo, una tensione irrisolta per il teatro, la smania di recitare in pubblico. (p. 10)

Nel brano l'uso di espressioni di sapore stereotipo («un giovanotto di belle speranze con la laurea in tasca e la raccomandazioni di qualche signore di Washington», «lui regge il mio gioco e io reggo il suo») rimanda a un repertorio da storia di spionaggio. Nelle pagine seguenti il linguaggio di questo racconto si terrà lontano dai più pronunciati sperimentalismi della *Sindrome lunare*. Il tono del narratore è amareggiato ma insieme disteso, conversevole, seppure privo, nella sua finzione, di

un'idea precisa di interlocutore. A mettere in modo gli eventi interviene un imprevisto: la donna con cui Gary ha una relazione, Maude, gli annuncia di essere incinta e voler tenere il bambino.

A Gary Master è stato vietato all'inizio del progetto Marte, di avere figli, per ragioni legate alle sperimentazioni svolte sulle sue doti telepatiche. Quando Maude afferma di rifiutare l'aborto a meno che non le vengano fornite motivazioni chiare e più che convincenti, Gary si rivolge al senatore Vaughn, potente membro del comitato ristretto per il volo spaziale. Durante una telefonata, sorprendentemente il senatore porge le sue congratulazioni: qualunque fosse la ragione per cui a Gary era stato detto di non avere figli dev'essere venuta meno; oppure, la nascita di un figlio può essere a sua volta adoperata nello studio della telepatia a livello genetico. «Solo oggi si sono accorti che i timori erano superflui? Oppure, ed è questo che mi sgomenta di più, vogliono andare ancora più a fondo, saggiare ulteriormente la resistenza del mio codice genetico?» (p. 57).

Il giorno seguente la telefonata Gary è convocato a Washington, per un incontro di persona col senatore Vaughn. Questi conferma la seconda ipotesi: non solo i dati clinici, seppure si tratti di una situazione che non ha precedenti comparabili, indicano che non dovrebbero sorgere complicazioni; è indispensabile che Gary si riproduca perché, dopo di lui, i servizi di sicurezza non hanno più individuato un solo altro telepate degno di nota, né la sperimentazione su soggetti normali ha dato risultati:

> «[...] A quanto sembra, lei è l'ultimo della sua razza. Per ora.
> «Cosa vuol dire?» gli chiedo, scattando in piedi. «Cosa significa *per ora*? Avete in mente qualcosa?»
> Vaughn è duro, adesso. Spietato, irremovibile. È fatto d'acciaio, e io non riuscirò mai a piegarlo.
> «Cerchi di rendersi conto - sibila - che il presidente ha dato priorità assoluta a questa situazione. La sua opera è ritenuta di notevole importanza, ma se sarà necessario non esiteremo a scavalcarla. Mi ha capito? Si tolga dalla testa l'idea dell'aborto. Maud Jones è già sotto la nostra protezione, da qualche giorno. Da quando abbiamo saputo che è incinta. Ieri si è illuso di raccontarmi una novità, per caso? La sua ingenuità è sconcertante». (p. 63)

Il dialogo col senatore, al pari di quelli con Radcliff, mostra la cura con cui la psicologia dei personaggi è messa in scena, la ricchezza di sfumature che caratterizza i dialoghi. L'interazione è ricca di sottintesi e ambiguità, favoriti dalla segretezza e dalle finzioni che proteggono il progetto Marte.

> Quando entro, Vaughn mi sorprende con la naturalezza del suo atteggiamento. Per essere uno dei pochi, dei pochissimi uomini che conoscono tutta la verità sul nostro castello di finzioni, il senatore Vaughn ha sempre un'aria d'improvvisazione. Immagino sia questa alta scuola, questa capacità di fingere con tutti e per tutti, che lo ha condotto a occupare il seggio su cui siede; eppure io non oso cessare di meravigliarmi della sua arte. (p. 59)

Volo simulato è un romanzo sul fallimento degli ideali, su un'integrazione forzata dell'individuo nel mondo capitalista, un romanzo sullo spostamento della frontiera dallo spazio esterno a quello interno - con le potenti immagini dello scenario marziano e della telepatia -, ma è anche un romanzo sulla finzione, sulla recita sociale, sull'ipocrisia delle convenzioni, che non cessa di riemergere, totalizzante, nei rapporti del protagonista con gli altri personaggi, mentre la menzogna ne segna l'intera esistenza: l'intero progetto Marte è un falso della propaganda governativa, e gli ambienti della politica e dei servizi segreti sono nel complesso caratterizzati da una perenne recita e da labirinti di doppi giochi.

La drammatica scoperta finale di Gary sarà quella di una messa in scena all'interno di una messa in scena: il vero scopo del progetto Marte non è quello della propaganda e nemmeno lo studio delle reazioni psicologiche del gruppo di uomini e donne convinto di costituire la seconda missione su Marte. Il vero scopo del progetto Marte è la sperimentazione sulla telepatia: i membri dell'equipaggio sono i soggetti di un esperimento atto a creare facoltà telepatiche artificialmente, in individui che non ne sono naturalmente dotati.

Altre rivelazioni precedono quella finale, capovolgendo la realtà del protagonista. Una sonda robotica mandata su Marte, dopo settimane di silenzio, ha inviato immagini sconcertanti: la base impiantata dalla prima spedizione non è saltata in aria come era stato detto detto a Gary e agli altri tecnici del progetto. Il filmato mostra per alcuni secondi gli otto astronauti della missione camminare in direzione della cupola della base. Il senatore mostra il filmato a Gary, che inizialmente lo crede uno dei molti filmati falsi da riportare alla cittadella e mostrare al gruppo della seconda missione. Paradossalmente il filmato veramente proveniente da Marte sembra a prima vista un falso peggiore della media:

> Il filmato è molto approssimativo, sembra falso: Marte è meno rosso del solito, la cinepresa instabile, la cupola un semplice puntino sullo sfondo. È come se Smith [il regista dei filmati falsi] fosse regredito alle prime fasi di lavoro, quando cercava affannosamente di estrarre una tecnica dagli spezzoni inviati dalle telecamere marziane. Ma non può aver girato lui quelle immagini. Deve averle dirette il regista della seconda troupe, che nemmeno conosco, un cane che in tutti questi anni non ha mai saputo migliorarsi. Gli attori si muovono impacciati, senza la solita scioltezza di Smith, e non fanno niente di particolare: camminano, camminano, camminano. Sono voltati di schiena e non sembrano rendersi conto di cosa si stia filmando. […]
>
> «Non capisco che importanza possa avere - Dico a Vaughn, appena le luci si riaccendono. - È il classico filmato della seconda troupe. Insignificante. Fa schifo»
>
> «Sono d'accordo con lei - concede Vaughn magnanimo. - Il fatto è che la seconda troupe non esiste. Non è mai esistita» […] (pp. 64-65)

Il gruppo di dodici astronauti è stato trattato con una sintesi dell'ormone che consente a Gary la telepatia. I dodici hanno sviluppato così delle facoltà, ma sono in grado di esercitarle, per ora, solo

in connessione fra loro e adoperando Gary come catalizzatore. Essi sono in grado di fondere le loro menti e creare un organismo unico, che ricorda da vicino l'essere collettivo gestaltico creato dai giovani mutanti di Sturgeon in *More than Human*. Nel progetto segreto i dodici devono essere mandati su Marte, dove costruiranno la prova generale di una nuova società telepatica.

Gary viene messo a conoscenza dell'esperimento dal senatore Vaughm, una nuova luce viene gettata su molte cose: i complessi di colpa e le debolezze sono stati alimentati in lui per farne un soggetto più vulnerabile, catalizzatore più facilmente adoperabile dai dodici astronauti. Presi singolarmente essi sono dodici individui insospettabili. Solo di notte, quando le loro menti non sono impegnate nell'addestramento, essi realizzano un simbionte telepatico.

> Immaginate la fusione di dodici personalità in un unico blocco autosufficiente. Dipingetelo mentre si accoccola nella notte, ed è una creatura ignota all'uomo, superiore, mortale. Appena nata ma già tanto astuta da sapermi nascondere la propria natura: sondando i dodici singolarmente non mi sono mai accorto di nulla […] dovrò stare attento, molto attento, quando la cosa comincerà a pulsare, dovrò difendere almeno una parte di muro, non scoprirmi del tutto.
> "Io sono vivo, io esisto" dirà, e "vieni a conoscermi, incontrami, parlami" […] (p. 83)

Il romanzo termina con la risoluzione, presa da Gary, di uccidere uno degli astronauti, ponendo fine alla vita del simbionte e salvando così il mondo dell'uomo, in un gesto di finale ribellione violenta. La decisione potrebbe rappresentare per Gary un riscatto finale, la ritrovata capacità di opporsi, di prendere un'iniziativa, di lottare. Invece, alla luce dell'odio per la violenza che il protagonista aveva sempre nutrito, anche per la violenza politica della rivoluzione, la decisione assume il sapore di una sconfitta finale, di un ulteriore, tragico, allontanamento dal proprio ideale.

L'ultima pagina non descrive l'omicidio, ma la decisione di Gary, il suo immaginarsi la scena: il lettore non assisterà all'evento, la lettura terminerà nel clima oscuro e sospeso creato dal monologo interiore del protagonista. Monologo che ha filtrato tutti gli eventi narrati, ottenendo che il lettore condividesse il punto di vista del personaggio, dunque le scoperte fatte da questi nel corso del racconto, ma anche il clima mentale del protagonista. Questa voce narrante, niente affatto neutra nel riportare ricordi, giudizi, considerazioni, timori e impressioni, ha caratterizzato fortemente ogni pagina del racconto, con un timbro amaro, sfiduciato, con un tono colloquiale e disincantato.

Questo tipo di narratore - interno, protagonista, dalla forte personalità - è tra i prediletti dall'autore, lo si trovava per esempio anche nel primo romanzo, *Dove stiamo volando*, così come in molti racconti. È questo il narratore più adatto a rappresentare una realtà dallo statuto incerto, di difficile comprensione, e a permettere una rappresentazione della psicologia individuale poco mediata, che in *Volo simulato* non compromette un alto grado leggibilità (come avveniva piuttosto nella *Sindrome lunare*), ma che certo costituisce uno dei punti di maggior interesse della narrazione.

In *Volo simulato* Marte è un eterotopia mai presente.[14] Il vicino della Terra, rosso, desertico, così come voluto in un immaginario consolidato, costituisce la frontiera nell'epoca dell'esplorazione del sistema solare, il laboratorio adoperato per l'esperimento sulla telepatia, al confine tra biologia e socialità. La presenza di Marte resta sempre indiretta e soprattutto mediata: il pianeta è presente nel romanzo esclusivamente tramite la rappresentazione mediatica o la simulazione, il falso; lo statuto di esistenza è tutto all'interno dell'immaginario collettivo.

L'altro importante elemento tipicamente fantascientifico, la mutazione telepatica, è impiegato magistralmente. Per un verso esso è produttivo serbatoio di invenzioni narrative e immagini forti: alcune delle migliori pagine del romanzo sono quelle in cui il narratore descrive le sue percezioni telepatiche, la presenza del figlio nel grembo della compagna già avvertita a livello telepatico, la perturbante, oscura presenza del simbionte telepatico creato dal gruppo degli astronauti. Per un altro verso la telepatia si integra nel ritratto a tutto tondo del protagonista, assumendo anche, nella vicenda di sperimentazione cui egli viene sottoposto e di impiego della sua facoltà nel progetto Marte da parte del governo, funzioni metaforiche del percorso di livellamento e perdita di ideali che lo segna a livello politico ed esistenziale. La telepatia diviene così il territorio ideale su cui rappresentare l'estrinsecarsi del potere a un livello focaultianamente biologico.

III.5 Incubi e grand guignol, comico e grottesco

All'interno della narrativa di Curtoni hanno un discreto spazio, sin dalla raccolta d'esordio *La sindrome lunare*, storie di soggetto soprannaturale e orroroso, decisamente ascrivibili a un filone di letteratura horror piuttosto che fantascientifica, che trova probabilmente il suo modello principale nei racconti di spettri e malefici di Bradbury. Nella *Sindrome lunare* almeno tre racconti sono di

14 Marte è sicuramente il pianeta con la maggiore tradizione in fantascienza. Per limitarsi all'Otto e Novecento si può cominciare con i marziani invasori nella *The War of the Worlds* di Wells (1898), passando per l'utopia socialista del sovietico Aleksandr Bogdanov ne *La stella rossa* del 1908 (*Красная звезда - Krasnaja zvezda*), per il ciclo avventuroso di Edgar Rice Burroghs tra 1912 e 1919 (*A Princess of Mars*, *The Gods of Mars*, *The Warlords of Mars*). Si cimentano con Marte e i marziani, tra gli altri Gernsback, Stapledon (*Last and First Men*, 1930), Bradbury (*The Martian Chronicles*, 1950). Forse il modello più vicino al romanzo di Curtoni è quello delle colonie umane pensate da Clarke in *The Sands of Mars* (1951), protette fisicamente da cupole, che si sviluppano fino a dichiarare l'indipendenza dalla Terra, mentre l'oscillazione tra realtà e finzione può ricordare ancora una volta Dick (in *We Can Remember It For You Wholesale*, già tradotto in «Urania» nel 1968 col titolo di *Memoria totale*, Marte è al centro dei ricordi del protagonista, soprattutto di ricordi finti impiantatigli nel cervello ad arte, all'interno di una complicata vicenda di coperture e scoperte delle sue vere memorie e del suo contatto coi marziani, effettivamente avvenuto). La lista di romanzi e racconti (e film) in cui Marte occupa una posizione centrale non è terminata nel 1965, con il primo atterraggio di una sonda sul pianeta. V. Markley, Robert, *Dying Planet: Mars in Science and the Imagination*, Durham, NC, Duke University Press, 2005.

soggetto mostruoso o perturbante, in assenza invece di elementi scientifico-tecnologici: *L'infanzia del mostro*, *Vento dal mare* e *Buona notte, dolce notte*.[15] Si tratta però di tre racconti estremamente diversi tra loro: il primo un divertimento in cui dominano le tonalità del grottesco, il secondo un racconto di spiriti in cui è centrale la dinamica psicologica della protagonista, il terzo un breve racconto d'atmosfera. Nell'*Infanzia del mostro*, il soggetto è declinato in maniera surreale. Un mostro attende la preda acquattato fra dei cespugli:

> Nascosto nel parco dietro un morbido cespuglio di erbacce, il mostro aspettava. Un vento gentile soffiava tra le sue narici, solleticandolo con discrezione. Il tempo era magnifico, il sole alto nel cielo: un giorno perfetto per attendere.
>
> Aspettava qualche ragazza da scannare. Dentro di lui c'era un cosa che continuava a ripetergli che *doveva* avere una ragazza, perché le ragazze sono le più deliziose creazioni dell'intero universo. (p. 45)

Durante l'attesa un'analessi mostra un ricordo del mostro: da bambino si recò con la madre presso un ufficio, in un palazzo su un lontano pianeta. La madre chiese di poter ricevere un intervento di ingegneria genetica e poter diventare una creatura carina e per bene. Un improbabile impiegato dalla faccia smorta e dalle ali agitate aveva citato un regolamento che proibiva una simile eventualità. La madre aveva allora ordinato al piccolo di mangiare l'impiegato, e così il piccolo mostro aveva fatto, seppure a malincuore. Un giorno sua madre l'aveva lasciato sulla Terra, in modo che, ormai cresciuto, conducesse da solo la sua esistenza di mostro. Così lo ritrova il narratore, nel presente, appostato tra i cespugli. Una la ragazza si siede sulla panchina accanto al cespuglio, ma, sorprendentemente, vede il mostro e non è spaventata, anzi gli parla e lo invita a giocare. Col pretesto di un gioco la ragazza inietta al mostro una sostanza, una droga:

> Il mostro esce dal cespuglio, si abbatte a terra. Non riesce più a tenersi ritto. È vero, una sensazione di formicolio gli sta montando su per le zampe, e ci vede quasi doppio.
>
> La ragazza riapre la borsetta e dice alcune cose strane. Una sirena comincia a ululare in lontananza. Il liquido gli è arrivato al cervello, lo riempie di euforia. Non ha paura.
>
> Mentre lui è accasciato a terra, la ragazza si rialza e si mette a passeggiare in su e in giù. Sembra nervosa. Lui tende una zampa, nel tentativo di toccarla.
>
> «La mamma....», cerca di sussurrare.
>
> La sirena urla sempre più vicina.
>
> «Ma taci, stronza d'una bestiaccia», gli dice lei […] (p. 52)

15 Curtoni, Vittorio, *L'infanzia del mostro*, *Vento dal mare* e *Buona notte, dolce notte*, in *La sindrome lunare e altre storie*, cit., rispettivamente a pp. 45-52, 53-74, 84-91. *Vento dal mare* è stato ristampato in diverse antologie: *Racconti fantastici del '900* curati da Giuseppe Lippi per gli Oscar Mondadori (Milano, 1985); in *Presenze inquietanti. Racconti fantastici del novecento*, curata da Elisabetta Froli per Il Capitello (Torino, 1996); nelle riviste «Futuro Europa» n. 27, 2000, della Perseo e «Alia» n. 2 nel 2004 (Torino, CS Coop. Studi Libreria Editrice), nella già citata antologia personale di Curtoni *Ciao futuro* («Urania» n. 1406, 2001). Anche *Buona notte, dolce notte*, è stato ripreso in *Ciao futuro*. Cito di seguito dalla prima edizione di ciascun racconto.

Intontito, lo portano via quattro infermieri nerboruti, con l'intento di ricavarne almeno cinquanta litri di sangue. Il mostro ha dunque incontrato qualcuno più letale di lui.

Il mostruoso si incontra col grottesco e finisce quasi, in questo racconto, per trascolorare in un amaro senso del comico.

Sia l'aspetto grandguignolesco che quello comico verranno sviluppati in racconti successivi. Tra i più notevoli *Ti vedo*,[16] scritto nel 1997, esempio di una fantascienza che associa elementi tradizionali del genere (l'ambientazione in un futuro estremamente meccanizzato, le apparecchiature per vivere esperienze nella realtà virtuale) a elementi del repertorio horror e *splatter*. Il racconto è costituito da un unico monologo del protagonista, che medita di uccidere la propria moglie fedifraga. La moglie lo tradisce non in modo fisico, tradizionale, bensì all'interno di una realtà virtuale esperita tramite macchine di nuova generazione. Il marito sa che la donna si incontra, seppur solo virtualmente, con un altro, e ha messo a punto un piano per vendicarsi crudelmente: sorprendere la donna collegata alla realtà virtuale, imprigionarla, torturarla, infine ucciderla, facendo subire anche all'amante la medesima esperienza, approfittando del fatto che la connessione elettronica creata dalla macchina che la moglie e l'amante usano, si può interrompere solo a entrambi i capi insieme: se uno dei due apparecchi gemelli resta collegato, anche l'altro lo rimarrà. Nel suo monologo interiore, il marito ripercorre i propri moventi, divaga sulla masturbazione, ripassa il piano, entrando nei dettagli più cruenti:

> Sarà molto doloroso, e molto lento. Su questo ci puoi giurare. Se la vendetta è mia, voglio che mi soddisfi sino in fondo. E per una volta, non sarà soltanto la macchina a godere con il suo apparato sessuale di silicio; ci sarò io a rubarle la parte migliore, il vero nocciolo della questione. […] Devo ancora definire i dettagli. Stabilire, per esempio quale tipo di anestetico mi convenga usare, quali e quanti bisturi predisporre, eccetera. […]
>
> Per prima cosa ti imbavaglio, per cortesia verso i vicini. È brava gente, non sarebbe corretto disturbarli. Imbavaglio te e il figliodiputtana. Poi, con le salde funi che ho con me (a proposito, devo ricordarmi di comprarle), ti lego al letto, alla testiera e ai piedi in ottone del nostro sontuoso talamo […] (p. 226, 229)

Ironico e inquietante il finale, nel quale si svela dove l'uomo si trovi mentre si sta lasciando andare alle fantasie di violenza più sfrenate:

> Abbassi la forchetta, smetti di mangiare, Sei stranamente assorta. Mi guardi. Resti immobile a fissarmi.
>
> «Perché sorridi? - mi chiedi - A cosa stai pensando?»
>
> «A niente» ti rispondo. (p. 233)

16 *Id*., *Ti vedo*, in *Retrofuturo*, cit., pp. 220-233, poi in *Bianco su nero*, cit., pp. 74-91. Di seguito cito dalla prima edizione.

Un aspetto comico o crudelmente ironico è presente e maggiormente sviluppato in vari altri racconti, anche di ispirazione fantascientifica più ortodossa. Un esempio per tutti: *Incidente sessuale*,[17] in cui una astronave dell'esercito terrestre in avaria atterra su un pianeta sconosciuto e gli astronauti entrano in contatto con la primitiva civiltà degli indigeni. Si scopre che questi indigeni, fisicamente molto simili agli uomini, presentano una forma di gigantismo degli organi sessuali. Un uomo dell'equipaggio, uscito dalla nave con l'intenzione di trovare una donna e sfogare la lunga astinenza sessuale, viene trovato dalla vicina tribù di nativi, spogliato deriso per le dimensioni del suo membro, e subisce un collasso nervoso. La vicenda, che copre di ridicolo l'esercito terrestre, viene ricostruita attraverso le testimonianze di diversi astronauti, durante un processo. Solo nelle ultime pagine viene svelato quale sia stato l'incidente sessuale che da il titolo al racconto, che dunque assume l'andamento di un'indagine in corso, e la forma di un mosaico composto dalle varie testimonianze del capitano, dello psicologo di bordo, del biologo, e così via.

Tornando invece sul fronte dell'inquietante e del fantastico, in *Buona notte, dolce notte* Liliana, in casa da sola, annoiata, decide di esplorare la soffitta da cui il padre l'ha sempre ammonita di stare lontana. Qui l'attende lo spirito maligno di un innocente che il padre, un giudice, aveva fatto condannare. Ma è indubbiamente *Vento dal mare*, tra i racconti orrorosi della prima raccolta, quello costruito con maggiore cura, il più riuscito, come conferma tra l'altro la storia editoriale scandita da varie ristampe in antologie personali e collettive e in riviste. Nel racconto, definito da Curtoni stesso «quasi un omaggio a Bradbury»,[18] sono declinati vari temi tipici di un repertorio del fantastico perturbante: il concetto di doppio, le presenze invisibili che infestano una casa, defunti che ritornano, un elemento - il mare - che si carica di forza catalizzatrice e significati riposti.

Il narratore coglie i due protagonisti nell'atto di entrare nella casa al mare dove sono appena arrivati. Giovanna e Roberto sono una coppia di mezza età, sposati da tempo, e stanno entrando in quella che è stata la casa d'infanzia di Roberto. Il punto di vista è quello della donna, il narratore, in terza persona, ne svela i pensieri, inserendo nel racconto anche brani di indiretto libero. Sin dalla prima pagina i lettori sono messi a parte di un presupposto decisivo: Giovanna e Roberto si sono allontanati dalla città e dalla casa in cui abitualmente vivono non per una semplice vacanza, ma con l'idea di favorire il ristabilimento di Roberto dopo un evento drammatico: la morte del fratello gemello in un incidente aereo. Appena arrivati, Giovanna sente già i primi dubbi: nella casa presso il mare hanno abitato i genitori di Roberto, entrambi morti: forse non è il luogo più adatto per superare il nuovo lutto.

17 *Incidente sessuale*, scritto nel primi anni Settanta, è rimasto inedito fino al 2011. Cito nell'edizione in *Bianco su nero*, cit., pp. 43-65.

18 *Id*., cappello introduttivo al racconto in *La sindrome lunare e altre storie*, cit., p. 53.

Chissà se ho fatto bene, chissà se è giusto, si chiede [la donna]; adesso le sembra che troppe idee di morte siano legate a quelle mura. A quel lembo di mare che laggiù in fondo, oltre la discesa e la scaletta di legno, si agita contro la sabbia, risucchiandola.

Appoggia la valigia sulla soglia, si volta, guarda Roberto. Il viso di suo marito è tirato in una smorfia che vuole essere un sorriso, ma non convincerebbe nessuno. Il mare lui lo odia, questo è certo; eppure quando sono partiti, il giorno prima, lei non vedeva altre possibilità. Restare ancora lì, fra i telegrammi di condoglianza e l'assurdo pezzo di fusoliera, appeso alla parete del suo studio come un trofeo di caccia? (p. 53)

Mentre Giovanna e Roberto riprendono possesso della casa, accendono le luci, scoprono i mobili dai teli che li proteggevano dalla polvere, segnali di inquietudine si assommano nei pensieri di lei: quando Giovanna sta per premere l'interruttore spera che non succeda niente (il pensiero, privo di una ragione, rivela un'angoscia latente e indefinita), i teli sui mobili sono stati messi da Corrado, il gemello di Roberto morto da poco. Da lontano giunge attutito il rumore del mare. Allusioni e dialoghi fra i due lasciano man mano intendere al lettore che Roberto è stato ricoverato in una clinica neurologica, che ha avuto, al momento della morte del gemello, una sorta di *black out*, da cui deve ancora riprendersi pienamente. Un'analessi nei pensieri di Giovanna ricorda l'ultimo colloquio avuto col medico che si è occupato del marito: Roberto ha avuto un collasso psichico, la morte del gemello gli ha fatto sperimentare un'esperienza simile alla morte:

«Ma com'è possibile?», chiede lei, e c'è quel gusto di sale che le invade la bocca, quella sensazione di essere un burattino impotente, bloccato lì nei gesti, nelle idee.

Foratti spalanca le braccia, scrolla a terra la cenere della sigaretta, fa un cenno di saluto a un infermiere che passa reggendo un vassoio.

«Questo non lo sappiamo», le dice, cercando di conferire alla sua voce tutta l'autorevolezza possibile. «Il quadro clinico è abbastanza chiaro: collasso nervoso dovuto alla notizia della morte del fratello. Ma» e il primario butta il mozzicone in un angolo, indifferente alle regole d'igiene che lì dovrebbero essere norma sovrana, vangelo, «tenga presente l'ossessiva chiusura dell'ambiente familiare, l'importanza della figura paterna […] qui sono in ballo fattori di cui non conosciamo l'esatta portata e, non mi vergogno a confessarglielo. Nessuno, francamente, è ancora riuscito a stabilire che cosa significhi avere un fratello gemello, cioè identificarsi con un altro ego, vivere un'esistenza sdoppiata. Sì – aggiunge agitando le mani come fossero uccelli sul punto di spiccare il volo – ci sono anche correnti che studiano questo fenomeno, ma lo sa dove vanno a finire tutte, inevitabilmente? Nella parapsicologia. E io, mi dispiace, ma a queste balle del ponte psichico e roba del genere non ci credo». (p. 64)

Il tema del doppio si annuncia così potentemente, ancora legato, in questo racconto del secondo Novecento italiano, a una dimensione fantastica che viene indicata esplicitamente come zona residuale rispetto alla visione scientifico-razionalista del mondo.[19]

Il quadro della psiche di Roberto si arricchisce nel corso del racconto, tramite la narrazione di

19 Per il sistema tematico del doppio come ricorrente e caratterizzante nella letteratura fantastica contemporanea v. Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 90-91 in particolare.

una breve storia all'interno della storia: l'uomo racconta alla moglie (per l'ennesima volta) un episodio della propria infanzia. Il padre lo aveva portato con sé in barca e, al largo e, una volta lontana dalla vista la terra, gli aveva raccontato dell'importanza del mare per l'uomo. Ripercorrendo la memoria infantile il discorso dell'uomo prende un andamento semplice, *naïve*: dal mare è nata la vita in un tempo molto antico, anche gli uomini nuotavano nell'acqua come pesci, ma un giorno il mare si riprenderà tutto, stanco di essere il benefattore di una specie umana caparbiamente violenta. «Bisogna avere paura delle cose che si agitano nel mare, cose antiche come i grandi serpenti, oppure cose nuove, come i cadaveri dei marinai» (p. 66). Il mare, brodo primordiale, è un archetipo ambivalente: ancestrale origine della vita e insieme portatore di morte, di mistero e pericolo. Da quel giorno Roberto non ha mai più nuotato nel mare.

Il racconto descrive le giornate di marito e moglie, tra i pranzi al ristorante del paese e le partite a carte. Roberto è spesso preda di malinconie, distante, prigioniero di sogni e illusioni; Giovanna, il cui punto di vista viene assunto dal narratore, tenta di distrarre il marito, di allontanarlo dalla dimensione remota delle fantasticherie, ma cade a sua volta preda di nostalgici ricordi di gioventù, di riflessioni sulla propria incipiente vecchiaia, di inquietudini e preoccupazioni. Giovanna vorrebbe offrire un sostegno al marito, ma lei stessa sembra vacillare, in un'esistenza di cui fatica a ricomporre il senso e la vitalità. Il clima è crepuscolare.

Passa poco tempo prima che Roberto affermi di sentire nella casa la presenza dei genitori, ed anzi, che essi si trovano ancora lì. Anche Giovanna sente nella casa molti rumori sinistri:

> «Dormi?», gli chiede […] «No», risponde lui, a voce bassissima. «Non ci riesco. Non senti dei rumori?».
> È irritante scoprire che dividono le stesse ansie, le identiche allucinazioni; è irritante scoprire di non essere prigioniera di un incubo che si arresta alla prima fase d'esorcismo.
> «Roberto, non ricominciare, non siamo qui per questo», gli dice; e intanto trattiene il fiato, tende le orecchie, si sforza di decifrare gli enigmatici sbuffi che provengono al piano di sotto. Una porta si è chiusa, sbattendo; una persiana ha cigolato sui cardini.
> «C'è qualcuno», le racconta lui, accostandosi per annullare lo spazio che li divide. «Ma non ho paura, sai. Sono buoni, ci vogliono bene».
> Di sotto, un lampadario si è acceso. La luce improvvisa ferisce gli occhi di Giovanna, che li chiude subito, recita sottovoce una preghiera, conta fino a tre. (p. 59)

Roberto prosegue: il padre, morto da quattro anni, è al piano di sotto che cerca delle cose, come negli ultimi anni della vita, quando perdeva sempre gli oggetti, ora si sentono voci, e devono essere il padre e la madre che litigano come sempre facevano. Roberto stesso alla luce del giorno dubita della propria lucidità e classifica i rumori che popolano la casa come allucinazioni; ma anche Giovanna, non di meno, li sente e, nonostante le misteriose presenze restino invisibili, gli episodi di

porte aperte e chiuse, luci accese, oggetti spostati, rumori di passi e di voci sono sempre più numerosi.

I genitori si manifestano infine alla vista di Roberto, nell'unica scena registrata dal narratore dal punto di vista di lui. È il padre a parlargli più a lungo. Gli mostra una mappa dell'Italia e indica il punto in cui l'aereo del fratello è precipitato:

> «È precipitato qui», dice, indicando l'insenatura di Catania. «Abbiamo ritrovato solo qualche pezzo dell'aereo, nient'altro».
> «Ma lui risale», gli racconta suo padre, lasciando scorrere le dita sui moti delle correnti, «risale, risale. Quattro mesi, dici? Più che sufficienti. Lo sai quanto eravate attaccati, no? E adesso vuole tornare, ricongiungersi a noi, riprendere possesso della casa. Attraverso te, Roberto» (p. 72)

Roberto oppone una debole resistenza. Il punto di vista torna quindi a coincidere con quello di Giovanna, che sta tornando dalla spiaggia, preoccupata per il marito, pentita per non essere rimasta con lui. Roberto non è in casa, ansia e timore la travolgono per pochi istanti, prima che scopra l'agghiacciante, assurda verità:

> […] Roberto è fradicio d'acqua, sa di sale, di mare, non si muove, non parla; e c'è quasi un accenno di putrefazione che gl'intorbida il viso, lì sulla guancia destra, dove la peluria della barba è meno folta. […] E quando lo afferra per il braccio, Giovanna avverte un gelo che non è naturale, che non è logico; e poi c'è quell'odore di mare, di salmastro, che viene dal suo corpo a riempirle le narici, e lei sa benissimo l'odio, la paura, il timore che Roberto prova per l'acqua […] (p. 74)

Tra l'uomo e il gemello defunto è avvenuto un orrido scambio, e l'individuo ritornante ha preso il posto di quello vivo. Il racconto termina in sospeso, sull'urlo della donna terrorizzata.

Anche nel campo della narrativa fantastica e di paura Curtoni ha dato prove valide, a riprova della versatilità artigianale di una penna che nelle opere di fantascienza migliori ha raggiunto risultati artistici.

Capitolo IV

Vittorio Catani

IV.1 Il secondo mestiere

> […] si dovrebbe pur dire degli investimenti mafiosi del grosso capitale sotto spoglie legalissime; del ritorno al lavoro schiavizzato; l'aumento vertiginoso del divario ricchi-poveri anche nei cosiddetti Paesi ricchi; lo scempio atroce che la crisi in atto sta compiendo nel Sud del mondo, in un silenzio mediatico quasi assoluto; le nuove ondate di razzismo; la legalizzazione della tortura; il bigottismo fondamentalista; il condizionamento attraverso un'amplificazione abnorme di media nuovi e più pervasivi…
>
> E l'ambiente, e le più recenti tecnologie, le nuove armi e tutto il resto.
>
> La fantascienza è morta? Gente, qui ci sarebbe da scriverne a tonnellate…
>
> […] in cinquant'anni di letture ho dovuto adeguarmi (ma con piacere) ai vari filoni della science fiction: da quella avventurosa a quella hard, dalla social science fiction alla New Wave fino al cyber e successori. Una vitalissima, articolata, rutilante avventura. Tuttavia, personalmente ho sempre preferito una fantascienza interessata al presente.[1]

Nato a Lecce nel 1940, dopo vari trasferimenti in cui ha seguito il padre, ufficiale della guardia di finanza, Vittorio Catani vive a Bari dal 1955. Come egli stesso ha ricordato, i molti spostamenti durante l'infanzia hanno fatto sì che egli non sviluppasse un attaccamento particolare verso un solo paese, un dialetto, un luogo; nondimeno il paesaggio pugliese nella sua varietà, dalla costa adriatica alle Murge, alla città di Bari, lascerà il suo segno in molte delle opere narrative scritte negli anni seguenti.[2]

Nei primi anni Sessanta Catani si affaccia al mondo della letteratura fantascientifica, esordisce su una pubblicazione professionale nel luglio del 1962 con il racconto *Le nevi di Oghiz* pubblicato nella rubrica *Accademia* su «Galaxy».[3] Vari altri racconti tra anni Sessanta e primi Settanta, compaiono in appendice a «Galassia»; Catani appartiene dunque a una generazione ideale

1 Lippi, Giuseppe, *Intervista con Vittorio Catani*, in Il Blog di Urania, 9 dicembre 2009, <http://blog.librimondadori.it/blogs/urania/2009/12/09/intervista-con-vittorio-catani/>.

2 Sui primi anni e le prime letture di fantascienza dell'autore v. Catani, Vittorio, *Io e lei*, in *id*., *Mi sono perso col cosmo tra le mani*, Milano, Delos Books, 2008, pp. 274-290.

3 *Id*., *Le nevi di Oghiz*, in «Galaxy», a. V, n. 7, luglio 1962, pp. 117-122, v. sez. II, cap. IV, par. IV del presente lavoro. Notizie biografiche su Catani sono tratte principalmente dalla pagina di presentazione, *Due o tre cose che so di me*, presente sul blog dell'autore Vikkor, <http://www.fantascienza.com/blog/vikkor/dove-il-blogger-si-presenta/>; e da Lippi, Giuseppe, *Intervista con Vittorio Catani*, in Il Blog di Urania, 9 dicembre 2009, cit. Ulteriori notizie bibliografiche sono tratte dal catalogo Opac nazionale <http://www.sbn.it>, dal *Catalogo SF, Fantasy e Horror*, a cura di Ernesto Vegetti, Pino Cottogni ed Ermes Bertoni, <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/>.

successiva a quelle di Musa e Aldani, non tanto in senso cronologico, visto che anche i primi due autori esordiscono all'incirca negli stessi anni, quanto per un primo approccio al genere segnato dalla forte identità della rivista «Galassia», nel 1962 ancora diretta da Roberta Rambelli all'insegna della fantascienza sociologica, lontana sia dalle aspirazioni letterarie di «Futuro», su cui esordisce Musa, che dallo spirito eroico-avventuroso di «Oltre il Cielo», entro cui Aldani aveva preso confidenza col repertorio fantascientifico. Nondimeno, anche Catani, si forma come lettore di fantascienza, su «Urania», letta sin dai primi anni Cinquanta, a partire da *La legione dello spazio* di Jack Williamson (*The Legion of Space*, 1952; «I Romanzi di Urania» n. 6, dicembre 1952). Rispetto a Curtoni, di alcuni anni più giovane, Catani è esponente di una fantascienza per molti versi differente: la narrativa dell'autore pugliese resta per lo più lontana dagli sperimentalismi formali della New Wave e dalla poetica dell'*inner space* ballardiano, concentrata piuttosto sulle idee, sugli scenari, sulla presenza di elementi scientifici non pretestuosi e di un livello di impegno politico ed etico spesso centrale.

Catani stesso, a proposito della propria narrativa ha sintetizzato: «[...] benché come autore io propenda per una fantascienza che alcuni hanno definito "sociologica", apprezzo molto la *science fiction* puramente avventurosa, se ben scritta. L'avventura - ma questo termine può associarsi a pagine e stili diversissimi - è la madre della Letteratura. Se per avventura si intende pura "azione", di questo genere ho prodotto poco o nulla».[4] Una dichiarazione che, mentre conferma la predilezione per la declinazione del genere *sociologica*, estrapolativa e critica, mette in risalto la legittimità e l'importanza del fattore avventuroso, o, in altri termini, del piano degli eventi all'interno della trama e del gusto per il raccontare nell'organizzazione del discorso.

L'insieme delle scelte più caratterizzanti compiute da Catani nella propria narrativa - l'effettiva inclusione di un sapere scientifico, la preferenza per una declinazione eticamente impegnata ma mai dimentica di un pubblico vasto e variegato, lo scarso interesse per lo sperimentalismo formale - si condensano tra l'altro in una certa distanza dalle varianti del genere più colte, spesso predilette dalla fantascienza italiana (penso ad esempio alla scuola di Cremaschi e «Futuro»). In un intervento teorico del 2001 sul tema della fantascienza in Italia,[5] Catani evidenziava le difficoltà che derivarono al genere nella penisola a causa di una scarsa diffusione della cultura tecnico-scientifica e di una certa riluttanza degli scrittori a praticare il genere nella sua declinazione popolare. Prendendo ad esempio un racconto di Cecchini in cui la costruzione di un apologo sull'accettazione della diversità pagava il prezzo di un evidente errore nei presupposti scientifici,[6] Catani commenta:

4 Catani, Vittorio, *Due o tre cose che so di me*, in Vikkor, cit.

5 *Id*., *La fantascienza in Italia tra scienza e cultura umanistica*, in «Delos Science Fiction», a. VIII, n. 67, giugno 2001, on-line all'indirizzo <http://www.fantascienza.com/delos/delos67/sfitaliana_prt.html>. Trascrizione dell'intervento al convegno *Le fantasie della scienza. La scienza ha bisogno di narrazioni?*, Torino, 11 giugno 2001.

6 Cecchini, Giovanna, *Mio figlio non è un mostro*, «Oltre il Cielo», n. 50, a. III, 1-15 dicembre 1959, pp. 288-289;

> In sostanza la *science fiction* della Cecchini non era che un modo nuovo (all'epoca) per raccontare, in una forma allegorica abbastanza scoperta, la tematica della diversità. Stava nascendo quindi, non senza polemiche, un primo tentativo di "via italiana alla fantascienza": proprio in considerazione della mancanza di una cultura tecnico-scientifica, si rinunciava di fatto a virtuosistiche estrapolazioni in materia, si era disposti a passare in second'ordine l'accuratezza del riferimento scientifico, per privilegiare soprattutto gli aspetti umani e psicologici dei personaggi, o quelli etici, filosofici, allegorici, delle vicende narrate. Come dire: per sottolinearne il contenuto umanistico.

Evidente nella citazione il sottofondo scettico, e più oltre l'autore dichiara esplicitamente fallito il tentativo di innesto tra eredità culturale del Vecchio Continente e formule della fantascienza statunitense (complice anche un'industria editoriale che non ha lasciato molto spazio ai tentativi degli autori in questo senso). La migliore fantascienza è, per Catani, una forma della rappresentazione letteraria in cui i saperi scientifici hanno un posto centrale; sono stati però i lettori, aggiunge lo scrittore, a decretare il maggiore successo di una fantascienza più ortodossa e più vicina alle sue origini popolari. Il principale riferimento teorico dell'autore resta quello di Suvin, sia nella ripresa del concetto di *novum* e nell'importanza accordata alla logica estrapolativa, sia nell'apertura alle scienze "soffici" (ossia le scienze che non adoperano il linguaggio formalizzato della matematica: antropologia, etnologia, sociologia, linguistica). Nonostante l'autore, nel corso della medesima riflessione, accordi un'importanza non secondaria anche alla padronanza dei mezzi letterari degli autori di fantascienza (affrontando l'esempio di Bradbury, o il caso di invenzioni inverosimili ma ben integrate nei meccanismi narrativi nelle opere di van Vogt) non stupirà l'attenzione dedicata, nel panorama della fantascienza di lingua inglese contemporanea, ad autori della nuova *hard science fiction*, come il matematico e informatico Rudy Rucker, autore di romanzi in cui è notevole l'impegno di riflessione sui concetti di intelligenza e di vita, anche intese come sistemi artificialmente replicabili, il cui tema della «coscienza come costrutto software» verrà chiaramente ripreso dall'autore italiano, ad esempio nel racconto *Due volte vedova di te* (di cui più avanti in questo capitolo).[7]

Catani oltre che scrittore, è stato, insieme a Eugenio Ragone, Antonio Scacco e altri, animatore del vivace *fandom* pugliese e sopratutto barese. Spicca, tra le varie iniziative, la fanzine «THX 1138» pubblicata tra 1984 e 1987 (il cui titolo cita l'omonimo film diretto da George Lucas nel 1971, prodotto dalla Warner Brothers e dalla casa di produzione di Francis Ford Coppola; il film

vedi nel presente lavoro sez. II, cap. III, par. III.

7 Rucker è in particolare noto per una serie di romanzi conosciuti come "ciclo del ware", 1982-2000. Alcune sue opere, dato il peso dell'informatica, vengono ascritte al filone cyberpunk. V. Cramer, Kathryn, *Hard science fiction*, in James, Edward and Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, cit., p. 190, 194.

coniuga l'ambientazione in un futuro distopico di controllo sociale con un gusto figurativo, nelle scelte di regia, composizione, fotografia estremamente creativo e ardito).

La fantascienza è rimasta però una passione di questo autore, *a latere* di una carriera professionale lontana dal mondo letterario, in banca: «Una seconda cosa so bene di me: non è stata certo la *science fiction* a darmi da vivere. Ero diciottenne allorché, nel 1959, fui assunto dalla Banca Commerciale Italiana»,[8] presso cui ha lavorato fino al momento del pensionamento, alla fine del 1995. L'autore non ha abbandonato l'attività creativa, lungo tutti gli anni Settanta e Ottanta, comparendo anche in antologie importanti, che mirano a fare il punto sulla fantascienza nostrana.[9] La vittoria del primo premio Urania, appena ideato da Gianni Montanari nel 1990, col romanzo *Gli universi di Moras*,[10] ha portato all'autore una notorietà nazionale, non solo nel campo del genere fantascientifico: sono nate in seguito al premio la collaborazione col quotidiano «La Gazzetta del Mezzogiorno» e con la rivista «Villaggio globale». Per il quotidiano, Catani scrive negli anni numerosi racconti ma anche articoli di sociologia e costume sull'impatto delle scoperte scientifiche e delle innovazioni tecnologiche più recenti. Soprattutto negli anni Novanta e Duemila la produzione di racconti brevi è divenuta cospicua e ha trovato sede, tra l'altro, nella rubrica fissa *Accadde...domani* sul quotidiano pugliese,[11] e nella già citata collaborazione tra 1998 e 2007, a «Villaggio globale», rivista stampata a Bari, per la quale Catani scrive racconti prendendo spunto dal tema generale di ogni numero. Ma vanno menzionate anche altre collaborazioni stabili, sempre negli anni tra Novanta e Duemila: a «Futuro Europa», stampata dalla Perseo di Malaguti a Bologna, a «Carmilla», diretta da Valerio Evangelisti, stampata a Bologna e in seguito migrata in Rete, alla torinese «Alia. Arcipelago del fantastico».

Le rubriche tenute su «Delos Science Fiction» (anche on-line) dal 1999 e in seguito sulla nuova serie della rivista «Robot» (dal 2003), titolate rispettivamente *Quando le radici* e *Retrofuturo*, hanno visto Catani impegnato in un'opera di recupero e valorizzazione dei primi autori di fantascienza italiani, dai più ai meno noti e senza limitazioni agli autori prettamente di genere. La formula prevede, in ogni puntata, la ristampa di un racconto dell'autore prescelto, preceduta da un'introduzione, ottimamente informata, sull'autore e la sua opera. Compaiono in queste rubriche, per fare solo alcuni esempi, Mauro Antonio Miglieruolo, Giuseppe Pederiali, Roberto Vacca, Carlo della Corte, Gianni Montanari, Lino Aldani, Gianluigi Pilu e Daniele Ganapini, Antonio Bellomi, Anna Rinonapoli, Ugo Malaguti e così via.

8 Catani, Vittorio, *Due o tre cose che so di me*, in Vikkor, cit.

9 *Id*., *Attentato all'utopia*, in AA. VV., *Fantascienza in Italia*, «Nova Sf*», Speciale 1, giugno 1976; *id*., *Davanti al Palazzo di Vetro*, in *Universo e dintorni*, a cura di Inìsero Cremaschi, cit.

10 *Id*., *Gli universi di Moras*, «Urania» n. 1120, 11 febbraio 1990.

11 Parte dei racconti usciti sulla «Gazzetta del Mezzogiorno» sono raccolti in volume in *id*., *Accadde... domani. Storie vissute del prossimo futuro*, Lecce, Besa editrice, 2001.

La produzione narrativa di Catani costituisce un *corpus* piuttosto vasto, composto soprattutto di racconti brevi; i romanzi stampati in volumi autonomi rientrano per lo più nella tipologia del romanzo breve e spesso costituiscono l'ampliamento di racconti lunghi già pubblicati in altre sedi. Fa eccezione il recente *Il quinto principio*, pubblicato come supplemento speciale a «Urania» nel 2009, romanzo di mole impegnativa e dall'intreccio particolarmente articolato, giocato sulle vicende di numerosi protagonisti.

La forma del racconto, declinata nelle più varie possibilità, dalla misura brevissima, simile a un apologo, alla misura lunga, capace di ospitare maggiori articolazioni, ritratti a tutto tondo dei personaggi e approfondimenti delle tematiche, ha permesso a Catani di sperimentare una gamma ampia di soluzioni narrative. L'estensione anche quantitativa della produzione mostra inoltre una rilevante varietà tematica: l'autore spazia da storie ambientate in un futuro molto vicino al presente o in un presente appena modificato dalla presenza di un elemento innovativo, ad ambientazioni collocate in un futuro lontano, spesso distopico, oscuro, ipertecnologizzato, in cui vengono assimilati elementi introdotti dal cyberpunk - metropoli sconfinate, bassifondi, importanza dell'informatica e della realtà virtuale, commistioni tra corpo umano e tecnologie. Non casualmente un racconto di Catani scritto negli anni Ottanta si trova inserito nell'antologia *Sangue sintetico. Antologia del cyberpunk italiano* curata da Roberto Sturm nel 1999, con l'attribuzione implicita di un ruolo precorritore o di autorevole maestro rispetto agli altri scrittori inclusi, tutti esordienti tra gli anni Ottanta e Novanta.[12]

Nonostante la rilevanza quantitativa della produzione e l'indiscutibile scioltezza di scrittura acquisita in anni di esperienza (si pensi all'esercizio costituito dai racconti "a tema" per «Villaggio globale»), la fantascienza è rimasta per Catani un secondo mestiere, svolto in sedi editoriali specializzate in senso di genere o per testate e case locali, di dimensioni medio-piccole e piccolissime. Quella di Catani, non ancora conclusa, è da questo punto di vista una vicenda esemplare di molte altre: un autore abile e ricco di fantasia, portato a una scrittura sempre comprensibile e godibile anche da pubblico ampio (ideale alimento per riviste e collane popolare di buon livello), relegato in sedi minori, in parte certo per una scelta personale, in parte forse in favore degli autori angloamericani che ancora dominano nelle pubblicazioni di genere, e come conseguenza della congenita ristrettezza del mercato specializzato della fantascienza in lingua

12 *Id*., *L'angelo senza sogni*, in AA. VV., *Primo premio letterario...per racconti fantastici*, Montepulciano, Edizioni Lui, 1986; poi in Roberto Sturm (a cura di), *Sangue sintetico. Antologia del cyberpunk italiano*, Ancona, peQuod, 1999. Gli altri autori, oltre a Catani, presenti in quest'ultima antologia, esordiscono tutti tra anni Ottanta e Novanta (Roberto Sturm, Giuseppe De Rosa, Francesco Grasso, Franco Forte, Danilo Santoni, Franco Ricciardiello, Alberto Henriet, Francesco Scalone, Emiliano Farinella, Domenico Gallo).

italiana, raramente accolta fuori dalle collane specializzate e poco letta (oggi meno di ieri) da un pubblico generalista.

IV.2 Storia futura libertaria

Catani stesso raccoglie alcuni dei suoi migliori racconti sotto il titolo di "storia futura libertaria", nell'antologia *L'essenza del futuro*,[13] riprendendo l'espressione coniata nel 1941 da John Campbell per riferirsi a una serie di romanzi e racconti di Heinlein, legati fra loro da una cronologia interna del mondo finzionale, che raccontava appunto la storia futura dell'umanità da metà del XX al XXIII secolo.[14]

I racconti di Catani a tema politico non sono ordinabili secondo una cronologia intertestuale precisa, ma certo gli scenari futuri presentano una coerenza generale, e, soprattutto, questo gruppo di opere nel suo complesso riflette sul futuro dell'umanità con attenzione alle forme politiche della vita collettiva, indagando i possibili sviluppi pratici, più o meno remoti nel tempo, dell'anarchismo e del marxismo.

Da questo punto di vista il riferimento più vicino è quello di Ursula K. Le Guin, e dell'utopia realizzata di *Dispossessed* in particolar modo, e in generale a quel filone della fantascienza di lingua inglese che negli anni Sessanta e Settanta ha rivitalizzato l'impiego dell'utopia, nella varietà aggiornata che Tom Moylan ha definito dell'*utopia critica*.[15] Catani stesso presenta così questo il gruppo di sue opere a tema politico:

> Tutti i racconti inclusi in questa sezione fanno parte di un mio non vasto ciclo si storie a sfondo - palesemente o meno - etico-politico: tasselli d'una sorta di Storia Futura Libertaria, un affresco differente per protagonisti, epoche e contesti, in cui vengono narrati progressi e arretramenti di personaggi che si attivano in modi e a livelli differenti, per contribuire all'edificazione d'una società diversa. […] Le storie sono ambientate in epoche che vanno di volta in volta dai giorni nostri fino a diecimila anni nel futuro.[16]

13 *Id*., *L'essenza del futuro*, Bologna, Perseo, 2007, la seconda sezione dell'antologia si intitola *SF & Politica: dalla "storia futura" libertaria*, pp. 109-166, e include i racconti *Tre per uno* (prima edizione in «Nova Sf*» nel 1975), *Davanti al palazzo di vetro* (prima edizione nel 1978 nella già citata antologia collettiva *Universo e dintorni*), *La vacanza* (prima edizione nel 1986 in «Nova Sf*»), *Oh, Leviathan!* (prima edizione nel 1985 in «THX 1138»), *La fede dei padri* (prima edizione nel 1998 in «A. Rivista anarchica»), *L'area 52* (prima edizione nel 2005 in «Villaggio globale»), *Il pianeta dell'entropia* (prima edizione nel 1978 in «Robot»).

14 Per un prospetto della storia del futuro di Heinlein in italiano v. *Enciclopedia della fantascienza*, vol. III, *Tutti gli altri mondi*, Milano, Del Drago, 1980, pp.177-179.

15 *The Dispossessed. An ambiguos utopia*, romanzo del 1974 tradotto in Italia per la prima volta da Riccardo Valla nel 1976, col titolo *I reietti dell'altro pianeta* per la collana di fantascienza di Nord che Valla stesso curava; in seguito tradotto talvolta anche col titolo di *Quelli di Annares*. Sul concetto di utopia critica e la sua pertinenza nel caso di Catani torno più avanti nel testo. L'opera critica di riferimento è Moylan, Tom, *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopia Imagination*, London and New York, Methuen, 1986.

16 *Id*., *L'essenza del futuro*, cit., introduzione dell'autore alla seconda sezione, p. 110.

È significativo che nell'antologia personale *L'essenza del futuro*, una raccolta che aspira a una larga rappresentatività delle fasi e dei filoni della produzione dell'autore, ai racconti a tema politico venga dedicata la seconda sezione, una posizione chiave, dopo che la prima sezione è stata riservata, per privilegio cronologico d'ordinamento, ai racconti d'esordio. L'autore è dunque consapevole del fatto che questi racconti, oltre ad affrontare temi di particolare impegno, presentano una riuscita narrativa felice. A ciò contribuiscono la capacità di costruire intrecci sempre solidi, una pagina scorrevole alla lettura, ma anche, in maniera decisiva, la presenza di elementi (fanta)scientifici e (fanta)tecnologici mai di contorno, sempre inclusi nel motore della narrazione e nel cuore della riflessione sull'uomo e sulla società.

Da questo punto di vista nessuno dei racconti è meno rappresentativo degli altri, ma vale la pena cominciare da una lettura più ravvicinata de *Il pianeta dell'entropia* in virtù della misura lunga e dell'architettura più articolata che lo rendono uno dei racconti migliori mai scritti da Catani nel complesso della sua produzione. Il racconto risale al 1978 ed è già stato menzionato nel presente lavoro all'interno del capitolo dedicato alla rivista «Robot», sulla quale venne pubblicato (a. III, n. 22, gennaio 1978). Il racconto nacque in effetti grazie a una precisa richiesta di Vittorio Curtoni, direttore di «Robot», che lo commissionò all'autore. Curtoni non avanzò alcuna richiesta tematica particolare, ma forse, all'ispirazione che guidò l'autore, non era estraneo il clima di dibattito politico che segnava la rivista in quegli anni (si pensi ai discussi articoli di Remo Guerrini).[17] Catani ricorda inoltre una circostanza interessante relativamente alla ricezione del racconto qualche anno dopo: «Un decennio dopo Valerio Evangelisti, non ancora "esploso" col suo Eymerich (benché vi stesse silenziosamente lavorando), e col quale ero entrato in contatto tramite Curtoni, mi diede una notizia che mi sorprese non poco: fotocopie de *Il pianeta dell'entropia* erano circolate all'università di Bologna in periodi particolarmente "caldi", come vero e proprio documento politico»;[18] l'autore conclude giudicando il racconto indissolubilmente legato al momento e al clima storico degli ultimi anni Settanta, e se per un verso tale legame è innegabile, e al racconto non si può negare anche un aspetto di documento, va però sottolineato che il fascino de *Il pianeta dell'entropia* non viene meno al lettore di oggi. Esso resta intatto nel tentativo di far dialogare scienza, politica ed ecologia, sistemi di organizzazione sociale e biologica, così come nella costruzione di uno scenario alieno curato nei dettagli e a tutti gli effetti parte della storia.

17 Ivi, cappello introduttivo dell'autore, p. 166. Cfr. *infra* capitolo dedicato a «Robot».

18 *Id*., *L'essenza del futuro*, cit., p. 166. Anche le citazioni che seguono relative al racconto sono tratte da questo volume. Rispetto alla prima edizione, sono intervenuti nel testo numerosi piccoli cambiamenti, per lo più varianti lessicali (un esempio tratto dalla prima pagina: «"Trascorso bene la notte?" / "Magnificamente"» diventa «"Trascorso bene la notte?" / "Benissimo"»); mi sembra dunque che l'edizione nell'antologia più recente costituisca l'ultima volontà dell'autore.

La vicenda si svolge su tre piani temporali, il cui montaggio è alternato, ciascuno distinto dall'uso di un tempo verbale e di una persona diversa da parte del narratore. Nella cornice che costituisce il presente narrativo, il protagonista, Marco Simili, è anche narratore in prima persona; a questo primo livello se ne alterna uno in cui un narratore esterno racconta una vicenda accaduta allo stesso Marco poco tempo prima sul pianeta Doradus, adoperando la terza persona e il passato remoto, infine, in un terzo livello, un narratore esterno racconta un episodio della gioventù di Marco, adottandone il punto di vista - la partecipazione a un corteo di protesta, l'arresto e un interrogatorio, adoperando il presente storico.

Nel presente della cornice Marco è ricoverato in una struttura ospedaliera, per motivi che saranno chiari al lettore solo al termine della lettura. Una serie di particolari suggeriscono il contesto futuro particolare: Marco e la dottoressa Marna si chiamano "compagno" e "compagna", Marco fa riferimento a comunicati stampa governativi, la dottoressa annuncia la visita di un compagno Saccone del CCCP (che poi si scoprirà acronimo di Comitato di Collegamento dei Consigli Popolari): il lettore può intuire che quest'Italia futura è governata da un regime comunista. Il terzo piano narrativo, ricordo di gioventù del protagonista, aiuta a chiarire questo contesto: Marco ripercorre una manifestazione di piazza, con cui, assieme ad altri giovani, reclamava l'instaurazione di un regime comunista autentico - ossia l'abolizione stessa del governo - e la deposizione del finto comunismo della classe dirigente italiana:

> Marco sa bene che non si può sopprimere di punto in bianco lo Stato - alias potere politico-economico - per cui le loro violente richieste sono sopratutto una provocazione; ma bisogna spronare le cose, pungolare la storia, sollecitarne le doglie, […] In realtà l'italocomunismo, l'eurocomunismo e tutto il resto non hanno mai risolto i problemi della democrazia quale partecipazione autentica del cittadino al potere e verosimilmente non riusciranno mai a risolverli per la resistenza del sistema e le carenze strutturali. L'unica soluzione, lui lo sa e lo sanno bene Rosso e gli altri, è defenestrare idealmente il governo e prendersi l'autogestione, organizzando una catena di comuni libertarie autonomamente confederate, fino - al limite - a coinvolgere l'intero territorio della penisola […] (p. 189)

Siamo dunque in un lontano futuro in cui l'Unione Sovietica non è mai crollata, portando sotto la sfera d'influenza comunista una parte cospicua del resto del mondo, compresa l'Europa. In questo scenario futuro (e più ancora nelle comuni anarchiche che ricorrono in questo e altri racconti, di cui più avanti) si può ravvedere la costruzione di *utopie critiche*: chiaramente legate al momento storico delle culture di opposizione degli ultimi anni Sessanta e Settanta, rappresentate letterariamente come processi sociali complessi, nella consapevolezza, da parte dell'autore, dei limiti dei modelli dell'utopia classica, dunque introducendo la presenza costante di imperfezioni e di scarti tra figure

della speranza e prassi realizzata, costruendo in questo modo scenari verisimili, secondo l'uso fantascientifico di seguire l'evoluzione logicamente attendibile di un dato presupposto nel futuro, piuttosto che mettere in scena modelli sociali ideali e tendenti all'immobilismo.[19]

Il corteo si svolge a Roma e la lunga analessi ne racconta gli ultimi momenti di preparazione e le tragiche conclusioni. La compagna di Marco resta uccisa dallo scoppio di una *weber*, sorta di fuoco d'artificio che fa comparire in aria una scritta, adoperato dai manifestanti. L'evento drammatico avviene nella confusione creata dalla scoperta di infiltrati governativi nel corteo. Mentre le *weber* dei manifestanti fanno apparire nell'aria slogan come «Il Movimento Autogestionario Statale è una lurida menzogna!», appaiono slogan di marca chiaramente governativa:

> Viva / l'autogestione / W il governo!
> Eruzione di suoni. Il suolo e l'aria vibrano, grida. Marea in fuga.
> Terrore!
> È evidente: i governativi sono riusciti ad infiltrarsi nella manifestazione. Eppure si erano prese cautele, ma ormai come si fa a controllare. Stanno sparando scritte inneggianti in tutt'altra direzione, vogliono strumentalizzare in senso reazionario il significato della dimostrazione. Cercano la provocazione, ora accadrà il caos. Uno scoppio violento:
> Autogoverno / Governativo! (p. 189)

La scelta del presente storico contribuisce all'effetto di una narrazione concitata, in presa diretta, acuito da una sintassi nominale e frammentata, a mimare il momento di panico, mentre l'uso della terza persona permette al narratore di adoperare alternativamente il punto di vista del protagonista, cogliendone l'agitazione, e un punto di vista esterno, capace di una cognizione più ampia dei fatti in corso.

Alternato agli altri piani narrativi, il racconto della manifestazione prosegue con l'arresto di Marco e la sua sottoposizione a un impietoso interrogatorio, che, adoperando tecnologie farmacologiche e tecniche di psicoanalisi particolarmente avanzate, ottiene l'effetto di disilludere il ragazzo e fargli interpretare i propri ideali come scelte risultanti dalla sua vicenda personale, dai

19 Contestualizzando nel quadro dei movimenti di fine anni Sessanta il gruppo di opere di Le Guin, Joanna Russ, Margey Piercy, Samuel R. Delany che vanno a costituire il canone dell'utopia critica del secondo Novecento, Moylan afferma: «This revived longing for the not yet realized potential of the human community was expressed in many ways in the emerging oppositional culture of the late 1960s and the 1970s. Within this context, stimulated by the influence of science fiction and experimental fiction, utopian writing was given new life in the novels of Russ, Le Guin, Piercy, Delany and others […] A central concern in the critical utopia is the awareness of the limitations of the utopian tradition, so that these texts reject utopia as blueprint while preserving it as a dream. Furthermore, the novels dwell on the conflict between the originary world and the utopian society opposed to it so that the process of social change is more directly articulated. Finally, the novels focus on the continuing presence of difference and imperfection within utopian society itself and thus render more recognizable and dynamic alternatives.», in Moylan, Tom, *Demand the Impossible*, cit., pp. 10-11.

suoi complessi psicologici. Il lettore capisce in questo modo come mai, negli altri piani narrativi, Marco si presenti come ben integrato nel sistema socio-economico italiano.

Il secondo livello narrativo si ambienta su un pianeta lontano, di nome Doradus, su cui Marco è da poco stato per motivi di lavoro. Su Doradus, pianeta «in buona parte ricoperto da un avvolgente scarabocchio vegetale» (p. 169), la base umana che è stata impiantata è dedita all'estrazione di acciaio. Parte degli impianti estrattivi e di trasformazione è stata creata a partire della mastodontica astronave Impulse:

> La gigantesca astronave faceva le fusa da circa diciotto mesi, ma il fatto che non viaggiasse non voleva dire che fosse a riposo. In realtà, la *Impulse* aveva i suoi lavoretti quotidiani da svolgere. Ciò che si osservava dall'esterno era solo una parte dell'intera struttura originaria: all'arrivo l'astronave era stata smontata in numerosi moduli. Interi blocchi formavano le cabine degli uffici con le macchine contabili incorporate; l'apparato siderurgico era stato prelevato dal suo ventre, come pure le attrezzature minerarie, trapiantate nella roccia a circa tre chilometri di distanza. Non passava giorno che qualche frammento o gruppo di elementi non venissero stornati dal corpo metallico e opportunamente sistemati in zone circostanti. Quasi tutta quella roba sarebbe rimasta per sempre su Doradus: i costi avrebbero reso l'operazione di riassemblaggio antieconomica. (pp. 172-173)

La narrazione comincia descrivendo Marco di ritorno da un escursione su un mezzo volante: le manovre di atterraggio, la gravità leggermente maggiore di quella terrestre, la gabbia con due animali che Marco ha catturato, simili a iguane nere. È un giorno festivo e Marco si stupisce di trovare, al ritorno alla base, alcuni degli impianti siderurgici in funzione. Il fatto è sospetto: l'impresa estrattiva è di proprietà della grossa azienda Stellar Iron, ma, al di là degli interessi in termini di ricerca di base che motivano una partecipazione economica pubblica, il sistema comunista impronta di sé tutti i rapporti di lavoro. Anche su Doradus vi è un consiglio di fabbrica e un consiglio di miniera, e i diritti dei lavoratori sono fermamente garantiti: il lavoro durante un giorno festivo appare all'uomo, appena giunto a sostituire un collega, quantomeno curioso. Marco contatta, via videocitofono interno, il Segretario dei consigli di fabbrica e miniera, Anton Boardman, che cerca di fugarne le inquietudini: su Doradus i rapporti tra personale e datori di lavoro sono ottimi, chi sta lavorando lo sta facendo di propria volontà. Marco, per nulla convinto, decide di indagare più a fondo, chiedendo un colloquio con il direttore dell'impianto, Sir Winston Langmuir. Giunto all'appuntamento, Marco viene però ricevuto dalla consorte del direttore, Lady Alexia Child, un personaggio stravagante, che assomma caratteristiche di forte sessualizzazione e di esibizione e intervento sul corpo, plausibili in un futuro in cui molte inibizioni siano cadute e il rapporto tra biologia e tecnica sia estremamente progredito: «Marco la fissò. Lady Alexia aveva il capo rasato, il che - notò - esaltava la regolarità dei lineamenti, del profilo. Indossava

semplicemente una serie di cinghie e tiranti borchiati che lasciavano scoperti i grossi seni e non si curavano di celare il solco dell'inguine ben rasato. “Che cosa vuole? Può dire a me se crede.”» (p. 174). La donna ha vicino a se una bambina, una figlia partenogenetica di nome Deirdre, verso cui mostra un attaccamento viscerale: «Voi uomini non potrete mai capire. Chi non ha figlie partenogenetiche non potrà mai capire. È un pezzo di te stessa che ti gravita intorno. Non puoi prescinderne. Un legame fortissimo. Quasi violento» (p. 176).

Marco pone alla donna le sue domande: come mai gli stabilimenti sono in funzione in un giorno festivo? Apparentemente l'azienda non esercita pressioni sui lavoratori ma il fatto è quanto mai sospetto. Lady Alexia minimizza:

> La donna scoppiò in una risata palesemente spontanea. Lady Child, pensò Marco, non doveva amare troppo i giri di parole.
> «Suvvia, giovanotto, la pianti con queste sciocchezze. Se loro sono così felici di scalmanarsi in Siderurgia, mi dica per quale motivo dovremmo privarli di piccole gioie come questa. Signor Simili, qui ci sono circa duecento dipendenti tra maschi e femmine e, all'infuori di un po' di musica e di qualche buona strapazzata sessuale, non creda che i suoi amici riescano a godersela molto su questo dannato pianeta... Doradus. Sa, *loro* lo chiamano semplicemente “Acciaio”. Squallido. Ma indovinato.» (p. 174)

Al colloquio mettono fine le armi seduttive della Lady: seppure con un certo disappunto iniziale Marco si lascia eccitare dall'aspetto discinto e sensuale di lei e i due finiscono per fare l'amore. Ma Marco non dimentica il motivo delle sue preoccupazioni convoca un'assemblea straordinaria. Un sistema elettronico, nella sala, permette a Marco di porre ai compagni lavoratori una serie di domande e raccoglierne in tempo reale le risposte: una serie di responsi sulle condizioni di lavoro, i rapporti con l'azienda, i concetti teorici di lotta di classe forniscono un quadro sempre meno comprensibile: su Doradus sembrano mancare del tutto e inspiegabilmente i presupposti di qualsivoglia conflittualità e alienazione.

Incerto sul da farsi, Marco manda sulla Terra una serie di dati riguardanti la colonia umana e le caratteristiche ambientali del pianeta Doradus, sperando che un'analisi approfondita sveli le cause di una situazione troppo pacifica per rientrare nella norma; ma gli esami svolti sulla Terra non evidenziano, nuovamente, alcuna anomalia. A Marco «si stava offrendo l'inattesa occasione di assistere al primo esempio di *tregua sociale totale* della sua vita» (p. 181). Su Doradus sembra realizzarsi un'inedita sintesi anti-dialettica. Marco decide di prendere alcuni giorni di ferie e si dirige, con un mezzo aereo fuori dalla base, per scoprire qualcosa di più sull'ecosistema di Doradus, nel dubbio che le cause della mancanza di conflitti e insoddisfazioni risiedano in qualche caratteristica biologico-chimica dell'habitat naturale. Il racconto subisce così la svolta centrale, sottolineata dalla citazione di alcuni versi di un poema finnico, il *Kalevala* di Elias Lönnrot:

Immense di estendono le cupe foreste dei paesi del Nord / antichi, misteriosi, selvaggi sogni. / In mezzo ad esse dimora il potente dio della foresta / e gli altri spiriti, nell'oscurità, intrecciano magici segreti...

Si svegliò di buon mattino con alcuni versi del Kalevala che gli ronzavano in testa, mentre la luce potente di S Doradus gli martellava in viso, riflessa all'interno del baccello. (p. 183)

La citazione dei versi epici non indica l'entrata in un clima onirico degli eventi, quanto piuttosto un nuovo stato mentale del protagonista, preannunciando il suo crescente trascinamento all'interno dell'ambiente naturale di Doradus: Marco, uscito con un mezzo aereo (confidenzialmente chiamato il "baccello")[20] per scoprire qualcosa di più sull'ecosistema del pianeta, si troverà sempre più trascinato nell'esplorazione, quasi espropriato della propria volontà da una forza sconosciuta, e prefigurata nei versi che celebrano i misteriosi boschi delle regioni settentrionali della Terra. Una citazione letteraria carica di suggestione, che spicca, per contrasto, nei pensieri di un personaggio sino a quel momento tutto dedito all'analisi politica e scientifica degli eventi. Subito dopo infatti, Marco riprende i consueti ragionamenti, trovando curioso che gli sia venuto alla mente il poema: la vita vegetale di Doradus, cespugliosa e ritorta, ricorda ben poco le foreste di betulle evocate dai versi. Su Doradus la vegetazione si sviluppa in lunghezza piuttosto che in altezza. La forma animale più evoluta che Marco abbia visto è quella dei due animali che aveva catturato in una delle sue prime uscite: esseri nerastri, dotati di antenne e in grado di trasudare una specie di liquido lubrificante (grazie al quale uno dei due era fuggito attraverso le sbarre della gabbia). I coloni umani hanno ribattezzato gli animali mos-tri fondendo le parole "mosca" e "tritone".

Dopo vari giorni di osservazioni, Marco detta al fonodiario:

«Questo mondo è internamente freddo. Non possiede un magma incandescente come la Terra, e la vita vi resiste sono grazie alla vicinanza e alla potenza della stella S Doradus. L'escursione termica raggiunge valori considerevoli. Ciò, e altri indizi, contribuiscono a suggerire un'idea che mi sembra da non scartare, benché allo stadio attuale rimanga una semplice congettura: potrebbe trattarsi di un pianeta a *elevata entropia*. Bestemmia scientifica la mia, forse; né so se riuscirò ad appurarlo... Un passo indietro: sappiamo che l'universo si trova, mediamente, in uno stato di bassa entropia e che questa tende ad aumentare; tuttavia alcuni piccoli sistemi - Acciaio potrebbe rientrare tra questi - raggiungono l'entropia con maggiore rapidità... […] i *mos-tri* - in pratica unica forma di vita superiore - rappresenterebbero il culmine evolutivo locale?» (p. 187)

Quella che si presenta nella colonia terrestre come un'inspiegabile tregua sociale naturale, deriverebbe dall'assimilazione dello stato di maggior quiete entropica planetaria, degradazione

20 L'idea che i piccoli mezzi aerei adoperati dagli uomini su Doradus vengano chiamati con una sorta di soprannome - "baccelli" -, senza che questo venga spiegato direttamente al lettore, è da annoverarsi tra gli usi linguistici tipicamente fantascientifici padroneggiati dall'autore. Lo scenario assume, grazie all'insieme di questi particolari, profondità e verisimiglianza, e il lettore è coinvolto in un gioco di inferenze e deduzioni. Si nota in questo caso anche la scelta di un termine italiano.

dell'energia, «col risultato di provocare un'inconscia repulsione dei conflitti di classe, nel senso marxista di “energia” (appunto) della storia», con riscontri anche nei comportamenti individuali.

Mentre Marco prosegue le sue riflessioni, fuori dal baccello è scesa la notte. L'uomo sente l'impulso di uscire e se ne stupisce; mentre indossa la tuta prende atto dell'illogicità delle proprie azioni, ma non si preoccupa: in qualunque momento può attivare i dispositivi di sicurezza del baccello, o della stessa tuta, e inviare alla base un segnale di emergenza.

Il racconto delle ricerche di Marco è interrotto alcune volte dal montaggio alternato dei due filoni narrativi accennati in precedenza. Nel filone che costituisce la cornice e si svolge nel presente del protagonista, si cominciano a profilare delle conseguenze inattese sulla Terra delle scoperte di Marco: la scoperta dello stato di “tregua sociale naturale” su Doradus viene utilizzata dai partiti reazionari per argomentare l'innaturalità del comunismo, l'anomalia della lotta di classe. Un fatto che ancora non chiarisce come mai Marco sia ricoverato in un ospedale. La spiegazione risiede nell'ultima avventura di Marco su Doradus: lasciata la navetta Marco segue un richiamo sempre più insistente, che prende man mano la forma di un contato telepatico definito. Marco procede nell'intrico della vegetazione, la tuta si lacera, egli ignora i graffi e prosegue, sinché, in una sorta di radura, si trova al cospetto delle creature artefici del richiamo, i mos-tri:

> Perse la cognizione del tempo, ma continuò testardamente a intrufolarsi nella trama degli arbusti. Si rese conto di escoriarsi, di scottarsi ai tronchi, di conficcarsi scaglie in tutto il corpo: dopo un tempo che parve indefinito, come per incanto la foresta si spalancò attorno a lui anche se in alto i rami si incrociavano sempre compatti nascondendo il cielo e la luce veniva, incredibile, veniva proprio...
>
> *non temere - avvicinati*
>
> Pareva fossero i tronchi stessi a sprigionare la luce. La luminosità si espandeva verso la periferia lontana, dove i rami viravano nel rosso intenso di braci ardenti, poi si incupivano sul fondo, fino a confondersi nel buio. Per tutto l'intrecciarsi dei fusti la luminosità correva, si allargava come un'esplosione ritmica, lentissima ma regolare. E sul suolo, al centro della grande caverna vegetale nel cuore della foresta, si elevava qualcosa di nero, un piramide fremente...
>
> *siamo noi - NOI*
>
> “Voi?” Pensò Marco guardando il profilo scuro.
>
> La piramide - si accorse - era un groviglio di *mos-tri*, bestie che riflettevano bagliori liquidi, dorati, sanguigni. Gli strati inferiori sopportavano il peso maggiore della struttura, e tuttavia la base appariva in interminabile rimescolamento. (p. 199)

Marco si unisce alle creature, e si fonde per un momento nell'organismo gestaltico cui esse danno vita collettivamente, sperimenta una felicità piena, dimentico di sé stesso. L'ingestione di un vegetale psicotropo ne acuisce l'esperienza, sconvolgendone lo stato di coscienza: «Nuotò nello spazio, il fiore sembrava a distane infinite, invece era così vicino! Riuscì a toccarlo; il contatto gli rimandò fremiti in tutto il corpo, impossibile sopportare una tale intensità. Il fiore di fuoco era freddo e rigido: il petalo sfiorato si spezzò, lo portò alla bocca. Masticò. Il fiore esplose in un

groviglio di luci invadendo l'universo. Nell'inghiottire assaporò un sapore cristallino, pietroso […]» (p. 200). L'unione coi mos-tri diviene così un'esperienza estatica, quasi orgiastica, di annullamento e discioglimento dell'individuo all'interno di un sistema collettivo già dato e perfetto.[21]

Marco giunge alla soglia della morte per l'avvelenamento causato dalla pianta psicoattiva ingerita, viene ritrovato da una pattuglia giunta in soccorso dalla base nudo e incosciente, giacente a terra nell'intrico della vegetazione.

Viene rispedito sulla Terra e ricoverato; qui la vicenda si ricongiunge al presente narrativo. Sulla Terra quanto scoperto da Marco sull'entropia e sulla biologia di Doradus (nonostante egli abbia tenuta segreta l'orgia coi mos-tri) è stato strumentalizzato politicamente in senso reazionario, e non ha mancato di causare al protagonista momenti di crisi di coscienza e messa in discussione delle proprie idee politiche. La conclusione di Marco è però in direzione di un ritorno alla natura umana e alla ricerca di modalità organizzative fedeli a essa, accettando i limiti e le difficoltà di una specie in cui il ruolo dell'individuo non è dato. Marco, un giorno, esce dall'ospedale e si avvia a ritornare in una delle comuni libertarie che, sul territorio italiano, rappresentano gli esperimenti politico-sociali più avanzati: davanti a lui si apre un cammino difficile, ma libero.

L'uomo sceglie quindi di rifiutare il miraggio di una dimensione collettiva perfettamente gerarchizzata in cui l'individuo occupi un posto necessario all'interno di un organismo sociale composto; nondimeno l'esperienza vissuta su Doradus ha rivelato a Marco la forza di tale tentazione, il richiamo di un'esistenza priva di dilemmi e di responsabilità, assorbita nella pienezza di una collettività monolitica.

Il pianeta dell'entropia si chiude così col ritorno alla riflessione politica del protagonista. La decisione di tornare a far parte del laboratorio rappresentato dalle comuni filo-anarchiche è preannunciata da una analessi: il ricordo giovanile di un'esperienza fatta in una di queste comuni.

Si tratta di alcune pagine non presenti nella prima edizione del *Pianeta dell'entropia*, aggiunte nella versione pubblicata su *L'essenza del futuro*, riprese dal racconto *La vacanza*, scritto nei primi anni Ottanta ed edito nel 1986 (su «Nova Sf*», poi anch'esso incluso nella raccolta del 2007).

Nel *Pianeta dell'entropia* l'elemento politico-utopistico rappresentato dalla comune è stato affiancato allo scenario più vasto di una storia futura alternativa, ma anche a un'avventura spaziale su un pianeta alieno le cui precise caratteristiche ecologiche (il tasso entropico, le forme di vita animali e vegetali, le risorse naturali appetibili per l'uomo) hanno avuto un ruolo di primo piano

21 Nella fantascienza novecentesca, tra le numerosissime raffigurazioni di alieni non mancano modelli di alieni dotati di una coscienza collettiva (a partire da *Last and first men* di Olaf Stapledon del 1930, seppure qui gli alieni siano simili a nubi e non zoomorfi); d'altronde i mos-tri del *Pianeta dell'entropia* assommano caratteristiche fisiche tipiche degli insetti e dei rettili o anfibi - due tra le fonti di ispirazione più diffuse nelle raffigurazioni di alieni in fantascienza. In particolare gli alieni insettiformi conoscono una fortuna ampia a partire dai *Bug Eyed Monsters* dei *pulps* negli anni Trenta (come mostruosi antagonisti dell'uomo).

nella vicenda. Il racconto lungo (o romanzo breve) ha saldato in un'unica trama aspetti derivati dall'ambito delle scienze della vita e delle scienze politiche, traendo ulteriore ricchezza dalla presenza di una serie di elementi di invenzione minori, che contribuiscono alla costruzione di una scenario complesso. Penso ad esempio al personaggio di Lady Child e alle sue connotazioni fisiche e sessuali, alle rapide osservazioni sulle tecnologie dell'astronave e dei processi estrattivi dell'acciaio su Doradus e sulla vita dei coloni sul pianeta, all'esperienza di alterazione della coscienza avuta dal protagonista a causa del vegetale alieno. Il filo conduttore che tiene uniti i molti elementi di invenzione del racconto è certo la figura del protagonista, non solo in quanto attore principale in tutte le vicende esposte, ma anche in qualità soggetto di una crisi e di una riflessione in cui esperienza di vita e progetto politico si saldano.

Diverso, in questo rispetto, era stato il caso del già citato racconto *La vacanza*, riassorbito nell'ultima edizione del *Pianeta dell'entropia* e definito da Catani «una riflessione sul nostro rapporto odierno con l'idea di "utopia"».[22] Ben inserito nella "storia futura libertaria" dell'autore, *La vacanza* si ambienta in un presente (o un vicino futuro) alternativo: il protagonista-narratore, durante un viaggio in macchina lungo la costa ionica pugliese, cercando un posto dove passare la notte, si ferma presso una vecchia masseria. Quello che a prima vista poteva esser scambiato per un agriturismo si rivela essere una comune di stampo anarchico. La comune è stata battezzata da Leo, il fondatore, Omen, modificando il nome antico della località - contrada Omine. Qui il narratore si ferma, decide di trascorrervi alcuni mesi, viene trascinato nel clima fervente della piccola comunità: tutti lavorano in egual misura, nel tentativo di ottenere una certa autosufficienza nel sostentamento, ma col più ampio progetto di portare l'esperimento all'esterno, contagiare il resto del mondo. Leo offre al protagonista un'esperienza con una droga, una droga di sintesi, ideata a partire da alcuni minerali di origine meteoritica extraterrestre. La droga funziona come un catalizzatore mentale: «Quella notte io seppi *come* e *perché* agire tutti insieme, sette miliardi di persone, per realizzare davvero sul nostro malandato pianeta l'assurdo, ambiguo sogno antico. Capii perfettamente, analiticamente, con la lucida consequenzialità di un teorema, cosa avviare, come collaborare e con chi, per accrescere irresistibilmente la piccola Omen per farle inglobare il mondo» (p. 138).

Alcuni mesi trascorrono in un febbrile lavorio: alla coltivazione della terra segue, di sera, la messa a punto di progetti teorici. Ma il percorso utopico subisce una battuta d'arresto quando due dei ragazzi litigano fra loro, e cominciano le defezioni. Anche il protagonista finisce per abbandonare Omen:

22 Catani, Vittorio, *L'essenza del futuro*, cit., p. 127.

> Mentre varcavo i cancelli di Omen alzai gli occhi e mi capitò di leggerne l'insegna al contrario: NEMO. Era settembre, il furore dell'estate si spegneva nelle carni, nella mente e nella terra. Dal cielo traspariva un velo, un presentimento d'inverno. […]
>
> Per quanto mi sia sforzato di ripensarci, non ho mai chiarito i reali motivi per cui io stesso uscii da Omen. Ricordo comunque che dopo Philo c'erano state altre defezioni; Leo evitava di parlarne. A volte mi sono detto: oggi l'idea di Eden può creare un problema ulteriore. Rimette in discussione tutto, dal banale atto quotidiano alla decisione più impegnativa. Oppure: sarà colpa dei tempi. I tempi di oggi trascinano, fanno attrito e zavorra […] (p. 142)

Il racconto si chiude così su un tono crepuscolare: il protagonista conserva il ricordo di Omen dentro di sé, restando come in attesa, ma la comune sembra esser ritornata a una dimensione utopica, di proiezione e desiderio: «Se torno con la mente a Omen, mi accade di ritrovarla acquattata nel fondo dei miei ricordi simile a un caldo raggio di luce dorata, nell'acido disagio dell'aberrazione quotidiana. […] Stupito constato che la meta, una volta conosciuta, non si può cancellare. Come pietrificato dalla maledizione di un dio resto in attesa, immerso in queste sabbie mobili.» (p. 142). Omen viene avvolta, nel ricordo da una luce fiabesca, come preannunciava l'epigrafe, tratta dalla fiaba pugliese di Redelìa: «Il mago lo chiamò e gli disse: / "Giovanotto, vedi quel monte? Ebbene, in una sola giornata tu lo devi spianare, devi seminarlo a grano e far nascere le piante. Se no ti uccido"» (p. 134).

L'epigrafe, così come il nome della comune, che da "presagio" di un futuro utopico - Omen - si ribaltava in una negazione - Nemo, sembrano portare alla riflessione una nota pessimistica, ricacciando l'utopia, che per un attimo sembrava essersi materializzata nelle surreali campagne pugliesi, nei territori dei sistemi ideali e astratti. L'utopia della comune anarchica torna a essere per il protagonista un *ou-topos*, lontana dalla realtà fattuale e quotidiana della vita, ma, lungo il racconto, si è tradotta nella prassi sotto forma di laboratorio e di esperimento: in questi termini viene ripresa nel *Pianeta dell'entropia*. Mentre il narratore della *Vacanza*, si arrendeva allo scarto ineliminabile tra utopia politica e realtà quotidiana, nella conclusione del romanzo breve il protagonista si avvia a tornare nel mondo delle comuni libertarie, e, insomma, a rimboccarsi le maniche e riprendere il lavoro laddove lo aveva abbandonato dopo la disillusione giovanile.

Dei racconti inclusi nella "storia futura libertaria" alcuni introducono anche altri temi accanto e oltre a quello dell'utopia e dell'anarchismo. Tra i più interessanti ne menzionerò almeno altri due: *Davanti al palazzo di vetro* e *Tre per uno*, rispettivamente del 1978 e del 1975.

Davanti al palazzo di vetro è il racconto breve che ha rappresentato Catani nell'antologia collettiva *Universo e dintorni*, curata da Inìsero Cremaschi per Garzanti nel 1978.[23] Ideale

23 *Id*., *Davanti al Palazzo di Vetro*, in Inìsero Cremaschi (a cura di), *Universo e dintorni*, cit.; ora in *id*., *L'essenza del futuro*, cit., pp. 126-132.

conclusione della biografia, progettata ma mai scritta, del personaggio di Achille Cordero, *Davanti al palazzo di vetro* offre uno scenario futuro di qualche decennio successivo all'epoca della scrittura, di presente alternativo al momento di una lettura oggi. Il racconto si compone di un'unica scena, il gesto dimostrativo compiuto dal protagonista all'uscita dei capi di Stato da un vertice internazionale. La situazione descritta è in tutto simile a quella che negli anni Novanta e Duemila si è potuta osservare davanti ai palazzi che hanno ospitato le riunioni del Group of Eight (G8); unica differenza sostanziale è che, nella finzione di *Davanti al palazzo di* vetro, l'Unione Sovietica è ancora tra le maggiori potenze internazionali. Così nel racconto è descritto il presidio di manifestanti trattenuti da cordoni di forze di polizia, mentre dalle porte del palazzo gli uomini più potenti del pianeta escono, dopo aver discusso le sorti mondiali. Achille Codero è tra la folla, su una sedia a rotelle: una disfunzione dell'ipotalamo gli ha causato problemi fisici gravi, ma gli ha anche conferito potenti facoltà telepatiche. Dopo una vita passata a percepire intimamente le sofferenze degli altri uomini, Codero ha deciso di compiere un gesto dimostrativo estremo: all'uscita dei capi di Stato egli si da fuoco e morendo lancia verso essi un'onda mentale inarrestabile, schiacciandoli sotto il peso delle ingiustizie perpetrate su milioni di loro simili.

Anche in *Tre per uno* istanza scientifica ed etico-politica vengono declinate insieme. L'ispirazione autobiografica all'origine del racconto si riflette, come ne *La vacanza*, nella presenza di un narratore interno in prima persona.[24] Le tematiche al centro di *Tre per uno* sono però non più le teorie anarchiche e marxiste né l'utopia comunitaria, ma l'omosessualità e la clonazione.

La trama del racconto è semplice: Guido, un amico del protagonista da lungo tempo, gli svela di essere omosessuale. Guido lavora in un laboratorio di ricerche genetiche, si sta occupando di clonazione ed è riuscito a clonare dei ratti, mettendo a punto un processo di gestazione in utero artificiale. Guido ha per altro scoperto di essere sterile a causa di una azoospermia, dunque la clonazione ha assunto per lui anche il significato di una possibile via per la riproduzione, altrimenti preclusa. La proposta che l'amico fa al narratore, a distanza di un certo tempo dalle prime rivelazioni, risulta a tutta prima sconvolgente: Guido è intenzionato a clonare se stesso nel primo esperimento di clonazione umana, e propone all'amico di contribuire con alcuni brani di sequenza cromosomica (un procedimento che oggi si direbbe di *splice* genetico), il che, tolto il linguaggio scientifico, equivarrebbe in buona sostanza ad avere un figlio insieme, in laboratorio. Più ardue da affrontare delle proprie perplessità, sono, per il protagonista, le resistenze indignate della moglie. Le

24 Scritto nei primi anni Settanta, *Tre per uno* fu pubblicato un prima volta su «Nova Sf*» nel 1975; conta varie altre ristampe, sempre in sedi specializzate (nell'antologia *Oltre... La Fantascienza l'Orrore il Meraviglioso in 15 racconti italiani*, a cura di Giuseppe Cozzolino e Gianni Tortoriello, Sorrento, Franco di Mauro, 1992; sulla rivista torinese «Fata Morgana» nel dicembre 2002, in *Futuro Europa* n. 33 nel 2003). Cito, anche in questo caso, dalla ristampa in *L'essenza del futuro*, pp. 11-125.

remore della donna verranno superate gradualmente grazie a un dialogo aperto e al coinvolgimento di lei nella gravidanza, che andrà a buon fine. Nel racconto tanta parte hanno, più che scene d'azione, i dialoghi tra i tre personaggi principali, nei quali oggetto di discussione sono i vari dilemmi morali sollevati nella situazione: più semplice da fugare il dubbio sollevato dalla moglie del protagonista riguardo al procedimento della clonazione in sé per sé, mentre più sottile e persistente sembra quello riguardante l'accoppiamento genomico inclusivo del patrimonio di una terza persona.

Il tema dell'omosessualità catalizza a sua volta una serie di dubbi e incertezze: la donna, acconsentendo ad avere il figlio che risulterà dalla clonazione e fusione del marito e dell'amico, pone la condizione che Guido non possa in futuro accampare alcuna pretesa ad essere presente nella vita o nell'educazione del bambino. Quando poi l'esperimento riesce, la notizia trapela e viene ritenuta dai *media* per lo più un falso, nondimeno la coppia riceve una serie di lettere, da coppie sterili e omosessuali speranzose di poter procreare, ma anche di associazioni e persone fanaticamente contrarie all'idea che omosessuali possano avere figli. D'altronde lo stesso protagonista-narratore, nel corso della vicenda, ha riflettuto sul tema dell'omosessualità non senza far trapelare, a tratti, un certo disagio. Quando Guido gli confida la propria omosessualità segue un momento di incertezza:

> «So benissimo,» disse Guido guardando per terra, «che la tua situazione è diversa. Ti chiedo solo: cosa pensi di me?»
> «Che penso? Non certo male.»
> Al momento fui incapace di far meglio. Ma dovevo parlare: i nostri futuri rapporti dipendevano dalla mia reazione. In pochi attimi dovevo riconsiderare un'amicizia di anni. Dovevo vedere Guido nella duplice veste di amico prezioso - un'immagine alla quale non avrei saputo rinunciare - e dell'omosessuale. Mi sono sempre ritenuto di vedute ampie, ma accadeva tutto all'improvviso. (p. 115)

Prevarranno, anche nel foro interiore del protagonista, il rispetto per la persona e l'opzione, non scontata, per una concezione della scienza e della tecnologia illuminista, scevra dai pregiudizi moraleggianti espressi con maggior forza dalla moglie. L'inclusione, da parte dell'autore, di questo racconto all'interno del ciclo della “storia futura libertaria”, suggerisce una declinazione dell'utopia su temi non solo strettamente legati al pensiero e all'organizzazione politica, ma anche alla vita del singolo individuo, alle questioni morali che i progressi delle scienze e delle tecnologie aprono nel mondo contemporaneo. Il gioco di anticipazione rispetto al contesto del lettore odierno risulta per altro amplificato dalla scelta di centrare il racconto attorno a un'innovazione nel campo delle applicazioni bio-mediche, uno dei territori rivelatisi effettivamente più sensibili dal punto di vista etico negli anni dal momento della scrittura al nostro oggi.

IV.3 Uomo, macchina, ecologia urbana: distopie all'italiana

Solitamente ambientate in futuri remoti, alcune storie di Catani fanno propri elementi tipici di un repertorio cyberpunk, mettendo in scena metropoli scure, caotiche, ipersviluppate, e dispositivi tecnologici che permettono all'uomo di vivere in una realtà virtualmente aumentata o modificata, o di cambiare il proprio corpo, sostituendo arti e organi con protesi meccaniche che ne compensano eventuali mutilazioni e mancanze o ne mutano profondamente i connotati sessuali o estetici.

La protesi, l'installazione meccanica o più spesso cibernetica non hanno, in Catani, una forma né un significato fisso. Possono essere realisticamente declinate dai personaggi secondo interessi differenti, da quelli estetici, che ricordano le sottoculture metropolitane alternative del nostro presente, con modificazioni che dunque possono rimandare all'uso odierno dei tatuaggi o dei piersing, a intenti medici, di compensazione di perdite accidentali, fino all'aumento delle normali prestazioni fisiche e intellettive, ottenuto ad esempio con dispositivi che affiancano il cervello umano nell'attività di rielaborazione degli imput o consentono la connessione a una rete di terminali. L'uso della tecnologia in relazione al corpo è inteso sempre, mcluhanamente come «estensione o autoamputazione […] che impone nuovi rapporti o nuovi equilibri fra gli altri organi e le altre estensioni del corpo»,[25] ma può assumere una gamma di significati eticamente ambigui, dalla cura medica, all'uso "di servizio", fino alla fuga dalla realtà o all'espropriazione del corpo individuale.

La storia forse più esemplare di quest'ultimo fronte, quello dell'espropriazione fisica truce e violenta, è *L'angelo senza sogni*, racconto scritto nel 1985, rifiutato per la pubblicazione in coda a «Urania», poi tra i dieci finalisti nel 1986 al premio dedicato alla letteratura fantastica organizzato a Montepulciano dall'associazione culturale Il Borghetto, e pubblicato quindi nell'antologia del premio.[26] *L'angelo senza sogni* è esemplare anche di un filone narrativo in cui Catani compie scelte tematiche e rappresentative estreme. Il protagonista, di nome Giandre, ha impegnato tutti i propri

25 *Id*., *Mi sono perso col cosmo fra le mani*, cit., p. 13.

26 Prima edizione nel volume antologico *Primo premio letterario...per racconti fantastici* (editore Lui, di Montepuciano). Qui cito dall'edizione in *L'essenza del futuro*, cit., pp. 222-238. Quanto al rifiuto presso «Urania», ho tratto l'informazione dalla testimonianza di Catani riportata ivi, p. 221. Catani ricorda qui che il rifiuto del racconto, proposto per la pubblicazione in appendice a un fascicolo, avvenne verso la fine del 1985; difficile dunque stabilire con certezza se a rifiutare il racconto siano stati Fruttero e Lucentini o Gianni Montanari, perché l'avvicendamento alla cura della pubblicazione avvenne nel novembre del 1985. Probabilmente si trattò di Montanari, perché fu solo sotto la sua cura che si realizzò l'apertura alla pubblicazione di racconti italiani in coda ai fascicoli.

organi vitali: nella prima scena un altro personaggio sta percorrendo il suo corpo con un rilevatore in grado di leggere i marchi elettronici impressi dai creditori sugli organi interni. Giandre è evidentemente schiavo della povertà e del bisogno di denaro; già venduto quanto poteva del proprio fisico non gli resta che la mente. Le prime scene sono ricche di altri particolari d'invenzione. L'*incipit* del racconto:

> Giandre era nel minuscolo bagno e scrutava la sua nudità davanti allo specchio. Benché non alto, possedeva un fisico proporzionato del quale una volta era stato fiero. Con i riccioli chiari e gli occhi un po' obliqui, da fauno, ricordava certi grandi ballerini del passato: Nijinski per esempio. Ma questo nome a Giandre non avrebbe detto nulla. […] Sfilò il sottile comp dal collo e uscì dal bagno. Senza il comp, ritrovò la verità del suo corpo smagrito e privo dell'armonia di un tempo, le due stanzette della sua casa striminzita. (p. 222)

Il "comp", si intuisce, è un dispositivo che modifica gli imput sensoriali in entrata verso il cervello, permettendo di cambiare a piacere ciò che si vede o si sente, sovrapponendo alla realtà migliorie virtuali. Nel brano citato l'attenzione del narratore alle caratteristiche fisiche del protagonista, prefigura l'importanza del corpo nel seguito della storia, così come il "fucile carico" di Sklovskij appeso a una parete nel primo atto della recita, deve sparare nell'atto finale dello spettacolo.

In un'altra delle scene iniziali del racconto, il protagonista cammina per strada:

> La fame gli torceva lo stomaco. Da quando era digiuno? Si mise a camminare a caso, sperando di imbattersi in un self-service. *Clonk, clonk*. Sotto la pioggia, grosse sfere scure scendevano lente per il Boulevard Boulle semideserto, rimbalzando, come sospinte dal vento leggero. Una processione di sfere, rotolanti quasi fossero guidate da una volontà precisa. Ne passò una più vicina, simile a una sacca ravvolta su se stessa, trasparente, con un grumo nero interno ammiccante di lucine. Indugiò, sembrava che cercasse qualcosa; era gonfia, satura come una vescica e batteva sull'asfalto in lenti salti. *Clonk, clonk*. Dentro, Giandre credé di notare rottami, rifiuti e... Una mano. Una mano umana tronca, enorme, forse per un gioco di ombre; altri pezzi di organi umani anch'essi sproporzionati e compressi a rotolare. Sotto il bordo del marciapiede giaceva un colombo morto. La sfera indugiò, si allontanò, il colombo non c'era più. (p. 224)

Un amico di Giandre organizza un incontro con un potenziale datore di lavoro. Impegnati o venduti tutti gli organi vendibili, Giandre deve procurarsi dei guadagni in altro modo. Truro, sorta di mediatore specializzato nel traffico d'organi, propone a Giandre di affittare se stesso in un senso ancora poco conosciuto:

> «Tu puoi affittarti otto, diciamo dieci ore al giorno. Ma da sveglio. Nell'industria della bionica c'è una crescente richiesta di materiali nervosi biologici. Centraline umane. Mi segui, vero? Adeguatamente connesso a elaboratori e stimolato, il cervello umano è il più potente calcolatore del mondo... meglio: il più economico. Pochi innesti, e via. Puoi lavorare nella fisica pura,

> nell'industria farmaceutica, dove ti pare. […] Quando oggi si dice che nell'industria servono cervelli è questo che si vuole intendere, benché nessuno osi dirlo apertamente. Vuoi rinunciare? Io conosco strade e scorciatoie. Di carne umana, corpi, oggi ce n'è da buttare». (p. 225)

Ulteriori spiegazioni sull'uso del cervello umano in qualità di elaboratore di dati, vengono date a Giandre una volta accettato il lavoro, dal tecnico che lo accoglie nello squallido edificio di periferia dove si reca per il primo incarico. Giandre accetta di cedere l'uso del suo cervello in stato cosciente per un mese. L'anticipo in denaro è nettamente inferiore alle aspettative, il luogo è controllato da sgherri, evidentemente pronti a trattenere con la forza chi cambiasse idea una volta firmato il contratto; quanto al lavoro, Giandre scopre che avere la mente attraversata da un flusso di dati continuo, incontrollabile e incomprensibile, che non lascia spazio sufficiente per alcun pensiero proprio, è un'esperienza orribile, che rischia di spingerlo verso la follia o danneggiarne le facoltà mentali in maniera permanente, nonostante l'azienda, ovviamente, neghi qualunque effetto collaterale. Al termine delle ore di prestazione, l'uomo, rotto dalla stanchezza, recupera a stento la propria lucidità. Parlando con un compagno che ha già portato a termine vari contratto di questo tipo, Giandre viene avvertito: difficilmente si supera indenni il secondo contratto, dopo il terzo non si torna indietro. Giandre tenta quindi un piano di fuga, «rozzo e suicida», che riesce solo grazie alla forza della disperazione.

Non passano molti giorni prima che venga trovato dagli scagnozzi di Truro: il "caporale" non ama perdere credibilità presso le organizzazioni alle quali procura cervelli, inoltre, Giandre ha firmato un contratto per un mese ed è fuggito dopo una settimana, può dunque essere dichiarato legalmente inadempiente. Gli sgherri si rifanno sull'uomo prelevandogli forzatamente diversi organi, in una sequenza truculenta e sanguinosa, alla fine della quale Giandre è lasciato appena vivo, con una serie di protesi di bassa qualità al posto degli occhi, di un rene, persino dei denti. Solo la protesi che sostituisce la mano si presenta come un dispositivo tecnologicamente avanzato, ricco di funzioni diverse, che finiscono per farne una grottesca caricatura. Sarà inoltre un suo problema in futuro avere a che fare con i creditori degli organi che aveva già impegnato.

La parte finale del racconto si costruisce in una climax di patetismo e distruzione. Giandre si riprende dall'aggressione dopo mesi, e decide di andare a visitare, per un'ultima volta, la donna che è stata il suo grande amore, ricoverata in un'ospedale in stato terminale, per un tipo di tumore del sangue. Giandre penetra di notte nell'ospedale:

> In punta di piedi andò avanti. Noys era nella terza piccola stanza, nel suo povero letto. Lo riconobbe immediatamente. Gli tese le braccia con un gridolino soffocato, e si abbracciarono con grande impeto. Non c'erano parole per rendere la gioia di quegli attimi, del ritrovarsi dopo le indicibili traversie di quei mesi oscuri. Lei sussurrò: «Giandre, caro, ho sofferto

> immensamente anche per la tua lontananza». Scosse il capo. «Ma perché questo silenzio... Bastava anche un biglietto alla tua Noys, un segno» [...] (p. 234).

Mentre il colloquio tra i due prosegue, l'intrusione viene scoperta e Giandre viene arrestato. Dopo una breve ellissi narrativa il punto di vista muta, passando da quello interno del personaggio a uno esterno: Giandre è trattenuto nella guardiola dell'ospedale, un assistente e un primario gli hanno tolto il *comp* e ne discutono tra loro; si tratta di un modello sofisticato, grazie al quale «gli imput provenienti dal mondo reale, in entrata, e quelli psichici provenienti dal cervello in uscita sono rielaborati dal campo psi del comp in due fasi d'onda che si alternano veloci. Chi lo porta al collo agisce e parla rispondendo in modo del tutto logico alle sollecitazioni esterne, che percepisce però solo a livello profondo. In pratica riscrive soggettivamente gli stimoli esterni, con una sovrapposizione quasi perfetta alla realtà». Il lettore scopre così che tra Giandre e Noys non è avvenuta quella commossa, gioiosa riunione che lui ha creduto vi fosse: Noys è ormai tenuta in vita con la terapia "biotanatica", è clinicamente già morta. La pelle grigiastra, la bocca contorta in una smorfia, la donna trova la forza di maledirlo per averla abbandonata nella squallida solitudine della malattia. Giandre, mentre il *comp* riscrive nella sua mente un dolce amoreggiamento con la donna, la sta in realtà uccidendo, troncandole il collo con la sua abnorme mano meccanica.

L'ultima scena, dopo un'ellissi narrativa di imprecisata lunghezza mostra una carrellata cinematografica che da una panoramica sul Boulevard Boulle si dirige su una piazzetta e restringe il punto di vista alla vetrina di un modesto negozio, in cui la mano meccanica di Giandre è in vendita in un bazar di articoli casalinghi e robivecchi.

L'angelo senza sogni anticipa diversi elementi ripresi e sviluppati nel più ambizioso romanzo *Il quinto principio*.[27] Nella sua opera più lunga, Catani ha dipinto uno scenario di notevole ampiezza e complessità, ricco di dettagli e invenzioni su ogni scala, dalle dinamiche macroscopiche dei mercati economici globali alle tecnologie di uso quotidiano. Nel *Quinto principio* sono confluite invenzioni riguardanti le bio-tecnologie, l'ambiente, l'economia; relativamente al campo economico, l'autore si è per altro avvalso della confidenza con la materia derivatagli dall'ambito professionale in cui ha operato a lungo, cosicché alla fantasia della proiezione futuristica si è sommata una verisimiglianza dei meccanismi derivata dall'estrapolazione a partire da una materia ben conosciuta. Per altro la rilevanza accordata all'economia nel dar forma ai rapporti geo-politici così come alla vita quotidiana degli uomini di domani si caratterizza essa stessa come elemento di verisimiglianza rispetto alle condizioni di partenza verificabili dal lettore contemporaneo nella sua realtà. L'autore implicito presuppone, nel 2043, un avvenuto trionfo del capitalismo post-industriale, un mondo governato da

27 Catani, Vittorio, *Il quinto principio*, «Urania speciale» n. 39, supplemento a «Urania» n. 1553, dicembre 2009.

multinazionali e mercati azionari, in cui sacche di resistenza prendono la forma di movimenti eredi dei cosiddetti no-global di oggi, ma anche di mercati e borse abusivi, paralleli a quello ufficiale.

Tra le scene più rappresentative dell'aspetto economico a livello macroscopico, nel romanzo viene descritta l'asta con cui l'Antartide, ultima riserva dell'acqua planetaria, non più inestimabile, viene ceduta a un proprietario privato, per 10^{25} euro. Sul piano microscopico, dei consumi personali, si può invece assistere alla scena di un compratore che, per acquistare un prodotto da 30.000 euro, emette bond personali ventennali al tasso di interesse della giornata.

L'aspetto dell'evoluzione verso il postumano non è meno elaborato di quello economico. Evoluzione del *comp* inventato in *L'angelo senza sogni*, è, nell'ultimo romanzo, la PEM - Protesi Elettronica Mentale, dispositivo che si collega al cervello tramite elettrodi, che permette di essere connessi alla Rete o comunicare con altri tramite dispositivi analoghi, eliminando l'interfaccia tecnologica oggi rappresentata dal computer, dal telefono, o da altri dispositivi simili. La PEM può inoltre essere adoperata per archiviare dati, per ospitare programmi con funzionalità specifiche, ad esempio di calcolo, o persino Intelligenze Artificiali residenti d'aiuto nel lavoro. Così è caduto il confine tra la dimensione virtuale del pensiero, del ricordo, del sogno, e quella del file elettronico e l'uomo è oramai uso a processare un flusso di dati costante enormemente accresciuto.

Nel caso della PEM la verisimiglianza è data anche dall'utilità quotidiana e comune del dispositivo, rivoluzionario grazie al collegamento diretto alla mente, ma simile, in molte funzionalità, ai dispositivi portatili di oggi, che assommano connettività, memorizzazione, processo di dati e lavorazione di file di testo o audio-visivi (ad esempio computer portatili o *smart phones*). Nella storia futura descritta dall'autore le PEM sono il prodotto di mercato che ha posto definitivamente fine alla crisi economica del 2008: «come i microprocessori e poi i cellulari salvarono l'Occidente - sia pure in modo provvisorio - da una nuova crisi economica che incombeva, così le protesi mentali salvarono il mondo dalla lunga stagnazione economica seguita alla crisi del 2008», spiega un personaggio (p. 59).

La PEM può per altro essere contagiata da virus, come i computer di oggi, o anche fornire un varco d'accesso alla mente per messaggi pubblicitari subliminali e irresistibili. In senso inverso, mette a disposizione degli individui un canale di condivisione totale, permettendo di mettere in comune ricordi, pensieri, percezioni. Nei movimenti antagonisti al sistema economico dominante che proliferano ai margini della società si sperimentano allora *gestalt*[28] in cui un gruppo di individui si fonde, grazie alle PEM, in un unico organismo mentale, esperienza estrema che somma alterazione dello stato ordinario di coscienza ed esperienza orgiastica.

28 Catani, come anche Curtoni, adopera il termine *gestalt* secondo l'uso inglese, non tedesco, probabilmente invalso in fantascienza, in riferimento alla fusione mentale di più esseri umani in un solo organismo, in virtù di facoltà particolari, a partire da *More than Human* di Theodore Sturgeon (1953).

La PEM, oggetto di uso quotidiano e di massa nei Paesi ricchi del mondo, è forse il più funzionale di una serie di altri possibili interventi sul corpo e sulla mente dell'uomo, che possono assumere, nello scenario del *Quinto principio*, connotati prevalentemente edonistici: marmorizzazioni e altri effetti per decorare l'epidermide, gioielli incastonati nella carne, più estremi attrezzi sessuali impiantati nel caso della sottocultura nexpunk. La descrizione di una ragazza in un locale nextpunk di Norimberga presenta ad esempio «Pelle in bronzatura permanente, braccia e spalle morfate con tatuaggi 3D; estrusioni sessuali di tipo ornamentale (peni vulve ani piccole labbra). Un bioanello era infilato nella cornea dell'occhio destro. Grandi iridi scure da uccello notturno. La bocca ricopiava sfacciatamente le grandi e piccole labbra e l'intera persona trasudava sexormoni» (p. 94). Una citazione, quest'ultima, esemplare anche del lessico ipertecnologico che nel romanzo viene inventato per nominare e descrivere i ritrovati più futuristici, e che crea una commistione peculiare con lo stile colloquiale e talvolta persino scurrile del parlato dei personaggi.

Lo scenario è poi ricchissimo di invenzioni piccole e grandi, dalle unità abitative autonome Vivete di Voi, che riciclano gli scarti del corpo per ricavarne acqua potabile e vegetali in colture idroponiche, ai vari veicoli volanti, skycar e skybus, anche privati, ai vaccini per virus cibernetico-cerebrali, agli ologrammi anche "duri" (percepibili da rilevatori radar); fino a piante e animali commestibili ricreate in laboratorio a partire dal DNA, per soddisfare i capricci alimentari dell'*élite* ricca del pianeta, o ai lottatori geneticamente modificati, nuova classe di gladiatori per l'intrattenimento dei ricchi in quei Paesi dove nascono nuove forme di schiavitù volontaria e coatta. Non mancano anche vestiti e armi particolarmente avanzate, dagli abiti con sistema termico autonomo incorporato alle tute da combattimento con la potenza di fuoco di un carrarmato.

La rutilante fantasia tecnologica si dipana entro uno scenario globale, che si compone sotto gli occhi del lettore, grazie all'attenzione dedicata a numerosi personaggi, ma anche grazie agli spostamenti e alle telecomunicazioni che connettono ciascuno ad altri.

Lo spazio del *Quinto principio* si configura, di capitolo in capitolo, come estremamente ampio e internamente articolato: dalla New York sotterranea dove vive uno dei protagonisti - Alex, al centro Italia dove Laurì dirige un'azienda che ricrea organismi scomparsi dal DNA, alla Calabria dove Manu è in vacanza dal suo laboratorio di fisica in Kazakstan, mentre il ricchissimo Yarin si muove tra l'Antartide, il tibet cinese e la Patagonia e il gruppo dei nexpunk di Janko viaggia da Norimberga all'Africa. L'ampiezza orizzontale dello spazio planetario è percorsa variamente grazie ai nuovi mezzi di locomozione aerea, virtualmente annullata grazie al fitto network di comunicazioni video-telefoniche e tramite PEM. Altrettanto ampia è la varietà delle situazioni in cui si svolgono le scene del romanzo: dagli interni di club poco raccomandabili, di lussuosi abitacoli di skycar,

dell'incredibile palazzo della ricchissima Mehn in Tibet, a esterni che comprendono le strade degradate della New York sotterranea le pianure ghiacciate dell'Antartide, una misterioso cratere nel nord d'Africa, e così via.

Ben cinque filoni narrativi vengono dipanati parallelamente, ciascuno focalizzato sulle vicende di uno o più personaggi, alcuni dei quali in contatto tra loro. Tra i molti personaggi se ne possono comunque distinguere alcuni come principali, per presenza quantitativa ma anche per emblematicità. L'autore stesso, in un'intervista ha preso atto della distanza che questa scelta ha posto tra *Il quinto principio* e il resto della sua produzione narrativa: «C'è ovviamente un filo conduttore, ma i personaggi - con i relativi punti di vista - sono numerosi e si alternano e incrociano continuamente, anche se solo un paio potrebbero definirsi "protagonisti". Ho volutamente scritto un romanzo "corale", ben conscio dei relativi pericoli. E cioè che il lettore non trovi un personaggio dominante in cui identificarsi, o che la trama si disperda in troppi rivoli».[29]

Possono essere considerati protagonisti in particolare i personaggi di Yarin e di Alex.

Yarin è un magnate del futuro, un uomo ai vertici della finanza mondiale, ma anche fiduciario del ministro degli interni italiano, a incarnare un potere dell'economia sulla politica che, nel futuro immaginato dall'autore, è divenuto ormai completo. È Yarin ad aggiudicarsi l'Antartide in un'asta, già prevedendo di poter ricavare da quella che è ormai l'ultima grande scorta d'acqua potabile sulla Terra, guadagni incalcolabili. I pensieri di Yarin e i suoi dialoghi con altri personaggi lasciano inoltre intravedere al lettore la complessità e i paradossi raggiunti dal sistema economico futuro. Un esempio efficace si può trarre dalle riflessioni che precedono l'asta:

> Il calcolo del valore d'acquisto poteva apparire di impervia difficoltà... o facilissimo. Come valutare l'equo valore d'un intero continente? Dozzine di stati avevano ceduto il loro patrimonio artistico e demaniale, ed esistevano online "gazzette" e pubblicazioni ufficiali che formavano un vero prezzario. Gli era giunta anche voce riservatissima che da Città Grande qualcuno si tesse interessando a problemi del genere: calcolare il valore commerciale dell'intera Terra; ma lui aveva preferito sempre far da sé i suoi affari. Indubbiamente per l'Antartide c'erano particolari valori aggiunti, comunque il continente era in vendita in quanto risorsa idrica, e in primis di questo aspetto doveva tener conto. La massa globale dell'acqua sulla Terra ammontava a circa 1300 milioni di miliardi di tonnellate (13×10^{17}), quasi tutti nei mari e negli oceani; mentre la massa del ghiaccio esistente sul pianeta (ghiacciai continentali, poli eccetera) raggiungeva l'ancora non disprezzabile misura di 50 milioni di miliardi di tonnellate […] (p. 154)

Yarin ha costruito le sue iniziali fortune grazie all'investimento nella produzione delle PEM appena decollata, passando quindi a forme più immateriali e sofisticate di speculazione finanziaria:

29 Treanni, Carmine, *Il quinto principio di Vittorio Catani* (intervista con l'autore), in «Delos Science Fiction», a. XVI, novembre 2009, anche on-line su Fantascienza.com <http://www.fantascienza.com/magazine/speciali/12977/il-quinto-principio-di-vittorio-catani/>.

> «Oggi però il maggior flusso di contante mi viene dalle mie merchand bank, dall'intermediazione sui bond personali. Tizio spende i mille euro che non ha, io lo finanzio con l'emissione di obbligazioni a suo nome e poi le rivendo alle assicurazioni statali obbligatorie. E tutti sono soddisfatti! Lui che può comprarsi qualche gingillo inutile, l'industria che glielo vende, e che molto spesso è collegata a me, le assicurazioni che fanno il loro investimento e o che incasso le percentuali. Semplice no?» (pp. 59-60)

Yarin è nel 2046 uno degli uomini più ricchi del pianeta, nonché uno tra i pochi milioni di abitanti di Diaspar, la Città Grande, città perduta, costruita sopra la superficie del pianeta nella zona sudamericana dell'Amazzonia, in cui si è asserragliata l'*élite* ricca del pianeta. Diaspar, il cui nome suggerisce un omaggio al Clarke di *The City and the Stars*, rappresenta un'antiutopia, essa è insieme un luogo ma anche un sistema di organizzazione sociale, e anzi il prodotto ultimo e l'emblema della dinamiche e dei rapporti di forza sbilanciati che danno forma al mondo futuro. Gli abitanti di Diaspar vivono del lavoro del resto del pianeta, dunque tutto ciò che fanno è inutile ai fini della loro sopravvivenza; ciò fa sì che molti si dedichino ad attività insensate e che nei luoghi pubblici della città si giunga facilmente a praticare eccessi della carne, che giungono allo spettacolo truculento e al cannibalismo.[30]

Yarin è protagonista di varie peripezie nel corso del romanzo, tra cui anche un rapimento e un condizionamento mentale per cui trascorre alcuni mesi dimentico della propria identità in una piantagione di datteri, ridotto in schiavitù.

Anche l'altro protagonista, Alex Brandon Pantega, passa attraverso una vicenda di confusione e perdita di identità. Alex, nativo di Boston, al contrario di Yarin, vive in una condizione di indigenza, nella malsana città sotterranea di New York. Un giorno, senza preavviso, viene braccato da dei poliziotti in borghese che tentano di arrestarlo come Ehrlic Axel Braun Goldfüsemberg, nativo di Colonia, scomparso dall'Istituito di Fisica di Santa Fè e accusato di qualche crimine di cui Alex ovviamente non sa nulla. Alex protesta lo scambio di persona, l'errore, riesce persino a scappare; ma in breve tempo spezzoni dei ricordi di Ehrlic Goldfüsemberg cominciano ad affiorare alla sua mente, instillandogli un dubbio sempre più forte riguardo alla propria stessa identità. Alex intuisce la possibilità che la sua identità originaria sia realmente quella dello sconosciuto scienziato tedesco,

30 L'idea di città-enclave, di zona cittadina in cui una popolazione abbiente si segrega escludendo anche fisicamente il resto della popolazione, non è inedita né sconosciuta, purtroppo, anche fuori dalla letteratura fantascientifica. Nel saggio a cavallo tra studi urbanistico-sociologici e fantascienza *Le mille città che ci aspettano* (in *Mi sono perso col cosmo tra le mani*, cit., pp. 119-142), Catani cita tra gli altri Tomàs Maldonado (in particolare *Critica della ragione informatica*, prima edizione italiana Milano, Feltrinelli, 1997). Sul fronte fantascientifico il filone cyberpunk offre una moltitudine di esempi di città antiutopiche (con molti esempi celebri nel cinema, da *Blade Runner* di Ridley Scott nel 1982 a *Fuga da Los Angeles* di John Carpenter nel 1996). Ma noti a Catani sono anche i molti modelli di città ipetecnologizzata offerti dalla fantascienza "classica", dal già citato Clarke di *The City and the Stars* (1956) all'Asimov di *The Caves of Steel* (1953). Il tema della città era stato sviluppato da Catani, sempre in stretta relazione con l'organizzazione socio-politica, anche nel romanzo *Attentato all'utopia* del 1976.

e che dunque egli stesso si sia costruito una seconda identità, quella di Alex, per sfuggire a qualcosa, e si sia condizionato a dimenticare la prima tramite una sofisticata tecnologia di manipolazione della mente.

Coi suoi modesti mezzi e la sua confusione crescente Alex non riesce a resistere a lungo al braccaggio, e viene infine arrestato e portato a Diaspar per essere rimandato al giudizio di un tribunale. Il monologo con cui Alex argomenta la propria difesa nel corso del processo, approfittando della sua stessa confusione identitaria è una delle pagine comiche più riuscite del romanzo:

> «Signor Giudice, signori della Corte: questo processo non ha alcun senso, e lo dimostrerò. Affermate, ma io non lo so (nella mia situazione *non posso* saperlo), che io abbia cambiato aspetto fisico e dati mnemonici per infrangere la legge. […] Mi si accusa - in realtà si accusa Ehrlic Axel Braun Goldfüsemberg - d'una serie di reati.
>
> Io al momento non obietto alla vostre affermazioni. Diciamo che posso anche credere a quanto dite, nonostante io "senta" con tutto me stesso di non essere affatto quell'Ehrlic eccetera, bensì un uomo nato negli USA a Boston nel 1992 il cui nome è Alex Brandon Pantega. […]
>
> Orbene: voi dovreste di conseguenza processare per le sue presunte colpe non me ma Goldfüsemberg: cioè un'altra persona. Perché se le cose stanno come voi stessi asserite, non potete negare che avendo io un'altra personalità, sia letteralmente un'altra persona. Per cui non ho nulla a che vedere con colui che decise (secondo voi stessi) di cambiare personalità, e che (sempre secondo voi) fu colpevole di interruzione d'un contratto di lavoro, di presunta eversione e tutto il resto.
>
> La volontà di Alex Brandon Pantega era e resta del tutto estranea alle decisioni (da voi affermate) di Ehrlic Axel Braun Goldfüsemberg, a me sconosciuto. (p. 177)

La perorazione di Alex prosegue, sostenendo l'innocenza della sua attuale personalità, la non processabilità dell'inconscio di Goldfüsemberg e dunque, in conclusione la sua estraneità ai reati della precedente personalità. Il discorso è paradossale ma logico e Alex viene lasciato libero di tornare alla sua vita. Dovrà quindi tenere nascosto il progressivo riaffiorare della personalità precedente.

In realtà le accuse rivolte allo scienziato sono funzionali all'insabbiamento delle sue scoperte, *in primis* quella di una dimensione parallela, posta rispetto alla nostra in un rapporto simile a quello che lega due fasci d'onde di lunghezza diversa, compresenti nello stesso spazio ma che non interagiscono tra loro. Ciò che il governo di Diaspar vuole evitare a ogni costo è che i diseredati della Terra comincino a trasferirsi nella dimensione parallela scoperta da Goldfüsemberg, che ha anche messo a punto una tecnologia in grado di scomporre la materia e "spostarla su una diversa lunghezza d'onda", ossia traslarla nell'altro universo.

Una ancor più importante scoperta dello scienziato ha invece a che fare con i cataclismi e le anomalie geologico-chimiche che nel corso del romanzo sono andate in crescendo: voragini che si aprono nella Terra, acqua che muta in acqua pesante radioattiva, microrganismi sconosciuti che

congelano gli ecosistemi con cui entrano in contatto. Anomalie inspiegabili con cui tutti i personaggi hanno a che fare in modo differente e che costituiscono sostanzialmente il filo conduttore della macrostruttura romanzesca (il titolo del romanzo si riferisce a un quinto principio della termodinamica teorizzato da Goldfüsemberg).

Nel *Quinto principio* sono confluiti dunque numerosi temi esplorati dall'autore nella produzione precedente di racconti brevi: macrotemi come quello ecologico o quello economico, invenzioni come quelle riguardanti il rapporto tra corpo umano e tecnologie.

Nel romanzo non mancano diverse pagine dedicate alla descrizione piuttosto esplicita di atti sessuali, secondo una gamma piuttosto ampia che arriva al caso limite delle orge che si realizzano contemporaneamente alle *gestalt* psicologiche. Meno esplorato è il territorio dei rapporti affettivi e amorosi. Vengono alluse le relazioni amorose che legano alcuni personaggi (ad esempio Manu e Laurì sono stati sposati, Laurì è in seguito stata la donna di Yarin), ma senza particolare approfondimento, mentre l'interiorità dei personaggi resta decisamente in secondo piano. Il narratore, esterno, ma all'occorrenza onnisciente, può mettere il lettore al corrente dei pensieri di ciascuno, ma il punto di vista interno è sfruttato, piuttosto che per un'esplorazione dei moti psicologici, per creare presupposti credibili alle azioni e suggerire o spiegare il *novum* che caratterizza lo scenario futuro in cui i personaggi si muovono.

Il quinto principio si presenta dunque soprattutto come un romanzo-mondo e un romanzo di invenzione e d'azione.

IV.4 Incontri molto ravvicinati, innamoramenti e assenze

Il tema amoroso, sostanzialmente assente nel lungo romanzo recente, è invece presente e sviluppato in diversi racconti più e meno brevi, tanto che l'autore vi dedica una sezione dell'*Essenza del futuro*, sotto il titolo di *Fantamore*. Accanto all'approfondimento psicologico della dimensione affettiva nella narrativa di Catani si incontra spesso anche il sesso, tanto che, nella medesima antologia, una sezione è dedicata a raccogliere quei racconti in cui la dimensione sessuale appare dominante, sotto il titolo di *Fanta-sesso*.

Vi sono in effetti alcuni racconti in cui il sesso è l'oggetto posto al centro dell'invenzione fantascientifica. Ad esempio nel racconto *I penetranti* i cinque protagonisti, durante un'escursione speleologica nella Murgia pugliese, entrano in contatto con una forma di vita aliena che tenta di

costruire con gli esseri umani una simbiosi di natura sessuale.[31] L'essere o gli esseri alieni, di origine sconosciuta, hanno l'aspetto di una sostanza grigio-argentea che ricopre il fondo di una grotta, all'interno del sistema di cavità in cui i cinque si addentrano (molto probabile, nel tipo di radicale differenza biologica di questi alieni, il modello di *Solaris* di Lem).[32] La comprensione del fatto che si tratti di una forma di vita avviene solo in un secondo momento, dopo che i cinque amici sperimentano con essa un contatto talmente incredibile da essere scambiato per sogno o per allucinazione. Ciascuno dei cinque (quattro uomini e una donna) è convinto di vivere sogni erotici di incredibile vividezza, ma il crescendo dell'esperienza porta dopo alcuni giorni alla comprensione che i rapporti sessuali che ciascuno ha con personaggi della propria fantasia o dei propri ricordi, sono in realtà materializzazioni create da quella sostanza luminescente, dunque viva e intelligente, che così hanno scoperto nel sistema di grotte. La forma di vita tenta in questo modo di creare un contatto con gli uomini, forse addirittura una simbiosi, carpendo informazioni dalla mente di ciascuno e stabilendo il tipo di contatto fisico più intimo possibile.

La struttura del racconto ricorda quella del *Pianeta dell'entropia*: il protagonista, uno dei cinque amici, è stato ritrovato in stato confusionale e ricoverato in un ospedale. Il tentativo di scoprire chi egli sia e cosa gli sia successo si svolge nel presente narrativo, la situazione nell'ospedale fa da cornice alla storia principale, che si svolge tutta nel sistema sotterraneo di grotte. Quest'ultimo fornisce un'ambientazione in facile risonanza simbolica con le penetrazioni sessuali che costellano il racconto, ma anche favorevole a un clima allucinatorio e lontano dalla realtà quotidiana.

Un caso ancor più estremo di racconto a tematica sessuale è *Facciamo l'amorandom*, scritto nel 1998 per l'antologia *Sesso alieno* curata da Paolo Bianchi e Alessandro Riva per l'editore ES di Milano. Catani era stato segnalato ai due curatori da Valerio Evangelisti, ma il racconto commissionato non piacque ai curatori e venne rifiutato. L'autore lo incluse l'anno seguente in una sua antologia personale.[33] Tra le motivazioni fornite per il rifiuto, l'autore ricorda una «critica al linguaggio dei giovani protagonisti, ritenuto poco adatto all'ambiente descritto».[34] Il sospetto di chi scrive è che ben più scabroso del linguaggio a tratti scurrile dei giovani protagonisti, per altro non incoerente con un contesto sociale povero e degradato, e probabile motivo del rifiuto, sia stato

31 *I penetranti*, racconto del 2005, è incluso nell'antologia personale di Catani *Chimere senza tempo*, Milano, Kipple Officina Libraria; cito qui dall'edizione in *L'Essenza del futuro*, cit., pp. 344-367.

32 In *Solaris* (1961, prima traduzione italiana 1973, Milano, Nord, traduzione di Eva Bolzoni) un pianeta alieno è abitato da una forma di vita intelligente che prende l'aspetto di un mare di liquido o materia plasmatica che ricopre l'intera superficie del pianeta stesso. L'entità senziente riesce a entrare in contatto telepatico con gli esploratori terrestri, ne legge i desideri inconsci e materializza sulla loro navicella altre persone.

33 *Facciamo l'amorandom* esce per la prima volta nell'antologia personale di Catani *Tra cielo e terra*, Sanremo, Oceano edizioni, 1999; è compreso in *L'essenza del futuro*, cit., pp. 368-384.

34 Ivi, p. 368.

piuttosto il tema dell'incesto, affrontato con un'apertura disturbante e senza che dal narratore provenga, nel racconto, una condanna morale esplicita dei personaggi che vi si abbandonano.

In una depressa città dell'Italia futura, giunge per la prima volta l'amorandom. Il nome del luogo deriva dalla fusione delle parole “amore” e “random”: si tratta di un nuovo tipo di luogo dedicato al divertimento, in cui ciascun cliente pagante accetta di fare l'amore con chi gli viene casualmente assegnato (o perde i soldi versati). Prima e unica regola dell'amorandom è che fuori dall'edificio nessuno deve fare menzione o ricordare, né alludere a ciò che ha vissuto all'interno: ciò che accade nella struttura resta un segreto di chi vi ha preso parte.

Il protagonista Antonello è un ragazzo giovane e svogliato, probabilmente orfano, di cui la sorella maggiore si prende cura a malavoglia. Il ragazzo staziona con i suoi amici nel piazzale di fronte ai grossi condomini dove abitano, quando passano tre ragazze appartenenti a una banda nemica, i ragazzi le apostrofano con complimenti volgari e insulti; ma Antonello si è invaghito di una di loro e le offre i soldi per un gelato, gesto che gli costerà un pestaggio da parte della ghenga avversaria quella sera stessa in una discoteca. La novità dell'amorandum attira Antonello e gli amici. Qui la sorpresa di Antonello è grande quando la partner casuale che gli capita è proprio la sorella Eleonora. Normalmente sciatta nell'aspetto, acida e scontrosa, Eleonora, imbellettata, truccata, con indosso una sottoveste provocante, sembra ora una persona completamente diversa. Il muro di imbarazzo che si crea immediatamente lascia il posto a un clima rilassato e amichevole, di reciproca e profonda comprensione che i due non conoscono a casa. La ragazza convince il fratello ad abbandonarsi all'eccitazione.

Il giorno seguente il ragazzo è convinto che una nuova fase si aprirà nella sua esistenza, grazie all'inaspettata ricomposizione del rapporto con la sorella, ma lei, fedele alle regole dell'amorandom, finge che nulla sia successo e riprende a maltrattarlo come prima.

Il racconto esemplifica la caduta dei tabù sessuali che si ritrova in altri dello stesso autore. Lo stesso *I penetranti* citato prima, giungeva a rappresentare forme di accoppiamento estreme, al limite della pedofilia e dell'incesto, in qualità di fantasie che la forma di vita aliena estraeva della pieghe del subconscio più riposte dei protagonisti, per culminare nella surreale scena in cui uno degli uomini si accoppia con il suo alter ego, ossia con se stesso, assecondando un'idea sfrenata, secondo la quale l'individuo può essere il miglior strumento di piacere di se stesso, conoscendo il proprio corpo dall'interno. In altri casi cadono i limiti che separano normalmente sesso e violenza: nella scena finale dell'*Angelo senza sogni*, citato nel paragrafo precedente, il protagonista si ricongiungeva con l'amante perduta ma, convinto di amoreggiare con la donna dalla distorsione virtuale della realtà procuratagli dalla protesi mentale, in realtà la uccideva. Una scena simile,

ancora più truculenta si trova nel racconto *Brevi incontri*,[35] in cui il protagonista è in buona sostanza un prostituto e una delle clienti si fa volontariamente menomare durante l'atto sessuale (salvo poi farsi ricostruire con le avanzate tecnologie del futuro in cui il racconto si ambienta). Per *Brevi incontri* Catani cita *Luminal* di Isabella Santacroce come fonte di ispirazione.[36] Del romanzo di Santacroce nel racconto di Catani si trova in effetti traccia nella rappresentazione di pratiche sessuali estreme, ma anche di quel sottobosco sociale di locali, club, appartamenti squallidi in cui i protagonisti si muovono e nell'abuso di sostanze stupefacenti. Nel racconto l'invenzione fantascientifica è messa al servizio della tematica, dando vita a una serie di invenzioni che supportano e accrescono le perversioni dei personaggi: dalle bio-paillettes sensoriali sulle natiche nude di una donna, a un retto modificato contrattile ritmicamente, dalla testerina iniettata tramite flebo per accrescere all'inverosimile la capacità sessuale dell'uomo, agli esseri umani creati in vitro per essere impiegati sessualmente e così via.

In questi racconti a tema sessuale di Catani la radicalità delle pratiche e la crudezza della rappresentazione hanno lo scopo di ottenere un effetto disturbante sul lettore, applicando alla tematica sessuale la stessa libertà di invenzione e di contestazione più comune in altri casi. La prostituzione può costituire ad esempio una forma di espropriazione del corpo e dell'esistenza umana, simile alla schiavitù o al lavoro coatto rappresentati in altri racconti (ad esempio l'affitto del cervello in *L'angelo senza sogni* o la schiavitù dei lavoratori a più riprese messa in scena nel *Quinto principio*). D'altronde l'ambito sessuale è uno tra gli aspetti della vita in cui, nei futuri immaginati da Catani, l'evoluzione tecnologica avrà un influsso e aprirà nuove possibilità. Anche in questo caso la tecnica è di per se stessa moralmente neutra, adoperabile sia in direzione di una emancipazione dell'individuo, di pratiche liberatorie e ampliamento delle possibilità operative o estetiche, sia, all'opposto, potenziale strumento di sopruso, causa di aumento delle diseguaglianze nelle mani del potere o di individui con pochi scrupoli. Catani stesso, commentando la presenza della tematica erotica e di quella amorosa nella propria narrativa, non sempre altrettanto praticate dagli autori di genere, ha affermato: «a me è sempre sembrato evidente che l'amore (come pure il sesso) stia subendo, e sempre più subirà, l'impatto delle nuove tecnologie, dei nuovi ritrovati chimici, delle manipolazioni genetiche, di nuovi punti di vista, di emergenti scenari sociali. Quale miglior ambito di rappresentazione per queste tematiche, se non la variegata fantascienza?».[37] Ad esempio autorevole dei risultati che la fantascienza può conseguire su questi temi, Catani cita i racconti di

35 *Brevi incontri* è uscito uno prima volta sulla rivista «Robot» nel febbraio 2003; io mi rifaccio all'edizione presente in *L'essenza del futuro*, cit., pp. 385-401.
36 Santacroce, Isabella, *Luminal*, Milano, Feltrinelli, 1998.
37 Ivi, p. 208.

Robert Sheckley, in particolare alcuni compresi nell'antologia *Mai toccato da mani umane*,[38] storie che, oltre a essere narrazioni brillanti e ricche d'invenzione, rappresentano anche «riflessioni sulle modalità del nostro "amare" esaminato da una visuale impietosa, che ne amplifica gli aspetti paradossali o irrazionali». Sheckely come modello o riferimento ideale è rintracciabile nei racconti di Catani nella ricerca di un'estrapolazione caustica e paradossale, talvolta nell'invenzione brillante e nella risoluzione fulminea della parabola narrativa, ma i racconti dell'autore italiano sono solitamente lontani dall'ironia dell'autore americano. In quelli a tema sessuale, come si è visto, prevale il gusto per la sfrenata invenzione soprattutto in relazione al corpo, con risvolti più facilmente drammatici o stupefacenti che non ironici, mentre nei racconti a tema amoroso-sentimentale, come si vedrà più oltre, il tono dominante è spesso quello della nostalgia, legato al motivo dell'assenza. L'indicazione di Sheckley è per altro significativa di una più generale vicinanza di Catani a quel tipo di fantascienza che ama riflettere sull'uomo e sul suo presente ricercando un effetto di straniamento su quelle caratteristiche, dinamiche o forme di organizzazione e razionalizzazione date per scontate fino ad apparire come naturali. Non si renderebbe giustizia all'opera di Sheckely inscrivendola all'interno di un filone come quello della *Social science fiction*, ma non sarà casuale che molti dei racconti di questo autore siano stati tradotti in Italia, oltre che sulle pagine di «Urania», su quelle di «Galaxy» e di altre pubblicazioni curate da Roberta Rambelli.

Arrivano a cadere i confini tra eros e thanatos nel racconto *Sboccerà il crisantemo*,[39] che può costituire anche un primo esempio di quel filone di racconti il cui baricentro si sposta dal fatto sessuale al sentimento amoroso e in cui, come per diretta conseguenza della scelta tematica nel corso della narrazione, uno spazio decisivo viene riservato all'interiorità del protagonista (solitamente un protagonista maschile) e il racconto, spesso senza perdere un alto dosaggio di azione, si fa meno rutilante e picaresco, con il prevalere di un clima malinconico sull'elemento avventuroso. I più interessanti racconti di fanta-amore di Catani sono costruiti a ben guardare attorno al tema dell'assenza, l'assenza della donna amata. *Sboccerà il crisantemo* può esemplificare pienamente questo aspetto. La nuova centralità riservata ai moti interiori del protagonista è subito

38 *Untouched by Human Hands* del 1954, tradotto in Italia per la prima volta in «Urania», n. 285, 1 luglio 1962 (traduttori dei racconti: Daniella Selvatico Estense, Eugenio Gaglia, Andreina Negretti). Racconti di tematica amorosa nella raccolta sono: *Pellegrinaggio alla Terra* e *Il catalogo delle mogli*, altri racconti pertinenti dello stesso autore citati da Catani sono inoltre *L'armatura di flanella grigia* (*Gray Flannel Armor*, prima edizione originale del 1957 in «Galaxy», tradotto in Italia nel 1960 sulla «Galaxy» dell'editore La Tribuna, n. 25, giugno 1960), *La moglie perfetta*, *Il linguaggio dell'amore* (*The Language of Love*, prima edizione originale in «Galaxy» nel 1957, tradotto nella «Galaxy» italiana, n. 63, agosto 1963, traduzione di Roberta Rambelli), *Nugent Miller e le ragazze* (*The Girls and Nugent Miller*, in «Fantasy & Science Fiction» nel 1960, tradotto da Roberta Rambelli nel 1965 all'interno dell'antologia *La decima vittima*, pubblicata da Bompiani), in parte *Un biglietto per Tranai* (*A Ticket to Tranai*, in «Galaxy» nel 1955, tradotto nella «Galaxy» italiana, n.7-8, luglio-agosto 1960).

39 *Sboccerà il crisantemo* viene pubblicato per la prima volta su «Villaggio globale» nel giugno 2006; di seguito mi rifaccio all'edizione presente ne *L'essenza del futuro*, cit., pp. 333-336.

preannunciata dall'adozione della prima persona singolare e un punto di vista interno. D'altronde l'uso del passato remoto dispone a una contemplazione a posteriori, alla nostalgia, al rimpianto:

> Bussarono alla porta. Aprii e, stupefatto, la vidi sulla soglia. Rigida, ma come se nulla fosse mai accaduto. Esclamai con un tremito: «Nadia...sei tu!». Avrei voluto caderle ai piedi, abbracciarle le ginocchia, fare salti di gioia, piangere, ridere, ma restavo immobile. Nonostante i dubbi e i costi avevo infine acconsentito, pressato da agenti pubblicitari del Centro e solleticato dalla travolgente novità. Ma non credevo che sarebbe tornata così presto, con le sue gambe.
>
> Entrò lentamente in casa e disse con una voce un po' soffiante: «Ora mi chiamerai Lazzarella.» (p. 333)

L'*incipit* del racconto è escogitato per suscitare la curiosità del lettore, che si chiederà il motivo della sorpresa del protagonista, e il significato del riferimento a dubbi e costi particolari. La risposta è in qualche modo suggerita dal particolare del nome proprio: la donna che torna a casa dal protagonista, probabilmente la sua compagna, per prima cosa chiede di essere chiamata con un nuovo nome, indicando simbolicamente un radicale cambiamento nell'identità, e che tale cambiamento ha a che fare con la morte e la resurrezione: il nuovo nome ricalca quello del resuscitato Lazzaro del Nuovo Testamento.

La spiegazione giunge poco dopo: Nadia, dopo essere clinicamente deceduta a causa di un incidente, è stata riportata in vita grazie a nuove possibilità tecnologico-mediche da poco disponibili. Il narratore commenta che si tratta di tecniche molto perfezionate nel presente (il presente del discorso), ma ancora sperimentali al tempo dell'accaduto.

> La tecnologia della resurrezione si era appena trasferita dai laboratori sperimentali alle cliniche specializzate. Nel corpo di Lazzarella una piccola pompa aveva sostituito i polmoni collassati per permetterle di “parlare”. Oltre ai numerosi congegni interni, i catalizzatori della rivitalizzazione erano miliardi di liposomi. Microscopiche capsule di medicinali, nel surrogato della circolazione sanguigna, ridavano energia alle cellule e le proteggevano dai detriti dei danni ischemici. Nei liposomi c'erano enzimi che utilizzavano le estreme risorse delle cellule morenti, per prolungare uno “stato probabilistico di esistenza”. Oggi queste tecniche si sono molto evolute, ma sulla faccenda non saprei dirvi altro. (p. 334)

Catani radica subito il tema di tradizione fantastica del morto che ritorna dall'oltretomba, a una base di verisimiglianza scientifica. Il clima inquietante che si viene a creare non trascende mai nella sfera del soprannaturale, si costruisce entro la cornice di una spiegazione tecnologico-scientifica. La donna riportata in vita è mutata: il processo a cui è stata sottoposta l'ha resa una creatura differente, e le piccole discrepanze fisiche che la rendono irrimediabilmente distinguibile dalla donna che era stata giocano sul richiamo alla sfera simbolica della morte: la pelle è più fredda, o forse solo più fresca, il colore dell'incarnato differente, gli occhi azzurri hanno ora riflessi di ghiaccio e così via.

> Fu in uno di quei lenti, polverosi pomeriggi - non era trascorso un mese dal suo ritorno - che Lazzarella mi chiese di baciarla. Sentivo che prima o poi il nodo sarebbe giunto. E sapevo che non avrei potuto rifiutare: significava vanificare tutto. Acconsentii. Volli baciarla come ai vecchi tempi, ma posai le mie labbra sulle sue con timore. Non erano fredde ma solo fresche, scoprii che il suo alito profumava di gigli.
>
> Poco tempo dopo mi svegliò di notte. Lei aveva un sonno breve, estremamente leggero. Vegliava silenziosa, forse pensierosa (chissà su cosa) fino al mattino. Erano circa le tre e mi fissava con iridi azzurre come un riflesso di ghiacciai, ma sempre leggermente offuscate. «Facciamo l'amore» disse.
>
> Anche stavolta fui combattuto, ma non seppi rifiutarmi. L'avevo voluta Rianimata e dovevo accontentarla in ogni suo desiderio. Nadia era stata la donna della mia vita, non avrei guastato tutto proprio ora. Far l'amore con lei, con il suo corpo che stentava a non restare rigido e darmi un po' di calore, che aveva movimenti strani, piccoli scatti convulsi, mi mise in agitazione per settimane. Pure, non mi dispiaceva. Ne ero spaventato e ne ero felice. Mi gratificava soprattutto pensare che fossi io a dare calore a lei. (p. 334)

La donna non è più Nadia, ma Lazzarella, ed essa è «opaca, silenziosa, inesplicabile», profondamente estranea. Lazzarella comincia a frequentare uno dei primi gruppi di Rianimati che vanno formandosi, e che si ritrovano per sedere in silenzio in qualche edificio disabitato. Il protagonista comprende, dalle assenze sempre più prolungate, che si sta consumando un nuovo distacco. Nonostante tra i due vi fosse un'incomunicabilità insanabile, il protagonista soffre dell'abbandono e quando lei torna per prendere dei vestiti la segue, fin nel caseggiato deserto dove i Rianimati della città si sono stabiliti.

> Mi venne un pensiero: che amasse, a suo modo, qualcuno dei Rianimati suoi amici. A suo modo, ma sarebbe stato amore per qualcun altro. […]
>
> Li trovai seduti per terra a gruppetti, nel buio praticamente totale di una stanza disadorna e senza vetri alle finestre. Individuai subito Lazzarella accanto a un Rianimato. Non ci vidi più. Corsi verso di lei. Mi fissò. I suoi occhi erano impenetrabili. In quel momento sentii in me dolore, desiderio di vendetta, disperazione assoluta e non so cos'altro. Mi ero illuso di colmare con le tecniche la distanza che separa la vita dalla morte; scoprivo che questo errore aveva trasformata la distanza in una voragine che rischiava di inghiottirmi. Lazzarella non poteva più vivere con me […] In un raptus l'afferrai, la denudai e le strappai il cordone ombelicale che alimentava il flusso vitale di liposomi. Si afflosciò a terra in un lago d'un liquido viscido, indefinibile, che continuava a defluire. (p. 336)

Il racconto termina dopo poche righe. Come spesso i racconti scritti per «Villaggio globale», anche *Sboccerà il crisantemo* ha dovuto risolversi entro una misura molto breve, in questo caso grazie a una parabola in cui gli elementi perturbanti sono stati ingigantiti fino alla perdita di controllo del protagonista e all'epilogo tragico. Il narratore conclude commentando di non aver avuto noie di tipo legale, perché uccidere un Rianimato non è, almeno per ora, considerato un delitto («Per definizione non si può uccidere una persona già morta»), riportando così anche il finale, grazie a un commento sullo statuto giuridico dei Rianimati, nell'alveo della verisimiglianza data da un procedimento di estrapolazione logica.

Decisamente più articolati nella struttura gli altri due racconti che vorrei prendere in considerazione come esempi del filone tematico amoroso: *Due volte vedova di te* e *Reincantamento*, rispettivamente scritti nel 1984 e nel 1994.[40]

In *Due volte vedova di te* si può scorgere, io credo, una eco del racconto *Doppio psicosomatico* di Lino Aldani (1960):[41] anche nel racconto di Catani vi è un fenomeno di surrogazione della persona amata defunta tramite una macchina, e non può essere un caso che il nome della protagonista, Amanda, sia il medesimo del personaggio che cadeva in un analoga dinamica psicologica nel racconto di Aldani. Le analogie però si fermano qui. In *Due volte vedova di te* la macchina che finisce per sostituire il compagno morto nella mente della protagonista non è un automa di sembianze umane, bensì un computer (significativa coincidenza, il 1984, anno di stesura del racconto, è anche l'anno in cui il Macintosh della Apple fu commercializzato per la prima volta).[42]

L'*incipit* del racconto, *ex abrupto*, mette subito il lettore davanti a una situazione il cui presupposto è già accaduto: «"Ho letto dell'incidente di Danilo, il mese scorso," esordì Antonio un po' a disagio. "Sono molto rattristato. Per te dev'essere un colpo terribile". "Mi ha lasciato senza forze", rispose Amanda con voce bassa» (p. 209).

Danilo e Amanda erano stati sposati sin da quando erano molto giovani, da anni però il carattere di Danilo si era fatto sempre più schivo e solitario, l'uomo si era allontanato e il rapporto tra i due si era deteriorato. Ora, la morte di Danilo, ha riempito Amanda di rimpianti, ma soprattutto, le ha portato Alan. Alan (è evidente il richiamo al nome del pioniere dell'intelligenza artificiale Alan Touring) è un calcolatore di ultima generazione, in cui Danilo ha riversato ogni documento che lo riguardava, compreso il dettagliato diario che aveva preso a scrivere quotidianamente da qualche anno. Amanda chiede ora l'aiuto dell'amico Antonio, un esperto di software, per comprendere il funzionamento del calcolatore, e apprendere come accedere ai dati che esso racchiude. Ma l'esplorazione virtuale dei dati contenuti nella macchina diventa una forma di negazione del lutto. Al movimento psicologico che porta la donna a investire la macchina di un ruolo emotivo sempre più

40 *Due volte vedova di te* esce una prima volta sulla fanzine «THX 1138» nel 1984 col titolo *Giochi d'amore*, viene in seguito ristampato con cambiamenti significativi sulla «Gazzetta del Mezzogiorno» il 18 agosto 1984; su «l'Unità» il 6 agosto 1986 col titolo *Che amore di computer*; nel 1998, col titolo originale, nel volume dedicato al *Premio Letterario Internazionale Giorgio La Pira* (Pistoia, Centro Studi G. Donati); quindi nella già citata antologia personale dell'autore *Chimere senza tempo* del 1998, infine ne *L'essenza del futuro*, cit., pp. 209-220, da cui cito nel testo. *Reincantamento* è stato pubblicato in un volumetto autonomo: *Replay di un amore*, Napoli, Schena, 1994, ma cito, anche in questo caso, dall'ultima edizione nell'*Essenza del futuro*, cit., pp. 245-283.

41 Vedi il capitolo dedicato ad Aldani nel presente lavoro.

42 Un'altra coincidenza, ma questa volta sospetta: la trama del film *Codice Privato*, girato nel 1988 da Francesco Maselli, con protagonista Ornella Muti, è estremamente simile a quella di *Due volte vedova di te*. Negli accrediti non risulta però alcun riferimento al racconto, presentato invece come ispirato al monologo teatrale *La voix humaine* di Jean Cocteau (1930).

spiccato, contribuisce anche il contrasto tra l'affidabilità, la prevedibilità con cui la macchina risponde alle sollecitazione, e l'imperscrutabilità, la distanza, che avevano segnato la personalità di Danilo prima della morte. Il computer assume così un ruolo sostitutivo ma anche compensativo.

> È notte e Amanda si sveglia si soprassalto. Lo ha sognato di nuovo.
> Era seduto in casa dietro un tavolino e le diceva solo: PARLAMI! Allora lei con orrore si è accorta che quella era solo la testa di Danilo, piantata sulla *console* dell'XM661. Si è svegliata piangendo.
> Da uno sguardo all'ora: mezzanotte in punto. Antonio è dovuto partire, è volato a Bruxelles per una settimana. Lentamente, reprimendo un singhiozzo, scende dal letto e, come calamita, va al computer. L'accende. Nel buio dello studio lo schermo diffonde una luminescenza grigioverdina. È la superficie limpida di un pozzo le cui profondità sembrano insondabili. Amanda esita, le dita appena sollevate sui tasti. Le dita scendono lente...
> Finora, a parte le raccomandazioni di Antonio di non precorrere i tempi, ha evitato di chiedere a quella tastiera, approfondire. Ha rimandato. Con Danilo da vivo Amanda aveva un dialogo, benché intermittente, con Alan c'è ancora una specie di timore. Preme il comando dell'input: DANILO. Lo schermo dipana rapido una serie di dati: DANILO BENASSI, RK-325O-JS, FOLIGNO 22 OTTOBRE 1977, GR. SANG. AB, COD. FISC...
> È una risposta che ad Amanda comunica solo freddo. Ella allora non è capace di utilizzare lo strumento in modo più esperto, ma subito le viene di impostare: AMANDA. Lo schermo risponde, stavolta non si materializza un'altra scritta ma un disegno: la figura stilizzata di un cuore che pulsa.
> Lei lo fissa, stupita. Dunque... può già comunicare qualcosa! Ma ecco, ora è proprio Alan a rivolgersi a lei, lo schermo lampeggia: AMANDA: CHIEDI ANCORA A DANILO. (pp. 212-213)

La narrazione adopera la terza persona, penetrando spesso nei pensieri di Amanda, il linguaggio scarno e descrittivo crea un clima sospeso. Il principale interesse dell'autore non risiede però nella ricerca di una originalità linguistico-formale: lessico, figure retoriche (come il paragone) e scelte discorsive (il punto di vista interno e l'indiretto libero), si collocano sempre con decisione sul fronte della comunicabilità, della semplicità, piuttosto tendenti, nel riportare dialoghi o pensieri, alla mimesi di forme colloquiali.

Il clima in cui si svolge la scena è notturno e surreale, lo schermo del computer diventa una superficie liminare carica di significati simbolici (qualche pagina più avanti la metafora sarà quella della «soglia verso una dimensione sconosciuta», p. 217). Mentre la luce grigio-verde si proietta sulla stanza, ammantando di sé l'ambiente, l'interfaccia della macchina diventa la porta d'accesso a un mondo sommerso e ignoto, paragonata allo specchio d'acqua sotto cui si cela la profondità ignota di un pozzo.

La proiezione della personalità di Danilo sulla macchina da parte della donna trae alimento dai rimpianti e dalle insoddisfazioni rimaste vive dopo la morte dell'uomo: se davvero egli ha immesso nella memoria della macchina tutti i suoi dati e ricordi «ora ella può finalmente interrogare, parlare a volontà con lui come mai accadeva prima». Il cortocircuito tra la dimensione dell'artificio

tecnologico e quella del sentimento prende forma in una serie di immagini esplicite: lo schermo interrogato sulla donna mostra un cuore pulsante, poco dopo il volto di Danilo (in una scena in cui il confine tra eventi e allucinazioni sembra farsi sfumato): «Alan lampeggia. Amanda vive un suo tempo al di fuori di quello reale, le dita chiedono ancora l'unica cosa che sanno chiedere: *Danilo*. Una immagine, un busto che ruota, infine il suo volto tridimensionale, "vivo", si affaccia allo schermo e pare che fissi proprio lei. Muove le labbra. Una voce (la *sua* voce) chiama: "Amanda!"» (p. 213).

La narrazione dell'evoluzione della vicenda viene ripresa dopo un'ellissi narrativa, dal punto di vista di Antonio, che rincontra Amanda dopo un certo tempo. Quando i due si ritrovano il lettore può intuire la piega presa dagli eventi da una serie di particolari: Amanda ha rimesso in ordine la casa, comprato vestiti nuovi e presto confessa di aver trovato in Alan qualcosa di simile a un compagno, proiettando su di esso l'attaccamento emotivo verso il defunto e anzi, trovando nella macchina, l'affidabilità di una risposta che non viene mai negata. D'altronde, argomenta la donna, la personalità di un individuo non è basata sull'elemento fisico, sull'hardware - per dir così:

> «[...] proprio grazie ad Alan io *soltanto adesso* sto capendo e amando veramente Danilo. Chiaro? Ciò che non accadeva quando lui era in vita si verifica ora. Non è meraviglioso?»
> «Questo è impossibile» replicò Antonio bruscamente. «Da quella accozzaglia di plastica e silicio non potrai mai avere amore, ovviamente, ma nell'ipotesi più lungimirante una fredda simulazione a tinte rosa.»
> «Dici? Non credermi completamente a digiuno. La costituzione psicologica di un sistema non dipende dal suo hardware, insomma l'accozzaglia che dici, ma dai programmi. Il software. Perché negare che macchine abbiano credenze o proprietà mentali, se sufficientemente potenti, veloci, e correttamente programmate? Eppoi... sfido qualunque filosofo a dimostrarmi che la perfetta simulazione di un fenomeno non equivale il fenomeno stesso». (p. 214)

Amanda sceglie così di lasciarsi andare alla rievocazione del passato e all'illusione che Alan possa colmare il vuoto lasciato da Danilo. L'interrogazione del calcolatore si ripete ogni notte, il computer sembra identificarsi con l'uomo: mostra le foto dei viaggi passati, costruisce immagini di quelli futuri, che dimostrano la nascita di una creatività e di una volontà. Antonio cerca di mettere in guardia la donna e in una lettera l'avverte: «Bisognerà preparasi ad affrontare un problema che si porrà allorché egli scoprirà che, in realtà, è morto […] Quando incomincerà ad avere un quadro più completo di se stesso potrà subire uno shock. La perfetta simulazione equivale il fenomeno? Se è una verità, si morde la coda. Anche il suo shock sarà reale» (p. 216).

La situazione precipita mentre Amanda e Antonio sono fuori a cena. La donna viene avvertita per telefono di un incendio divampato nel suo appartamento, quando si precipita alla casa Alan è irrimediabilmente danneggiato e lei stessa riporta gravi ferite nel tentativo di recuperarlo e metterlo

in salvo. La scena finale è affidata al punto di vista di Antonio che riflette mentre si allontana dall'ospedale dove Amanda è in convalescenza: sembra che la causa dell'incendio sia stato un cortocircuito nell'impianto elettrico del computer, il che ha un risvolto inquietante, perché il fatto che Amanda fosse fuori a cena quella sera è stato un puro caso. Le ultime righe sono così dedicate alle riflessioni di Antonio sulla definizione della vita:

> A che punto di... esaltazione erano arrivati quei due, cosa aveva intuito effettivamente Danilo sulla propria natura, su quella di Amanda? […] Il fatto era che nessuno aveva idea di come sarebbe stata una vita artificiale "reale"... I virus informatici, per esempio: non possedevano un'esistenza autonoma nel mondo materiale, ma non per questo si potevano necessariamente escludere dalla categoria degli esseri viventi. Al riguardo - benché lui avesse sempre volutamente evitato con Amanda questo discorso - da decenni ferveva un dibattito acceso: se si trattava solo di organizzazione, un'entità organizzata in modo appropriato sarebbe stata *viva*, da qualsiasi materia risultasse costituita...
>
> Sul viale c'era un tappeto di foglie d'acero, gialle e di un acceso color ruggine. Antonio annusò l'odore intenso dell'autunno inoltrato. Dietro pini d'un verde scurissimo svettavano i tetti con le tegole di cotto della grande clinica. Gli spazi vasti e l'aria gelida parevano accrescere i rumori minimi, il senso di tridimensionalità e profondità del modo circostante. Un quadro di forti sensazioni visive, olfattive, tattili.
>
> Era la *realtà*.
>
> La sua realtà...
>
> Scrollò le spalle e mosse deciso verso l'auto. (p. 220)

L'epilogo del racconto ristabilisce l'assenza del defunto, mentre il personaggio di Antonio, che nella vicenda si è riservato la parte di osservatore esterno e voce della razionalità di contro al trasporto emotivo di Amanda, lascia aperta una riflessione dubbiosa sui confini della vita e della coscienza in quanto tali. Il tema rimanda a una tradizione ampia di precedenti sia in fantascienza che nel pensiero filosofico scientifico moderno. I riferimenti rintracciabili partono quantomeno dal test di Touring - il test ideato da Alan Touring per verificare l'intelligenza di una macchina -,[43] mentre nella letteratura e nel cinema di fantascienza le intelligenze artificiali sono molto diffuse e gli esempi celebri sono numerosi, da Vulcano 3 nell'omonimo romanzo di Philp K. Dick,[44] al calcolatore Hal 9000 di *2000 Space Odyssey* di Arthur Clarke,[45] per citare solo due esempi i cui risvolti inquietanti sono ripresi, seppure sfumati, nel finale del racconto di Catani. Tra gli scrittori di lingua inglese in attività contemporaneamente a Catani su queste tematiche saranno da citare

43 Il test di Touring prevede un esaminatore posto davanti a due terminali uguali, in comunicazione rispettivamente con un uomo e una macchina; la macchina viene giudicata intelligente se l'esaminatore, ponendo delle domande ed esaminando le risposte tramite i terminali, non è in grado di capire a quale dei due terminali sia collegata la macchina e a quale l'umano. Il test venne teorizzato dallo scienziato inglese nel 1950, nell'articolo *Computing machinery and intelligence*, sulla rivista «Mind» (n. 59, pp. 433-460).

44 *Vulcan's Hammer*, prima edizione in lingua originale nel 1960, prima traduzione italiana comparsa in «Urania» n. 320, 3 novembre 1963, traduzione di Beata della Frattina.

45 *2001 Space Odyssey* nasce come film, diretto da Stanley Kubrick nel 1968, basato sul racconto *The Sentinel* (1948) di Arthur Clarke. In seguito, nello stesso anno 1968, Clarke ha sviluppato anche l'omonimo romanzo. La prima edizione italiana del romanzo è stata pubblicata da Longanesi nel 1969; firmava la traduzione Bruno Oddera.

almeno Rudy Rucker e Greg Egan. Delle opere di Rucker riguardanti il problema della coscienza come costruzione artificiale ho già detto più sopra in questo capitolo, mentre dell'australiano Egan il romanzo *Permutation City* è costruito attorno all'idea della trasfusione di un'identità personale all'interno di una macchina ponendo un interrogativo proprio sulla differenza tra identità umana naturale e ricreata. *Permutation City*, edito nel 1994, andrà però citato come un esempio della generale fortuna di queste tematiche nella nuova *hard science fiction*, evidentemente sulla scorta degli sviluppi dell'informatica, degli anni Ottanta e Novanta, che per ovvi motivi cronologici non può costituire un modello diretto del racconto di Catani (la cui prima edizione è del 1984).[46]

Nell'ultimo esempio che voglio portare di racconto a tema amoroso, *Reincantamento*, l'invenzione messa in scena dall'autore è più sofisticata. Scritto su richiesta di Giorgio Saponaro, per la collana Pochepagine, che lo scrittore dirigeva per l'editore pugliese Schena, il racconto nasce con la vocazione - suggerita appunto da Saponaro - di «una storia fantascientifica che fosse quasi *mainstream* e risultasse leggibile da tutti: per esempio, una storia d'amore».[47] Catani raggiunge in realtà un punto di equilibrio tra l'impegno nell'invenzione fantascientifica e una vocazione introspettiva sviluppata più che altrove. *Trait d'union* tra i due fronti è il tema della mente e della memoria: il protagonista scopre di essersi fatto cancellare dalla mente tutti i ricordi relativi a una amante. Il trattamento è realizzato grazie a una tecnologia inventata nel futuro in cui il racconto è ambientato, seppure ancora sperimentale. La scoperta avviene perché nel contratto firmato con il centro che ha prestato il servizio, Bruno, il protagonista, ha richiesto che alcuni ricordi riaffiorino a intervalli di un certo tempo. Ovviamente Bruno non ha memoria nemmeno di questo e la trama prende avvio quando l'affiorare di un primo ricordo fa temere Bruno di essere impazzito e soggetto ad allucinazioni. Comincia così l'indagine del protagonista nel proprio passato, mentre i ricordi che affiorano con una frequenza crescente rischiano di sconnetterlo dalla realtà presente e quella che diventa quasi un'ossessione per la misteriosa donna che li popola, gli aliena l'affetto della compagna Gida.[48] L'*incipit* del racconto coniuga assomma tipici della scrittura di Catani:

46 Per una rassegna tematica su robot e computer nella fantascienza prima del cyberpunk si può vedere lo stesso Catani in Catani, Vittori, *"Adesso Dio c'è". Calcolatori e computer nella fantascienza pre-cyberpunk*, in *Mi sono perso col cosmo tra le mani*, cit., pp. 12-32. Tra i precedenti verosimilmente conosciuti dall'autore al momento della stesura di *Due volte vedova di te* anche il Lem di *Non serviam* (1971, prima traduzione in Italia registrata dal Catalogo Vegetti 1985), in cui viene ideato un software in grado di simulare la vita e l'evoluzione di una civiltà di esseri virtuali all'interno del computer.

47 Testimonianza dell'autore ne l'*Essenza del futuro*, cit., p. 245.

48 Si nota una spiccata somiglianza dell'idea centrale della trama del racconto di Catani (un servizio di cancellazione mirata di ricordi svolto da un'azienda, un protagonista che sceglie di cancellare il ricordo di una ex-amante) con quella della sceneggiatura firmata da Charlie Kaufman nel 2004 per il film *Eternal Sunshine of a Spotless Mind* girato da Michel Gondry. Un credibile caso di poligenesi creativa (anche data la presumibile circolazione locale o nazionale del racconto lungo di Catani).

> L'amore e il mare possono essere legati da corrispondenze segrete capaci di sconvolgere una vita.
>
> La mia, per esempio.
>
> Nel soffocare pomeridiano di fine luglio Gida era una serie di rumori casalinghi alle mie spalle. Me ne stavo abbandonato su una sdraio sotto un olivo, fra cicale e zolle pietrose. La scena aveva colori accesi. Amo molto il mio fazzoletto di terra, la piccola casa sulle pendici della Murgia. La mente era sgombra, piacevolmente ricettiva.
>
> Senza alcuna logica, crudamente, mi si spalancò davanti un paesaggio marino vividissimo.
>
> Lo considerai per frazioni d'attimo, sorpreso che una fantasia involontaria si imponesse con tanto realismo. Era il mare, dico. Centottanta gradi di un pastello azzurro increspato, con scie più chiare e sfumato nel cielo. La cosa mi prese allo stomaco, saltai in piedi. (p. 246)

Il brano si apre all'insegna di termini ed espressioni consueti, familiari, comuni: «mare», «amore», «corrispondenze segrete». La costruzione è pensata per catturare immediatamente l'attenzione, suscitare una curiosità e un'attesa (il protagonista anticipa che la sua vita è stata sconvolta), il paesaggio è noto allo scrittore, aiuta a fornire un tocco di sicura verisimiglianza; quindi lo stato allucinatorio interviene a turbare subitaneamente e radicalmente lo stato di coscienza del personaggio. Il tono del narratore interno è colloquiale, spigliato, conversevole - «me ne stavo abbandonato», «amo molto il mio fazzoletto di terra»; quasi egli si rivolge direttamente ai lettori, a carpirne la fiducia quando introduce nella narrazione l'accadimento straordinario e inspiegabile dell'apparizione del mare: «Era il mare, dico». Così, più avanti, il narratore adotta il punto di vista dell'io-narrato, in modo da svelare al lettore la spiegazione degli strani fenomeni allucinatori poco a poco, mentre introduce sporadiche osservazioni col proprio senno di poi, così da alimentare la curiosità («Fu l'avviso di ciò che sarebbe seguito»).

Un racconti all'interno del racconto funge da metafora della curiosa situazione in cui Bruno si viene a trovare: egli è impegnato con altri tre amici nella scrittura di una *round robin story*, un racconto in cui ciascun autore deve proseguire la parte scritta dall'autore che lo ha preceduto. A Bruno è toccata la difficile posizione di ultimo della sequenza e deve quindi trovare una chiusa adatta al racconto già impostato e sviluppato dagli amici. Espone la trama del racconto a degli amici durante una cena, dopo aver spiegato della *impasse* creativa in cui si trova davanti al compito di inventare un finale: «Un uomo va nella sua casa di villeggiatura e trova ad attenderlo ansiosa e affettuosa la moglie. Ma qualcosa non quadra: il giardino è invaso da erbacce alte un metro e la casa, dentro, appare insolitamente trascurata. Durante la notte l'uomo ha un incubo in cui la moglie risulta morta. Si sveglia di soprassalto nel buio e si ritrova solo nel letto» (p. 249), il giorno seguente tutto sembra tornato alla normalità, compresa la moglie, viva e vegeta. La fine del blocco creativo di bruno e la conclusione della *round robin story* giungeranno insieme alla soluzione del mistero dei ricordi che affiorano. Alla prima esperienza allucinatoria ne seguono altre due prima che Bruno consulti il proprio medico e infine una psicologa.

La dottoressa Pietri è in grado di suggerire la giusta spiegazione:

> «Signor Monfreda, si prepari a una sorpresa. Grossa. A proposito, lei è sanissimo. Mi dica, ha mai sentito parlare di... ME?» Sorride al debole gioco di parole. «Non Valeria Pieri, ovviamente. Emme-E: iniziali di *memory eraser*, soppressione di memoria.»
> Scuoto il capo e la guardo. Non comprendo.
> «Naturalmente. È una cosa di cui davvero in pochi sono a conoscenza. Ascolti bene quanto sto per dirle. Bruno (mi consente di chiamarla per nome?) esattamente 23 mesi fa è cominciato un periodo della sua vita durato quattro mesi, del quale lei ora non ricorda assolutamente nulla. La sua memoria riprende 19 mesi fa, ed è come se quell'intervallo fosse svanito. Che ne pensa?»
> «Che dice, dottoressa, mi lascia interdetto, com'è possibile una tale enormità, scherziamo?»
> «Si tranquillizzi, il ME esiste da qualche anno, è una sostanza che influisce sulle cellule cerebrali deputate ai meccanismi mnemonici e l'effetto può essere dosato millimetricamente, in pratica neurone per neurone. Oggi la tecnologia è in grado di cancellare alcuni particolari ricordi e non altri, a richiesta. Un procedimento elettrochimico estremamente delicato. I centri attrezzati sono solo due in tutto il mondo» (p. 254)

Dunque la vicenda è messa in moto da un presupposto che introduce un elemento decisivo noto all'interno di un contesto sostanzialmente già noto: il presente in cui vivono i personaggi è del tutto simile a quello dell'autore, costituisce un futuro estremamente vicino in cui poco è mutato. La reazione del protagonista è la medesima che prevedibilmente potrebbe avere un ideale lettore del racconto a cui nel 1994 venisse fatta la stessa rivelazione: incredulo e stupefatto Bruno chiede di vedere una documentazione inequivocabile di quanto la dottoressa asserisce, quindi è costretto ad arrendersi all'evidenza:

> «E quindi,» dico incredulo, «secondo quanto lei mi dice, quelle visioni sarebbero ricordi. Né più né meno.»
> «Esatto.»
> «Cioè io avrei già vissuto...quella roba.»
> Silenzio.
> «Ciò che adesso mi torna a puntate. Dottoressa, la scongiuro, mi dica almeno perché l'ho fatto. Perché mi sono sottoposto a questa cosa assurda. Ci sarà un motivo, e sarà stato grave.»
> «Devo deluderla, Bruno. I veri motivi per cui l'ha fatto probabilmente li conosceva solo lei. E comunque, quand'anche fossero stati ufficializzati sui documenti, non ne verrà messo a parte [...]» (p. 255)

Si configura così una situazione non lontana da quella che nel *Quinto principio* interesserà il personaggio di Alex/Erlich: un conflitto interiore tra l'identità presente e una passata della stessa persona, tra due stadi temporali del medesimo io, nel *Quinto principio* ipostatizzato nella costruzione di un'identità *ex novo*, nel cambio del nome, dell'esistenza e dei connotati fisici, in *Reincantamento* giocato sul piano dei moventi psicologici e della memoria. Il Bruno di un anno e mezzo prima ha compiuto una scelta di cancellazione della memoria, ma anche di cancellazione dell'operazione stessa di cancellazione, creando così una discontinuità radicale e

un'incomprensibilità tra sé e il proprio io futuro, l'io del narratore. Seguendo le tracce visive costituite dai ricordi che affiorano, e sempre più invaghito della misteriosa donna di cui non ricorda nulla, Bruno giunge a Venezia. Qui scopre infine che la donna era morta in un incidente d'auto, poco dopo un litigio avvenuto fra loro. Ma quando all'uomo si offre la possibilità di riacquistare completamente i ricordi di quei mesi, per la via chimica inversa a quella che li ha cancellati, egli preferisce continuare a ignorare i motivi che l'avevano spinto alla cancellazione, e conservare della ragazza del suo passato, l'impressione sfuocata e l'infatuazione che gli spezzoni di memoria gli hanno lasciato. L'epilogo è così segnato dallo stato d'animo sospeso e malinconico del protagonista.

Con quest'ultimo gruppo di racconti, dedicati a tematiche erotico-amorose, può concludersi questa lettura dell'opera di Catani. Sebbene, come nei tre capitoli precedenti, non si sia affrontata una lettura ravvicinata di ciascun racconto - che la produzione dell'autore si presterebbe a un lavoro critico autonomo e corposo -, gli esempi considerati sono rappresentativi e mi paiono rendere giustizia alla varietà tematica che caratterizza tutta la produzione dello scrittore.

Ciascuno degli ambiti identificati in base alla presenza di un tema dominante o caratterizzante - impegno politico e utopie critiche, distopie ed elementi cyberpunk, sesso, relazioni e introspezione -, corrisponde, se volgiamo, ad altrettanti sotto-filoni o modi di declinare il genere fantascientifico. Ma ciascuno di essi trae la propria riuscita dalla presenza di una riflessione sulla scienza e la tecnica, intrecciata alle vicende narrate: dalla fisica classica dei principi della termodinamica e dell'entropia, alla fisica quantistica dell'*entaglement* tra particelle, dalla biogenetica della clonazione e delle terapie medicali più innovative, all'informatica dell'intelligenza artificiale, per arrivare alla “scienza economica” dei mercati finanziari.

Se pure le riflessioni di Catani non si appuntano su un livello filosofico o gnoseologico, nei suoi racconti e romanzi questo autore sa impadronirsi dei concetti, anche i più recenti, elaborati nell'ambito delle scienze dure, e proporre scenari d'invenzione che ne costituiscono un proseguimento estrapolativo o una deformazione fantasiosa, ossia, insomma, una forma di popolarizzazione. Mi è sembrato, per questi motivi, che Catani potesse figurare in questo lavoro come esponente di una fantascienza italiana che sa destreggiarsi senza dubbio col fronte scientifico del binomio, seppure anche nel caso della sua narrativa, al centro della creazione letteraria non vi siano la scienza o la tecnica in sé, quanto piuttosto le ricadute di esse nella vita dell'uomo e della società.

Conclusioni

Un genere tra industria e cultura

La letteratura fantascientifica rappresenta un caso particolare all'interno dei complessi processi che hanno caratterizzato la crescita dell'industria culturale in Italia dopo la seconda guerra mondiale e durante gli anni del *boom* economico. Il fatto letterario si presta a essere preso in esame anche in quanto prodotto culturale, ovverosia determinato e caratterizzato non solo dalla volontà creatrice degli autori, ma anche dalle dinamiche di produzione, circolazione e fruizione proprie della moderna società industriale. Così le vicende della fantascienza in Italia mostrano un'esemplarità relativamente ad alcune dinamiche e caratteristiche dell'industria culturale coeva; basti pensare, per fare solo un esempio, ai «Romanzi di Urania» nel più ampio quadro delle collane economiche ad alta tiratura costruito da Mondadori sin dagli agli anni Trenta. Una valenza rappresentativa la fantascienza può avere anche rispetto alla più vasta influenza culturale-produttiva degli Stati Uniti in Italia negli stessi anni - dai rotocalchi settimanali ai fumetti al cinema.

Infine la fantascienza non è isolata nella situazione di svantaggio critico che interessa, nello stesso periodo, tutto quel settore della produzione letteraria rivolto a un pubblico popolare, a lungo tendenzialmente escluso dalle sedi istituzionali dell'elaborazione critica e reso poco appetibile in termini di prestigio culturale e sociale, tanto da aver contribuito - questa modesta considerazione da parte delle istituzioni della cultura ufficiale - alla scarsità della produzione nostrana, subito compensata dagli editori attingendo al cospicuo bacino della produzione estera.

D'altronde il caso della letteratura fantascientifica presenta peculiarità altrettanto importanti che lo distinguono nettamente dagli ambiti contigui e coevi della produzione editoriale. Penso innanzitutto al peso delle traduzioni e dei modelli angloamericani, forse non paragonabile nemmeno a quello che i romanzi stranieri ebbero nel settore del giallo tra le due guerre (quando il protezionismo del Miniculpop aveva comunque imposto alle collane la pubblicazione di una percentuale non minima di opere nostrane). Ciò si è ripercosso direttamente sul piano della scrittura, nel fenomeno degli pseudonimi e soprattutto nell'assimilazione, da parte degli autori italiani, di un repertorio di temi e *topoi* già ampiamente consolidato fuori dalla letteratura nazionale.

Il rapporto coi modelli angloamericani è d'altro canto favorito, come si è visto soprattutto nella prima sezione del lavoro, dalla scarsa presenza e dalla ancora minore valorizzazione critica dei filoni tecnico-scientifico e fantastico nelle lettere nazionali. Filoni tematici non assenti ma certo fortemente penalizzati nell'economia generale del canone letterario.

Non sembra estranea a questi molteplici aspetti l'esistenza di pubblici molto particolari della fantascienza in Italia. Un primo bacino di lettori, il più vasto, quello che giustifica le tirature a quattro zeri di «Urania», si interessa della letteratura fantascientifica sulla scorta di avvenimenti particolari che esulano dall'ambito letterario per coinvolgere quello delle conquiste scientifiche nella corsa allo spazio degli anni Cinquanta e Sessanta e quello della produzione di genere a cavallo tra *media* diversi - principalmente la produzione cinematografica hollywoodiana soprattutto negli anni Cinquanta e Settanta. Questo settore di pubblico è soggetto alle ampie variazioni determinate da repentine crescite e diminuzioni dell'interesse collegate appunto a questi momenti dell'attualità culturale, e determina in sostanza le periodiche fioriture e i riflussi del mercato, in cui numerose pubblicazioni nascono e si spegnono.

Un secondo bacino di lettori, più ristretto ma decisamente più stabile nel suo numero e costante nel suo interesse, è quello che da vita al *fandom* fantascientifico italiano. Poche migliaia di lettori - in maggioranza maschi e distribuiti sul territorio nazionale con una certa prevalenza nelle regioni del nord -, che si avvicinano alla fantascienza giovani e giovanissimi, spesso attraverso «Urania» o qualche altra tra le prime pubblicazioni da edicola, e ne restano lettori lungo tutti i decenni considerati, sostenendo con i loro acquisti anche pubblicazioni di minor diffusione e maggior ricercatezza. Sono questi i lettori appassionati che scrivono alle rubriche di posta e che danno vita a iniziative di approfondimento e aggregazione sociale attorno alla fantascienza: pubblicazioni amatoriali ciclostilate, festival, premi. E sono questi i lettori dalle cui file provengono alcuni tra i curatori e gli autori che si affermano negli anni Sessanta, Settanta e seguenti, conferendo all'ambito della fantascienza italiana un'aria di famiglia che non si trova attorno ad altri generi.

Ciascuna delle testate prese in analisi nella sezione centrale del lavoro intrattiene con questi pubblici rapporti diversi, che non si svolgono per altro in una sola direzione: sono i lettori a decretare successi e insuccessi delle pubblicazioni, è all'inseguimento dei lettori che gli editori cambiano periodicità o formula interna o copertina delle pubblicazioni.

Ogni rivista opera con una progettualità diversa, dai tentativi di ampliamento del bacino dei lettori tipici di «Urania» e «I Romanzi del Cosmo» - con scelte di pubblicazione votate in diversi gradi alla leggibilità e alla semplificazione, alle proposte più avanzate e sperimentali di seppure tutte interne al genere di «Galassia», fino al tentativo di impegno letterario di «Futuro».

Così ciascuna pubblicazione incarna una linea editoriale diversa, dando, sempre all'interno di una comune marcatezza in senso di genere, un'interpretazione diversa della fantascienza che si riflette in primo luogo nelle scelte di traduzione e nei contenuti delle sezioni informative, quando ve ne sono. E ciascuna testata presenta atteggiamenti diversi nei confronti degli autori italiani, giocando un diverso ruolo nello sviluppo della produzione di genere nostrana.

I pionieri della fantascienza italiana pubblicati nell'«Urania» di Monicelli rendono nel complesso l'immagine di una fantascienza ancora in fase aurorale, che comincia a distinguersi sempre più nettamente dagli altri generi del fantastico, del sensazionalistico, del misterioso e che, al contempo, già presenta un'ampia varietà di declinazioni interne possibili. Gli autori italiani pubblicati ne «I Romanzi del Cosmo» esemplificano pienamente la fase di assimilazione dei modelli stranieri per imitazione, con il fenomeno degli pseudonimi, e la produzione di una fantascienza intesa come genere avventuroso, di intrattenimento, rivolto a un pubblico giovane. «Oltre il Cielo» imprime alla produzione italiana un nuovo impulso, traghettando la narrativa dal clima eroico-avventuroso dei primordi alla sperimentazione di nuove tematiche e nuovi approcci anche formali. Con «Galassia» (sopratutto durante la cura di Curtoni e Montanari) e «Futuro» la fantascienza italiana giunge a esiti letterariamente maturi e a sperimentazioni che la portano pienamente al livello della produzione internazionale; nel caso di «Galassia» pienamente entro l'alveo del genere, nel caso di «Futuro» con un tentativo di uscita dal "ghetto" generico della letteratura popolare e di penetrazione nel territorio della letteratura "alta", ancora lontano però, nei primi anni Sessanta, dal trovare un suo bacino di lettori tra gli intellettuali italiani. Infine sulle pagine di «Robot» vengono definitivamente consacrati alcuni dei principali autori italiani, nel quadro di un ritorno al genere come contenitore forte, transmediale.

Certamente in tutti questi casi la politica editoriale degli editori e dei curatori di queste testate ha influito in maniera decisiva sul tipo di narrativa italiana pubblicata, fino a casi di sollecitazione e promozione di certi autori o correnti anche molto spiccati. Penso al Monicelli maieuta con alcuni dei primi autori italiani, o alla predilezione di Rambelli per la narrativa a sfondo critico-sociologico di Cozzi e Malaguti.

Anche i capitoli dell'ultima sezione, dedicati all'analisi delle opere dei quattro autori prescelti dimostrano nel complesso il ruolo non indifferente giocato dagli aspetti editoriali-produttivi negli sviluppi del genere fantascientifico in Italia. Come si è visto, ciascuno di questi autori ha dovuto fare i conti con le possibilità offerte dal panorama delle pubblicazioni specializzate, adattandovi in qualche misura il proprio lavoro. Esemplare di queste dinamiche il caso di Aldani, che negli stessi anni attorno al 1963, pubblica su «Oltre il Cielo» racconti in cui prevalgono elementi avventurosi e

viaggi spaziali, mentre nei racconti che escono su «Futuro» o su «Galassia» mette in scena crudeli e satiriche proiezioni distopiche della società italiana del futuro.

Non meno efficace a questo proposito l'esempio di Catani, che porta avanti una cospicua produzione di racconti brevi e brevissimi per la «Gazzetta del Sud» e «Villaggio globale», spesso d'occasione (costruiti attorno a un tema assegnato), che poi confluiscono nei lavori maggiori.

Nel complesso la relativa ristrettezza del mercato specializzato italiano non ha favorito la professionalizzazione di questi scrittori, che hanno portato avanti la scrittura come secondo mestiere. Il percorso professionale di Vittorio Curtoni conferma la regola: raro caso di "fantascientista" che è riuscito a vivere del proprio lavoro letterario, ma solo volgendosi alla cura di pubblicazioni e, soprattutto, alla traduzione dall'inglese.

Le sedi editoriali costituiscono d'altro canto solo uno dei fattori che influenzano la produzione letteraria di questi autori, assieme ad altri non meno decisivi: i modelli stranieri, la tradizione letteraria nazionale, l'interesse per taluni temi e tecniche, la ricerca di un pubblico particolare e in parte diverso per ciascun autore.

Il problema delle traduzioni di fantascienza in Italia è, come si è visto, di particolare rilevanza. Non è un caso che i curatori delle pubblicazioni viste nella sezione centrale siano, in larga maggioranza anche traduttori. Si pensi ai casi emblematici di Giorgio Monicelli, di Roberta Rambelli, di Vittorio Curtoni: la traduzione della fantascienza è davvero da intendersi nel senso più ampio, dei singoli testi da una lingua a un'altra, ma anche adattamento di formule editoriali, e importazione di un canone e di un repertorio di *topoi* e temi. Quest'ultimo aspetto si realizza in particolare attraverso la traduzione di testi di grande qualità letteraria e di grande successo di pubblico, che vanno a costituire il sotto-canone, i modelli del genere, ma anche attraverso la traduzione massiva di una produzione di qualità media o scarsa, che contribuisce al consolidamento di un repertorio generico fortemente riconoscibile.

Tutti e quattro gli autori considerati nell'ultima parte esemplificano una dinamica di appropriazione di tale repertorio già consolidato in ambito anglosassone (il viaggio nello spazio, l'incontro con l'alieno, il pianeta straniero su cui l'uomo è colonizzatore o finisce per venire assimilato nel nuovo ambiente, o, ancora, l'apocalisse atomica e la mutazione dell'uomo e così via). Nella narrativa di Curtoni il rapporto con i modelli di lingua inglese (e sopratutto con due dei più problematici e interessanti: Dick e Ballard) è particolarmente forte ed evidente e certo favorito anche dall'attività traduttiva dell'autore.

D'altronde ho scelto ciascuno dei quattro autori dell'ultima sezione in virtù di una produzione in cui gli esiti finali sono originali, in cui il riuso del repertorio di genere è coniugato a una ricerca

tematica e stilistica personale e consapevole. Per Aldani penso ai racconti spaziali d'atmosfera e, soprattutto, alle distopie tutte italiane nelle loro ambientazioni, nella presenza di aspetti burocratici e di caotica sovrappopolazione, nel loro tono ironico-amaro. Racconti in cui la tecnica narrativa si giova di scelte smaliziate: narratori inattendibili, protagonisti moralmente ambigui, parallelismi tra piani temporali differenti e via dicendo.

La narrativa di Musa spicca soprattutto per la semplicità compositiva, la politura formale, il gusto per il neologismo carico di forza evocativa, e, sul piano tematico, le riflessioni leopardiane e sulla violenza e della prevaricazione, esplorato nei suoi risvolti psicologici e sociali, con un'attenzione particolare anche al punto di vista femminile ed ecocentrico.

Con Curtoni si ha esempio di una fantascienza che giunge all'estrema messa alla prova dei meccanismi compositivi dello straniamento, con racconti in cui le distorsioni prospettiche della psiche umana non consentono la ricomposizione di spezzoni contraddittori, o in cui i protagonisti faticano a ricavare una comprensione della realtà e a conferire un senso alle vicende. D'altronde, accanto alle problematiche dell'inconscio, si affacciano in Curtoni anche quelle del politico, non assenti già in Aldani, e che sarà poi Catani a porre in posizione centrale.

L'impegno politico sul fronte anarchico-libertario informa alcuni dei racconti migliori di Catani, accanto ad altri in cui l'autore esplora temi erotico-sentimentali e i nuovi rapporti dell'uomo con la macchina, anche in senso corporale, avvicinandosi alle immagini tipiche del cyberpunk. Con quest'autore, diversamente da quanto si è visto con Curtoni, la forma narrativa torna all'uso di meccanismi consolidati, per rivolgersi a un pubblico più ampio, idealmente composto non di soli appassionati di fantascienza, né di lettori culturalmente provveduti e attenti (come i racconti di Curtoni talvolta presupponevano).

Dopo la narrativa di Aldani e Musa, scritta e pubblicata a partire dai primissimi anni Sessanta, e quella di Curtoni, che rientra nella generazione successiva degli esordienti nei primi anni Settanta, Catani offre il caso di un autore appartenente a una generazione (in senso letterario più che anagrafico) ancora successiva, con la prima raccolta pubblicata alla fine degli anni Settanta e molta parte della produzione edita nei due decenni successivi. Dunque nei capitoli dell'ultima sezione l'analisi si è spinta in parte oltre i confini cronologici ed editoriali più strettamente osservati in quella precedente: il percorso di ciascun autore è stato seguito anche fino ad anni recenti e prendendo in considerazione edizioni e opere pubblicate in sedi diverse dalle testate considerate prima, sulle quali comunque tutti questi autori avevano esordito. Si è avuto così modo di gettare uno sguardo anche su quell'editoria libraria di genere, cui già accennavano le pagine sul contesto italiano della prima parte, sviluppatasi soprattutto dagli anni Settanta in avanti (penso alle opere di questi autori pubblicate con Dall'Oglio, De Vecchi, Nord, Solfanelli, Libra e così via).

La lettura critica delle riviste e degli autori considerati ha contribuito a dimostrare, io credo, l'obsolescenza di una nozione assiologica di genere letterario, ossia la capacità del repertorio fantascientifico di prestarsi a una costante riscrittura, in cui valore e scopo delle opere dipendono dalla capacità e dalla volontà del singolo autore o autrice, e, infine, la capacità degli autori e delle autrici italiane di fantascienza di proporre al loro pubblico sia una narrativa di intrattenimento di qualità, che una ad alto tasso di sperimentazione.

D'altronde quello che è stato ricostruito qui attraverso una serie di casi - riviste a autori - esemplari e rappresentativi di una realtà più ampia, costituisce solo un momento, seppure fondamentale, all'interno di una storia più lunga e meritevole di ulteriori studi.

Bibliografia

Monografie e saggi in volume

- Abruzzese, Alberto, *Forme estetiche e società di massa. Arte e pubblico dal Decadentismo all'industria culturale americana*, Venezia, Marsilio, 1973.

- *Id*., *La grande scimmia. Mostri, vampiri, automi. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema all'informazione*, Roma, Luca Sossella Editore, 2008 (1979).

- Albonetti, Pietro (a cura di), *Non c'è tutto nei romanzi. Leggere romanzi stranieri in una casa editrice negli anni '30*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1994.

- Aldani, Lino, *La fantascienza*, Piacenza, La Tribuna, 1962.

- Aldiss, Brian, *Un miliardo di anni*, Milano, SugarCo, 1974 (1973).

- Un'Ambigua Utopia (collettivo, a cura di), *Nei labirinti della fantascienza. Guida critica*, Milano, Feltrinelli, 1979.

- Amis, Kingsley, *Nuove mappe dell'inferno. Panorama della fantascienza*, Milano, Bompiani, 1962 (1960).

- Antonello, Pierpaolo, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, in *Italiamerica. L'editoria*, a cura di Emanuela Scarpellini e Jeffrey T. Schnapp, Milano, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008, pp. 99-123.

- *Id*., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nelle letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier, 2005.

- *Id*., *Letteratura e scienza*, in *Storia d'Itali*a, annali 26, *Scienza e cultura dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 923-948.

- Arona, Danilo, *Nuova guida al fantacinema. La maschera, la carne, il contagio*, Bologna, PuntoZero, 1997.

- Arslan, Antonia (a cura di), *Dame, droga e galline. Romanzo popolare e romanzo di consumo tra Ottocento e Novecento*, Milano, Unicopli, 1986.

- Bacchereti, Elisabetta, *L'immaginario di massa nella letteratura del Novecento. 4) La fantascienza*, in *Storia letteraria d'Italia*, a cura di Armando Balduino, Il Novecento, vol. XI, tomo 2 (1993), a cura di Giorgio Luti, Milano, Padova, Vallardi poi Piccin nuova libraria, 1951-1993, pp.

1705-1717.

- Barletta Mauro e Straniero Giovanni, *Lucentini & Lucentini. Profilo di un artigiano della letteratura*, Torino, Lindau, 2004.

- Bellone, Enrico, *La scienza negata. Il caso italiano*, Torino, Codice, 2005.

- Bernardini, Carlo e De Mauro, Tullio, *Contare e raccontare. Dialogo sulle due culture*, Roma-Bari, Laterza, 2005 (2003).

- Bertondini, Alfeo, *Letteratura popolare, giovanile, fantastica. Mito, utopia, fantascienza*, Urbino, QuattroVenti, 1989.

- Biagi, Dario, *Il dio di carta. Vita di Erich Linder*, Roma, Avagliano, 2007.

- Bianchi, Angela, *Il romanzo d'appendice*, Torino, E.R.I, 1969.

- Bordoni, Carlo, *Il romanzo di consumo, Editoria e letteratura di massa*, Napoli, Liguori, 1993.

- *Id*. e Fossati, Franco, *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

- Bourdieu, Pierre, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2001 (1979).

- Barbieri, Daniele, *Breve storia della letteratura a fumetti*, Roma, Carocci, 2009.

- Brunetti, Bruno, *Romanzo e forme letterarie di massa, Dai "misteri" alla fantascienza*, Bari, Dedalo, 1989.

- Brunori, Vittorio, *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, Venezia, Marsilio, 1978.

- Butor, Michel, *La crisi di crescenza della fantascienza* (1953), in *Repertorio. Studi e conferenze.* 1948-1959, Milano, Il Saggiatore, 1961, pp. 198-206.

- Caillois, Roger, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roma-Napoli, Theoria, 1985 (1966).

- Caronia, Antonio, *Il cyborg. Saggio sull'uomo artificiale*, Milano, Shake, 2008 (1985).

- *Id*., *Houdini e Faust. Breve storia del cyberpunk*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.

- *Catalogo storico Arnoldo Mondadori editore. 1912-1983*, a cura di Patrizia Moggi Rebulla e Mauro Zerbini, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985.

- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1986.

- Conte, Francesco Paolo (a cura di), *Grande enciclopedia della fantascienza*, 11 voll., Milano, Editoriale Del Drago, 1980-'82.

- Cozzi, Luigi, *Storia di Urania e della fantascienza in Italia*, 4 voll., Roma, Profondo Rosso, 2006-'10.

- Cremaschi, Inìsero, *Introduzione* a *"Futuro". Il meglio di una mitica rivista di fantascienza*, Milano, Nord, 1978.

- *Id*., *Introduzione* a AA. VV., *Universo e dintorni*, Milano, Garzanti, 1978.

- *Id*., *Cosa leggere di fantascienza*, Milano, Bibliografica, 1979.

- Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana*, Milano, Nord, 1978.

- *Id*., *Retrofuturo. Storie di fantascienza italiana*, Milano, Shake, 1999.

- *Id*., (a cura di), *Le macchine dell'infinito. Fantascienza editoria immagini. Com'era il futuro a Piacenza*, Piacenza, Tipolito Farnese, 2000.

- *Id*. e Lippi Giuseppe, *Guida alla fantascienza*, Milano, Gammalibri, 1978.

- Decleva, Enrico, *Arnoldo Mondadori*, Milano, Mondadori, 2007 (1993).

- Del Buono, Oreste, *Introduzione all'edizione italiana* in Suvin, Darko, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985, pp. VII-XV.

- Dell'Aquila, Beppe (a cura di), *Yambo. Un eclettico tra due secoli*, Torino, Little Nemo, 1996.

- De Mauro, Tullio, *La cultura degli Italiani*, a cura di Francesco Erbani, Roma-Bari, Laterza, 2010 (2004).

- De Turris, Gianfranco, *Il disagio della realtà. Conversazioni sul fantastico*, Roma, Settimo Sigillo 1991.

- *Id*., *Fantascienza e horror*, in *Storia dell'Editoria d'Europa*, vol. II, Firenze, Shakespeare & Company-Futura, 1995, pp. 241-256.

- *Id*. (a cura di), *Le aeronavi dei Savoia. Protofantascienza italiana 1891-1952*, Milano, Nord, 2001.

- *Id*. (a cura di), *Cartografia dell'inferno. 50 anni di fantascienza in Italia 1952-2002*, Verona, Biblioteca Civica, 2002.

- Dorfles, Gillo, *Nuovi riti, nuovi miti*, Torino, Einaudi, 1965.

- *Id*., *L'intervallo perduto*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 153-165.

- Eco, Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani, 1995 (1964).

- *Id*., *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 2001 (1976).

- *Id*. e Sughi, Cesare, *Cent'anni dopo. Il ritorno dell'intreccio*, Milano, Bompiani, 1971.

- Emanuelli, Massimo, *Cinquant'anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale*, Milano, Greco & Greco, 2004.

- Fabozzi Antonio e Fattori Adolfo, *Fantascienza* in Asor Rosa, Alberto (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. 12, Torino, Gruppo Editoriale l'Espresso su licenza Einaudi, 2007 (prima edizione 1990), pp. 344-371.

- Fattori, Adolfo (a cura di), *L'immaginazione tecnologica. Teorie della fantascienza*, Napoli,

Liguori, 1980.

- *Id*., *Memorie dal futuro. Spazio, tempo, identità nella science fiction*, Napoli, Ipermedium libri, 2001.

- Ferrari, Massimo, *La stampa aeronautica italiana in epoca fascista*, in *id*. (a cura di), *Le ali d'Italia. L'aviazione italiana dal 1923 al 1945. Bilanci storiografici e prospettive di giudizio*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 31-110.

- Ferretti, Gian Carlo, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni '50 ad oggi*, Torino, Einaudi, 1979.

- *Id*., *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.

- Ferrini, Franco, *Che cos'è la fantascienza*, Roma, Ubaldini, 1970.

- *Id*., *La musa stupefatta o della fantascienza*, Messina-Firenze, D'Anna, 1974.

- *Id*., *Il ghetto letterario*, Roma, Armando, 1976.

- Festino, Giuseppe, *Fantacromie*, Arese, Edizioni della Vigna, 2009.

- Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (a cura di), *L'agente letterario da Erich Linder a oggi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.

- Foni, Fabrizio, *Alla fiera dei mostri. Racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane 1899-1932*, Latina, Tunué, 2007.

- Forgacs, David, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, Bologna, Il Mulino, 1992 (1990).

- Forte, Franco (a cura di), *Cyberpunk*, Roma, Stampa Alternativa, 1995.

- Fruttero Carlo e Lucentini Franco, *Prefazione*, in *Universo a sette incognite. Antologia di capolavori della fantascienza*, Milano, Mondadori, 1963, pp. VII-XI.

- *Idd*., *Fantascienza*, in *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 63-103.

- Gabutti, Diego, *Fantascienza e comunismo*, Milano, La Salamandra, 1979.

- Gallo, Claudio e Bonomi, Giuseppe, *Emilio Salgari, la macchina dei sogni*, presentazione di Mino Milani, Milano, Rizzoli, 2011.

- Gattegno, Jean, *Saggio sulla fantascienza*, Milano, Fabbri, 1973 (1971).

- Genette, Gérard, *Introduzione all'architesto*, Parma, Pratiche, 1981 (1979).

- Ghezzo, Davide, *Fantascienza e mito*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988.

- *Id*., *Dei padri fondatori*, Bologna, Elara, 2009.

- Giovannini Fabio e Minicangeli Marco, *Storia del romanzo di fantascienza. Guida per conoscere (e amare) l'altra letteratura*, Roma, Castelvecchi, 1998.

- Giovannoli, Renato, *La scienza della fantascienza*, Milano, Bompiani, 1982.

- Govoni, Paola, *Un pubblico per la scienza. La divulgazione scientifica nell'Italia in formazione*, Roma, Carocci, 2002.

- Guagnini, Elvio, *Dal giallo al noir e oltre. Declinazioni del poliziesco italiano*, Formia, Ghenomena, 2010.

- Guardamagna, Daniela, *Analisi dell'incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Roma, Bulzoni, 1980.

- Iannuzzi, Giulia, *L'informazione letteraria nel web. Tra critica, dibattito, impegno e autori emergenti*, Biblion edizioni, Milano, 2009.

- *Ead*., *Archivi di finzione e costruzione del patto narrativo nei romanzi di Luigi Rapuzzi. Un autore di fantascienza italiano nell'«Urania» degli anni Cinquanta*, in *Memoria della modernità. Archivi reali, archivi ideali*, convegno annuale della Società italiana per lo studio della modernità letteraria, Napoli, 7-10 giugno 2011, atti in pubblicazione.

- La Polla, Franco, *Star Trek. Foto di gruppo con astronave*, Bologna, Puntozero, 1995.

- *Id*. (a cura di), *Star Trek. Il cielo è il limite*, Torino, Lindau, 1998.

- Le Guin, Ursula K., *La fantascienza e la signora Brown*, Roma, Editori Riuniti, 1985 (1976).

- *Ead*., *Il linguaggio della notte. Saggi di fantasy e fantascienza*, Roma, Editori Riuniti, 1986 (1979).

- Lippi Giuseppe e Codelli Lorenzo, *Fant'italia 1957-1966 emergenza apoteosi e riflusso del fantastico nel cinema italiano*, Trieste, Azienda autonoma di soggiorno e turismo-La Cappella Underground, 1976.

- Lippi, Giuseppe (a cura di), *Dalla terra alle stelle. Tre secoli di fantascienza e utopie italiane*, Milano, Biblioteca di via Senato, 2005.

- Löwenthal, Leo, *Letteratura, cultura popolare e società*, Napoli, Liguori, 1977 (1961).

- Macdonald, Dwight, *Masscult e midcult*, Roma, E/o, 1997 (1962).

- Maltese, Paolo, voce *Fantascienza* in *Il Fantastico, la Fantascienza, la Favola*, vol. I, Milano, Longanesi, 1974.

- Mondadori, Cristina, *Le mie famiglie*, Milano, Bompiani, 2007 (2004)

- Mongini, Giovanni, *Science fiction all movies. 1898-2010*, 3 voll., Arese, Edizioni della Vigna, 2010-'11.

- Montanari, Gianni, *Ieri il futuro. Origini e sviluppi della SF inglese*, Milano, Nord, 1977.

- *Id*., *La fantascienza. Gli autori, le opere*, Milano, Longanesi, 1978.

- Moskowitz, Sam, *Esploratori dell'infinito. Le biografie degli scrittori che hanno fatto la storia della fantascienza*, Milano, Nord, 1980 (1965).

- *Id*. (a cura di), *Il futuro era già cominciato. Storia e antologia della fantascienza nelle riviste*

popolari, 1891-1911, Milano, Mondadori, 1990 (1968).

- Padovani, Gisella, *Franco Enna. Esperienze culturali e itinerari creativi di un maestro del giallo italiano*, Enna, Papiro Editrice, 1995.

- *Ead*. e Verdirame Rita (a cura di), *L'almanacco del delitto. Storia e antologia del Cerchio verde*, Palermo, Sellerio, 1990.

- Pagetti, Carlo, *Il senso del futuro. La fantascienza nella letteratura americana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1970 (nuova edizione Milano, Mimesis, 2012).

- *Id.*, *Introduzione* a Curtoni, Vittorio, *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana*, Milano, Nord, 1978.

- *Id*. (a cura di), *Il laboratorio dei sogni. Fantascienza americana dell'Ottocento*, Roma, Editori Riuniti, 1988.

- *Id*. (a cura di), *Cronache del futuro, Atti del Convegno su fantascienza e immaginario scientifico nel romanzo inglese contemporaneo*, Torino, maggio 1990, Bari, Adriatica, 1992.

- *Id*., *I sogni della scienza. Storia della science fiction*, Roma, Editori Riuniti, 1993.

- *Id.*, *Astolfo sulla Luna. Utopia e romance*, Bari, Adriatica, 1996.

- Paladini Musitelli, Marina, *Letteratura popolare*, in Liguori Guido e Vozza Pasquale (a cura di), *Dizionario gramsciano*, Roma, Carocci, 2009, pp. 465-469.

- Palusci, Oriana, *Terra di lei. L'immaginario femminile tra utopia e fantascienza*, Pescara, Tracce, 1990.

- Panshin, Alexei e Cory, *Mondi interiori. Storia della fantascienza*, Milano, Nord, 1978 (1976).

- Petronio, Giuseppe (a cura di), *Letteratura di massa, letteratura di consumo. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1979.

- *Id*. (a cura di), *Critica e società di massa*, Trieste, Lint, 1983.

- *Id*., *Sulle tracce del giallo*, Roma, Gamberetti, 2000.

- *Id*., *Il racconto del Novecento letterario in Italia (1890-1990)*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

- *Id*. e Schulz-Buschhaus Ulrich (a cura di), *Trivialliteratur*e*?*, Trieste, Lint, 1978.

- Pilo, Gianni, *Catalogo generale della fantascienza in Italia*, 2 voll., Roma, Fanucci, 1980-'83.

- Roda, Vittorio, *I fantasmi della ragione: fantastico, scienza e fantascienza nella letteratura italiana tra Otto e Novecento*, Napoli, Liguori, 1996.

- Russo, Luigi (a cura di), *Vent'anni di fantascienza in Italia: 1952-1972*, La Nuova Presenza editrice, Palermo, 1978.

- *Id*. (a cura di), *La fantascienza e la critica. Testi del convegno internazionale di Palermo*, Milano, Feltrinelli, 1980.

- Sadoul, Jacques, *La storia della fantascienza. Dal fantastico al capovolto. Il genere letterario*

del futuro, Milano, Garzanti, 1975 (1973).

- Scarpa, Domenico, *Uno. Doppio ritratto di Franco Lucentini*, Palermo, Duepunti, 2011.

- Scacco, Antonio, *Educazione tra le stelle. L'umanesimo scientifico e la fantascienza*, Bari, Levante, 1992.

- Schaeffer, Jean Marie, *Che cos'è un genere letterario*, Parma, Pratiche, 1992 (1989).

- Schulz-Buschhaus, Urlich (a cura di), *Scrittore e lettore nella società di massa, Sociologia e letteratura. Lo stato degli studi*, Trieste, Lint, 1991.

- Scholes Robert e Rabkin Eric S., *Fantascienza: storia, scienza, visione*, Parma, Pratiche, 1979 (1977).

- Solmi, Sergio, *Della favola, del viaggio e di altre cose*, Napoli, Ricciardi, 1971.

- *Id*., *Saggi sul fantastico*, Torino, Einaudi, 1978.

- Spina, Giorgio, *Il mito del superuomo nella science fiction*, in Zolla, Elemire (a cura di), *Il superuomo e i suoi simboli nelle letterature moderne*, Firenze, La Nuova Italia, 1971, pp. 249-365.

- Spinazzola, Vittorio, *La democrazia letteraria. Saggi sul rapporto fra scrittore e lettori*, Milano, Comunità, 1984.

- *Id*. (a cura di), *Il successo letterario*, Milano, Unicopli, 1985.

- *Id*., *L'immaginazione divertente. Il giallo il rosa il porno il fumetto*, Milano, Rizzoli, 1995.

- Suvin, Darko, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985 (1979).

- Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2000 (1970).

- Turchetta, Gianni, *Critica, letteratura e società*, Roma, Carocci, 2003.

- *L'uomo e lo spazio*, Circolo della cultura e delle arti, Trieste, 8-31 luglio 1967, Azienda autonoma di soggiorno e turismo di Trieste con la collaborazione del Circolo della cultura e delle arti, 1967.

- *Utopia e fantascienza*, Torino, Giappichelli, 1975.

- Valla, Riccardo, *Prefazione* e *Appendice I. La «science-fiction» in Italia*, in Sadoul, Jacques, *Storia della* fantascienza, cit.

- Zanotto, Pietro (a cura di), *Mostra internazionale del libro e del periodico di fantascienza*, Trieste, Castello di S. Giusto, 6-14 luglio 1963, catalogo.

Sitografia ragionata italiana e internazionale

Gli indirizzi Internet in questa e nelle seguenti sezioni sono controllati al 31 dicembre 2012.

- <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/>: *Catalogo SF, Fantasy e Horror*, a cura di Ernesto Vegetti, Pino Cottogni ed Ermes Bertoni. Catalogo bibliografico della letteratura fantastica in lingua italiana. Le pubblicazioni (volumi di letteratura e saggistica, riviste, singoli racconti e saggi) possono essere cercate per data, autore, traduttore, illustratore, volume, o in ordine alfabetico per titolo. Uno strumento autorevole, il cui aggiornamento arriva ufficialmente fino al giugno 2009.

- <http://www.intercom-sf.com>: Intercom Science Fiction Station presenta una sezione titolata Enciclopedia in cui sono riunite varie risorse bibliografiche utili. In particolare vi si trovano un *Prontuario delle fanzine FS Italiane* e un *Prontuario delle riviste FS Italiane* a cura di Marcello Bonati. Entrambi forniscono per ogni testata gli indici completi, brevi descrizioni della pubblicazione e indicazione di direttori e curatori. Tra i molti altri materiali ospitati dal sito sono di particolare rilevanza alcuni scritti critici, in particolar modo quelli legati a «La Città e le Stelle», rivista curata da Carlo Pagetti negli anni Ottanta di cui sono presenti i testi completi di vari articoli (si veda per comodità la pagina <http://www.intercom.publinet.it/2000/pagetti.html>).

- <http://web.tiscalinet.it/fantascienzaitaliana/pfi/index.htm>: altro catalogo di notevole estensione, sempre curato da Bonati, ordinato per autori, pubblicazioni e opere cinematografiche. Di alcune riviste sono presenti gli indici, mentre tra le opere di narrativa dovrebbero essere inaugurate in futuro due sezioni dedicate alle antologie (di autori vari o di singoli autori). Di alcune opere sono presenti schede per con descrizioni della trama e talvolta brevi note sulla costruzione narrativa.

- <http://www.sfquadrant.com>: SF Quadrant fornisce brevi schede bibliografico-descrittive illustrate delle principali collane e riviste di fantascienza italiane (solo per alcune delle quali sono presenti anche gli indici). L'elenco è scandito per blocchi cronologici: dal 1952 al 1959, dal 1960 al 1967, dal 1968 al 1975, dal 1976 al 1979, dal 1980 al 2003.

- <http://www.mondourania.com>: Mondo Urania è un sito amatoriale creato da Franco Brambilla, con l'apporto di alcuni altri collaboratori per sezioni specifiche, interamente dedicato alla testata mondadoriana e alle collane figlie. Tra le risorse più interessanti che mette a disposizione le riproduzioni di tutte le copertine e le trascrizioni delle presentazioni editoriali di tutti i volumi, compresi quelli delle collane derivate.

- <http://www.isfdb.org/cgi-bin/index.cgi>: l'Internet Speculative Fiction Database è il più completo catalogo bibliografico in lingua inglese di opere fantascientifiche, fantastiche, horror. Le opere (volumi di saggistica o narrativa, singoli contributi) si possono cercare oltre che secondo i

criteri più classici (per titolo, autore, data, editore, etc.) anche per premio ricevuto, o per genere - romanzo, saggio, racconto, antologia, illustrazione, intervista, etc.

- <http://www.sf-encyclopedia.com>: *The Encyclopedia of Science Fiction* curata da John Clute, David Langford e Peter Nicholls nella sua versione beta on-line dal 2011 (la versione a stampa, curata da Clute e Nicholls, conta una prima edizione nel 1979, una ristampa nel 1995, una riedizione ampliata nel 1999). Probabilmente lo strumento più completo nel suo genere (conta più di 3.500.000 lemmi), in costante aggiornamento, si distingue anche per la cura e la qualità del progetto (scelta dei collaboratori, spessore accademico delle voci).

- <http://www.depauw.edu/sfs/index.htm>: la rivista «Science Fiction Studies» (tutta in lingua inglese) ospitata sul sito della DePauw University. Fondata nel 1973 da R. D. Mullen e oggi diretta da Darko Suvin è tra le poche riviste accademiche interamente dedicate alla letteratura fantascientifica. Sul sito si trovano oltre agli abstract di tutti gli articoli - una volta che sia trascorso almeno un anno dall'uscita cartacea - anche moltissimi testi completi - inseriti dopo l'esaurimento della tiratura.

- <http://www.sfhub.ac.uk>: lo Science Fiction Hub, ospitato dalla University of Liverpool, permette la ricerca di opere all'interno della collezione fantascientifica della Sidney Jones Library, la maggiore collezione europea di genere. La ricerca è particolarmente utile anche grazie alla vasta mole di voci di spoglio dalle principali testate di critica presente nel catalogo. Alla voce *SF research directory* si trova inoltre un vasto elenco di ulteriori risorse, relative soprattutto al mondo anglosassone (collezioni e archivi presso altre istituzioni; database; associazioni; musei; periodici accademici, non accademici e amatoriali; e altro), da cui si può partire per ulteriori ricerche.

Articoli su riviste e siti

Con il titolo tra virgolette anche i nomi di riviste esclusivamente telematiche, mentre i nomi dei siti sono riportati solo con maiuscola iniziale. Per gli articoli comparsi esclusivamente su Internet riporto la data di pubblicazione, oltre a numero e anno dell'eventuale rivista telematica. Gli indirizzi web sono controllati al 31 dicembre 2012. Sono escluse da questa bibliografia le riviste a cui sono dedicati i capitoli della seconda sezione (che s'intendono consultate nella loro completezza).

- Aldani, Lino, *Utopie in negativo*, in «Nova Sf*», a. I, n. 3, 3 ottobre 1967, pp. 85-90.

- Biondi, Ilaria, *Inìsero Cremaschi: "Futuro", il meglio di una mitica rivista di fantascienza*, in «Future Shock», a. XX, n. 51, n. s., febbraio 2008, ora in <http://www.futureshock-online.info/pubblicati/fsk51/html/cremaschi.htm>.

- Calabrese, Fabio, *Fantascienza e giallo*, in «Continuum», a. V, n. 17, luglio 2004, <http://continuum.altervista.org/archivio/_old/fangiall.htm>.

- *Id*., *La fantascienza italiana ad una svolta*, in «Continuum», a. VII, n. 23, aprile 2006, <http://continuum.altervista.org/archivio/_old/fantasvo.htm>.

- *Id*., *La fantascienza ed il fandom italiani (Un tentativo di inquadramento storico)*, in «Progetto Babele», a.VII, n. 19, agosto 2008, <http://www.progettobabele.it/rubriche/showrac.php?ID=3736>.

- Canova, Gianni, *La storia sfinita*, in «Tirature 1991», a cura di Vittorio Spinazzola, Torino, Einaudi, 1991, pp. 54-57.

- Caronia Antonio, Pittan Luci, Spagnul Giuliano (a cura di), *Viaggio nell'editoria di fantascienza in Italia*, in «Un'Ambigua Utopia», prima puntata a. IV, n. 1, I trimestre 1980, pp. 19-21; seconda puntata a. IV, n. 2, II trimestre 1980, pp. 20-22.

- Catani, Vittorio, *Introduzione* a *Delitto su Titano* di Cesare Falessi, in «Delos Science Fiction», a. VII, n. 54, marzo 2000, <http://www.fantascienza.com/delos/delos54/quando-le-radici.html>.

- *Id*., *La fantascienza italiana alla ricerca della sua identità*, in «Delos Science Fiction», a. IX, n. 73, 20 settembre 2002, <http://www.fantascienza.com/magazine/servizi/6363/la-fantascienza-italiana-alla-ricerca-della-sua-id/>.

- Cazzato, Luigi, *La letteratura dell'età di massa: l'estetica della contaminazione*, prima e seconda parte rispettivamente in «Future Shock», a. XI, n. 28, n. s., giugno 1999, ora consultabile all'indirizzo <www.futureshock-online.info/pubblicati/fsk28/html/cazzato.htm>; e in «Future Shock», a. XII, n. 31, n. s., giugno 2000, ora consultabile all'indirizzo <http://www.futureshock-online.info/pubblicati/fsk31/html/body_cazzato.htm>.

- Clerici, Luca, *Dove ambienti le tue storie*, in «Tirature 2001», a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, pp. 10-14.

- Cremaschi, Inìsero, *Non si nasce, si diventa. Parla un convertito alla fantascienza*, in «La Collina», a. I, n. 1, aprile 1980, pp. 145-147.

- Cozzi, Luigi, *La storia di "Futuria fantasia" la prima fanzine italiana: Milano, 1962-1963*, Uraniasat, 8 marzo 2007, <uraniasat.altervista.org/fanzine/futuria_fantasia.htm>.

- De Turris, Gianfranco, *Fantascienza all'italiana. Il futuro ha un cuore antico*, in «Leggere», a. VIII, n. 71, giugno 1995, pp. 66-73.

- *Id*., *Fantascienza tricolore*, in Centro Studi La Runa, 1 gennaio 2000, <http://www.centrostudilaruna.it/fantascienzatricolore.html?wpmp_switcher=mobile>, già in

«Liberal», n. 21, dicembre 2003-gennaio 2004, pp. 162-173.

- Del Pizzo, Massimo, *Fantascienza in accademi*a, in «Future Schock», a. VI, n. 12, n. s., marzo 1994, <www.futureshock-online.info/pubblicati/fsk12/html/massimo.htm>.

- Eco, Umberto, *C'è anche la fantascienza*, in «Il Corriere della Sera», 21 aprile 1963, p. 3.

- Ferlita, Salvatore, *Silvestri il pioniere della fantascienza*, «La Repubblica», edizione di Palermo, 24 febbraio 2007, p. 1 della sezione locale.

- Ferrari, Claudio, *Inisero Cremaschi*, in «La Collina», a. IV, n. 4, marzo 1983, pp. 88-89.

- Ferrini, Franco, *Ideologia della fantascienza*, in «Ideologie», a. II, n. 3, 1968, pp. 9-53.

- Fölkel, Ferruccio (a cura di), *La fantascienza in Italia. 5 domande a Inisero Cremaschi, Fruttero e Lucentini, Umberto Eco*, in «La Fiera letteraria», a. XL, n. 36, 19 settembre 1965, p. 7.

- Fruttero Carlo e Lucentini Franco, *Incontro ravvicinato con la fantascienza*, in «Tirature 1978», a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, 1978, pp.126-134.

- Giambalvo, Franco, *Laboratorio. Bilancio sugli italiani*, in «Robot», a. III, n. 26, maggio 1978, pp. 106-109.

- Giorgi, Piero, *Fantascienza saggi. «Scienza fantastica» cinquant'anni dopo,* prima puntata, in «Nova Sf*», a. XVIII, n. 55, luglio 2002, pp. 125-127.

- *Giorgio Monicelli*, scheda biografica sul sito della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, <http://www.fondazionemondadori.it/livre/02_I_lettori/>.

- Gramigna, Giuliano, *Inisero Cremaschi*, in «La Collina», a. I, n. 1, aprile 1980, pp. 54-56.

- Guerrini, Remo, *La gallina dalle uova d'oro. Appunti per una definizione economica del fenomeno "fantascienza" in Italia*, in «Un'Ambigua Utopia», a. III, n. 2, marzo-aprile 1979, pp. 43-46.

- Lippi, Giuseppe, *Breve storia di Urania dagli anni '50 agli anni '90*, in «Urania», n. 1190, Speciale Quarantennale, 18 ottobre 1992, pp. 200-206, anche in <http://uraniasat.altervista.org/urania_storia01.htm>.

- *Id*., *I curatori di Urania*, serie di cinque articoli pubblicati su «Delos Science Fiction», a. IX, n. 74, 20 ottobre 2002. I singoli articoli sono: *Giorgio Monicelli (1952-1961)*, *Carlo Fruttero e Franco Lucentini (1962-1985; 1964-1985)*, Gianni Montanari (1985-1990); *Giuseppe Lippi (dal 1990)*; *Curatori bisognosi di cure: una prece*. Do l'indirizzo del primo articolo, gli altri sono collegati: <http://www.fantascienza.com/magazine/speciali/6387/i-curatori-di-urania/>.

- *Id*., *Pagina tre*, in «Nova Sf*», a. XIX, n. 63, novembre 2003, pp. 3-9.

- *Id*., *Gialli proibiti. Sesso e violenza in edicola*, «Europolar», a. II, n. 6, agosto-ottobre 2006, <http://www.europolar.eu/europolarv1/6_dossiers_articles_giuseppe_lippi_it.htm#haut>.

- *Id*., *Fruttero, Lucentini e la biblioteca di Babele*, in «Robot», a. VI, n. 13, n. s., primavera

2008, pp. 98-197.

- Malaguti, Ugo, *I primi protagonisti della fantascienza italiana post-bellica*, in «Progetto Babele», a. VII, n. 19, agosto 2008, all'indirizzo <http://www.progettobabele.it/rubriche/showrac.php?ID=3787>.

- Manganelli, Giorgio, *L'oroscopo? No, meglio "Guerre stellari"*, in «Corriere della Sera», 10 novembre 1977, p. 3.

- Musa, Gilda, *Renato Pestriniero*, in «La Collina», a. II, n. 2, febbraio 1981, pp. 119-120.

- *Il nuovo e il sempreuguale. Sulle forme letterarie di massa*, in «Calibano», n. 2, 1978.

- Pachì, Luigi, *Sogni in bianco e nero: intervista con Giuseppe Festino* e *Profilo di Giuseppe Festino*, in «Delos Science Fiction», a. V, n. 41, novembre 1998, <http://www.fantascienza.net/sfpeople/giuseppe.festino/set.html>.

- Pagetti, Carlo, *Nota editoriale*, in «La Città e le Stelle», a. I, n. 1, inverno-primavera 1982, ora all'indirizzo <http://www.intercom.publinet.it/cs/1cs0.htm>.

- *Id*., *Eureka! La critica SF nel mare tenebrarum*, in «La Città e le Stelle», a. IV, n. 5, autunno-inverno 1986, ora all'indirizzo <http://www.intercom.publinet.it/cs/5cs.html>.

- *Id*., *Dalla tradizione letteraria all'innovazione dei mass media*, in «La Città e le Stelle», a. V, n. 6, autunno-inverno 1987, pp. 2-3.

- *Id*., *Critica e fantascienza negli anni '80*, in «Future Shock», a. I, n. 3, n. s., maggio 1989, pp.1-3; ora in <http://www.futureshock-online.info/pubblicati/fsk12/html/body_pagetti.htm>.

- Pandini, Giancarlo, *Ivo Prandin*, in «La Collina», a. II, n. 2, febbraio 1981, pp. 143-145.

- Panella, Giuseppe, *Regole per sopravvivere. Modelli di analisi per una storia della fantascienza italiana*, Retroguardia, giugno 2008. Il saggio, pubblicato sul sito a puntate (e già in «Futuro Europa», n. 50, 2008), è disponibile in formato .pdf al link <http://retroguardia2.wordpress.com/saggi-letterari-pdf/>.

- Petronio, Giuseppe, *La critica della società dei consumi e delle masse*, in «Problemi», a. XVI, n. 65, settembre-dicembre 1982, p. 244.

- Pizzo, Gian Filippo, *Le italiane e la fantascienza*, in «Future Shock», a. XI, n. 28, giugno 1999, <http://www.futureshock-online.info/pubblicati/fsk28/html/italiane.htm>.

- Rambelli, Roberta, *"Galassia" e io*, in «Nova Sf*», n. 32, a. XIV, febbraio 1998, pp. 205-234.

- Rubino, Corrado, *In Sicilia il "giallo" non è solo Camilleri*, in «La Voce dell'Isola», gennaio-febbraio 2009, p. 26, consultabile all'indirizzo <http://terzapagina.blog.kataweb.it/2009/03/01/in-sicilia-il-giallo-non-e-solo-camilleri/>.

- Schulz-Buschhaus, Ulrich, *Critica e recupero dei generi. Considerazioni sul "moderno" e sul "postmoderno"*, in «Problemi», a. XXIX, n. 101, gennaio-aprile 1995, pp. 4-15.

- Sosio, Silvio, *Intervista a Giuseppe Lippi*, in «Delos Science Fiction», a. VII, n. 55, aprile 2000, <http://www.fantascienza.com/delos/delos55/urania.html>.

- Sosio, Silvio, *L'immagine del sogno: Giuseppe Festino*, in «Delos Science Fiction», a. X, n. 77, febbraio 2003, <http://www.fantascienza.com/magazine/speciali/6447/l-immagine-del-sogno-giuseppe-festino/>.

- *Id*., *Cinquant'anni di fantascienza. Intervista con Ugo Malaguti*, in «Delos Science Fiction», a. XVII, n. 120, gennaio 2010, <http://www.fantascienza.com/magazine/servizi/13241/cinquant-anni-di-fantascienza-intervista-con-ugo/>.

- *Id*., *I sogni della fantascienza* (intervista a Carlo Pagetti), in «Delos Science Fiction», a. VVII, n. 123, 12 aprile 2010, <http://www.fantascienza.com/magazine/servizi/13657/i-sogni-della-fantascienza/>.

- Suvin, Darko, *Discorrendo del significato di Fantasy o narrativa fantastica*, in «Contemporanea», a. VII, n. 7, 2009, pp. 11-48.

- Vegetti, Ernesto, *Numeri 1. Galaxy*, in «Delos Science Fiction», a. VI, n. 52, dicembre 1999, <http://www.fantascienza.com/magazine/rubriche/7026/galaxy/>.

- *Id*., *Numeri 1. Cosmo*, in «Delos Science Fiction», a. VII, n. 55, 15 marzo 2000, <http://www.fantascienza.com/magazine/rubriche/7029/i-romanzi-del-cosmo/>.

- *Id*., *Numeri 1. Futuro*, «Delos Science Fiction», anno VII, n. 57, 15 maggio 2000, <http://www.fantascienza.com/magazine/rubriche/7031/futuro/>.

- *Id*., *Numeri 1. Oltre il Cielo*, in «Delos Science Fiction», a. VII, n. 59, 15 luglio 2000, <http://www.fantascienza.com/magazine/rubriche/7033/oltre-il-cielo?p=2/>.

- *Id*., *Numeri 1. Galassia*, in «Delos Science Fiction», a. VII, n. 60, 15 settembre 2000, <http://www.fantascienza.com/magazine/rubriche/7034/galassia-c-e-l-t/>.

- Vittorini, Elio, *Industria e letteratura*, in «Il Menabò di letteratura», a. III, n. 4, settembre 1961, pp. 13-20.

- Zanzotto, Andrea, *Sottofondi e implicazioni della sf*, in «La Collina», a. II, n. 2, febbraio 1981, pp. 6-16.

- Zurlo, Giuseppe, *Gli Italiani, popolo di poeti, di navigatori... ma non di fantascientisti!*, in «Future Shock» a. IX, n. 19, n. s., luglio 1996, ora in <http://www.futureshock-online.info/pubblicati/fsk19/html/zurlo.htm>.

- Altman, Rick, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999.

- Angenot, Marc, *The Absent Paradigm. An Introduction to the Semiotics of Science Fiction*, «Science Fiction Studies», vol. 6, part 1, n. 17, March 1979, pp. 9-19.

- Bailey, James Osler, *Pilgrims Through Space and Time. Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction*, New York, Argus Books, 1947.

- Barron, Neil (ed.), *Anatomy of Wonder. A Critical Guide to Science Fiction. 5th edition*, Westport, CT, Libraries Unlimited, 2004.

- Bould Mark, Butler Andrew M., Roberts Adam, Vint Sherryl (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, London and New York, Routledge, 2009.

- Cohen, Ralph, *Genre Theory, Literay History, and Historical Change*, in Perkins, David (ed.), *Theoretical Issues in Literary History*, Cambridge, Harvard University Press, 1991, pp. 85-113.

- Crispin, Edmund, *Introduction* to *Best Science Fiction. Science Fiction Stories*, London, Faber and Faber, 1955.

- Csicsery-Ronay, jr., Isvan, *The Seven Beauties of Science Fiction*, Middletown, CT, Wesleyan University Press, 2008.

- De Camp, Lyon Sprague, *Lost Continents. The Atlantis Theme in History Science, and Literature*, New York, Dover Publications, 1970 (1954).

- Del Rey, Lester, *The World of Science Fiction, 1926-1976. The History of a Subculture*, New York, Ballantine Books, 1979.

- Douilly, Alain, *Anticipation, 50 ans de collections au Fleuve Noir*, Tarzana, CA, Rivière Blanche, 2009.

- Evans, Arthur B. and Mullen, R. D., *North American College Courses in Science Fiction, Utopian Literature, and Fantasy*, in «Science Fiction Studies», vol. 23, part 3, n. 70, November 1996, pp. 437-528.

- Franklin, H. Bruce, *Introduction* to *Future perfect. American Science Fiction of the Nineteenth Century. An Anthology*, New York and London, Oxford University Press, 1966.

- Freedman, Carl, *Critical theory and science fiction*, Hanover, NH, Wesleyan University Press, 2000.

- Gunn James, Barr Marleen S., Candelara Matthew, *Reading Science Fiction*, Houndmills and New York, Palgrave Macmillian, 2008.

- Hassler, Donald M., *The Academic Pioneers of Science Fiction Criticism, 1940-1980*, in «Science Fiction Studies», vol. 26, part. 2, n. 78, July 1999, pp. 213-231.

- James, Edward, *Science Fiction in the 20th Century*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

- *Id*., and Mendlesohn Farah (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

- Knight, Damon, *In Search of Wonder. Essays on modern Science Fiction*, Chicago, Advent Publishers, 1967 (1956).

- Knight, Peter, *The Kennedy Assassination*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2007.

- Kudlay, Robert R. and Leiby, Joan, *Burroughs's Science Fiction*, New York, School of Library and Information Science, 1973.

- Lecayne, Alexis, *Les pirates du paradis. Essai sur la science-fiction*, Paris, Denoël-Gonthier, 1981.

- Luckhurst, Roger, *Science Fiction*, Cambridge, Polity Press, 2005.

- Lundwall, Sam J., *Science Fiction. An Illustrated History*, New York, Grosset & Dunlap, 1978.

- Lupoff, Richard A., *Master of Adventure: The Worlds of Edgar Rice Burroughs*, New York, Canaveral Press, 1965.

- Markley, Robert, *Dying Planet: Mars in Science and the Imagination*, Durham, NC, Duke University Press, 2005.

- Marrone, Gaetano (a cura di), *Science Fiction*, voce in *Encyclopedia of Italian Literary Studies*, vol. I, A-J, New York, Taylor & Francis Group, 2007, pp. 1717-1718.

- Moylan, Tom, *Demand the Impossible. Science Fiction and the Utopia Imagination*, London and New York, Methuen, 1986.

- Painter, Deborah, *Forry. The Life of Forrest J. Ackerman*, Jefferson, North Caroline, McFarland and Co, 2010.

- Pagetti, Carlo, *An Italian Symposium on SF*, in «Science Fiction Studies», vol. 3, part 1, n. 8, March 1976, pp. 91-93.

- *Id*., *Twenty-Five Years of Science Fiction Criticism in Italy (1953-1978)*, in «Science Fiction Studies», vol. 6, part 3, n. 19, November 1979, pp. 320-326.

- *Id*., *Recent Italian Criticism on Utopia and Science Fiction*, in «Science Fiction Studies», vol. 8, part 1, n. 23, March 1981, pp. 99-100.

- *Id*., *Science-Fiction Criticism in Italy, in and out the University*, in «Science Fiction Studies», vol. 14, n. 2, July 1987, pp. 261-266.

- Parrinder, Patrick, *Science fiction: its criticism and teaching*, London, Melthuen, 1980.

- *Id*. (ed.), *Learning from other Worlds. Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000.

- Pohl Frederik and Hull Elizabeth Anne (eds.), *Tales from the Planet Earth*, New York, S.

Martin's Press, 1986.

- Rabkin, Eric S., *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1975.

- Rieder, John, *On Defining SF or Not: Genre Theory, SF and History*, «Science Fiction Studies», vol. 37, part 2, n. 111, July 2010, pp. 191-209.

- Roberts, Adam, *Science Fiction*, London, Routledge, 2006 (second edition).

- *Id*., *The History of Science Fiction*, London, Palgrave, 2006.

- Robinson, Frank M., *Science Fiction of the 20th Century. An Illustrated History*, Portland, Collectors Press, 1999.

- Rottenstein, Franz (ed.), *View from another shore*, New York, Jove-HBJ, 1978 (new edition: Liverpool, Liverpool University Press, 1999).

- Rosheim, David L., *Galaxy Magazine. The dark and the light Years*, Chicago, Advent Publishers, 1986.

- Saiber, Arielle, *Flying Saucers Would Never Land in Lucca: The Fiction of Italian Science Fiction*, «California Italian Studies», n. 2, 2011, pp. 1-47, <http://escholarship.org/uc/item/67b8j74s>.

- Scholes, Robert, *Structural Fabulation. An essay on fiction of the future*, Notre Dame and London, University of Notre Dame Press, 1975.

- *Science Fiction in Academe*, special issue of «Science Fiction Studies», vol. 23, part 3, n. 70, November 1996.

- Seed, David (ed.), *A Companion to Science Fiction*, Malden, MA and Oxford, Blackwell Pulishing, 2005.

- *SFS Showcase. Library Collections and Archives of SF and Related Materials*, presented by Rob Latham, in «Science Fiction Studies», vol. 37, part 2, n. 111, July 2010.

- Stableford, Brian M., *The Sociology of Science Fiction*, San Bernardino, CA, Borgo Press, 1987.

- Sternberg, Jacques, *Une succursale du fantastique nommée science-fiction*, Paris, Le Terrain Vague, 1958.

- Tymn Marshall and Ashley Mike (eds.), *Science Fiction, Fantasy and Weird Fiction Magazines*, Westport, CT and London, Grenwood Press, 1985.

- Versins, Pierre, *Encyclopédie de l'Utopie, del Voyages extraordinaires et de la Science Fiction*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1972.

- Westfahl Gary, *The Mechanics of Wonder. The Creation of the Idea of Science Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998.

- *Id*., *The Popular Tradition of Science Fiction Criticism, 1926-1980*, in «Science Fiction

Studies», vol. 26, n. 2, n. 78, July 1999, pp. 187-212.

- *Id*. and Slusser George (eds.), *Science fiction, Canonization, Marginalization, and the Academy*, Westport, CT, Greenwood Press, 2002.

- Wollheim, Donald A. (ed.), *The Best from the Rest of the World. European Science Fiction*, New York, Daw Books, 1977.

- Zebrowski, George, *Beneath the Red Star. Studies on International Science Fiction*, San Bernardino, CA, The Borgo Press, 1996.

Conversazioni, conferenze, interviste

- Armenia, Giovanni, intervista rilasciata all'autrice, Milano, 16 febbraio 2012.

- De Nicola Francesco, Guagnini Elvio, Verdirame Rita, *Generi del mistero: intersezioni*, incontro presso Grado Giallo, Grado, 3 ottobre 2010.

- De Turris, Gianfranco, intervista rilasciata all'autrice, Milano-Roma, 25 giugno 2011.

- Fruttero, Carlo, intervista rilasciata a L'Approdo, trasmissione RAI, puntata del 1968 dedicata alla fantascienza italiana. Spezzone ripreso da Tempi Dispari, programma RAI News, 10 marzo 2009, (video su Fantascienza.com, all'indirizzo <http://www.fantascienza.com/video/393/tempi-dispari-carlo-fruttero-e-gli-alieni-a-boff/>, consultato il 31 ottobre 2011, in seguito rimosso per nuove decisioni della SIAE in merito al copyright).

- Lippi, Giuseppe, *Esiste la fantascienza italiana?*, conferenza presso il Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste, 29 aprile 2010.

- *Id*., intervista rilasciata all'autrice, Milano, 3 giugno 2010.

Tesi di laurea

- Avallone, Roberta, *Luigi Johannis Rapuzzi: il percorso di un artista friulano attraverso le avanguardie europee*, tesi di laurea in Storia dell'Arte moderna e contemporanea, rel. prof.ssa Nicoletta Carboni, correl. prof.ssa Nicoletta Zanni, Università degli Studi di Trieste, a.a. 1999-2000.

- Incarico, Irene, *Il cyberpunk in Italia. Testimonianze letterarie e linguaggi mediatici*, tesi di

dottorato in italianistica, relatore Elvio Guagnini, Università degli Studi di Trieste, a. a. 2007-'08, consultabile on-line nel deposito istituzionale dell'Università di Trieste, Openstar, <http://www.openstarts.units.it/dspace/handle/10077/3046>.

- Zurlo, Giuseppe, *Dalla fantascienza inglese alla fantascienza italiana: l'esperienza di "Futuro" (1963-1964)*, tesi di laurea in Lettere, relatore prof. Mario Sechi, correlatore prof. Bruno Brunetti, Università degli Studi di Bari, a.a. 1985-'86.

Fonti archivistiche

- Archivio storico della Camera di Commercio di Roma, fondo ex Tribunale civile di Roma, Sezione commerciale.

- Archivio storico della Camera di Commercio di Milano, Registro delle ditte.

- Archivio storico della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, fondo Arnoldo Mondadori; fondo Segreteria editoriale estero; fondo Erich Linder.

Fonti e risorse per la consultazione delle testate, ovvero: piccola nota dolente sulla fantascienza in biblioteca

Quasi tutte le testate considerate nella sezione centrale di questo lavoro, o citate come sede di pubblicazione di testi critici, sono di difficile reperimento presso le biblioteche pubbliche. Nella più parte dei casi le biblioteche posseggono solo qualche occasionale numero di queste pubblicazioni, o non ne conservano alcuno, cosicché lo studio sistematico di un'intera collezione può diventare compito arduo.

Grazie ai depositi legali, la biblioteca nazionale centrale di Firenze rimane una risorsa fondamentale per la ricerca sui periodici contemporanei, anche nel campo della fantascienza: possiede collezioni, seppur lacunose, di tutti i periodici considerati; lì ho potuto consultare ad esempio la serie quasi completa di «Oltre il Cielo».

Tra le biblioteche che mi hanno offerto maggiori risorse c'è la biblioteca nazionale Braidense di Milano (che conserva collezioni complete di «Robot» e de «La Collina») e la Biblioteca comunale

centrale di Milano Sormani, che conserva alcuni numeri dei «Romanzi di Urania» anche tra i più datati. Per altri periodici ho avuto la fortuna di potermi rivolgere a un'istituzione privata: la Fondazione biblioteca di via Senato di Milano, che conserva, nel suo Fondo di Fantascienza, numerose collezioni complete in ottimo stato. Qui ho consultato la collezione completa di «Futuro», e molti numeri di «Urania», «Galaxy» e «Galassia».

Presso la Fondazione Alberto e Arnoldo Mondadori di Milano sono presenti diversi numeri di «Urania» (rivista) e de «I Romanzi di Urania».

In molti casi ho fatto ricorso, in parte o completamente, ad altre collezioni private: «Urania», «I Romanzi del Cosmo», «Galaxy», «Galassia», «Robot».

Bibliografia ragionata degli autori

Lino Aldani

Antologie personali

- *Quarta dimensione*, Milano, Baldini & Castoldi, Il giroscopio, 1964.
- *Parabole per domani*, Chieti, Solfanelli, Minas Tirith 5, 1987.
- *Millennium*, con Ugo Malaguti, Bologna, Perseo, Biblioteca di Nova SF* 14, 2001.
- *Ontalgie*, Bologna, Perseo, Biblioteca di Nova SF* 16, 2002.
- *Aria di Roma andalusa*, Bologna, Perseo, Biblioteca di Nova SF* 18, 2003.
- *Febbre di luna*, Bologna, Perseo, Biblioteca di Nova SF* 20, 2004.

Romanzi

- *Quando le radici*, Piacenza, La Tribuna, Science Fiction Book Club 49, 1977.
- *Eclissi 2000*, Milano, De Vecchi, Collana di Fantascienza «Presenze del Futuro», Milano, 1979 (ristampa Milano, Mondadori, «Urania Collezione» 44, 2006).
- *Nel segno della luna bianca*, con Daniela Piegai, Milano, Nord, Fantacollana 62, 1985.
- *La croce di ghiaccio*, Bologna, Perseo, Biblioteca di Nova SF* 3, 1989.

Saggi

- *La fantascienza*, Piacenza, La Tribuna, 1962.
- *Themoro Korik*, Bologna, Perseo, Biblioteca di Nova SF* 26, 2007.

Cure

- *Esperimenti con l'ignoto*, con Inìsero Cremaschi e Giulio Raiola, Roma, Editoriale Futuro, 1963.
- *Gli autori della World SF Italia*, con Ugo Malaguti, Bologna, Perseo, Narratori Europei di Science Fiction 1, 1989.

Antologie personali e romanzi tradotti

- *Bonne nuit, Sophia*, Paris, Denoël, 1965 (antologia, traduzione di Jean-Claude Mangematin).

- *Luna dvadcati ruk*, Moskva, Mir, 1967 (antologia, traduzione di A. Vasil'ev).

- *Mis Universos*, Barcelona, E.D.H.A.S.A., 1968 (antologia, traduzione di Domingo Santos).

- *Da yo jigen*, Tokyo, Hayakawa, 1970 (antologia, traduzione di Ken Chigusa).

- *Dvoe na ozere Kumran*, Moskva, Mir, 1972 (antologia, traduzione di Lev Veršinin).

- *Quand les racines*, Paris, Denoël, 1978 (*Quando le radici*, traduzione di Jean-Claude Mangematin).

- *Arnos Flucht*, München, Heyne, 1980 (*Quando le radici*, traduzione di Hilde Linnert).

- *Éclipses 2000*, Paris, Denoël, 1980 (*Eclissi 2000* e racconti, traduzione di Francis Rousseau).

- *Onirifilm*, Varna, Biblioteka Galaktika, 1980 (antologia, traduzione di Nikola Ivanov).

- *Noapte bună, Sofia*, Cluj-Napoca, Dacia, 1982 (antologia, traduzione di Doina Opriţă).

- *Zatmnenie 2000*, Biblioteka Galaktika, Varna, 1983 (*Eclissi 2000* e racconti, traduzione di Gergana Kalčeva-Doneva).

- *Verfinsterung*, München, Heyne, 1983 (*Eclissi 2000* e racconti, traduzione di Hilde Linnert).

- *Die vierte Dimension*, München, Heyne, 1986 (antologia, traduzione di Hilde Linnert).

- *Księżyc dwudziestu rąk,* Warszawa, Alfa, 1988 (antologia, traduzione di Ewa Komorowska).

- *La Maison-femme*, Paris, Denoël,1989 (antologia, traduzione di Jacques Barbéri).

- *Eclipsă 2000*, Bucureşti, Univers, 1992 (*Eclissi 2000* e racconti, traduzione di Doina Opriţă).

- *Crucea de gheaţă*, Bucureşti, Univers, 1996 (*La croce di ghiaccio*, traduzione di Doina Opriţă).

Principali collaborazioni

- «Oltre il Cielo» (Roma) 1960-1962. Autore di racconti e articoli.

- «Futuro» (Roma), 1963-1964. Direttore, redattore, traduttore, autore di racconti e articoli.

- «Galassia» (Piacenza). Autore di racconti, autore della rubrica *Il pelo nell'uovo* (1977-1978).

- «Futuro Europa» (Bologna) 1988-1989, 1998-2008. Autore di racconti e articoli.

Comparizioni in altre riviste e antologie collettive di particolare rilevanza

- *Morte di un agente segreto*, in AA. VV., *Speciale tutto italiano*, «Galassia», a. I, n. 9, 15 settembre-15 ottobre 1961.

- *Una rossa autentica* e *Il kraken* in AA. VV., *Interplanet 1*, Piacenza, La Tribuna, 1962.

- *Nemico invisibile*, in AA. VV., *Interplanet 2*, Piacenza, La Tribuna, 1963.

- *Doppio psicosomatico* e *Harem nella valigia*, in *Esperimenti con l'ignoto*, a cura di Giulio

Raiola, Inìsero Cremaschi, Lino Aldani, Roma, Editoriale Futuro, 1963.

- *Onirofilm*, in *Fantasesso*, a cura di Alex Vairo, Milano, Feltrinelli, 1967.

- *Domenica romana*, in *Fanta-Italia: sedici mappe del nostro futuro*, a cura di Vittorio Curtoni, Gianfranco de Turris, Gianni Montanari, «Galassia», a. XII, n. 165, 1 maggio 1972.

- *Good Night, Sophie* (*Buona notte, Sofia*, traduzione di L. K. Conrad), in *View from Another Shore*, edited by Franz Rottestein, Seabury Press, New York, 1973.

- *Visita al padre*, in «Robot», a. I, n. 8, novembre 1976.

- *Screziato di rosso*, in *Oltre il tempo. 7 racconti sui viaggi nel tempo*, «Robot Speciale» n. 4, 15 settembre 1977.

- *Seconda nascita*, in Inìsero Cremaschi (a cura di), *Universo e dintorni*, Milano, Garzanti, 1978.

- *Red Rhombuses* (*Screziato di rosso*, traduzione di Joe F. Randolph), in *Terra SF. The Year's Best European SF*, edited by Richard D. Nolane, New York, Daw Books, 1981.

- *Quo vadis Francisco?*, in *Antologia Internazionale di Fantascienza*, a cura diAldiss, Brian e Lundwall, Sam (traduzione di *The Penguin World Omnibus of Science Fiction*, 1986), Milano, Nord, 1987.

- *La sfida*, in *La novella italiana*, a cura di Giuliana Nuvoli, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori, Classici Italiani Commentati, 1992.

- *Good Night, Sophie*, (*Buona notte, Sofia*, traduzione di L. K. Conrad), in *The Science Fiction Century*, edited by David G. Hartwell, New York, Tor, 1997.

Bibliografia critica su Lino Aldani

- Curtoni, Vittorio, *Lino Aldani*, in Le *frontiere dell'ignoto*, Milano, Nord, 1978, pp. 127-148.

- Del Buono, Oreste, *Introduzione*, in Aldani, Lino, *Parabole per domani*, Chieti, Solfanelli, 1987, pp. 7-11.

- Di Mattia, Domenico, *Aldani, Lino*, voce in *Letteratura italiana* a cura di Alberto Asor Rosa, vol. 18, *Dizionario degli autori*, *A-C*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso su licenza Einaudi, 2007 (prima edizione 1990), p. 55.

- Farinella, Emiliano, *Speciale su Lino Aldani*, in «Delos Science Fiction», a. III, n. 26, maggio 1997, anche on-line <www.fantascienza.com/magazine/speciali/326/speciale-lino-aldani/>.

- Gramantieri, Riccardo, *La verità non è rivoluzionaria. La fantascienza di Lino Aldani*, introduzione a Aldani, Lino, *Ontalgie*, Bologna, Perseo, 2002, pp. 7-22.

- Lippi, Giuseppe, intervista a Lino Aldani, 18 settembre 2004, in «Urania» n. 1494, gennaio 2005, poi in Il Blog di Urania, 31 gennaio 2009, <blog.librimondadori.it/blogs/urania/2009/01/31/lino-aldani-1926-2009/>.

- *Id*., *Radici lontane*, in Il Blog di Urania, 13 settembre 2009, <blog.librimondadori.it/blogs/urania/2009/09/13/radici-lontane/>.

- Treanni, Carmine, *Le radici di Lino Aldani*, in «Delos Science Fiction», a. XVI, n. 117, 6 settembre 2009, <www.fantascienza.com/magazine/servizi/12748/le-radici-di-lino-aldani/>.

Gilda Musa

Raccolte poetiche

- *Il porto quieto*, Milano, Schwarz, 1953.

- *Morte di volo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1957.

- *Le armi*, Padova, Rebellato, 1959.

- *Amici e nemici*, Venezia, Ca' Diedo, 1961.

- *Gli onori della cronaca. 1961-1962*, prefazione di Giorgio Bàrberi Squarotti, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1962.

- *La notte artificiale*, Firenze, Quartiere, 1965.

- *Berliner Mauer*, Bologna, Sampietro, 1967.

- *Lettere senza francobollo*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1972.

- *Notizie in bianco e nero*, prefazione di Giacinto Spagnoletti, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1983.

- *La farfalla sul soffitto*, Montebelluna, Amadeus, 1988.

- *Mille finestre illuminate. Un racconto e diciannove poesie sparse*, a cura di Inìsero Cremaschi, Firenze, Gazebo, 1999.

Traduzioni e cure di poesia tedesca

- AA. VV., *Voci della Germania d'oggi. Dodici poeti contemporanei*, appendice di «Ausonia», 1954.

- Brecht, Bertold, *Poesie di Bertolt Brecht*, Roma, La Carovana, 1956.

- Brecht, Bertold, *Una lettera e alcune poesie*, Firenze, La Nuova Italia, 1958.

- AA. VV., *Poesia tedesca del dopoguerra*, Milano, Schwarz, 1958.

- Wiechert, Ernst, *Le mie poesie*, Vicenza, La Locusta, 1959.

- Krolow, Karl, *Karl Krolow. Traduzione e scelta di Gilda Musa*, Milano, Poiesis, 1962.

Cure di antologie di fantascienza

- *I labirinti del terzo pianeta. Nuovi racconti della fantascienza italiana*, con Inìsero Cremaschi, Milano, Nuova Accademia, 1964.

Antologie personali di racconti

- *Strategie*, Bologna, Cappelli, Effetti speciali 1, 1968.

- *Festa sull'asteroide*, Milano, Dall'Oglio, Andromeda 3, 1972.

Romanzi

- *Giungla domestica*, Milano, Dall'Oglio, Andromeda 17, 1975.

- *Dossier extraterrestri*, con Inìsero Cremaschi, Milano, Rusconi, Playbook, 1978.

- *Esperimento donna*, Milano, De Vecchi, Presenze del Futuro 3, 1979.

- *Fondazione «Id»*, Milano, Nord, Cosmo. Collana di Fantascienza 116, 1981.

Romanzi per ragazzi

- *Le grotte di Marte*, con Inìsero Cremaschi, Milano, Bietti, Identikit 9, 1974 (poi Milano, Piccoli, 1996).

- *Marinella super*, Torino, Società Editrice Internazionale, I Nuovi Adulti 11, 1978.

- *L'arma invisibile*, Torino, Società Editrice Internazionale, I Nuovi Adulti 31, 1982.

- *La grotta della musica*, Torino, Società Editrice Internazionale, I Nuovi adulti 44 e Scrittori per la scuola, 1986 (nuova edizione nella collana Gli eroi dell'avventura, 1994).

Antologie e romanzi tradotti

- *Der haeusliche Dschungel*, München, Heyne, 1984 (*Giungla domestica*, traduzione di Hilde Linnert).

Collaborazioni

- «Futuro» (Roma) 1963-1964. Autrice di racconti.

- «La Collina» (Milano) 1980-1983. Autrice di racconti e articoli.

Comparizioni in riviste e antologie collettive di particolare rilievo

- *L'unico abitabile*, in *Esperimenti con l'ignoto*, a cura di Giulio Raiola, Inìsero Cremaschi, Lino Aldani, Roma, Editoriale Futuro, 1963.

- *Memoria totale*, in «Futuro», a. I, n. 3, settembre-ottobre 1963.

- *Max*, in AA. VV., *Interplanet 4*, Piacenza, La Tribuna, 1964.

- *Trenta colonne di zeri*, in «Futuro», a. II, n. 5, aprile 1964,

- *Terrestrizzazione*, in Inìsero Cremaschi e Gilda Musa (a cura di), *I Labirinti del terzo pianeta.*

Nuovi racconti italiani di fantascienza, Milano, Nuova Accademia Editrice, 1964.

- *Su Libria: sesso senza amore*, in Alex Vairo (a cura di), *Fantasesso*, Milano, Feltrinelli, 1967.

- *Alla ricerca dei Likiani*, in Robert Silverberg, Inìsero Cremaschi (a cura di), *Zoo-Fantascienza* (in parte traduzione di *The Science Fiction Bestiary*, 1971), Milano, Dal'Oglio, 1973.

- *Gli ex-bambini*, in «Robot», a. III, n. 23, febbraio 1978.

- *Visto dall'alto, da lontano*, in Inìsero Cremaschi (a cura di), *Universo e dintorni*, Milano, Garzanti, 1978.

Bibliografia critica su Gilda Musa

- Bàrberi-Squarotti, Giorgio, *La cultura e la poesia italiana del dopoguerra*, Bologna, Cappelli, 1966, p. 140.

- Cremaschi, Inìsero, *Block-Notes per Gilda Musa*, in Musa, Gilda, *Giungla domestica*, Milano, dall'Oglio, 1975, pp. 5-20.

- Curtoni, Vittorio, *Gilda Musa*, in *Le frontiere dell'ignoto*, Milano, Nord, 1978, pp. 204-209.

- *Id*., *Un piccolo ritratto di Gilda Musa*, in «Delos Science Fiction», a. VI, n. 45, aprile 1999, anche on-line <http://www.fantascienza.com/delos/delos45/musa.html>.

- Di Mattia, Domenico, *Musa, Gilda*, voce in *Letteratura italiana* a cura di Alberto Asor Rosa, vol. 18, *Dizionario degli autori*, *D-M*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso su licenza Einaudi, 2007 (prima edizione 1990), p. 644.

- Luzzi, Giorgio, *Gilda Musa. Alcuni rilievi sull'itinerario poetico*, in «Il Lettore di provincia», a. XVI, n. 61-62, giugno-settembre 1985, pp. 54-62.

- Musa, Gilda, e Cremaschi Inìsero, *La liberazione deve nascere dalla donna*, intervista, «La Bottega del Fantastico», a. I, n. 1, 1980, pp. 49-54.

- Musa, Gilda, *Esperienza personale*, in «La Collina», a. III, n. 3, marzo 1982, pp. 90-96.

- Picchi, Luigi, *Gilda Musa poetessa indimenticabile dall'alfa all'omega*, «Future Shock», n. 28, giugno 1999, anche on-line <http://www.futureshock-online.info/pubblicati/fsk28/html/gilda.htm>.

- Possiedi, Paolo, *La Musa della fantascienza italiana*, «Italica», vol. 61, n. 2, summer 1984, pp. 170-176.

- Ramat, Silvio, *Storia della poesia italiana del Novecento*, Milano, Mursia, 1976, p. 621.

- Rognoni, Luigi, *Gilda Musa*, in «La Collina», a. IV, n. 4, marzo 1983, pp. 109-111.

- Spagnoletti, Giacinto, *Gilda Musa*, in «La Collina», a. I, n. 1, aprile 1980, pp. 24-26.

- *Id*., *Prefazione* a Musa, Gilda, *Notizie in bianco e nero*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1983.

Vittorio Curtoni

Antologie personali

- *La sindrome lunare*, «Robot speciale» n. 6, 1978.
- *Retrofuturo*, Milano, Shake, Cyberpunkline 12, 1999.
- *Ciao futuro*, «Urania», n. 1406, 28 gennaio 2001.
- *Trappole in libertà*, Castelsangiovanni (PC), Edizioni Pontegobbo, I Girasoli, 2004.
- *Bianco su nero*, Milano, Delos Book, Odissea fantascienza 49, 2011.
- *Dove stiamo volando*, «Urania Collezione» n. 109, febbraio 2012.

Romanzi

- *Dove stiamo volando*, «Galassia», n. 174, a. , 15 settembre 1972 (poi in «Urania Collezione» n. 109, febbraio 2012 con racconti).

Saggi

- *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana*, Milano, Nord, Saggi 2, 1978, introduzione di Carlo Pagetti.
- *Guida alla fantascienza*, con Giuseppe Lippi, Milano, Gammalibri, Guide 3, 1979.

Cure

- *Destinazione uomo. Tendenze della SF italiana*, con Gianfranco de Turris e Gianni Montanari, «Galassia», a. X, n. 113, 1 marzo 1970.
- *Amore a quattro dimensioni*, con Gianfranco de Turris e Gianni Montanari, «Galassia», a. XI, n. 137, 1 marzo 1971.
- *Fanta-Italia: sedici mappe del nostro futuro*, con Gianfranco de Turris e Gianni Montanari, «Galassia», a. XII, n. 165, 1 maggio 1972.
- *Le macchine dell'infinito. Fantascienza editoria immagini. Com'era il futuro a Piacenza*, Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano - Comune di Piacenza - Banca di Piacenza, 2000.

Principali collaborazioni

- «Il Gazzettino» (Venezia) 1968. Autore di racconti.

- «Galassia» (Piacenza) 1970-1975. Curatore con Gianni Montanari, traduttore, autore di racconti.

- «Il Bollettino della Science Fiction Book Club» (Piacenza). 1970-1972. Curatore con Gianni Montanari, autore di articoli.

- «Robot» (Milano) 1976-1978, 2003-2010. Direttore, autore di articoli.

- I Libri della Paura (Milano, SIAD) 1978-1980. Curatore.

- «Aliens» (Milano) 1979-1980. Curatore, autore di articoli.

- «Asimov. Rivista di fantascienza» (Milano) 1981-1982. Curatore, autore di articoli.

- «Urania», collane collegate, Oscar fantascienza (Milano, Mondadori) 1986-2009. Traduttore, autore di note sugli autori e le opere.

- «Carmilla» (Bologna) 2000-2004. Autore di articoli.

- «Nova Sf*» (Bologna) 2000-2004. Autore di articoli.

- «Libertà» (Piacenza) 1999-2006. Autore di racconti e articoli.

Comparizioni in altre riviste e antologie collettive di particolare rilevanza

- *Ritratto del figlio*, in *Destinazione uomo. Tendenze della SF italiana*, a cura di Vittorio Curtoni, Gianfranco de Turris, Gianni Montanari, «Galassia», a. X, n. 113, 1 marzo 1970.

- *L'uomo, l'ombrello e altre cose*, in «Nova Sf*», a. IV, n. 10, marzo 1970.

- *La volpe stupita*, in Inìsero Cremaschi (a cura di), *Universo e dintorni*, Milano, Garzanti, 1978.

- *Vento dal mare*, in *Racconti fantastici del '900*, a cura di Giuseppe Lippi, Milano, Mondadori, 1985.

- *La luce*, in *La novella italiana*, a cura di Giuliana Nuvoli, Milano, Edizioni scolastiche Bruno Mondadori, 1992.

- *Vento dal mare*, in *Presenze inquietanti. Racconti fantastici del novecento*, a cura di Elisabetta Frola e Alessandra Terrile, Torino, Il Capitello, 1996.

Bibliografia critica su Vittorio Curtoni

- AA. VV., *Vittorio Curtoni. La precessione dei modelli*, fascicolo monografico, in Intercom Science Fiction Station, 6 febbraio 2005, <http://www.intercom-sf.com/modules.php?name=Downloads&d_op=viewdownload&cid=6>.

- Curtoni, Vittorio, *La droga e il metadone*, in «La Collina», a. IV, n. 4, 1983, pp. 38-43.

- Di Mattia, Domenico, *Curtoni, Vittorio*, voce in *Letteratura italiana* a cura di Alberto Asor

Rosa, vol. 18, *Dizionario degli autori*, *A-C*, Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso su licenza Einaudi, 2007 (prima edizione 1990), p. 669.

- Evangelisti, Valerio, *Da Milton ad Azathoth: Vittorio Curtoni come non l'avete mai visto*, introduzione a Curtoni, Vittorio, *Bianco su nero*, Milano, Delos Book, 2011, pp. 5-9.

- Farinella, Emiliano, *Intervista a Vittorio Curtoni*, in Intercom Science Fiction Station, 1999, <http://www.intercom.publinet.it/1999/curtonii.htm>.

- G. L. [Giuseppe Lippi], *Editoriale. Vittorio Curtoni*, in Curtoni, Vittorio, *Ciao futuro*, «Urania», n. 1406, 28 gennaio 2001, pp. 281-284.

- Pachì, Lugi, *Intervista con Vittorio Curtoni*, in «Delos Science Fiction», a. III, n. 15, aprile 1996, <http://www.fantascienza.com/delos/delos15/curtoni.html>.

Vittorio Catani

Antologie personali

- *L'eternità e i mostri*, «Galassia», a. XII, n. 168, 15 giugno 1972.

- *Tra cielo e terra*, Sanremo, Oceano edizioni, 1999.

- *Accadde... domani. Storie vissute del prossimo futuro*, Lecce, Besa editrice, Entropie 5, 2001.

- *Storie dal villaggio globale. Ventuno racconti tra ecologia e fantascienza*, Valenzano, Villaggio globale edizioni, 2004.

- *Chimere senza tempo*, Milano, Kipple Officina Libraria, Bibliotekha di Avatär 1, 2005.

- *L'essenza del futuro*, Bologna, Perseo, Narratori europei di Science Fiction 34, 2007.

- *I suoni del silenzio. Racconti fantastici*, Napoli, Florestano, 2009.

Romanzi

- *Gli universi di Moras*, «Urania» n. 1120, 11 febbraio 1990.

- *I guastatori dell'eden*, Napoli, Liguori, Altroquando 2, 1993.

- *Replay di un amore*, Napoli, Schena, Pochepagine 4, 1994.

- *Per dimenticare Alessia*, Torino, CS Libri, 2007.

- *Il quinto principio*, «Urania», supplemento n. 39 al n. 1553, dicembre 2009.

Saggi

- *Il gioco dei mondi. Le idee alternative della fantascienza*, con Eugenio Ragone e Antonio Scacco, Bari, Dedalo, Prisma 14, 1985.

- *Vengo solo se parlate di "ufi"*, Milano, Delos Books, Delos Atomi 2, 2004.

- *Mi sono perso col cosmo tra le mani*, Milano, Delos Books, Delos Atomi 4, 2008.

Cure

- *Cronache del futuro*, con Daniele Giancone, Eugenio Ragone, Bari, Franco Miella Editore, Narrativa per le Scuole 5, 1995.

- *Speciale Carmilla. Il futuro nel sangue. 19 fantapologhi sul Potere*, Modena, R&D, 2003.

- *Quando le radici*, numero speciale di «Delos Science Fiction», a. XVIII, n. 136, luglio 2011, anche on-line <http://www.fantascienza.com/magazine/delos/136/>.

Principali collaborazioni

- «Perry Rhodan» (Milano) 1978. Autore di racconti.

- «La Gazzetta del Mezzogiorno» (Bari) e supplemento «Più» 1984, 1991-2006. Autore di racconti e articoli. Dal 2002 al 2006 i racconti sono pubblicati nella rubrica fissa *Accadde...domani*.

- «Urania» (Milano) 1990-1995. Autore di racconti e articoli.

- «Villaggio globale» (Bari) 1998-2007. Autore di racconti.

- «Futuro Europa» (Bologna) 1995-2008. Autore di racconti e articoli.

- «Carmilla» (Bologna) 1998-2004. Autore di racconti e articoli.

- «Delos Science Fiction» (Milano) 1999-2003. Autore della rubrica *Quando le radici*.

- «Alia. Arcipelago del fantastico» (Torino) 2003-2008. Autore di racconti e articoli.

- «Robot» (Milano) dal 2003. Autore della rubrica *Retrofuturo*.

Comparizioni in altre riviste e antologie collettive di particolare rilevanza

- *Tre per uno*, in «Nova Sf*», a. IX, n. 29, gennaio 1975.

- *Attentato all'utopia*, in AA. VV., *Fantascienza in Italia*, «Nova Sf*», Speciale 1, giugno 1976.

- *Il pianeta dell'entropia*, «Robot», a. III, n. 22, gennaio 1978; poi in *Speciale Carmilla. Il futuro nel sangue. 19 fantapologhi sul Potere*, Vittorio Catani (a cura di), Modena, R&D, 2003.

- *Davanti al Palazzo di Vetro*, in Inìsero Cremaschi (a cura di), *Universo e dintorni*, Milano, Garzanti, 1978.

- *Due volte vedova di te*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 18 agosto 1984.

- *Che amore di computer*, in «l'Unità», 6 agosto 1986.

- *L'angelo senza sogni*, in AA. VV., *Primo premio letterario...per racconti fantastici*, Montepulciano, Edizioni LUI, 1986; poi in Roberto Sturm (a cura di), *Sangue sintetico. Antologia del cyberpunk italiano*, Ancona, peQuod, 1999.

- *Il grande gioco*, con Eugenio Ragone, in AA. VV., *Secondo premio letterario...per racconti fantastici*, Montepulciano, Edizioni LUI, 1988.

- *Il giardino negato*, con Eugenio Ragone, in Lino Aldani e Ugo Malaguti (a cura di), *Pianeta Italia. Glia autori della World Science Fiction italiana*, Bologna, Perseo, 1989; poi in Vittorio Catani, Daniele Giancone, Eugenio Ragone (a cura di), *Cronache del futuro*, Bari, Franco Miella Editore, 1995.

- *La fantascienza in Italia, fra scienza e cultura umanistica*, in Melania Gatto, Marina Schembri, Silvia Treves (a cura di) *Le fantasie della scienza*, Torino, CS Coop. Studi Libreria Editrice, 2001 (anche in «Delos Science Fiction», a. VIII, n. 67, giugno 2001, on-line all'indirizzo

<http://www.fantascienza.com/delos/delos67/sfitaliana_prt.html>).

Blog personale dell'autore

- Vikkor, ospitato in dominio Fantascienza.com, <http://www.fantascienza.com/blog/vikkor/>.

Bibliografia critica su Vittorio Catani

- AA. VV., Speciale su Vittorio Catani, in Intercom Science Fiction Station, dicembre 2002, <http://www.intercom.publinet.it/spcatani/sommariospcat.htm>.

- Curtoni, Vittorio, *Accadde domani: introduzione*, in Catani, Vittorio, *Storie vissute del prossimo futuro*, Lecce, Besa editrice, 2001, anche on-line su Fantascienza.com <http://www.fantascienza.com/magazine/speciali/6271/accadde-domani-introduzione/>.

- Lippi, Giuseppe, *Intervista con Vittorio Catani*, in Il Blog di Urania, 9 dicembre 2009, <http://blog.librimondadori.it/blogs/urania/2009/12/09/intervista-con-vittorio-catani/>.

- Proietti, Salvatore, *Vittorio Catani, o della pluralità dei futuri*, in «Delos Science Fiction», a. XIV n. 101, maggio 2007, anche on-line <http://www.fantascienza.com/magazine/servizi/9501/>.

- Sosio, Silvio, *L'esploratore della fantascienza*, prefazione a Catani, Vittorio, *Vengo solo se parlate di "ufi"*, Milano, Delos Books, 2004, anche on-line su Fantascienza.com <http://www.fantascienza.com/magazine/servizi/6644/l-esploratore-della-fantascienza/>.

- *Id*., *Cos'ha da dire la fantascienza*, introduzione a Catani, Vittorio, *Mi sono perso col cosmo tra le mani*, Milano, Delos Books, 2008, anche on-line su Fantascienza.com <http://www.fantascienza.com/magazine/servizi/10525/2/>.

- Treanni, Carmine, *Il quinto principio di Vittorio Catani* (intervista con l'autore), in «Delos Science Fiction», a. XVI, novembre 2009, anche on-line su Fantascienza.com <http://www.fantascienza.com/magazine/speciali/12977/il-quinto-principio-di-vittorio-catani/>.

- Verrengia, Ernesto, *L'essenza del futuro di Vittorio Catani*, in «Carmilla», 4 maggio 2007, <http://www.carmillaonline.com/archives/2007/05/002225.html>.

Ringraziamenti

Voglio ringraziare in primo luogo il professor Elvio Guagnini e il professor Carlo Pagetti, ai quali devo molti preziosi consigli e tre anni di lavoro in un clima di impagabile serenità.

Ringrazio Gianfranco de Turris per un'intervista, ma anche per aver messo a disposizione materiale inedito e consigli di cui si è giovato in particolare il capitolo su «Oltre il Cielo». La mia gratitudine va anche Giovanni Armenia e Giuseppe Lippi per la grande disponibilità con cui hanno offerto le loro testimonianze.

Ringrazio inoltre Giuseppe Zurlo per avermi messo a disposizione la sua tesi di laurea su «Futuro», Gian Carlo Ferretti per un autorevole parere, Davide Ghezzo e Giancarlo Pellegrin per due preziosi omaggi librari.

Il lavoro di ricerca ha beneficiato dell'aiuto di molte istituzioni e persone che hanno permesso il reperimento e lo studio di materiale altrimenti difficilmente accessibile. Ringrazio per questo Michele Clerici e a seguire, in ordine alfabetico di istituzione, la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano, e in particolare il dottor Tiziano Chiesa e il dottor Marco Magagnin per la consultazione di materiale d'archivio e di biblioteca; la Fondazione Biblioteca di via Senato di Milano, in particolare il dottor Matteo Noja, responsabile del fondo di fantascienza, e il dottor Giacomo Cornvaglia; le Special Collections & Archives presso la Sidney Jones Library, University of Liverpool, in particolare il curatore del fondo fantascientifico, professor Andy Sawyer.

Un ringraziamento per il prezioso aiuto nella ricerca va anche agli archivi della Camera di Commercio di Milano in particolare nelle persona del dott. Renato Gangale, e della Camera di Commercio di Roma in particolare nelle persona del dott. Marco Esposito.

Questo studio ha trovato numerosi spunti di merito e di metodo alle attività svoltesi tra 2010 e 2012 all'interno della Scuola di dottorato in Scienze umanistiche dell'Università degli Studi di Trieste. Per questo ringrazio il professor Guido Abbattista, direttore della Scuola di dottorato, Sergia Adamo, vicedirettrice, la professoressa Marina Paladini Musitelli, coordinatrice dell'indirizzo italianistico all'interno della stessa Scuola, la professoressa Elisabetta Vezzosi, organizzatrice e animatrice di utili incontri.

Infine l'attenzione e il sostegno di Ines, Sal e Luca hanno reso possibile questo lavoro.