

7 ES Journal

ANNO V
N° 7

ES Journal



**"URANIA" E GLI IMMAGINARI
TECNOLOGICI IN ITALIA**

—k a p l a n—

—k a p l a n—

ES Journal

URANIA E GLI IMMAGINARI
TECNOLOGICI IN ITALIA

a cura di

Simone Arcagni

Simona Pezzano

—k a p l a n—

Emerging Series Journal

anno IV, n. 7

2025

Direttore

Simone Arcagni

Comitato Direttivo

Pietro Lafiandra, Stefano Locati, Simona Pezzano, Federico Selvini

Caporedattore

Pierandrea Villa

Redazione

Pietro Lafiandra, Stefano Locati, Simona Pezzano, Maria Raffa, Federico Selvini, Alessio Tozzi

Comitato Scientifico

Matteo Bittanti (Università IULM), Chiara Canali (Università degli Studi eCampus), Gianni Canova (Università IULM), Daniela Cardini (Università IULM), Andrea Chiurato (Università IULM), Luisa Damiano (Università IULM), Anna Luigia De Simone (Università IULM), Guido Di Fraia (Università IULM), Bruno Di Marino (Accademia di Belle Arti di Roma), Luisella Farinotti (Università IULM), Ester Fuoco (Università IULM), Kamilia Kard (Accademia di Belle Arti di Brera), Pietro Lafiandra (Università IULM), Stefano Locati (Università IULM), Riccardo Manzotti (Università IULM), Tatiana Mazali (Politecnico di Torino), Davide Mezzino (Università IULM), Andrea Miconi (Università IULM), Elisabetta Modena (Università IULM), Anna Maria Monteverdi (Università degli Studi di Milano), Simona Pezzano (Università IULM), Gino Roncaglia (Università Roma Tre), Maria Pia Rossignaud (Osservatorio TuttiMedia), Giulio Sangiorgio (Università IULM), Federico Selvini (Università IULM), Francesco Spampinato (Università di Bologna), Valentina Tanni (John Cabot University), Vincenzo Trione (Università IULM), Pierandrea Villa (Università degli Studi di Urbino Carlo Bo).

Questo volume è stato finanziato dal Dipartimento di Comunicazione, arti e media “Giampaolo Fabris” dell’Università IULM nell’ambito del progetto “Urania” e gli immaginari tecnologici italiani.

Redazione:

Dipartimento di Comunicazione, arti e media “Giampaolo Fabris”
Via Carlo Bo, 1 20143 Milano | e-mail: es.redazione@gmail.com

Edizioni kaplan S.a.s.

Via Saluzzo, 42 bis – 10125 Torino

tel 011-7495609

info@edizionikaplan.com | www.edizionikaplan.com

ISBN 978-88-99559-94-6 | ISSN 2421-4663

INDICE

5 Prefazione

Paolo Verri

9 Istruzioni per l'uso

Simone Arcagni e Simona Pezzano: *Urania e i suoi specchi. Rifrazioni tra letteratura, media e società italiana*

11 Filorosso

12 Simona Pezzano: *L'astronave atterra in edicola Urania e la "fanta-scienza" in Italia*

28 Mauro Gervasini: *Nicolas Eymerich, l'antagonista*

37 Nicoletta Vallorani: *La fantascienza, le donne e le colonie ribelli*

46 Paolo Bertetti: *La fantascienza italiana oltre Urania*

59 Mimmo Gianneri: *Rivelazioni e rivoluzioni. Scienza, utopia e parascienza negli sceneggiati RAI di fantascienza degli anni settanta*

75 Simone Arcagni: *Tra fantascienza e Cibernetica*

87 Controcampo

88 Intervista a Franco Forte

96 Intervista a Silvia Casolari & Davide Monopoli

105 Intervista a Laura Coci

109 Intervista a Gino Roncaglia

Prefazione

“Avreste dovuto vedere la faccia di Giulio Einaudi, di Natalia Ginzburg, di Italo Calvino, quando annunciai che lasciavo la loro casa editrice, il tempio della cultura italiana, per andare a fare *Urania*, un giornaleto di fantascienza con omiciattoli verdi in copertina”.

Sono parole di Carlo Fruttero, che proprio nei meravigliosi anni Sessanta, invece di dedicarsi al neorealismo, allo strutturalismo, all'indagine psicoanalitica, alla letteratura russa e inglese, a Proust e a Joyce, decide – poco meno che quarantenne – di accettare la proposta dell'editore Mondadori di diventare insieme all'amico e sodale Franco Lucentini il responsabile di *Urania*. Sublime snobismo.

Sono già trascorsi poco meno di due anni da quando Carlotta Fruttero mi ha cercato per ricordarmi che parte degli archivi del suo papà erano stati da poco depositati proprio presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, dove avevo appena cominciato a lavorare riprendendo contatto con il mondo dell'editoria da cui mi ero separato nel 1998.

Mi è sembrato un bellissimo segnale: poter lavorare su temi che altri avevano trattato con straordinario anticipo e sagacia. Fruttero e Lucentini infatti non solo curarono la collana *Urania* dal 1964 al 1985, ma negli stessi anni si dedicarono ad alcune importantissime “traduzioni” tra cui *Il giorno della locusta* di Nathanael West, *Aspettando Godot* di Samuel Beckett e *L'uomo invisibile* di Ralph Ellison, ma soprattutto *I persuasori occulti* di Vance Packard e *L'antichissimo mondo* di B.C. di Johnny Hart. Perché cito un saggio che spiega l'impatto della pubblicità nella società americana e una antologia di uno dei più famosi fumetti comici del pianeta? Perché la visione di Fruttero e Lucentini, oltre che anti-conformista e antigerarchica – sublime snobismo! –, è stata fortemente anti-provinciale, come anti-provinciali sono i loro romanzi, i loro articoli sui giornali e le loro rubriche televisive, in particolare *L'arte di non leggere* che nel 1994 aprì gli occhi a chi non capiva che l'eccesso di produzione culturale avrebbe fatto il danno e non il bene del mercato dei libri, almeno quanto l'eccessiva produzione di beni di consumo di massa avrebbe distorto totalmente la percezione dell'umanità contemporanea.

Per fare capire a tutti, ma proprio a tutti – con un atteggiamento iper democratico travestito di una sapiente ironia di stile anglosassone in grado di mimetizzarsi non solo nei loro scritti ma proprio nel loro stile di vita – che leggere è un piacere sommo, non un dovere morale.

Chissà il piacere che provavano F&L nel vedere le edizioni di *Urania* in edicola ogni settimana, invece che in libreria (non so se avete presente le librerie anni sessanta! La loro rigidezza, la loro assoluta sacralità) e nel contempo di poter se-

lezionare il meglio e vederlo trasformato in volume, ma in compagnia della loro amatissima carta stampata in grande formato dei giornali.

Era un'epoca di grande sperimentazione, ma anche di grandissima omologazione; un'epoca dominata dalla grande tipografia di Verona, Officine Grafiche Arnoldo Mondadori, nata trent'anni prima per soddisfare le esigenze produttive del Maestro D'Annunzio ma diventata, grazie al genio di Remo Mondadori prima e di Mario Formenton poi, uno dei principali centri mondiali di produzione di libri e periodici.

Visitando qualche mese fa il grande plesso industriale ora drammaticamente vuoto, ho potuto di persona immaginare il lavoro febbrile che portava alla stampa settimanale dei Topolini, dei Gialli, dei Segretissimo, degli Urania – oltre che ovviamente agli Oscar. Titoli che troviamo ancora nelle poche edicole rimaste, ma che erano alla base di una cultura davvero “popolare”, a cui ciascuno degli acquirenti di quel periodico (fatto con estrema cura e qualità non solo di stampa ma anche e soprattutto di contenuto) sentiva di appartenere. Per le generazioni degli anni sessanta e settanta il sapere nasceva da questa forma di editoria di massa, collegata da un lato al boom economico e alla televisione, ma dall'altra anche da una concezione della società come somme di comunità. Qualcosa che forse comincia a sfaldarsi negli anni ottanta, proprio quando Fruttero e Lucentini, dopo anni di dedizione e coinvolgimento diretto nella costruzione di questi libri, cominciano a riflettere sul futuro della società e della sua cultura. Una nuova società in cui, paradossalmente, la “fantascienza!” inventata nel 1952 dal fondatore degli *Urania* Giorgio Monicelli, si attua con la fine della cultura tipografica e con l'inizio della cultura digitale.

Le ricerche che vedono collaborare Fondazione Mondadori e IULM intorno ad *Urania* consentiranno di approfondire al meglio questi temi, e ringrazio a nome della Fondazione Simone Arcagni che per primo le ha volute ed indirizzate e Simona Pezzano per il grande lavoro in corso, e i colleghi della Fondazione Anna Lisa Cavazzuti, Tiziano Chiesa, Arianna Gorletta e Marco Magagnin per il supporto nella ricerca archivistica e bibliografica nel nostro grande archivio editoriale.

Paolo Verri

Direttore Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori

istruzioni per l'uso

***Urania* e i suoi specchi. Rifrazioni tra letteratura, media e società italiana**

Simone Arcagni e Simona Pezzano | Università IULM, Milano

Questo numero monografico è il risultato di un progetto di ricerca sviluppato tra l'Università IULM, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM) e il Museo del Fantastico e della Fantascienza di Torino (MUFANT), con l'obiettivo di indagare le radici e le evoluzioni della fantascienza italiana.

Il lavoro ha preso il via dagli archivi della rivista *Urania*, per poter mappare la produzione più squisitamente italiana e isolarne temi, categorie e sottogeneri ricorrenti, per poi allargare lo sguardo oltre la pagina scritta. L'intenzione è stata quella di rintracciare come quell'immaginario fantascientifico si snoda in differenti forme medialità, mettendo a confronto, infine, quel tipo di narrazioni con la storia della Cibernetica e dell'informatica in Italia per fare emergere come la narrazione e l'innovazione tecnologica si sono influenzate a vicenda.

L'indagine si concentra sugli immaginari tecnologici e futuribili che si sono innestati nel nostro Paese a partire dagli anni cinquanta. È questo, infatti, il momento in cui *Urania* arriva nelle edicole italiane, inaugurando un genere non ancora entrato nel circuito culturale come etichetta riconoscibile da editori e lettori. Attraverso la traduzione delle opere provenienti dall'ambito anglosassone avviene anche la penetrazione nel nostro territorio di una serie di temi già sviluppati in altri contesti. La storica collana di fantascienza ha funzionato dunque come un dispositivo per portare la fantascienza e il suo immaginario nelle case degli italiani, in un momento di profonda trasformazione del Paese. In un'Italia caratterizzata da una maggiore scolarizzazione e da una rapida crescita del consumo di massa, la fantascienza ha trovato un terreno fertile per poter fiorire, diventando così specchio, ma anche motore, per un rinnovamento del clima culturale.

Il primo saggio di **Simona Pezzano** si focalizza proprio su *Urania*, l'imprescindibile collana di fantascienza pubblicata da Mondadori e pensata per la larga distribuzione. Qui se ne ripercorre l'evoluzione attraverso i suoi curatori storici: Giorgio Monicelli, l'inventore della parola "fantascienza", che lancia la collana nel 1952, sostituito dal 1961 da Carlo Fruttero, che assieme a Franco Lucentini la guideranno per un ventennio. Un sodalizio che ha consolidato l'identità e il successo della pubblicazione, ma che ha anche segnato la definitiva chiusura nei confronti dei romanzi nostrani.

Si farà poi un deciso balzo in avanti, fino ai giorni nostri, dove alla guida del periodico troviamo **Franco Forte**, intervistato da Stefano Locati, che si sta impe-

gnando, tra le molte iniziative, a valorizzare il Premio Urania – l'annuale concorso letterario nato nel 1989 per stimolare la produzione della fantascienza italiana – con l'organizzazione di un grande evento in presenza. La sede sarà il MUFANT (Museo del Fantastico e della Fantascienza), gestito e diretto da **Silvia Casolari** e **Daide Monopoli**, con cui abbiamo dialogato in una vivace intervista.

A proposito di Premi Urania, il saggio di **Mauro Gervasini** ricostruisce la genesi di Nicolas Eyemerch, l'inquisitore aragonese (personaggio storicamente esistito, ma radicalmente reinventato) nato dalla penna di Valerio Evangelisti: un unicum nel panorama italiano, capace di fondere con audacia romanzo storico, horror e fantascienza. Il ciclo di Eyemerch si configura non solo come momento di innovazione formale, ma, usando il genere, indaga i conflitti e le tensioni politiche del nostro presente.

Ancora un Premio Urania, **Nicoletta Vallorani**, attraverso analisi critica e testimonianza personale, riflette sull'impatto delle dinamiche di genere sulla produzione e ricezione della fantascienza, in un ambiente prevalentemente maschile e spesso marginalizzante. A partire dagli anni Ottanta però qualcosa cambia: avvengono delle trasformazioni nelle pratiche editoriali che comportano una crescente visibilità delle autrici non solo all'interno di *Urania*, ma nel più ampio panorama della letteratura di fantascienza in Italia.

Se *Urania* è stato il centro di gravità di questo universo, per longevità e diffusione, **Paolo Bertetti** ci conduce in territori meno battuti, esplorando la fantascienza italiana "oltre" la testata mondadoriana. Si pensi a pubblicazioni quali *I romanzi del cosmo* e *Oltre il Cielo*, entro cui si avvia la produzione di una via italiana alla fantascienza maggiormente legata dai modelli di importazione; oppure alla più sofisticata *Futuro*, che tenta una mediazione tra letteratura di genere e letteratura tout court.

Il monografico si arricchisce delle riflessioni di **Mimmo Gianneri** che allarga lo sguardo dalla carta stampata alla produzione televisiva, concentrando la sua attenzione sugli sceneggiati RAI degli anni Settanta. Un'epoca di tensioni politiche, profondi cambiamenti del sistema sociale e di quello produttivo, in cui utopia, scienza e soprannaturale entrano nelle case degli italiani attraverso la televisione pubblica. Gli sceneggiati di fantascienza qui presi in considerazione fungono da rappresentazioni di una realtà in cui lo spettatore del tempo può riconoscersi, perché, pur ambientati in un "altro" temporale, operano soprattutto come momento critico della quotidianità presente.

Non mancano anche accenni ad altri eventi editoriali, come le rassegne di cinema, una su tutte quella organizzata da Libra (nello specifico, da Cozzi e Malaguti), e ovviamente il festival del cinema di Fantascienza di Trieste – come ci ricorda **Gino Roncaglia**. Nella sua densa intervista, tocca molti temi quali il ruolo di *Urania* all'interno della scena italiana, ma anche quello di altre riviste di settore;

o ancora il ruolo della fantascienza sul modo di percepire il futuro, in un dialogo immaginario con **Laura Coci**, che si è interrogata sulle stesse questioni. Si è creata così una sorta di continuità tra le interviste raccolte e gli interventi più strutturati qui presenti.

Infine, **Simone Arcagni** chiude il volume esplorando la dimensione scientifica e tecnologica in relazione alla fantascienza, luogo d'elezione in cui le innovazioni tecnologiche vengono rese accessibili a un ampio pubblico. Questo genere letterario si configura anche come territorio di riflessione politica. È il caso della letteratura Cyberpunk degli anni Ottanta (anche nella sua declinazione italiana) che ha offerto l'occasione per una critica profonda alla società iper-tecnologica di allora, anticipandone le possibili derive distopiche.

filorosso

L'astronave atterra in edicola: *Urania* e la “fanta-scienza” italiana

Simona Pezzano | Università IULM, Milano

Abstract

On October 10, 1952, Italy discovered that the future had a precise outline with the release of the first issue of *I romanzi di Urania*, featuring *The Sands of Mars* by Arthur C. Clarke, published by Arnoldo Mondadori Editore. This was a turning point: it marked the official entry of a genre previously unknown to Italian publishers and readers. This essay traces the evolution of the *Urania* series through its historic editors, who overtime gave it distinct identities and shaped its visual style: from the classic illustrations of Curt Caesar, and the black-and-white drawings of Carlo Jacono, to the visionary creations of Karel Thole. This stylistic journey is rooted in the two directions that shaped its history: it begins with the pioneer Giorgio Monicelli, who was replaced in October 1961 by Carlo Fruttero, later joined by Franco Lucentini. Their partnership led the series to major publishing success through the mid-1980s.

Keywords: Giorgio Monicelli; Carlo Fruttero e Franco Lucentini; *Urania* series

Introduzione

Il 10 ottobre 1952 l'Italia scopriva che il futuro aveva un perimetro ben preciso. Con l'uscita del primo numero de *I romanzi di Urania*, dedicato a *Le sabbie di Marte* di Arthur C. Clarke, la casa editrice Mondadori non si limitava a lanciare una collana economica da edicola, ma inaugurava un vero e proprio laboratorio dell'immaginario. Questa è una data spartiacque: segna l'ingresso ufficiale di un genere non ancora entrato nel circuito culturale come etichetta riconoscibile da editori e lettori, pur riscontrando dei progenitori in una certa letteratura fantastica (o proto-fantascientifica) italiana. Lo studio letterario della fantascienza italiana si trova infatti a dover fare i conti con i modelli stranieri, soprattutto inglesi e americani, che penetrano fin da subito nel Paese grazie a un'intensa stagione di traduzioni, per quanto spesso arbitrarie. Non è un caso che lo stesso termine di “scienza fantastica” o “fanta-scienza” – coniato inizialmente con il trattino da Giorgio Monicelli – sia nato proprio dall'esigenza di tradurre l'inglese *sciencefiction*, binomio con cui l'immigrato belga negli Stati Uniti Hugh Gernsback definiva

i racconti da lui pubblicati su *Amazing Stories* a partire dall'aprile del 1926, data ufficiale dell'inizio del genere negli USA. Questo ha comportato un'influenza non solo sull'immaginario italiano, ma anche una sorta di canonizzazione di alcuni temi tipici del genere, rallentando, di contro, lo sviluppo di una voce autonoma per le scrittrici e gli scrittori locali.

Se da una parte infatti la via editoriale scelta da Mondadori di introdurre una letteratura accessibile – grazie ai costi contenuti e alla distribuzione in edicola, sulla scorta dei modelli già molto diffusi negli USA degli anni cinquanta dei *pulps* e *magazines* – ha portato nelle case degli italiani i grandi maestri della *Golden Age* americana e anglosassone (come Isaac Asimov, Robert Heinlein, Edmond Hamilton, Isaac Asimov e il già citato Clarke), ma anche francese – sotto la direzione soprattutto di Monicelli, con autori tradotti per lo più da Maria Teresa “Mutti” Maglione dalla rivista francese *Fleuve noir* –, dall'altra ha imposto un canone estetico e narrativo talmente rigido da soffocare la nascita di una via autoctona al genere, nonostante i primi tentativi dello stesso Monicelli.¹

Ad ogni modo per Mondadori la fantascienza *doveva* parlare inglese per poter essere accattivante, un paradosso culturale che ha costretto i primi autori nostrani all'inizio a mimetizzarsi dietro pseudonimi anglofoni, per poi essere completamente banditi sotto la ventennale direzione di Fruttero & Lucentini. Bisognerà infatti attendere il 1989 con l'istituzione del Premio Urania, per poter apprezzare una declinazione italiana della fantascienza, affrancata dai modelli d'oltreoceano e adattata ai modelli letterari nazionali, accompagnata da una riflessione autonoma insieme a una propria capacità di raccontare il domani a partire dalla contemporaneità.

Tale processo si inserisce nel solco del profondo mutamento storico, politico e sociale dell'immediato dopoguerra. In questo periodo, il nuovo assetto geopolitico ha favorito un'apertura senza precedenti verso prodotti di consumo statunitensi, determinando una vera e propria ricalibrazione del gusto nazionale. Ma non solo. Nell'Italia degli anni cinquanta avviene un radicale cambiamento nei modelli di consumo culturale e negli stili di vita. È questo il momento per la diffusione delle

1 Sulle ragioni di questo forzato ostracismo, la vulgata comune vuole che le motivazioni siano tutte da ascrivere al vistoso calo di vendite registrato ogni volta che in copertina compariva il nome di un autore italiano. Si trovano testimonianze, in questo senso coerenti tra loro, nelle interviste raccolte da Luigi Cozzi – regista, sceneggiatore, scrittore e a lungo collaboratore di Dario Argento – come quella con Carlo Jacono, per esempio, che compare nel secondo volume della Storia di Urania che ricorda: “C’era la preclusione per gli autori italiani. Sai, il vecchio Arnoldo era contrario, non li voleva in quelle collane.” (Luigi Cozzi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, Vol. II, Giorgio Monicelli. *Il vagabondo dello spazio*. Profondo Rosso, 2007, 462). O quella con Franco Enna, il primo a comparire con il proprio cognome e non sotto pseudonimo, tra gli autori pubblicati da Monicelli, che si trova nel medesimo volume (Ivi, 607).

riviste che permette di raggiungere una larga platea di lettori, favorita da una espansione dell'educazione elementare e media di cittadini pronti a divorare fumetti e letteratura d'evasione. La stima delle pubblicazioni a tal proposito è impressionante, come riporta David Forgacs in un articolo che sintetizza alcuni dei risultati di un progetto sulla cultura di massa a cavallo della Seconda guerra mondiale:

“Nel 1952 le vendite complessive dei settimanali (compresi i rotocalchi, i fumetti e i fotoromanzi) giunsero a 12,6 milioni di copie, più di tre volte superiori alle vendite dei quotidiani. Tale proporzione si sarebbe inoltre mantenuta costante, ponendosi come carattere distintivo della struttura del pubblico dei lettori italiani.”²

Oltre a un rinnovato clima culturale e a una rapida crescita del consumo di massa, anche la composizione demografica dell'epoca – che vede una larga presenza della componente giovanile, più fiduciosa e aperta verso prospettive future, nonostante la guerra fredda – contribuisce a una visione più ottimistica nei confronti della veloce modernizzazione industriale e tecnologica tipica del cosiddetto boom economico italiano – come sottolinea Pierpaolo Antonello nel suo saggio in cui ripercorre la nascita della fantascienza nel nostro Paese.³ È in questo contesto in profondo cambiamento che emergono e proliferano una miriade di collane e riviste di fantascienza, spesso di breve durata e dai titoli suggestivi come *Atroman* o “Cosmic” o *I narratori dell'Alfa Tau*. Tra queste la più nota è sicuramente *Urania*, per il peso che ha avuto in termini di tiratura e di diffusione, per aver tradotto i massimi scrittori del genere finendo per costituire un riferimento per i lettori, ma anche per la sua longevità – tanto da essere ancora oggi in edicola.

Vorrei dunque ripercorrere l'evoluzione della collana attraverso i suoi curatori storici, che nel tempo le hanno conferito identità diverse influenzandone anche l'apparato visivo: dalle illustrazioni classiche di Curt Caesar e i disegni in bianco e nero di Carlo Jacono, alle visionarie creazioni di Karel Thole, fino al passaggio al digitale con Franco Brambilla, il primo ad aver abbandonato il disegno a mano. Questo percorso stilistico affonda le sue radici nelle due direzioni che hanno fatto la storia: si parte dal pioniere Giorgio Monicelli, sostituito nell'ottobre del 1961 da Carlo Fruttero, raggiunto pochi anni dopo da Franco Lucentini, formando un sodalizio che ha portato a grande successo editoriale la collana. Dopo di loro la svolta di metà degli anni ottanta: entrambi lasciano la direzione della collana,

2 David Forgacs, “Industrie culturali, politica e pubblico in Italia, 1936-1954,” *Polis, Ricerche e studi su società e politica*, n. 2 (2000), 218.

3 Pierpaolo Antonello, “La nascita della fantascienza in Italia: il caso ‘Urania,’” in *ItaliAmerica. Le origini dell'americanismo in Italia*, ed. Jeffrey Schnapp e Emanuela Scarpellini (Il Saggiatore, 2008), 99–123.

seguiti poco dopo da Andreina Negretti, che va in pensione. Anche la veste grafica cambia: Karel Thole afflitto da un grave problema agli occhi rallenta molto la sua produzione per poi deve abbandonarla del tutto nell'estate del 1988. È la fine di un'epoca e l'inizio di una nuova, che per ragioni di spazio, purtroppo, non potrò approfondire. Vale la pena però almeno ricordare qui Gianni Montanari – chiamato dalla Mondadori per la sua lunga esperienza maturata alla guida di Galassia insieme a Vittorio Curtoni⁴ – e il suo tentativo di dare una sterzata innovativa ad Urania. Il suo operato si distingue per la promozione di nuovi autori emersi proprio in quegli anni, ma soprattutto per l'apertura verso gli scrittori europei, in particolare agli autori francesi e italiani. A lui si deve come detto più sopra l'istituzione del Premio Urania: una felice intuizione capace di valorizzare gli autori nostrani senza pregiudicare il riscontro delle vendite. Allo stesso modo, non tratterò della direzione attuale del poliedrico Franco Forte, dal 2018 alla guida di *Urania*, a cui è dedicata l'intervista di Stefano Locati presente in questo numero.

1. Un antecedente

Gli anni cinquanta, dunque, sono stati un'epoca di ottimismo e di aspettative per il futuro, nonostante le tensioni della Guerra fredda e la cortina di ferro, le macerie ancora presenti in molte città e le difficoltà economiche. Ma la Seconda guerra mondiale era però alle spalle e in una Italia tutto sommato provinciale, ingenua e ancora bigotta, ma anche investita da una profonda trasformazione dovuta a una straordinaria crescita economica, erompe sulla scena la fantascienza come ricorda ancora incredula Roberta Rambelli (1928-1996),⁵ una delle figure di spicco della fantascienza italiana nella sua triplice veste di scrittrice, curatrice editoriale e traduttrice, “nella cui opera si saldavano le aspirazioni e le conflittualità suscitate dall'Italia in via di “americanizzazione” [...] e le problematiche della faticosa emancipazione femminile sulla scena pubblica e nel mercato del lavoro.”⁶ È vero, Monicelli è considerato da tutti il pioniere della fantascienza in Italia, una

4 Luigi Cozzi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, Vol. IV, *I fabbricanti di universi*, (Profondo Rosso 2010), 1287–1289.

5 Luigi Cozzi, *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, Vol. I, *L'era di Giorgio Monicelli*, (Profondo Rosso 2006), 11–15. Per approfondimenti sulla figura di questa protagonista del genere fantascientifico in Italia, si veda almeno Raul Ciannella, *Roberta Rambelli e la sua fantascienza*, (Ledizioni 2023), da cui è tratta la breve citazione.

6 Massimiliano Panarari, “Fantascienza come genere mediale e fantascienza come genere sociologico. Un case study: la demografia nella Sf,” *H-ermes. Journal of Communication*, 28 (2025), 34, <https://iris.unimore.it/handle/11380/1379768>.

figura quasi leggendaria tra i cultori del genere. In realtà il primato della prima pubblicazione specializzata non gli appartiene. A precederlo di pochi mesi è l'uscita di "Scienza Fantastica", una rivista di breve vita il cui primo numero approda in edicola a Roma nell'aprile del 1952, seguita da soli sette fascicoli mensili, prima della chiusura nel marzo del 1953. Il direttore è Lionello Torossi, un giornalista freelance che aveva scoperto la *science fiction* in India, consultando la biblioteca di un campo di prigionia britannico durante la guerra. Tornato a Roma, incoraggiato dall'amico italo-americano Vittorio Kramer, decide di pubblicare insieme a lui proprio quel genere narrativo che negli Stati Uniti era ormai di largo consumo, ma che era ancora sconosciuto in Italia. Era convinto così di assicurarsi un certo successo e delle garanzie per il futuro.⁷ Con la fondazione della casa editrice Krator e il lancio della rivista, di fatto "l'edizione italiana della celebre pubblicazione americana 'Astounding [Science Fiction]'"⁸ di John W. Campbell, inizia così la loro avventura editoriale. Al suo interno Torossi, sotto lo pseudonimo di Massimo Zeno, propone anche un proprio romanzo a puntate, diventando così il primo curatore e autore specializzato nel genere in Italia. La rivista però chiude presto i battenti per la scarsa preparazione e inesperienza come editori, come ammette lo stesso Torossi, oltre a un'impaginazione poco curata – scelta che ricalcava la scia della consorella americana – e non perché il pubblico italiano non fosse allora pronto per quel tipo di narrazione. Anche se Pierpaolo Antonello ricorda che altre riviste del periodo – ben più raffinate nella grafica e sostenute da editori più attrezzati come Garzanti, che esce nel 1953 con "Fantascienza" diretto da Sergio Spini – hanno avuto un destino altrettanto fugace.⁹ Questo episodio costituisce l'antecedente immediato che spinge finalmente Monicelli ad abbandonare gli indugi e a rispondere con un progetto più ambizioso e strutturato, che da molto tempo andava accarezzando.

7 Alessandro Scarsella, a cura di, *Invasion. Viaggio nella fantascienza. 1952–2022 da Urania a Venezia: catalogo della mostra, Centro Culturale Candiani, Mestre (Venezia), 26 novembre 2021–10 aprile 2022* (Mestre Centro Culturale Candiani 2021), 8.

8 Cozzi, *La storia di Urania*, Vol. I, 19. Cfr., anche l'Editoriale dell'aprile del 1952 con cui Torossi presenta per la prima volta in assoluto al pubblico italiano la *science fiction* e di cui si riportano qui un breve significativo estratto: "... Scienza e Fantasia sono gli ingredienti di cui sarà ricca ogni mese la nostra rivista. [...] è la Fantasia che ci fa imbarcare su lucide navi interplanetarie, che ci porta su altri mondi, [...]. Ma non è solo la Fantasia che noi vogliamo offrirvi. Dietro di essa, a darle solide basi e consistenza, ecco la Scienza. Tutti gli avvenimenti più o meno mirabili e insoliti che usciranno da queste pagine, hanno un fondamento scientifico: tutto ciò che vi si racconta è possibile, e talvolta anche probabile, alla scienza di oggi e quella del futuro." Ivi, 20–21.

9 Antonello, "La nascita della fantascienza in Italia," 16.

2. L'era Monicelli 1952–1955

Lo stretto rapporto tra Giorgio Monicelli e l'edizione Mondadori affonda le sue radici nella sua stessa biografia. Monicelli nasce infatti da una relazione extra coniugale tra Tomaso Monicelli e l'attrice Elisa Severi. Per ragioni di convenienza sociale, la sua infanzia e prima giovinezza la trascorre in casa della zia Andreina, moglie di Arnoldo Mondadori. Fin da molto giovane inizia quindi a collaborare con l'azienda di famiglia, traducendo da autodidatta dal francese e dall'inglese.

Nonostante ciò, Monicelli diviene un traduttore di riferimento per Mondadori: dai primi romanzi degli anni Trenta, usciti in una collana popolare, passa quasi subito anche ad autori di maggiore rilievo come Guy de Maupassant, cui si dedica già nel 1933.¹⁰ In seguito, come ricorda la seconda moglie Itala Buzzi, traduce per un certo periodo George Simenon, autore da lui molto amato, la cui pubblicazione viene tuttavia interrotta da Mondadori nel 1937 a causa delle restrizioni fasciste, contrarie alla diffusione di autori stranieri.¹¹

Per ovviare all'annosa mancanza di denaro del nipote, Arnoldo Mondadori lo assume per un paio di anni per tradurre gli albi a fumetti della Walt Disney, che proprio allora passano sotto l'egida della casa editrice milanese. L'episodio, tuttavia, non va letto come una mera circostanza biografica, bensì come un momento sintomatico di un più ampio orientamento culturale ed editoriale. Come rileva Antonello, "in tutte le iniziative in cui è stato coinvolto all'interno della Mondadori, Monicelli ha costantemente proposto e lavorato su prodotti letterari e di consumo importati dagli Stati Uniti."¹² Tale continuità costituisce una premessa fondamentale per delineare il percorso intellettuale attraverso cui Monicelli è giunto a maturare la proposta di introdurre anche in Italia la *science fiction*, che si configura così come l'esito coerente e già interiorizzato di forme e immaginari statunitensi.

Monicelli passa poi alla traduzione di un altro filone di narrativa popolare, quello dei romanzi gialli cui Mondadori dedica grande attenzione. Come sottolinea Giulia Iannuzzi, in uno studio volto all'approfondimento delle molteplici attività ricoperte da Monicelli all'interno della nascente industria culturale del dopoguerra, l'esperienza maturata presso la rivista "Il Cerchio Verde" costituisce un ulteriore tassello per comprendere la complessità di stimoli intellettuali e di esperienze accumulate che sfoceranno nella nascita di *Urania*. Pubblicata tra il 1935 e il 1937, in formato tabloid, "Il Cerchio Verde" ospita una narrativa per lo più poliziesca,

10 Giulia Iannuzzi, "Giorgio Monicelli e l'alba della fantascienza in Italia. Vuoti critici nella storia dell'editoria," in *Officina dei Libri 2012* (Edizioni Unicopli, 2013), 24.

11 Cozzi, *La storia di Urania*, Vol. I, 168.

12 Antonello, "La nascita della fantascienza in Italia," 11.

con ampio spazio dedicato al filone gotico, corredata da un ricco apparato iconografico, che comprende sia fotografie dei divi del cinema in copertina, sia illustrazioni interne, caratteristiche dei rotocalchi dell'epoca. Inoltre, dettaglio non trascurabile, proprio su quelle pagine vengono pubblicati anche alcuni romanzi riconducibili alla protofantascienza, prova del fatto che Monicelli viene presto a contatto con il genere fantascientifico i cui testi circolavano già allora nella casa editrice.¹³

Nel dopoguerra Monicelli firmerà la traduzione di numerosi capolavori della letteratura americana e inglese, sempre per Mondadori, con cui prosegue la sua lunga collaborazione fino alla morte avvenuta nel 1968. Un rapporto di lunga durata segnato però, sin dagli esordi, da frequenti e accesi scontri con lo zio Arnoldo, dovuti soprattutto all'irregolarità nelle consegne e alla riluttanza verso i rigidi orari di ufficio.¹⁴ Le medesime difficoltà che spiegano il carattere episodico delle collaborazioni con altre case editrici, nonostante la sua indiscussa qualità nella resa dei testi stranieri.

3. Finalmente *Urania*

Nel 1952 Monicelli riesce finalmente nell'impresa carezzata da tempo: lanciare per Mondadori non una, ma ben due testate di fantascienza. Il 10 ottobre esce così in edicola, per i Periodici, il primo numero dei *I romanzi di Urania con la ormai leggendaria traduzione di Le sabbie di Marte*, di Arthur C. Clarke – scienziato oltre che scrittore, noto anche al grande pubblico per aver scritto assieme a Stanley Kubrick la sceneggiatura di *2001 Odissea nello spazio*. Un appuntamento che si rinnova in edicola ogni 10 e 20 del mese, come si legge sulle copertine di allora.

Poco dopo, nel novembre dello stesso anno, Monicelli fa seguire ai romanzi una rivista mensile, “Urania. Avventure nell'universo e nel tempo” che propone racconti brevi, sceneggiature di film di fantascienza, allora in uscita anche in Italia, e rubriche varie (dall'astrologia alla enigmistica) insieme ad anticipazioni scientifiche, e a “una ‘Posta dei lettori’, curata da un fantomatico ‘Selenita’ che ovviamente altri non era che Monicelli stesso” – come ricorda Luigi Cozzi nel volume

13 Cfr. Antonello, “La nascita della fantascienza in Italia,” 27

14 Sono numerose in questo senso le testimonianze raccolte da Luigi Cozzi nel primo volume dedicato alla storia di Urania. Cfr. Cozzi, *La storia di Urania*, Vol. I. Così come diverse sono le lettere che Monicelli invia allo zio Arnoldo per chiedere anticipi sui pagamenti, consultabili in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM) nel Fondo Arnoldo Mondadori, Fascicolo Giorgio Monicelli.

https://www.fondazionemondadori.it/livre/02_I_lettori/05_Monicelli_Giorgio_01.html

dedicato interamente a questa carismatica figura di vivacissimo intellettuale.¹⁵ La rivista nasce come la versione italiana del mensile americano “Galaxy”, da cui Monicelli trae spesso testi da divulgare anche in altre collane, con il chiaro scopo di diffondere il più possibile il “verbo” fantascientifico. La scelta di prendere la rivista edita da Robert Guinn e diretta da H. L. Gold a proprio modello, tra le molte già in circolazione negli Stati Uniti, “è dettata da varie ragioni.”¹⁶ Sicuramente, come spiega Antonello, vi è un motivo di risparmio di tempo e facilitazione del lavoro redazionale. Per quanto Monicelli sia un lettore appassionato e onnivoro, infatti, tenere sotto controllo più testate americane sarebbe diventato un compito non affrontabile da una sola persona. Ma non c'è solo questo, anche considerazioni di carattere estetico e linguistico pesano sulla scelta – come scrive nel n. 9 della rivista (luglio 1953), “Galaxy” è “una stupenda pubblicazione, con copertine squisite, dove la precisione scientifica e la ricchezza di fantasia si sposano spesso in un appropriato gusto surrealistico, con effetti talvolta impressionanti.”¹⁷ Ed è sempre sua la intuizione fondamentale di affiancare a contenuti avvincenti un apparato iconografico inedito per quegli anni, capace di proiettare il lettore verso nuove frontiere dell'ignoto.

Per dare forma a questa visione Monicelli sceglie due figure chiave, che contribuiscono a dare lo stile della curatela di quegli anni: Kurt Caesar e Carlo Jacono. Il primo è già noto ai lettori per le collaborazioni tra le altre testate della Mondadori, tra cui, insieme proprio a Monicelli, *Il Cerchio Verde*. A lui vengono affidate la realizzazione delle copertine fino al numero 145, immediatamente riconoscibili per lo stile “sfavillante e ipnotico.”¹⁸ L'ispirazione è stimolata dai brevi appunti che Monicelli di volta in volta invia: pochi cenni alla storia e richieste precise su quali elementi debbano essere presenti nel disegno, alle volte addirittura abbozzati, sono gli scarni dettagli su cui Caesar costruisce il nuovo immaginario spaziale. Per le illustrazioni interne, invece, la scelta cade su Carlo Jacono, già da un biennio il copertinista ufficiale dei *Gialli* e di *Segretissimo*, che disegna rigorosamente a china una serie di donne in bianco e nero “quasi sempre discinte, piene di curve, di seni invitanti... Era Giorgio Monicelli – ricorda – che voleva sulla sua Urania, le donnine spogliate...”¹⁹, avendo intuito che una certa dose di erotismo nello spazio avrebbe giovato alle vendite. Tuttavia, la testata italiana, pur essendo di grande valore sia per la scelta delle sto-

15 Cozzi, *La storia di Urania*, Vol. I, 107.

16 Antonello, “La nascita della fantascienza in Italia,” 17.

17 Ibidem.

18 Cozzi, *La storia di Urania*, Vol. II, 383. Su Kurt Caesar nello specifico cfr. si veda anche Ivi, 391–423 e 425–435.

19 Ivi, 444.

rie che per la cura grafica, grazie a questa azzeccatissima scelta di collaboratori, non riscuote lo sperato successo. Paradossalmente potrebbe essere stata proprio la sofisticatezza delle storie proposte, e la generale alta qualità grafica, rivolta a un pubblico medio italiano ancora poco abituato a quel tipo di storie, ad averne decretato la chiusura. Il contesto editoriale americano, infatti, era molto più maturo di quello nostrano, forte di venticinque anni di pubblicazioni di genere fantascientifico, con un bacino di lettori ampio e ormai avvezzo a quel tipo di letteratura. Dopo soli quattordici fascicoli, quindi, nel dicembre del 1953 la pubblicazione viene bruscamente interrotta dalla casa editrice, come si può dedurre leggendo tra le righe dell'“Avvertenza ai lettori” scritta per l'ultimo fascicolo.²⁰ In queste pagine Monicelli annuncia la chiusura della rivista, adducendo come motivazione la preferenza del pubblico italiano per i romanzi, rispetto alla narrativa breve. In questo modo, continua, si lascia spazio a una terza uscita mensile di questi ultimi, il cui successo in edicola in effetti proseguirà fino ai giorni nostri, con il semplice nome di “Urania” (il prefisso “I Romanzi di” si perde infatti a partire dal numero 153). Una tesi non si sa quanto davvero formulata da Monicelli o quanto piuttosto scelta per ragioni di opportunità, sebbene in linea con una certa vulgata editoriale. Anni dopo la ritroviamo ripresa da altri due storici curatori di *Urania*: Carlo Fruttero e Franco Lucentini – in un testo sui ferri del mestiere necessari a uno scrittore. Un consumatore abituale di narrativa popolare, sostengono, è più incline a scegliere il romanzo, che gli permette di immergersi nell'universo fantastico con un unico sforzo iniziale, piuttosto che il formato rivista che prevede lo “spezzettamento” in più racconti, costringendo così il lettore a ripetere ciclicamente quella fatica per ognuna delle storie presenti nel fascicolo.²¹

4. Consolidamento e rinnovamento: Fruttero & Lucentini (1961–1985)

Pur con il successo di vendite della collana, nel 1961 Monicelli decide di lasciare l'incarico di curatore, ufficialmente per motivi di salute, ma con ogni probabilità spinto dai continui dissidi con lo zio Arnoldo Mondadori – come emerge dalle testimonianze di persone a lui vicine.²² Il suo nome compare per l'ultima volta sul

20 Cfr. Luigi Cozzi, *La storia di Urania*, Vol. I, 107–108

21 Cfr. Carlo Fruttero & Franco Lucentini, *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, (Einaudi, 2003), 68.

22 Cfr. Cozzi, *La storia di Urania*, Vol. I, 127, ma anche la testimonianza dell'amico Enrico La Stella intervistato dallo stesso Cozzi in *ivi*, 206–10, che sostanzialmente coincide con quanto ammesso anche da Lidia Crescini, *ivi*, 281.

numero 267 del 22 ottobre di quell'anno, e per i successivi dodici fascicoli non si trovano indicazioni di altri curatori. Con ogni probabilità la gestione è affidata ad Andreina Negretti – “la colonna di Urania nei tempi pionieristici”, e non solo, come la ricorda Vittorio Curtoni²³ – presente in redazione dal 1958 e figura che attende ancora di essere studiata e pienamente valorizzata dalla critica.²⁴

Il suo meticoloso lavoro redazionale ha contribuito, infatti, in maniera sostanziale alla cura e alla leggibilità di molti dei testi pubblicati, nonostante le polemiche suscitate dai tagli e dalle decise riduzioni che vengono praticate in redazione – alle volte persino in fase di traduzione, per sveltire il lavoro.²⁵ Tuttavia, questi interventi non sono casuali, bensì seguono dei criteri coerenti nel ridurre i testi. Giulia Iannuzzi – nel suo “denso studio”²⁶ sulla fantascienza italiana, a partire dalle testate periodiche degli anni cinquanta e sessanta – giunge per esempio a conclusioni più sfumate rispetto alla ricostruzione maggiormente diffusa di quei tagli. Sicuramente le esigenze editoriali della foliazione fissa dettano legge: sono imprescindibili per ottimizzare i costi entro il limite delle centoventi pagine. La necessità di eliminare le scene sessualmente più esplicite, poi, riflette una certa pruderie dell'epoca. Secondo la studiosa, tuttavia, tali interventi non obbediscono solo a queste logiche, ma sono mossi anche da intenti migliorativi; è il caso di Andreina Negretti, che svolgeva in redazione un lavoro di vero e proprio editing. I romanzi risultano così più scorrevoli e maggiormente orientati all'intrattenimento con l'intento di andare incontro ai desideri di un ideale lettore di *Urania*, immaginato come “popolare, in gran parte giovane, che si vuole in primo luogo intrattenere.”²⁷

Ad ogni modo, dopo questo breve interregno “acefalo”, la direzione della collana viene affidata a Carlo Fruttero, raffinato intellettuale torinese, il cui nome era già legato alla fantascienza. È sua, insieme a Segio Solmi, la curatela della prima e fondamentale antologia del genere mai pubblicata in Italia: *Le Meraviglie del possibile*, che

23 Cozzi, *La storia di Urania*, Vol. IV, 1361–1364.

24 Cfr. una testimonianza della stessa Andreina Negretti, *ivi*, 1341–1345.

25 Cfr. quanto Marzio Tosello racconta a Luigi Cozzi a proposito, per esempio, di Beata della Frattina, *ivi*, 1370.

26 Si veda la *Premessa* di Carlo Pagetti (Iannuzzi, 12), docente di Letteratura inglese e pioniere negli studi sulla fantascienza in ambito accademico – la cui importanza per la diffusione degli studi accademici sul genere fantascientifico è ricordato anche nel saggio di Nicoletta Vallorani qui pubblicato.

27 Giulia Iannuzzi, *Fantascienza italiana: riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta* (Mimesis, 2014), 36.

esce nel 1959 per Einaudi.²⁸ Una raccolta di ventinove racconti di autori diversi, che diviene immediatamente un successo editoriale, grazie a cui la fantascienza viene promossa a genere letterario di rilievo, segnando anche sul piano personale “l’inizio di una passione” – come ricorda lo stesso Fruttero in un’intervista.²⁹ E come per Monicelli è ancora un’opera dello scrittore inglese Arthur C. Clark, *Polvere di luna*, a inaugurare la serie Urania sotto la nuova direzione, con il numero speciale 281, distribuito in edicola nel maggio del 1962. Poco dopo lo raggiunge in Mondadori l’amico Franco Lucentini, con cui inizia un ventennale sodalizio segnato da molte novità e qualche certezza, come Andreina Negretti, ancora riferimento principale della redazione, insieme a Marzio Tosello che dai primi ottanta la affianca in ufficio.³⁰

La linea editoriale dei due curatori presenta diverse novità rispetto alla precedente, tra cui il rinnovo delle sezioni interne dei fascicoli. È sempre Iannuzzi ad analizzare in mondo puntuale il cambio di interesse culturale impresso dalla nuova direzione, evidente già nell’*Appendice* finale. Alle curiosità scientifiche scritte dallo stesso Monicelli si preferiscono ora articoli divulgativi a firma di Asimov; viene creata la sezione *Varietà* per ospitare opere a puntate e strisce umoristiche – una su tutte quelle del cavernicolo *B.C.* di Johnny Hart, pubblicato per la prima volta in Italia proprio in questo periodico.

Sotto la coppia Fruttero & Lucentini si assiste inoltre a un proliferare di collezioni parallele, come i *Classici Urania*, che mirano a ristampare i capolavori del genere, o ancora la raccolta *Millemondi*, iniziata nel 1971. Un’uscita squisitamente estiva in cui vengono accorpati tre romanzi già pubblicati da *Urania*. Si dedicano, inoltre, alle opere di maggiore livello culturale dei “numeri Speciali”, dalla copertina argentata facilmente individuabili nella grande messa di proposte che si trovano in edicola.

28 Giulia Iannuzzi riporta nella nota n. 52 le recensioni pubblicate dalle più importanti testate giornalistiche di quegli anni a testimonianza dell’attenzione suscitata dalla pubblicazione dell’antologia anche presso la critica letteraria più colta, solitamente poco avvezzata a occuparsi di cultura popolare, ivi, 58. Sergio Solmi e Carlo Fruttero, *Le meraviglie del possibile: antologia della fantascienza* (Einaudi, 1959).

29 “Dopo il successo col marchio Einaudi, la fantascienza era stata promossa in serie A. Tutti la scoprivano, anche per snobismo. Diventammo curatori di Urania, cambiammo la copertina, la grafica e cominciammo a scegliere i romanzi che piacevano a noi. E riuscimmo a restare sempre a Torino, in un ufficetto minuscolo, con una segretaria-curatrice che faceva di tutto”, Bruno Ventavoli, “F&L, viaggio al centro d’Urania,” *La Stampa*, 3 luglio 2005, <https://www.lastampa.it/cultura/2011/07/03/news/f-amp-l-viaggio-al-centro-d-urania-1.36949135/>

30 Cfr. Cozzi, *La storia di Urania*, Vol. IV, 1365–1366.

I giudizi sulle caratteristiche della nuova direzione sono concordi nel riconoscere a Fruttero & Lucentini di aver privilegiato, nelle loro scelte, dei romanzi che potessero intrattenere e divertire un pubblico popolare e generalista.³¹ Questo nonostante entrambi fossero piuttosto esigenti nella scelta dei titoli da mettere in lavorazione, se si dà credito a Marzio Tosello che ricorda come la redazione si trovava spesso senza testi da acquistare, nonostante i molti libri a loro proposti, tanto da rendere difficile il mantenimento dell'uscita settimanale.³² Vittorio Curtoni, dal canto suo, aggiunge che in quegli anni è mancato il coraggio di aprire a proposte più contemporanee come la New Wave anglosassone.³³ Una tale chiusura ai testi più avanzati che circolano all'estero, insieme a una decisa oscillazione tra alta qualità letteraria di alcune scelte di contro ad altre decisamente più scarse, ha finito con il penalizzare quella parte di pubblico che ormai anche in Italia era desiderosa di affrontare romanzi più sperimentali e impegnativi.

Una natura generalista in linea, a dire il vero, con le consorelle *Gialli e Segretissimo*, e con la complessiva vocazione del settore periodici mondadoriano.³⁴ Certo è che tra gli obiettivi di *Urania* c'è sempre quello di allargare la platea di lettori – come ricorda scherzosamente Fruttero, per quanto le vendite della collana fossero notevoli, fino a raddoppiarne il numero tra gli anni cinquanta e gli anni ottanta, Arnoldo Mondadori voleva sempre di più.³⁵

5. Il professor Marziano e la sua cattedra scientifica

È noto che sotto la direzione di Fruttero & Lucentini la pubblicazione degli autori italiani, con o senza pseudonimi, scompaia praticamente del tutto dai fascicoli, a eccezione di qualche intervento relegato nel *Marziano in cattedra*. La vivace rubrica è dedicata alla collaborazione dei lettori e accoglie accanto a scritti, traduzioni e poesie, anche dei divertissement a cura degli stessi curatori. Firmati rigorosamente con pseudonimi anglosassoni, questi esperimenti giocano a imitare stili

31 Si veda in questo senso il giudizio di Lippi riportato da Giulia Iannuzzi: "Lippi sottolinea anche [...] una prevalente volontà di intrattenere, in modo da conservare il carattere popolare in cui risiede la forza della testata, soprattutto nella seconda metà del decennio Settanta, in cui il fiorire di nuove pubblicazioni procura alla collana una concorrenza prima inedita", Iannuzzi, *Fantascienza italiana*, 64–66.

32 Cfr. Cozzi, *La storia di Urania*, Vol. IV, 1368.

33 Cfr. quanto scrive Vittorio Curtoni a proposito degli anni di Fruttero e Lucentini, Cozzi, *La storia di Urania*, Vol. IV, 1333–1339.

34 Iannuzzi, *Fantascienza italiana*, 67.

35 Ventavoli, "F&L, Viaggio al centro d'Urania".

differenti, atmosfere e moduli diversi, rivelando un ironico e raffinato esercizio di mimetismo letterario.³⁶

Il marziano in cattedra fa la sua comparsa per la prima volta nel n. 296 del 2 dicembre 1962, e viene concepita per rispondere alla richiesta di Mondadori di aprire un dialogo diretto con i suoi lettori. Probabilmente per non scontentare l'editore, senza cadere però nella formula della rubrica di posta, che avrebbe esaurito il suo compito nello scontato scambio di "domande e risposte senza costrutto"³⁷, i due si inventano una formula originale: una sorta di cattedra scolastica in cui il professor Marziano (per lo più Lucentini) propone esercizi di scrittura in prosa, in versi ma anche traduzioni."³⁸

Più che una rubrica di posta, dunque, una sorta di scuola di scrittura per corrispondenza, il cui nobile intento sarebbe stato quello di "rappresentare un'isola al riparo dal clima culturale imperante, poco adatto allo sviluppo di un'autentica narrativa di genere nel nostro paese."³⁹ Intento che suona oggi alquanto contraddittorio, alla luce del rifiuto dei curatori di favorire la pubblicazione dei romanzi italiani nella collana, tanto da attirare molte polemiche sul ritardo dello sviluppo di questo genere in Italia, per molti appassionati dovuto proprio alla ventennale ostracismo da parte di Fruttero & Lucentini. Per apprezzare dei romanzi scritti entro i confini nazionali si deve guardare ad altre riviste di nicchia come "Oltre il cielo", apparsa nel 1957. O alla già citata "Galaxy", considerata la più raffinata tra i periodici del settore.

Ad ogni modo dai racconti pubblicati dai due curatori emergono alcuni elementi

36 Cfr. Giuseppe Lippi, *Il futuro alla gola. Una storia di "Urania" dagli anni Cinquanta al XXI secolo* (Profondo Rosso 2015), che dedica alla "rubrica salottiera" inaugurata da Fruttero e Lucentini, un intero capitolo: 111-124.

37 Fruttero ricorda: "Ci venne voglia di fare delle parodie, di scrivere 'alla maniera di...', di imitare stili, modi, atmosfere. C'erano anche esigenze tecniche. Siccome le pagine di *Urania* erano fisse, certe volte restavano buchi da riempire. E così incominciammo a scrivere raccontini di fantascienza, di fantasmi, romanzi a puntate sotto pseudonimo", Ventavoli, "*F&L, Viaggio al centro d'Urania*".

38 Cfr. anche Lelio Simi, "Fruttero & Lucentini, il prof. Marziano e una lezione su come dialogare con i propri lettori," *Medium*, 11 marzo 2015, <https://leliosimi.medium.com/fruttero-lucentini-il-prof-marziano-e-una-lezione-su-come-dialogare-con-i-propri-lettori-666a5cb42f3>.

39 Mario De Laurentiis, "Marziano in cattedra" in *Urania* 451, ed. Carlo Mazza Galanti. Nuovi Argomenti, vol. 68 (Mondadori, 2014).

Gino Roncaglia. "Dalla fantascienza delle origini alla rassegna del Planetario: note sulla percezione della fantascienza in Italia negli anni '60 e '70", in *Urania* 451, ed. Carlo Mazza Galanti. Nuovi Argomenti vol. 68. (Mondadori, 2014).

significativi, che rivelano non solo il loro modo di procedere nella scrittura, ma anche i criteri che orientano la scelta dei lettori-autori da ospitare nella rubrica. La commistione tra generi diversi – soprattutto tra thriller o poliziesco e narrazione fantascientifica –, l'uso ironico di certi schemi tipici, così come il gusto per l'effetto finale a sorpresa o la trovata divertente, guidano la selezione dei testi da proporre sia in prosa sia in versi.

La verifica condotta da Giulia Iannuzzi su riviste del settore, coeve e successive a *Urania*, per verificare se Marziano in cattedra abbia funzionato come fucina per forgiare nuovi autori italiani di fantascienza fa emergere risultati piuttosto scarsi. Sono infatti rari i casi in cui i partecipanti alla rubrica sono poi diventati degli autori specializzati nel genere. Più felice semmai è il caso di quei lettori-autori che si ritrovano in seguito in altre pubblicazioni in veste di traduttori o illustratori. In questo modo la studiosa conferma ancora una volta quanto fosse scettico l'atteggiamento di Fruttero & Lucentini verso gli autori italiani. Tale rifiuto, prosegue Iannuzzi, viene teorizzato esplicitamente e argomentato con delle ragioni estetiche. La pretesa incapacità degli autori nostrani di confrontarsi con la letteratura fantascientifica, insomma, affonda le sue radici non solo nella scarsità di una tradizione precedente, secondo loro, ma anche in “un'ambientazione italiana inadeguata”⁴⁰ ritenuta ridicola e provinciale se impiegata come sfondo per delle storie di fantascienza. Probabilmente uno dei motivi di un tale pessimismo nei confronti della fantascienza italiana è che i due intellettuali torinesi provengono da una tradizione letteraria colta, poco avvezza al mondo degli appassionati, che cresce all'ombra delle fanzine specializzate sulle cui pagine cominciano a comparire anche autori e autrici italiani di buon livello. Si pensi, come ricorda Gino Roncaglia, Galassia, diretta fra il 1965 e il 1970 dal giovanissimo Ugo Malaguti, e poi da Vittorio Curtoni e Gianni Montanari. Oppure ancora le piccole case editrici specializzate – La Tribuna, la Nord, la Libra – che “cominciano a pubblicare collane rilegate, emancipando la fantascienza dalla dimensione esclusiva dell'edicola e mescolando autori ‘classici’, più facilmente riconosciuti dal pubblico, con nomi in Italia assai meno conosciuti.”⁴¹

Bibliografia

Antonello, Pierpaolo. “La nascita della fantascienza in Italia: il caso ‘Urania’.” In *ItaliAmerica. Le origini dell'americanismo in Italia*, a cura di Jeffrey Schnapp e Emanuela Scarpellini. Il

40 Iannuzzi, *Fantascienza italiana*, 78.

41 Roncaglia, “Dalla fantascienza delle origini alla rassegna del Planetario”.

Brioni, Simone e Comberiati, Daniele. *Ideologia e rappresentazione. Percorsi attraverso la fantascienza italiana*. Mimesis Edizioni, 2020.

Ciannella, Raul. *Roberta Rambelli e la sua fantascienza*. Ledizioni, 2023.

Cozzi, Luigi. *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, Vol. III, *Pionieri dell'infinito*. Profondo Rosso, 2006.

Cozzi, Luigi. *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, Vol. IV, *I fabbricanti di universi*. Profondo Rosso, 2010.

Cozzi, Luigi. *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, Vol. V, *Il futuro perduto*, Profondo Rosso, 2016.

Cozzi, Luigi. *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, Vol. I, *L'era di Giorgio Monicelli*. Profondo Rosso, 2006.

Cozzi, Luigi. *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, Vol. II, *Giorgio Monicelli. Il vagabondo dello spazio*. Profondo Rosso, 2007.

De Laurentiis, Mario. "Marziano in cattedra." *In Urania 451*, a cura di Carlo Mazza Galanti. Nuovi Argomenti, vol. 68. Mondadori, 2014.

Forgacs, David. "Industrie culturali, politica e pubblico in Italia, 1936-1954." *Polis, Ricerche e studi su società e politica*, n. 2 (2000): 213-234.

Forte, Franco. "Urania, viaggio nella fantascienza: la collana con il «Corriere»," *Corriere della sera*, 2 febbraio 2022. https://www.corriere.it/gli-allegati-di-corriere/22_febbraio_02/uran-ia-viaggio-fantascienza-collana-il-corriere-46f5d448-8371-11ec-8b4d-f6a994519d2e.shtml.

Fruttero, Carlo & Lucentini, Franco. *I ferri del mestiere. Manuale involontario di scrittura con esercizi svolti*, Einaudi, 2003.

Iannuzzi, Giulia. "Electric hive minds. Italian science fiction fandom in the Digital Age." *Journal of Romance Studies*, Volume 16, Number 1 (Spring 2016): 110-131

Iannuzzi, Giulia. *Fantascienza italiana: riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*. Mimesis, 2014.

Iannuzzi, Giulia. "Giorgio Monicelli e l'alba della fantascienza in Italia. Vuoti critici nella storia dell'editoria." *In Officina dei Libri 2012*. Edizioni Unicopli, 2013.

Lippi, Giuseppe. *Il futuro alla gola. Una storia di "Urania" dagli anni Cinquanta al XXI secolo*. Profondo Rosso, 2015.

Pagetti, Carlo e Iannuzzi, Giulia. "Italy." In *The Encyclopedia of Science Fiction*. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/italy>, 22 giugno 2016.

Panarari, Massimiliano. "Fantascienza come genere mediale e fantascienza come genere sociologico. Un case study: la demografia nella Sf." *H-ermes. Journal of Communication*, 28 (2025): 25–46. <https://iris.unimore.it/handle/11380/1379768>

Roncaglia, Gino. "*Dalla fantascienza delle origini alla rassegna del Planetario: note sulla percezione della fantascienza in Italia negli anni '60 e '70.*" In *Urania 451*, a cura di Carlo Mazza Galanti. Nuovi Argomenti, vol. 68. Mondadori, 2014.

Scarsella, Alessandro, a cura di. *Invasion. Viaggio nella fantascienza. 1952–2022 da Urania a Venezia: catalogo della mostra, Centro Culturale Candiani, Mestre (Venezia), 26 novembre 2021–10 aprile 2022*. Centro Culturale Candiani, 2021.

Simi, Lelio. "Fruttero & Lucentini, il prof. Marziano e una lezione su come dialogare con i propri lettori," *Medium*, 11 marzo 2015. <https://leliosimi.medium.com/fruttero-lucentini-il-prof-marziano-e-una-lezione-su-come-dialogare-con-i-propri-lettori-666a5cb42f3>.

Solmi, Sergio e Fruttero, Carlo. *Le meraviglie del possibile: antologia della fantascienza*. Einaudi, 1959.

Spiritelli, Franco, e Galassi, Antonio, a cura di. *Gli illustratori di Urania. Curt Caesar & Carlo Jacono – La prima illustrazione di fantascienza in Italia 1952-1962*. Milano: Fondazione Rosellini per la Letteratura Popolare, 2010.

Suin, Darko. *Metamorfosi della fantascienza (Metamorphoses of Science Fiction)*. Il Mulino, 1985.

Ventavoli, Bruno. "F&L, viaggio al centro d'Urania," *La Stampa*, 3 luglio 2005. <https://www.lastampa.it/cultura/2011/07/03/news/f-amp-l-viaggio-al-centro-d-uran-1.36949135/>.

Nicolas Eymerich, l'antagonista

Mauro Gervasini

Abstract

The essay examines the literary and political originality of Valerio Evangelisti's Nicolas Eymerich cycle, showing how the Aragonese inquisitor – historically grounded yet radically reinvented – came to be regarded by Goffredo Fofi as “the most original literary creation of recent decades”. It reconstructs the genesis of the character, from the unfinished project *Le campane di San Malvagio* to the breakthrough of *Nicolas Eymerich, inquisitore* (1994), highlighting how Evangelisti fused historical novel, science fiction, and horror through the key concept of “psitronics,” a speculative theory linking collective imagination, temporal slippages, and the materialisation of belief. The essay explores the tripartite structure—past, present, future—and the continuity that binds the novels into a single political and imaginative system. Eymerich emerges as a dark reflection of humanity: ruthless, orthodox, hostile to alterity, and emblematic of the violent mechanisms of power. Evangelisti's work is situated within a broader reflection on paraliterature as the true space in which to confront contemporary conflicts—war, racism, repression, cultural manipulation—in contrast with the self-referential tendencies of “high literature.”

keywords: Nicolas Eymerich; Paraliterature; Political imaginary; Psitronics

Su alcune copertine delle edizioni Oscar Mondadori dei libri di Valerio Evangelisti dedicati al ciclo dell'inquisitore Nicolas Eymerich, prime ripubblicazioni dei romanzi apparsi inizialmente nella collana editoriale di fantascienza *Urania*, sempre Mondadori, compare un bollino giallo promozionale con queste parole di Goffredo Fofi: “La più originale creazione letteraria degli ultimi decenni”. Il celebre critico umbro fu tra i pochi, negli anni novanta del secolo scorso, a cogliere in pieno la portata rivoluzionaria della letteratura di Evangelisti, che lo scrittore avrebbe forse definito “paraletteratura” facendo il verso alla critica “seria” che lo ignorava o sottostimava derubricandolo alla voce “di genere”. Proprio Fofi, insieme a Stefano De Matteis, convinse Evangelisti a raccogliere la sua importante produzione di saggi e articoli su “letteratura, immaginario e cultura di opposizione”, sottotitolo della rivista di sua invenzione *Carmilla* poi divenuta *Carmilla On Line* (<https://www.carmillaonline.com/>), in tre volumi di straordinaria critica letteraria per la benemerita casa editrice napoletana L'ancora del Mediterraneo. Sono *Alla periferia di Alphaville – Interventi sulla paraletteratura* (2000), *Sotto gli occhi di tutti* (2004), *Distuggere Alphaville* (2006). La “più originale creazione letteraria degli

ultimi decenni” è appunto Nicolas Eymerich, inquisitore del Regno di Aragona in un periodo che va dal 1352, anno della sua prima apparizione in *Nicolas Eymerich, inquisitore* (Urania n. 1241, 1994), fino al 1376-1379 della sua ultima avventura *Il fantasma di Eymerich* (Mondadori, 2020, ripubblicato postumo in *Urania* n. 1706, 2022).¹ Il periodo è quello, tra i più turbolenti della cristianità, della cosiddetta cattività avignonese, ovvero il trasferimento della sede papale da Roma ad Avignone in Provenza (1309-1377). Chi non dovesse avere dimestichezza con Evangelisti potrebbe a questo punto domandarsi cosa c'entri la storia di un inquisitore solo fino a un certo punto immaginario, è infatti ispirato a un frate domenicano catalano omonimo con il quale condivide alcuni tratti biografici, con una collana di libri di fantascienza, e questa è la prima questione fondamentale di questo scritto, e anche il senso dell'originalità del personaggio di cui parla Fofi.

Valerio Evangelisti, nato a Bologna il 20 giugno 1955, dopo la laurea in Scienze Politiche indirizzo storico-politico conseguita nel 1976, entra come funzionario nell'amministrazione finanziaria, ma intraprende una parallela carriera accademica che lo porta, da ricercatore, a specializzarsi nello studio dei movimenti operai e popolari in particolare dell'Emilia Romagna e della Pianura Padana. Nel 1981 firma, insieme a Emanuela Zucchini, *Storia del Partito Socialista Rivoluzionario 1881-1893*, riedito da Odoja nel 2013. Alla fine degli anni ottanta Evangelisti scrive un'ipotesi di romanzo (ipotesi perché mai pubblicato nella sua forma originale rudimentale) intitolato *Le campane di San Malvagio*:

Una storia horror con al centro un inquisitore ferocissimo simile a quello che Vincent Price ha portato un paio di volte sullo schermo.² (...) Ma non mi soddisfaceva: Eymerich (che già si chiamava così) era poco più di un fantoccio, un torturatore senza caratteristiche spiccate. Una serie di letture e l'amicizia-collaborazione con uno psico-terapeuta illustre (Bruno Caldironi, ndr) mi permisero in seguito di dare a Eymerich una dimensione compiuta, e di renderlo quale è attualmente: un riflesso scuro di me stesso, e forse di molti di noi.³

Le campane di San Malvagio resta quindi incompiuto benché definito da Evangelisti

1 Per semplificare, ove non diversamente indicato, ci si riferisce sempre alle prime edizioni dei romanzi. Per una completa bibliografia di Valerio Evangelisti, e in particolare per districarsi tra le numerose edizioni del ciclo di Eymerich, si rimanda a <https://eymerich.com/bibliografia/#Eymerich>.

2 Evangelisti molto probabilmente si riferisce ai film *Il grande inquisitore* (*The Watchfinder General*, 1968) di Michael Reeves e *Satana in corpo* (*Cry of the Banshee*, 1970) di Gordon Hessler.

3 Da un'intervista rilasciata a Giuseppe Lippi, direttore editoriale di *Urania* dal 1990 al 2018, contenuta in Alberto Sebastiani, *Nicolas Eymerich – Il lettore e l'immaginario in Valerio Evangelisti* (Odoja, 2018), 10–11.

come l'embrione di *Cherudek*, da molti considerato il suo libro migliore (per chi scrive sono invece *Il castello di Eymerich* e *Metallo urlante* i migliori romanzi;⁴ quest'ultimo, formalmente composto da quattro racconti, è però pubblicato prima da Einaudi e solo successivamente nella collana *Urania*). Di sicuro *Cherudek* è il più complesso dei 13 romanzi del Ciclo di Eymerich (è il quinto, pubblicato originariamente in Mondadori collana Super Blues nel 1997 e successivamente in *Urania* n. 1342, 1998). È nel 1993 che Evangelisti decide di partecipare al Premio Urania con quello che diventerà il suo primo romanzo, *Nicolas Eymerich, inquisitore*, alla fine vincitore e per questo pubblicato l'anno successivo nella collana, impreziosito dalla meravigliosa copertina dell'illustratore argentino Oscar Chichoni, oggi da collezione. Evangelisti, però, aveva partecipato al Premio Urania anche nel 1991 e nel 1992 con due romanzi divenuti poi *Le catene di Eymerich* (secondo del ciclo, *Urania* n. 1262, 1995) e *Il corpo e il sangue di Eymerich* (terzo del ciclo, *Urania* n. 1281, 1996). Cosa era successo nel frattempo? Perché i primi due libri non erano stati pubblicati? Lo racconta lo stesso scrittore: "Il caporedattore di allora, l'amico Marzio Tosello, mi disse che erano molto belli ma che era difficile farli entrare nella categoria 'fantascienza'. Raccolsi la sfida e decisi di aggiungere a una delle mie storie le astronavi. Nacque così questo romanzo, che contiene astronavi."⁵ In effetti, *Nicolas Eymerich, inquisitore* contiene la storia dell'astronave psitronica Malpertius, ricostruita attraverso una deposizione anonima rilasciata alla Commissione Interspaziale di Cartagena nel 2194, la quale imbarca un medium, l'abate Sweetlady, ed è sotto il comando del violento capitano Prometeus. Il viaggio della Malpertius è particolare, attraversa il tempo e lo spazio viaggiando nell'immaginario, solo che rispetta le coordinate dello spazio arrivando a destinazione, il pianeta Olympus, ma non quelle del tempo, perché per un errore che Prometeus imputa al medium, si ritrovano nell'anno 1352. Sul pianeta l'equipaggio dovrà fronteggiare fenomeni magici e mostruosi pressoché identici a quelli che nello stesso anno, ma sulla Terra e nel proprio tempo, affronta l'inquisitore di fresca nomina Eymerich: neonati con due visi con le fattezze della figlia di Pietro IV d'Aragona detto il Cerimonioso, l'ombra di un gigantesco mastino in cielo, le sembianze di Diana dea delle foreste e degli animali, custode delle acque dolci e protettrice delle donne, sembianze che in una specie di stregonessa dissolvenza incrociata finiscono per diventare quelle di Satana. La parola chiave dell'originalità fantascientifica del Ciclo di Eymerich è *psitronica*.

4 *Metallo urlante* (Einaudi Vertigo, 1998; *Urania* n. 1378, 2000), autentico capolavoro in quattro parti, genera un altro ciclo letterario, il cosiddetto Ciclo del Metallo, comprendente anche il romanzo *Black Flag* (Einaudi Stile Libero, 2002).

5 Sebastiani, *Nicholas Eymerich*, 11.

Oltre alla storia principale ambientata in Aragona nel 1352, e a quella galattica del 2194, se ne interseca una terza nel presente. Assistiamo ai tentativi di un giovane ricercatore del dipartimento di astrofisica dell'Università del Texas (l'ubicazione, scopriremo, non è un dettaglio), Marcus Frullifer, di convincere della validità della sua "teoria degli psitroni" (in verità desunta dagli studi di un filosofo e matematico inglese, Adrian Dobbs) ovvero la scoperta di particelle, dette appunto psitroni, "simili a neutrini, eccitate dall'attività cerebrale umana e proiettate da un cervello all'altro. Con un linguaggio più aggiornato potremmo parlare di fasci di energia del campo psichico che si comportano come particelle."⁶ Ora, siccome il linguaggio della fisica, tanto più se quantistica, è complesso e Evangelisti è molto rigoroso nel mantenere le sue prospettive di (fanta)scienza nell'ambito del possibile, tentiamo una sintesi di questa teoria che risulterà ritornante e fondamentale nel prosieguo del Ciclo. Questa energia del campo psichico si dimostra paragonabile a una forza del pensiero, come tale ha la capacità di muoversi nel tempo e nello spazio, gli psitroni consentono di dare una forma materiale alla forza del pensiero quando è condivisa da una moltitudine. In poche parole: i mostri che combatte Eymerich, le manifestazioni soprannaturali pagane, sono materializzazioni di un immaginario collettivo. Non avendo la forza del pensiero, e il suo conduttore psitronico (ad esempio un medium), limiti temporali, è chiaro come fenomeni simili si possano concretizzare anche nel futuro. Da qui la tripartizione cronologicamente differenziata dei romanzi del Ciclo. Volendo ancora più estremizzare, divinità o esseri sovranaturali esisteranno finché una collettività continuerà a credere in loro, altrimenti svaniranno come accaduto agli dei dell'Olimpo (e come si chiama il pianeta della missione della Malpertius...?).

Le diversificazioni temporali dei romanzi del ciclo possono essere variabili, in diversi decenni del XX secolo per la sfera del presente o in momenti più o meno lontani nel tempo in quella del futuro, a fare da perno è sempre il XIV secolo di Eymerich e in particolare l'intervallo del suo mandato come inquisitore, durante la cattività avignonese (vi sono eccezioni, digressioni sulla sua infanzia o sul noviziato). Gli eventi del presente e del futuro hanno sempre un legame con il passato, che può essere il tempo d'origine degli stessi, benché la teoria degli psitroni autorizzi a ritenere che possa esserci sempre e comunque un "prima" per tutto. Inoltre, tutti i romanzi del Ciclo (e a volte anche gli altri di Evangelisti non dedicati a Eymerich) sembrano rispondere a una sorta di disegno complessivo, un *big picture* fatto di continui rimandi ad approfondimenti ed eventi futuri. I libri possono essere sempre letti autonomamente, ma esiste una *continuity* che finisce per spiegare i fenomeni fantastici affrontati da Eymerich attraverso la loro evoluzione nei piani temporali futuri. Inoltre, degli stessi personaggi si anticipano elementi

6 Valerio Evangelisti, *Nicolas Eymerich, inquisitore* (Mondadori, 2004), 11.

che solo continuando nella lettura del ciclo troveranno una definizione compiuta. Per fare un esempio concreto: in *Nicolas Eymerich, inquisitore* viene eletto governatore del Texas un predicatore evangelico fascista, Mallory, fortemente interessato agli esperimenti di Frullifer, il primo a esserne sorpreso:

Frullifer capì d'improvviso che gli uomini del governatore, per essere così disposti a passare sopra alle proprie credenze, dovevano nutrire per le sue teorie un interesse davvero famelico. Che attribuissero loro un interesse militare? Qualche giornale sosteneva che gli Stati del Sud si preparassero alla secessione e alla guerra civile, e che Mallory fosse legato a una sinistra organizzazione chiamata RACHE.⁷

Le congetture del giornale al quale si riferisce il giovane astrofisico sono realtà. Che scopriremo in tutta la terribile portata nel racconto *Metallica*, il quarto contenuto in *Metallo urlante*, da notare come pure i titoli degli altri tre capitoli, *Venom*, *Pantera* e *Sepultura*, corrispondano a nomi di band heavy metal, genere musicale del quale Evangelisti era appassionato ed esperto. In *Metallica*, ambientato nel XXI secolo, si assiste a New Orleans all'atto finale della guerra di secessione che vede contrapposte le milizie cristiane di Mallory agli afroamericani di religione musulmana, già provati dall'epidemia di anemia falciforme che colpisce soprattutto loro per una predisposizione genetica (anche questo è un tema ricorrente del Ciclo), guidati dal reverendo-scientista Ezra Washington La Croix in grado di controllare il metallo di ogni elemento biomeccanico (sono tali, spesso, anche i corpi) oltre ai coccodrilli che infestano il bayou. Una visione potentissima e tragica quella che caratterizza quest'ultimo capitolo di *Metallo urlante* che appunto trova una sua origine nel primo romanzo del ciclo, quando Mallory viene eletto in Texas. La RACHE è pure narrativamente centrale a partire dal secondo romanzo, *Le catene di Eymerich*. Si tratta originariamente di una industria chimica fondata dai nazisti sopravvissuti alla caduta del Reich nel secondo dopoguerra con l'obiettivo di proseguire gli studi di eugenetica che porteranno, secondo la loro logica perversa, al trionfo della razza ariana. RACHE in tedesco significa vendetta, ma nell'immaginario di Evangelisti è un acronimo che assume più di un significato a partire da quello voluto dal prete fascista Viorel Trifa, Roumenian American Church of Episcopalian-orthodoxes. In futuro la RACHE scatenerà una guerra con un'altra entità multinazionale, Euroforce, e in scenari apocalittici che potrebbero evocare la fine del mondo – con echi, però, molto contemporanei di conflitti reali come la Guerra in Iraq e le Guerre Jugoslave tra il 1990 e il 2001 – si affronteranno i Poliploidi, individui geneticamente modificati, autentica carne da cannone, e altri soldati mostruosi, i Mosaici di Euroforce, conglomerato

7 Evangelisti, *Nicolas Eymerich, inquisitore*, 259.

militare direttamente amministrato da una banca centrale.⁸ Tra fascisti e turbo-capitalisti in armi – ovviamente anche capaci di unire le forze per un interesse comune, come accade in *Picatrix. La scala per l'inferno*⁹ – all'orizzonte non compaiono figure positive, “buoni”, “eroi”, benché il meticcio pistolero Pantera di *Metallo urlante* possa considerarsi in definitiva tale. Di sicuro non lo è Nicolas Eymerich. Integerrimo, dalla gelida razionalità, convinto che la sola ortodossia sia quella dell'Ordine dei frati predicatori al quale appartiene (i frati volgarmente detti domenicani), i più acerrimi nemici di ogni eresia vera o presunta (detesta persino i francescani perché la Chiesa, nella sua *grandeur*, non può sembrare povera, che per lui equivale a miserabile, debole, vulnerabile), ma anche schizofrenico, incapace di qualunque empatia, schifato dagli insetti e da ogni impurità. Inoltre, prova il “più radicale disprezzo per ogni forma di fragilità, inclusa la malattia fisica.”¹⁰

Eymerich, come dice il suo creatore, è il riflesso oscuro dell'umanità che ha paura di sé stessa, dei propri istinti, e per questo preferisce restare suddita di un ordine crudele: “Eymerich combatte contro ogni possibilità che l'ordine dominante sia incrinato da ciò che è ritenuto impossibile, dall'evento, dal *novum*.”¹¹ Memorabile, in *Il mistero dell'inquisitore Eymerich*, il suo incontro con lo psichiatra e psicoanalista austriaco Wilhelm Reich, già allievo di Freud, autore di una contestata teoria sessuale che tra l'altro prendeva in considerazione la correlazione tra repressione sociale e repressione sessuale. Un incontro reso possibile in un luogo onirico, la stanza del carcere dove Reich viene rinchiuso, conseguenza di pesanti allucinazioni indotte dal regime (alla fine del romanzo si scopre che il medico è cavia di un esperimento con alcaloidi allucinanti). Reich considerava la libido di freudiana memoria come una sorta di energia biomeccanica a livello individuale ma riscontrabile anche in natura, la cosiddetta energia orgonica. È la stessa energia contro cui si scaglia Eymerich nel suo tempo base, durante l'assedio di Alghero del 1354. In una caverna prossima alla città sarda, detta Grotta di Nettuno, si tengono riti orgiastici, ovviamente empi per l'inquisitore, che appunto sprigionano tale energia in verità benefica, perché capace di guarire le persone anche da malattie gravi. L'inquisitore catalano agisce con spietatezza, se convinto della bontà della propria missione non si ferma davanti a niente e nessuno, ed è dotato di un intuito ecce-

8 Accade in *Mater Terribilis* (Mondadori, 2002; *Urania* n. 1472, 2003) ottavo romanzo del ciclo, tra i più stratificati e rivelatori dell'epica massimalista di Evangelisti.

9 Valerio Evangelisti, *Picatrix. La scala per l'inferno*, *Urania* n. 1330, 1998, sesto romanzo del ciclo.

10 Valerio Evangelisti, *Il castello di Eymerich* (Mondadori, 2001), 10.

11 Fabio Ciabatti, “Il Ciclo di Eymerich, una narrativa popolare che inquieta e non consola”, <https://www.carmillaonline.com/2022/08/22/il-ciclo-di-eymerich-una-narrativa-popolare-che-inquieta-e-non-consola-1/>.

zionale (oltre al proverbiale sangue freddo che lo preserva dalla follia di fronte alle constatazioni più mostruose). Evangelisti ha più volte sottolineato il valore della *detection* delle proprie storie. Le trame sembrano quelle della tradizione gialla dei grandi detective letterari (allo scrittore bolognese piaceva citare il Nero Wolfe di Rex Stout come riferimento), nella sua attività investigativa l'inquisitore è spesso accompagnato da una "spalla", un collaboratore di più basso grado, e una volta risolto a modo suo il caso l'ordine delle cose viene restituito. Ma quale ordine? Preziosa, a questo proposito, la riflessione di Fabio Ciabatti:

Alla fine di ogni romanzo, come prevede la narrazione convenzionale, Eymerich sconfigge i suoi nemici e ripristina l'ordine momentaneamente infranto. Ma di che tipo di un ordine si tratta? La giustizia ha trionfato? Ciò che nel romanzo d'avventura rimane spesso implicito o soltanto sullo sfondo, nelle vicende di Eymerich viene tematizzato esplicitamente. L'opposizione mortale tra ortodossia e eresia viene drammatizzata e messa in primo piano attraverso i ripetuti scontri dialettici che l'inquisitore ha con i suoi interlocutori e avversari. L'inquisitore "aveva consacrato la propria vita alla ricucitura di un equilibrio costantemente violato sia dalle colpe degli uomini sia dalle insidie del Maligno". Ogni attentato a questo equilibrio "costituiva uno strappo in una tela tessuta alla perfezione. Da Dio in persona" (*Mater Terribilis*). In questo ordine non c'è posto per alcuna alterità. Ogni alterità è eresia. Nella battaglia tra ortodossia e eresia la religione professata dall'inquisitore è qualcosa di più del classico *instrumentum regni*. È vero che normalmente la missione di Eymerich è duplice: deve combattere contro i nemici della vera fede e contemporaneamente sventare le trame politiche che si oppongono al papato. Ma l'inquisitore più volte afferma che la chiesa è al di sopra di tutti i regni. È l'unico impero universale. In apparenza abbiamo a che fare con una *forma mentis* medioevale. Ma sotto queste mentite spoglie si nasconde l'idea che, per dirla con Sandro Moiso, l'immaginario non è un'articolazione della politica, ma è quest'ultima a essere un territorio dell'immaginario.¹²

Immaginario e politica, dunque. Ma quali? Se sono chiari a questo punto i perimetri dell'immaginario, lo sono forse meno quelli della politica. Al di là della militanza personale di Valerio Evangelisti nella sinistra radicale, è ovvio che si stia parlando di un livello più simbolico quando ci riferiamo, come fa lui per primo, alla cultura di opposizione o alla letteratura antagonista. I libri dello scrittore bolognese, tutti, non solo il Ciclo di Eymerich, riflettono a livello metaforico, attraverso la narrazione fantastica e i solidi riferimenti storici, sul contemporaneo, non ci sono dubbi al riguardo. La collocazione temporale dei suoi romanzi, anche quando ambientati nel futuro o nel passato, è in verità sempre al presente. Muovendosi in territori che anche a causa della miopia della critica letteraria

12 Ciabatti, "Il Ciclo di Eymerich".

progressista, sono sempre stati considerati “di destra”, come la fantascienza e soprattutto il fantasy. A Evangelisti le classificazioni stanno strette, lo ha ribadito in più interviste,¹³ e gli interessa men che meno sottrarre il fantastico a una egemonia pseudoculturale che peraltro non riconosce come interlocutrice. Su questo, è molto netto:

Un settimanale, peraltro amico, ha scritto che *Carmilla* sarebbe nata per rintuzzare l'egemonia della destra sulla narrativa fantastica. È inesatto, per non dire falso. Se Dio vuole, non siamo in parlamento e non siamo obbligati a confrontarci con questo o con quello. Infatti, non vogliamo confrontarci con nessuno. (...) Per quanto ci riguarda, come redazione complessiva, i seguaci di Evola, ex direttore di *La difesa della razza*, non esistono nemmeno. Vadano a farsi sdoganare altrove.¹⁴

In verità la questione politica si gioca tutta sul terreno letterario e culturale (non pseudo tale). A partire proprio dall'elogio di quella “sottoletteratura” che per l'autore è la sola, storicamente, in Italia, almeno nel periodo che va dagli anni novanta del secolo scorso alla sua scomparsa,¹⁵ ad affrontare veramente i conflitti. Lo spiega bene lui stesso citando *La guerra dei mondi* di H.G. Wells come esempio:

Il compito della fantascienza non è quello di prevedere i dettagli, ma le trasformazioni. Non è importante che si inventi oggetti futuri ma che sia capace di ideare crisi epocali. La fantascienza non è il sottomarino avveniristico inventato da Jules Verne; non è l'ingenuo e un po' ridicolo cilindro con cui sbarcano i marziani di H.G. Wells. La fantascienza è la crisi della società vittoriana che Wells ha messo in scena, la sua destabilizzazione ad opera di alieni che sono riconducibili alle forze anticoloniali che allora cominciavano dall'esterno a contrastare l'imperialismo.¹⁶

Non possono essere il “daciamarainismo” (definizione sua) o i romanzi da Premio Strega, sempre in cerca del sublime letterario e succubi del realismo, ad affrontare temi come guerra, razzismo, repressione e manipolazione culturale, ma appunto

13 Una su tutte, la lunga intervista a Evangelisti e Wu Ming 1 a cura di John Vignola pubblicata originariamente sul numero 513 di Mucchio Selvaggio, nel dicembre 2002, e ora disponibile all'indirizzo <https://minimaetmoralia.it/libri/ricordando-valerio-evangelisti/>.

14 Valerio Evangelisti, “Apologia della sottoletteratura”, in *Alla periferia di Alphaville* (L'Ancora del Mediterraneo, 2000), 29–30.

15 Valerio Evangelisti muore a Bologna il 18 aprile 2022, a 69 anni.

16 Mauro Gervasini, “Il bacio del Pantera. Intervista a Valerio Evangelisti”, in *Nocturno Dossier Cyberpunk – Guida alla fantascienza sovversiva*, 2003, 22–25.

la letteratura “bassa” che però in Italia, salvo eccezioni e a parte il giallo/noir che a ondate pare conoscere una certa popolarità ma ha cominciato ad avere un approccio ai conflitti sempre più stereotipato, ecco, questa paraletteratura vive un momento di crisi, dovuto in primis alla mancanza di lettori. *Nicolas Eymerich, inquisitore*, alla sua uscita in edicola con *Urania* nel 1994 dopo la vittoria del premio omonimo, vendette 15 mila copie destinate a diventare 17 mila,¹⁷ sono numeri adesso purtroppo impensabili. Inoltre, dal 2017 a oggi alcuni dei migliori scrittori di questa letteratura di genere sono scomparsi: Alan D. Altieri, al secolo Sergio Altieri, dal 2006 al 2011 anche direttore responsabile di *Urania*, Andrea G. Pinketts, Valerio Evangelisti, Stefano Di Marino alias Stephen Gunn, penna italiana di punta di un'altra collana storica di Mondadori, Segretissimo.¹⁸ Restano i Wu Ming, Massimo Carlotto, il decano Lorian Macchiavelli e pochissimi altri, ma è difficile immaginare una nuova leva di autori, un ricambio generazionale, quando le collane di letteratura di genere, come i fumetti, sono tutte in crisi nera e ci si interroga sulla loro futura sussistenza, specie mentre diminuiscono esponenzialmente edicole e punti vendita, oltre ai lettori. Alcuni romanzi del Ciclo di Eymerich sono oggi fuori catalogo e non c'è notizia di una loro ripubblicazione, le ipotesi di produzioni cinematografiche dalle sue opere (i diritti del libro di maggior successo dello scrittore, *Magus – Il romanzo di Nostradamus*, pubblicato da Mondadori nel 1999, furono venduti a una importante società di produzione hollywoodiana¹⁹) tutte naufragate da tempo. Esiste ancora, per fortuna, un *fandom* piuttosto ampio cresciuto intorno al già citato sito eymerich.com e all'associazione culturale bolognese Il sol dell'avvenire, che organizza anche iniziative nelle scuole. Successivamente alla sua morte, sono stati pubblicati due importanti volumi. Il primo, *Le strade di Alphaville. Conflitto, immaginario e stili nella paraletteratura* (Odoya 2022) raccoglie una antologia dei saggi dell'autore già presenti nei tre libri editi da L'ancora del Mediterraneo, ormai fuori catalogo. Il secondo è invece *L'insurrezione immaginaria - Valerio Evangelisti autore, militante e teorico della paraletteratura* curato da Sandro Moiso e Alberto Sebastiani (Mimesis 2023), libro fondamentale che raccoglie saggi sull'autore, alcuni pubblicati su *Carmilla On Line* e citati anche in questo testo, altri originali, e prende in considerazione tutta la produzione letteraria del Magister (così Valerio Evangelisti viene chiamato dai fan) oltre ovviamente al Ciclo di Eymerich.

17 Dati confermati dallo stesso Evangelisti: <https://www.doppiozero.com/intervista-valerio-evangelisti>.

18 Cfr. Mauro Gervasini, “La compagnia della malora”, <https://duels.it/industria-culturale/la-compagnia-della-malora/>.

19 Notizia riportata in <https://minimaetmoralia.it/libri/ricordando-valerio-evangelisti/>

La fantascienza italiana, le donne e le colonie ribelli

Nicoletta Vallorani | Università degli Studi di Milano

Abstract

The article explores the relationship between Italian and Anglo-American science fiction, with a specific focus on women's writing and on the origins and evolution of the *Urania* series. Combining critical analysis with personal testimony, the author reflects on her own experience as a woman writer navigating a predominantly male and often marginalizing—indeed “minoritized”—literary environment. The article examines how these gendered dynamics shaped both the production and the reception of science fiction in Italy, and how *Urania* has historically positioned itself within this context. Finally, it considers the transformations that have taken place from the 1980s to the present, tracing significant shifts in editorial practices, thematic concerns, and the visibility of women authors within *Urania* and the broader landscape of Italian science fiction.

Keywords: women's writing; *Urania* series; gender and genre; authorship and marginality; 1980s to present; editorial history;

1. Premesse necessarie

In coincidenza con la pubblicazione di *Quello che possiamo sapere*, di Ian McEwan, un quotidiano italiano pubblica la recensione che evoca nel titolo un suggestivo parallelismo tra il geniale e prolifico scrittore inglese e i personaggi più noti, di Robert Louis Stevenson, il dottor Jekyll e il signor Hyde. La recensione non rende conto in modo convincente di questi “dottor Ian” e “signor McEwan”, però l'evocazione di una duplicità a proposito di un romanzo *high-brow* che è anche fantascienza torna utile per capire il contesto editoriale italiano. Nel paese che ha partorito la collana di *Urania*, ancora nel 2025 se uno scrittore è indiscutibilmente talentuoso (come McEwan) e viene pubblicato da Einaudi, di certo il suo non può essere un romanzo di fantascienza. Al massimo è – come McEwan stesso commenta, a mio parere prendendoci in giro – “fantascienza senza scienza”. È possibile che, come sostiene Cora Buhler, McEwan sia “*clueless about science fiction*”,¹ e lo sono alcuni recensori non solo italiani. Però forse va anche detto che noi che

1 Cora Buhler, “Ian McEwan Is Clueless about Science Fiction,” *Cora Buhler*, 17 aprile 2019, <https://corabuhler.com/2019/04/17/ian-mcewan-is-clueless-about-science-fiction/>.

di *science fiction* ci occupiamo da un pezzo non siamo proprio riusciti a convincere l'ala più snob della letteratura, e forse anche quella più conservatrice, che c'è da un pezzo una "fantascienza senza scienza". Essa ha anche prodotto talenti straordinari (da Kurt Vonnegut Jr. ad Angela Carter, da Philip K. Dick a Ursula K. Le Guin), e forse andrebbe tenuta in conto, magari pescando indietro nel tempo chi prima di Stevenson si è divertito a giocare con la manipolazione del corpo: nei fatti, una donna di nome Mary Shelley.

"*The lineage of 'science fiction,' broadly considered* – scrive Margaret Atwood in *In Other Worlds*, anche lei cercando di disincagliarsi dall'etichetta vergognosa ma infine rassegnandosi – *is very long, and some of its literary ancestors are of the utmost respectability.*"² Allora forse il punto è proprio questo: per un corretto lavoro di critica letteraria, occorre identificare le storie e i contesti, e ricostruire una genealogia letteraria documentata. In Italia la genealogia fantascientifica più visibile è rappresentata da *Urania*. Per chi, come me, arriva da studi di ambito anglofono e americanistico, è del tutto visibile che, nell'articolata storia della più famosa e spesso letterariamente vituperata collana di genere in Italia, esiste in partenza un marchio coloniale evidente. In pratica, si identifica come strada maestra quella rappresentata soprattutto dalla fantascienza di lingua inglese, in principio statunitense e preferibilmente della Golden Age. In questa linea di tendenza originaria, si innesta la mia esperienza di studiosa e soprattutto scrittrice, italiana e donna, ben determinata a uscire da questo marchio coloniale per ottenere qualche forma di indipendenza.

In altri termini, questa è la storia di una rivoluzione privata e di come si è estesa, in tempi recenti, fino a contribuire a costruire, appunto, una fantascienza essenzialmente senza scienza, ma senza dubbio molto fantascientifica.

2. *Urania* e le storie dentro la storia

Urania, lo si sa, nasce nel 1952 da un'idea del fratello meno famoso di Mario Monicelli, Giorgio, parente acquisito di Arnoldo Mondadori e ben determinato a creare una versione italiana del genere *science fiction*, che tanto successo stava avendo negli States. L'esperienza riuscita del *Giallo Mondadori* (che già esisteva, con intermittenze di regime, dal 1929) fece da modello per una rivista di racconti (*Urania*, appunto, che sopravvisse per 14 numeri) e una collana di romanzi (*I romanzi di Urania*, che esordì con *Le sabbie di Marte* di Arthur Clarke). Nel 1961, quando l'inquieto Giorgio Monicelli abbandonò la direzione cedendo il passo al

2 Margaret Atwood, *In Other Worlds: SF and the Human Imagination* (Anchor Books, 2012), 185.

duo Fruttero e Lucentini, le due imprese erano già state unificate.³ La parte “visibile” della redazione era composta da tutti uomini, con un interregno di un anno tra il 1961 e il 1962, affidato ad Andreina Negretti, molto brava – anche se poco nominata – a gestire la transizione senza troppi sommovimenti.

Intanto vi erano state davvero molte incertezze sulla cadenza con cui *Urania* dovesse essere pubblicata. Tra la fondazione e la nuova gestione di Fruttero e Lucentini, si passò dall'uscita il 10 e il 20 del mese a uscite settimanali e poi quattordicinali. Nel 1979, quando Carlo Pagetti era il primo a insegnare *science fiction* in università e io cominciavo da lì a leggere un genere letterario che non sapevo bene che cosa fosse, *Urania* era ridiventata settimanale, ma gran parte delle ragazze come me non sapeva neanche che la collana esistesse. E comunque, se anche esisteva, era considerata più o meno come la stampa sensazionalista o porno. Negli anni ottanta, mentre alcuni sporadici docenti accademici si inoltravano nella critica professionale del genere, seguendo le orme di Darko Suvin e del suo *Metamorphoses of Science Fiction*,⁴ alcune studiose (me inclusa) scoprivano le scrittrici americane degli anni settanta e la loro fantascienza femminista. Di quella, nelle pubblicazioni italiane, arrivava ancora poco, ma in compenso profili molto credibili come Oriana Palusci, Liana Borghi e, poco più tardi, anche Lidia Curti stavano creando piste di ricerca interessanti. Certo, ancora eravamo una colonia: il femminismo nella fantascienza sembrava visibile solo negli States, anche se un dibattito carsico stava prendendo forma anche in Italia. E comunque, che ci fossero giovani studiose come me che dedicavano la tesi di laurea a U.K. Le Guin, Joanna Russ e persino Alice Sheldon (alias James Tiptree Jr.) era già una straordinaria novità, che rischiava di contaminare anche *Urania*.

Storicamente, tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni settanta, la *science fiction* cambia. Non è più appannaggio esclusivo di narrazioni strettamente scientifiche e neanche dominio unisessuato dell'eroe *macho* e tecnologicamente attrezzato. Sollecitata dai venti di cambiamento che scompigliano la cultura *middle class* americana, essa ricuce le connessioni con la tradizione dell'utopia e si fa narrativa politica e sociale, diventando la voce di diverse minoranze. Mentre Joanna Russ era in prima fila nella rivendicazione dei diritti delle donne, che coltivava sia nella narrativa (*The Female Man*, 1975) che nella produzione saggistica (*How to Suppress Women's Writing*⁵), Octavia Butler si preparava a essere la prima donna afroameri-

3 Franco Forte. “Urania, Viaggio Nella Fantascienza: la collana con il «Corriere»,” *Corriere della sera*, 2 febbraio 2022.

4 Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (Yale University Press, 1977).

5 Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing* (University of Texas Press, 1983).

cana a scrivere fantascienza e a raccontare la vita nelle piantagioni (*Kindred*, 1979) e il Middle Passage (*Wild Seed*, 1980) e Samuel “Chip” Delany introduceva in un genere tradizionalmente bianco e maschio la sua pelle scura e la sua identità queer. Peraltro, quest’ultimo, da raffinato studioso quale era, è anche l’autore di uno dei primi saggi critici seri sulla fantascienza: *The Jewel Hinged Jaw*.⁶ Nelle parole di Le Guin, “[...] *an essential function of literature is that it is reciprocal: a social act.*”⁷ Dunque, quello che accade in questi anni è il recupero di una reciprocità che di fatto appartiene ai generi popolari, edificati su una relazione importante e significativa con chi legge. Quando il pubblico comincia cambiare e le istanze sociali diventano più urgenti, la fantascienza americana si adatta.

Il contesto italiano è molto diverso. Da una parte esso soffre la divaricazione ancora ampiamente operante tra generi popolari e letteratura. Dall’altra, l’editoria di fantascienza è intensamente colonizzata dalle importazioni americane. Di rimbalzo, quindi, anche *Urania* scopre che la fantascienza può e deve essere narrazione sociale: non sempre, ma spesso. Nei convegni, si comincia a parlare di questa possibile svolta tematica, che per me all’epoca era l’unica scelta possibile: da quella soglia ero entrata in un genere che, nella sua totalità, conoscevo poco. In redazione, *Urania* era abilmente governata da Marzio Tosello, cui va la responsabilità di avermi aperto un mondo che non conoscevo. In controtendenza rispetto a quel che accade di norma, ho cominciato a leggere anche le narrazioni più popolari dopo essere entrata nella science fiction con i libri di Ursula K. Le Guin, Philip K. Dick, Theodore Sturgeon e persino Kurt Vonnegut Jr. Contestualmente, prendo consapevolezza di un fandom che aspetta ogni uscita con la regolarità dei collezionisti. Studia la pubblicazione su due colonne per scoprire le tendenze, le deviazioni, le caratteristiche di un contesto narrativo americano sempre più originale ma ancora non così familiare al lettore medio europeo, coltiva – soprattutto – il suo essere un ghetto maschile dove però le prime donne cominciano ad entrare.

A posteriori, mi rendo conto che la mia esperienza (come quella di altre allieve e allievi di Carlo Pagetti, Oriana Palusci, Liana Borghi e altr* apripista accademic*) creò un ponte, una prima forma di meticcio tra il fandom e la ricerca “seria”. E su questa strada, i due vettori principali delle pubblicazioni di fantascienza – *Urania* e l’Editrice Nord – stavano muovendo passi incerti ma chiari, affidando introduzioni e traduzioni a studiosi accademici e contribuendo a organizzare convegni. Fu allora che il discorso si fece davvero interessante.

6 Samuel R. Delany, *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction* (Dragon Press, 1977).

7 Ursula K. Le Guin, *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination* (Shambhala, 2004), 104.

3. Femministe aliene

È inatteso, ma piacevolmente, che i primi romanzi di fantascienza scritti da italiane vengano pubblicati dall'Editrice Nord. Gianfranco Viviani – editore geniale e non certo di sinistra – inserisce nella collana *Cosmo argento* ben due romanzi della scrittrice che diventerà in Italia, e anche per me, un riferimento centrale. *Parola di Alieno* (1978) e *Ballata per Lima* (1980) rendono subito famosa Daniela Piegai, e di fatto accendono i riflettori sulla scrittura delle donne nella *science fiction* italiana.

La svolta, per me, arriva negli anni tra il 1984 e il 1986. Nel 1984, insieme all'anniversario orwelliano, si inaugura un mio sempre maggiore coinvolgimento nelle iniziative fantascientifiche milanesi, nelle quali *Urania* ha di sicuro un ruolo. Ci sono alcune trasferte, e a una di esse, l'Italcon del 1986 a Montepulciano, è legata la scoperta di Luce D'Eramo. In quella occasione *Partiranno*, pubblicato quello stesso anno, è oggetto di un attacco deciso da parte di Moravia e della sua cerchia, rappresentanti di un ambiente in cui è inconcepibile che una scrittrice “vera” coltivi un genere popolare, e soprattutto *questo* genere popolare.⁸

Sta di fatto che le donne hanno già cominciato ad acquisire visibilità nel settore. Il 28 gennaio 1984 era stato organizzato, con il supporto dell'Editrice Nord, il primo Convegno Femminile del Fantastico e di Fantascienza. Era stato un successo e aveva cominciato già a cambiare le prospettive del fandom italiano. Quello milanese, da tempo si radunava intorno al Club City. Nata da un'idea di Patrizia Thiella e Sergio Giuffrida, l'associazione si trova regolarmente alla Cartolibreria Thiella, a fare rete, come più tardi suggerirà Donna Haraway col suo “*make kin not babies*.”⁹ E fanno rete anche le donne, che dopo il convegno danno vita alla prima fanzine femminile, *Un'ala*. Nei quattro numeri usciti tra il 1984 e 1986, faccio le prime esperienze vagamente editoriali tra donne. Erano ancora gli anni del ciclostile, e questo dava all'impresa anche un'aria carbonara molto tipica del settore. E si respirava una sorellanza che personalmente non avevo provato prima: solidarietà, confronto, condivisione, e volontà di portar fuori dalla nostra piccola cerchia una quantità di formule di scrittura del tutto nuove.

Urania era invece il luogo in cui imparavo la grammatica inconsueta del genere fantascienza in tutte le sue varianti. E bastava leggere il periodico mondadoriano di quel periodo per trovare un po' di tutto. Tra autori di cui non sapevo nulla, c'erano però romanzi di John Wyndham, John Varley, Roger Zelazny, John Brunner, Harry Harrison, e perfino la *Guida galattica per autostoppisti* (1979), di Douglas Adams (#842). Naturalmente compariva anche Philip K. Dick, in com-

8 Gianfilippo Pizzo, “Luce D'Eramo, L'aliena,” *La Bottega Del Barbieri*, 26 febbraio 2013, <https://www.labottegadelbarbieri.org/luce-deramo-laliena/>

9 Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (Duke University Press, 2016).

pagnia di Nigel Kneale, Robert Schekley e Clifford Simak. Non ricordo che ci fossero donne, a parte la meravigliosa Octavia Butler, con *Incidente nel deserto* (1984) (#989): scrittrice e afroamericana, dunque una sorpresa doppia. Nella mia esperienza, e soprattutto attraverso gli scambi con Marzio Tosello, *Urania* ragionava soprattutto sulla vendibilità di quello che veniva pubblicato. Data la densità delle uscite, molte decisioni dovevano per forza essere prese in tempi estremamente rapidi, e non sempre si riusciva ad avere per le mani il meglio delle pubblicazioni internazionali. Però dal mio punto di vista questo serbatoio fatto di accostamenti a volte improbabili era utilissimo a capire quante possibilità la fantascienza fosse disposta ad accogliere, e come fossero permeabili i suoi confini. Damon Knight a un certo punto scrive che “*science fiction is what we point to when we say it*”,¹⁰ e Angela Bernardoni e Andrea Viscusi, nella loro interessantissima e necessaria *Anatomia della fantascienza*, campionano una serie di definizioni – da Hugo Gernsback a Philip K. Dick passando per Judith Merrill – dalle quali risulta chiaro che il genere non può proprio essere circoscritto, e che a tracciare confini si risolve solo di trovarsi a superarli un attimo dopo averli segnati.¹¹ Questa era *Urania*, e probabilmente lo è ancora: un contenitore ben identificabile di narrazioni non strettamente sovrapponibili. E chi seguiva la collana, leggeva tutto, come era giusto che fosse. Intanto, oltre a questa felice rassegna di differenze, leggevo anche Le Guin, non solo come narratrice ma come la *maitresse à penser* che era diventata per quelle di noi che la fantascienza la studiavamo e la scrivevamo. Nel 1992, giusto l’anno in cui stavo preparando il mio esordio come scrittrice, Le Guin pubblica un intervento molto provocatorio sul quello che significa per una donna scrivere in un mondo di uomini. “Introducing myself” comincia così:

I am a man. Now you may think I’ve made some kind of silly mistake about gender, or maybe that I’m trying to fool you, because my first name ends in a, and I own three bras, and I’ve been pregnant five times, and other things like that that you might have noticed, little details. But details don’t matter. If we have anything to learn from politicians it’s that details don’t matter. I am a man, and I want you to believe and accept this as a fact, just as I did for many years.¹²

Idealmente, Le Guin mi è rimasta accanto per tutto il tempo della scrittura, aiutandomi a immaginare come potevo catturare i lettori di *Urania*, ancora soprat-

10 Damon Knight, *In Search of Wonder: Essays on Modern Science Fiction* (Advent Pub, 1996), XIII

11 Angela Bernardoni and Andrea Viscusi, *Anatomia della fantascienza: Leggere e scrivere fantascienza in modo critico* (Lumien, 2025), 23–28.

12 Le Guin, *The Wave in the Mind*, 15.

tutto maschi, introducendo regole nuove ma anche rispettando la grammatica consolidata del genere. Volevo esplorare quella che Lidia Curti definisce “una scrittura ai confini – tra maschile e femminile, corpo e anima, bianco e nero – in storie popolate di personaggi femminili e al limite tra generi, lingue e linguaggi diversi.”¹³ E volevo, come aveva suggerito Le Guin, raccontare la cultura delle donne, non necessariamente fatta di battaglie, sangue ed eroismo. Tutto questo, però, andava coniugato con il mandato di *Urania*, ovvero soddisfare il pubblico di lettori (la maggior parte) e lettrici (poche) che comunque si aspettava un rispetto almeno parziale delle regole del genere. E infine, per quanto non ne fossi del tutto consapevole, la ricerca accademica che avevo fatto e stavo facendo nel settore stava dentro la mia voce narrativa, in qualche modo, ed era anche giusto così.

Il cuore finto di DR è nato dalla combinazione di tutti questi elementi. Volevo parlare di un corpo femminile che cambia, perché originariamente creato per piacere agli uomini e successivamente diventato “diverso” in modo da acquisire una agency prima impossibile. Questo corpo femminile, in maniera inedita, era protagonista attivo della storia. E quest’ultima era ambientata essenzialmente a Milano, un setting del tutto insolito per la fantascienza dell’epoca, ma perfetto nella sua versione cyberpunk per consentirmi di mettere in pratica il modello narrativo di Le Guin: creare una narrativa “mostly about people on the yin side of capitalism: housewives, waitresses, librarians, keepers of dismal little motels.”¹⁴ Formalmente, il romanzo è stato il risultato di una scommessa sulla collana di *Urania*: volevo capire se il modello consolidato di un “prodotto” da edicola, disprezzato dai letterati “veri”, potesse accogliere una narrazione sperimentale rispetto alle consuetudini del genere. *Urania* ha vinto la scommessa, prendendosi una piccola rivale con la copertina. Essa strizzava l’occhio a chi era abituato a vedere le protagoniste attive dei romanzi di quel genere come riproduzioni procaci di Barbarella, molto lontane dalla mia protagonista. D’altra parte, pubblicare in una collana – o concorrere al Premio Urania per essere pubblicate in quella collana – significava e significa comunque relazionarsi con un contesto specifico e forzarne i limiti rimanendoci dentro. Volevo pensare “dentro” la collana e farlo da femminista, seguendo il mandato di Lidia Curti e, attraverso lei, di Virginia Woolf e di Donna Haraway:

The importance of thinking is stressed by both Hannah Arendt and Virginia Woolf, both frequently referred to by Haraway: Arendt with her concept of “going visiting” with the imagination, a precious activity to expand the mind; Woolf with the imperative “Think we must, we must think”. The latter imperative has spread, from Three

13 Lidia Curti, *La voce dell’altra: scritture ibride tra femminismo e postcoloniale* (Meltemi, 2016), 9.

14 Le Guin, *The Wave in the Mind*, 32.

Guineas onwards, to fictional and theoretical elaborations on the notion of a feminist collective thinking-with. Cultivating response-ability means accepting the challenge of “training the mind and imagination to go visiting [...] to propose together something unanticipated, to take up the unasked-for obligations of having met” (Haraway 2016, 130).¹⁵

Dopo *Il cuore finto di DR*, Premio Urania nel 1992 e pubblicato nella collana nel 1993, ho scritto un sequel (*Dreambox*, Urania 1308, pubblicato nel 1997), e poi mi sono presa una pausa parziale dalla fantascienza, o quanto meno dal contesto mondadoriano. Volevo farmi le ossa nel noir, alla scuola di Luigi Bernardi. Poi è successo che Bernardi se n'è andato e il noir è diventato un genere di cassetta, quindi, col mio prodigioso intuito editoriale, sono tornata alla fantascienza. Nel frattempo, qualcosa in *Urania* è di certo cambiato. Nel 2018, a 25 anni di distanza dal primo Premio Urania assegnato a una donna, Francesca Cavallero si aggiudica il riconoscimento con *Le Ombre di Morjegrad*. Due anni dopo, vince Elena di Fazio con *Resurrezione*, e nel 2021 tocca a Franci Conforti con *Spine*. E la cosa interessante è che sono tre romanzi diversissimi, specchio dell'ampiezza di prospettive femminili che ormai la collana è in grado di accogliere. Tutti sembrano dimostrare, consapevolmente o inconsapevolmente, quel che scrive Le Guin a proposito della scrittura:

Writers who choose to try to establish mutual trust believe it is possible to attract readers' attention without verbal assault and battery. Rather than grab, frighten, coerce, or manipulate a consumer, collaborative writers try to interest a reader. To induce or seduce people into moving with the story, participating in it, joining their imagination with it.

Not a rape: a dance.

Consider the story as a dance, the reader and writer as partners. The writer leads, yes; but leading isn't pushing; it's setting up a field of mutuality where two people can move in cooperation with grace. It takes two to tango.¹⁶

Urania si è resa protagonista di questa “danza” con il lettore per un numero di anni davvero consistente. E spero continui a esistere in questo modo: collaborativamente e con il rispetto dovuto a chi consente agli scrittori di esistere leggendone le storie.

15 Lidia Curti, “Towards a Tentacular Coexistence: Speculative Fiction and Feminist Futures,” *de genre*, n. 3 (2017): 23.

16 Le Guin, *The Wave in the Mind*, 192.

Bibliografia

Atwood, Margaret. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. Anchor Books, 2012.

Bernardoni, Angela, and Andrea Viscusi. *Anatomia della fantascienza: Leggere e scrivere fantascienza in modo critico*. Lumien, 2025.

Buhkert, Cora. "Ian McEwan Is Clueless about Science Fiction." *Cora Buhkert*, 17 aprile 2019. <https://corabuhkert.com/2019/04/17/ian-mcewan-is-clueless-about-science-fiction/>.

Curti, Lidia. *La voce dell'altra: scritture ibride tra femminismo e postcoloniale*. Meltemi, 2016.

Curti, Lidia. "Towards a Tentacular Coexistence: Speculative Fiction and Feminist Futures." *de genere*, n. 3 (2017): 15–23.

Delany, Samuel R. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Dragon Press, 1977.

Forte, Franco. "Urania, viaggio nella fantascienza: la collana con il «Corriere»," *Corriere della sera*, 2 febbraio 2022. https://www.corriere.it/gli-allegati-di-corriere/22_febbraio_02/urania-viaggio-fantascienza-collana-il-corriere-46f5d448-8371-11ec-8b4d-f6a994519d2e.shtml.

Haraway, Donna J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Duke University Press, 2016.

Knight, Damon. *In Search of Wonder: Essays on Modern Science Fiction*. Advent Pub, 1996.

Le Guin, Ursula K. *The Wave in the Mind: Talks and Essays on the Writer, the Reader, and the Imagination*. Shambhala, 2004.

Pizzo, Gianfilippo. "Luce D'Eramo, L'aliena." *La Bottega Del Barbieri*, 26 febbraio 2013. <https://www.labottegadelbarbieri.org/luce-deramo-laliena/>

Russ, Joanna. *How to Suppress Women's Writing*. University of Texas Press, 1983.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press, 1977.

La fantascienza italiana oltre *Urania*

Paolo Bertetti | Università degli Studi Guglielmo Marconi, Roma
MUFANT, Torino

Abstract

This contribution traces the editorial evolution of Italian science fiction, focusing on initiatives that emerged outside of *Urania*. The article first highlights the extensive tradition of Italian proto-science fiction, which finds its roots in the seventeenth century and reaches its peak between the nineteenth century and the early twentieth century, before being overshadowed by the advent of American science fiction in 1952. The latter imposed a “new” imaginary and modern narrative models, to which Italian authors also adapted – largely for publishing reasons – while being systematically concealed behind Anglophone pseudonyms. Between the late 1950s and the early 1960s, a series of initiatives emerged and opened up novel publishing spaces, seeking to define an Italian path within the genre. The overview then continues through the publishing boom of the 1970s, emphasizing the importance of fanzines and, from the late 1980s onward, the emergence of niche publishing, often originating within fandom. Over time, this sector has created numerous publication opportunities for Italian science fiction. Nevertheless, the genre remains largely confined – with the exception of the *Urania* Award and a few individual cases, most notably that of Valerio Evangelisti – to a circuit of dedicated enthusiasts.

Keywords: Italian Science Fiction; publishing; Italian Pre-Science Fiction

1. Pre-fantascienza italiana.

La data di nascita ufficiale della fantascienza è convenzionalmente fissata nell'aprile 1926 con l'uscita negli Stati Uniti di *Amazing Stories*, la prima rivista a essa interamente dedicata, ma, in realtà, le sue origini sono ben più antiche e assai meno definite dal punto di vista geografico. Si può anzi dire che in tutte le letterature, non soltanto europee, si sia sviluppata a cavallo tra Settecento e Novecento, parallelamente alla rivoluzione industriale, una narrativa avveniristica e di anticipazione, tesa a fantasticare sulle scoperte astronomiche, ma anche a riflettere sull'idea di futuro, sullo sviluppo tecnologico e scientifico e sui cambiamenti sociali da essi implicati.

In questa prospettiva numerose ricerche hanno negli ultimi anni messo in evidenza come in Italia fosse presente una ricca ed interessante produzione di quella che

potremmo definire “pre-fantascienza”¹ che precedette abbondantemente il 1952, anno in cui con l'apparizione di *Scienza fantastica* e – soprattutto – dei *Romanzi di Urania* veniva “importato” nel nostro paese il filone della *science fiction* americana. Infatti, già nel corso del Seicento e del Settecento abbiamo non soltanto un genere letterario, quello dell'utopia, che specula su possibili, ideali costruzioni sociali, ma anche notevoli rappresentazioni letterarie relative a speculazioni scientifiche, mondi futuri, viaggi spaziali, civiltà aliene e così via, anticipatrici in modi diversi della moderna fantascienza. Sono opere riconducibili a nomi quali Tommaso Campanella, Giordano Bruno, Giacomo Casanova e Carlo Goldoni, per citare i più noti. La produzione è divenuta assai vasta nel corso dell'Ottocento. Anche in questo caso non mancano nomi illustri quali Ippolito Nievo (*Storia filosofica dei secoli futuri*, 1860), Carlo Dossi (*La Colonia felice*, 1874) e il librettista dell'*Aida* Antonio Ghislanzoni (*Abrahadabra*). Ma sono numerose le visioni future anche ad opera di autori meno conosciuti, come Paolo Mantegazza (*L'Anno 3000*, 1897), Agostino della Sala Spada (*Nel 2073, Sogno di uno stravagante*, 1874) o il giornalista Ulisse Grifoni (*Dalla Terra alle stelle*, 1887). Gli inizi del Novecento vedono infine una produzione costante di letteratura di anticipazione che si sviluppa anche nell'ambito della narrativa d'avventura e per ragazzi: Luigi Motta, Emilio Salgari (con il noto *Le meraviglie del Duemila*, 1907) e il giornalista Enrico Novelli, in arte Yambo, sono soltanto i nomi più significativi di una produzione che nel dopoguerra verrà purtroppo in gran parte dimenticata.

2. L'arrivo della “science fiction” americana

Rispetto alla tradizione fantascientifica italiana, l'arrivo nel 1952 della *science fiction* americana marca una differenza sostanziale con la produzione autoctona, e fa della fantascienza davvero qualcosa di nuovo. In realtà, anche prima della guerra fumetti come *Saturno contro la terra* (1936, con soggetto – addirittura – di Cesare Zavattini, testi di Federico Pedrocchi e disegni di Giovanni Scolari) o *I conquistatori dello spazio* di Gian Luigi Bonelli (1940) non erano ignari delle produzioni americane. In effetti, l'immaginario fantascientifico americano arriva da noi inizialmente attraverso i fumetti e solo in seguito attraverso la letteratura

1 Si vedano tra gli altri: Giuseppe Lippi, a cura di, *Dalla terra alle stelle: tre secoli di fantascienza e utopie italiane* (Biblioteca di via Senato, 2005); AA.VV., *Dall'Italia alle stelle: Protofantascienza italiana dagli anni '80 del XIX secolo agli anni '50 del XX secolo*. Salgari, Yambo, Motta e gli altri (Fondazione Rosellini, 2018); Simone Brioni e Daniele Comberiati, *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film* (Springer International Publishing/Palgrave Macmillan, 2019); Francesca Savoia, a cura di, «*Fra mondi innumerabili*». Proto-fantascienza italiana dei secoli XVIII e XIX (Edizioni dell'Orso, 2023).

popolare: già nel primo numero di *L'Avventuroso* del 14 ottobre del 1934, fa la sua apparizione “Gordon Flasce”, vale a dire Flash Gordon di Alex Raymond, con singolare tempestività, visto che la sua prima apparizione in USA risale al 7 gennaio dello stesso anno; per non parlare poi di Elio Fiamma, traduzione italiana di Buck Rogers.

Bisogna aspettare però il 1952 perché la letteratura popolare di *science fiction* arrivi nel nostro paese, e sarà, come si diceva, l'esordio di un genere “nuovo”, sentito peculiarmente come americano – o, al limite, anglosassone. In effetti, l'arrivo della produzione americana – e in minor misura inglese – presenta al lettore un immaginario fantascientifico molto più moderno e modelli narrativi molto più accattivanti di quelli della produzione prebellica. Riccardo Valla sottolinea il “distacco tra la *science fiction* degli anni trenta e quaranta e i suoi precursori. Oltre che per lo stile e la costruzione, la fantascienza americana si caratterizza per alcuni temi ricorrenti” espressi figurativamente con “immagini [...] molto più forti di quelle della fantascienza italiana apparsa fino ad allora”. Basti pensare al tema della colonizzazione spaziale, che riprende quello della frontiera, o a immagini come le super-astronavi di E.E. “Doc” Smith, così distanti dal “proiettile lunare” di H.G. Wells.²

Di fatto, a partire dagli anni cinquanta le produzioni dei nostri scrittori popolari che si cimenteranno con la fantascienza si rapporteranno ai nuovi modelli di importazione – sia che li seguano più o meno pedissequamente, sia che si pongano rispetto ad essi in relazione dialettica se non oppositiva – e non alle produzioni italiane precedenti, che cadono in buona parte nell'oblio. Tanto che Lino Aldani, che per primo in un suo pionieristico saggio critico del 1962³ cerca di delineare alcune linee di sviluppo della fantascienza italiana, comincia la sua analisi dal 1952, limitandosi a citare come precursori estemporanei Giorgio Carboni e, senza nemmeno riportarne il titolo, un racconto del 1938 di Scerbanenco; alcuni anni dopo anche Vittorio Curtoni (1978) nella sua storia della Fantascienza Italiana⁴ parte dall'arrivo della *science fiction* americana. Sarà soltanto a cominciare dalla fine del secolo che una serie di studi e di ristampe porterà alla riscoperta critica della pre-fantascienza italiana.⁵

2 Riccardo Valla, “1952: Allarme in Italia (ovvero la *science fiction* sbarca nella penisola)”, in *Cartografia dell'inferno: 50 anni di fantascienza in Italia (1952-2002)*, a cura di Gianfranco De Turris (Biblioteca Civica di Verona, 2002), 14–15.

3 Lino Aldani, *La fantascienza. Che cos'è, come è sorta, dove tende* (La Tribuna, 1962).

4 Vittorio Curtoni, *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana* (Nord, 1978).

5 Si vedano l'antologia Gianfranco De Turris e Claudio Gallo, a cura di, *Le Aeronavi dei Savoia* (Nord, 2001) e l'ampia produzione storico-critica di Riccardo Valla, in particolare Riccardo Valla, “La fantascienza italiana”, *Delos* 54, 55, 56 (2000). <https://www.fantascienza.com/782/la-fantascienza-italiana-i>.

In effetti, come osserva Daniele Comberiati, coloro che, in maniera spesso parziale, tentavano (tra la fine degli anni cinquanta e l'inizio degli anni sessanta) di fare un discorso critico sulla fantascienza, finivano di considerare la fantascienza un genere letterario molto limitato e prevalentemente “estraneo” alla tradizione italiana. Del resto, anche per gli scrittori era difficile fare riferimento a una tradizione letteraria nazionale, sia perché essa era loro sconosciuta o quanto meno “sottovalutata o mal interpretata, sia perché l'evoluzione della fantascienza a livello globale, dal suo ‘centro’ che erano gli Stati Uniti, stava allora prendendo una strada diversa da quella italiana”.⁶

Proprio la presunta estraneità alla cultura italiana della fantascienza e il conseguente rifiuto da parte del pubblico della produzione nostrana – o quanto meno, il timore degli editori in tal senso – fece sì che almeno per un decennio le pubblicazioni di testi italiani – comunque assai limitate – non solo seguissero modelli d'importazione, ma fossero anche, con rare eccezioni,⁷ mascherate sotto pseudonimi stranieri. Questo vale per *Urania* come per le numerose le iniziative editoriali dedicate al nuovo genere, che apparvero a partire dalla metà degli anni cinquanta. Per altro val la pena di osservare che quello dello pseudonimo inglesizzante era in quel periodo (e fino almeno agli anni settanta) una caratteristica comune a molti generi della narrativa popolare, dal giallo all'horror,⁸ dal romanzo rosa a quello di spionaggio.

Il lancio dello Sputnik nel 1957 corrispose a un primo boom editoriale della fantascienza: nel giro di pochi mesi le edicole italiane videro un profluvio di fascicoletti che ospitavano racconti e romanzi di fantascienza, spesso arricchiti da copertine che mostravano ammiccanti fanciulle in tuta spaziale. Alcune di essi, come *I narratori dell'Alpha Tau* e *Cronache del futuro*, erano interamente scritti da autori italiani, salvo rare eccezioni, sempre nascosti sotto pseudonimi inglesizzanti, che riprendevano in modo per lo più imitativo i modelli americani, seppur talvolta con risultati non disprezzabili – è il caso di Nora De Siebert che, graziata dal cognome esotico, vide pubblicati a suo nome su *Cronache del futuro* alcuni brevi romanzi, recentemente oggetto di riscoperta critica.⁹

Le pubblicazioni sopra citate erano quasi tutte editate da piccole case editrici con

6 Daniele Comberiati, *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta* (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco) (Franco Cesati Editore, 2023), 28.

7 Tra le eccezioni più significative Samy Fayad (che non aveva ovviamente bisogno di pseudonimo) e soprattutto Franco Enna.

8 Particolarmente significativa a riguardo la storica collana *I racconti di Dracula*, che tra il 1959 e il 1981 pubblicò centinaia di volumetti dovuti ad autori italiani, talvolta anche di fantascienza. Cfr. Sergio Bissoli e Luigi Cozzi, *La storia dei Racconti di Dracula* (Profondo Rosso, 2013).

9 Cfr. Laura Coci, *Fantascienza. Un genere femminile* (Delos Digital, 2023).

scarsi mezzi economici, produzioni di qualità medio-bassa e destinate a una vita effimera.¹⁰ Nel 1957 apparvero però anche due pubblicazioni destinate a durare nel tempo e ad avere una certa importanza nello sviluppo della fantascienza italiana. La prima è *I romanzi del cosmo*, edita dalla *Casa Editrice Ponzoni*, rivista mensile che riuscì a pubblicare, prima di chiudere nel maggio 1967, duecentodue numeri dalla veste grafica povera e dalla qualità altalenante. Accanto a numerosi classici del genere (specie nei primi numeri) la rivista ospitò numerosi mediocri romanzi avventurosi, ma anche una cospicua produzione di autori italiani, rigorosamente sotto pseudonimo.¹¹ Tra questi Roberta Rambelli (come Robert Rainbell, Rocky Docson e Joe C. Karpati), Gianfranco Briatore (come John Bree e F. R. Tarrobie), Ugo Malaguti (come Hugh Maylon), Luigi Rapuzzi (come L. R. Johannis), Luigi Naviglio (come Louis Navire), Umberto Bellini (come Bielt Niutold) e altri. Si trattava di romanzi avventurosi e, con alcune eccezioni in particolare tra le opere della Rambelli e di Malaguti, di limitato valore letterario; tuttavia, come già osservava Curtoni,¹² si tratta in ogni caso di una pubblicazione importante, essendo stato di fatto per diversi anni l'unico sbocco professionale degli autori italiani, seppur sotto pseudonimo.

L'altra pubblicazione importante che fa il suo esordio nel 1957 è *Oltre il Cielo*, rivista di missilistica pubblicata da Armando Silvestri e diretta prima da Cesare Falessi e in seguito da Gianfranco de Turris, che in ogni numero dedicava spazio a brevi racconti di fantascienza di autori italiani senza pseudonimo straniero. Si trattava per lo più di racconti tecnologico-avventurosi, ma sta di fatto che è qui che esordisce – in genere con il proprio nome – un'intera generazione di autori italiani: Lino Aldani, Inisero Cremaschi, Giulio Raiola, Maurizio Viano e Renato Prestiniero, che elaboreranno nel tempo una loro personale via alla fantascienza, più letterariamente consapevole e meno legata a modelli di importazione.

3. Una via italiana alla fantascienza

Sono questi autori che nella prima metà degli anni sessanta animarono due iniziative editoriali – *Interplanet* e *Futuro* – che, pur nella loro brevità, furono importanti per delineare una via italiana alla fantascienza, letterariamente più ambiziosa e tesa a una riflessione sull'Italia contemporanea. La prima era una serie di anto-

10 Cfr. Giulia Iannuzzi, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta* (Mimesis, 2014).

11 Solo gli ultimi due numeri vennero firmati da autori italiani con il loro vero nome.

12 “Su quelle pagine s'è fatta le ossa tutta una generazione di scrittori”, Curtoni, *Le frontiere dell'ignoto*, 56.

logie¹³ che vedeva autori già apparsi su *Oltre il Cielo*, come Aldani e Pestriniero, confrontarsi con scrittori importanti come Primo Levi, Ennio Flaiano e Tommaso Landolfi, che “coraggiosamente” – come osservano Gallo ed Evangelisti¹⁴ – osavano accostarsi alla fantascienza.

In effetti a cavallo degli anni cinquanta e sessanta, diversi autori non legati al genere si avvicinarono alla fantascienza per singole opere o ne utilizzarono alcuni elementi: oltre a quelli citati ricordiamo Corrado Alvaro, Mario Soldati e, soprattutto, Dino Buzzati, Italo Calvino (che però fu sempre molto reticente a definire le sue opere fantascienza) e Primo Levi. Tuttavia, le loro opere non vennero generalmente presentate come fantascienza, o vennero comunque considerate “opere d'autore” in qualche modo eccedenti rispetto al genere.¹⁵ Significativo a riguardo il caso di Primo Levi, autore che personalmente non aveva problemi a dichiararsi autore di fantascienza e che nel momento in cui dedicava al genere un'intera antologia di racconti, le *Storie naturali*, fu costretto da l'editore Einaudi a utilizzare lo pseudonimo di Damiano Malabaila; inoltre il volume uscì con una fascetta sulla quale era scritto “Fantascienza?” a ribadire la sua soltanto apparente appartenenza al genere.¹⁶

Il tentativo di far dialogare la fantascienza di genere con la letteratura “alta” e la tradizione nazionale lo ritroviamo in *Futuro*. Fondata da Lino Aldani, Massimo Lo Jacono e Giulio Raiola, la rivista, di grande formato e dalla veste grafica sobria e distante dal sensazionalismo “pulp” delle pubblicazioni da edicola, uscì con solo otto numeri tra maggio 1963 e dicembre 1964, ma lasciò comunque il segno della fantascienza italiana. Come dice bene Giulia Iannuzzi:

Futuro è 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, cercando quindi di scardinare quella ghetizzazione che, in meno di un decennio, all'inizio degli anni Sessanta si è già consolidata nel mondo della pubblicistica e degli appassionati.¹⁷

Futuro si presentava come una vera e propria rivista letteraria, dedicata in particolare

13 Curata da Sandro Sandrelli, pure lui autore e poi traduttore. Ne uscirono sette tra il 1962 e il 1965, prima presso la casa editrice La Tribune, poi presso l'Editore Dall'Albero.

14 Domenico Gallo e Valerio Evangelisti, “Italian Science Fiction from 1952 to the present”, *Bulletin Oeconomia Humana*, 11, n. 1 (2013): 9, <https://crsdd.esg.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/101/BOH111.pdf>

15 Daniele Comberiati, *La fantascienza italiana*, 28.

16 Cfr. Francesco Cassata, *Fantascienza? Science Fiction?* (Einaudi, 2016), 38.

17 Iannuzzi, *Fantascienza italiana*, XX.

agli autori italiani, ospitando oltre ai racconti, interventi critici e interviste a scrittori, tra cui Vittorini, Soldati e Bigiaretti. Purtroppo, una precaria situazione finanziaria e il fallimento di un distributore posero fine prematuramente all'iniziativa.¹⁸

Per concludere il panorama degli anni sessanta, qui delineato per sommi capi,¹⁹ non si può non citare la rivista *Galassia*, edita a partire tra il 1961 e il 1979 dalla *Casa Editrice La Tribuna* (CELT), che già pubblicava l'edizione italiana della rivista americana *Galaxy*. A differenza della rivista madre, che presentava soprattutto racconti, *Galassia* seguiva il modello di *Urania*: un romanzo per numero, con un contorno di racconti e rubriche. Diretta prima da Roberta Rambelli, poi da Ugo Malaguti e infine da Vittorio Curtoni e Gianni Montanari, la rivista si impose presto, grazie a una cura editoriale attenta e ricercata, come la maggior concorrente di *Urania*. In realtà sarà solo negli anni settanta, con la gestione di Curtoni e Montanari, che rivestirà un'importanza particolare. Negli anni sessanta, nonostante le buone intenzioni iniziali – infatti già il n. 9 era interamente dedicato agli autori italiani –, e forse per un mancato riscontro di pubblico, la Rambelli si limitò a pubblicare racconti italiani in appendice, per lo più in “accademia”, ossia la rubrica di racconti dei lettori; l'unico autore a cui diede spazio fu Ugo Malaguti, che diverrà poi direttore della collana, per altro autore di alcuni romanzi sicuramente personali e di pregio. Lo stesso fece Malaguti, che pubblicò tre suoi romanzi e uno della Rambelli. Negli anni successivi Curtoni e Montanari diedero invece largo spazio ad autori italiani, dando alle stampe antologie, romanzi, collezioni personali e autori come Mauro Antonio Miglieruolo, Vittorio Catani, Livio Horrack, Piero Prosperi, Gianluigi Zuddas, oltre che se stessi (quello dell'autopubblicazione pare essere una costante dell'editoria italiana di fantascienza), pubblicando una serie di opere oggi ritenuti “classici” della fantascienza italiana.

Nel 1975 Vittorio Curtoni lasciò la gestione al solo Montanari e andò a dirigere *Robot*, rivista che alternava narrativa, rubriche, approfondimenti critici ed è rimasta un modello per l'editoria di fantascienza successiva. Nei suoi quaranta numeri diede regolarmente spazio agli autori italiani, creando anche un premio per gli autori esordienti, il Premio Robot.

4. La fantascienza in libreria

L'inizio degli anni settanta segna una svolta nello sviluppo della fantascienza in Italia: per la prima volta la fantascienza trova spazio in maniera consistente e

18 Una scelta dei racconti usciti su *Futuro* si può trovare in Inisero Cremaschi, a cura di, «*Futuro*». *Il meglio di una mitica rivista di fantascienza* (Nord, 1978).

19 Per un'analisi più dettagliata rinviando all'ottimo e già citato volume di Iannuzzi, *Fantascienza italiana*.

non estemporanea in libreria, con collane ad essa specificatamente dedicate.²⁰ Si trattò di un vero e proprio boom, che però riguardò soltanto marginalmente la produzione italiana, dal momento che gli editori preferirono in genere puntare ancora una volta sulle traduzioni di opere anglo-americane. Un'eccezione fu la collana *Andromeda*, edita da *Dall'Oglio*, nella quale il direttore Inisero Cremaschi (già collaboratore della rivista *Futuro* oltre che autore di narrativa anche non di genere e curatore a partire dal 1964 di una storica antologia di autori italiani di fantascienza, *I labirinti del terzo pianeta*) pubblicò, a fianco di autori come Larry Niven, Poul Anderson e Philip Dick, anche antologie e romanzi di Gilda Musa, Anna Rinonapoli, Gustavo Gasparini e altri. La collana chiuse tuttavia nel 1975 dopo diciotto uscite nonostante un buon riscontro di pubblico.

Tre furono però le case editrici specializzate in fantascienza che si affermarono in questo periodo: *Libra*, *Fanucci* e *Nord*. Le prime due pubblicarono autori italiani in maniera tutto sommato limitata: la *Libra*, a parte pochi volumi a firma di Rambelli, Cozzi e Zuddas e dello stesso Malaguti, si limitò a ospitare racconti sulla rivista *Nova SF*; bisognerà aspettare la metà degli anni ottanta perché Ugo Malaguti (ex editore di *Galassia* e artefice della *Libra*) iniziò a pubblicare in maniera consistente autori italiani. *Fanucci*, ancor oggi uno dei pochi editori che continua, pur diversificando nel tempo la sua produzione, a dedicare regolarmente spazio alla fantascienza, ha sempre pubblicato gli autori italiani in maniera estemporanea (almeno nel campo della *science fiction*, un po' di più nell'ambito del *fantasy*). All'inizio degli anni 2000 diede vita – sulla scia del Premio Urania – al Premio Solaria, legato all'omonima rivista, che cessò dopo due edizioni con la chiusura della pubblicazione, senza che nemmeno uscisse il secondo romanzo vincitore. Diverso il discorso per la *Casa Editrice Nord* – sicuramente la casa editrice specializzata più importante nella storia della fantascienza italiana, e quella rimasta maggiormente nel cuore dei lettori – che a partire dal 1979 cominciò a pubblicare regolarmente uno o due romanzi all'anno scritti da autori italiani nelle collane *Cosmo Argento* e *Fantacollana*, continuando fino ai primi anni duemila, quando la cessione al gruppo Mauri Spagnol portò a un radicale cambio di politica editoriale, che vide l'abbandono quasi totale della fantascienza. Pur con una produzione rarefatta, la *Nord* diede comunque alla *science fiction* italiana una certa visibilità e uno sbocco continuativo negli anni. Ad opere più disimpegnate e legate a modelli d'importazione, come quelle di Luigi Menghini, si affiancarono autori di maggior ambizione e originalità: veterani come Gilda Musa, Pierfrancesco Prosperi,

20 In realtà già verso la metà degli anni sessanta la *CELT*, casa editrice di *Galassia*, aveva varato una collana libraria, lo *SFBC* (Science Fiction Book Club), con la formula però del Club del libro e non in vendita in libreria; tuttavia nonostante l'elevata qualità dei testi la formula non ebbe successo e l'iniziativa venne sospesa, per riprendere alcuni anni dopo in maniera estemporanea con distribuzione libraria.

Adalberto Cersosimo, Gianluigi Zuddas, Lino Aldani e nuovi autori come Daniela Piegai, Marco Pensante, Mariangela Cerrino, Paolo Aresi, Alessandro Vietti e anche un esordiente Franco Forte, che diverrà in seguito direttore di *Urania*.

Nella seconda metà degli anni settanta il boom arrivò a toccare anche le edicole: abbiamo già detto di *Robot*, ma furono parecchie le iniziative, purtroppo spesso dozzinali. Tra quelle che diedero maggiormente spazio alla fantascienza italiana segnaliamo *Verso le stelle*, diretta da Luigi Naviglio, nata proprio con l'idea di dare voce soprattutto agli autori italiani: tra il 1978 e il 1979 pubblicò undici numeri con cadenza mensile ospitando racconti (purtroppo di qualità un po' altalenante), poesie, fumetti, articoli e rubriche. *Verso le stelle* era in realtà la reincarnazione di una *fanzone*, vale a dire di una rivista amatoriale dello stesso Naviglio negli anni sessanta. Con il termine *fanzone* (contrazione di "fan magazine") sono tradizionalmente indicate le riviste amatoriali pubblicate dai fan e destinate a ospitare racconti, interventi saggistici, informazioni e così via. In Italia la prima *fanzone* di fantascienza risale al 1962 quando Luigi Cozzi inizia a pubblicare *Futura Fantasia*. Il fenomeno esplode alla metà degli anni sessanta e vede un momento di particolare sviluppo tra gli anni settanta e novanta, per poi cedere gradualmente il passo alle *webzine* e ad altre forme di partecipazione creativa sul web.²¹ Viste le limitate possibilità di pubblicazione professionale le *fanzone* svolsero un ruolo importante nello sviluppo della fantascienza italiana, dando la possibilità ad autori giovani ma anche affermati di pubblicare, seppur con una diffusione assai limitata. Sono molti gli autori poi arrivati a pubblicare professionalmente con una certa continuità che hanno esordito sulle *fanzone*: da Franco Ricciardiello a Lanfranco Fabriani, a Domenico Gallo, solo per fare alcuni nomi. Tra le *fanzone* che maggiormente si contraddistinsero per durata e qualità delle pubblicazioni si trova la padovana *The Time Machine*, attiva tra la metà degli anni settanta e la metà degli anni ottanta, che bandiva anche annualmente il premio Mary Shelley per il miglior racconto inedito.

Un'altra iniziativa importante per il consolidamento di una fantascienza autoctona, nata all'interno del cosiddetto *fandom* (vale a dire, l'insieme delle diverse comunità di fan di fantascienza),²² è il Premio Italia, suddiviso in diverse categorie, asse-

21 Tuttavia esistono ancor oggi alcune *fanzone* stampate su carta, come l'ottima *Fondazione SF*, edita a Catania dall'omonima associazione culturale, di fatto una rivista di livello semiprofessionale.

22 Sul *fandom* italiano e sulle *fanzone* da esso prodotte cfr. Adalberto Cersosimo, Ernesto Vegetti ed Enrico Rulli, "C'era una volta il Fandom. Le pubblicazioni amatoriali di fantascienza", in *Cartografia dell'inferno*, a cura di Gianfranco De Turreis (Biblioteca Civica di Verona, 2002), 131–160. Una storia "dall'interno" del fenomeno tra gli anni sessanta e novanta è Andrea Jarok A. e Luka Kremonj Baroncijn L., a cura di, *40 anni di fandom in Italia*, Avatar Speciale 3, 2001.

gnato fin dal 1972 durante l'annuale convention italiana di fantascienza, l'*Italcon*.²³

5. L'editoria di nicchia

Alla metà degli anni ottanta il boom della fantascienza è già passato: dopo un'ipertrofia durata alcuni anni le uscite iniziano progressivamente a rarefarsi, ma, ciò nonostante, gli autori di fantascienza vedono aumentare, seppur limitatamente, le possibilità di pubblicazione: iniziano ad apparire alcune iniziative editoriali che danno finalmente maggior spazio alla produzione nazionale. Si tratta di case editrici piccole, di nicchia, spesso non distribuite in libreria, che si rivolgono prevalentemente al nucleo forte degli appassionati, ma che permettono comunque di costruire un circuito non occasionale di scrittori e di lettori. A dare una visibilità più ampia agli autori nostrani si aggiunge nel 1989 il Premio Urania, ma questa è una storia già raccontata in un'altra parte del dossier; qui vogliamo invece soffermarci su alcuni piccoli editori che hanno caratterizzato e, in larga parte, tuttora caratterizzano il panorama dell'editoria di fantascienza italiana.

Il primo è *Marino Solfanelli Editore* che, a partire dal 1980, iniziò ad ospitare regolarmente autori italiani di letteratura fantastica, soprattutto fantasy – organizzò per anni il Premio Tolkien per opere inedite – ma anche fantascienza. L'attività proseguì per una quindicina d'anni fino alla chiusura della casa editrice, attraverso la rivista *Dimensione Cosmica* e la pubblicazione di romanzi, collezioni e antologie di racconti. Tra gli autori si trovano nomi noti come Rinonapoli, Aldani, Pestriniero, Zuddas, ma anche nuovi, tra i quali un giovane Dario Tonani, che diverrà in seguito uno degli autori di fantascienza più noti anche al di fuori del pubblico specializzato. Alla fine degli anni novanta, l'interesse verso la fantascienza – e più in generale il fantastico – è stato ribadito dal figlio Marco attraverso il marchio *Tabula Fati*, dando spazio – in particolare nell'ultimo decennio con la collana *Sci-fi collection* – a numerosi autori di nuova generazione.

Nel 1986, sulle ceneri della *Libra*, Ugo Malaguti fonda la *Perseo Libri*, adottando il canale della vendita diretta. Pur continuando a privilegiare le traduzioni, viene dato ampio spazio agli editori italiani. Nel 1988 dà il via alla rivista *Futuro Europa*, reincarnazione della rivista degli anni sessanta, codiretta da Lino Aldani (cinquanta numeri, l'ultimo nel 2008) e l'anno successivo la collana *Narratori europei di Science Fiction*, in realtà quasi esclusivamente dedicata agli italiani – anche qui autori noti, nuovi nomi, tra cui Donato Altomare, Antonino Fazio, Alessandro Fambrini, e qualche riproposizione di classici. Particolarmente significative nella

23 Per maggiori informazioni e per l'albo d'oro rinviamo al sito del premio <https://www.premioitalia.org>.

collana maggiore *Biblioteca di Nova Sf* sono le raccolte complete dei racconti di Lino Aldani e Renato Pestriero. L'attività prosegue tuttora sotto il marchio *ELARA* e la direzione di Armando Corridore.

Il modello dell'editoria di nicchia rivolta a un pubblico di appassionati, basato prevalentemente sulla vendita diretta – e in anni più recenti sulla vendita sugli store online, sul *print on demand* e talvolta sulla produzione di e-book – viene ripreso negli anni duemila da alcune case editrici, spesso con radici nel *fandom*, dedicate prevalentemente alla pubblicazione di autori italiani. Ricordiamo le Edizioni della Vigna, attive tra il 2008 e il 2018 grazie all'impegno di Luigi Petruzzelli, che accolsero numerosi autori di rilievo – tra quelli non ancora citati Claudio Chillemi e Massimo Mongai –; *C.S. - Coop. Studi* (dal 2003), promossa da Silvia Treves e Massimo Citi, che ha editato l'antologia periodica *Alia* e una serie ad essa collegata di volumi; e *Future Fiction* (dal 2015), interessante progetto di Francesco Verso dedicato alla fantascienza non anglosassone, nel quale hanno trovato posto anche autori nostrani come Clelia Farris e lo stesso Verso – vincitore, tra l'altro di due Premi Urania.

Un caso particolarmente importante per la fantascienza italiana è quello di *Delos Books/Delos Digital*, casa editrice nata intorno alla rivista *Delos*, la prima pubblicazione online di fantascienza in Italia, distribuita dal 1995 via BBS e poi sul web, a cura di Silvio Sosio. Intorno a *Delos* è nato prima il portale fantascienza.com – presto diventato un punto di riferimento per gli appassionati – poi la casa editrice, che con le sue numerose pubblicazioni sia in forma di e-book che a stampa (tra quest'ultime anche una nuova serie della mitica *Robot*), ha dato spazio non solo a nomi noti ma, cosa più importante, a un'intera nuova generazione di autori, anche attraverso la creazione del Premio Odissea, attribuito annualmente al miglior romanzo, e del Premio Robot per i racconti: Enrica Zunic, Giovanna Repetto, Franci Conforti, Davide Del Popolo Riolo, Elena Di Fazio, Emanuela Valentini, tra gli altri.

Altri due premi per opere inedite di fantascienza sono il Premio Kipple e il Premio Short-Kipple, rispettivamente per il miglior romanzo e il miglior racconto, banditi a cadenza annuale da *Kipple Officina Libraria*, piccola casa editrice nata dal *fandom* per iniziativa di Luka B. Kremo (al secolo Luca Cremoni Baroncini). L'attività professionale inizia nel 2005 e vede la pubblicazione di testi di fantascienza, *weird*, noir con una particolare attitudine alla sperimentazione letteraria BaTra, tra gli autori Sandro Battisti, Alberto Cola, Franci Conforti e lo stesso Kremo – tutti futuri vincitori dell'Urania.

Come si vede, gli sbocchi per la pubblicazione non mancano e questo ha portato alla ribalta un'intera generazione di nuovi autori ai quali è stato possibile dare spazio con una certa continuità; questo ha anche giovato alla qualità media, almeno da un punto di vista della tecnica narrativa, tanto che Silvio Sosio, in un suo

panorama della produzione italiana alla fine dello scorso decennio, si azzarda a parlare di “età dell’oro”.²⁴ Tuttavia lo stesso Sosio non manca di osservare diversi problemi: se è vero che è abbastanza facile pubblicare, è anche vero che il numero di copie vendute (e con il *print on demand* anche quello di copie stampate) è spesso alquanto limitato; a parte il caso di Valerio Evangelisti, la notorietà dei nostri autori rimane essenzialmente confinata a un circuito di appassionati, e se alcuni autori – per esempio, Nicoletta Vallorani o Emanuela Valentini – hanno raggiunto maggiore diffusione, lo hanno fatto passando ad altri generi, come il *noir*, oppure – ed è il caso di Leonardo Patrignani – dedicandosi alla narrativa *young adult*.

Da questo punto di vista è interessante il progetto editoriale di *Zona 42*, che fin dal suo esordio nel 2015, ha cercato di andare oltre il pubblico dei lettori abituali di fantascienza, rivolgendosi a un pubblico più ampio, anche attraverso la scelta di opere letterariamente sofisticate, talvolta d’avanguardia, dando spazio crescente anche agli autori italiani, dal ritorno al genere di Nicoletta Vallorani e Alessandro Vietti a nuovi autori come Andrea Viscusi, Elisa Emiliani, Andrea Gonella, solo per fare alcuni nomi.

Bibliografia

AA.VV. *Dall'Italia alle stelle: Protofantascienza italiana dagli anni '80 del XIX secolo agli anni '50 del XX secolo*. Salgari, Yambo, Motta e gli altri. Fondazione Rosellini, 2018.

Aldani, Lino, *La fantascienza. Che cos'è, come è sorta, dove tende*. La Tribuna, 1962.

Brioni, Simone e Comberiati, Daniele. *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film*. Springer International Publishing/Palgrave Macmillan, 2019.

Cassata, Francesco. *Fantascienza? Science Fiction?*. Einaudi, 2016.

Cersosimo, Adalberto, Vegetti, Ernesto e Rulli, Enrico. “C’era una volta il Fandom. Le pubblicazioni amatoriali di fantascienza.” *Cartografia dell’inferno: 50 anni di fantascienza in Italia* (1952-2002), a cura di Gianfranco De Turreis. Biblioteca Civica di Verona, 2002.

Coci, Laura. *Fantascienza. Un genere femminile*. Delos Digital, 2023.

Comberiati, Daniele. *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta* (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco). Franco Cesati Editore, 2023.

24 Silvio Sosio, “L’età dell’oro della fantascienza italiana”, in *Strani mondi*, a cura di Franco Forte, (Mondadori, 2019), 361–376.

- Curtoni, Vittorio. *Le frontiere dell'ignoto: vent'anni di fantascienza italiana*. Nord, 1977.
- De Turris, Gianfranco e Gallo, Claudio, a cura di. *Le Aeronavi dei Savoia*. Nord, 2001.
- Gallo, Domenico e Evangelisti, Valerio. "La fantascienza italiana dal 1952 a oggi / Italian Science Fiction from 1952 to the present", *Bulletin Oeconomia Humana* 11, n. 1 (2013).
- Iannuzzi, Giulia. *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*. Mimesis, 2014.
- Jarok, Andrea e Baroncinj, Luka Kremonj, a cura di. *40 anni di fandom in Italia*, in *Avatar Speciale* 3, 2001.
- Lippi, Giuseppe, a cura di. *Dalla terra alle stelle: tre secoli di fantascienza e utopie italiane*. Biblioteca di via Senato, 2005.
- Sosio, Silvio. "L'età dell'oro della fantascienza italiana", in *Strani mondi*, a cura di Franco Forte, Mondadori, 2019, 361–376.
- Valla, Riccardo. "La fantascienza italiana", *Delos* 54, 55, 56 (2000). <https://www.fantascienza.com/782/la-fantascienza-italiana-i>.
- Valla, Riccardo. "1952: Allarme in Italia (ovvero la *science fiction* sbarca nella penisola)" in *Cartografia dell'inferno: 50 anni di fantascienza in Italia (1952-2002)*, a cura di Gianfranco De Turris. Biblioteca Civica di Verona, 2002.
- Savoia, Francesca, a cura di. *«Fra mondi innumerabili». Proto-fantascienza italiana dei secoli XVIII e XIX*. Edizioni dell'Orso, 2023.

Rivelazioni e rivoluzioni. Scienza, utopia e parascienza negli sceneggiati RAI di fantascienza degli anni settanta

Mimmo Gianneri | Università IULM, Milano

Abstract

This essay investigates how RAI's science-fiction dramas of the 1970s staged scientific and parascientific "revelations" as institutionally mediated epistemic transformations within the pedagogical framework of Italian public broadcasting. It analyses a corpus produced between 1971 and 1976 – *L'amor glaciale*, *Il versificatore*, *A come Andromeda*, *ESP*, *Gamma*, *La traccia verde*, and *Extra* – in relation to the decade's shifting media landscape (crisis of public service broadcasting, technological innovation, rise of private channels). Through close audiovisual analysis, the essay shows how radical ideas – brain transplants, extrasensory perception, plant sentience, alien contact – become believable not through futuristic design but via the use of familiar apparatuses – tape recorders, oscilloscopes, polygraphs – that visualise the invisible. These technologies act as epistemic mediators reconciling scientific rationality with enduring magical and religious beliefs. Innovation remains anchored to institutional settings: scientists operate within laboratories, clinics, and universities, while threats arise from external forces. The article also explores how these narratives reflect a broader 1970s media culture that fused science, utopia, and popular curiosity about the unknown. A final section identifies a late-decade turn towards dystopian themes, which complicates but does not undo a persistent faith in scientific progress as a transformative force.

Keywords: RAI Science Fiction Dramas; 1970s Italian Public Television; Utopian and Dystopian Imaginaries; Science and Parascience on Screen

"Tu sei Jean Delafoy, tu sei Jean Delafoy, tu sei Jean Delafoy. Hai trent'anni, occhi neri, capelli neri, altezza un metro e settantacinque, peso settantaquattro chili. Sei francese, sei sposato, non hai figli. Tu sei Jean Delafoy. Sei pilota da corsa. Sei ricoverato nella clinica del professor Duval. Hai avuto un incidente. Sei stato operato al cervello. Ora stai bene. Tu sei Jean Delafoy".

La voce registrata del chirurgo, che si ripete ossessiva su nastro magnetico, accompagna la degenza del protagonista di *Gamma* (Salvatore Nocita, 1975), pilota d'auto vittima di un grave incidente e sottoposto a un trapianto di cervello.

Insieme ad altre registrazioni – affidate a medici, amici, familiari – quella voce non richiama soltanto il passato smarrito del paziente: mira a riscriverne da zero la memoria e, con essa, l'identità e le forme della sua presenza nel mondo.

La scena condensa con particolare nitidezza le tensioni che strutturano la produzione RAI degli anni settanta: la fantascienza come ipotesi alternativa del presente e dispositivo di ricomposizione del passato; il rapporto tra sapere scientifico e rappresentazioni del possibile; la coesistenza, tipica del decennio, tra razionalità scientifica e persistenze magico-religiose; l'uso della tecnologia come strumento di legittimazione epistemica che trasforma ipotesi eterodosse – dal trapianto di cervello alle facoltà extrasensoriali – in fenomeni registrati, misurati e dunque credibili; infine, la persistenza di una vocazione pedagogica del servizio pubblico, che attraverso la fantascienza prova a raccontare un mondo in cui la fiducia nella tecnica, e nelle istituzioni che la governano, possa guarire, rieducare e ricomporre i traumi individuali e collettivi.

A partire da un corpus di sceneggiati RAI degli anni settanta che intrecciano giallo, fantascienza, soprannaturale e parapsicologia, l'analisi intende interrogare come la televisione del servizio pubblico – in un decennio attraversato da crisi, incertezze e profondi cambiamenti – abbia messo in scena e legittimato “rivelazioni” scientifiche e parascientifiche presentate come rivoluzioni epistemologiche controllate, integrate e normalizzate entro l'ordine conoscitivo e istituzionale vigente.¹

1. RAI e mutazioni culturali nell'Italia degli anni settanta

Gli sceneggiati di fantascienza degli anni settanta si collocano in un Paese attraversato da trasformazioni profonde: instabilità politica, tensioni sociali, ricomposizioni del sistema produttivo ed evoluzione dei consumi ridisegnano il rapporto tra istituzioni e cittadinanza.² Sul piano culturale, il periodo compreso tra il 1967 e il 1976 coincide con quella fase “disforica” dell’“accesso ai consumi” che Giacomo Manzoli identifica come momento di diffuso disorientamento: una condizione riflessa anche nell'industria culturale e dell'intrattenimento, che restituisce il senso di smarrimento generato da crisi e ristrutturazioni sistemiche dell'intero sistema

1 Questa ricerca è stata sviluppata nell'ambito del PRIN 2020 “Atlante del giallo. Storia dei media e cultura popolare in Italia (1954–2020)”, sotto la responsabilità scientifica di Paola Valentini (Università di Torino), con cui è stata condotta in stretta collaborazione.

2 Come osserva Guido Crainz, il periodo compreso tra la fine degli anni sessanta e i primi ottanta è segnato in Italia da trasformazioni profonde e trasversali, che coinvolgono economia, cultura, consumi, soggetti sociali e immaginari collettivi, in Guido Crainz, *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta* (Donzelli, 2005), ebook.

dei media.³

Mentre il cinema italiano vive una stagione di grande vitalità – soprattutto nel cinema di genere – che prelude però a una crisi industriale e creativa destinata a protrarsi,⁴ la RAI attraversa una trasformazione altrettanto radicale. La conclusione della direzione Bernabei nel 1975, capace di coniugare programmazione centralizzata con una notevole apertura alla sperimentazione stilistica, inaugura una nuova fase. Nello stesso torno d'anni, l'arrivo delle televisioni private e l'accelerazione dei processi tecnologici – dalla diffusione dei videoregistratori all'introduzione del colore e del telecomando, che abitua il pubblico a una selezione sempre più rapida e competitiva dei canali – modificano profondamente modelli di consumo e paradigmi economici del settore.⁵ In questo contesto, gli sceneggiati RAI si muovono lungo un crinale instabile: da un lato conservano una funzione pedagogica ereditata dal servizio pubblico e dal modello forgiato negli anni di Bernabei, in cui la televisione italiana era divenuta “un'agguerrita concorrente dell'industria culturale nazionale”;⁶ dall'altro, sperimentano forme linguistiche e visive che ne ridefiniscono i confini istituzionali e narrativi.⁷ Il corpus di sceneggiati analizzato si colloca precisamente in questa fase di transizione, tra il 1971 e il 1976, e comprende: *L'amor glaciale* (Dino Partesano, 1971), *Il versificatore* (Massimo Scaglione, 1971),⁸ *A come Andromeda* (Vittorio Cottafavi, 1972),⁹ *ESP* (Daniele D'Anza, 1973), *Gamma, La traccia verde* (Silvio Maestranzi, 1975) ed *Extra* (Daniele D'Anza, 1976).¹⁰ La scelta di questo arco temporale risponde non solo a esigenze

3 Giacomo Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)* (Carocci, 2012), 24 (in nota).

4 “Gli anni 1970-1976, per il cinema italiano, sono gli anni della forbice tra il trionfo e il collasso”, in Manlio Gomasasca, “Il genere erotico,” in *Storia del cinema italiano, 1970/1976*, vol. XII, a cura di Flavio De Bernardinis (Marsilio/Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, 2008), 9.

5 Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica* (Marsilio, 2021), ebook; Enrico Menduni, *Videostoria. L'Italia e la TV 1975-2015* (Giunti, 2018), ebook.

6 Menduni, *Videostoria*, cap. 1.

7 Come osserva Monteleone, “la storia della radiotelevisione, per un periodo limitato che va dal 1970 al 1975, può essere vista come una continua oscillazione tra fermenti rivoluzionari e istanze di ristrutturazione capitalistica”, in Monteleone, *Storia della radio e della televisione*, cap. 12.

8 Tratto dall'omonimo racconto di Primo Levi, *Storie naturali* (Torino, 1966).

9 Adattamento della serie *A for Andromeda* (BBC, 1961), andata perduta.

10 In *L'amor glaciale*, dopo un tentativo di suicidio, il dottor Hermes viene affidato a una corporation che promette ibernazioni settennali dai presunti effetti rigenerativi; in *Il versificatore*, tratto dall'omonimo racconto di Primo Levi, un poeta acquista un dispositivo capace di comporre poesie su richiesta; *A come*

storiche e produttive, ma anche alla coerenza tematica e stilistica che caratterizza gli sceneggiati del periodo – una coerenza che, come vedremo, comincerà ad affievolirsi nelle produzioni di fine decennio.

2. Un UFO non può atterrare a Lucca

Un tratto distintivo della produzione RAI di fantascienza negli anni settanta è la ricorrente ambientazione estera: *A come Andromeda* è ambientato nello Yorkshire, *ESP* a Utrecht, *Gamma* a Créteil, *La traccia verde* a Los Angeles, *Extra* a Pascagoula nel Mississippi. Questa scelta rientra in una più ampia strategia di dislocazione e mascheramento tipica della produzione italiana di genere: una pratica che affonda le radici nella censura fascista – volta a mantenere a distanza l'orrore, l'osceno, la trasgressione – e che riaffiora nel gotico e in parte dell'horror dei decenni successivi.¹¹ Negli anni sessanta e settanta, a tali motivazioni si intrecciano logiche produttive e transnazionali: l'adozione di contesti esotici o nordici risponde alle esigenze di un'industria orientata all'esportazione, incline al mimetismo culturale e all'assimilazione dei modelli anglosassoni allora dominanti. Di qui l'impiego di attori stranieri, titoli e pseudonimi inglesi, e intrecci che presentano “un crogiolo di identità nazionali”.¹² Il successo della collana *Urania*, lanciata nel 1952 e guidata da Fruttero e Lucentini dal 1964 al 1985, contribuì a normalizzare questo immaginario d'importazione, privilegiando sistematicamente la narrativa angloamericana e, sotto la loro direzione, escludendo – salvo eccezioni – gli autori italiani.¹³ In questo quadro, negli anni

Andromeda mette in scena il contatto con un'intelligenza extraterrestre in grado di fornire la tecnologia che permette di sintetizzare un organismo umano clonato; *ESP* rielabora la vicenda del sensitivo olandese Gérard Croiset; *Gamma* ruota attorno a un trapianto di cervello sperimentale che sconvolge l'identità di un pilota automobilistico; *La traccia verde* segue gli esperimenti del professor Norton su un poligrafo che registra presunte facoltà comunicative e memoriali delle piante, decisive per chiarire un omicidio; *Extra* ricostruisce un caso di presunto rapimento alieno.

11 Roberto Curti, *Italian Giallo in Film and Television: A Critical History* (McFarland & Company, 2022), 31; Luca Crovi, *Storia del giallo italiano* (Marsilio, 2020), ebook. “Nel profondo, il gotico accoglie temi e discorsi – intorno al potere, alla sessualità e all'identità di genere – tendenzialmente espulsi dal discorso pubblico e dal cinema italiani”, in Simone Venturini, *Horror italiano* (Donzelli, 2014), parte I, cap. 3, ebook.

12 Francesco Pitassio, “L'orribile segreto dell'horror italiano,” in *L'arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, a cura di Giacomo Manzoli e Guglielmo Pescatore (Carocci, 2005), 34, citato in Venturini, *Horror italiano*, parte I, cap. 3.

13 Giulia Iannuzzi, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta* (Mimesis Edizioni, 2014), 68–69. È noto, a questo proposito, l'aneddoto, probabilmente apocrifo ma non per questo meno rivelatore del clima del tempo, per cui Fruttero e Lucentini avrebbero ironicamente sostenuto che “un

settanta l'ambientazione estera della fantascienza televisiva si configura come una formula collaudata, riconosciuta e accolta senza frizioni dal pubblico; una formula che però si pone in parte in controtendenza rispetto alla “topografia dell'orrore nazionale” emergente nel cinema horror e nel giallo post-'68, quando la scoperta delle “Italie oscure” – rurali, provinciali, urbane – iniziava a riportare il mistero simbolicamente “in casa”.¹⁴ Non a caso, anche quando gli sceneggiati sono ambientati in Italia, come *Il versificatore* o *L'amor glaciale*, l'innovazione fantascientifica è comunque filtrata da uno sguardo esterno: nel primo caso attraverso il dottor Simpson, funzionario di una compagnia americana che introduce il dispositivo capace di comporre versi; nel secondo tramite il dottor Franz, specialista straniero nelle cure criogeniche. Questa prospettiva esterna, incarnata da personaggi stranieri o ambientazioni estere, prefigura l'arrivo di una modernità imminente, tecnologica e razionale: un futuro possibile che la televisione rende visibile e, in parte, familiare, secondo l'orizzonte di una fantascienza utopica che intravede nel futuro “some hope for a better life for all humanity”.¹⁵

3. Il futuro come estensione del presente

Assumendo la fantascienza come dispositivo capace di formulare ipotesi alternative e verosimili sul passato o sul presente, le trasformazioni radicali prefigurate dagli sceneggiati RAI degli anni settanta si collocano sempre in contesti che richiamano da vicino il quotidiano dei loro spettatori. In *A come Andromeda*

disco volante non può atterrare a Lucca”, in Fabio Camilletti, *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto* (Peter Lang, 2018), 169.

14 Venturini, *Horror italiano*. È utile sottolineare che, per quanto questi sceneggiati risentano dell'approccio rivolto all'estero tipico di una parte della fantascienza italiana del periodo, gli autori degli anni qui considerati sono quasi esclusivamente italiani, con la sola eccezione di *A come Andromeda*. L'adattamento di racconti di autori stranieri diventerà invece più frequente solo nella produzione successiva, soprattutto nei cicli antologici di area gotica e horror: *Nella città vampira. Drammi gotici* (Giorgio Bandini, 1978); *I racconti fantastici di Edgar Allan Poe* (Daniele D'Anza, 1979); *I giochi del diavolo* (Giulio Questi, Mario Bava, Piero Nelli, Marcello Aliprandi e Tomaso Sherman, 1981); *Il fascino dell'insolito. Itinerari nella letteratura dal gotico alla fantascienza* (vari registi, 1980–82, tre stagioni).

15 “[...] utopia and science fiction are most concerned with the current moment of history, but they represent that moment in an estranged manner. They restructure and distance the present not to a misty past nor to an exotic other place but rather to that one place where some hope for a better life for all humanity still lingers: the future”, in Tom Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination* (Peter Lang, 2014), 35.

questo legame con l'attualità è dichiarato sin dall'inizio ("Questa storia si svolge in Inghilterra l'anno prossimo"). In altri casi, il presente viene riletto retrospettivamente, spostando l'azione in un passato recente trasformato in una sorta di ucronia così aderente ai fatti da sembrare un'ipotesi rimasta irrealizzata solo per contingenze storiche. *ESP* finzionalizza la vicenda del paragnosta Gérard Croiset, in Italia noto ed estremamente rispettato, anche in contesti insospettabili.¹⁶ In *La traccia verde* il legame con la cronaca scientifica è ribadito attraverso la didascalia che apre ogni sequenza di laboratorio ("Esperimento realmente condotto negli Stati Uniti"). *Extra*, infine, ricostruisce un presunto rapimento alieno avvenuto nel 1973 a Pascagoula, inserendosi in un orizzonte culturale in cui, soprattutto a fine decennio, gli avvistamenti di UFO entravano con crescente regolarità nel discorso pubblico e talvolta persino nelle sedi della politica.¹⁷ In tutti questi casi, il futuro appare come una rottura radicale; un cambio di paradigma che tuttavia si innesta su traiettorie già iscritte nel presente o nel passato recente, dei quali non fa che esasperare e rendere visibili le tensioni latenti.

4. Credere nella (para)scienza, credere nella tecnologia

Gli sceneggiati di fantascienza degli anni settanta possono dunque essere letti come rappresentazioni di una realtà in cui lo spettatore del tempo può riconoscersi, mettendo in scena una fantascienza che, pur proiettandosi in un "altro" temporale, opera soprattutto come lente riflessiva sul presente.¹⁸ In questa mediazione del reale attraverso l'ipotesi immaginifica del futuro, la tecnologia assume un ruolo decisivo. Ciò avviene in continuità con una tendenza rintracciabile anche nel

16 Gérard Croiset fu consultato, con le sue presunte capacità paranormali, anche durante le indagini sul rapimento Moro (1978), come risulta dagli atti delle audizioni parlamentari raccolti in Anton Giulio Mancino, *La recita della storia. Il caso Moro nel cinema di Marco Bellocchio* (Lindau, 2021), 45.

17 Di questo clima politico e culturale racconta molto bene il romanzo di Wu Ming, *UFO 78* (Einaudi, 2022). È proprio dell'anno successivo una interpellanza parlamentare a firma del deputato socialista Falco Accame su un presunto avvistamento di un UFO sulle coste adriatiche, tra Marche e Abruzzo, avvenuto nell'ottobre del 1978; in "Fenomeni inspiegabili," Atti parlamentari, VII legislatura, 29 gennaio 1979.

18 Come osserva Tom Moylan, la fantascienza "while appearing to concern itself with the 'future,' actually gives a fresh look at the present as it is represented in the past of a fictionally extrapolated future". In tal senso, scrive l'autore, citando la lettura di Jameson della fantascienza come strumento di analisi radicale del presente – Fredric Jameson, "Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?," *Science-Fiction Studies* 27 (luglio 1982): 152 – aggiunge: "Science fiction demonstrates our incapacity to imagine the future and brings us down to earth to apprehend our present in all its limitations", in Moylan, *Demand the Impossible*, 41.

coevo cinema di fantascienza americano che, nell'epoca della crescente diffusione delle tecnologie elettroniche, attribuisce ai nuovi dispositivi la capacità di ridefinire l'esperienza del tempo, dello spazio e delle relazioni sociali.¹⁹

Il percorso di scoperta della novità fantascientifica passa, infatti, attraverso il ricorso a tecnologie tutt'altro che innovative – perlopiù già disponibili, se non riconoscibili dal pubblico dell'epoca. Scienziati e tecnici operano con telescriventi e pannelli di controllo per dialogare con i calcolatori; magnetofoni multipista e registratori a nastro per incidere voci, suoni e segnali; oscilloscopi e poligrafi che trasformano le onde elettriche rilevate dai sensori encefalografici in curve e tracciati visivi. Si tratta di tecnologie effettivamente in uso o comunque percepite come familiari, pur avvolte da un'aura di modernità. Gli spettatori potevano incontrarle nelle pubblicità delle riviste specializzate o nei programmi dedicati alle sperimentazioni condotte in centri d'eccellenza come lo Studio di Fonologia Musicale RAI di Milano o il Centro Ricerche e Innovazione Tecnologica della RAI di Torino: un universo mediale attraversato da una diffusa fascinazione per la tecnica, che rendeva tali apparati parte dell'immaginario visivo del tempo. Sono gli stessi strumenti che, alla fine del decennio, compaiono in programmi come *Indagine sulla parapsicologia* di Piero Angela (1978), dove – con l'obiettivo di smontare le credenze parascientifiche allora in voga – il giornalista visita laboratori, spesso universitari e talvolta all'estero, impegnati negli anni settanta in ricerche sulle “scienze nuove” e sulla parapsicologia.

Solo in casi isolati gli sceneggiati introducono dispositivi effettivamente inediti, come il videotelefono di *Gamma*: un oggetto comunque già sedimentato nell'immaginario fantascientifico, fin da *2001: Odissea nello spazio* (Stanley Kubrick, 1968), e marginale nella narrazione. Le uniche invenzioni davvero originali sono il cervello elettronico a forma di cubottaedro di *A come Andromeda* e l'apparecchio omonimo de *Il versificatore*, un assemblaggio di sfere e cilindri di vetro racchiusi in un cubo trasparente. Anche queste creazioni, tuttavia, pur presentate come rivoluzionarie, restano pienamente alla portata delle conoscenze tecniche dell'epoca. Il cubottaedro è costruito seguendo alla lettera le istruzioni dell'intelligenza extraterrestre e ricorrendo ad apparecchiature già disponibili; il versificatore è presentato dal funzionario Simpson come un comune elettrodomestico.²⁰ In breve, anche gli ap-

19 Vivian Sobchack, *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza. Filosofia di un genere hollywoodiano* (Bononia University Press, 2002), 216–17. Sobchack poi aggiunge: “la fantascienza ha sempre avuto come suo tratto distintivo la mappatura cognitiva e la rappresentazione poetica delle relazioni sociali, mentre vengono costituite e cambiate da nuovi modi tecnologici di ‘essere al mondo’”, in Sobchack, *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza*, 216–17.

20 “Non scalda, non vibra, non fa più fruscio di una lavatrice”, afferma il signor Simpson, confermando-

parati più inediti sul piano visivo – e rivoluzionari su quello epistemologico – non richiedono alcun salto tecnologico e dunque il futuro risulta già realizzabile attraverso un uso creativo e riflessivo degli strumenti esistenti.

5. Ampliare i sensi, ricostruire la mente

Gli sceneggiati di fantascienza del periodo non si limitano a immaginare un futuro possibile: si presentano come un vero e proprio laboratorio del pensiero scientifico, uno spazio in cui si sperimenta – sul piano narrativo – lo stesso *what if* che guida l'indagine empirica.²¹ Pur radicate negli strumenti del presente, queste narrazioni ne estendono le potenzialità e ne sondano i limiti, concependo la tecnologia come un dispositivo capace di esplorare l'ignoto e dargli forma, ampliando i sensi e affinando la percezione umana.

In *ESP*, durante gli esperimenti sulle facoltà telepatiche, chiaroveggenti e precognitive di Gérard Croiset, vengono utilizzati sensori elettroencefalografici collegati a un “normale encefalogramma”: le registrazioni mostrano la presenza delle cosiddette “onde alfa”, come prova inconfutabile della natura extrasensoriale dei fenomeni osservati. In *La traccia verde*, le presunte facoltà percettive delle piante vengono dimostrate tramite un poligrafo che, applicato a una *Dracaena*, registra reazioni interpretate come emotive. Nel momento centrale dell'esperimento, la pianta è esposta alla morte di alcuni gamberetti e il poligrafo, collegato a un registratore grafico, traccia variazioni che – come spiega il professor Norton – mostrebbero la capacità delle cellule vegetali di “rispondere alla tensione dell'ambiente e delle persone con le quali entrano in contatto”.

In altri casi, apparecchiature analoghe a quelle già in uso all'epoca permettono di visualizzare i processi del pensiero, secondo l'idea, ricorrente negli sceneggiati, che mente e memoria possano essere ricostruite e sanate attraverso procedure razionali di rilettura del passato. In *L'amor glaciale*, durante una sorta di seduta psicoanalitica futuristica, un dispositivo collegato alla testa del protagonista tramite sensori elettroencefalografici proietta i ricordi su un telo sotto forma di vignette.

ne la natura di semplice elettrodomestico.

21 La fantascienza si fonda sullo stesso “what if game” che coinvolge gli scienziati quando conducono i loro esperimenti e le loro ricerche “extrapolating from the known in order to explain the unknown”, in Jay P. Telotte, *Science Fiction Film* (Cambridge University Press, 2001), 3. Nel formulare ipotesi sulla scienza, la fantascienza è sempre “anche una fantasia sulla scienza, un'elaborazione onirica dei residui diurni del pensiero scientifico e della prassi tecnologica, un'indagine allucinata sulle frontiere e sui limiti della razionalità”, in Luca Bandirali Enrico Terrone *Nell'occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza* (Lindau, 2013), 22.

In *Gamma* la memoria viene “interrogata” da un apparecchio simile a un autore-frattometro oculare, capace di restituire immagini fotorealistiche dei ricordi del testimone e di ricomporre progressivamente l’identikit del sospettato.

L’applicazione creativa degli apparati tecnologici esistenti ha dunque il potere di ampliare i sensi umani, rendendo rilevabili fenomeni altrimenti impercettibili. Il processo di indagine che ne scaturisce implica prima di tutto di credere nell’impossibile; poi di dimostrarne l’esistenza, registrarla, misurarla e visualizzarla, rendendo il fenomeno concreto e quantificabile; infine, di comunicarne l’evidenza alla comunità scientifica e al pubblico. In questo quadro, la tecnologia opera come un dispositivo capace di *far emergere trame nascoste*, che devono solo essere ricomposte o riportate alla luce attraverso la memoria.

Nello scenario appena descritto emergono due figure ricorrenti che esemplificano l’azione umana messa in scena dagli sceneggiati.

La prima è quella dell’uomo comune che, suo malgrado o per inclinazione, entra in contatto con un fenomeno soprannaturale o magico destinato a breve a farsi scientifico: può essere dotato di un dono (come Croiset in *ESP*), testimone di eventi straordinari (come gli operai che incontrano gli extraterrestri in *Extra*), oppure soggetto involontario di esperimenti rivoluzionari (come il pilota automobilistico sottoposto al primo trapianto di cervello in *Gamma*, l’uomo depresso indotto alla criogenia in *L’amor glaciale* o il poeta chiamato a mettere alla prova il dispositivo de *Il versificatore*). In tutti i casi, questi personaggi incontrano l’imponderabile in una società raffigurata come uno spazio in cui la fiducia nelle potenzialità della scienza convive con un diffuso atteggiamento sincretico, che scivola dal “tutto potrebbe essere possibile” al “tutto è possibile”.²² In questo clima, visioni utopiche del futuro coesistono con una fede incrollabile nella scienza e con la persistenza di credenze religiose e popolari.

La seconda figura è quella dello scienziato rigoroso ma visionario, guidato da intuizione creativa e solide competenze disciplinari. È il caso del professor Tenhaeff in *ESP*, del fisico John Fleming in *A come Andromeda*, del neurochirurgo Duval in *Gamma*, del criminologo Norton in *La traccia verde*, fino al dottor Franz in *L’amor*

22 Umberto Eco analizza questo atteggiamento nel saggio “Pianeta pericoloso, ovvero la reazione ‘pour dames’ (1963)”, incluso in *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell’ideologia italiana negli anni Sessanta* (Bompiani, 2012), ebook, dove discute la fortuna del “realismo fantastico” promosso da Louis Pauwels e Jacques Bergier in *Il mattino dei maghi* (Arnoldo Mondadori Editore, 1963) e nella rivista *Planète. Revue bimestrielle française* (Éditions Retz, 1961–71), in *Italia come Pianeta* (Planète), a cura di Louis Pauwels (LEUP, 1964–74). Eco interpreta questa corrente come il sintomo di un pensiero sincretico tipico delle epoche di transizione: un modo di ragionare che pone sullo stesso piano yoga e fisica nucleare, poteri psichici e cibernetica, ascetismo mistico e critica sociale. Un modello cognitivo, insomma, che, partendo dall’idea che “tutto potrebbe essere possibile”, finisce per sostenere che “tutto è vero, ed è vero tutto insieme”.

glaciale: luminari raffigurati come autorità indiscusse, anche quando avanzano ipotesi radicali o ancora prive di verifica sperimentale. Sono tutti scienziati che operano stabilmente all'interno delle istituzioni, trovando in esse il luogo in cui le proprie intuizioni vengono accolte e integrate nel quadro del sapere legittimato. Il processo di scoperta e di rivelazione di un fenomeno rivoluzionario si compie dunque “dal basso”, attraverso l'azione o la testimonianza di individui comuni, per poi essere accolto dalle istituzioni cui appartengono gli scienziati che lo interpretano e infine divulgato a una collettività che nutre fiducia nella scienza quanto nella magia e nel soprannaturale. La rivoluzione scientifica appare così non solo inevitabile – poiché inscritta nella natura stessa dei fenomeni, in attesa di emergere – ma anche indipendente dalla volontà dei singoli: agli uomini comuni spetta constatarne l'emergere; agli scienziati ricomporne le trame e offrirne una lettura coerente; alla tecnologia il compito di farsi tramite dell'ignoto, rilevandone presenza, dinamiche e consistenza; alle istituzioni, infine, validare e legittimare sul piano politico e culturale la novità che affiora.

6. Credere nel futuro, credere nell'utopia (e nelle istituzioni)

A differenza della letteratura e del cinema di fantascienza italiani dello stesso periodo, la rivoluzione scientifica immaginata dagli sceneggiati RAI tende stabilmente verso un orizzonte utopico.²³ Questa prospettiva è evidente in *L'amor glaciale*, dove il trattamento criogenico ideato dal dottor Franz poggia sulla certezza che, al risveglio, il paziente troverà un mondo migliore. Anche in *Gamma* – lo sceneggiato più vicino a toni distopici – il trapianto di cervello si rivela, in conclusione, un successo: il comportamento omicida del protagonista non deriva da residui della memoria del donatore, come inizialmente ipotizzato, ma da impulsi impiantati durante la riabilitazione da chi intendeva manipolarlo.

La scienza degli sceneggiati possiede il potere di potenziare le facoltà sensoriali dell'essere umano, riattivarne criticamente la memoria e, talvolta, riscriverne i traumi. In *ESP*, le capacità paranormali di Croiset vengono impiegate per riaprire

23 Nel medesimo decennio, la fantascienza italiana letteraria e cinematografica sviluppa invece prospettive marcatamente distopiche: i romanzi sociologici di Aldani, Morselli, Levi e Montanari concentrano la critica sulle conseguenze dell'eccessiva industrializzazione, del controllo tecnologico e del consumismo; parallelamente, le allegorie politiche e apocalittiche del cinema di Petri, Farina, Bava o Zampa restituiscono un'Italia post-'68 come corpo sociale in crisi. Una produzione che, più che immaginare futuri possibili, legge il presente come un sistema deteriorato e prossimo al collasso; Iannuzzi, *Fantascienza italiana*; Simone Brioni e Daniele Comberiati, *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film* (Palgrave Macmillan, 2019); Curti, *Italian Giallo*.

casi irrisolti e, nell'episodio finale, per affrontare la memoria della Shoah: lo sceneggiato si chiude a Dachau, luogo reale della sua prigionia, dove – rievocando il passato e il senso di colpa per una donna amata e abbandonata – il sensitivo raggiunge una forma di pacificazione che intreccia indagine scientifica, rielaborazione personale e riscatto collettivo.

Intanto, mentre cinema e letteratura coeva si ripiegano su toni più riflessivi, se non apertamente critici o distopici, una medesima visione utopica della scienza permea la cultura popolare degli anni settanta. Nelle pagine di riviste come *Epoca*, inchieste e attualità convivono con servizi dedicati a fenomeni parascientifici che sembrano usciti dal medesimo immaginario degli sceneggiati: dai reportage sulla diagnostica delle malattie tramite analisi dell'iride²⁴ agli "inserti speciali" come *La scoperta dell'uomo* (1975), serie di fascicoli dedicati a "dare una risposta a tutti i perché della nostra vita".²⁵ A ciò si affianca una nuova, dirompente curiosità per la parapsicologia: basti pensare a figure come il medico e parapsicologo Massimo Inardi, il cui *L'ignoto in noi. La realtà attuale dei fenomeni della parapsicologia* vende ventimila copie in due settimane,²⁶ o Ted Serios, l'uomo che sosteneva di saper "fotografare il pensiero" e che ottenne ampio spazio sulla stampa italiana.²⁷ Le sue presunte capacità riecheggiano quasi specularmente nelle tecniche di visualizzazione del pensiero messe in scena in *L'amor glaciale* e *Gamma*, dove dispositivi ottici analoghi a quello fotografico traducono tracce psichiche in immagini.

A questa costellazione culturale si affiancano, sin dai primi anni del decennio, le trasmissioni divulgative di Piero Angela che, pur rigorose sul piano metodologico, diffondono un'idea della scienza come sapere in evoluzione continua, il cui scopo è ridefinire profondamente la comprensione del reale. Già la serie di documentari *Destinazione uomo* (1971) presenta la ricerca scientifica come una frontiera mobile di possibilità future in procinto di realizzarsi, fornendo degli spunti immaginifici prontamente amplificati dalla pubblicistica del tempo. Una testimonianza in tal senso la offrono, a titolo di esempio, due articoli di presentazione del *Radiocorriere*: il primo, dedicato all'episodio *Nell'infinitamente piccolo: il gene*, si concentra sul tema della clonazione e ipotizza un uomo del futuro dotato di "nuove qualità", come la resistenza ai veleni atmosferici;²⁸ il secondo, sulla

24 "Il futuro è scritto negli occhi," *Epoca*, 15 luglio 1973, vol. 92, n. 1189.

25 "La scoperta dell'uomo," *Epoca*, 22 marzo 1975, vol. 26, n. 1276.

26 Massimo Inardi, *L'ignoto in noi. La realtà attuale dei fenomeni della parapsicologia* (SugarCo, 1973).

27 "Ecco l'uomo che è capace di fotografare i suoi pensieri," titola la *Domenica del Corriere*, luglio 1967, anno 69, n. 31.

28 "DESTINAZIONE UOMO: Nell'infinitamente piccolo: il gene," *Radiocorriere*, 17–23 ottobre 1971, anno 48, n. 42.

puntata dal titolo evocativo *Verso l'immortalità*, richiama le posizioni del biologo Alex Comfort e apre alla possibilità di “invertire il senso di marcia dell'orologio della vita” tramite la rigenerazione cellulare, lasciando intravedere il varco verso “l'eterna giovinezza per tutti”.²⁹ Anche qui, come nella fantascienza televisiva, la scienza appare come un processo di svelamento, destinato a far emergere potenzialità latenti della materia e dell'essere umano e di prefigurare trasformazioni radicali dell'esperienza quotidiana.

Gli sceneggiati di fantascienza degli anni settanta mettono in scena una promessa utopica di futuro prossimo e luminoso, quasi tangibile, che attraversa i discorsi pubblici e il sentire comune: un orizzonte in cui la tecnologia amplia i sensi, spinge la percezione oltre i limiti dell'umano e rende credibili i sogni – talvolta i vaneggiamenti – di inventori, visionari e idealisti. Come afferma Gérard Croiset in *ESP*, “anche la luna un tempo era una faccenda di maghi”, finché gli scienziati non hanno scoperto che “è fatta solo di rocce e di polvere”: ciò che oggi appare inspiegabile – magia, fenomeni paranormali, santi o santoni – è semplicemente un fenomeno scientifico in attesa di essere compreso e validato. All'interno di una tradizione in cui la fantascienza ha sempre flirtato con il pensiero magico e religioso, accomunata a essi dal tentativo “di riconciliare l'uomo con l'ignoto”,³⁰ gli sceneggiati RAI si collocano su una soglia precisa: il progresso scientifico è una *forza di demistificazione*; è il *sapere futuro* destinato a dissolvere la magia, le credenze popolari e le opacità del reale che nell'Italia dei “misteri” degli anni settanta sembrano governare il mondo sociale nascondendone le trame.

La visione utopica promessa dalla scienza si accorda inoltre perfettamente – talvolta fino a sfiorare i toni di un determinismo tecnologico – con l'idea di un progresso che, nei discorsi pubblici del tempo, coincide con i processi di modernizzazione del Paese, e che la televisione invita ad accogliere senza esitazioni. Questa fiducia nel nuovo, tuttavia, non spezza il legame con il passato. Le trasformazioni evocate dagli sceneggiati si inscrivono in una continuità profonda con credenze magiche e religiose, la cui eredità simbolica viene rielaborata in chiave laica: i sensitivi assumono i tratti di nuovi santi, le piante reagiscono come esseri senzienti, le macchine generano versi poetici: il cambiamento scientifico non cancella la tradizione, ma la trasfigura, incorporandola nell'immaginario finzionale in voga nel decennio.

La RAI propone così una visione del progresso ottimistica e pedagogica, coerente con la propria missione istituzionale anche in un'epoca di crisi e trasformazioni profonde. Il progresso è concepito come qualcosa che può realizzarsi solo entro le istituzioni, luoghi di verifica e legittimazione dell'innovazione, ed è per questo

29 “DESTINAZIONE UOMO: Verso l'immortalità,” *Radiocorriere*, 7–13 novembre 1971, anno 48, n. 45.

30 Sobchack, *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza*, 45.

che gli scienziati – anche i più visionari – agiscono sempre come figure integrate nell'establishment, cui spetta accogliere e governare il cambiamento.³¹

Parallelamente, gli sceneggiati RAI di fantascienza elaborano un'idea di scoperta in cui l'ignoto non genera paura ma si apre come varco conoscitivo, talvolta persino salvifico: il paranormale diventa oggetto di indagine, il soprannaturale un'ipotesi razionale, e le rivoluzioni tecnologiche e psichiche vengono integrate entro le strutture del sapere riconosciuto. La televisione si configura così come uno spazio di negoziazione in cui convivono fantasia scientifica, credenze religiose e utopie secolarizzate.

7. Credere nel futuro, scorgere la distopia

In conclusione, è utile soffermarsi sullo slittamento verso toni distopici che caratterizza una parte della fantascienza televisiva della fine del decennio, esemplificata dagli sceneggiati *Uova fatali* (Ugo Gregoretti, 1977, dal romanzo di Bulgakov)³², *Paura sul mondo* (Domenico Campana, 1979) e *Racconti di fantascienza* (Alessandro Blasetti, 1979).

Nel primo, ambientato in una Russia degli anni venti ritratta con uno stile espressionista e un'estetica retrofuturista, permane la figura dello scienziato visionario integrato nel sistema. Questa volta, però, la sua scoperta produce esiti catastrofici. Il professor Persikov, dell'Istituto di zoologia di Mosca, individua un "raggio rosso" capace di accelerare la riproduzione cellulare, ma un errore logistico fa irradiare uova di rettili anziché di gallina: da esse nascono creature mostruose che si moltiplicano fuori controllo, spingendo la società verso il collasso e lo scienziato al linciaggio finale. *Uova fatali* diventa così un apologo sull'uso irresponsabile della scienza, segnando una netta cesura rispetto all'orizzonte prevalentemente utopico delle produzioni precedenti.

31 Non a caso, le istituzioni scientifiche e civili devono spesso fronteggiare interferenze esterne che tentano di deviare o strumentalizzare le scoperte: dai militari che cercano di appropriarsi della tecnologia aliena in *A come Andromeda*, alle manipolazioni della riabilitazione mentale in *Gamma*, fino agli "uomini in nero" di *Extra* che occultano i contatti extraterrestri. In tutti questi esempi, la minaccia proviene dall'esterno, mentre la soluzione passa sempre attraverso le strutture istituzionali, concepite come unico argine possibile a un uso improprio delle nuove conoscenze. Questa rappresentazione delle istituzioni come porto sicuro delle spinte innovatrici è tanto più significativa se rapportata al quadro politico del decennio, segnato da una gestione permanente della crisi, con governi che mostrano una "totale incapacità di offrire risposte riformatrici alle questioni poste da una società in trasformazione e da movimenti sociali di grande ampiezza", in Crainz, *Il paese mancato*, part. VIII, cap. 10.

32 Michail Afanas'evič Bulgakov, *Uova fatali* (Einaudi, 1967).

Paura sul mondo, tratto dal romanzo *L'uomo è forte* (1938) di Corrado Alvaro,³³ racconta il ritorno di un uomo in un Paese uscito da una guerra civile e ormai governato da un apparato tecnocratico che promette ordine, efficienza e modernizzazione. Dietro questa retorica progressista si nasconde però un sistema di controllo totalizzante, che trasforma scienza e tecnica in strumenti di dominio ideologico. Ne risulta un quadro cupo e oppressivo, in cui l'utopia scienziata degli sceneggiati precedenti si rovescia nel suo opposto, mostrando come la modernità tecnologica – da promessa emancipatrice – possa diventare un dispositivo di sorveglianza e coercizione.

Racconti di fantascienza alterna le letture in studio di Arnolfo Foà a una serie di sceneggiati tratti da racconti, per lo più stranieri, introdotti e poi commentati dallo stesso Blasetti in dialogo con l'attore. Per ragioni di spazio, ci soffermiamo, a conclusione del nostro percorso, su un episodio, *Un caso insoluto*, unico adattamento da un autore italiano.³⁴ Una coppia proveniente dal futuro torna indietro nel tempo per uccidere la propria versione passata, nel tentativo di sottrarsi all'avvenire cupo che li attende, in un paradosso temporale attraverso cui si articola una visione radicalmente pessimistica del futuro, priva di margini di ambiguità. E tuttavia, nella breve chiosa che Blasetti pronuncia in studio al termine della visione, il regista ne rovescia il senso adottando un registro sorprendentemente fiducioso. Tralasciando il tono distopico dello sceneggiato, Blasetti concentra l'attenzione sulla plausibilità scientifica del viaggio nel tempo, ricordando che "l'assurdo" è soltanto ciò che oggi riteniamo impossibile ma che un giorno sapremo realizzare – come volare nello spazio, impensabile ai tempi di Leonardo e poi "divenuto routine". Così, anche qui, come in *Uova fatali* e *Paura sul mondo*, pur nel crescente scetticismo che attraversa la fantascienza televisiva di fine decennio, riaffiora sullo sfondo un'ostinata fiducia in un progresso scientifico che ci attende – inarrestabile, inevitabile, rivoluzionario – in grado di rimodellare abitudini e forme di vita, traducendo in realtà, visibile e misurabile, sogni, speranze e, alle soglie degli anni ottanta, persino gli incubi e le inquietudini del proprio tempo.

Bibliografia

Alvaro, Corrado. *L'uomo è forte*. Bompiani, 1938.

Bandirali, Luca, e Enrico Terrone. *Nell'occhio, nel cielo. Teoria e storia del cinema di fantascienza*. Lindau, 2013.

33 Corrado Alvaro, *L'uomo è forte* (Bompiani, 1938).

34 Lo sceneggiato è tratto da Franco Bellei, "Il caso insoluto," in *Logica dell'Impero*, Nova SF, anno 4, n. 11 (1970): 231-54.

Bellei, Franco. "Il caso insoluto." *Logica dell'Impero. Nova SF*, anno 4, n. 11 (1970): 231-54.

Brioni, Simone, e Daniele Comberiati. *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*. Palgrave Macmillan, 2019.

Bulgakov, Michail Afanas'evič. *Uova fatali*. Einaudi, 1967.

Camilletti, Fabio. *Italia lunare. Gli anni Sessanta e l'occulto*. Peter Lang, 2018.

Crainz, Guido. *Il paese mancato. Dal miracolo economico agli anni Ottanta*. Donzelli, 2005. Ebook.

Crovi, Luca. *Storia del giallo italiano*. Marsilio, 2020. Ebook.

Curti, Roberto. *Italian Giallo in Film and Television: A Critical History*. McFarland & Company, 2022.

"Ecco l'uomo che è capace di fotografare i suoi pensieri." *Domenica del Corriere*, luglio 1967, anno 69, n. 31.

Eco, Umberto. *Il costume di casa. Evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni Sessanta*. Bompiani, 2012. Ebook.

"Il futuro è scritto negli occhi." *Epoca*, 15 luglio 1973, vol. 92, n. 1189.

"La scoperta dell'uomo." *Epoca*, 22 marzo 1975, vol. 26, n. 1276.

Fenomeni inspiegabili, Atti parlamentari, VII legislatura, 29 gennaio 1979.

Gomarasca, Manlio. "Il genere erotico." In *Storia del cinema italiano, 1970/1976, vol. XII*, a cura di Flavio De Bernardinis. Marsilio/Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia, 2008.

Iannuzzi, Giulia. *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*. Mimesis Edizioni, 2014.

Inardi, Massimo. *L'ignoto in noi. La realtà attuale dei fenomeni della parapsicologia*. SugarCo, 1973.

Jameson, Fredric. "Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?" *Science-Fiction Studies* 27 (luglio 1982): 147-58.

Levi, Primo. *Storie naturali*. Einaudi, 1966.

Mancino, Anton Giulio. *La recita della storia. Il caso Moro nel cinema di Marco Bellocchio*. Lindau, 2021.

Manzoli, Giacomo. *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958–1976)*. Carocci, 2012.

Menduni, Enrico. *Videostoria. L'Italia e la TV 1975–2015*. Giunti, 2018. Ebook.

Monteleone, Franco. *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*. Marsilio, 2021. Ebook.

Moylan, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Peter Lang, 2014.

Pauwels, Louis, e Jacques Bergier. *Il mattino dei maghi*. Arnoldo Mondadori Editore, 1963.

Pitassio, Francesco. “L’orribile segreto dell’horror italiano.” In *L’arte del risparmio: stile e tecnologia. Il cinema a basso costo in Italia negli anni Sessanta*, a cura di Giacomo Manzoli e Guglielmo Pescatore. Carocci, 2005.

“DESTINAZIONE UOMO: Nell’infinitamente piccolo: il gene.” *Radiocorriere*, 17–23 ottobre 1971 anno 48, n. 42.

“DESTINAZIONE UOMO: Verso l’immortalità.” *Radiocorriere*, 7–13 novembre 1971, anno 48, n. 45.

Sobchack, Vivian. *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza. Filosofia di un genere hollywoodiano*. Bononia University Press, 2002.

Telotte, Jay P. *Science Fiction Film*. Cambridge University Press, 2001.

Venturini, Simone. *Horror italiano*. Donzelli, 2014. Ebook.

Wu Ming. *UFO 78*. Einaudi, 2022.

Tra fantascienza e Cibernetica

Simone Arcagni

Abstract

This essay explores the historical and theoretical relationships between science, technology, and science fiction in Italy, highlighting how literature has long served as a privileged space for critical reflection on technological innovation. Starting from Italo Calvino's ambivalent stance toward the science fiction genre, the essay reconstructs a broad genealogy that includes authors such as Nievo, Salgari, Yambo, Levi, Eco, Balestrini, Buzzati, and Morselli, with a focus on cybernetics, combinatory writing, and artificial intelligence in twentieth-century literary imagination. Italian science fiction emerges not only as a literary genre but as a cultural device, capable of translating scientific transformations into accessible, critical, and speculative forms. The essay also highlights the role of the *Urania* series, avant-garde artistic movements, and hybrid techno-literary initiatives (such as *Civiltà delle macchine* and the *Almanacco Bompiani*) in making visible the connections between the humanistic and technological spheres. The final section focuses on Italian cyberpunk, which, from the 1980s onward, has taken on an activist and deeply political function in its critique of digital and hyper-technological society.

Keywords: Science Fiction; Cybernetics; Literature; Digital Culture

No, mi pare che i racconti di fantascienza siano costruiti con un metodo completamente diverso dai miei. C'è il fatto osservato già da vari critici, che la science fiction tratta del futuro mentre ognuno dei miei racconti ha l'aria di fare il verso d'un "mito delle origini". Ma non è tanto questo: è il diverso rapporto tra dati scientifici e invenzione fantastica.¹

Italo Calvino quando deve definire le sue *Le Cosmicomiche* (1965) non è sicuro che ci si possa riferire ad esse come fantascienza, anzi è convinto del contrario, in quanto la fantascienza sembra orientata a inventarsi una scienza e delle tecnologie del futuro, mentre nell'operazione calviniana alcune letture di testi scientifici fanno scattare in lui immagini che poi poco alla volta si trasformano in racconti. A oggi l'orizzonte di ciò che possiamo far rientrare nelle maglie della definizione di "fantascienza" sono molto più ampie, così come le analisi critiche risultano più complesse; da questo punto di vista l'operazione dello scrittore ligure sembrerebbe perfettamente attagliarsi ad una definizione più "organica" di fantascienza iscri-

1 Italo Calvino, *Cosmicomiche* (Mondadori, Milano, 1993), VII.

vendo quindi i suoi racconti (e quelli convenuti poi in *Ti con zero* del 1967) proprio in questo “genere”. È probabile che Calvino prendesse le distanze da una certa *vulgata* fantascientifica che identificava il genere fondamentalmente nelle *space opera*, o comunque nelle invenzioni di mondi lontani sia nel tempo che nello spazio. E probabilmente il riferimento a una tale definizione gli arrivava da vicino, da molto vicino, dai suoi colleghi Carlo Fruttero e Franco Lucentini che, dopo la direzione di Giorgio Monicelli, presero il timone del comando dal 1961 al 1986 della più importante e influente rivista fantascientifica italiana (o meglio una serie periodica di pubblicazioni di racconti e romanzi di fantascienza).

Ma nei distinguo calviniani troviamo anche un'altra dimensione per noi particolarmente interessante, e cioè gli scambi e le interconnessioni ravvisabili tra scienza, tecnologia e fantascienza. Se per Fredric Jameson² la fantascienza è addirittura l'unico luogo rimasto per l'elaborazione dell'utopia e quindi di un discorso allo stesso tempo critico e ideologico sulla società, Calvino individua in questo tipo di letteratura il luogo ideale di uno scambio fertile tra scienza e mondo. La letteratura come ponte per comprendere e famigliarizzare con concetti spesso complessi, o comunque la cui elaborazione rimane rinchiusa all'interno di roccaforti caratterizzate da un linguaggio per i più indecifrabile. Calvino evidenzia quindi uno snodo fondamentale: l'interscambio continuo e prolifico tra immaginario e scienza. In quest'ottica la fantascienza in Italia – sdoganata da *Urania* – acquista allora un valore centrale nella collocazione di un discorso sulla scienza e sulla tecnologia, e in particolare sul digitale e l'informatica.

Su questo punto vorremmo soffermarci. Perché è possibile rintracciare genealogie e rinvenire radici emblematiche di una letteratura che attinge dalla scienza per leggere in chiave critica e prospettica il contemporaneo: pensiamo alla proto-fantascienza di Ippolito Nievo con *Storia filosofica dei secoli futuri*. Nievo compone proprio nei mesi antecedenti la sua partenza da Quarto con le camicie rosse garibaldine un libello di rara potenza politica. Un pamphlet dai toni apertamente ironici, che raggiungono anche apici di satira irriverente, in cui tratteggia la futura storia d'Italia dal 1860 al 2222. Emilio Salgari, invece, rappresenta per l'Italia il legame con una nuova letteratura che ancora non viene definita “fantascienza” e che soprattutto in Francia ha avuto uno sviluppo, trainata in particolar modo dalla fama internazionale di Jules Verne e dei suoi romanzi e che continua con gli scritti di Albert Robida. Mentre in Gran Bretagna, a cavallo tra Ottocento e Novecento, emerge la figura di H. G. Wells che, in particolar modo con *La macchina del tempo* (1895) e poi con *La guerra dei mondi* (1897), si attesta come il primo vero scrittore di fantascienza. Salgari è più orientato ai viaggi esotici raccontati con uno spirito geografico, naturalista e botanico (aspetto, questo, che caratterizzava

2 Cfr. Fredric Jameson, *Il desiderio chiamato utopia*, (Feltrinelli, Milano, 2007).

anche il primo Verne) ma dà anche prova di una produzione specificatamente fantascientifica, per esempio con *I figli dell'aria* (1904) e *Il re dell'aria* (1907) e infine con il suo romanzo futurologico che attinge dal bacino letterario e immaginifico dei viaggi nel tempo: *Le meraviglie del Duemila* (1907). Meno nota ma altrettanto significativa è l'opera a carattere fantascientifico di Yambo (Enrico de' Conti Novelli da Bertinoro): *Dalla Terra alle stelle* (1890), *Gli esploratori dell'infinito* (1906), *La colonia lunare* (1908), *Il re dei mondi* (1910), *L'atomo* (1912), *Luna paese scomodo* (1944) e persino un film: *Un matrimonio interplanetario* del 1910.

E se *Minnie la candida* (1928) di Massimo Bontempelli pone la questione, oggi inalienabile, se si sarà in grado di distinguere uomini e macchine, con una pièce teatrale la cui protagonista è indotta a credere di essere un automa, è invece nel mondo della letteratura per bambini e ragazzi che abbondano macchine, robot e intelligenze artificiali... da Luigi Capuana e il suo *L'isola degli automi. Quarto viaggio straordinario* (1916) fino a Giovanni Arpino con *Rafè e Micorpiè* (1988) per non parlare di Gianni Rodari e i suoi automi, dischi volanti e così via (*Il pianeta degli alberi di Natale* del 1962, *La torta in cielo* del 1966, *Gip nel televisore e altre storie in orbita* del 1967, per esempio), fino ad arrivare all'oggi, per esempio, con un libro di Guido Quarzo dal titolo *La meravigliosa macchina di Pietro Corvo* (2013). Ma se in tutti questi esempi (eccetto il libro di Quarzo) si può leggere in filigrana la spinta immaginaria della rivoluzione industriale, prima, e poi della nascita dell'epoca atomica, delle macchine e della conquista spaziale, nei casi citati ci sembra di poter rinvenire una semplice adozione di tematiche che sono "nell'aria". Diversa è invece l'attenzione nei confronti della Cibernetica da parte di scrittori come Italo Calvino, Umberto Eco e Nanni Balestrini (mentre un caso ancora a parte è quello di Dino Buzzati).

I tre scrittori sopracitati sono particolarmente attirati da come le macchine calcolatrici di nuova generazione si muovano nello spazio della cosiddetta combinatoria. E quindi provano, per un verso, a conciliare la combinatoria matematica all'interno di pratiche di scrittura (operazione che condividono con il gruppo francese di Oulipo e con le opere di Georges Perec pagando un debito particolare nei confronti di *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau del 1961), dall'altra a immaginare macchine in grado di memorizzare e ricombinare parole, immagini, frasi, interi libri elaborando e rielaborando stili e stilemi.

Calvino si preoccupa di definire addirittura una prassi combinatoria che si ponga come limbo tra scrittura creativa e scrittura automatica nel famoso saggio *Cibernetica e fantasmi* in cui interroga la scrittura (e con essa il mondo) attraverso la logica nuova della Cibernetica. Una natura "discreta" piuttosto che "continua" sempre più sostenuta da macchine di nuova generazione che Calvino dimostra di conoscere:

I cervelli elettronici, se sono ancora lungi dal produrre tutte le funzioni d'un cervello umano, sono però già in grado di fornirci un modello teorico convincente per i processi più complessi della nostra memoria, delle nostre associazioni mentali, della nostra immaginazione, della nostra coscienza. Shannon, Weiner, Von Neumann, Turing, hanno cambiato radicalmente l'immagine dei nostri processi mentali.³

Nel saggio Calvino prende sul serio la possibilità di una macchina intelligente capace di scrivere, un po' come quella preconizzata da Primo Levi nel suo racconto *Il Versificatore*⁴. Protagonista un poeta di professione che scrive poesie su commissione e che si fa aiutare da un computer prodigioso che somiglia in tutto e per tutto ai moderni chatbot ma che Levi va probabilmente a rintracciare nella macchina di scrittura automatica immaginata da Jonathan Swift nei suoi *I viaggi di Gulliver* (1726) così come nel racconto *Il bardo elettronico* di Stanislaw Lem⁵.

Ma avremo modo di soffermarci più avanti sulla fantascienza di Levi... ritornando invece a Calvino, lo scrittore prova a immaginare una macchina combinatoria in grado di memorizzare (la combinatoria è storicamente figlia della mnemotecnica⁶) e poi connettere secondo logiche matematiche e statistiche incrociando le ricorrenze. Calvino dimostra di essere ben radicato nel dibattito sui calcolatori e sui primi vagiti dell'intelligenza artificiale ed è ben deciso, non solo a capire questi fenomeni, ma a trasportarli in una dimensione culturale per offrirli a una lettura più complessa. La letteratura serve quindi da cassa di risonanza per temi che rischiano di avere effetti dirompenti sulla società e sulla vita di tutti i giorni e allo stesso tempo vengono definiti e ingegnerizzati in laboratori lontani dalla vista e dalla possibilità di comprensione delle persone. All'interno di questa operazione di divulgazione (anche se non è il termine esatto) si incunea la capacità attraverso il racconto del tempo di generare immagini, costruire oggetti di riflessione, innescare dibattiti, produrre immaginari utili alla comprensione del proprio spazio e del proprio tempo.

Il dibattito sulla Cibernetica è particolarmente sentito e Umberto Eco cura il volume dell'*Almanacco Bompiani* del 1960 dedicato proprio al rapporto tra macchine, letteratura, filologia, scrittura in generale, arte e creatività. Un primo interessante affondo che vede convenire sulle pagine del poderoso volume pubblicato annualmente dalla casa editrice milanese una serie di interventi di informatici, ciber-

3 Italo Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra* (Mondadori, Milano, 1995), 203.

4 Il racconto è contenuto nella raccolta *Storie naturali* (1966) che Levi pubblica sotto lo pseudonimo di Damiano Malabaila.

5 Racconto contenuto in *Cyberiad: ovvero Viaggio comico, binario e libidinatorio nell'universo di due fantageni* (Marco y Marcos, Milano), 2003.

6 Cfr. Paolo Rossi, *Clavis Universalis* (Ricciardi, Milano-Napoli), 1960 e Frances Yates, *L'arte della memoria* (Einaudi, Torino), 1972.

netici, scrittori e artisti, tutti focalizzati sul tema delle macchine che aiutano nel lavoro letterario, compreso quello archivistico, bibliografico e filologico.

L'*Almanacco* rappresenta anche il primo luogo di una visibilità più ampia della Cibernetica e dell'Informatica italiana che intanto si stava sviluppando. Rimando per una cronistoria piuttosto completa al volume *La cultura informatica in Italia. Riflessioni e testimonianze sulle origini 1950-1970*⁷). Dall'inizio degli anni cinquanta e nei due decenni successivi si moltiplicano momenti quali conferenze, seminari, corsi di laurea, pubblicazioni (libri, riviste e periodici). Nascono centri di ricerca e vere e proprie organizzazioni di Cibernetica su tutto il territorio. Si tratta di un interesse che attraversa la società italiana e che inizia anche a manifestarsi in luoghi di dibattito culturale più ampio come la televisione e i giornali.

L'esperimento di poesia generata da un computer che realizza Nanni Balestrini nel 1961 (*Tape Mark I*) a cui fa seguito la pubblicazione di un romanzo, *Tristano* (1966), che nelle intenzioni doveva essere "multiplo", o meglio il frutto di una combinazione realizzata da un computer che generava una copia diversa per ogni stampa ricavata dall'assemblaggio degli elementi da uno stesso testo base.

È interessante notare come la Cibernetica sia stata in grado di innescare una serie di convergenze tra letteratura e tecnologia. E in tutto ciò la fantascienza ha assunto il ruolo di territorio di elezione. Non solo scrittori che si interessano dei temi della Cibernetica e da essi traggono linfa vitale per i propri racconti, ma anche scienziati che decidono di esplorare un diverso tipo di divulgazione adottando proprio la scrittura fantascientifica. Si pensi ai casi emblematici dei romanzi fantascientifici di Roberto Vacca⁸ e quelli di Giuseppe O. Longo⁹ che si alternano a interventi di sagistica di divulgazione e a scritti specificatamente scientifici.

La fantascienza – e questo grazie alla miccia innescata da *Urania* – si candida così a territorio fondamentale per gli scambi simbolici della società tecnologica e digitale. La fantascienza italiana inizia così a relazionarsi con computer, androidi, robot, atomi e intelligenze artificiali ben prima che il movimento cyberpunk imprimesse una nuova svolta alla letteratura fantascientifica mondiale. Tra i temi che vengono a trovarsi in un territorio comune tra letteratura e scienza anche la futurologia (e in chiave minore in quanto evidentemente eretica rispetto alla

7 Aa.Vv., *La cultura informatica in Italia. Riflessioni e testimonianze sulle origini 1950-1970* (Bollati Boringhieri, Torino), 1993.

8 Roberto Vacca, scienziato informatico esordisce in letteratura nel 1963 con *Il robot e il minotauro*. Del 1971 è invece il suo celebre saggio di futurologia *Il medioevo prossimo venturo*.

9 Studioso di Cibernetica, di Informatica e di Teoria della comunicazione, la sua produzione scientifica e divulgativa è vasta. Come scrittore ha scritto opere teatrali e ricordiamo il romanzo *L'acrobata* (1994).

scienza anche l'archeologia fantastica e certa ufologia come nel caso emblematico della produzione di Peter Kolosimo¹⁰). Tra la fine degli anni sessanta e gli inizi degli anni settanta agisce anche il Club di Roma, associazione non governativa e no-profit che raccoglie scienziati, economisti, attivisti, politici e che si riunisce a Roma per la prima volta (da cui il nome Club di Roma) grazie alla spinta di Aurelio Peccei, imprenditore italiano che proviene da FIAT e che passa poi in Olivetti. L'idea è quella di produrre report in cui si analizzano dati in maniera complessa attraverso una raccolta vasta e soprattutto proveniente da diversi campi di ricerca. Per fare ciò il Club di Roma si affida ai potenti (per il tempo) computer del MIT di Boston. I report, non solo testimoniano la nuova importanza assunta dai calcolatori elettronici, inoltre palesano un nuovo interesse per gli studi sui dati e sull'analisi complessa degli stessi. E infine mettono in evidenza nuove pulsioni riguardanti gli studi predittivi e quindi il futuro che troveranno poi un assetto sotto la definizione di "futurologia". Studi che, tra l'altro, pongono all'attenzione del vasto pubblico alcuni temi che la fantascienza stava iniziando a toccare come, in particolar modo, l'ecologia, la clonazione e i nuovi orizzonti della genetica (tutti temi che troveremo poi nella corrente del cosiddetto Cyberpunk).

Intanto – come anticipato – un altro scrittore non di genere si mette alla prova con la letteratura fantascientifica. Si tratta di Primo Levi con ben due raccolte di racconti in cui si parla di mondi virtuali, di intelligenza artificiali, computer etc. Si tratta di *Storie naturali* del 1966 (che comprende il già citato *Il Versificatore*) e *Vizio di forma* del 1971 (che comprende il racconto *I sintetici*). La fantascienza di Levi si arricchisce della sua non superficiale attenzione alla scienza e alla tecnologia (ricordiamo anche la sua formazione e la sua professione di chimico) e allo stesso tempo una particolare attenzione al loro impatto sulla società. Nella seconda edizione del 1987 di *Vizio di forma* è lo stesso Levi a ricordare il libro di Vacca *Il Medioevo prossimo venturo* affermando come i due volumi fossero stati generati dallo stesso clima di incertezza che promuoveva visioni distopiche del futuro. Lo stesso Levi, quindi, testimonia del ponte tra fantascienza, scienza, tecnologia e società, proponendo il genere fantascientifico come luogo privilegiato degli scambi simbolici di una società così prepotentemente determinata dalla scienza e dalla tecnologia.

Un caso particolare è poi – come si diceva - quello di Dino Buzzati che tra l'altro compila la voce *Cibernetica* dell'*Enciclopedia atomica* (pare su suggerimento di Leonardo Sinisgalli). Ma cosa c'entra Dino Buzzati con la Cibernetica? In effetti negli anni sessanta lo scrittore milanese stringe amicizia con Silvio Ceccato, singolare figura di studioso che ha il merito di portare in Italia la Cibernetica. Anima il dibattito sulla Cibernetica organizzando convegni, momenti di studio, sviluppando progetti di ricerca crea centri di studio ma anche una nuova Cibernetica,

10 Peter Kolosimo viene omaggiato nel romanzo di Wu Ming *Ufo 78* del 2022.

quella che lui chiama la Terza Cibernetica¹¹. Ceccato e Buzzati si incontrano e parlano di intelligenze artificiali. E cioè di come potrebbero le macchine diventare intelligenti. Cosa si potrebbe intendere per macchine intelligenti e quali potrebbero esserne gli usi.

Il dialogo tra uno scienziato e uno scrittore porta alla creazione in parallelo (o meglio secondo criteri di interscambio) da una parte del computer (oggi lo chiameremmo chatbot) Adamo II (nome suggerito da Leonardo Sinisgalli) realizzato da Silvio Ceccato, una “macchina cibernetica” in grado di rispondere a sollecitazioni scritte.

Si trattava di un simulatore elettromeccanico che rendeva visibili attraverso l'accensione e lo spegnimento di lampadine le combinazioni degli stati ‘coscienziali’ corrispondenti a 23 termini esclusivamente mentali, alcuni dei quali combinati fra loro in proposizioni filosofiche molto note di Cartesio, Vico e Hegel come i celebri ‘*cogito ergo sum*’ e ‘*verum et factum convertuntur*’. La combinazione dei singoli termini in proposizioni o pensieri si giovava già dell’analisi del pensare come *aprire e chiudere correlazioni, dare cioè un particolare ordine temporale a tre cose in successione*.¹²

E dall’altra *Il grande ritratto* (1960) di Dino Buzzati. Romanzo fantascientifico in cui si immagina la costruzione di una intelligenza artificiale che prende poi coscienza. Ciò che risulta indicativo è l’interscambio. Il dialogo fitto tra possibilità tecnologiche, traguardi scientifici e storie, proiezioni, riflessioni etiche, immaginari. È come se Adamo II e *Il grande ritratto* fossero figli dello stesso humus, legati indissolubilmente da un unico DNA inestricabile tra scienza, tecnologia e letteratura. È lo stesso Buzzati a sottolineare questa sorta di convergenza scientifico-letteraria in un articolo sul “Corriere della Sera” in cui parla di un’altra invenzione di Ceccato, il “cronista meccanico”:

Un profano come me può soltanto manifestare la seguente impressione: anche se Ceccato e i suoi si sbagliassero, anche se il loro fosse un assordo miraggio, le loro fatiche tuttavia avrebbero sempre in sé qualcosa di fantastico e commovente: una di quelle battaglie in cui vale la pena di buttarsi anche a rischio di non vincerla mai.¹³

Si sente in quegli anni in Italia l’esigenza di uno sguardo critico, etico e filosofico alla società delle macchine e in questo senso è emblematico il lavoro di Leonardo

11 Cfr. Silvio Ceccato, *La terza cibernetica. Per una mente creativa e responsabile* (Feltrinelli, Milano), 1974.

12 Gianclaudio Lopez (a cura di), *Il sogno delle tre faraone. Silvio Ceccato da filosofo a tecnico della mente* (Stampa alternativa, Viterbo), 2014, p. 47.

13 Ibidem, pp. 52, 53.

Sinisgalli, matematico, filosofo, intellettuale, poeta e scrittore, oltre che organizzatore culturale e fondatore di una rivista fondamentale come “Civiltà delle macchine”. E si percepisce che questo sguardo critico può avvenire solo alla convergenza tra arte, letteratura e tecnologia. Non a caso sarà proprio l’azienda Olivetti nel 1962 a organizzare nel suo negozio di Milano la mostra *Arte programmata* curata da Bruno Munari e Giorgio Soavi con un catalogo curato da Umberto Eco. Ancora una volta si percepisce l’esigenza che la scienza e la tecnologia siano lette attraverso la sensibilità degli artisti e degli intellettuali.

E, ritornando alla fantascienza, si può notare che mentre *Urania* privilegia ancora le opere più decisamente “spaziali” anche sul fronte dei (pochissimi) italiani pubblicati... penso al caso emblematico (perché di successo) di Franco Enna con *L’astro lebbroso* (1955), terzo italiano pubblicato dalla collana dopo Emilio Walesko (*L’Atlantide svelata*) e L. R. Johannis (pseudonimo di Luigi Rapuzzi) con *C’era una volta un pianeta* (1954) e *Quando ero aborigeno* (1955)¹⁴... si diceva, nonostante questa indicazione potremmo definire quasi di fantascienza “pura”, non passa inosservata la pubblicazione di alcuni autori che possono essere collocati in una dimensione nuova della fantascienza che, sulla scorta soprattutto di Aldous Huxley, di Ray Bradbury e di George Orwell, lavorano nel campo della distopia, ossia una lettura critica, se non apertamente polemica, del presente attraverso la proiezione in avanti di alcune storture del contemporaneo. Storture che la tecnologia è sempre in grado di amplificare, piegata come è ai desideri dei potenti. Anticipazioni futurologiche e distopie diventano così gli ingredienti di una nuova letteratura fantascientifica che si insinua anche in autori che difficilmente potremmo collocare in un ambito squisitamente fantascientifico. Pensiamo a Mario Soldati che con il suo intrigante ed eccentrico *Lo smeraldo* (1974) regala un viaggio onirico nel tempo in cui ci imbattiamo in un nuovo ordine mondiale che ridefinisce non solo i confini territoriali e politici, ma anche quelli scientifici e tecnologici. *Lo smeraldo* evidentemente assume le suggestioni tipiche della minaccia atomica (e i modi conseguenti della narrazione post-atomica) che caratterizzano gli anni della Guerra fredda. Diverso sono i casi di Italo Cremona e di Giorgio De Maria che, il primo con *La coda della cometa* (1968) e il secondo con *Le venti giornate di Torino* (1977), ambientano le loro narrazioni distopiche in una Torino a metà strada tra una città onirica (se non apertamente “metafisica”) che sembra assumere nel proprio corpo la dimensione futuristica dell’architetto, artista e fotografo Carlo Mollino. Torino, non a caso capitale italiana dell’industria, diviene il simbolo di una possibile definitiva sfaldatura tra essere umano e mondo. Il protagonista del romanzo di Cremona si trova solo, unico superstite di un misterioso passaggio di una cometa che ha fat-

14 Rapuzzi pubblicò ancora per *Urania* però con lo pseudonimo N.H. Laurentix: *Risonanza cosmica* (1956)

to evaporare ogni altro essere umano. Anche qui possiamo registrare le pulsioni post-atomiche, filtrate però da almeno due modelli letterari, *Robinson Crusoe* di Daniel Defoe (1719) e *Io sono leggenda* (1954) di Richard Matheson, che si combinano con un approccio critico alla società delle macchine che sembra nutrire nuove forme di oppressione e mette in luce la dominante sociale di un certo egocentrismo nonché narcisismo. De Maria sembra legare la civiltà delle macchine a una sorta di mistero, di misteriose trame che si nascondono nei meandri della città ma anche nelle sue relazioni pericolose tra diversi poteri. *Le venti giornate di Torino* non descrive direttamente tecnologie ma sembra presagire alcune forme di relazione che la nostra società ha ormai introiettate e che sono legate a Internet e ai social. Un po' come in certi racconti di H.P. Lovecraft non c'è bisogno di esplicitare l'aperta critica alla società delle macchine per sentirne la presenza.

In pieno parallelismo con il libro di Cremona troviamo anche l'elegante *Dissipatio H.G.* (1977) di Guido Morselli analizzato anche da Cesare Segre come esempio luminoso di un nuovo e fantascientifico spunto letterario sulla scia degli antichi viaggi fuori dal mondo¹⁵. Anche in questo caso il protagonista è un sopravvissuto di una non meglio identificata apocalisse che ha letteralmente vaporizzato il genere umano. Rocco Carbone con *L'assedio* (1998) sembra prendere a prestito alcuni temi dell'*Eternauta* trasposti però in una critica sociale che non vuole servirsi dell'attacco alieno come metafora... gli basta una strana nevicata di sabbia che blocca un'intera città per creare nella società un senso di panico che fa emergere le peggiori pulsioni. In una atmosfera irreale e solo vagamente post-apocalittica, il romanzo di Carbone scava nelle paure moderne dalla pandemia alla crisi climatica e proietta i suoi personaggi in un mondo senza più macchine (o meglio, dove le macchine e con esse l'ingranaggio sociale ed economico non funzionano più).

In Valerio Evangelisti (che proprio in *Urania* trova la sua consacrazione), così come in Luka B. Khremo si può leggere una spinta che arriva, da una parte dal cyberpunk e dall'altra di una nuova attenzione verso H. P. Lovecraft. In questo senso va ricordata anche l'opera di Claudio Kulesko, traduttore tra l'altro dell'opera di Eugene Thacker ed esponente di un filone narrativo che coniuga Lovecraft (per l'appunto) con le correnti di filosofia speculativa e pessimismo filosofico. La tecnologia spinta nel futuro e orientata nelle sue forme più terribili da Valerio Evangelisti, diviene il luogo di una critica sociale, se non direttamente politica, che evidenzia e coinvolge il portato bellico delle tecnologie digitali, ma anche la dimensione ultra-capitalista esercitata nei termini di sorveglianza e di concentrazione economica da parte delle Big Tech. Una nuova colonizzazione che in parte si attua con azioni militari vere e proprie, soprattutto nei paesi più poveri, e dall'altra con un'occupazione delle menti che invece ha luogo nei paesi più indu-

15 Cfr. Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà* (Einaudi, Torino), 1990.

strializzati.

La lettura tecnologica acquista quindi una valenza “attivistica” rilevando una attenzione al fatto tecnologico complessa. Vedendo in esso l’oggetto attorno a cui gravita la situazione geopolitica del mondo contemporaneo.

In questo senso si muovono anche altri due autori non strettamente “fantascientifici” come Stefano Benni e Giuseppe Genna. Il primo, con *Terra!* (1983), traspone in una *space opera* ardita, ironica, umoristica e rocambolesca (nel puro spirito dell’autore bolognese) una feroce, quanto divertita, lettura sociale che spazia dai temi climatici e ambientali alle questioni di geopolitica legate alla nuova fase della Guerra fredda. *History* di Giuseppe Genna, invece, si colloca in una dimensione ulteriore perché l’intelligenza artificiale diviene il luogo di una ulteriore e ancora più complessa riflessione sull’essere umano a partire dal suo rapporto con gli ambienti mediali. Genna approfondisce ulteriormente i suoi temi sulla natura dell’essere umano, sul male, sulla società della comunicazione e dello spettacolo attraverso un fare letterario che, più che attingere dal genere fantascientifico si può dire che reinterpreta alcune suggestioni del cyberpunk), è un discorso “politico”: Genna dimostra di conoscere bene, non solo i meccanismi di funzionamento di una intelligenza artificiale, ma di aver ben presente il sistema (capitalistico) in cui si genera ed evolve.

Il Cyberpunk, più volte citato, è stato un elemento chiave per comprendere, assimilare ma anche criticare, sin dagli anni ottanta, la penetrazione della tecnologia digitale nella nostra società. Il Cyberpunk arriva in Italia attraverso un lavoro di traduzione e divulgazione degli scrittori americani. Da questo punto di vista meritoria è stata l’operazione di traduzione ma anche di rielaborazione del pensiero cyberpunk di Antonio Caronia. Mentre il gruppo milanese che si è raccolto intorno alla rivista “Decoder” si è fatto portatore di un pensiero critico di cultura digitale che si è legato strettamente alla controcultura e all’underground riunendo creativi, artisti e pensatori intorno allo snodo “tecnologia e società”. È in questo humus fertile che vanno rintracciati gli esempi più significativi del Cyberpunk italiano, come nel caso del fumetto *Ranxerox* (dal 1978) di Stefano Tamburini, Andrea Pazienza (per poco tempo) e Tanino Liberatore. Mentre dal punto di vista letterario va ricordato lo scrittore triestino Livio Horra kh considerato il precursore del Cyberpunk italiano, mentre altre figure di spicco del genere sono Franco Ricciardiello e Nicoletta Vallorani che tra l’altro pubblica proprio con *Urania* i suoi due romanzi più direttamente collocabili nel filone: *Il cuore finto di DR* del 1992 (vincitore del Premio Urania di quell’anno) e *DReam box* (1997). Ma più che tratteggiare una storia italiana del Cyberpunk, ciò che ci preme sottolineare è come il genere per sua natura si radichi decisamente nella società, e quindi nella tecnologia contemporanea. Il Cyberpunk, anche quello italiano, costringe il genere fantascientifico a misurarsi con la società e con il mondo e non lo fa attraverso

una serie di rimandi simbolici, bensì pratica un discorso critico diretto. In questo senso svolge un ruolo attivo nel corpo sociale che intanto viene colonizzato da videogame, computer, Internet...

Lavorando soprattutto nel campo della distopia e aprendo così agli immaginari decisamente “negativi” contemporanei di Evangelisti, Khremo e Kulesko (tra gli altri), il Cyberpunk diviene genere emblematico della cultura cibernetica, informatica e digitale.

Bibliografia

Aa.Vv.. *La cultura informatica in Italia. Riflessioni e testimonianze sulle origini 1950-1970*. Bollati Boringhieri, Torino, 1993.

Calvino, Italo. *Cosmicomiche*. Mondadori, Milano, 1993.

Calvino Italo. *Una pietra sopra*. Mondadori, Milano, 1995.

Ceccato, Silvio. *La terza cibernetica. Per una mente creativa e responsabile*. Feltrinelli, Milano, 1974.

Jameson, Fredric. *Il desiderio chiamato utopia*. Feltrinelli, Milano, 2007.

Lem, Stanislaw. *Cyberiade: ovvero Viaggio comico, binario e libidinatorio nell'universo di due fantageni*. Marco y Marcos, Milano, 2003.

Lopez, Gianclaudio (a cura di). *Il sogno delle tre faraone. Silvio Ceccato da filosofo a tecnico della mente*. Stampa alternativa, Viterbo, 2014.

Rossi, Paolo. *Clavis Universalis*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1960.

Yates, Frances. *L'arte della memoria*, Einaudi, Torino, 1972.

Segre, Cesare. *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*. Einaudi, Torino, 1990.

controcampo

Intervista a Franco Forte

Stefano Locati

Franco Forte è giornalista, traduttore, sceneggiatore, editor delle collane *Gialli Mondadori*, *Urania* e *Segretissimo*. Ha pubblicato per Mondadori i romanzi *L'alba di Cesare*, *Karolus*, *L'uranio di Mussolini*, *La bambina e il nazista*, *Cesare il conquistatore*, *Cesare l'immortale*, *Caligola – Impero e Follia*, *Il segno dell'untore*, *Roma in fiamme*, *Carthago*, *Romolo – Il primo re* e la serie dei 7 re di Roma. Con Elisa Bertini ha pubblicato il giallo per ragazzi *La banda degli invisibili e la recita maledetta* (Mondadori). Per Mediaset ha scritto un film tv su Giulio Cesare e ha collaborato alle serie *RIS – Delitti imperfetti* e *Distretto di polizia*. È direttore della rivista *Writers Magazine Italia* (www.writersmagazine.it) e ha pubblicato con Delos Digital un manuale di scrittura creativa per esordienti: *Il prontuario dello scrittore*. Il suo sito è www.franco-forte.it

1. Quale ruolo ha avuto una testata come *Urania* nella diffusione della fantascienza italiana?

Il quadro storico non è molto lusinghiero nei confronti della fantascienza italiana. Quando i curatori di *Urania* diventano Fruttero e Lucentini, si ha questa idea che la fantascienza sia un tipo di narrativa prettamente anglofona, dove i lettori non vedono di buon occhio le cose scritte da italiani o, peggio ancora, come loro stessi hanno dichiarato, che non ci possa essere una bella storia di fantascienza ambientata in Italia. Quando Fruttero e Lucentini dicevano che un'astronave non può atterrare a Lucca, ovvero che se io creo una scena di fantascienza in cui un disco volante incombe su Manhattan ha una sua forza, mentre se incombe su un paese della Pianura Padana non frega niente a nessuno, non è che volessero dire che non si possa ambientare fantascienza in Italia: intendevano che c'era tutto un meccanismo scenico e immaginifico che, secondo loro, la fantascienza anglofona era riuscita a creare e che quella era la strada per vendere la fantascienza in Italia. Quando erano loro i curatori, *Urania* vendeva dei numeri spaventosi, colossali. A loro interessava vendere, non interessava lavorare per far nascere o crescere la fantascienza italiana, non lo percepivano come il loro compito. Fino a che i curatori sono stati loro le cose non sono andate granché bene per gli autori italiani, era una collana blindata. Un cambiamento c'è stato quando arriva Gianni Montanari, che è stato curatore solo per pochi anni. È a lui che viene l'idea di provare a fare un premio dedicato alla fantascienza italiana, il Premio *Urania*. Sarà il suo successore,

Giuseppe Lippi, a occuparsi della prima edizione del premio, ma l'idea di mettere in piedi il premio è di Montanari. Quando parte il Premio Urania, le cose cambiano un po', nel senso che consente di far vedere che esiste una comunità di autori italiani di fantascienza che sa scrivere. E qui bisogna fare un inciso. Il grande pubblico di *Urania* non è quello degli appassionati che va alle convention, che segue le novità, che sa tutto sugli autori e sui sottogeneri, che è un pubblico piccolo, di nicchia, ma è al contrario un pubblico generalista, spesso casuale, che passa davanti a un'edicola e capita acquisti *Urania*. Questo pubblico se avesse visto due *Urania*, uno scritto da John Smith, che non sa chi sia e non ha mai sentito nominare, e l'altro da Giovanni Rossi, quel pubblico lì al 99% avrebbe comprato John Smith, non Giovanni Rossi. Questo era proprio certo, certissimo, ed è vero in grandissima parte ancora oggi. La fantascienza è forse l'ambito in cui in assoluto c'è più diffidenza nei confronti degli autori italiani. L'arrivo del Premio Urania serviva a scardinare questa percezione. I vincitori dei premi attirano sempre e la presenza sulla copertina del bollino che certificava la vittoria è servita ad attirare l'attenzione. Effettivamente il pubblico comprava il vincitore e questo succede ancora oggi. Ma senza quel bollino, è molto, molto difficile vendere gli autori italiani in una collana come *Urania*, mette veramente a rischio i numeri di vendita. Si è provato anche a fare degli inserimenti di autori che non hanno vinto il premio, ma sono test mirati, limitati. Considerate sul lungo periodo, le vendite sono sempre state piuttosto deludenti. Da quest'anno, oltre al vincitore, ho deciso di provare a pubblicare anche uno dei finalisti. Vediamo se mettendo il bollino "Finalista al Premio Urania" si avrà un buon riscontro, altrimenti finirà anche questo esperimento. Quando parlo di queste cose, trovo sempre il mondo degli appassionati di fantascienza che controbatte, però guardando solo a sé stesso. *Urania* non riuscirebbe a sopravvivere solo col mondo degli appassionati. Ce la fanno le case editrici medio-piccole, che possono sopravvivere con piccoli volumi di vendita, ma *Urania* ha bisogno del grande pubblico. E il grande pubblico continua ad avere un'enorme diffidenza nei confronti degli autori italiani. Capire i motivi è quasi impossibile, anche perché il pubblico delle edicole, a differenza di quello delle librerie, non lo si può conoscere tramite test di mercato, è troppo volubile, le ragioni dell'acquisto di un numero della collana troppo volatili. Il canale delle edicole è praticamente ingovernabile, si può ragionare sempre e solo ex post. Tra l'altro io sono l'editor, ma non ho nessunissimo controllo sul canale distributivo. Dobbiamo implorare per vedere anche solo i dati di vendita, per riuscire ad avere dei dati di partenza in tempi non biblici, e questo complica la questione. Mi è difficile dire se e come stia cambiando il pubblico, se stia invecchiando o meno, come sia composto. Posso dedurre una serie di cose dai libri che pubblico e dalle vendite che hanno: la mia impressione è che il pubblico

si stia svecchiando e che ci siano molte più donne che leggono effettivamente fantascienza – oltre a scriverla molto bene.

2. Pensando all’impatto di ciò che pubblica *Urania* sul pubblico che l’acquista, secondo te ha avuto un’influenza sul modo di inquadrare argomenti come il futuro, la scienza, la tecnologia? C’è stato uno scambio tra i romanzi pubblicati da *Urania* e come il pubblico ragiona sugli argomenti trattati in questi romanzi?

Per rispondere ci vorrebbe un sociologo, io sinceramente questo non lo so. Posso dire che ci sono continue richieste da parte dei lettori su cosa pubblicare o su quali autori tradurre. Io però devo guardare alle vendite effettive. Se ciò che si pubblica interessa solo ai super appassionati, che ne fanno richiesta, ma al grande pubblico poi interessa altro, io prendo delle batoste terrificanti. Per esempio, a un certo punto ho seguito le fortissime insistenze da parte di gruppi di persone che chiedevano a gran voce un certo autore – di cui non farò il nome, per non alimentare polemiche, tanto chi ha seguito le vicende lo può intuire. Lo abbiamo pubblicato al meglio possibile, in un’edizione molto bella da libreria, proponendo i primi libri di una serie meravigliosa. Si tratta di un autore davvero bravo, concordo anche io, che però da un po’ di tempo latitava in Italia. Lo abbiamo riportato in libreria ed è stato un flop pazzesco. E io vedevo tutti i commenti entusiasti di gente che diceva “Ah, finalmente è tornato, finalmente lo hanno pubblicato”, poi vado a vedere i dati di vendita e sono un disastro pauroso. Vuol dire che ci sono cento persone col megafono in mano in internet che urlano e gridano felici e io ho venduto cento copie, che però per me è una mazzata clamorosa. Fuori dalla bolla degli appassionati evidentemente non è interessato così tanto. Non ne sono state vendute solo cento copie, è un modo di dire, però sicuramente non ha venduto come altre cose fatte, che magari non erano state richieste a gran voce dal pubblico dei super appassionati, ma che hanno funzionato molto bene. Naturalmente ci sono altre cose chieste dagli appassionati che funzionano, non è che voglia dire che gli appassionati non capiscono niente, ci mancherebbe, anche io sono un appassionato. Solamente che quando si pensa solo al proprio gusto personale e lo si richiede a gran voce ci si dimentica che non vale per tutti. La mia funzione è vagliare e valutare le richieste non tenendo conto solo del mio punto di vista di appassionato. Un altro esempio. Nell’edizione 2024 delle votazioni per il miglior libro dell’anno sul portale Goodreads, il miglior romanzo di fantascienza, con oltre 75 mila voti, è stato quello che in Italia è uscito con il titolo *Il ministero del tempo*, di Kaliane Bradley. È un bel romanzo di fantascienza, ma è anche una grande

storia d'amore. Il pubblico di super appassionati di fantascienza questa roba la disdegna, non la considera fantascienza. Questa è anche una storia d'amore, lo capisco, ma evidentemente il grande pubblico vuole questo tipo di storie. Poi se vai a leggere il romanzo, scopri che è anche un bel romanzo di fantascienza. È complicato riuscire a gestire tutte queste variabili. Il mio dilemma in questo caso è: siccome *Il ministero del tempo* è uscito in rilegato in libreria per Mondadori, ed è andato molto bene, io avrei la possibilità di pubblicarlo in *Urania*. Però devo fare i conti con i lettori tipici della collana, che magari vedono questo libro e ne hanno idee preconcrete. D'altra parte, è stato giudicato il miglior romanzo di fantascienza dell'anno dai lettori su Goodreads, come faccio a ignorarlo? Non posso, ma so già che pubblicarlo mi procurerà un sacco di problemi, perché è una grande storia d'amore e va contro il lettore duro e puro di fantascienza che vorrebbe solo cloni di *Fanteria dello spazio*, solo roba militare e simile. Riuscire a tenere i piedi in tutte le scarpe è molto complicato. Quando hai collane che vanno al grande pubblico, i problemi sono questi: bisogna seguire quello che dice il mercato.

3. Che impatto ha avuto la collana *Urania* sul resto della produzione di fantascienza in Italia?

Rispondere è abbastanza complicato. Oltre a *Urania*, ci sono state un sacco di altre case editrici che hanno pubblicato narrativa di fantascienza, anche se le loro collane da edicola nel tempo hanno chiuso i battenti. Ci ha provato La Tribuna con la collana *Galassia*, ci ha provato Fanucci con *Solaria*, ci hanno provato in tanti, poi però sono tutti morti. È rimasta solo *Urania*, che continua a esistere. Quindi se uno cercava un punto di riferimento generico, e non parlo del lettore super specializzato, il riferimento era *Urania*. Altrimenti bisognava passare alla libreria, dove però il prezzo di copertina era quattro/cinque volte più alto. Chi cercava fantascienza, tornava a *Urania*. Il fatto che ci fosse una collana sempre presente in edicola ha sicuramente esercitato un'influenza, è diventata un punto di riferimento riconoscibile, con la sua copertina bianca e il cerchio rosso. Quando *Urania* negli anni '90 ha cambiato completamente veste grafica, diventando più simile a un volume da libreria, è stato un disastro, c'è stato un crollo delle vendite mostruoso e sono dovuti correre ai ripari e tornare alla veste grafica precedente. Perché? Perché la gente andava in edicola, guardava e non la vedeva. Il super appassionato scandagliava e la trovava, e magari pensava fosse una bella idea – finalmente un'illustrazione a piena pagina. Io ero uno di quelli che dicevano "Oh, finalmente, un libro vero". Dopo sono

venuto a sapere che quel cambiamento è stato un disastro, perché il pubblico generico non la riconosceva e quindi non comprava. A volte conta il colpo d'occhio. Se vedo il bianco e il cerchio rosso riconosco *Urania*, la identifico subito, e in quel caso compro. In caso contrario passo oltre. È una questione di sopravvivenza: con quelle copertine, pur con illustrazioni a pagina piena, *Urania* avrebbe chiuso. Il bianco col cerchio rosso è fondamentale, dato che il pubblico ha quel punto di riferimento. Quindi è ovvio che *Urania* abbia condizionato molti che scrivevano e leggevano fantascienza. Tutti gli autori più importanti sono stati pubblicati su *Urania*, sono pochissimi quelli fondamentali che non sono ancora usciti nella collana. D'altra parte, proprio per il fatto che *Urania* è diventata il punto di riferimento per la fantascienza in Italia, c'è stato questo meccanismo strano, per cui *Urania*, soprattutto negli anni di Fruttero e Lucentini, non pubblicava italiani, o ne pubblicava pochi, e allora c'era tutto un fermento di autori italiani che si muoveva fuori dai confini di *Urania*. Io stesso ho pubblicato il mio primo romanzo con Editrice Nord nel 1990; ero uno di quegli autori che operava, lavorava, faceva, disfaceva e brigava in tutto quell'altro sottobosco degli appassionati di fantascienza, molto più ristretto, molto più risicato, che sdegnava *Urania*. C'era una sorta di movimento italiano di scrittori in contrasto proprio col fatto che *Urania* non pubblicasse gli italiani. Poi *Urania* ha cominciato a pubblicare anche gli italiani, tramite i vincitori del premio. E allora lì si aprono delle porte. Adesso ci sono piccole case editrici che fanno un ottimo lavoro e pubblicano un sacco di roba buona, e meno male, perché è uno sfogo importante per far vedere che ci sono un sacco di autori italiani che sanno scrivere. *Urania* continua a essere un bacino che è ovunque, c'è sempre, ma evidentemente lo scrittore italiano non viene molto seguito dai lettori generici che fanno i numeri complessivi di *Urania* e quindi c'è questa influenza, sì, però duplice. Da una parte *Urania* funziona come un'influenza informativa, per mantenere gli appassionati in linea con quanto si pubblica in tutto il mondo. Dall'altra la collana funziona invece come una sorta di contraltare contro cui riferirsi, per far vedere di essere in grado di fare delle cose per cui *Urania* non dà gli spazi.

4. **Passiamo alla parola “fantascienza”. Mi sembra che negli ultimi decenni il termine fantascienza sia visto come qualcosa di negativo e quindi sia emersa tutta un'altra serie di espressioni, come “distopia”, o le varie ondate di “-punk”, dal cyberpunk al solarpunk, che in qualche modo restano nell'alveo della fantascienza, ma non si dichiarano tali.**

L'etichetta “fantascienza” era considerata spregiativa dalla critica letteraria, come a dire che si trattava di letteratura di serie C. Ma è qualcosa che riguar-

da anche altri generi. Bazzico anche il mondo del giallo, per esempio, e anche lì si era cominciato a parlare ovunque di noir, per non dire “giallo”, perché il giallo era una robina di serie C. Adesso, dopo Camilleri, siccome tutti leggono gialli, allora tutti sono tornati a usare il termine “giallo”, e noir non lo usa più nessuno. Stessa cosa con la fantascienza, dove si è cominciato a parlare di distopia. Oggi però “fantascienza” non viene considerato qualcosa di dispregiativo, ma un termine che identifica una piccola nicchia. Gli editori vedono la fantascienza come un prodotto piccolo, per pochi. Allora se Mondadori fa una nuova edizione di Philip K. Dick, non può usare la parola fantascienza, perché ha speso molto per i diritti, per lanciare l'autore ai massimi livelli – se la chiama fantascienza si gioca il grande pubblico. Quindi la parola fantascienza nel Meridiano dedicato a Dick non compare. E stiamo parlando di un autore della fantascienza, che scriveva romanzi in una settimana e li consegnava velocemente all'editore perché doveva andare a comprarsi da mangiare. Stanislaw Lem è un altro grande autore a cui non si può più associare la parola fantascienza, altrimenti lo si rende di nicchia. Ursula K. Le Guin, ripresa sempre da Mondadori, è una grandissima autrice, ma se le attacchi la parola fantascienza la ridimensioni e allora meglio non usarla. È un paradosso: ci sono un sacco di grandi autori di fantascienza – Dick, Lem, Le Guin, Bradbury, Ballard, Vonnegut, e potrei andare avanti ore – che sono grandissimi autori, tutti usciti su *Urania*, ai quali però è meglio non associare il termine, non perché sia dispregiativo, ma perché li porterebbe in una nicchia di mercato, quando invece sono autori che devono essere letti da tutti. Oggi “fantascienza” resta attaccato a *Urania*, perché ha una storia su quel nome. Però fuori dalla collana, non si dice distopico o punk-qualcosa, per tutti questi autori: sono semplicemente grandi autori di narrativa. Poi magari si può dire “del fantastico”, se si vuole dare una collocazione, però tutto sommato è anche giusto così. Ci sono questi grandi autori di cui il mondo della fantascienza dovrebbe essere orgoglioso. Dick una volta era disprezzato dalla critica, era considerato un mestierante. Ora è diventato un grandissimo autore, se ne occupano tutti i critici, anche perché c'è un Meridiano. È qualcosa di epocale. Secondo me è qualcosa di positivo, anche se paradossalmente finisce per essere negativo per *Urania*, perché nella collana adesso non posso più pubblicare Dick e altri grandi autori come Bradbury, Ballard, Vonnegut – non me li danno più. Io naturalmente li pubblicherei, eccome. I lettori me lo chiedono, “ma come mai non pubblicate più Bradbury, è della Mondadori, ma non lo fate uscire in *Urania*”. Io mi ci catapulterei sopra, ma non posso, è diventato un autore che non si può mettere in una collana che ha l'etichetta di “fantascienza”. Più che un termine spregiativo, oggi “fantascienza” è diventato un termine ghehettizzante, che ti porta all'interno di un mondo più ristretto, più piccolo, mentre bisogna cercare di

rendere gli autori bravi disponibili a tutti. Dovrebbe valere anche per gli autori italiani. Per esempio, Lino Aldani, di cui abbiamo pubblicato l'antologia *La casa femmina* in Millemondi. Non sono riuscito a pubblicarlo al di fuori del marchio *Urania*, perché è considerato ancora un autore di fantascienza, però della sua importanza se ne sono accorti fior di giornalisti, che hanno scritto degli articoli bellissimi, con delle critiche meravigliose, in cui però non parlavano di fantascienza, ma di un autore di altissimo livello che usa il fantastico come strumento narrativo. Lino Aldani io non lo considero un autore di fantascienza, è un grande scrittore – punto, fine, basta. Da una parte mi ha fatto piacere ospitarlo in *Urania*, dall'altra un po' mi ha scocciato relegarlo, tra virgolette, nel Millemondi, perché meritava davvero di andare in libreria e di stare in libreria in compagnia dei Bradbury, dei Dick, di tutti gli altri.

5. Parliamo un po' del futuro della fantascienza: secondo te quali sono le prospettive della collana *Urania* e, più in generale, della fantascienza nel mercato italiano? E quali strategie vanno messe in atto per mantenerne la centralità, nel momento in cui le edicole stanno lentamente scomparendo?

Le edicole sono sempre più un disastro e quelle che restano sono diventate dei bazar. Comunque, paradossalmente, sono ancora tantissime, cinque volte il numero delle librerie che ci sono in Italia. Quindi se, come qualcuno chiede, io togliessi *Urania* dalle edicole e lo portassi solo in libreria, per la stragrande maggioranza delle persone di questo paese che non vive nelle grandi città sarebbe un problema, perché dovrebbe andare ogni mese apposta in libreria a cercarsi il libro, e non lo si può fare sempre. Adesso *Urania* è anche in libreria, perché abbiamo portato il marchio *Urania* in libreria con grandi classici. Pian pianino inseriamo anche un po' più di novità. L'idea che prima o poi la collana finisca solo in libreria c'è, però si trasformerà in qualcosa di completamente diverso. Intanto, in libreria non c'è la periodicità: si possono pubblicare cinque titoli in un anno, dieci, venti. Sai quanti titoli all'anno escono negli Oscar Storia? Non lo sa nessuno, non lo sa neanche l'editor, perché dipende da cosa trova, da cosa acquista. Passare *Urania* o il *Giallo Mondadori* in libreria vuol dire perdere l'identità della collana, per entrare nel mondo editoriale "normale". È complicatissimo mantenere viva *Urania* in questo momento. Primo, perché il mondo delle edicole è difficilissimo da gestire. Secondo, perché le spese sono sempre più alte, dato che i costi di acquisizione dei diritti, di traduzione, del lavoro editoriale sono elevati. Se il prezzo di copertina è di 14,90 o 18 euro a copia, come per i volumi da libreria, si può resistere, ma quando il prezzo è

7,90 euro a copia, come per la collana da edicola *Urania*, a parità di cura nella lavorazione, quindi con gli stessi costi fissi, è assolutamente necessario vendere tanto, altrimenti si chiude. Il mondo dell'edicola si sta contraendo. Le persone non vanno più tutti i giorni a comprare i giornali in edicola, e quindi non hanno più l'opportunità di incappare casualmente in *Urania*, di acquistarlo magari dopo la terza o la quarta volta che lo hanno visto per caso sul ripiano. Sta scomparendo il cosiddetto acquisto di passaggio, che è una grandissima fetta del mondo edicola librario. Sotto un certo numero di vendite nessuna collana da edicola può resistere. Poi chissà, tutto cambia così convulsamente nel mondo del libro. Anni fa sembrava che il libro cartaceo stesse scomparendo a favore del digitale. Poi però è successo l'esatto contrario

6. Pensavo anche al digitale, in effetti.

Il digitale a un certo punto si è bloccato, ed è rimasto bloccato, non è più cresciuto. *Urania* beneficia in maniera importante del digitale, ovviamente, perché il volume cartaceo è fuori in edicola solo un mese, mentre poi per averlo nei successivi tre anni di contratto è presente in ebook. Se voglio un libro della collana dopo l'uscita in edicola, o lo compro in ebook o vado a cercarlo sulle bancarelle dell'usato – non ci sono altre possibilità. Quindi l'ebook è importantissimo. È fondamentale però capire che, se si toglie la carta e si mantiene solo l'ebook, *Urania* chiude domani. Perché per numero di vendite e soprattutto per prezzo di copertina, *Urania* non riuscirebbe mai a reggere tutta la catena produttiva solo con il digitale. Devono esserci entrambe le cose, cartaceo e digitale.

Intervista a Silvia Casolari & Davide Monopoli

Simona Pezzano

Silvia Casolari è fondatrice e direttrice artistica del MUFANT - Museo del Fantastico e della Fantascienza di Torino, il primo museo italiano dedicato all'immaginario fantastico moderno. Project manager di progetti culturali e di innovazione sociale in partnership con Istituzioni Pubbliche e Fondazioni private. Curatrice di mostre presso il museo MUFANT e presso istituzioni terze. Presidentessa dell'Associazione Culturale Immagina, ente gestore del museo, che da oltre dieci anni è impegnata nell'implementazione di mostre e percorsi formativi inerenti l'immaginario fantastico.

Davide Monopoli è direttore del MUFANT. Esperto e collezionista di immaginario fantascientifico fonda, nel 2002, l'Associazione Culturale Immagina, con la quale svolge attività di ricerca e formazione.

1. Come avete definito i confini del genere fantascientifico e proto-fantascientifico per costruire e mettere in rete il vostro archivio di testi?

Silvia Casolari: In effetti è un tema molto caldo e attuale per noi. Qualche mese fa siamo entrati nel circuito SBAM (Servizio Bibliotecario dell'Area Metropolitana): la nostra collezione di testi ora è diventata una biblioteca vera e propria, e abbiamo iniziato la catalogazione di tutto il nostro fondo librario con il sistema Clavis¹. Per poter usare questo software in maniera efficace è necessario un tipo di classificazione per genere di questo enorme corpus in nostro possesso che comprende non solo la fantascienza, ma anche il fantastico, il fantasy, l'horror e tutti i sottogeneri e le collane a esso connesse. Per questo lavoro ingente e delicato ci sta molto aiutando Rossana Morriello – Ricercatrice di Biblioteconomia all'Università degli Studi di Firenze – che ha preso in mano le redini dell'istituzionalizzazione della nostra biblioteca nel circuito nazionale.

¹ Clavis è un software web open source che permette di gestire in modo efficiente e completo tutte le operazioni di biblioteche, archivi e musei.

Davide Monopoli: Dovendo affrontare il problema dell'etichettamento ci siamo resi conto che in Italia non esiste un sistema consolidato e definitivo per il genere “fantascienza” con le sue categorie stabili, per questo, d'accordo con Rossana, pensiamo valga la pena iniziare una ricerca proprio sulla classificazione dei generi del fantastico.

D'altronde non è solo un problema di catalogazione, ma riguarda un più ampio dibattito: quando si dice che la fantascienza arriva dall'America grazie alla decisione di Monicelli di lanciare il primo numero di *Urania* (siamo quindi nell'ottobre 1952) tutto quello che c'è prima allora cos'è? È *proto*-fantascienza? È *pre*-fantascienza? Da una parte c'era Italo Pileri, per esempio, che usava il termine *proto*-fantascienza per individuare quelle narrazioni, precedenti alla fatidica data del 1952, che presentavano già dei temi che poi si sarebbero sviluppati nella fantascienza: ossia la scienza e il contenuto scientifico, ma anche l'ambientazione spostata in là, nel futuro, quasi una moda per questo genere di romanzi che vedono la luce a tra fine Ottocento e gli inizi del Novecento. Dall'altra c'è chi utilizza *pre*-fantascienza. Questo termine, rispetto al precedente, ha una sua semantica che affonda nel tempo, ossia ha a che fare con ciò che viene *prima*, prima dell'arrivo della scienza fantastica e di *Urania*, ma questo impoverisce molto il genere. Riccardo Valla, per esempio, lo ha utilizzato, così Piero Gondolo Della Riva, grande studioso, ricercatore e collezionista di Jules Verne, ma con un approccio forse un po' ingenuo. Nei nostri mondi esistono due realtà ben distinte: da un lato gli studiosi universitari, dall'altro i collezionisti e gli amatori, che spesso riescono a riportare alla luce vere e proprie gemme, riscoprendo titoli inediti o dimenticati. Il loro approccio, però, nasce più da un coinvolgimento personale e da un'identificazione con l'oggetto, mentre lo studio risulta generalmente meno strutturato e approfondito.

Per tornare a noi, come MUFANT registriamo un grande vuoto di studi e di sistematizzazione di quegli autori che hanno anticipato la fantascienza, così definita quando Monicelli porta gli americani in Italia negli anni Cinquanta – come vuole la vulgata –, ma che inizia in realtà già nella seconda metà dell'Ottocento. Questa narrativa nasce e si afferma dopo la Rivoluzione industriale, quando nelle storie cominciano a comparire elementi scientifici legati all'idea di progresso e di tecnologia, generalmente visti in modo positivo. È l'epoca delle utopie scientifiche, popolate di invenzioni e gadget, in cui il futuro è immaginato come un continuo miglioramento. Poi dopo la Prima guerra mondiale questa fiducia si incrina: l'utopia si arresta e il progresso scientifico inizia a mostrare le sue ombre. Esiste quindi tutto un mondo di autori precedenti, poco conosciuto e studiato. Anzi in campo

non sono mancati approcci piuttosto superficiali. Basti pensare a Emilio Salgari – a cui stiamo dedicando una mostra² – spesso indicato come il primo autore italiano di pre- o proto-fantascienza semplicemente perché è un nome noto, mentre il quadro storico è in realtà molto più complesso. Salgari in effetti scrisse due o tre romanzi di fantascienza – fra cui *Le meraviglie del Duemila*, una tipica ucronia dei primi del Novecento, particolarmente famosa – ma assolutamente controvoiglia: non aveva alcun interesse per il genere. Mentre ci sono stati molti autori di proto-fantascienza, anche di una certa rilevanza, che sono poi scomparsi dalla memoria collettiva. Non è un fenomeno solo italiano: basti pensare alla Francia e a figure come Albert Robida, autore straordinario e anche illustratore noto, messi in ombra in quel caso da Jules Verne. A contribuire a questo oblio è stato anche il profondo cambiamento del sistema dei media nel secondo dopoguerra: l'arrivo della televisione ha finito per spazzare via gran parte della tradizione della letteratura illustrata.

Silvia: Mi vengono in mente, ad esempio, Giovanni Bertinetti, Luigi Motta, Calogero Ciancimino, nomi che adesso non ci dicono più nulla, ma che in realtà hanno pubblicato moltissima narrativa popolare con delle tematiche che in seguito saranno definite di fantascienza – ricordiamo almeno *Il prosciugamento del Mediterraneo* (1931) scritto proprio da Motta e Ciancimino a quattro mani. Forse però il vero pioniere della narrativa fantascientifica italiana è da considerarsi Enrico dei conti Novelli da Bertinoro, noto con lo pseudonimo di Yambo – cui abbiamo dedicato una mostra³, prima di Salgari. Attivo nei primi anni del Novecento, è stato davvero l'autore più completo: scrittore, giornalista, illustratore e fumettista italiano, regista, aveva anche una compagnia di marionette, che riscontrò anche grande successo con *I fantocci di Yambo*. Insomma, una persona davvero eclettica. È suo anche il primo film di fantascienza italiano, un film à la Méliès, una chicca da recuperare nella cinematografia italiana del fantastico delle origini: *Un matrimonio interplanetario* (1910) – molto liberamente tratto da un suo romanzo, da lui stesso illustrato, *La colonia lunare. Storia di un'ipotesi* (Genova 1908) – che narra di un matrimonio tra un terrestre e una marziana che

2 *Sandokan. Il ritorno della tigre*, mostra organizzata al MUFANT, Torino 21 settembre-26 marzo 2026 <https://www.mufant.it/2025/09/09/la-mostra-sandokan-il-ritorno-della-tigre-inaugura-il-rooftop-del-mufant/>, ultimo accesso 6 gennaio 2026.

3 *Yambo: Un pioniere della fantascienza italiana tra letteratura, illustrazione, cinema e fumetto*, mostra organizzata al MUFANT, Torino 19 ottobre-1 giugno 2025 <https://www.mufant.it/2024/09/05/yambo-un-pioniere-della-fantascienza-italiana-tra-letteratura-illustrazione-cinema-e-fumetto/>, ultimo accesso 6 gennaio 2026.

decidono di sposarsi a metà strada, sulla Luna. Creativamente era davvero infaticabile, tanto che negli anni trenta cura una serie di fumetti, di cui realizza i disegni e i testi, pubblicati soprattutto su Topolino⁴ quando era ancora edito dalla Nerbini di Firenze. Per tornare però ai suoi romanzi — che tra l'altro illustrava lui stesso — vorrei almeno ricordare *L'allevatore di dinosauri*, del 1926, che è praticamente *Jurassic Park* scritto all'inizio del Novecento. Ma anche *L'atomo*, del 1912, in cui il solito scienziato scopre un modo per rimpicciolire progressivamente la materia fino ad arrivare all'atomo: un'idea che poi diventerà un vero e proprio classico della fantascienza successiva. Ancora più significativo per lo sviluppo della fantascienza in Italia è però *Gli esploratori dell'infinito* (1906), che racconta un'audace spedizione interplanetaria e rappresenta uno dei primi esempi di narrativa spaziale nel panorama letterario italiano.

2. Si può dire che il genere fantascientifico sia stato un tramite tra la cultura scientifica dell'epoca e una larga parte della popolazione?

Silvia: Sì, c'è assolutamente questo tema anche nella cosiddetta *proto-* o *pre-fantascienza*, però è con *Urania* che si fa un salto, sia per i romanzi che per le illustrazioni. Penso al primo decennio sotto la direzione di Monicelli, con le illustrazioni di Caesar e Jacono che portano in Italia tutto quell'immaginario tipico dei pulp americani di fantascienza che da vent'anni erano già presenti in USA: dalle astronavi, agli extraterrestri, agli uomini dagli occhi grandi. Yambo è una generazione precedente che fa da terreno fertile, ma il cambio di rotta avviene con *Urania*, anche nell'immaginario.

Davide: Che però in parte si perde. Lo si vede nel passaggio alle illustrazioni di Karel Thole meno scientifiche e più surrealiste, in cui emerge un gusto più "esoterico". C'è una difficoltà tutta italiana a sviluppare un immaginario maggiormente legato alla *hard science-fiction* quella cioè degli scienziati che scrivono storie a partire da loro conoscenze. È un filone minore anche oggi, nella contemporaneità. Mi viene in mente Giancarlo Genta⁵, ordinario presso il politecnico di Torino e consulente della NASA, scrittore per passione, che ha sempre faticato a trovare una collocazione per i suoi romanzi di fantascienza hard, costruiti partendo da documentazioni ufficiali.

4 Per esempio, *Gli uomini verdi*, 1935; *I pionieri dello spazio*, 1936, N.d.A.

5 Questi i suoi sei romanzi di fantascienza: *Le porte dell'inferno* (2018), *Le rosse cupole di Acheron* (2019), *La frontiera* (2021), *Il cacciatore* (2022), *Oltre la frontiera* (2022), *Gli alieni perduti* (2022).

ciali e da studi rigorosi.

3. Ci potete parlare del Premio Urania?

Silvia: Il MUFANT ospiterà il Premio Urania che quest'anno verrà consegnato per la prima volta con un evento in presenza. Abbiamo la data: il 9 maggio 2026 nell'ambito del Salone Internazionale del Libro Off di Torino. Questa decisione è maturata a seguito di un lungo rapporto tra noi e *Urania*. L'esordio della nostra collaborazione risale al 2011, quando a Torino promuovevamo delle attività didattiche nelle scuole superiori. Era un progetto laboratoriale sul linguaggio audiovisivo: si partiva dalla scrittura di una sceneggiatura per arrivare alla realizzazione di un cortometraggio. Quell'anno avevamo scelto una serie di racconti di fantascienza, e, proprio per questo, avevamo coinvolto Giuseppe Lippi nella giuria. Quando il testimone è passato a Franco Forte questa collaborazione non si è interrotta, anzi. A più riprese abbiamo ospitato i vari Premi Urania dal 2015 in avanti sia al MUFANT sia al Salone del Libro, o al Circolo dei lettori. Quest'anno però Franco Forte, che sta davvero investendo sugli autori italiani di *sci-fiction*, ha deciso di organizzare qualcosa di nuovo: voleva avere un luogo fisico per la premiazione, visto che finora il vincitore veniva decretato sui social. Un modo per valorizzare il premio, sulla scia dell'evento per la collana *Giallo Mondadori*, che ha fatto fare il salto ai giallisti italiani, usciti dai limiti del genere. Per ora c'è la proposta di invitare i dieci finalisti del romanzo, insieme agli ultimi cinque Premi Urania. La premiazione sarà affidata a Dario Tonani, una vera e propria figura di riferimento della *science-fiction* italiana. Tanto per darti un'idea, è stato il primo italiano a essere pubblicato in *Oscar Fantastica* – un grande riconoscimento per un autore di fantascienza. Curiosamente non ha mai vinto il Premio Urania, anche se è arrivato tra i finalisti con *Infect@* (2007): un romanzo così importante che alla fine è stato comunque proposto nella collana *Urania*.

Davide: Quello che secondo me rende interessante la fantascienza italiana per come è stata impostata, soprattutto da Lippi – che era attento a tutto (il primo a diffondere la fantascienza cinese in tempi non sospetti nel 2005 pubblicando due antologie) –, è che ha lavorato sulla dimensione del genere per valorizzarlo e per mantenere quella sua identità un po' "punk" al di fuori del *mainstream* italiano. Lippi rappresenta proprio questo: era appassionato di gotico, di fumetto, di giallo. Tutto un immaginario colorato fumettistico sgangherato davvero pulp, e questa dimensione c'è molto anche nei premi dei primi

anni, che sono importantissimi, pensa a Eymerich⁶ di Evangelisti o a Massimo Mongai con *Memoria di un cuoco d'astronave* (Premio Urania 1997), dove la scienza c'entra poco, però c'è una forza e un'originalità che è “cannibale” per usare un termine allora in voga.

4. Secondo voi la parola “fantascienza” nella cultura italiana contemporanea ha ancora una capacità attrattiva sul pubblico, o si preferisce sostituirla con altri termini oggi più accattivanti: penso a “distopia” o a “solar punk”?

Silvia: Noi nel nostro piccolo continuiamo a parlare di “fantascienza”, perché la conosciamo profondamente e ne capiamo il valore letterario. Per il pubblico generalista invece la parola fantascienza ha ancora una accezione legata alla letteratura fatta di astronavi, di mostri e alieni, per questo molti stanno cercando altre espressioni, per evitare la parola fantascienza pur pubblicando fantascienza, penso per esempio all'editore Guanda che esce con la collana di *Climate fiction* che poi è fantascienza con temi ambientali – sottogenere che per altro vanta una lunga storia –, una mossa editoriale volta a un pubblico più giovane particolarmente sensibile a questo tipo di tematiche. Insomma, ancora oggi spesso si preferisce usare dei sinonimi proprio per evitare l'etichettatura di genere di serie B che il termine “fantascienza” si porta dietro. Quando poi la fantascienza di base è una narrazione allegorica delle problematiche del presente, un modo metaforico di parlare della nostra società, con varie declinazioni, seguendo il noto *what if*: “se continuiamo così attenzione che potremmo incorrere in un disastro ambientale, in un mondo post apocalittico, o ancora in una distopia di un mondo controllato dal totalitarismo”. Perché la fantascienza parte dal presente per descrivere diversi futuri possibili con un'attenzione alla scienza, non solo quella cosiddetta “dura”, ma anche la scienza sociale, come nei romanzi di Philip Dick ad esempio più attento alle problematiche sociali che non alla scienza *tout court*.

Davide: C'è un appiattimento semantico del suono, non c'è un passaggio dentro le parti più alte nel cervello fino alla corteccia, ma rimane all'ipotalamo

6 Nicolas Eymerich, l'Inquisitore è un personaggio immaginario creato dallo scrittore italiano Valerio Evangelisti, al centro di una serie di romanzi solitamente ambientati nell'Europa medievale pubblicati dal 1994 al 2018 da Mondadori. Nel 2019, all'interno della collana *Oscar fantastica*, sono usciti tre volumi curati da Alberto Sebastiani, denominati *Titan edition*, contenenti la raccolta completa dei romanzi di Eymerich. Si veda: <http://www.cymerich.com/pag002.htm>, ultimo accesso 21 gennaio 2026.

che poi manda una risposta riflessa: fantascienza e subito di riflesso si pensa agli omini verdi.

Per cercare di cambiare questa idea, al MUFANT abbiamo inaugurato il 7 dicembre 2025 una mostra sulla fantascienza di Primo Levi. Eppure, ancora a oggi, continuiamo a leggere articoli di giornalisti – anche più o meno affermati – che sostengono che quella fosse una produzione minore, quando invece Levi rivendicava con orgoglio il suo legame con la fantascienza. Questo malgrado il lavoro che facciamo non solo noi, ma anche il Centro Internazionale di Studi a lui dedicato qui a Torino, o all'importante saggio di Francesco Cassata (*Fantascienza*) pubblicato nel 2016 da Einaudi.

Silvia: Di Primo Levi, vorrei almeno ricordare questa bellissima raccolta di storie fantascientifiche, *Le storie naturali* (1966), che sono delle chicche, molto sociali molto ironiche, mentre per la gran parte delle persone rimane lo scrittore dell'esperienza del lager, che è giusto, ma non dà conto delle sue molte passioni, come quella per gli scrittori americani e inglesi di fantascienza. Molti dei suoi racconti sono disseminati di invenzioni tecnologiche, il *Versificatore*, ma anche il *Bimete* o il *Torec*, e molte altre. Abbiamo così deciso di dedicargli questa nuova mostra, partendo da una di queste invenzioni, il *Versificatore*, una macchina in grado di scrivere, che può essere considerata un'anticipazione degli algoritmi generativi *text to text*, un'IA ante-litteram, insomma. In questi anni anche Bruce Sterling si è appassionato alla sua fantascienza e in particolare al *Versificatore*. Così, circa un anno e mezzo fa, ci siamo incontrati su questa passione comune e ci siamo detti: uniamo i nostri interessi. Da qui è nata l'idea della mostra, in cui sarà presente la versione definitiva del Versificatore che abbiamo fatto costruire da un designer torinese in scala uno a uno, così come appare nello sceneggiato televisivo della Rai. La scorsa settimana siamo stati allo Share Festival/Project,⁷ durante la Torino Art Week, abbiamo presentato insieme a Sterling il prototipo del Versificatore, già in grado di interagire. In quell'occasione Bruce ha dialogato con la macchina che gli rispondeva: una vera e propria performance di arte tecnologica.

5. Mi piacerebbe approfondire con voi il rapporto tra immaginario e fantascienza, anche alla luce della vostra sensibilità su questo tema, soprattutto

⁷ Si veda: <https://toshareproject.com/2024-ALL-NATURAL> e in particolare per il progetto di Bruce Sterling, Il Versificatore, si veda: <https://toshareproject.com/IL-VERSIFICATORE-2023>, ultimo accesso, 19 gennaio 2026.

to considerando la vostra scelta di affiancare, nel caso del Premio Urania, una mostra delle copertine di Franco Brambilla.

Silvia: *Urania* è senz'altro anche storia dell'illustrazione, dell'iconografia della fantascienza italiana. Negli anni tanti autori e illustratori si sono alternati, ma la rivista è stata davvero definita da pochi nomi, quelli che hanno dato un'impronta alle diverse epoche. Ci sono Kurt Caesar e Carlo Jacono⁸, dell'epoca di Monicelli; poi è arrivato Karel Thole, durante gli anni di Fruttero & Lucentini, che ha dato un'impronta surrealista alle copertine – lui era proprio un pittore. Poi ci sono stati Oscar Chiconi e Giuseppe Festino – un nostro caro amico, riconoscibile soprattutto per le sue stupende illustrazioni in bianco e nero all'interno dei volumi. Infine, l'era digitale è Franco Brambilla, il primo in *Urania* a non dipingere più a mano, ma ad utilizzare dei software per le sue illustrazioni. È da tanti anni che lo conosciamo e abbiamo già esposto i suoi lavori sia al MUFANT sia in mostre all'estero. Ricordo, per esempio, quella organizzata a Pola, in Croazia, sulla fantascienza italiana con il Ministero degli Esteri, oppure quella al Centro Sino-Italiano di Chengdu, in Cina, anche lì con uno spazio riservato alle sue illustrazioni. Proprio per questo ci è sembrata una bella idea organizzare una mostra monografica legata al Premio Urania, interamente dedicata al suo lavoro. In quell'occasione esporremo naturalmente le copertine, cioè il suo lavoro "istituzionale" per Mondadori — ricordiamo che Franco Brambilla illustra anche le altre collane Mondadori da edicola —, ma ci sarà spazio anche per una ricerca molto più personale e autoriale, a cui tiene molto: la serie *Invading the Vintage*. Si tratta di cartoline storiche, le classiche vedute delle città italiane, che Franco "invade" con i suoi personaggi: alieni, dischi volanti e tutto il suo mondo fantastico.

Davide: Però in nessuno di loro, tantomeno in Jacono, né in Thole – che come pittore aveva una sua rilevanza internazionale e una capacità di spaziare tra diversi generi – c'è stata mai un'intenzione di disegnare la scienza, la macchina.

- 6. Siamo arrivati a questo punto partendo proprio dalle immagini di copertina e dalle illustrazioni. Dicevate che all'estero c'è un'attenzione più tecnica all'illustrazione, mentre in Italia — anche nel lavoro di autori**

⁸ Kurt Kaiser, in arte Curt Caesar, e Carlo Jacono all'inizio autore soprattutto delle illustrazioni interne a *Urania*. N.d.A.

come Caesar, Chiconi o Brambilla — l'aspetto tecnico-scientifico è meno evidente, o comunque non così centrale.

Silvia: È così, anche se ovviamente esistono moltissime varianti. Per esempio, noi abbiamo organizzato una mostra scegliendo tutte le copertine “robotiche” di Franco Brambilla, perché il tema del romanzo ruotava proprio intorno a questo. Nel suo caso, poi, va considerato che ogni mese riceve da Franco Forte solo il titolo e un breve abstract, su cui deve basarsi per inventare la copertina. Deve quindi rinnovarsi continuamente, e non è affatto un lavoro semplice fare l'illustratore per una grande casa editrice.

Davide: Il punto però, bisogna dirlo, è che si è persa un'occasione che la fantascienza aveva davvero davanti a sé: quella di compiere, a livello di rappresentazione e di immagini, una vera svolta iconica. Avrebbe potuto cioè considerare l'immagine scientifica anche dal punto di vista estetico. La fantascienza aveva più di ogni altro genere la possibilità di mescolare il contenuto scientifico alla dimensione estetica; invece, a un certo punto, ha deviato e si è concentrata soprattutto sulla dimensione contenutistica, lasciando un po' da parte l'aspetto visivo ed estetico.

Intervista a Laura Coci

Stefano Locati

Laura Coci ha compiuto gli studi presso l'Università di Pavia sotto la guida di Franco Gavazzoni. Negli anni della guerra balcanica ha promosso azioni di sostegno alla società civile e di accoglienza di rifugiati e minori. È presidente dell'Istituto lodigiano per la storia della Resistenza e dell'età contemporanea. In ambito science fiction, ha pubblicato per Delos Digital il volume *Fantascienza, un genere (femminile)*, con il quale nel 2024 ha vinto il Premio Italia. Per lo stesso editore, con Roberto Del Piano, è curatrice dell'opera di Daniela Piegai e della collana Fantascienza Resistente. Scrive per *Robot* e per diverse altre riviste in tema di letteratura dell'immaginario.

1. In che modo si è diffusa la fantascienza nell'Italia dal secondo dopoguerra? Qual è il ruolo di una collana come *Urania* nel divulgare un'idea di fantascienza?

L'idea di fantascienza (anche se ancora il nome non esisteva) era solidamente presente in Italia fin dagli anni Venti e Trenta del Novecento, generata dall'innovazione tecnologica e correlata all'idea di futuro (basti pensare al Futurismo), attraverso una serie di testi soprattutto di autori italiani. Va a Giorgio Monicelli, intellettuale brillante e inquieto, il merito di aver convinto Mondadori ad avviare la collana *I Romanzi di Urania* (la prima pubblicazione data al 10 ottobre 1952), di aver definito il genere “fanta-scienza” e di averlo reso popolare in Italia. Durante i nove anni della curatela Monicelli (fino al 2 ottobre 1961, di fatto fino al 31 dicembre di quell'anno), *Urania* pubblica narrativa d'immaginazione statunitense e britannica (numerosi testi ormai considerati classici del genere), francese, e, saltuariamente, tedesca e italiana (spesso autori e autrici sono celati da pseudonimi stranieri), aprendo così non a una sola visione del genere, ma a molteplici; *Urania*, poi, è in vendita nelle edicole a un prezzo contenuto (il che, d'altra parte, contribuisce al pregiudizio che la fantascienza abbia scarso valore letterario), dal 1960 con le belle copertine di Karel Thole che invitano alla lettura. Il miracolo economico induce a pensare che il futuro sia a portata di mano, e che sarà migliore del presente.

2. Come si è evoluta la fantascienza italiana nei decenni e quale ruolo hanno svolto diverse collane, come *Urania*, ma anche altre, come *Galassia*, tra

gli scrittori e all'interno del fandom (considerando anche le polemiche cicliche intorno all'argomento)?

Se per fantascienza italiana intendiamo “fantascienza scritta da autrici e autori italiani”, dopo il 1961 il ruolo di *Urania* è meno di zero: con la lunga gestione di Carlo Fruttero (1962-1964) affiancato da Franco Lucentini (1964-1985) non un solo titolo italiano è pubblicato da *Urania*. Si deve aspettare Gianni Montanari (curatore dal 1985 al 1990) e l'istituzione del Premio Urania per rivedere nella storica collana un nome italiano, nel 1990. I ‘nostri’ scrittori e scrittrici sono costretti a ripiegare su altre collane: *Galassia*, *Cosmo Ponzoni* (in edicola), le edizioni Libra, Nord (in libreria). Se invece intendiamo “fantascienza tout court”, con una grossolana generalizzazione si può affermare che la fantascienza italiana (Primo Levi insegna) abbia spesso carattere marcatamente sociale, quella statunitense sia più massimalista: questo ha influito sulla produzione nostrana, che negli anni Settanta e Ottanta si è progressivamente americanizzata, e sull'immaginario collettivo, contribuendo allo stereotipo del genere che consisterebbe in avventure spaziali, omini verdi, guerre intergalattiche...

3. La diffusione della fantascienza ha avuto/ha un impatto sul modo di percepire il futuro, la scienza, la tecnologia da parte del pubblico italiano?

Certo, lo ha avuto, non solo – come dicevo – grazie al mito della modernità negli anni Venti e Trenta del Novecento, ma anche e soprattutto grazie al clima di positivismo che accompagna il boom economico tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta e al passaggio dall'immaginario al reale rappresentato dalla competizione tra Stati Uniti e Unione Sovietica per la ‘conquista’ dello spazio (si noti il linguaggio militarista) e lo sbarco sulla Luna, avvenuto il 20 luglio 1969. L'onda di entusiasmo prosegue, direi, fino ai primi anni Ottanta, quindi si affievolisce notevolmente con il cosiddetto riflusso, quando alla dimensione collettiva e sognatrice (penso alla rivoluzione planetaria del Sessantotto e alla rivolta possibile del Settantasette) se ne sostituisce una decisamente più individualista e disimpegnata. Poi, anche, il futuro ha fatto irruzione nel presente (personal computer, telefoni cellulari, intelligenza artificiale...), rendendo la fantascienza meno interessante allo sguardo di molti, che evidentemente non comprendono il portato di critica sociale della migliore scrittura di immaginazione.

—

4. La fantascienza diffusa in Italia ha avuto/ha un impatto, diretto o indiretto, su altri media prodotti in Italia (ad esempio cinema, sceneggiati tv, fumetti, ma penso anche a podcast, webserie, fan-fiction, videogiochi)?

Per quanto riguarda il cinema, direi che l'Italia produce negli anni Sessanta soprattutto B-movie (con alcune eccezioni, per esempio nel 1965 il bellissimo *La decima vittima* di Elio Petri, da un racconto di Robert Sheckley), poi la produzione si dirada. Diverso il discorso per gli sceneggiati: chi ha la mia età (sono nata nel 1958) non può non ricordare *A come Andromeda*, produzione Rai andata in onda in prima serata nel 1972, una vicenda ambientata “in Inghilterra, l'anno prossimo” (dai titoli), dunque percepita come straordinariamente vicina. Ma anche nel caso degli sceneggiati la produzione svapora nel corso degli anni. Più durevole l'influenza della fantascienza nel fumetto italiano: Nathan Never (dell'immarcescibile Sergio Bonelli Editore) data al 1991, ma è divenuto ormai un personaggio a sé stante, a prescindere dal genere fantascienza. So davvero poco di podcast (ambito che, tuttavia, mi pare in espansione) e non so nulla di fan-fiction in tema di fantascienza in Italia. Quanto a webserie e videogames di produzione italiana, da ignorante in materia, direi che sono davvero pochi; si importano quelli statunitensi, per lo più: si veda il gioco (violentissimo) *Helldivers 2*, tanto amato dai suprematisti Groyper, ispirato dal film *Starship Troopers* di Paul Verhoeven (1996), a sua volta tratto dal romanzo bellicista e razzista di Robert Heinlein (1959).

5. Qual è il rapporto del pubblico con la fantascienza in Italia oggi? E per quali ragioni la parola “fantascienza” appare paradossalmente desueta, o è guardata con diffidenza, tanto che bisogna spesso mascherarla sotto altre espressioni (“distopia”, “qualcosa-punk”, etc.)?

Chi legge fantascienza (con l'eccezione di *Urania*) appartiene a un pubblico di nicchia, che tuttavia affolla le convention (Stranimondi a Milano, per esempio) e permette al genere di mantenere vitalità e vivacità. Al fatto che il vocabolo “fantascienza” è ormai diventato quasi una parolaccia ho dedicato un'ampia riflessione sul numero 103 della rivista *Robot* (autunno 2025), al quale rinvio. In sintesi, direi che la letteratura “alta” non accetta che la fantascienza basti a sé stessa e per nobilitarla ricorre sempre, dagli anni Sessanta in avanti, ad altre categorie: la parola che rinvia al genere è messa pressoché al bando anche nelle recenti operazioni editoriali mondadoriane, il Meridiano Dick (2025) e la serie Oscar Le Guin (2024-2025). La contemporaneità vive spesso di apparenza più che di sostanza: il vocabolo “distopia” (abusatissimo!) è di moda, come l'ennesima variazione “punk” risponde a strategie di mercato.

5. Quali sono le prospettive della fantascienza (e anche della collana *Urania*) nel mercato italiano attuale?

Il mercato decide tanto, troppo, e – come afferma Paolo, il mio libraio del cuore – è “un mercato omologato e al ribasso”. *Urania* stessa (pure di Mondadori) è vittima della logica di mercato, attenta al numero di copie vendute o vendibili più che alla qualità delle proposte. Le piccole case editrici (Delos Digital, Zona 42, Kipple Officina Libraria) operano con coraggio, pubblicando (tra gli altri) titoli di grande interesse, che invitano alla resistenza civile e aprono ad altri futuri possibili. La migliore fantascienza porta al ragionamento, al confronto, alla critica: attività svalorizzate in una società come quella contemporanea, per altro appiattita sul profitto e sul presente e incapace di progettare il futuro. Ma in tempi come questi è proprio di ragionamento, confronto, critica che abbiamo bisogno.

Intervista a Gino Roncaglia

Simona Pezzano

Gino Roncaglia insegna presso l'Università Roma Tre Editoria digitale e Digital Humanities. È Consulente scientifico, autore e collaboratore per la direzione RAI Cultura. Autore di numerosi saggi sul settore dei nuovi media, tra le sue più recenti pubblicazioni: *Filosofia dell'intelligenza artificiale* Editoriale Corriere della Sera, 2025 e *L'architetto e l'oracolo. Forme digitali del sapere da Wikipedia a ChatGPT*, 2023.

1. Che importanza dare ad *Urania* all'interno della fantascienza italiana... Precursore? Elemento fondante? Start-up? Incubatore della letteratura fantascientifica italiana?

Direi che *Urania* è stata importante soprattutto nel costruire una generazione – anzi, due o tre generazioni – di lettrici e lettori di fantascienza (inizialmente soprattutto lettori; spero che oggi la proporzione di genere sia più equa, anche considerando che le donne leggono molto più degli uomini). Non è stata la prima collana italiana di fantascienza, non è stata sempre o necessariamente la migliore, ma è stata sicuramente la più importante per diffusione, per continuità nel tempo (pur in stagioni e con impostazioni in parte diverse), per la capacità di costruire canoni. Questo vale in generale, ma si riflette anche sulla dimensione 'nazionale' della fantascienza italiana: molte scrittrici e molti scrittori italiani hanno incontrato la fantascienza sulle pagine di *Urania*, hanno scritto per *Urania* (o magari, più recentemente, per il Premio Urania), hanno insomma avuto *Urania* come punto di riferimento imprescindibile, perfino nel lungo periodo in cui questa è stata caratterizzata dal predominio assoluto della fantascienza anglosassone, quello della curatela di Fruttero e Lucentini. Naturalmente, non si tratta dell'unico punto di riferimento: per l'evoluzione della fantascienza italiana è stato essenziale per un verso il variegato mondo delle fanzine, per altro verso il resto del mercato editoriale dedicato, da *Galassia* a *Robot*. E, più recentemente, il mondo della fantascienza italiana in rete, che conosco meno perché il tempo disponibile per leggere è ahimè man mano diminuito. Ma, per fare un esempio recente, Delos è oggi una realtà attivissima che pubblica un gran numero di autrici e di autori italiani e unisce in maniera efficace editoria digitale e editoria cartacea.

2. E quali altre collane o eventi editoriali affiancherebbe a *Urania* come emblematici della storia della fantascienza italiana?

Mentre *Urania* è stata una presenza costante, le altre sedi editoriali hanno avuto stagioni di diversa fortuna. Alle origini, molti autori italiani hanno scritto con pseudonimi anglosassoni, ad esempio per *Cosmo Ponzoni*. *Galassia*, sotto le direzioni di Roberta Rambelli prima e di Ugo Malaguti poi – e in parte anche sotto la direzione di Curtoni e Montanari –, è stata per un periodo l'alternativa 'impegnata' a *Urania*, e ha pubblicato (in forme forse un po' autoreferenziali) anche autori italiani. Sempre sotto la direzione di Malaguti, sono arrivate in seguito *Nova SF* e le collane *Libra* (poi *Perseo*, poi *Elara*), a loro volta aperte alla fantascienza italiana. Dal 1976 al 1979 e poi di nuovo dal 2003, *Robot* – fondata da Vittorio Curtoni – è stata sicuramente una sede editoriale importante, anche se soprattutto per la narrativa breve e per la saggistica. E, come accennavo, *Delos* – che peraltro ha assorbito anche *Robot* – è oggi probabilmente la sede editoriale più importante per la fantascienza italiana, escludendo *Urania*. Mentre un'attenzione relativamente minore verso la fantascienza italiana c'è stata ad esempio da parte dell'editrice Nord: potrei sbagliare, ma credo che nella collana *Cosmo Oro* non sia stato pubblicato nessun autore italiano, qualcosa ha pubblicato *Cosmo Argento* (ad esempio Menghini e Prosperi), ma relativamente poco. Anche se alla Nord si deve una bellissima antologia di protofantascienza italiana, *Le aeronavi dei Savoia*.

Per quanto riguarda gli eventi editoriali, credo vadano ricordate le mitiche 'rassegne del cinema di fantascienza' organizzate da *Libra* (nello specifico, da Cozzi e Malaguti) prima al Planetario di Roma e poi in diversi altri cinema in giro per la penisola. Una stagione relativamente breve – due o tre anni a partire dal 1975 – ma importante per il collegamento fra fantascienza cinematografica e fantascienza letteraria: diversi fra i (moltissimi) spettatori compravano anche qualche libro, e probabilmente – in piena stagione fanzine – questo ha aiutato a mantenere alta l'attenzione verso la fantascienza anche dopo lo sbarco sulla Luna. Naturalmente c'è anche il festival del cinema di Fantascienza di Trieste, ma direi che quello si rivolgeva (e si rivolge) soprattutto a chi è già appassionato.

3. Quali sono stati gli autori stranieri che più hanno orientato la fantascienza letteraria italiana?

Difficile dirlo, perché in realtà la fantascienza letteraria italiana è molto variegata. Ci sono stati autori influenzati dalla fantascienza classica dell'età dell'o-

ro, a cui era particolarmente legata l'*Urania* delle origini; autori, come quelli che ruotavano intorno a *Galassia*, più influenzati dalla fantascienza sociologica prima (in particolare Pohl e Kornbluth), e dalla New Wave dopo; autori – e soprattutto autrici – influenzate dalla fantascienza femminile e femminista (inizialmente, direi, più Ursula Le Guin che – ad esempio – Octavia Butler o Joanna Russ, riscoperte in anni più recenti). Poi naturalmente il cyberpunk, e in particolare Gibson e Sterling (Sterling vive da parecchi anni a Torino). E va detto che un certo influsso l'ha avuto anche il fantasy, tra i due generi esiste una 'terra di mezzo' (penso ad autori come Gianluigi Zuddas o, più recentemente, Licia Troisi); non è l'ambito fantascientifico che personalmente prediligo, ma esiste; e, più recentemente, il tecno-fantasy è ad esempio un sottogenere abbastanza frequentato.

4. **Luigi Cozzi** — in uno dei suoi volumi dedicati a *Urania* — sostiene che Monicelli avesse in mente di creare una scuola di narratori italiani di fantascienza. Sappiamo poi che sotto la gestione di Fruttero & Lucentini il “divieto” dell'editore di pubblicare autori italiani è stato seguito tassativamente. Solo nel 1989 la Mondadori modificò questa linea con l'istituzione del “Premio Urania”, destinato al miglior romanzo inedito italiano. Alla luce di queste vicende, si può parlare di una “via italiana” alla fantascienza, caratterizzata da temi e prospettive differenti rispetto alla produzione straniera?

Beh, se è sicuramente vero che la direzione Fruttero & Lucentini ha rappresentato un periodo di chiusura editoriale di *Urania* alla fantascienza italiana (come ad alcune fra le tendenze più interessanti di quella anglosassone, peraltro), è anche vero che ad esempio la rubrica “Il marziano in cattedra” aveva comunque un qualche scopo anche di avviamento alla scrittura, e in un certo senso recuperava qualcosa delle idee di Monicelli. Per quanto riguarda la ‘via italiana’ alla fantascienza, forse ci sono tratti specificamente ‘italiani’ nella produzione fantascientifica dei nostri autori, ma devo dire che farei una certa fatica a trovarli: mi pare che la fantascienza italiana non abbia un'identità così fortemente riconoscibile come quella che ha avuto, ad esempio, la fantascienza russa, o quella dell'est europa, o – oggi – la fantascienza cinese. Questo non vuol dire necessariamente che siamo andati a rimorchio della fantascienza anglosassone, ma se c'è stata una rivendicazione specifica, direi che è semmai stata più geografica (il famoso “a Lucca mai”) che tematica o stilistica. In un certo senso è un peccato, perché le suggestioni dei nostri autori ‘mainstream’ che si sono avvicinati alla fantascienza (da Massimo Bontempelli a Tommaso

Landolfi, da Dino Buzzati a Italo Calvino, da Primo Levi a Corrado Alvaro), pur diversissimi fra loro, avrebbero potuto portare forse, almeno in qualche caso, a risultati interessanti. Ma non mi pare siano mai state pienamente assorbite dagli autori ‘di genere’ (cosa che è successa, ad esempio, in Russia o in America Latina). Forse delle eccezioni ci sono: in parte Lino Aldani, in parte Vittorio Catani... E va anche detto che il gap fra letteratura ‘colta’ e letteratura ‘di genere’ si sta forse un po’ chiudendo negli ultimi anni: ad esempio Valerio Evangelisti ha sicuramente rappresentato un ponte fra fantasy, fantascienza e letteratura colta, e i modelli rappresentati da Margaret Atwood, o da alcuni degli ultimi romanzi di McEwan, o (per muoversi in un territorio diverso, quello del New Weird) da Jeff VanderMeer, fanno almeno in parte breccia anche da noi. Ma se si parla di letteratura italiana, la situazione resta problematica: ad esempio non mi pare che *Storia di Karel*, il romanzo fantascientifico di Antonio Pennacchi, sia stato accolto con particolare attenzione nell’ambiente della fantascienza italiana (confesso peraltro di non averlo letto neanche io, è da tempo nella pila dei libri da leggere, prima o poi ci riuscirò). Idem per un libro che a me è piaciuto molto, *L’inattesa piega degli eventi*, di Enrico Brizzi: un’ucronia che, senza voler fare paragoni impossibili (la scrittura di Roth è inarrivabile), può essere vista come una sorta di versione italiana di *The Plot Against America* di Philip Roth; Brizzi ha scritto anche un paio di sequel altrettanto piacevoli, ma non è certo un libro noto, neanche nell’ambiente fantascientifico. Peraltro, un certo pregiudizio verso la fantascienza ‘di genere’ permane anche nel mondo anglosassone: se Ursula Le Guin è ormai riconosciuta come un punto di riferimento letterario anche fuori dal mondo della fantascienza, quante persone colte ma non appassionate di fantascienza conoscono, ad esempio, gli straordinari romanzi di Ann Leckie?

5. A suo parere quali sono gli autori italiani che più di altri hanno saputo cogliere i cambiamenti tecnologici e scientifici in atto nella società?

Dipende probabilmente dai periodi e dagli ambiti scientifici e tecnologici considerati – e forse anche molto dai gusti personali; comunque, anche in questo caso farei fatica a fare singoli nomi, anche perché non sono sicurissimo che la fantascienza – italiana e non – abbia necessariamente i risultati più felici quando anticipa o coglie cambiamenti scientifici e tecnologici. Certo ci sono eccezioni illustri: basti pensare a Arthur C. Clarke, o alle leggi della robotica di Asimov, che oggi sono tema di discussione accademica e anticipano per certi versi la “*constitutional AI*” di Anthropic. Ma non direi che la fantascienza italiana abbia avuto molti autori di questo tipo. Forse in parte il cyberpunk italiano

– Francesco Grasso, la stessa Nicoletta Vallorani – toccano temi rilevanti da questo punto di vista, anche se ovviamente con un taglio assai diverso rispetto alla fantascienza classica. Potrei poi ricordare, alle origini del cyber italiano, anche il ruolo di Shake Underground e di Raf ‘Valvola’ Scelsi: ma si tratta di un ruolo di impegno politico e editoriale, più che direttamente autoriale.

Il 10 ottobre 1952 l'Italia scopriva che il futuro aveva un perimetro ben preciso. Con il primo numero de *I romanzi di Urania*, dedicato a *Le sabbie di Marte* di Arthur C. Clarke, l'editore Mondadori non si limitava a lanciare una collana economica da edicola: dava avvio a un vero e proprio laboratorio dell'immaginario nostrano. *Urania e gli immaginari tecnologici in Italia* mappa la produzione fantascientifica del nostro Paese e le sue evoluzioni, a partire proprio da quella storica collana. Attraverso l'analisi dei testi, gli studiosi qui presenti hanno isolato temi, categorie e sottogeneri ricorrenti, allargando lo sguardo oltre la pagina scritta, alla ricerca delle traiettorie di quell'immaginario in differenti forme mediali. Il volume mette poi in dialogo queste narrazioni con la storia della cibernetica e dell'informatica in Italia, indagando come racconto del futuro e innovazione tecnologica si siano influenzate a vicenda.



università
iulm



ISBN 978-88-99559-94-6



9 788899 559946

€ 20,00