

<https://doi.org/10.7393/LION-109>

Vittorio Curtoni e l'inquietante contestazione

Derive e frontiere. Scorribande nella lingua e nei linguaggi di fumetto e fantascienza

di [Alberto Sebastiani](#)

Destinazione uomo. Tendenze della fantascienza italiana è un'antologia curata da Vittorio Curtoni, Gianfranco de Turreis e Gianni Montanari uscita come n. 113 di “Galassia” il 1° marzo 1970. Contiene undici racconti, allora senz'altro indicativi delle tendenze della fantascienza nazionale (Iannuzzi 2014: 209-214), oggi voci significative dell'interpretazione di quel contesto storico e culturale. Esce infatti all'indomani dell'allunaggio e dell'inizio della stagione della contestazione, in un momento in cui l'editoria rivela un nuovo interesse per la fantascienza e in cui il successo della new wave britannica influenza anche la produzione italiana.

Il titolo testimonia un nuovo orizzonte, antropico. Infatti, il sintagma nominale con successione determinato + determinante e testa *destinazione* ricorre spesso nei titoli editi in Italia di fantascienza nazionale o estera. Basta una rapida ricerca sul [catalogo Vegetti](#) per individuare quella testa associata a determinanti spaziali e temporali, da *Destinazione... Terra...* di Ray Bradbury (Urania, 1953) a *Destinazione Luna* di Robert A. Heinlein (Nova SF, 1973) e *Destinazione Universo* di A. E. Van Vogt (Editrice Nord, 1979), da *Destinazione Eternità* di Laura Parravicini (Ponzoni, 1961) a *Destinazione: 31° secolo* di Robert Silverberg (Urania, 2004). La ricorrenza di *destinazione* non sorprende: la letteratura fantascientifica ha un caposaldo nel viaggio. Il determinante *uomo*, però, introduce appunto un orizzonte antropico, nonché un paradosso formulato anche dall'*Introduzione* al volume: «siamo finalmente arrivati al giorno in cui l'umanità, per due volte, ha posato la sua impronta su un altro corpo celeste, la Luna», ma nei racconti selezionati «assolutamente predominante risulta l'impegno introspettivo (che abbiamo inteso sottolineare col titolo dato alla raccolta), che fa assumere sovente più importanza ai personaggi che non alla trama. Già questo fatto è indice di un preciso desiderio, che è quello di nobilitare il modulo fantascientifico per una ricerca spiccatamente psicologica» (p. 12).

In effetti, i racconti sono lontani dall'immaginario di conquista dello spazio e di battaglie galattiche delle origini. Il viaggio è nell'uomo, come insegna la new wave, e si svolge tanto nel passato, quanto nel presente e nel futuro, alternativi o meno, o in dimensioni atemporali. Così Gogo Tao Carrara in *Guarda che notte splendida tesoro* presenta un'inquietante storia d'amore in una natura tutt'altro che idilliaca, Curtoni con *Ritratto del figlio* mette in scena un dramma familiare nell'Italia post-guerra atomica degli anni sessanta, Luigi de Pascalis in *La sua mano* il conflitto con orrori ancestrali per mare durante la tratta dei neri, de Turreis con *Natale su Miranda* una crisi esistenziale tra le stelle, Tiberio Guerrini in *Il pianeta delle maschere* un'allegoria del senso di colpa, Riccardo Leveghi in *Deserto rosso* un'avventura fantarcheologica sulla lotta per la sopravvivenza, Mauro Antonio Migliaruolo con *Gli arpionatori* il problema della densità demografica, Montanari in *Ad*

maiolem dei gloriam quello religioso nell'inesauribile conflitto tra blocco sovietico e occidentale, in questo caso nelle mani della Santa Sede, Massimo Pandolfi in *Il mare bianco* l'amore come possesso, infine Piero Prosperi con *Rivelazioni sul Tropical Project* e Maurizio Viano con *A pesca sul lago Qumran* affrontano il desiderio di conoscenza e di felicità dell'uomo di fronte agli universi e alle dimensioni parallele.

Stili diversi, diversi lessici

Gli stili sono molto vari: si va dalla sintassi fortemente paratattica, nominale, frammentata di Carrara (es. «La notte era calda. Stelle. Tante stelle. Odori. Buoni odori. La campagna aperta, sussurrante, tremolante. Passi tranquilli, leggeri», p. 15) alla prosa marcatamente letteraria e ricca di aulicismi di Miglieruolo (es. «Si dice che esse statue fossero poste anche nelle nicchie che ad ogni cento metri sono scavate nel cemento; ma pare più ragionevole ipotesi ritenerli abitacoli per disumane scelte ad ancestrali nemici. E ciò confermerebbero le polverose vestigia di scheletri ivi trovate e le numerose feritoie che concedono l'esame dell'altro lato», pp. 123-124), dalla soluzione grafica di usare la parentesi tonde per introdurre i pensieri della forma di vita autoctona di Miranda in de Turris alla struttura dialogica teatrale di Guerrini (con tanto di indicazioni dei personaggi che prendono parola, come nelle sceneggiature), il cui testo è in dialogo con versi di Eschilo, Baudelaire, Lorca, D'Annunzio che si intervallano alla narrazione, e con essa sono in dialogo. Altri fenomeni di intertestualità sono espliciti nella citazione da Genesi 19,24-25 e nella riscrittura del Salmo 28 di Davide in Montanari (pp. 146, 150), così come una certa ricercatezza letteraria è evidente nei cromatismi di Leveghi (*le onde del deserto scarlatto nel tramonto, le lunghe antenne di smeraldo delle falene giganti, uno sfavillio di luci e di colori di fosforo, un purpureo gioco di corpi*), unico autore che presenta un consistente uso di lessico scientifico, riconducibile agli ambiti entomologico (*imenotteri*), meccanico (*turbine, pilota automatico*), elettronico (*valvole*, il prestito non adattato *relais*), chimico (*materiale duttile*), botanico (*peduncolo*), edilizio (*paratie esagonali*), meteorologico (*angstrom*). Un repertorio in cui appaiono anche termini, allora, di recente introduzione, come *computer* (1966 per il GDLI e Zingarelli 2021, "prima del 1966" per Devoto-Oli 2020-21, e a lemma nei dizionari italiani dal 1970 secondo Cortelazzo Cardinale 1986; ma [retrodatabile](#) al 1962), che rivela una certa creatività con neoformazioni (civiltà *esoantropomorfe*), e in particolare con l'uso di *servopilota* come sinonimo di "pilota automatico", e non per indicare un meccanismo che potenzia un segnale.

Anche negli altri racconti occorrono esempi di lessico tecnico scientifico, abbiamo ad esempio *permutazioni di temperatura* in Miglieruolo, *cemento precompresso, visore e lenti telescopiche* in Montanari, *robot* in Pandolfi, *camera di decompressione* in de Turris (che inventa anche il *cronometro-calendario*), e la forma *bacteri* in Guerrini, ma la tecnologia è un elemento secondario. La luna, poi, è appena citata da Carrara e de Pascalis, e solo Miglieruolo ne fa l'ambientazione della storia, ma per raccontare il suo sfruttamento da parte dell'uomo e la sua rovina, fino alla collisione con la Terra e alla reciproca distruzione. I racconti affrontano macrotemi come la sovrappopolazione, la crisi ambientale, il consumismo, e Pandolfi con l'omicidio finale nella sua storia d'amore prefigura i discorsi sul femminicidio: «La uccisi perché l'amore è possesso completo, la uccisi perché era mia e non poteva esserlo, perché un dio malvagio aveva deciso così,

perché non era come me, perché non era umana, ma Dio quanto l'amavo, l'ho amata e l'amo ancora» (p. 163). Anche il contesto internazionale vi rientra, rielaborato: con Montanari il conflitto Usa Urss si protrae nel futuro (come anche in *2001: Odissea nello spazio*, del 1968), e con Prosperi si attua (o forse no) un rapimento di Fidel Castro per volontà del governo statunitense. Solo con Curtoni, però, viene effettivamente tematizzato un preciso evento storico: la nascita della contestazione in Italia, i movimenti politici e gli scontri di piazza.

Il dopobomba di Curtoni

Ritratto del figlio, unico datato dei racconti antologizzati («Ottobre 1968», p. 49), è ambientato nel “dopobomba”, in un'Italia avvolta dalla *nebbia* post-atomica, in cui Antonio, contadino, sposato con Clara e padre di Luigi, si ostina a coltivare un grano che non cresce, così come suo fratello Marco, padre a sua volta di Livia, vedovo di Gianna, morta di parto, e con una fidanzata, Matilde. L'ufficiale Peter Harrison non capisce perché Antonio e gli italiani in generale non mangino *cibi sintetici*, *alghe* e *plancton*, come loro americani, vincitori della guerra atomica che ha ridotto di due terzi la popolazione mondiale e provocato mutazioni tra animali (come la mucca asessuata con tre corna di Antonio, p. 27) e umani (es. la «donna dai sei sessi» esibita alla festa del paese p. 46). La guerra è avvenuta sei anni prima (Luigi ha sei anni ed è nato «che c'erano ancora i bombardamenti», p. 28), ed è curioso che, facendo un atto improprio, ovvero prendendo come riferimento la data indicata per la composizione del racconto, 1968, la sottrazione dia 1962, anno della crisi missilistica di Cuba. Il contesto di riferimento è però quello: il conflitto Usa Urss è diventato guerra, l'arsenale atomico ha fatto il suo corso e ora gli Americani dominano incontrastati, parlano di «un mondo nuovo che nasce» (p. 29), ma in Italia non tutti apprezzano la loro presenza. Antonio, ad esempio, dice a Hamilton: «La guerra è finita. Ci avete aiutati, e vi ringraziamo. Ma adesso basta, non vogliamo più carità. Saremo dei pazzi, come dice lei, ma non dei pezzenti. Ce la possiamo cavare» (p. 25). Lo scambio si fa poi ironico, quando Hamilton dice che un giorno se ne andranno ma «naturalmente resteranno delle commissioni di vigilanza, o qualcosa del genere» e Antonio risponde: «naturalmente. Suppongo sia lo spirito di fraternità a spingervi a fare tutto questo»; e poi, all'americano che spiega «siamo stati costretti a pensare ad un alleato stabile: bene, guarda caso, abbiamo scelto voi», ribatte: «e così saremo sempre sotto la grande ala dell'America» (p. 29). Alla fine, però, tra i due nasce amicizia e rispetto. Anche perché il problema è un altro.

In questo scontro si riconoscono questioni del secondo dopoguerra: le ingerenze americane nella politica italiana (Ginsborg 1989: 92-159), mentre il categorico «Bisogna ricostruire» (p. 25) riecheggia la fase della Ricostruzione. Inoltre, l'Italia è raffigurata arretrata e povera, come nel neorealismo, della cui lingua Curtoni mantiene una sintassi paratattica ma opta per un italiano medio privo di elementi dialettali, informale, con espressioni colloquiali che si riscontrano ad esempio nelle descrizioni del figlio («sei anni suonati», p. 28; una testa «piena di capelli corti», p. 34). Questi è un personaggio inquietante dagli *occhi grigi e freddi* (p. 27) «come la nebbia» (p. 35), *remoti* (p. 34), che «non parla, non risponde, forse neanche ci sente. Certi giorni lo guardo e mi sembra che sia un estraneo, un mostro. È così distante da noi» (p. 28). Quel *noi* sono i genitori Antonio e Clara: non lo capiscono, lo considerano appunto *mostro*, *subnormale*, *pazzo*, *disgraziato*, *creatura ambigua*, forse con *traumi* e un *blocco mentale*, un *animale* che come tale entra in scena,

nascosto nella stalla, *accucciato* al buio, dove «qualcosa si era mosso» (p. 26). Antonio ne è spaventato ed emerge la sua inquietudine, con cui il lettore è portato a identificarsi per la focalizzazione interna che rompe con la narrazione neorealista.

Tramare nell'ambiguità

Tale tensione emerge anche da scelte lessicali perturbanti nelle descrizioni, come in quella a tratti gozzaniana dell'arredamento della casa di Marco, ricostruita come prima della guerra: «canterani neri sepolti nell'ambiguità della penombra delle camere da letto, tavoli asmatici coperti di porcellane scintillanti per le grandi occasioni, divani sconnessi» (p. 38). Il *nero* e la *penombra* per la cupezza, *sepolti* e *asmatici* per la situazione opprimente, *sconnessi* per la precarietà, e soprattutto *ambiguità* per l'incapacità di delineare: è una parola ricorrente nel racconto, specie in relazione a Luigi (la *creatura ambigua*, che non ride mai e al limite scopre i denti in una *smorfia ambigua*, p. 34). Con lui Antonio non riesce a comunicare, e non si fida a lasciare sola sua moglie perché teme «che il ragazzo possa farle del male» (p. 39); in lui sente «pensieri cattivi» (p. 34), vede gesti *ostili* «a tutto ciò che ricordava, in qualsiasi modo, il passato» (p. 37). Interagisce solo con la cugina Livia, e Antonio si chiede: «chissà cosa tramate quando siete da soli e vi sentite sicuri» (p. 37). Il verbo *tramare* implica complicità e pericolo, e infatti i due tendono il filo in cui inciampa Matilde (p. 41), per cui Antonio capisce l'ineluttabilità degli eventi: «è inutile, prima o poi troveranno qualcosa per noi tutti» (p. 41); e con Peter aggiunge: «un bel giorno troveremo tutto il paese pieno di fili, e la gente ci cascherà dentro come le mosche nella tela del ragno. Poi copriranno tutta l'Italia e tutto il mondo, e lo avranno in pugno. Oh, un'agonia molto breve, le assicuro. I bambini non sono crudeli, no?» (p. 45).

Se la guerra è quella atomica, finzionale, e la situazione ricorda il secondo dopoguerra, il contesto di riferimento è però quello coevo alla stesura del racconto: la guerra fredda e la contestazione. Ci sono diverse spie linguistiche e narrative a evocarlo: nell'inquietante casa di Marco c'è «un'aria piacevolmente distensiva» (p. 38), e siamo proprio nel periodo della "distensione"; inoltre «sono scoppiati degli incidenti gravissimi nel milanese. Pare che un gruppo di disgraziati sia saltato addosso a due poveri mutilati di guerra e li abbia fatti a pezzi. Hanno sparato anche sugli americani che tentavano di far cessare il massacro, e così ci sono stati diversi morti. Non so se ti rendi conto: gli italiani tutti da una parte, e gli americani dall'altra. Come ai tempi della seconda guerra mondiale» (p. 40), e «l'Italia piena di matti infatuati delle vecchie idee razziste che non ci metterebbero molto a far fuori tutto il contingente straniero che c'è in giro» (p. 40). I fatti sono inventati e la contrapposizione ha apparentemente ben poco a che vedere con la contestazione sessantottina, viste le *idee razziste*, ma si tratta di una mascheratura, ciò che traspare sono l'aggressione alla generazione che ha fatto la guerra, i padri, e agli statunitensi. L'antiamericanismo era forte, erano gli anni della guerra del Vietnam e per capire la diffusione del sentimento basta riascoltare canzoni come *Le basi americane* (1966) di Rudi Assuntino («Buttiamo a mare le basi americane / cessiamo di fare da spalla agli assassini / giriamo una pagina lunga di vent'anni / andiamo a guadagnare la nostra libertà»), o il concerto di Joan Baez all'Arena Civica di Milano il 24 luglio 1970, con gli slogan «Nixon boia», «liberate il Vietnam» urlati dal pubblico in coro tra

una canzone e l'altra, e «gettiamo a mare le basi americane» dopo *Where Have All the Flowers Gone*.

Sta succedendo qualcosa

Il barometro politico volge al cambiamento, per quanto viga l'indeterminatezza: per Peter «c'è un'aria strana, qui da voi. Come se aspettaste *qualcosa*» (p. 30), Antonio ha «paura che prima o poi succederà *qualcosa* di grave» (p. 31); è un po' come Bob Dylan canta nella celeberrima *Ballad of a Thin Man* (1965: «*something is happening here but you don't know what it is / Do you, Mr. Jones?*»), e Jerry Hopkins, parlando sempre degli Usa, ma al mondo intero, dice nell'introduzione a *The Hippie Papers* (1967, tradotto in Italia nel 1969): «*Qualcosa* sta accadendo. *Qualcosa* di strano, di incerto, di allarmante, di vivo. *Qualcosa* che minaccia molte sacre tradizioni di questo paese, e reclama il diritto di dare alla nazione la sua ultima possibilità di salvezza» (Hopkins 2008: V). Antonio pensa analogamente che «un mondo nuovo stava nascendo, questo lo aveva detto anche l'americano. Le condizioni di vita non erano più le stesse di prima, si erano capovolte. E forse non era giusto, non era logico che uomini vecchi come lui potessero riuscire ad adattarsi. Forse occorre proprio quei bambini, quei piccoli mostri camuffati da fanciulli con lo sguardo freddo e il pugno sempre chiuso» (pp. 36-37). Il *pugno sempre chiuso* è un'immagine difficile da equivocare, in quegli anni, ed è quanto meno evocativa, come l'idea di «un'enorme diaspora che avrebbe fatto sorgere la società del futuro. Era davvero un sogno attraente» (p. 49). Ma la *rivolta* (p. 43) deve avvenire non solo contro gli americani, ma anche contro i padri, come Antonio, che al contrario di un rivoluzionario è «semplicemente uno che desidera la tranquillità» (p. 44).

I giovani stanno prendendo la scena (Piccone Stella 1993), sono politicizzati e si stanno organizzando. Sono «diversi da noi», dai genitori, dai padri, e incarnano «la protesta ostinatissima del mondo giovane, del mondo diverso» come scrive Giorgio Cesarano (1968: 73) nelle pagine diaristiche della contestazione a Milano, *I giorni del dissenso*. E sono figure mostruose, quei *piccoli mostri camuffati da fanciulli*, come Luigi, che lanciano una sfida politica e generazionale. Che sia o meno un cliché la narrazione della contestazione come conflitto generazionale, nonché della lotta armata (Vitello 2013) come uccisione edipica dell'autorità paterna identificata nello Stato borghese, di certo il racconto di Curtoni partecipa del clima politico di cui questa interpretazione è parte (d'altronde *La rivolta contro il padre* di Gerard Mendel esce nel 1968, in Italia nel 1973), e sembra evidenziare la questione edipica, specie nel finale, quando Antonio trova la moglie disperata nel letto sfatto del figlio che è scappato (p. 49).

Il dramma del padre

La ricerca psicologica ha caratterizzato tutta la produzione di Curtoni (1949-2011), che all'uscita dell'antologia non ha ancora ventun anni e rivela una particolare empatia con il contesto culturale, con le discussioni che lo animano. Anche lui, come altri, partecipa alla narrazione in presa diretta degli eventi, di quel clima, della sua percezione, usando però la fantascienza, una prospettiva

straniante come collocazione storica (un presente alternativo), per la mascheratura e come focalizzazione: dà infatti voce al dramma del padre. Questi nel finale, sul punto di inseguire e riportare a casa il figlio («di nuovo vestito e nutrito. Come era naturale e doveroso», come un figliol prodigo), è preso da un dubbio, espresso dalla voce narrante: «Ma c'era un filo che gli tagliava in due i pensieri, e lo faceva sentir male. Un filo nero, da un capo all'altro della scala» (p. 49). Il riferimento è al filo teso da Luigi e Livia, e concretizza e spezza il metaforico filo dei pensieri e il discorso *naturale*. Ed è curioso che l'immagine si ritrovi analogamente nelle parole di Hobsbawm (1997: 393): «La rivoluzione culturale degli anni '60 e '70 può dunque essere intesa [...] come la rottura dei fili che nel passato avevano avvinto gli uomini al tessuto sociale». E se si perde il filo, insegna Arianna, resta il labirinto. E quindi il minotauro, che forse non a caso troviamo in *L'esplosione del Minotauro* (1971), un altro racconto di Curtoni, ma con la prospettiva opposta: questo è infatti legato alla mitologia dell'allunaggio, ma soprattutto a «un personaggio che vive la conquista dello spazio come occasione per vendicarsi dell'immagine paterna» (Curtoni 1999: 40).

Bibliografia

- Cesarano G. (1968), *I giorni del dissenso*, Milano, Mondadori
- Cortelazzo M., Cardinale U. (1986), *Dizionario di parole nuove. 1964-1984*, Torino, Loescher
- Curtoni V. (1999), *Retrofuturo. Storie di fantascienza italiana*, Milano, Shake edizioni underground
- Ginsborg P. (1989), *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi. Società e politica 1943-1988*, Torino, Einaudi
- Hobsbawm E. J. (1997), *Il secolo breve (1914-1991)*, Milano. Rizzoli (1995)
- Hopkins J. (a cura di) (2008), *Le voci degli hippies*, Rist. anast., Roma-Bari, Laterza
- Iannuzzi G. (2014), *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Milano-Udine, Mimesis
- Piccone Stella S. (1993) *La prima generazione. Ragazze e ragazzi nel miracolo economico italiano*, Milano, Franco Angeli
- Vitello G. (2013), *L'album di famiglia. Gli anni di piombo nella narrativa italiana*, Massa, Transeuropa