



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

Departamento de Filología Española

Programa de Doctorado en Teoría de la literatura y Literatura Comparada

TESI DI DOTTORATO

ROBERTA RAMBELLI E LA SUA FANTASCIENZA: PERCORSI AUTORIALI E STRATEGIE NARRATIVE TRA AMERICANIZZAZIONE E COSTRUZIONE IDENTITARIA

Tesi di dottorato presentata da:
Raul Ciannella

Direttrici della tesi:
Dra. Meri Torras Francés e Dra. Teresa López-Pellisa

Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2021

Abstract

ROBERTA RAMBELLI E LA SUA FANTASCIENZA: PERCORSI AUTORIALI E STRATEGIE NARRATIVE TRA AMERICANIZZAZIONE E COSTRUZIONE IDENTITARIA.

Il presente studio si occupa di ripercorrere e analizzare la traiettoria professionale di Roberta Rambelli (1928-1996) nella sua triplice attività di scrittrice, curatrice editoriale e traduttrice nell'ambito della fantascienza italiana. L'obiettivo principale è quello di recuperarne la figura e ricollocarla in una posizione di rilievo sia all'interno del canone fantascientifico sia di quello culturale italiano. In secondo luogo, l'analisi di Roberta Rambelli ha il proposito di inquadrarla nel suo contesto, focalizzandosi in particolare sul periodo in cui emerge e si sviluppa la comunità fantascientifica italiana.

Attraverso un approccio interdisciplinare, si esamina la produzione testuale narrativa e non narrativa di Rambelli, inserendola in un discorso più ampio che comprenda l'interrelazione dell'autrice con le pratiche discorsive e materiali generate *con e attraverso* altri ambiti socio-culturali. E così, in un viaggio a doppio senso che dal *testo* Rambelli conduce al *contesto*, e viceversa, macro-fenomeni come l'americanizzazione, il cosiddetto "miracolo economico" e la crisi del soggetto postmoderno si diffrangono nei micro-fenomeni del percorso autoriale rambelliano, per rivelare una serie di strategie enunciative di posizionamento all'interno del campo fantascientifico italiano e internazionale, frutto di relazioni di potere, costruzioni identitarie, ruoli e rappresentazioni di genere, pratiche editoriali e di traduzione, etc. Quest'analisi condurrà alla scoperta di una delle voci principali della fantascienza italiana, nonché figura preminente durante il periodo di emersione e consolidamento di questa forma narrativa in Italia.

ROBERTA RAMBELLI AND HER SCIENCE FICTION: AUTHORIAL PATHS AND NARRATIVE STRATEGIES BETWEEN AMERICANIZATION AND IDENTITY CONSTRUCTION.

The present study is aimed at retracing and analysing the professional trajectory of Roberta Rambelli (1928-1996) in her triple activity of writer, editor and translator in the field of Italian science fiction. The main objective is to reclaim her figure and place her in

a prominent position both within the science fiction canon and within the Italian cultural canon. Secondly, Roberta Rambelli's analysis intends to frame her in her context, focusing in particular on the period in which the Italian science fiction community emerges and develops.

Through an interdisciplinary approach, this thesis examines Rambelli's narrative and non-narrative textual production, inserting it into a broader discourse that includes the author's interrelationship with discursive and material practices generated *with* and *through* other socio-cultural milieus. In so doing, through a two-way journey that leads from Rambelli's *text* to her *context*, and vice versa, macro-phenomena such as Americanization, the so-called "economic miracle" and the crisis of the postmodern subject are diffracted into the micro-phenomena of Rambelli's authorial journey, to reveal a series of enunciative strategies of positioning within the Italian and international science fiction field, as a result of power relations, identity constructions, gender roles and representations, editorial and translation practices, etc. This analysis, thus, will lead to the discovery of one of the main voices of Italian science fiction and a prominent figure during the period of emergence and consolidation of this narrative form in Italy.

Indice

Abstract.....	1
Indice.....	3
Elenco abbreviazioni.....	7
Ringraziamenti.....	8
Introduzione.....	10
PRIMA PARTE.....	25
1. DA JOLE RAMBELLI A ROBERT RAINBELL. STORIA E FANTASCIENZA.....	26
1.1. “Come eravamo nei primi anni cinquanta”.....	33
1.1.1. Da paese colonizzatore a paese colonizzato.....	34
1.1.2. Ambigui dualismi.....	36
1.1.3. Continuità sistemica con il fascismo.....	37
1.1.4. Cultura d’élite vs cultura popolare.....	39
1.1.5. La condizione femminile.....	41
1.2. Americanizzazione, americanismo, anti-americanismo.....	45
1.2.1. Cultura di massa durante il periodo interbellico.....	49
1.2.2. <i>Truman Doctrine</i> e americanizzazione nel secondo dopoguerra.....	53
1.3. Mito americano, stereotipo italiano.....	58
1.4. Traduzione e assimilazione dei modelli anglo-statunitensi.....	65
1.5. L’età degli pseudonimi.....	77
1.5.1. Mimesi identitaria: la “sindrome del <i>Tu vuoi fa’ l’americano</i> ”.....	80
1.5.2. Dispersione.....	83
1.5.3. Riconoscimento.....	85
1.5.4. Differenziazione e frammentazione.....	86

2. DA ROBERT RAINBELL A L.P.R. L'EPOCA "GALATTICA"	90
2.1. "Galassia ed Io"	97
2.1.1. Speciale "tutto italiano"	97
2.1.2. Galassia. La costruzione di un ethos autorevole	107
2.1.3. Frederik Pohl. Rambelli mediatrice tra Stati Uniti e Italia	112
2.1.4. Kurt Vonnegut Jr., la "scoperta" di Roberta Rambelli	120
2.2. Le antologie e la <i>Science Fiction Book Club</i>	124
2.2.1. <i>Fantascienza: terrore o verità</i> (1962)	124
2.2.2. <i>Science Fiction Book Club</i> (1963)	131
2.2.3. Il 1965 e le ultime antologie di fantascienza	141
3. DA L.P.R. A LELLA POLLINI. CRISI E FUGA DALLA FANTASCIENZA	150
3.1. "Rambellidi" e no. Il mondo bipolare dalla fantascienza italiana	159
3.2. First Lady o Lady First?	171
3.3. 1966. Fuga dalla SF... ..	176
4. DA LELLA POLLINI A ROBERTA RAMBELLI. "SCIENCE FICTION MIA DROGA"	182
4.1. Fanta-luna, fanta-televisione e fanta-traduzioni	185
4.2. 1977. Le collaborazioni con Libra e <i>Nova SF*</i>	194
4.2.1. "Un disintegratore per Dzhangar", mitologia al servizio della fantascienza	197
4.2.2. "Quando i robot avevano la sveglia al collo", Star Wars e il viaggio dell'eroe	208
4.2.3. Una presenza invisibile. Traduzioni e <i>ghost writing</i> (1977-1982) ..	212
5. DA ROBERTA RAMBELLI A LADY THRILLER. LA SIGNORA IN GIALLO	219
5.1. Sulla storia della fantascienza. E.E. Smith e Jack Williamson	221
5.2. Sulla traduzione della fantascienza e i diritti del traduttore	227

5.3. Piccoli delitti...crescono	231
SECONDA PARTE.....	239
1. ROBERT RAINBELL E GLI ALTRI. LA NARRATIVA DI ROBERTA RAMBELLI.....	240
2. ZONE DI VICINANZA. ASSIMILAZIONE E ADATTAMENTO DEL MEGATESTO.....	253
2.1. Colonizzazione spaziale e imperi galattici.....	262
2.2. Il superumano e i sovrani-scientiati.....	283
2.3. L'altra faccia dell'alieno.....	296
3. DISTOPIE, MITOLOGIE E RAPPRESENTAZIONI FEMMINILI.....	313
3.1. <i>O brave new world, that has such people in 't!</i>	313
3.1.1. Perché la Terra viva.....	315
3.1.2. Il ministero della felicità.....	326
3.2. La doppia voce del mito.....	335
3.2.1. Profilo in lineare B.....	342
3.3. Le donne di Roberta Rambelli.....	360
3.3.1. Mala Bates.....	365
3.3.2. Nephthys.....	372
3.3.3. Dorcas/Ruth/Tiahuan.....	375
3.3.4. Hashepsowe.....	380
3.3.5. Elizah Martin.....	383
3.3.6. Haly Curtin.....	384
Conclusioni.....	394
Bibliografia.....	402
Appendici.....	426
Appendice A.....	427

Appendice B.....	432
Appendice C.....	435
Appendice D.....	444
Appendice E.....	448

Elenco abbreviazioni

Indice delle abbreviazioni utilizzate per i titoli delle opere analizzate nella seconda parte:

<i>AI</i>	<i>Astronave interstellare</i>
<i>AI2</i>	<i>Le armi di Isher. Parte seconda</i>
<i>CM</i>	<i>I creatori di mostri</i>
<i>DA</i>	<i>I demoni di Antares</i>
<i>DM</i>	<i>Dodicesimo millennio</i>
<i>DS</i>	<i>Alla deriva nello spazio</i>
<i>GU</i>	<i>I giorni di Uskad</i>
<i>LF</i>	<i>Il libro di Fars</i>
<i>MF</i>	<i>Il Ministero della Felicità</i>
<i>OD</i>	<i>Oltre il domani</i>
<i>PG</i>	<i>La pietra di Gaunar</i>
<i>PLB</i>	<i>Profilo in lineare B</i>
<i>PTV</i>	<i>Perché la Terra viva</i>
<i>SO</i>	<i>Senza Orizzonte</i>
<i>SP</i>	<i>Le stelle perdute</i>
<i>ST</i>	<i>Uno straniero da Thule</i>

Ringraziamenti

Quasi alla fine di questo percorso, posso guardare indietro alla strada fatta e a coloro che mi hanno aiutato a percorrerla. In primo luogo, la dottoressa Meri Torras, che ha creduto nelle possibilità di questo lavoro quando era ancora un'idea embrionale, spronandomi a svilupparla nel corso del Master in Letteratura Comparata e poi spingendomi ad affrontarla più a fondo. In secondo luogo, la dottoressa Teresa López-Pellisa, a cui sono grato per la meticolosità con la quale ha sminuzzato le mie tentennanti bozze in corso d'opera e per l'entusiasmo che ha saputo infondere nel progetto.

Intraprendere uno studio su un'autrice "di genere" significa spesso mettersi alla ricerca di materiale di difficile reperimento e accessibilità. Per questa ragione devo ringraziare tutte le persone e istituzioni che mi hanno fornito documenti e informazioni preziose, senza i quali il presente lavoro semplicemente non avrebbe potuto esistere. I miei più sentiti ringraziamenti vanno, in ordine sparso: allo Special Collections Research Center alla Syracuse University Libraries e in particolare a Kelly Dwyer, Nora Ramsey e Nicole Westerdahl; alla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e segnatamente al gentilissimo Tiziano Chiesa; il centro APICE (Archivi della Parola dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università Statale di Milano, soprattutto Claudia Piergigli e Raffaella Gobbo per la disponibilità e attenzione. Un ringraziamento particolare a Bruno Baronchelli, che in più di un'occasione mi ha messo a disposizione documenti altrimenti introvabili provenienti dalla sua "fantastica" e sterminata biblioteca privata. Ringrazio inoltre Roberto Kriskak, Ferdinando Temporini e altri membri del "club" fantascientifico, fonti inesauribili di informazioni bibliografiche e supporto. Il lavoro di ricerca si è beneficiato in maniera determinante di tutti coloro che, in gradi e momenti differenti, hanno avuto a che fare con Roberta Rambelli e che hanno accettato di condividere con me i ricordi e le impressioni. In tal senso non potrò mai ringraziare abbastanza Luigi Cozzi, che oltre a una preziosa e piacevolissima conversazione virtuale mi ha fornito immagini e documenti inediti determinanti per lo sviluppo di alcuni paragrafi. Ringrazio inoltre Sandro Pergameno per l'intervista, Ernesto Gastaldi per la testimonianza e la fotografia che ritrae Roberta Rambelli assieme ad alcuni protagonisti del Primo Festival del Film di

Fantascienza di Trieste e Katie Cacouris della Wylie Agency che mi ha permesso di entrare in contatto con Mark Vonnegut.

Infine, un ringraziamento particolare a Maria Antònia senza il cui sostegno costante non avrei potuto portare a termine questo lavoro.

Introduzione

“Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas.”

J.L. Borges, “Borges y yo”, *El hacedor*, 1960.

L'ultimo decennio ha conosciuto un discreto avanzamento della ricerca accademica sulla fantascienza italiana, che si inserisce in un più generale incremento dell'interesse per lo studio della letteratura non realista e dei prodotti della cultura popolare e di massa, due fenomeni non necessariamente collegati, ma spesso sovrapposti. Anche se manca tuttora un percorso programmatico degli studi sulla fantascienza italiana riguardo agli aspetti storiografici, bibliografici e teorico-critici, come è accaduto per altre aree della letteratura non realista, come ad esempio il fantastico¹ (Ciannella, 2016) vi sono numerosi sforzi recenti che spingono in questa direzione. Per citare alcuni tra gli esempi che più hanno influito sul presente studio: le ricerche di Giulia Iannuzzi (2014; 2015) sulla storia editoriale della fantascienza in Italia e su alcuni dei suoi protagonisti; il volume di *Science Fiction Studies* (2015) dedicato alla fantascienza italiana, curato da Salvatore Proietti, Umberto Rossi e Arielle Saiber; la rivista accademica *If, Insolito e Fantastico*, coordinata da Carlo Bordoni; e gli studi di Simone Brioni e Daniele Comberiatì (2019; 2020) sui rapporti tra fantascienza italiana, alterità e ideologia.

Più lacunosa, ma in fase di decisa crescita, è invece la presenza di studi accademici sulle donne che hanno contribuito allo sviluppo di questa forma narrativa in Italia e che pure fanno parte della sua storia fin dalle origini. Tra i principali contributi da me ravvisati segnalo di nuovo Giulia Iannuzzi per il suo lavoro su Gilda Musa, il mio articolo su Roberta Rambelli (2018) che ha innescato questo studio, il più recente articolo di Attilio Baldi (2021) su Anna Rinonapoli e infine il volume monografico *Fantastika! Terrore, soprannaturale, fantascienza, utopia e distopia a firma femminile* (2021) della rivista di *Studi di Italianistica nell'Africa Australe* a cura di Daniela Bombara e Serena Todesco, in cui si alternano differenti approcci allo studio della produzione culturale non realista realizzata da autrici italiane.

¹ Ho in mente in particolare il volume curato da S. Lazzarin et al. *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Milano, Mondadori, 2016.

È in questa linea di ricerca che si inserisce il presente lavoro, dedicato unicamente a tracciare la traiettoria professionale di Roberta Rambelli, una delle figure principali della fantascienza italiana. Nella sua triplice attività di scrittrice, curatrice editoriale e traduttrice, Rambelli ha avuto un ruolo chiave nello sviluppo e diffusione della fantascienza in Italia, oltre ad averne occupato una posizione preminente almeno durante tutta la prima metà degli anni sessanta. Eppure, nel corso degli anni, la comunità fantascientifica ne ha parzialmente oscurato la rilevanza in virtù di un processo multifattoriale e complesso a cui ha concorso il reiterarsi di certe pratiche di esclusione e invisibilizzazione che l'hanno progressivamente relegata ai margini del campo letterario fantascientifico.

Il primo obiettivo che mi propongo è quindi quello di recuperare la figura di Roberta Rambelli e ricollocarla in una posizione di rilievo all'interno del canone fantascientifico, attraverso un lavoro focalizzato principalmente sul suo lavoro e attraverso il quale, da una parte, desidero stimolare ulteriormente lo studio sistematico della fantascienza italiana nelle università, dall'altra, fomentare il recupero di altre protagoniste della storia di questa forma narrativa in Italia. L'intento è quello di ridefinire il canone e (ri)creare una tradizione della quale la cospicua e vitale presenza di autrici contemporanee possa sentirsi parte. In questo senso, mi allineo alle posizioni della critica letteraria femminista, sintetizzate da questa affermazione di Justine Larbalestier: "While not all of the women who have been part of the field of science fiction would identify as feminists, the fact of their participation has become a feminist issue. The mere fact of their presence created a tradition that other women could then become a part of" (Larbalestier citata in Merrick, 2009, p. 10).

Il secondo obiettivo consiste nell'inserire l'analisi di Roberta Rambelli all'interno di un discorso più ampio sul contesto socio-culturale nel quale è emersa e si è sviluppata la fantascienza italiana. La sua "nascita", convenzionalmente datata attorno al 1952 —anno in cui si pubblicò sia la prima rivista specializzata, *Scienza Fantastica*, sia la prima e più longeva collana di romanzi, *Urania* di Mondadori—, identifica in realtà due fenomeni che poco hanno a che vedere con il momento effettivo in cui si comincia a scrivere fantascienza in Italia, retrodatabile di almeno qualche decennio: il primo fenomeno riguarda la realizzazione che la fantascienza sia una forma narrativa dotata di una sua

specificità e differenziata dal calderone della letteratura fantastico-avventurosa (Iannuzzi, 2014); il secondo fenomeno riguarda la percezione che la fantascienza sia qualcosa che “arrivi” da fuori, un fuori generalmente identificato con gli Stati Uniti o, più precisamente, l’*America*. A questi due fenomeni contribuisce l’enorme impatto delle politiche culturali, economiche e politiche degli Stati Uniti in Italia, come parte della cosiddetta americanizzazione, tra le cui conseguenze vi è un consistente riversamento di opere fantascientifiche statunitensi sul mercato editoriale italiano attraverso le iniziative e il lavoro di coloro che Pascale Casanova definisce “cosmopolitan intermediaries” (2004, p. 21) ossia editori, curatori e soprattutto traduttori, che non di rado si fondono in un’unica entità, come nel caso di Rambelli e che andranno rapidamente a costituire la variopinta comunità fantascientifica italiana. La fantascienza italiana, quindi, come epifenomeno dell’americanizzazione e intrinsecamente legata alla radicale trasformazione del paese che Pasolini percepì addirittura come “mutazione antropologica”. In base a queste premesse, analizzare Roberta Rambelli significa non solo analizzare la sua posizione all’interno del campo letterario specifico della fantascienza italiana, ma anche esaminare la sua interrelazione con le pratiche discorsive e materiali generate *con e attraverso* altri sistemi socio-culturali. In altre parole, cercheremo nel *testo* Rambelli le tracce che ci parlino del contesto, e viceversa.

Quando mi riferisco a Rambelli come testo, intendo richiamare la relazione tra *corpo* e *corpus* che si concreta nella “funzione autore”, o meglio nelle “funzioni autore”, secondo il concetto che José-Luís Diaz (2015) ha elaborato a partire dalla nozione foucaultiana, giungendo alla definizione di autore come “essere caleidoscopico”². Una definizione che in Rambelli si amplia e si complica di strategie di mascheramento, dissimulazione e frammentazione onomastica, che toccano tanto il suo stato biografico quanto quello autoriale. Si pensi, ad esempio, che Roberta Rambelli era lo pseudonimo con il quale non solo si identificava professionalmente, ma che amava usare anche in privato (Malaguti, 2020), rifiutando l’anagrafico Jole Rambelli in Pollini, ovvero tanto il suo nome di battesimo quanto il suo cognome da sposata. Pertanto, seguendo queste due tracce —

² “El autor no es en efecto un ser empírico unitario, sino, por el contrario, un ‘ser de razón’ (Foucault), que no está dado de antemano sino que hay que construir, una instancia compleja a la cual es legítimo aplicar metáforas pluralizantes, tales como el puzzle, el juego de mecano o el caleidoscopio” (Diaz, 2015, p.32).

funzioni autoriali e frammentazione onomastica— e in accordo con gli obiettivi summenzionati, ho organizzato il lavoro in due parti.

La prima parte è dedicata all'analisi dei testi saggistici o comunque non narrativi di Rambelli. Seguirò un ordine grosso modo cronologico che mi permetta di collocare l'autrice nel proprio contesto storico e allo stesso tempo analizzi, attraverso un approccio metodologico interdisciplinare, sia la costruzione di Rambelli quale autrice, curatrice e traduttrice, sia gli sforzi per posizionarsi all'interno del campo letterario fantascientifico. Data l'importanza simbolica delle strategie di occultazione, mascheramento, alterazione e frammentazione onomastiche che Rambelli impiega nel corso della sua carriera, ho voluto utilizzare alcuni degli pseudonimi e acronimi come espedienti strutturali per organizzare la divisione dei capitoli, ai quali a loro volta assocerò l'analisi di uno o più testi saggistici dell'autrice. Va specificato che i nomi non identificano necessariamente, o comunque non unicamente, il periodo preso in esame con quello in cui l'autrice li utilizzò, ma mi servono per rendere più palpabile anche a livello visuale il senso delle intersezioni e biforcazioni onomastiche che partono dal nome Roberta Rambelli e a che questo nome ritornano.

Il primo capitolo, “Da Jole Rambelli a Robert Rainbell”, copre un periodo che va orientativamente dal secondo dopoguerra alla fine degli anni cinquanta. Qui fornisco una panoramica del contesto sociale, culturale ed economico di quegli anni, analizzo i fenomeni dell'americanizzazione della società italiana, del conseguente boom economico e di come l'*America* (più che altro come sogno e immaginario) si andò identificando con le nozioni di progresso, civiltà, modernità, benessere e si impose come modello culturale dominante. L'ipotesi che qui propongo è che lo sguardo egemonico statunitense proietta su un paese culturalmente “colonizzato” e in parte fisicamente occupato, una serie di immagini che da una parte designano i miti, generalmente *americani*, da seguire o semplicemente da desiderare e sognare, mentre dall'altra costruiscono stereotipi che rappresentano una soggettività italiana esotizzata, una versione del buon selvaggio. Questo gioco di attrazione e repulsione tra i contrastanti stimoli imagologici provocano una specie di schizofrenia del soggetto che ho definito, tra il serio e il faceto, come “sindrome del *Tu Vuò fa' l'Americano*”. È in questo contesto, che la fantascienza viene percepita come prodotto essenzialmente statunitense e che, attraverso un intenso lavoro di traduzione, la neonata comunità fantascientifica italiana comincia ad assimilarne il megatesto (Broderick,

2020), ossia tutto il patrimonio di temi, motivi, repertori lessicali e figurali di questa forma narrativa. Inoltre, a livello autoriale, questo periodo è caratterizzato da un certo grado di mimesi identitaria che si manifesta soprattutto nell'adozione di pseudonimi americanizzanti, una pratica che Rambelli abbraccerà con entusiasmo durante il suo più che prolifico biennio di produzione narrativa, tra il 1959 e il 1961, che coincide, curiosamente, anche con il periodo di massima espressione del cosiddetto "miracolo italiano".

Il secondo capitolo, "Da Robert Rainbell a L.P.R." abbraccia il periodo compreso tra il 1961 e il 1966 e analizza il cambio di rotta di Rambelli, che smette i panni di scrittrice per indossare quelli di curatrice editoriale presso la casa editrice La Tribuna di Piacenza. In questo periodo, costruisce e consolida la sua "postura" (Meizos, 2016) nell'ambito della fantascienza e dell'editoria, stabilendo relazioni con numerosi autori di fantascienza angloamericana, costruendo una squadra di collaboratori italiani e internazionali e cercando di estendere il raggio d'azione della fantascienza alla cultura ufficiale, attraverso la curatela di varie antologie per case editrici non specializzate e la creazione di una rete di interrelazioni tra autori, editori, giornalisti, artisti e intellettuali. A livello discorsivo, la sua postura si manifesta in vari *ethos* autoriali proiettati soprattutto attraverso i paratesti delle pubblicazioni da lei curate, come presentazioni, introduzioni, risposte ai lettori, corrispondenza, etc. Analizzerò sia le funzioni disimpegnate da questi canali discorsivi nei quali l'*ethos* rambelliano muta e si adatta, frammentandosi in vari "Io" testuali, sia le strategie che permetteranno a Rambelli di convertirsi in una figura centrale del panorama fantascientifico italiano durante tutta la prima metà degli anni sessanta.

Il terzo capitolo, "Da L.P.R. a Lella Pollini", descrive e analizza invece il suo repentino abbandono della fantascienza a partire dalla seconda metà degli anni sessanta, come risultato di un processo multifattoriale che rivela la fragilità della sua postura e nel quale sono particolarmente determinanti, sia questioni private e una situazione economica che i magri compensi della fantascienza non potevano risolvere, sia i rapporti conflittuali con alcuni protagonisti della comunità fantascientifica italiana. Cercherò di stabilire le cause alla base di questi dissidi, che evidenziano le dinamiche delle relazioni di potere in atto nel campo letterario fantascientifico e sono spesso mosse da incompatibilità caratteriali, invidie, fraintendimenti e, non ultimo, intrinseche discriminazioni di genere.

Nel quarto capitolo, “Da Lella Pollini a Roberta Rambelli”, esaminerò la fase di transizione che porta Rambelli a trasferirsi da Milano a Roma e a ricostruirsi professionalmente al di fuori della fantascienza, sia incrementando notevolmente l’attività di traduzione, sia attraverso esperienze nuove, come la pubblicazione di fascicoli su civiltà antiche e storia dell’arte per una collana enciclopedica per ragazzi e la collaborazione alla produzione di documentari e programmi televisivi per la RAI. Ma la corsa allo spazio già preannuncia l’allunaggio umano, un evento che Rambelli assocerà ad un nuovo avvicinamento all’ambiente fantascientifico. Nascono in questo periodo le prime case editrici specializzate, come Fanucci e Nord, che portano per la prima volta la fantascienza in libreria e per le quali Rambelli tradurrà numerosi volumi. Ma l’entusiasmo di Rambelli non è più quello di un tempo e, al di là della traduzione, il suo coinvolgimento con la comunità fantascientifica sarà limitato a riallacciare rapporti con i suoi ex pupilli di *Galassia*, Ugo Malaguti e Luigi Cozzi, grazie ai quali pubblicherà qualche articolo nonché i suoi ultimi due romanzi. Ma nuove delusioni e un cammino ormai tracciato verso la traduzione professionale con le grandi case editrici la allontaneranno nuovamente dalla fantascienza.

Quest’ultimo periodo verrà esplorato nel capitolo “Da Lella Pollini a Lady Thriller”, in cui l’appellativo *Lady Thriller*, attribuitole da un giornalista nei primi anni novanta, vuol simbolicamente coniugare l’attività di traduzione ormai specializzata nei *best sellers* giallo-polizieschi con una riflessione sulle dinamiche di esclusione e marginalizzazione che hanno puntellato il rapporto di Rambelli con la comunità fantascientifica. Ho definito tali dinamiche “piccoli delitti”, riprendendo un’espressione coniata da Giuseppe Lippi proprio riguardo a Rambelli e che culminano con una serie di cause giudiziarie che l’autrice intraprende verso la fine degli anni ottanta contro varie case editrici specializzate a cui aveva prestato i suoi servizi come traduttrice.

Con la seconda parte della tesi passerò all’analisi dei testi narrativi attraverso i quali cercherò di evidenziare, da una parte le principali caratteristiche stilistico-formali e tematiche, e dall’altra i possibili rimandi al contesto in cui questi testi furono generati, in modo da ricollegarli, dove possibile, a quanto trattato nella prima parte. Dato il singolare percorso che caratterizza la produzione narrativa di Rambelli, l’80% del quale fu pubblicato in meno di due anni, con il restante 20% distribuito lungo i successivi

vent'anni, più che esaminare individualmente una selezione di opere “rappresentative” ho ritenuto più proficuo adottare una prospettiva “zenitale”, una vista dall'alto che permetta gettare rapidamente lo sguardo in diversi punti di questa mappa narrativa. Questo approccio, sebbene meno attento al dettaglio, mi permette, d'altro canto, di osservare una complessa rete di connessioni intertestuali, motivi e forme che altrimenti sfuggirebbero ad uno sguardo più ravvicinato.

Nel primo capitolo di questa seconda parte, accenno brevemente alla relazione spesso problematica di Rambelli con le opere prodotte durante il periodo che ho definito “biennio d'oro” quando, mascherata dietro pseudonimi maschili e americanizzanti, sfornava racconti e romanzi a ritmi rapidissimi per la collana *I Romanzi del Cosmo* della casa editrice milanese Ponzoni. Quando poi iniziò a lavorare come curatrice editoriale, Rambelli rinnegò gran parte di questa produzione che ritenne dozzinale e realizzata “confusamente” (Cozzi, 2010, p.1535). Osserveremo alcune delle caratteristiche generali di queste opere, soprattutto in relazione all'influenza dei modelli di fantascienza avventurosa e tecnologica statunitensi e alle pratiche editoriali nella produzione fantascientifica italiana.

Nel secondo capitolo, partirò dall'idea che ogni autore di fantascienza è (o dovrebbe essere) innanzitutto un lettore di fantascienza, capace di assimilare, e in secondo luogo riproporre, modificare e adattare il megatesto (Broderick, 2020), ovvero il patrimonio intertestuale collettivo e mutevole comunemente riconosciuto dalla comunità di lettori/autori. Descriverò ed esaminerò quindi questo processo di assimilazione ed elaborazione del megatesto nelle opere di Rambelli, attraverso l'analisi di una serie di temi e motivi ricorrenti: la colonizzazione spaziale e l'impero galattico; il superumano e i sovrani-scienziati; l'alieno. Mi soffermerò in particolare sui modi in cui Rambelli imita i modelli di riferimento anglo-statunitense, ma allo stesso tempo adotta strategie di resistenza che li sabotano dall'interno, ribaltando o mettendo in dubbio i termini della dialettica *sé/altro*, o dando luogo ad aree grigie e soggettività ambigue che costituiscono, secondo la nozione elaborata da Deleuze e Guattari (1980), *zone di vicinanza e di indiscernibilità (zone de voisinage et d'indiscernabilité)*.³

³ In particolare, mi rifaccio alla loro definizione di *divenire*: “Se il divenire è un blocco (blocco-linea) lo è perché costituisce una zona di vicinanza e di indiscernibilità, un *no man's land*, una relazione non localizzabile che trascina i due punti distanti o contigui che porta l'uno nella vicinanza dell'altro; e la vicinanza-frontiera è indifferente sia alla continuità che alla distanza” (Deleuze e Guattari, 2003, p. 408).

Nel terzo e ultimo capitolo, propongo tre approcci critici relativi ad altrettanti aspetti particolarmente significativi nella narrativa dell'autrice: il suo quantitativamente scarso, ma qualitativamente rilevante avvicinamento al genere distopico, attraverso l'analisi di due tra i suoi romanzi migliori: *Perché la Terra viva* (1960) e *Il Ministero della Felicità* (1972); l'integrazione tra mitologia e fantascienza nelle sue opere, di cui esaminerò i tratti fondamentali prima di cimentarmi in un'analisi più approfondita del romanzo *Profilo in lineare B* (1980); e infine, le rappresentazioni e i ruoli che Rambelli affida alle donne delle sue narrazioni, esaminate attraverso una prospettiva critica femminista e uno sguardo più ravvicinato ad alcuni dei suoi personaggi femminili più significativi. Nel costituirsi come *ethos* enunciativo, nel produrre un narratore, nel creare dei personaggi e nel farli interagire in un certo modo e in un certo mondo, Rambelli trasmette inevitabilmente la propria cosmovisione, e di conseguenza la propria idea di cosa significhi essere uomo o donna in un dato contesto e momento storico. Cercherò qui di formulare alcune ipotesi interpretative a questo riguardo.

Per quanto concerne l'aspetto metodologico e la ricerca documentale, questo lavoro origina da un percorso iniziato con la tesi di Master e sfociato poi nell'articolo *Roberta Rambelli; una presencia invisible* (2018), nel quale esploravo alcune forme di mascheramento, esclusione e invisibilità che qui riprendo. Ma più che di una continuazione, si tratta piuttosto di un'espansione a macchia d'olio di cui l'articolo costituisce il nucleo. Al contempo, opero una revisione di alcune imprecisioni analitiche e interpretative presenti nell'articolo, dovute in certa misura a lacune documentali, compensate parzialmente (è sempre un lavoro parziale) in questi anni grazie all'accesso a preziose fonti archivistiche, come la Syracuse University Library, che mi ha fornito la corrispondenza tra Roberta Rambelli e Frederick Pohl, risalente all'epoca in cui erano entrambi curatori editoriali delle rispettive *Galaxy* e che rafforza l'idea di una Rambelli instancabile "attivista" per la causa della fantascienza; e la Fondazione Mondadori, cui devo alcuni esempi della corrispondenza tra Rambelli e l'Associazione Letteraria Italiana (ALI) di Erich Linder e il cui esame permette di inferire la frenetica attività di Rambelli con agenti e scrittori e gli sforzi per riuscire a competere con realtà editoriali dotate di ben altre risorse rispetto a La Tribuna. Dalla Fondazione Mondadori ho recuperato inoltre due pareri di lettura a romanzi, entrambi rifiutati, che Rambelli inviò alla casa editrice milanese verso la fine degli anni cinquanta, nel momento in cui decise di dedicarsi

professionalmente alla scrittura. Sorprendentemente, uno di questi romanzi era un giallo intitolato *I giorni contati* e rimasto poi inedito, il che rivela una precoce passione per un genere che occuperà un ruolo importante nell'ultima parte della sua carriera come traduttrice. Rimando comunque alla bibliografia per l'elenco completo di tutte le fonti archivistiche consultate. La ricerca ha beneficiato inoltre dell'apporto fotografico del centro APICE (Archivi della Parola dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università Statale di Milano, essenziale donare un volto e una fisionomia a un *corpo/corpus* di cui finora circolava unicamente un ritratto disegnato.

Un altro percorso di ricerca fondamentale per lo sviluppo di questo lavoro è stato quello delle testimonianze dirette o indirette di conoscenti e collaboratori di Rambelli. Cruciale, a tal proposito, l'apporto indiretto di Ugo Malaguti, che a Rambelli ha riconosciuto il merito della sua formazione come editore e curatore e alla quale è sempre stato legato da un rapporto di stima e amicizia. Pur trattandosi di una voce necessariamente di parte, i numerosi ed estesi riferimenti a Rambelli nei suoi “pagina Tre” —gli editoriali della sua longeva rivista *Nova SF**—, e nelle presentazioni e introduzioni a vari romanzi, costituiscono un materiale irrinunciabile per intendere Roberta Rambelli e il contesto in cui operava. In maniera più circoscritta, ma non meno preziosa, hanno contribuito ad illuminare la figura di Rambelli le testimonianze dirette di Sandro Pergameno, curatore delle pubblicazioni della casa editrice Nord negli anni ottanta di cui Rambelli divenne una delle principali traduttrici; Ernesto Gastaldi, scrittore di fantascienza durante l'età degli pseudonimi poi convertitosi in un prolifico sceneggiatore cinematografico; e Mark Vonnegut, figlio di Kurt, che conobbe Rambelli nel periodo in cui lei cercava di introdurre i romanzi del padre nel mercato italiano. Indispensabile infine, l'apporto di Luigi Cozzi, che al pari Malaguti, iniziò giovanissimo a collaborare con Rambelli e che poi intraprese la strada del cinema. La sua testimonianza diretta mi ha permesso di districare nodi cruciali nel percorso professionale di Rambelli, oltre a fornirmi un ritratto, per quanto mediato, della sua personalità. Inoltre, la sostanziosa quantità di informazioni su Rambelli raccolte ne *I fabbricanti di Universi* (2010), il quarto volume della sua imponente *Storia di Urania e della fantascienza in Italia* ha svolto un ruolo critico nel riorientare alcune delle ipotesi che avevo precedentemente formulato. Il volume include, tra l'altro, la pubblicazione integra di alcuni scambi epistolari tra Rambelli e Cozzi risalenti alla primavera-estate del 1963, epoca in cui Rambelli era all'apice della sua attività editoriale e Cozzi un

adolescente entusiasta che cercava di mandare avanti la sua *fanzine* fantascientifica. Di queste lettere, colpiscono l'entusiasmo, la densità di contenuti e di attenzioni che Rambelli dedica a questo allora sconosciuto sedicenne, e includono quelle che, con ogni probabilità, sono le uniche informazioni biografiche esplicite che Rambelli concesse di sé, riferite ad un periodo anteriore al suo ingresso ufficiale nella fantascienza.

Come accennato in precedenza, il presente studio si concentra principalmente sul *testo* Roberta Rambelli quale accentratrice delle varie funzioni-autore che estrarremo dall'analisi dei suoi scritti saggistici e narrativi. Ma il fatto di collocare la componente biografica in un secondo piano, se non laddove scaturisse come altra funzione autoriale (Diaz, 2015, p. 32) dai testi presi in esame, non è solo una scelta metodologica, ma anche un obbligo dettato dalla scarsità di informazioni attendibili sulla sua vita, modulato, in parte, proprio da un'avversione di Rambelli a discutere questioni personali e private. Vorrei quindi approfittare di questo spazio per esaurire il ritratto biografico di Rambelli, partendo proprio dalla sua breve confidenza rilasciata al giovane Luigi Cozzi:

Ho fatto per tre anni il capo dell'ufficio stampa della Legazione d'Ungheria a Roma, dopodiché ho cominciato ad occuparmi a tempo perso di sf. Mi sono guardata bene dal prendere una laurea (troppa fatica) e mi sono interessata un po' di tutto senza prendere niente troppo sul serio, escluso la sf e l'ippica. Così, fra l'altro, se qualcuno crede di offendermi, consigliandomi di darmi all'ippica mi fa viceversa un complimento (Rambelli in Cozzi, 2010, p. 1474).

Poche righe di un concentrato di Rambelli in cui riconosceremo, nel corso del presente lavoro, alcuni elementi, come il suo interesse onnivoro per ogni aspetto della cultura, una propensione a occupare ruoli dirigenziali, l'uso dell'ironia come strumento retorico prediletto, e naturalmente la passione per la fantascienza. Non appariranno invece altri cenni a professioni precedenti o all'interesse per i cavalli. Per quanto riguarda la sua persona invece, dovremmo affidarci ad un collage testuale di testimonianze terze, recuperate da tempi, luoghi e persone diverse, che concordano e convergono su alcune caratteristiche di base. Ugo Malaguti, ad esempio, quando ricorda il primo appuntamento di Rambelli con l'editore de La Tribuna, Mario Vitali, la descrisse come "bella, elegante, aggressiva come solo lei sapeva esserlo, e travolse il malcapitato Vitali con la sua oratoria" (Malaguti, 2020, p. 17). Ferruccio Alessandri, a cui Rambelli diede la responsabilità della veste grafica di *Galassia* assieme al fratello Duccio, affermò: "Era una bella donna, intelligente, capace, entusiasta, con una capacità lavorativa

illimitata” (Alessandri in Cozzi, 2010, p. 1593). Lino Aldani, che dopo un iniziale avvicinamento a Rambelli si convertì nel suo principale oppugnatore durante la prima metà degli anni sessanta, la ricordò poi come “una bella signora, un bel personale, uno scialle veneziano sulle spalle, la testa nel pallone” (Aldani in Cozzi, 2010, p. 1535). Antonio Bellomi invece, della stessa generazione di Cozzi e Malaguti e ultimo degli autori a pubblicare su *Cosmo* prima della chiusura nel 1967, ricorda, con un tono più *licenzioso*: “a Milano conobbi anche Roberta Rambelli, una bella signora che scatenò i miei ormoni quando l’andai a trovare con Pederiali e intravidi la spallina di un malandrino reggiseno nero. Ah, la bella gioventù” (Bellomi, 2014). Bella, loquace, intelligente, esuberante, per qualcuno tendente all’eccentrico, queste sono alcune delle impressioni, —in alcune delle quali non possiamo ignorare connotazioni tinteggiate di sessismo— di coloro (tutti uomini) che la conobbero nei primi anni sessanta, il suo periodo di maggior esposizione e popolarità.

Ma al di là di valutazioni fisiche o caratteriali, un elemento che risalta in alcuni riferimenti a Rambelli è un certo suo nomadismo e ambiguità, come se, oltre alla presenza fisica, tangibile e concreta della sua persona, così come si presentava a chi la conosceva, vi fosse stata una volontà di mantenere indeterminate e sfuggenti certe parti della sua identità. Forse l’immagine più sintetica e significativa di Rambelli sotto questo aspetto ce la offre di nuovo Malaguti, nel descrivere l’approdo di Rambelli alla cura di *Galassia*: “C’era una scrittrice milanese, o meglio, mezza romagnola e mezza lombarda, o meglio, nessuno sapeva bene quali fossero le sue radici [...]” (Malaguti, 2020, p. 16). Di Rambelli infatti si sa che era nata a Cremona nel 1928, anche se lei si riferiva a se stessa come romagnola, che attorno al 1960 era già sposata e aveva da poco dato alla luce un figlio, e che in questo periodo raramente manteneva lo stesso domicilio per più di sei mesi, vagando tra la Lombardia, il Piemonte e la Liguria. Ferruccio Alessandri ricorda ironicamente l’estrema mobilità di Rambelli che “nel giro di un semestre era capace di cambiare domicilio, residenza e pseudonimo letterario almeno tre volte, e spesso lo faceva” (Alessandri in Cozzi, 2010, p. 1593). Il nomadismo di Rambelli è verificabile anche dalle intestazioni della corrispondenza consultata, che presentano molteplici cambi di indirizzo nel corso brevi periodi. Luigi Cozzi attribuisce più prosaicamente questa frequente mutevolezza alla responsabilità del marito, Alfredo Pollini, uomo apparentemente simpatico e socievole, ma inconcludente dal punto di vista lavorativo e nel complesso poco salutare nella vita di

Rambelli, poiché fu la causa di numerosi problemi economici che condizionarono in maniera non indifferente le sue scelte professionali.

Ad ogni modo, dovremo tenere presente questi elementi di nomadismo e ambiguità nel considerare il percorso rambelliano nel suo complesso, tanto nella sua biografia, disseminata di repentini cambi di direzione —non solo a livello domiciliare, ma che coinvolgono anche la sua traiettoria professionale, le relazioni interpersonali, etc.— quanto nella postura autoriale, caratterizzata da *ethos* ambigui, che giocano continuamente con l'identità.

Rispetto all'inquadramento teorico-critico, si vedrà che ho optato per un approccio interdisciplinare, attraverso il quale tanto la figura di Roberta Rambelli quanto il campo letterario fantascientifico saranno posti in relazione con il contesto socio-storico. Particolarmente utili e rilevanti, in questo senso, le ricerche di Giulia Iannuzzi (2014; 2018), che offrono un panorama esaustivo della ricezione dei modelli fantascientifici anglo-statunitensi e delle modalità di produzione editoriale della fantascienza in Italia. Preziose anche le riflessioni di Sergio Solmi (1971), soprattutto perché aprono una finestra sui modi in cui la fantascienza venne recepita dalla cultura ufficiale negli anni cinquanta. La fase di conversione di Rambelli da appassionata di fantascienza ad agente concreto della produzione e diffusione della fantascienza in quanto autrice, curatrice editoriale e traduttrice sarà analizzata attraverso il prisma delle recenti teorie sull'autoria letteraria. In particolare mi servirò delle nozioni di “percorso autoriale” (Dubois, 1986; Zapata, 2014 e 2015) per l'identificazione delle varie tappe che concretano la Roberta Rambelli “autrice” nelle accezioni summenzionate del termine e quella di “postura”, ovvero di “manera singular de ocupar una ‘posición’ en el campo literario” (Meizos, 2016, p. 190) che incorpora anche il concetto di “*ethos*”, l'immagine autoriale proiettata nel discorso e quindi utile sia all'analisi dei testi saggistici sia di quelli narrativi.

L'esame del periodo in cui la fantascienza si diffuse in Italia principalmente come epifenomeno dell'americanizzazione, si avvantaggerà degli apporti critici sull'imperialismo culturale ed economico statunitense in Europa di Wagnleitner (1994), de Grazia (2005) e la particolare focalizzazione sull'Italia degli anni cinquanta e sessanta di Gundle (con Guani, 1986; 1995; 2006; con Forgacs, 2007). L'americanizzazione produce, tra gli altri effetti, numerose tensioni in termini di identità culturale, che a loro volta

generano diverse strategie di adattamento o resistenza, che affronterò dal punto di vista imagologico, ovvero “lo studio delle immagini, dei pregiudizi, dei cliché, degli stereotipi e in generale delle opinioni degli altri popoli e culture che la letteratura [pratiche culturali] trasmette [...]” (Moll, 1999, p.213), intimamente correlato alla rappresentazione dell’alterità attraverso la quale definire la propria soggettività e per il quale mi riferirò, tra gli altri, alle osservazioni di Dorfman e Mattelart (1979) e Brioni e Comberiati (2019). Ovviamente, un ruolo fondamentale nella costruzione di queste immagini è dovuta alla traduzione, considerata sia come pratica letteraria, che permette la ricezione, diffusione e assimilazione di nuovi repertori linguistici e tematici, sia come pratica sociale che, come ricorda Carbonell i Cortés è “parte de un discurso determinado (en el sentido de Foucault), sujeto a los mecanismos y estrategias de poder, que colabora en la creación de la propia imagen de la cultura de destino contrastandola con las imagenes estereotipadas del otro” (1999, p. 194). In entrambe le accezioni, l’analisi della traduzione della fantascienza angloamericana andrà inquadrata all’interno degli studi traduttologici a partire dal *cultural turn*. Di particolare ausilio la teoria del polisistema elaborata da Itamar Even-Zohar (1990) e dal polo di Tel Aviv, soprattutto nell’identificare la traduzione come pratica capace di apportare nuovi repertori al sistema letterario di destinazione che ne era previamente sprovvisto. A ciò si accompagna la nozione di “scambio ineguale” (*échange inégal*), metafora mutuata dall’economia con la quale Pascale Casanova (2002) indica il disequilibrio nei rapporti di potere tra una lingua/cultura centrale e una periferica e il ruolo giocato dagli “intermediari” letterari di questa transazione, tra cui critici, curatori e traduttori e di cui Rambelli è, durante un certo periodo, una rappresentante paradigmatica. Sotto questo aspetto, risulta fondamentale anche il contributo teorico di André Lefevere, che include la prospettiva della cultura ricevente dominata dalle concezioni di poetica e ideologia prevalenti in un dato momento storico, le quali contribuiscono tanto alla selezione dei testi da tradurre quanto al modo in cui vengono tradotti.

Alcuni di questi approcci si integreranno, rispetto all’analisi delle opere rambelliane, con quelli specializzati in teoria e critica della fantascienza, soprattutto in relazione all’assimilazione e rielaborazione del megatesto, del quale si esaminano sia gli aspetti socio-culturali che linguistico-formali grazie agli apporti di Csicsery-Ronay (2009; 2011), Samuel Delany (2009; 2012) e Damien Broderick (2020). D’altro canto, mi è sembrato opportuno privilegiare in generale un’angolazione tematologica, giacché temi e motivi, per

la loro caratteristica duale di recursività e metamorfosi (Trocchi, 1999), ovvero di continuità con la tradizione e adattamento al contesto, fungono da mediatori ideali tra mondo testuale e mondo extratestuale. L'approccio tematologico si volge alla mitocritica nell'analisi degli adattamenti rambelliani di materiale mitologico o leggendario o nei loro inserti intertestuali, per i quali mi appoggio al quadro d'insieme degli studi mitocritici elaborato da Anna Trocchi (1999), nonché alle riflessioni di Sergio Solmi (1971), Ursula K. Le Guin (1993) e alla nozione di "strutture salienti" introdotto da Thomas Pavel (1986). Per il particolare uso parodico del mito in *Profilo in Lineare B*, mi servo inoltre del fondamentale lavoro di Linda Hutcheon (2000). In quanto alla rappresentazione delle donne nelle opere di Rambelli, la critica al "fallogocentrismo" presente nella fantascienza contemporanea all'autrice, passa soprattutto dalle osservazioni di Joanna Russ (2007; 2018) e più in generale dalla prospettiva poststrutturalista, le cui tesi principali ho tratto dai compendi di Gajeri (1999) e Golubov (2012). Mentre per i ruoli e le rappresentazioni di genere parto dal concetto di genere come "prodotto e processo" elaborato da Teresa de Lauretis (1987) e dalla sua affermazione di un "soggetto del femminismo" in costante "scivolamento" tra la *Donna* come rappresentazione e le *donne* come soggetti storici, per poi includere apporti specifici sul rapporto tra genere (*gender*) e fantascienza, come quelli di Brian Attebery (2002) e Helen Merrick (2003; 2009). Nel suo complesso, come accennavo poco sopra, l'analisi delle opere di Rambelli si basa sull'ipotesi generale di un ethos discorsivo ambiguo e contraddittorio, che gioca con le identità e che costituisce zone di vicinanza.

Infine, due precisazioni. La prima è che il presente lavoro si concentra sulla relazione tra Roberta Rambelli e la fantascienza, pur cosciente del fatto che una porzione importante e quantitativamente maggiore della sua carriera professionale è costruita sulla traduzione di opere non fantascientifiche. Per attestare la sua rilevanza come traduttrice nel campo letterario italiano basta consultare la sua voce nel Catalogo del Sistema Bibliotecario Nazionale (OPAC SBN) che conta quasi duemila risultati. Circa seicento riguardano titoli di traduzioni ripubblicate dopo il suo decesso, delle quali quindici tra il 2020 e il 2021, a testimonianza di una presenza ancora rilevante nel panorama letterario italiano che continua a generare profitti per le maggiori case editrici italiane. Ciononostante, questa parte della sua attività verrà toccata solo tangenzialmente laddove incroci gli obiettivi principali della tesi, anche perché credo che meriti un lavoro a parte. La seconda

precisazione riguarda la scelta di non includere una sezione specifica dedicata allo stato dell'arte negli studi della fantascienza fino a questo momento, dato il carattere particolare del presente studio, focalizzato sulla traiettoria professionale di una sola persona, anche se, naturalmente, alcuni di questi studi lo hanno dotato degli strumenti teorici, critici e storiografici per la sua elaborazione e per i quali rimando alla bibliografia. Del resto, uno sguardo limitato quale sarebbe necessariamente quello offerto in questo spazio non potrebbe mai fare giustizia al volume di pubblicazioni, prospettive, approcci, periodizzazioni che hanno caratterizzato gli *science fiction studies* dell'ultimo mezzo secolo almeno, e alla sistematizzazione dei quali esistono i numerosi e sempre aggiornati *companions* e le altrettante numerose storie della fantascienza. L'avvertenza, riguardo a queste pubblicazioni, riguarda semmai la loro provenienza da ambiti accademici in gran parte anglo-statunitensi, la cui egemonia tende ad accentrare i discorsi teorico-critici e a generare un universalismo tanto nel canone quanto negli strumenti interpretativi. Ciò premesso, non credo sia possibile al momento, e questo lavoro non è un'eccezione, prescindere dall'apporto dinamico di alcune di queste proposte teorico-critiche, o meglio, dalle differenti prospettive di natura interdisciplinare attraverso le quali è possibile affrontare l'interpretazione di uno o più aspetti di un testo o di un *corpus* fantascientifico.

Un'ultima nota riguardo alla bibliografia. Dato che impiego il sistema di citazione Harvard (autore, data), ho ritenuto più agevole per il lettore non separare la bibliografia in blocchi che seguissero criteri arbitrari (tema, tipologia di fonte, etc.) prediligendo un più scorrevole ordine alfabetico. Riguardo alla bibliografia di Roberta Rambelli, ho incluso unicamente i testi citati nel presente lavoro, dato che un elenco completo delle sue opere narrative e non narrative, nonché dei testi fantascientifici e fantastici tradotti sarebbe stata comunque derivata dall'esauritiva bibliografia già presente sul catalogo Vegetti e su quello interbibliotecario OPAC-SBN. Ho voluto per converso aggiungere una sezione di appendici che contiene materiale inedito —fotografie, esempi di corrispondenza, pareri di lettura e documenti vari— oltre a una breve sezione bibliografica riguardante i fascicoli enciclopedici realizzati per la casa editrice Radar e le sue collaborazioni a documentari e programmi televisivi della RAI che finora non erano state raccolte.

PRIMA PARTE

1. Da Jole Rambelli a Robert Rainbell. Storia e fantascienza

Nel 2006 esce per la casa editrice Profondo Rosso il primo dei quattro volumi dedicati alla *Storia di Urania e della Fantascienza in Italia* curati da Luigi Cozzi. Il volume si apre con un articolo postumo di Roberta Rambelli intitolato “Come eravamo: l’Italia nei primi anni Cinquanta”, in cui l’autrice racconta con taglio ironico, un suo marchio di fabbrica, il periodo che segnerebbe la nascita ufficiale della fantascienza in Italia. L’articolo venne scritto probabilmente attorno al 1981 come parte di una serie di “Come eravamo” che Luigi Cozzi e Ugo Malaguti stavano sollecitando a varie figure importanti della fantascienza italiana con l’idea di pubblicare una propria “storia” attraverso la Libra editrice di Malaguti. La Libra invece dovrà chiudere i battenti nel 1982 e il volume non vedrà mai la luce.

Fu proprio grazie alle insistenze di Luigi Cozzi e soprattutto Ugo Malaguti, che Rambelli, verso la fine degli anni settanta, tornò a riaffacciarsi alla fantascienza italiana con una partecipazione più attiva, scrivendo alcuni articoli per *Nova SF**, la rivista di Malaguti, e pubblicando, proprio con la Libra, il suo ultimo romanzo. Ma Rambelli era ormai una traduttrice a tempo pieno e si sarebbe affermata ancora di più nel corso degli anni ottanta. Presto, avrebbe abbandonato di nuovo, e questa volta definitivamente, il suo coinvolgimento nella fantascienza italiana di cui solo vent’anni prima era stata una della figure più prominenti.

“Come eravamo nei primi anni cinquanta”, si chiede Rambelli nel suo breve *amarcord* introduttivo, ma leggendo l’articolo ci rendiamo conto che l’autrice biforca il soggetto di quella domanda in due “noi” ben distinti. Nella prima parte, il “noi” si riferisce agli italiani del periodo postbellico, reduci e superstiti di un paese ancora disseminato di macerie, ma che sta già guardando al futuro e in cui già si percepiscono gli indizi di quel “miracolo” che pochi anni dopo trasformerà il paese, anche se forse troppo rapidamente e con esiti contraddittori. Rambelli riesce a dipingere in pochi paragrafi e in brevi frasi taglienti il quadro di un paese dalle molteplici e ambigue sfaccettature, afferrandone i toni, gli umori e le contraddizioni, con un distacco ironico che le serve soprattutto (e

sagacemente) per distendere una critica pacata sia all'Italia dell'epoca, sia a quella a lei contemporanea.

Buona, vecchia, stupida Italia del 1952-55! Stupida, soprattutto, perché non aveva ancora scoperto l'assistenzialismo di Stato, lo statuto dei lavoratori, l'assenteismo sistematico e intoccabile, le pretese corporative, e la gloria del piangere miseria (nel 1981), con i consumi in ascesa, unico paese della Comunità Europea ad averli in salita, e il decimo posto tra i paesi industrializzati del mondo (Rambelli, 2006, p. 13).

In cinque pagine scarse Rambelli riesce a infilare di tutto: la guerra fredda, la bomba atomica, l'ambigua opposizione tra comunisti e democristiani e tra americanisti e antiamericanisti, l'entrata dell'Italia nella NATO⁴, l'influenza della Chiesa nella società e la cultura, il bigottismo, il moralismo, l' "invasione" dei divi americani (la "Hollywood sul Tevere"), la miseria, le macerie ancora ben visibili in molte città; e poi ancora l'inizio della grande migrazione interna e i "bizantinismi" burocratici per affrontarla, la corruzione politica, il giornalismo scandalistico, l'inesorabile avvicinamento del boom economico; l'automobile, la moda e la televisione come *status symbols*; le "stelle" nazionali e internazionali come modelli da imitare, pubblicità viventi di mode e articoli di consumo.

Attraverso questo affresco in chiaro-scuro, Rambelli definisce lo sfondo, lo scenario da cui scaturisce e in cui agisce il secondo "noi": quello degli appassionati di fantascienza che, già dal titolo che introduce la sezione, l'autrice compara ironicamente ai carbonari, ovvero a una setta di dissidenti emarginati che possono condividere la loro passione solo di nascosto. Questo identificarsi come setta presenta una doppia connotazione: da una parte, accenna all'ostilità dell'ambiente socio-culturale normativo ed egemonico dell'epoca nei confronti degli appassionati di fantascienza e, più in generale, di tutti gli agenti coinvolti nella produzione editoriale etichettata come paraletteratura; dall'altra evoca un certo sentimento di spavaldo orgoglio nel riconoscersi come parte di un gruppo esclusivo di eletti/reietti.⁵ Rambelli rievoca quindi questa fase della giovane fantascienza italiana in cui gli appassionati/autori prendono consapevolezza di se stessi e contemporaneamente

⁴ NATO, acronimo di "North Atlantic Treaty Organization", in italiano "Organizzazione del Trattato dell'Atlantico del Nord".

⁵ Giulia Iannuzzi rileva questo circolo vizioso sostenendo che si tratta di: "Una dinamica circolare di isolamento in cui si alimentano reciprocamente la pressoché totale assenza della fantascienza nelle sedi della cultura ufficiale (corsi accademici, terze pagine, produzione critica) e il sentimento di marginalizzazione vissuto dagli appassionati e dagli autori, sofferto ma al contempo orgogliosamente rivendicato" (Iannuzzi, 2014, 5.1)

attuano una serie di strategie unificanti e definitorie, nel tentativo, più o meno cosciente, di conquistare una posizione all'interno del campo letterario.

Secondo Juan Manuel Zapata, specialista in teoria dell'autore, questa fase costituirebbe la prima delle quattro tappe che, in base alla proposta di Jacques Dubois, definiscono il "percorso autoriale" e la sua interazione con il campo letterario, ovvero: emersione, riconoscimento, consacrazione e canonizzazione (Dubois, 1986; Zapata, 2014 e 2015). Durante la tappa di emersione:

...el aspirante [autor] goza de un reconocimiento que se restringe, en la mayoría de los casos, a sus pares o amigos más íntimos. *Estas circunstancias, lo obligan a asociarse con aquellos que, como él, se encuentran en una situación homóloga en el campo.* De ahí que las instancias que intervengan en esta etapa sean, por lo general, los salones literarios, los cenáculos, las escuelas o corrientes literarias en emergencia y las pequeñas revistas de difusión restringida. Estos grupos, que por su funcionamiento recuerdan 'las sectas religiosas', se conforman casi siempre alrededor de un líder (Zapata, 2011, p. 54, il corsivo è mio).

Compariamo il paragrafo con il seguente brano tratto dall'articolo di Rambelli:

Ecco, era questo il mondo italiano in cui, intorno al 1952, arrivò in forze la fantascienza. C'è da meravigliarsi che abbia attecchito, in un terreno di cultura così poco favorevole. Comunque, per parecchio tempo, *la fantascienza continuò ad essere merce per iniziati, roba da antichi sacerdoti egiziani.* [...] E del resto, per la gente ragionevole con qualche sfumatura intellettuale di quel periodo, innanzi tutto la fantascienza era legata alla tecnologia, e gli italiani di quei primi anni Cinquanta non erano sicuri che la tecnologia fosse una cosa per bene, anzi...era così poco umanistica! Amare la fantascienza, in quegli anni, consentiva dunque una sola alternativa: o starsene rigorosamente zitti, *a meno di non aver trovato uno spirito fratello con cui parlare liberamente e a lungo (oh, a lungo, e con che slancio, che euforia, che esaltazione!)*; oppure confessare con sfrontata baldanza i propri gusti, rischiando occhiate di disapprovazione che oggi non si becca nemmeno un eroinomane⁶ (Rambelli, 2006, pp. 14-15, il corsivo è mio).

Si notino le analogie tra i due brani, specialmente nelle parti in corsivo, che potrebbero concettualmente sovrapporsi e che confermano la fase di emersione, enfatizzata e al contempo legittimata qui da un ulteriore elemento: la ratifica del 1952 come data ufficiale in cui la fantascienza "arriva" in Italia.

⁶ La stigmatizzazione da parte della società verso gli appassionati di fantascienza è evidenziato anche da Vittorio Curtoni che pure apparteneva alla generazione successiva rispetto a Rambelli: "Erano tempi di buia oppressione. Magari si poteva raccontare in pubblico di essere un avido lettore di storie pornografiche (con tutto il rispetto per la pornografia, s'intende), ma la fantascienza, eh no, quella era un po' troppo" (Curtoni, 1999, p. 18).

Da ciò si possono desumere alcune osservazioni importanti per questa analisi: 1. Che per Rambelli, come per tutta la sua generazione di autori, appassionati e addetti ai lavori, la fantascienza è qualcosa che di esterno, che giunge da fuori. Vedremo poi che questo *fuori* si identifica generalmente con gli Stati Uniti o, meglio ancora con un’*America* che oltrepassa i confini del soggetto geo-politico per convertirsi in un’ideale. 2. Che accogliendo, divulgando e riproducendo il patrimonio che giunge da fuori, questa generazione si auto-attribuisce la paternità della diffusione del genere in Italia e di conseguenza il loro ruolo di pioniera della fantascienza italiana. 3. Che l’assunzione di questo ruolo implica un mancato riconoscimento di tutta la produzione fantascientifica italiana anteriore, che pure esiste. 4. Che questo mancato riconoscimento potrebbe essere deliberato, ma è più probabilmente il frutto di una cesura culturale prodotta dalla guerra e dalle successive dinamiche politico-economiche, che hanno cancellato o fortemente ostacolato l’accesso di questa nuova generazione alla produzione di letteratura avveniristica nazionale precedente, la quale, pur diluita nel magma indifferenziato e disperso delle pubblicazioni avventurose italiane dell’epoca fascista e prefascista,⁷ ha conosciuto un florido sviluppo almeno dagli inizi del novecento e fino alla vigilia della seconda guerra mondiale.

Inoltre, il brano di Rambelli ribadisce la preponderante influenza nella società italiana della tradizione umanistica, poco incline a riconoscere una dignità culturale alla tecnologia e alla scienza. Questa tradizione verrà rafforzata dalla politica culturale togliattiana negli anni della ricostruzione, marcando quell’atteggiamento refrattario nei confronti della fantascienza —e in generale di tutta la cultura di massa— che ne ha segnato e in gran misura continua a segnarne la marginalità nel campo letterario italiano. Alcuni studiosi e specialisti (si veda, ad esempio, Pagetti 1979; Curtoni 1999; Antonello 2008; Iannuzzi 2014) hanno identificato nell’idealismo crociano e nella critica marxista i maggiori deterrenti allo sviluppo della fantascienza in Italia; il primo per il suo contributo nell’ampliare la breccia tra cultura alta e cultura bassa; la seconda perché favoriva lo

⁷ La cesura è tale che a tutt’oggi manca una ricerca sistematica sulla produzione letteraria di genere che copra quel periodo. Tra i pochi, validi tentativi si veda soprattutto Gianfranco De Turre e Claudio Gallo. *Le aeronavi dei Savoia: profantascienza italiana 1891-1952*. Nord, 2001; Fabrizio Foni. *Alla fiera dei mostri: racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane, 1899-1932*. Tunué, 2007, che pur non occupandosi esclusivamente di fantascienza offre spunti stimolanti su autori, pubblicazioni e dinamiche editoriali che indicano una possibile via per una ricerca più approfondita. Un’idea della quantità di pubblicazioni fantastiche, avveniristiche o “profantascientifiche” prodotte durante la prima metà del novecento la offre il Catalogo Vegetti.

sviluppo di una cultura socialmente impegnata e dai connotati edificanti, condannando e spesso censurando quei prodotti che considerava di pura evasione, legati a doppio filo con l'imperialismo statunitense e il consumismo individualista. Eppure non si può negare che, nonostante in altri paesi possa aver goduto di fortune editoriali distinte, la considerazione della fantascienza quale sottoprodotto letterario è stata e in parte continua ad essere piuttosto diffusa.⁸

Partendo da queste considerazioni preliminari ispirate dal breve *amarcord* rambelliano, e prendendo spunto dalla struttura stessa del suo articolo, dedicherò i paragrafi che seguono a contestualizzare, lungo direttrici storiche, sociali e culturali, la fase di emersione dell'appassionato di fantascienza fino alla sua conversione in un agente concreto della produzione e diffusione del genere come editore, curatore, scrittore, traduttore. Restringereò sempre più il campo fino a giungere al debutto di Roberta Rambelli come scrittrice pubblicata, che attesta quindi il suo passaggio dalla fase di emersione a quella di riconoscimento.

Il primo paragrafo è interamente dedicato ad un'esposizione del panorama storico che dalla fine della seconda guerra mondiale giunge fino agli albori del cosiddetto "miracolo economico". Mi soffermerò soprattutto su quegli aspetti che ritengo necessari per intendere il contesto e le condizioni nei quali Rambelli cresce, si forma e si troverà ad operare come autrice di fantascienza. L'Italia esce dalla guerra non solo distrutta materialmente, ma frastornata soprattutto dal punto di vista identitario: abbandona un regime totalitario per abbracciarne uno repubblicano; entra in guerra come paese colonizzatore e ne esce occupato da forze straniere; si trova ad affrontare numerose contraddizioni interne a livello politico e sociale, a cui reagisce spesso cercando soluzioni di compromesso e continuità con il regime anteriore, in particolare per quel che riguarda la politica familiare e la condizione femminile. Nella seconda parte, vedremo come alcuni di questi aspetti affiorano in maniera più o meno diretta anche nelle opere di Rambelli.

Il secondo paragrafo esaminerà l'impatto dell'americanizzazione in vari aspetti della società italiana, un fenomeno che ebbe inizio ben prima del secondo dopoguerra, —e di cui

⁸ Rimarrebbe da stabilire se questo svilimento dipenda unicamente da questioni estetiche e morali. Carl Freedman, ad esempio, suggerisce che l'esclusione sistematica della fantascienza dal canone dipenda dal suo potenziale quale strumento privilegiato della teoria critica, e quindi problematico per la classe dirigente (si veda Freedman, 2000, soprattutto, pp. 26-29 e pp. 86-93).

Gramsci fornì un primo e prezioso contributo alla sua definizione— ma che in questo periodo agì con una premeditazione e una forza straordinarie, spesso attraverso ingerenze politiche ed economiche dirette. Ma l'americanizzazione contribuì anche ad aprire nuovi spazi dell'immaginario, offrendo miti, riti e forme d'espressione che, al netto delle contraddizioni e ambiguità, permisero, soprattutto ad una nuova generazione di giovani, affrontare e superare i traumi della guerra. La fantascienza che “arrivò” in Italia nei primi anni cinquanta può dirsi certamente un epifenomeno di questo processo. Infatti, come avvenne per il resto dei prodotti statunitensi culturali e non che “invasero” la penisola nel dopoguerra, libri, fumetti e pubblicazioni di fantascienza angloamericane si diffusero per tutto il territorio, in primo luogo attraverso il lavoro e le iniziative delle agenzie governative statunitensi (OWI e poi USIA)⁹ che sfruttavano la loro fitta rete di basi militari, e poi mediante l'iniziativa privata, grazie alla creazione e/o ripristino degli accordi editoriali con le case editrici italiane, l'intermediazione delle agenzie letterarie internazionali e un ingente lavoro di traduzione. Ma se, da una parte, questo materiale occuperà effettivamente una posizione dominante, giocando un ruolo decisivo nella trasmissione e la diffusione dei modelli di riferimento (stilistico-formali, tematici, peritestuali) e nella formazione degli autori italiani, dall'altra, la sua assimilazione non avverrà in un vuoto, ma andrà sovrapponendosi e interagendo con la cultura di destinazione, con la cui tradizione e ideologia si troverà a negoziare.

Il terzo paragrafo focalizzerà la sua attenzione sulle ripercussioni dell'egemonia culturale statunitense in Italia, soprattutto in relazione alla costituzione di miti e stereotipi, come risultato delle tensioni che emergono tra la cultura dominante e quella dominata. Le forme di soggettività rappresentate nel cinema, nei fumetti, nella letteratura di consumo e nella nuova musica “leggera”, così come nelle nuove forme di pubblicità dei prodotti *americani*, propongono infatti una dialettica della differenza che oppone soggetti ideali universalizzanti (in genere angloamericani mitizzati) ad alterità gerarchicamente inferiori (in genere italiani stereotipati). Ciò provoca una specie di schizofrenia del soggetto italiano, il cui processo di identificazione con il soggetto ideale è sempre frustrato dal

⁹ OWI, Office of War Information è stata un'agenzia governativa statunitense creata durante la Seconda Guerra Mondiale, che si occupava soprattutto della propaganda e del controllo dei mezzi di comunicazione e informazione. Negli anni cinquanta il ruolo venne affidato all'USIA (conosciuta all'estero in quegli anni come USIS), United States Information Agency, creata per diffondere gli ideali e la cultura statunitense attraverso i *mass media* (cinema, radio, editoria, etc.) e programmi culturali di vario genere.

continuo dirottamento verso l'alterità. Figura paradigmatica di questo conflitto potrebbe essere il Nando Mericoni di *Un americano a Roma* (1954), le cui strategie di mimesi e resistenza esemplificano le tensioni interne ed esterne che soggiacciono alla costruzione di una nuova identità nazionale. Un'identità affatto fragile e frammentata dai flussi migratori interni e il confronto con una moltitudine di "italiani" diversi per lingua, cultura, e aspetto fenotipico. Tra l'*american way of life* e le "mille Italie", dove posizionarsi? Come definire il nuovo soggetto italiano? Se questi interrogativi possono inserirsi per certi aspetti nel più ampio discorso della frammentazione del soggetto postulato dai teorici del postmodernismo (si veda, ad esempio, Jameson, 2007, 1.1), non si possono ignorare le peculiarità proprie, né il particolare contesto politico-ideologico dell'Italia negli anni cinquanta, la funzione geo-strategica del paese quale cerniera divisoria nel mondo bipolare che si stava delineando, la sua posizione di "periferia dell'impero" e gli ambigui dualismi —tra democristiani e comunisti, filoamericani e filosovietici, americanisti e antimericanisti — da essi derivati.

Il quarto paragrafo raccoglierà le considerazioni precedenti per convogliarle intorno a un discorso sulla nascita della fantascienza italiana. Nascita è intesa qui non tanto come inizio di una produzione dai connotati formali e tematici ascrivibili al genere, quanto come presa di coscienza da parte di un manipolo di appassionati di stare leggendo e producendo un genere autonomo e differenziato dal calderone della narrativa di consumo (Iannuzzi, 2014, 1.2). La traduzione, come pratica mediatrice tra letterature è naturalmente responsabile dell'"arrivo" di testi fantascientifici statunitensi in Italia che contribuiscono a loro volta all'assimilazione del megatesto, ossia di quell'enciclopedia virtuale (Broderick, 2020) che comprende il repertorio figurale, i temi, i motivi e le convenzioni narrative del genere, da parte degli autori italiani. La traduzione, però, è anche una pratica sociale e in quanto tale riflette le relazioni di potere tra cultura dominante e cultura dominata, e innesca parte di quelle strategie di mimesi e resistenza che si rifletteranno poi nelle opere degli autori italiani. Eppure, come intuì Rambelli nei primi anni sessanta, assimilare il linguaggio e i repertori della fantascienza significava entrare in possesso di un arsenale semantico più attrezzato a intendere la rapida trasformazione della società, rispetto al linguaggio che poteva offrire la letteratura realista. Non a caso, molte figure della cultura

ufficiale di questo periodo si appropriarono di alcuni elementi dell'immaginario fantascientifico, anche se raramente ne riconobbero il merito a questa forma narrativa.

Il quinto e ultimo paragrafo esaminerà infine il fenomeno della pseudonimia. In questa prima fase di assimilazione e mimesi dei modelli di fantascienza statunitensi, oltre a incorporare il megatesto e le forme estetico-grafiche delle riviste statunitensi a cui si ispirano e da cui gli editori e curatori italiani traggono gran parte del materiale (Iannuzzi, 2014 e 2018), gli autori italiani estendono la mimesi anche ad aspetti autoriali, come l'adozione di pseudonimi in gran parte maschili e americanizzanti. Come vedremo, gli pseudonimi assolvono differenti funzioni autoriali ed editoriali, ma questo mascheramento può anche essere letto, in parte, come una forma di ribellione alla propria tradizione culturale che sentono antiquata e incapace di leggere le trasformazioni in corso, e in parte, come uno scudo protettivo dal suo moralismo: "Sbarcare sulla luna? Gli autori di fantascienza erano proprio matti! Quei poverini che [...] si affannavano a propagandare l'aeronautica e predicavano che era una cosa possibile, non di lì a mille anni, ma entro pochi decenni, provocavano qui da noi solo sorrisi di compatimento" (Rambelli, 2006, p. 14). In modo non dissimile da ciò che occorre per altre aree della cultura di consumo, ad esempio per la musica degli "urlatori alla sbarra", che accolgono e traducono i modelli angloamericani e che vengono accusati di sedurre e corrompere i giovani, lo scrittore di fantascienza è un dissidente, uno scapigliato, un eletto/reietto, ma è anche in un certo senso portatore (ingenuo? inconsapevole?) dell'ideologia del progresso e del consumo. Come osserveremo nella parte di analisi delle opere, anche dietro un'apparente accettazione del modello statunitense si avverte chiaramente quella sotterranea inquietudine, quella crisi del soggetto e quella critica alla società che si esprimerà in maniera più esplicita solo anni più tardi, quando l'ottovolante del miracolo economico rallenterà finalmente la sua corsa e permetterà di vedere con più lucidità gli effetti del suo passaggio.

1.1. "Come eravamo nei primi anni cinquanta"

Quando il generale Giuseppe Castellano e il generale Walter Bedell Smith firmano l'armistizio di Cassibile il 3 settembre del 1943, Roberta Rambelli è ancora una ragazzina quindicenne del Nord Italia di nome Jole, che ha vissuto tutta la sua vita fino a quel

momento sotto il regime fascista. Per lei, come per il resto del paese, si aprono scenari inediti, anche se le atrocità e la confusione che regnano nei due anni che vanno dallo sbarco alleato alla liberazione rendono impossibile qualunque pronostico. Come sostiene Paul Ginsborg, alla già atavica frammentazione del paese che l'unità non aveva certo risolto e che il fascismo aveva tentato senza successo di occultare, il biennio 43-45 aggiunge un'ulteriore spaccatura del potere che grava sul destino di ogni cittadino. La linea gotica, che separa fisicamente il sud, dove il re Vittorio Emanuele III, "tradendo" Mussolini, si era unito alle forze alleate, dal nord, occupato dai nazisti e i repubblicani, costituisce anche una divisione psicologica.

Nel 1944 l'Italia era dunque un paese in cui tutte le certezze apparenti del periodo fascista – il culto enfatico della nazione e del suo leader, la ricerca dell'autarchia e dell'impero, l'incessante veemenza con cui si parlava della rigenerazione morale, fisica e culturale degli italiani – erano state frantumate dagli orrori dell'occupazione e della guerra. Il brutale espansionismo del regime fascista si era rivoltato contro se stesso; l'Italia era diventata l'Abissinia. I bombardamenti, la carestia e il fracasso dei carri armati avevano preso il posto dei raduni di massa, dei saggi ginnici, del dolce timbro della voce di Beniamino Gigli trasmessa via radio (Ginsborg, 2014, I.2.d).

Alla macchina propagandistica fascista si sovrappone quella enormemente più poderosa statunitense; ma anche il cinema e la letteratura neorealisti mostrano le ferite aperte, le macerie della guerra, e le diverse facce del paese, le "mille e una Italia".¹⁰ A partire da questo scenario, ho identificato alcuni fattori che ritengo importanti per intendere sia il contesto storico in cui Rambelli cresce e si forma, sia le basi di quegli stravolgimenti culturali, sociali ed economici che condurranno al "miracolo economico", in un periodo che coincide grosso modo con il massimo coinvolgimento di Rambelli nella fantascienza italiana.

1.1.1. Da paese colonizzatore a paese colonizzato

Lo sbarco alleato al sud e l'occupazione tedesca al nord contribuirono ad abbattere definitivamente la seppur effimera immagine dell'Italia colonialista che era stata costruita fin dalla fine dell'ottocento, sostituendola con immagini (queste sì, più che reali) di ulteriori atrocità e miseria: "l'Italia era diventata l'Abissinia".

¹⁰ "Alla scoperta delle mille e una Italia" è il titolo di un capitolo di *Cent'anni di cinema italiano* (1991) di Gian Piero Brunetta, in cui l'autore descrive la nascita del neorealismo anche come scoperta delle differenti "Italie" che il cinema in qualche modo fa entrare in contatto tra loro.

Al sud, l'instaurazione dell'Amgot (governo militare alleato) era stata accolta dapprima con un certo grado di entusiasmo e speranza. Lo stupore della popolazione davanti al meraviglioso dispiegamento della macchina bellica alleata e delle numerose novità che i soldati portavano con sé contribuì ad alimentare quel mito americano già presente da decenni nell'immaginario collettivo, grazie ai racconti di parenti e amici emigrati nel "nuovo continente". Ben presto però, le speranze della popolazione soccomberono davanti all'evidenza che l'arrivo dei liberatori stava ulteriormente compromettendo la loro già misera condizione. Secondo Ginsborg (2014, I.2.c), nonostante le vite sacrificate e gli sforzi sopportati dalle truppe alleate, era difficile non ammettere che il loro comportamento non fosse manchevole in molti aspetti. L'introduzione dell'Am-lira, fece lievitare i tassi di inflazione limitando gravemente il già scarso potere d'acquisto della popolazione; l'inefficiente e corrotta distribuzione degli alimenti spesso finiva direttamente al mercato nero; le ambigue relazioni che l'Amgot manteneva con la mafia locale¹¹ e la prostituzione finirono per minare drasticamente i sogni di cambiamento della popolazione. Qualche anno più tardi, la propaganda antiamericanista sia di destra che di sinistra avrebbe affermato che "the reestablishment of the Mafia in the South and the introduction of the Christmas tree through the U.S. Army were the only significant contributions of the United States to postwar Italian culture" (Wagnleitner, 1994, p. 28).

Al nord, l'occupazione tedesca coadiuvata dai collaborazionisti fascisti aveva instaurato un nuovo e violento stato di repressione. Rivolte e scioperi risultarono in durissime ritorsioni, deportazioni e massacri. La resistenza, coordinata dal CNLAI¹² e che ebbe una parte importantissima nel combattere e finalmente sconfiggere il nazi-fascismo,¹³ si vide comunque limitata dall'iniziativa alleata, che tardava ad intervenire nel nord e accordò alla resistenza supporto economico e militare solo dopo la firma dei cosiddetti Protocolli di Roma, documenti che ridussero drasticamente la libertà d'azione dei

¹¹ "Gli Alleati, in Sicilia, mostrarono di avere amici alquanto sinistri. Membri influenti della mafia italo-americana, ad esempio Lucky Luciano, usarono l'Amgot come mezzo per ritornare nelle loro antiche zone di influenza" (Ginsborg, 2014: I.2.c).

¹² Comitato di Liberazione Nazionale Alta Italia.

¹³ "La Resistenza italiana fu composta probabilmente da circa centomila membri attivi, se si escludono gli adepti dell'ultima ora, e da parecchie migliaia di persone che dettero in qualche modo il loro aiuto. I morti furono 35 mila, 21 mila i mutilati e 9000 i deportati in Germania: un numero di vittime assai superiore a quello tipico di un periodo di guerra regolare. Dopo la guerra, la commissione inglese Hewitt arrivò alla conclusione che 'senza queste vittorie partigiane non ci sarebbe stata una vittoria alleata in Italia così rapida, così schiacciante, così poco dispendiosa'" (Ginsborg, 2014, II.7).

partigiani e minarono la loro futura autorità come soggetto politico ufficiale. Il trattato di pace del 1947 costituì un altro duro colpo a un paese già in ginocchio e con una inflazione alle stelle. La perdita di tutte le sue colonie (tranne la Somalia, che rimase in Amministrazione Fiduciaria fino al 1960), la rinuncia a Istria, la condizione di Trieste quale territorio neutro in mano agli alleati, e l'imponente cifra da pagare a vari paesi per i danni di guerra limiterà di fatto il margine di negoziazione del paese, che dovrà affidarsi per la propria sopravvivenza agli aiuti provenienti dagli Stati Uniti, avviandosi inesorabilmente verso il ruolo di "periferia dell'impero"¹⁴.

1.1.2. *Ambigui dualismi*

Mentre le figure più radicate nella popolazione e gli elementi del CNL vengono rapidamente esclusi da ogni ruolo o decisione di rilievo, si vanno delineando due correnti politiche tra le forze antifasciste, che cominciano ad organizzarsi in modo istituzionalmente più impegnato, sfruttando ogni mezzo per accaparrarsi il consenso del popolo. Ciò avvenne attraverso una capillare penetrazione in ogni aspetto della società e della cultura, dando vita a una polarizzazione che, seppur nelle sue sfumature e contraddizioni, durerà fino alla cosiddetta caduta della prima repubblica, nel 1992. Da una parte la Democrazia Cristiana di De Gasperi, che attraeva i consensi della Chiesa, del mondo imprenditoriale e dell'alta borghesia e in cui gli Stati Uniti trovarono rapidamente l'alleato ideale per il conseguimento dei propri obiettivi economici e politici. Dall'altra il Partito Comunista di Palmiro Togliatti, appoggiata dalle classi lavoratrici e in stretti, anche se ambigui rapporti con la URSS di Stalin.

Nell'immaginario italiano, il dualismo DC/PCI trova una delle sue espressioni simboliche più riuscite nelle figure di Don Camillo e del sindaco Peppone, i celebri personaggi inventati dal Giovanni Guareschi, nati ufficialmente sulla rivista *Candido* nel 1946. Guareschi è un monarchico e la rivista nettamente di destra (Isnenghi, 2014, XII), eppure nelle vicende bizzarre del "Mondo Piccolo" in cui questi due "colossi" si incontrano/scontrano a base di scazzottate, scorre minuziosa la cronaca del dopoguerra in cui le due nature dicotomiche spesso si compenetrano. L'insediamento della compagine di

¹⁴ Espressione resa celebre da una raccolta di articoli di Umberto Eco, pubblicata nel 1976 e intitolata appunto, *Dalla periferia dell'impero*.

Peppone di fronte alla chiesa di Don Camillo ricorda lo slogan togliattiano “una sezione per ogni campanile” (Ginsborg, 2014, II.2), anche se alla fine l’ago della bilancia del potere pendeva sempre verso la Chiesa e i democristiani. Al tradizionale campanilismo italiano si aggiunse così la polarizzazione dialettica dello schieramento politico/religioso che a sua volta generò o rafforzò altri dualismi: filoamericani/filosovietici, americanisti/antiamericanisti, conservatori/progressisti, etc. La realtà, ovviamente, fu molto più complessa, sfaccettata e contraddittoria. Gli Stati Uniti erano un alleato potente, ma la loro ingerenza politica, economica e culturale non fu facile da gestire per i democristiani; dall’altra parte Togliatti si trovò in una situazione sempre più ambigua per il suo ruolo nel Comintern e la sua relazione con Stalin. La Chiesa da una parte contrastò con ogni mezzo la possibilità di una rivoluzione socialista, ma dall’altra si sentiva sempre più scomoda, almeno in apparenza, davanti al modello capitalista, imbevuto di individualismo ed edonismo. Molti intellettuali di sinistra faticavano a nascondere il proprio entusiasmo per la musica, il cinema e la letteratura statunitensi, ma con uguale entusiasmo deploravano (almeno in pubblico) i fumetti e la narrativa di consumo, tra cui la fantascienza, prodotti che invece erano diffusi tra gli operai. Molti di questi stessi operai, così come i contadini comunisti, avevano idealizzato la Russia come una sorta di “metafora laica del paradiso terrestre” (Gundle, 1995, pp. 98-99) e mitizzato il suo leader quasi come un padreterno bonario e secolare.¹⁵ Eppure, le contraddizioni non placarono gli schieramenti che inevitabilmente intaccarono la sfera culturale. Anche la giovane e nuova fantascienza italiana che nasceva da un gruppo di appassionati “che erano come i Carbonari” (Rambelli, 2006, p.14) ben presto dovette soccombere alle tensioni campanilistiche tinteggiate di politica e rancori personali, sfociando in scontri aperti e divisioni che non giovarono alla sua già precaria posizione.

1.1.3. Continuità sistemica con il fascismo

Nel suo famoso “Articolo delle lucciole” Pasolini afferma che nel periodo anteriore alla loro scomparsa, ovvero fino alla fine degli anni cinquanta “il regime democristiano era ancora la pura e semplice continuazione del regime fascista” (Pasolini, 2011).

¹⁵ Sul sincretismo tra il comunismo ed elementi mistico-religiosi si veda Ginsborg (2014, in particolare III.2, IV.1 e VI.2.b) e Gundle (1995, p.45 e pp. 99-100).

La profonda trasformazione del paese in senso democratico e popolare, le riforme sociali ed economiche, la soppressione dell'enorme apparato burocratico fascista auspicati sia dalla resistenza partigiana che dalla popolazione rimarranno in larga misura disattesi e vanificati da una continuità con il passato, frutto dell'intersezione tra interessi politici ed economici dei poteri forti, così come da una sistemica inerzia politica. La macchina burocratica e amministrativa costituita durante il ventennio fascista rimane perlopiù intatto nonostante i governi che si succedettero fossero tutti composti da forze antifasciste: “Durante i governi Parri e De Gasperi la tradizionale struttura statale e amministrativa ereditata dal fascismo era stata tranquillamente consolidata [...] nessuno degli apparati dello Stato fu messo in discussione e non si fece alcun tentativo per rinnovare l'amministrazione centrale a Roma, grandemente dilatata sotto Mussolini” (Ginsborg, 2014, III.3.a). Mancò inoltre la promessa epurazione delle figure più importanti dell'apparato giudiziario e della prefettura, un fatto ancora più sorprendente se si considera che tra il 1945 e il 1946 il ministero di Grazia e Giustizia era stato affidato a Palmiro Togliatti (Gundle, 1995, p. 53).

Ogni tentativo di rivolta, protesta, sciopero da parte di contadini e operai che pretendevano quelle riforme sociali e agrarie che ancora risuonavano nelle loro orecchie dai proclama delle elezioni, incontravano la sistematica e violenta repressione delle forze dell'ordine sotto il comando del ministro Mario Scelba, piuttosto refrattario e allergico al dissenso popolare. Il “regime poliziesco parlamentare” (Pasolini, 2011) instaurato dalla Democrazia Cristiana venne affiancato poi da uno scaltro intreccio di interessi con le grandi figure imprenditoriali ed economiche del paese, nonché dell'alta borghesia, che riuscirono abilmente a svincolarsi dai loro precedenti legami con il fascismo e mantenere una continuità con i “nuovi” governi. Inoltre, i democristiani assicurarono la loro egemonia al sud vincolando i loro interessi con quelli della mafia (Santino, 2015) e affidando inizialmente il loro megafono propagandistico alla Chiesa, diffusa capillarmente in ogni angolo del paese. La continuità tra “fascismo fascista” e “fascismo democristiano” (Pasolini, 2011; ma si veda anche Crainz, 2015, c.I) rafforza l'atavica sfiducia degli italiani nell'autorità che si sintetizza nel motto “tutto cambia perché nulla cambi”. Non a caso, Luchino Visconti adatta il romanzo di Tomasi di Lampedusa da cui il motto proviene, nel 1958, in pieno fermento della metamorfosi italiana. Roberta Rambelli ricorderà poi come nei primi anni cinquanta la Democrazia Cristiana “era già tale e quale,

ben attaccata al potere e tetragona alle accuse di scandali, ruberie e malversazioni” (2006, p. 11). In sede di analisi delle sue opere, osserveremo come questa riserva nei confronti del potere costituito, unita ad una più sfaccettata crisi del soggetto, si rifletta nella costruzione di trame e personaggi spesso ambigui e a un posizionamento sempre conflittuale rispetto all'autorità, nonostante un'apparente adesione al modello manicheo della prima fantascienza avventurosa.

1.1.4. Cultura d'élite vs cultura popolare

Nel 1944, Palmiro Togliatti torna in Italia dal suo esilio russo —dove aveva scalato le posizioni dirigenziali fino ad essere appuntato vicesegretario generale del Comintern— per prendere di nuovo in mano il Partito Comunista. Nel giro di poco più di un anno, Togliatti trasforma un movimento di poche migliaia di iscritti in una grande forza politica nazionale di massa, che già nel 1945 può contare su già quasi due milioni di tesserati (Gundle, 1995, p. 36). Tra i motivi di questo successo ci fu la capacità di Togliatti di agglutinare le più importanti figure intellettuali dell'epoca, anche di provenienza ideologica diversa e di credere profondamente nella cultura come elemento di coesione e consenso. La rilevanza di quest'operazione fu tale che ancora oggi, in Italia, l'immagine stereotipa dell'intellettuale è difficilmente dissociabile da una sua appartenenza all'ideologia di sinistra, un'immagine che per Togliatti doveva avere come modello Antonio Gramsci. Ma il tipo di cultura prefigurata da Togliatti era di stampo arcaico ed elitista, proprio quella che Gramsci riteneva scollata dalla realtà. Se la cultura doveva essere, per Togliatti, il nodo connettivo di tutta la società democratica, la figura che la rappresentava, l'intellettuale, era tuttavia incapace di parlare la stessa lingua del popolo, e così “nel corso degli anni della guerra fredda il Pci, pur esercitando una vera e propria egemonia sul piano della cultura alta, dovette registrare una grave sconfitta sul terreno decisivo della cultura popolare” (Gundle, 1995, p. 82).

La questione culturale di questi anni è fondamentale per intendere le sorti della fantascienza italiana. Da una parte, la sinistra mostrò una sistematica avversione e una trascuratezza snobistica verso la cultura di massa, sia ideologicamente, in quanto la considerava un prodotto dell'imperialismo americano, sia esteticamente ed eticamente, in quanto prodotto deterioro e portatore di un generale appiattimento culturale verso il basso.

I fumetti, la letteratura di consumo, i settimanali, la televisione che iniziava le sue programmazioni nel 1954, la musica leggera, erano al contempo causa e manifestazione di un cambiamento rapido e profondo, che la sinistra non seppe cogliere in tempo e di cui non seppe approfittare. Ma anche rispetto alla cultura alta, la linea ufficiale del partito si mantenne su posizioni zdanoviste ed elitiste che suscitarono la reazione di alcuni intellettuali. La più eclatante fu forse quella di Italo Calvino, che denunciava la necessità di un profondo rinnovamento di tutto il partito, una denuncia che rimase disattesa e che lo portò ad abbandonare il partito nel 1957. Altre figure della cultura italiana seguirono i suoi passi o lamentarono che “l’enfasi del Pci sulla cultura umanistica a scapito di quella scientifica e tecnica e la sua venerazione per l’idealismo italiano impedivano un’adeguata valutazione dei grandi cambiamenti in corso nelle fabbriche, nella struttura di classe, nell’ideologia e nella famiglia” (Gundle, 1995, p. 209).

Davanti a questo doppio ostracismo, verso la cultura di massa e quella scientifica, da parte dei principali gestori della cultura ufficiale, le sorti della fantascienza rimasero in mano a pochi appassionati e a pionieristiche iniziative editoriali, che solo in rari casi trovarono l’appoggio di case editrici importanti e che rimanevano comunque relegate entro i margini della letteratura di consumo. Durante tutti gli anni cinquanta, l’unico tentativo di portare la fantascienza sul terreno della critica letteraria ufficiale si deve al poeta Sergio Solmi. Nel 1953, Solmi pubblicò sulla rivista letteraria di sinistra *Nuovi Argomenti*, fondata pochi mesi prima da Alberto Carocci e Alberto Moravia, un lungo e spassionato saggio sulla fantascienza che introduceva tre racconti di Alfred E. Van Vogt, Ray Bradbury e Lewis Padgett (pseudonimo della coppia Henry Kuttner e Catherine L. Moore). Tuttavia, il saggio non ebbe ripercussioni particolari e solo nel 1959, Solmi riprese la sua discussione sulla fantascienza nell’introduzione a *Le meraviglie del possibile*, un’antologia di fantascienza statunitense curata dallo stesso Solmi e da Carlo Fruttero per Einaudi e unico tentativo degli anni cinquanta di portare questa forma narrativa nelle librerie. Cito Solmi perché durante i primi anni sessanta, quando Rambelli vestirà i panni di curatrice per la casa editrice La Tribuna, cercherà di raccogliere il testimone del poeta, tentando varie strade per avvicinare la fantascienza alla cultura ufficiale.

1.1.5. La condizione femminile

La continuità politica e burocratica tra il periodo fascista e la prima repubblica, influenzò anche certe politiche sociali, soprattutto legate alla famiglia e al ruolo della donna. Anche se il dibattito sulla condizione femminile e la sua transizione dal periodo fascista al postfascista è sicuramente complesso e multifattoriale, possiamo affermare che durante il ventennio la macchina biopolitica lavorò assiduamente, sebbene con risultati a volte imprevedibili, per costruire l'immagine della donna ideale come madre, patriota e "angelo del focolare domestico". Lo fece attraverso la propaganda, la promulgazione di leggi apposite e l'implementazione di misure volte a sfavorire o circoscrivere, quando non vietare espressamente, il coinvolgimento e l'accesso delle donne al mercato del lavoro e alla politica e l'ascesa sociale e professionale, confinandole comunque sempre ad una posizione subalterna rispetto a quella maschile. Con la stretta autoritaria del PNF,¹⁶ soprattutto a partire dal 1926, vennero promulgate leggi che, da una parte proibivano alle donne di insegnare materie umanistiche nei licei (paradossalmente nello stesso anno Grazia Deledda riceveva il premio Nobel per la letteratura, seconda donna in assoluto ad aggiudicarsi il premio) e dall'altra istituivano provvedimenti punitivi e incentivi che favorissero la natalità (Pickering-Iazzi, 1995, p. 254), di fatto silenziando tutte le voci femministe sorte prima dell'ingresso di Mussolini al potere. In questi anni venne inoltre introdotta nel codice penale fascista (il Codice Rocco) la legge sul cosiddetto "matrimonio riparatore", che prevedeva, in caso di stupro, l'abolizione della pena per il carnefice che contraesse matrimonio con la vittima. Solo le vicende di Franca Viola, che venne rapita e violentata nel 1965, ma che si opporrà al matrimonio con il suo carnefice, riuscirà a focalizzare l'attenzione pubblica su questa orribile pratica, anche se l'articolo di legge verrà abrogato definitivamente solo nel 1981.

La politica femminile fascista trova una preziosa risorsa nel dogmatismo tradizionalista della chiesa e, come rivela Victoria de Grazia, già a partire dal 1929, in seguito al Concordato, "fascist misogyny combined with the antiemancipationist positions of the Church" (De Grazia, 1992, p. 35). Ma se l'ingresso dell'Italia in guerra aveva in qualche modo alterato queste disposizioni, attraverso il necessario ritorno in massa delle donne nelle fabbriche e in altri settori della sfera economica e sociale, il periodo della

¹⁶ Partito Nazionale Fascista.

“ricostruzione” vide per certi versi la situazione tornare al punto di partenza. Un esercito di donne si ritrovò improvvisamente senza lavoro, costretto a cedere il posto agli uomini di ritorno dalla guerra, mentre la propaganda democristiana, sospinta dalla chiesa e dai proclami di Pio XII, le sollecitava a farsi carico della condotta morale del paese attraverso un recupero della sua figura tradizionale che trovava naturalmente nella Vergine Maria il suo simbolo trascendente (Morris, 2006, p. 5).

E il Partito Comunista non fu da meno. In teoria il programma della sinistra contemplava l'abolizione del ruolo subalterno della donna, ma in pratica difese molti dei punti della politica femminile democristiana, soprattutto per quanto riguarda la figura della “regina della casa” (Gundle, 1995, p. 103) e paladina della moralità. Infatti, davanti alle continue accuse di depravazione e dissolutezza mosse dagli avversari politici, che tacciavano il partito di fomentare il divorzio e il “libero amore”,¹⁷ il PCI irrigidì il controllo sulla condotta morale dei propri iscritti per fugare scandali e proiettare immagini di fiducia e integrità verso una popolazione ancora molto legata ai valori della famiglia. È pur vero che tutte queste misure e disposizioni non venivano introdotte in un vuoto, ma si sovrapponevano e intersecavano con abitudini, tradizioni, valori, contesti e situazioni diverse, producendo effetti e reazioni distinte a seconda della classe sociale, orientamento ideologico, area geografica e livello culturale su cui si depositavano (De Grazia, 1992, p. 12).

Non bisogna però tralasciare alcuni essenziali punti di discontinuità col fascismo: ora le donne potevano votare e, seppur in numero limitato (22 su 586) erano diventate membri della Costituente prima e del Parlamento poi; entrambi gli schieramenti politici avevano promosso l'associazionismo femminile: l'UDI, Unione delle Donne Italiane per la sinistra e il CIF, Centro Femminile Italiano per i democristiani. Entrambe le associazioni s'impegnarono in iniziative sociali importanti e gettarono le seppur deboli basi per portare avanti lotte politiche di rilievo in ambito femminista: la “legge Noce” per la tutela delle lavoratrici (1950 n. 860), la “legge Merlin” contro la prostituzione (1958 n.75), il divieto di

¹⁷ Un famoso manifesto elettorale mostrava una poderosa spada democristiana difendere una famiglia spaventata dalle serpi del “divorzio” e del “libero amore”. Celebri furono anche i proclami di Padre Lombardi, soprannominato “microfono di Dio” che ammoniva sulle sorti della famiglia in caso di vittoria comunista: “i figli nati dal libero amore saranno adottati dalla collettività, allevati in comune, educati quali produttori futuri per il genere di lavoro fissato a ciascuno dall'autorità” (citato in Ginsborg, año: 3.2). Vorrei sottolineare l'elemento inconsapevolmente distopico intrinseco a questa dichiarazione (vedere Gundle 1995: 95-96).

licenziamento della lavoratrici per causa di matrimonio (1963 n.7), la “legge Cocco” per l’ammissione delle donne ai pubblici uffici e alle professioni (1963 n.66).

Inoltre, la grande mobilità provocata dall’emigrazione interna e i rapidi mutamenti socio-economici produssero una nuova coscienza e nuovi desideri nelle migliaia di donne che, soprattutto tra i ceti bassi e agricoli del sud, dovettero abbandonare la propria terra, e con essa la condizione di subordinazione all’interno della famiglia patriarcale, in cerca di un lavoro in un ambiente radicalmente diverso, spesso ostile, ma dove scoprirono un certo grado di libertà e di emancipazione mai conosciuto prima di allora.

Ma la strada verso un’effettiva parità tra uomo e donna rimaneva lunga e tortuosa.¹⁸ Con la crisi economica le priorità politiche della sinistra si volsero altrove, mentre l’UDI vedeva ridursi i propri iscritti da un milione nel 1950 a solo duecentomila unità dieci anni dopo (Tasca, 2004, p. 112). Mentre il sistema economico e l’assetto della società cambiava drasticamente in pochi anni, permaneva un carattere arcaico e conservatore nei costumi e nella moralità soprattutto per quanto riguarda i rapporti uomo-donna: “ancora nel 1961 la Corte ribadirà che l’adulterio è reato punibile se è compiuto dalla donna. [...] E ‘il fatto che la moglie conceda i suoi amplessi a un estraneo costituisce offesa più grave dell’isolata infedeltà del marito’. Bisognerà attendere il dicembre 1968 per avere una diversa sentenza” (Crainz, 2005, I.5).

Il periodo del cosiddetto boom economico è caratterizzato da un importante calo dell’occupazione femminile in quasi tutti i settori. Anche nel terziario, in cui si espande il numero complessivo dei lavoratori, la donna continua ad occupare un ruolo secondario e subalterno. La riconfigurazione dell’assetto economico italiano, che passa da un’economia prevalentemente agricola a una industriale, basata in un maggiore sfruttamento del lavoratore per aumentarne la produttività, piuttosto che in un incremento della forza lavoro, penalizza la donna che si trova sempre più ai margini (Betti, 2010). Per contro, i nuovi modelli di consumo che si impennano sulla famiglia nucleare e sulla casa si consolidano attorno all’ideologia della donna “tutta casa e famiglia” (Ginsborg, 2014, VII.

¹⁸ Guido Crainz riporta le dichiarazioni di un avvocato contrario all’ingresso delle donne nelle corti d’assise e nei tribunali dei minori, durante il periodo in cui si stava discutendo la legge per la loro ammissione: “l’avvocato Cesare Degli Occhi denuncia infatti il ‘pericolo di indulgere [...] a una generalizzazione conturbante di un principio assoluto che è negato anche dalla realtà fisiologica [...]. In quanto alla assoluta parità di sessi, ciò porta a una mostruosa omosessualità morale. Quanto alle donne giudici togati, per carità, non parliamone. Sono troppo facili a cedere al sentimento. Magari si innamorerebbero dell’imputato” (2005, I.5).

6.c). Le sempre più numerose riviste di costume esaltano la figura della donna “angelo della casa” e allo stesso tempo riempiono le loro pagine di pubblicità di elettrodomestici e articoli per il mantenimento e l’organizzazione del focolare domestico. Mai come durante gli anni sessanta la carriera di una donna aveva avuto più possibilità di incamminarsi verso la professione di casalinga a tempo pieno (Gundle, 1995, p. 328) controparte ideale dell’uomo lavoratore *breadwinner*, un modello socio-economico che si impone anche tra le classi medio-basse (Betti, 2010).

Luisa Tasca, che ha analizzato le differenti strategie in atto durante il fascismo e nei primi anni sessanta per imporre e consolidare l’ideologia della casalinga attraverso i manuali di economia domestica, sottolinea i fattori socio-economici che hanno radicalizzato la polarizzazione tra *breadwinner* e *housewife*:

This particular condition of “plenitude” of men in the job market, which required an analogous “plenitude” of women in family labor, contributed to the hypertrophy of the housewife population; [...] An already sharp distinction between male labor outside the home and female domestic work was exaggerated by the economic crisis of 1963–1964, which signalled the end of the economic miracle and resulted in the expulsion of a million workers from the labor market (Tasca, 2004, p. 99).

Con la riforma scolastica del 1963 che innalzava l’obbligo di frequenza a 14 anni venne anche introdotta la materia di economia domestica obbligatoria per le sole ragazze, un tentativo di espandere e meccanizzare il ruolo della casalinga e di uniformarlo al modello borghese dell’angelo tutto sorrisi ed efficienza (Tasca, 2004, p. 110). Nella realtà, la gran parte delle donne dei ceti medio-bassi viveva in condizioni dure, in appartamenti piccoli, spesso senza servizi o elettricità e doveva procurarsi un lavoro alternativo precario e sottopagato.

Questo clima non agevolava certo la situazione di quelle donne che, come Rambelli, si trovavano all’estremo opposto rispetto al ruolo di genere normativo diffuso dai discorsi e le pratiche dominanti. Pur sposata e con un figlio, Rambelli fu e continuò ad essere per tutta la vita la vera *breadwinner* della famiglia e riuscì in breve tempo a conquistarsi una relativa posizione di potere all’interno del mondo editoriale e specificamente dell’editoria di fantascienza. Ma, come vedremo nel terzo capitolo, la conquista non fu priva di difficoltà e le numerose stoccate, malignità e allusioni di cui si ritrovò bersaglio dal momento in cui divenne curatrice delle pubblicazioni de La Tribuna, rivelano forse una

comunità non ancora pronta ad accettare una donna in uno spazio considerato normativamente maschile. La continuità con il tradizionalismo e la misoginia portati avanti dal fascismo e dalla chiesa, rielaborati sotto forma di *feminine mystique* d'impronta statunitense, favorirono in questo periodo l'accumulo di pressioni che avrebbero trovato una via di sfogo solo a partire dalla fine degli anni sessanta. Ma a quel punto Rambelli aveva già da tempo rinunciato alla sua partecipazione attiva nella fantascienza. Ritroveremo alcuni di questi aspetti proiettati nelle opere dell'autrice e nelle sue rappresentazioni femminili, in particolare nel racconto "Nettuno: La dattilografa" (1960), come vedremo nella seconda parte.

1.2. Americanizzazione, americanismo, anti-americanismo

È il momento ora di esaminare più a fondo l'influenza degli Stati Uniti nel sostrato socio-culturale italiano da cui ho estratto gli aspetti sopradescritti, in quella serie di interventi, processi ed effetti tipicamente definiti come americanizzazione.¹⁹

Prima, però, vorrei soffermarmi brevemente sul termine stesso "americanizzazione" e quello da cui deriva, America, per ricordare che si tratta di espressioni di per sé problematiche, per nulla innocenti o neutre, poiché portano con sé il peso di una storia fatta di colonizzazioni, genocidi ed etnocidi, asimmetrie culturali, razzismo e un immaginario di cui dovremmo essere coscienti ogni volta che la pronunciamo o che la scriviamo. Come segnala acutamente Wagnleitner, "behind the phenomenon "Americanization" lies the actual "Europeanization" of the world" per cui "[t]he development of the modern world has much less to do with the propagation of the supposed national characteristics of those people who live in the United States than with the further development of the system of capitalism. [...] Before Europe could become Americanised, America had to be Americanized first" (1994, pp. 6-7).

La questione era già stata peraltro affrontata da Antonio Gramsci nei *Quaderni*, commentando l'intervento allarmato di Pirandello sull'americanismo come cultura e

¹⁹ Naturalmente, l'americanizzazione che ebbe luogo in Italia non è cronologicamente posteriore agli aspetti descritti in precedenza, ma li separo per necessità espositiva.

dell'America come 'nuovo faro di civiltà': "...il problema non è se in America esista una nuova civiltà, una nuova cultura, sia pure ancora allo stato di 'faro' e se esse stiano invadendo o abbiano già invaso l'Europa: se il problema dovesse porsi così, la risposta sarebbe facile: no, non esiste ecc., e anzi in America non si fa che rimasticare la vecchia cultura europea" (1975, p. 2178). Gramsci ribadisce il concetto poco più avanti, affermando che l'americanismo non è affermazione di un nuovo tipo di civiltà. Si tratterebbe invece di "un prolungamento organico [...] una intensificazione della civiltà europea, che ha solo assunto una epidermide nuova nel clima americano" (p. 2180). Va segnalato che Gramsci incorpora nel termine "americanismo" sia l'implementazione in Europa del sistema capitalistico-industriale presente negli Stati Uniti (con gli sconvolgimenti, le lezioni, gli attriti, le trasformazioni, le conseguenze socio-culturali che esso comporta, ovvero come conseguenza o sviluppo storico del fordismo e quindi assimilabile al concetto di "americanizzazione"); sia le differenti risposte e reazioni che i "vecchi strati" manifestano a tale implementazione, ovvero con le accezioni che attualmente attribuiamo ai termini "americanismo" e "antiamericanismo" (p. 2179).

In sintesi, l'uropeizzazione del continente americano ha incontrato un terreno fertile e le condizioni necessarie per il radicamento di un capitalismo industriale forte che, come una risacca, torna nel "vecchio continente", di cui ha bisogno soprattutto per mantenere ed espandere la sua macchina produttiva. Nel suo *Irresistible Empire*, Victoria de Grazia ha prodotto un'analisi dettagliata di questo processo, esaminando le strategie e gli interventi degli Stati Uniti in Europa, soprattutto nel periodo interbellico quando, da già indiscussa potenza economica fin dagli inizi del novecento, può consolidare la sua posizione egemonica forte delle conseguenze della Grande Guerra. De Grazia apre significativamente il suo libro con un frammento del discorso presentato dal presidente Woodrow Wilson risalente al 1916, già manifesto programmatico dell'evangelizzazione capitalista del mondo:

let your thoughts and your imagination run abroad throughout the whole world, and with the inspiration of the thought that you are Americans and are meant to carry liberty and justice and the principles of humanity wherever you go, go out and sell goods that will make the world more comfortable and more happy, and convert them to the principles of America (2005, p. 2).

La libertà e la giustizia sono vincolate al benessere e la felicità al consumo in un *refrain* che si andrà perfezionando negli anni a venire. Il tema che fa da sfondo all'influenza degli Stati Uniti in Europa prima, e nel resto del mondo, poi, è l'enorme ricchezza dei mezzi economico-finanziari e di risorse a disposizione, con cui nessun altro stato in Europa, piegato dalla guerra, può competere. Durante il ventennio interbellico i prodotti *americani* si riversano copiosi in tutta Europa, grazie soprattutto a quella colonizzazione dell'immaginario a cui contribuiscono in larga parte il cinema, la musica, la pubblicità e la letteratura statunitensi, che portano con sé più o meno esplicitamente la promessa dell'*american way of life*. A questa "invasione", l'Europa interbellica può solo opporre un persistente quanto vano sentimento di supremazia culturale, strascico ideologico dell'Europa imperialista. Per questo, l'americanizzazione dell'Europa fa emergere, o meglio riemergere, quei processi di idealizzazione o di avversione verso gli Stati Uniti poi racchiusi nei termini americanismo o antiamericanismo. L'*America*, intesa come luogo dell'immaginazione, come mito e proiezione delle fantasie europee, dei suoi sogni e dei suoi incubi, si sovrappone e si intreccia all'immagine degli Stati Uniti come nuova potenza economica mondiale.

Per i contadini lucani descritti da Carlo Levi in *Cristo si è fermato ad Eboli*, nelle cui case non c'è posto per i ritratti del Re o del Duce ma solo della Madonna e del presidente Roosevelt,²⁰ l'America è un'utopia realizzata, è sì terra di fatica, quindi reale, concreta, "ma nello stesso tempo, e senza contraddizione, è il paradiso, la terra promessa del Regno" (Levi, 1966, p. 133). È lucano anche il nonno del prolifico scrittore di polizieschi Ed McBain, che ne fa il protagonista del romanzo *Streets of gold* (1985), riprendendo un *topos* poderoso ed evocativo del mito americano degli emigranti, secondo i quali le strade delle sue città sono lastricate d'oro. L'America è anche mito di libertà e di pari opportunità, "synthesis of republican virtue and enlightened government; the land of freedom and of individual self-realization through work; the frontier as wilderness and the land of unlimited possibilities; the new person in a society without class differences; the melting pot and the unstoppable ascent as the future world power" (Wagnleitner, 1994, p. 19).

²⁰ La creazione di miti attraverso la commistione di elementi mistici e religiosi con quelli profani è forse ancora più forte che nel caso accennato in precedenza riguardo alla Russia stalinista, poiché si giova delle testimonianze e dei vincoli famigliari delle migliaia di persone emigrate negli Stati Uniti.

All'estremo opposto troviamo l'altra America, meccanizzata, disumana, depravata, fonte d'imbarbarimento e degenerazione dei valori europei, virus che contamina l'alta cultura occidentale. Dagli anni venti questa visione, che attraverso varie metamorfosi percorre la storia europea fin dalla conquista del "Nuovo Mondo", si consolida e si diffonde, soprattutto tra i ceti alti, tra le classi parassitarie, nelle correnti politiche sia di destra che di sinistra e nel tradizionalismo religioso (Bonazzi, 2006), ognuno con le proprie caratteristiche e idiosincrasie. Ma ciò che li accomuna è un senso ineluttabile di perdita di centro, di deriva verso la periferia economica del mondo e di minaccia della propria (auto-proclamata) superiorità culturale.²¹

Non dimentichiamo che *Brave New World*, una delle principali distopie della storia letteraria europea, emerge dalle impressioni di Aldous Huxley sulla società statunitense, raccolte durante la sua visita del 1926, in cui l'autore giudica gli Stati Uniti "every bit as vulgar and as freakish as he had anticipated" (Bradshaw, 2007, p. xix). Le idee di Huxley sono condivise da molti intellettuali e diffuse in tutta Europa, ed esprimono soprattutto quello che Jasper Gulddal definisce antiamericanismo futurologico, enfatizzato dalla critica delle tre "m": metropoli, macchine e cultura di massa (2011, p. 99).

Il rapporto tra Stati Uniti ed Europa si gioca quindi lungo questa dialettica, questa continua dinamica di azione e repulsione e l'Italia del ventennio fascista ne è un chiaro esempio. I prodotti della cultura di massa statunitensi affluiscono copiosi in tutta la penisola, senza incontrare una vera e propria censura fino alla stretta del periodo autarchico e all'alleanza con Hitler, alla fine degli anni trenta. Film, fumetti e riviste illustrate influenzarono mode, tendenze, percezioni e gusti attraversando barriere ideologiche di ogni colore. Il cinema fu sicuramente il mezzo privilegiato attraverso il quale gli Stati Uniti costruirono ed esportarono la loro idea di America: "For many italians whose primary means of garnering information about American culture was through the cinema and other imported popular cultural forms, the diegetic world of Hollywood film production became a mask for America itself" (Hay, 1987, p. 66).

²¹ "Provoked by Europe's decline and America's ascent, anti-Americanism is from now on based on feelings of inferiority rather than superiority. Anti-Americans in this period tend to see American power as a threat to European civilization, and are therefore obsessed with ideas of conflict, defense, decline, and salvation." (Gulddal, 2011, p. 92)

1.2.1. Cultura di massa durante il periodo interbellico

Questa ambiguità tocca naturalmente anche la letteratura. Durante gli anni trenta l'Italia si converte in uno dei paesi europei che pubblica il maggior numero di traduzioni e contemporaneamente quello che ne esporta meno (Rundle e Sturge, 2010, p. 16). Nonostante le rimostranze e le polemiche tra figure intellettuali di regime, le traduzioni non diminuiscono almeno fino alla seconda metà degli anni trenta, e grazie all'ingente lavoro portato avanti da numerosi letterati come Cesare Pavese, Fernanda Pivano, Giaime Pintor, Elio Vittorini ed Eugenio Montale, il sistema letterario italiano si arricchisce delle opere di Walt Whitman, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, Herman Melville, Gertrude Stein, William Faulkner e molti altri. Italo Calvino ricorda l'importanza della scoperta di questa "America" nell'alimentare il desiderio di rinnovamento della letteratura italiana, soprattutto da parte di Pavese e Vittorini che ne furono i maggiori propugnatori.²²

Meno entusiasmo critico, ma certamente più popolarità riscossero invece la letteratura di consumo, i fumetti e le riviste illustrate, dove confluirono prepotentemente le forme e i contenuti provenienti dagli Stati Uniti e che rendevano palese il cambio di paradigma della produzione letteraria, da bene elitario a merce massificata (Rundle e Sturge, 2010, p. 22). Negli anni trenta, i fumetti conoscono in Italia una vivacità e una diffusione senza precedenti (Gadducci et al., 2011; Forgacs e Gundle, 2007) ed è difficile districare la complessa rete di interessi, diritti, autorità, adattamenti, ispirazioni, ideologie, censure, nazionalizzazioni che accompagnano le avventure di Topolino, Flash Gordon,

²² "La definizione più chiara di quel clima letterario posso dunque darvela cercando di definire che cosa l'America – l'America di Melville, di Hawthorne, di Whitman, di Mark Twain, di Sherwood Anderson, di Hemingway, di Faulkner – significava per loro, e per noi più giovani che leggevamo le loro traduzioni e i loro saggi critici. Per Pavese l'America era il paese che aveva fondato una letteratura legata al fare degli uomini, alla pesca delle balene o ai campi di granoturco o alle città industriali, creando miti nuovi della vita moderna che avevano la forza di simboli primordiali della coscienza, creando dalla lingua parlata un nuovo linguaggio poetico tutto cose. Per Vittorini la letteratura americana era una sterminata riserva di vitalità naturale, un ideale campo di battaglia per la lotta tra le nuove invenzioni stilistiche e le tradizioni accademiche, tra la sincerità delle passioni, della fatica, del furore e il peso delle ipocrisie e delle morali consacrate.

Per l'uno e per l'altro, la letteratura americana, così lontana dalla nostra tradizione, era un termine di confronto che ci permetteva di riaccostarci alla nostra tradizione con spirito nuovo: e con occhi diversi rilegevamo Giovanni Verga, il romanziere siciliano della fine del XIX secolo dalla miracolosa modernità di linguaggio.

I motivi politici negli ultimi anni del fascismo si intrecciarono ai motivi letterari: l'America era una gigantesca allegoria dei problemi nostri, di noi italiani d'allora, del nostro male e del nostro bene, del nostro conservatorismo e del nostro bisogno di ribellione, del nostro Sud e del nostro Nord, del nostro mosaico di genti e di dialetti, del Piemonte di Pavese e della Sicilia di Vittorini, era un teatro dove si rappresentava in forme esplicite ed estreme un dramma non dissimile al nostro dramma nascosto, di cui ci era proibito parlare" (Calvino, 2015).

Mandrake, Braccio di Ferro, Tarzan e i loro compagni (o camerati?) italiani, durante il ventennio fascista. Se alla fine degli anni trenta il Ministero della Cultura Popolare irrigidì effettivamente le direttive censorie nei confronti di questa produzione editoriale, considerata denigrante e infantile, oltre che anti-nazionalista, è anche vero che, paradossalmente, risparmiarono dalla censura proprio il personaggio dei fumetti statunitense per eccellenza, *Topolino*:²³ “i fumetti di Walt Disney furono difatti pubblicati in Italia fino a qualche settimana dopo l’inizio delle ostilità contro gli Stati Uniti (febbraio 1942), mentre la testata ‘Topolino’ continuò a uscire, pur senza i personaggi Disney, fino al dicembre 1943!” (Gadducci et al., 2011, p. 15). Del resto, bastava cambiare il nome di Superman con Ciclone e attribuirgli autori italiani per continuare a pubblicarne le avventure. Questo periodo vide anche l’apparizione delle primi fumetti di fantascienza autoctoni. L’eclettico e prolifico Yambo (pseudonimo di Enrico Novelli, 1876-1943), autore di numerosi romanzi e regista del primo cortometraggio italiano di fantascienza, (*Un matrimonio interplanetario*, 1910), pubblicò tra il 1935 e il 1936, *Gli uomini verdi*, *Robottino: il ragazzo d’acciaio* e *I pionieri dello spazio*. Sempre nel 1935, l’illustratore Guido Moroni Celsi crea *S.K.1*, avventura spaziale dai toni esotici; mentre nel 1936 viene pubblicato il primo dei sette episodi di *Saturno contro la Terra*, una vera e propria *space opera* italiana, ideata da Cesare Zavattini (che dopo la guerra si convertirà nel teorico del neorealismo), sceneggiata da Federico Pedrocchi e disegnata da Giovanni Scolari. *Saturno* fu anche il primo fumetto italiano a trovare mercato negli Stati Uniti attraverso la Future Comics, che lo pubblicò nel 1940 (Dini, 2016).

Per quanto riguarda la letteratura di genere, durante gli anni del fascismo nascono una serie di collane che diffondono la narrativa di consumo, caratterizzate da prezzi contenuti e una distribuzione nelle edicole. Mondadori domina il mercato con i suoi *Gialli*, pubblicazioni di storie noir e poliziesche, che diventano così popolari da dare il nome al genere, oppure con la collana de *Il cerchio verde*, più orientata al mistero e al fantastico, ma in cui trova spazio anche qualche storia di fantascienza ancora non differenziata. Non a caso, tra i suoi direttori troviamo Giorgio Monicelli, che nel 1952 creerà, sempre per Mondadori, *Urania*, la prima collana di fantascienza e l’unica di quel periodo tuttora

²³ Così si tradusse e tuttoggi si conosce in Italia Mickey Mouse. *Topolino* fu anche il nome della rivista a fumetti pubblicata dalla Casa Editrice Nerbini a partire dal 1932 che pubblicava le storie Disney fino a quando venne rilevata, nel 1935, da Mondadori.

attiva. Queste pubblicazioni, moltiplicate da numerose imitazioni e iniziative rivali, affiancano peraltro un già vasto sottobosco di riviste e collane che affondano le proprie radici nella tradizione tardo ottocentesca e primo novecentesca europea dei racconti d'avventura, dei romanzi d'appendice e della letteratura infantile, come *Il giornale illustrato dei viaggi* (1878-1931), *La domenica del corriere* (1899-1989), *La lettura* (1901-1946), *Il romanzo d'avventure* (1924-1936), per citarne solo i più rinomati. In questo caso, le traduzioni di opere anglo-statunitensi incontrano un filone già costituito e popolare, epigoni del fantastico francese e inglese, del noir, del gotico, del mistero, dei romanzi di viaggio e avventura e della profantascienza. E così, Jules Verne, Camille Flammarion, H. G. Wells, Agatha Christie, Arthur Conan Doyle condividono spazi editoriali con Emilio Salgari, Yambo, Luigi Motta, il Luigi Capuana fantastico e altri autori italiani in un "brodo primordiale" (Iannuzzi, 2014) dove le differenze tra i vari generi sono ancora molto sfumate. Si prenda ad esempio la collana *Il romanzo d'avventure* pubblicato da Sonzogno dal 1924 al 1936 per un totale di 151 fascicoli. La collana debutta con *La macchina del tempo* di H.G. Wells e si conclude con un western, *Il cowboy solitario* di James W. Routh. Nel mezzo, avventure esotiche e belliche, pirati, ghiacciai, robot, città utopiche e regni sommersi, aeronavi e fantasmi. Ad autori stranieri consolidati come il citato Wells, oltre a Poe, Verne, Stevenson, Kipling, London, si alternano autori italiani come Emilio Salgari, Ugo Mioni, Gastone Simoni, Ciro Khan (o Kahn, pseudonimo dello scrittore Antonio Prestigiaco) e Guglielmo Stocco, quest'ultimo anche direttore della collana, che combinano titoli d'avventura con soggetti utopico-distopici o fantascientifici. Ad esempio, *La colonia infernale* (1926) e *Il riformatore del mondo* (1927), entrambi di Stocco, o i due romanzi di Ciro Khan, *Gli astronauti del polline* (1931) o *L'uomo di fil di ferro*, uno delle prime storie di robot della fantascienza italiana. Tra gli autori del *Romanzo d'avventure* troviamo anche Armando Silvestri, giornalista e divulgatore tecnico scientifico, che nel 1938 progetta una rivista ispirata alla statunitense *Amazing Stories*, che però non trovò il favore dell'editore. Solo nel 1957, Silvestri darà vita, assieme a Cesare Falessi, a *Oltre il cielo*, rivista che combina contenuti di saggistica aeronautica e aerospaziale a narrativa di fantascienza e costituirà una palestra di formazione per molti autori italiani (si veda Iannuzzi, 2014).

Tornando alle pubblicazioni del ventennio, uno sguardo al panorama specifico della fantascienza²⁴ ci mostra un fittissimo sottobosco fatto di viaggi sulla Luna e su Marte, esplorazioni sottomarine di influenza verniana, esperimenti tardo-futuristi, utopie e uchronie orientate sia a destra che a sinistra, guerre future e pirati del cielo. Menziono qui alcuni titoli e autori, a modo di esempio, per dimostrare come la fantascienza fosse atterrata in Italia ben prima del 1952 e potesse anche contare già su numerose figure femminili: Cesarina Lupati, con il romanzo *Nel mondo della luna* (1920); Carla Parsi-Bastogi, vera pioniera della fantascienza italiana, che esordì nel 1922 con il racconto “Estrema umanità”, racconto post-apocalittico tuttora godibilissimo; Fosco Cerini e la sua *Trilogia della Luna* (1924-1930); Enzo Benedetto con *Viaggio al pianeta Marte* (1930); Giorgio Cicogna, scienziato e inventore che presenta, forse per la prima volta in Italia, il punto di vista di un alieno sulla Terra, nell’antologia *I ciechi e le stelle*, (1931); Gino Scatasta con *Il quarto evo* (2001-2032) (1939); Ada Maria Pellacani con *Il sogno di un pazzo* (1940); Anna Franchi con *Oltre la terra* (1945); e naturalmente Giorgio Scerbanenco, che esordì sulla rivista *L’Audace* con il romanzo a puntate *Il paese senza cielo* (1939) e che nel 1943 scrisse *Il cavallo venduto* che dovrà aspettare però vent’anni prima di essere pubblicato. Vi erano poi alcune serie dalla breve durata tra cui meritano una menzione *Sul Pianeta Marte*. *Strabilianti avventure di un ragazzo prodigio* (1933) di tal Jack Thikking, pseudonimo di autore non riconosciuto, e *Il pirata del cielo*, parte della collana *Le Avventure di Terra, del Mare, del Cielo* (1934).

Insomma, il panorama fantascientifico *ante-litteram* dimostra una grande vitalità in un gioco di influenze e ricezioni culturali tra Stati Uniti, Europa e Italia, ancora piuttosto equilibrato.²⁵ Come ricorda Pierpaolo Antonello, in questo periodo “[c]ome in tutte le dinamiche di prestito culturale, anche i movimenti di contaminazione nel campo della SF sono inizialmente reciproci, viaggiando in opposte direzioni fra l’est e l’ovest dell’Atlantico” (2008, p. 104).

²⁴ Un rapida consultazione del Catalogo Vegetti per le annate in questione può fornire un’idea della produzione fantastica di quel periodo: <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/INDCRO.htm>. Si veda anche De Turre (2020).

²⁵ Rimando a Foni (2007, specialmente cap. IV, par. 4 e 5) dove si raffrontano le pubblicazioni italiane con quelle dei *pulp* statunitensi *Weird Tales* e *Amazing Stories*.

1.2.2. Truman Doctrine e americanizzazione nel secondo dopoguerra

L'americanizzazione del periodo interbellico, quindi, si propose come un'evangelizzazione culturale che aveva come obiettivo assicurare l'egemonia economica degli Stati Uniti attraverso la creazione di un ampio mercato extranazionale, ma dovette comunque fare i conti con l'intricata e ambigua matassa di ideologie e propaganda, preferenze estetiche e interessi politico-economici della vecchia Europa e dei regimi fascisti. Nel secondo dopoguerra però, il quadro storico era notevolmente mutato e il progetto egemonico statunitense doveva espandersi per includere la nuova situazione geo-politica. Gli accordi di Bretton Woods e la conferenza di Jalta avevano marcato le linee generali del nuovo assetto mondiale, ma furono una serie di discorsi del presidente Harry S. Truman inaugurati nel 1947, che illustravano ciò che si sarebbe conosciuto come "dottrina Truman", a tracciare solchi più profondi nell'indirizzo economico, nelle divisioni politiche e nella trasformazione culturale del mondo. L'Italia fu osservata speciale e oggetto di particolari attenzioni da parte della nuova dottrina poiché a livello geostrategico era l'ultimo bastione di questo nuovo occidente di fronte alle forze filosovietiche, ma allo stesso tempo albergava il più grande partito comunista d'Europa.

La politica di Truman si concretizzò durante la veemente campagna elettorale del '48 con un'ingerenza che non cercò nemmeno di mascherarsi e che proseguì negli anni della guerra fredda. In primo luogo, all'Italia fu assegnata una buona fetta del finanziamento previsto dal piano Marshall, destinato alla ricostruzione delle infrastrutture. In secondo luogo, gli ingenti carichi di aiuti in forma di cibo e prodotti che le navi statunitensi scaricavano nei porti italiani venivano accompagnati da un'altrettanto ingente campagna propagandistica che non mancava mai di ricordare l'opera dell'alleato americano e dall'altra ammoniva che quest'opera si sarebbe conclusa in caso di una vittoria comunista (Ellwood, 2006, p. 258). In terzo luogo, venne coinvolta la comunità italoamericana attraverso la registrazione di messaggi e l'invio di milioni di lettere (spesso contenenti qualche dollaro) che si scagliavano contro il pericolo comunista (Ginsborg, 2014, 3.5.c; Gundle, 1995, pp. 83-84). In quarto luogo, la chiesa statunitense si unì alla campagna elettorale lanciando apocalittici moniti contro chi sceglieva Stalin al posto di Dio, mentre quella italiana "accentuò ulteriormente la tendenza a trasformare queste elezioni in una scelta non già tra partiti, ma tra due distinte forme di civiltà" (p. 84). In quinto luogo, il

governo americano lavorò congiuntamente con le *majors* di Hollywood per assicurarsi che la propaganda fosse distribuita il più capillarmente possibile:

In the last months of the campaign, all large U.S. distribution firms in Italy formed a consortium and saw to it that all U.S. weekly newsreels, documentaries, and propaganda films were most optimally disseminated. In addition, three films on the positive effects of U.S. aid to Italy were circulated in cooperation with the Italian motion picture industry, and the leading Italian weekly news program, INCOM, was also persuaded to produce its own pieces on this topic as well. In order that these messages reach the largest possible audience, these films, wherever possible, were coupled with those movies that promised to be the most popular. Still further, theaters that were frequented by poorer people were predominantly chosen for such screenings. All such endeavors cost the U.S. government not one single cent. American propaganda films reached more than 600,000 individuals per week, those produced by U.S. distribution companies five million, and INCOM eight million viewers (Wagnleitner, 1994, p. 228).

Di fronte a tale dispiegamento di forze, l'opposizione poteva offrire ben poco. I comunisti potevano contare sull'influenza della figura di Stalin nell'immaginario popolare e sulla Russia come utopia, come terra promessa laica, immagini che il partito si guardava bene dal rimuovere. Ma per quanto suggestive fossero queste immagini, nulla potevano contro la solidità dei dollari, dei carichi di navi e di treni, dei molteplici "paradisi concreti" che l'America proiettava nei suoi film, nei suoi fotoromanzi e nelle sue pubblicità. Il successo della politica di Truman nella sua opposizione al comunismo fu proprio quella di anteporre all'esibizione della forza militare —che non era affatto assente e che in caso di necessità sarebbe intervenuta— quella della democrazia raggiunta attraverso il benessere.²⁶ La libertà come libertà di consumare e lo sviluppo individuale come soddisfazione edonista furono i pilastri su cui si fondò l'americanizzazione del secondo dopoguerra, intesa come trasformazione culturale e colonizzazione dell'immaginario. Questa trasformazione accompagnerà e al contempo condiziona quella metamorfosi profonda della società, dell'economia e del territorio che sarebbe avvenuta pochi anni dopo e che Pasolini recepì addirittura come una "mutazione antropologica" (Pasolini, 2011, 10/6/74).

Nell'immediato dopoguerra, la macchina propagandistica e la diffusione di beni e prodotti culturali si sviluppa soprattutto attraverso la fitta rete di basi militari, coordinate

²⁶ "Fusing the right to a higher standard of living with the two other fundamental values of the anticommunist crusade, democracy and freedom, propaganda declared that the Soviet Union was the archenemy not only because it was totalitarian and anticapitalist, but also because the lack of consumer choice was the purest evidence of the absence of freedom" (De Grazia, 2005, p. 352).

dalle varie agenzie governative, in particolare l'OWI (poi USIS e USIA), il PWB (Psychological Warfare Branch) e l'OSS (Office of Strategic Services, precursore della CIA) in collaborazione con associazioni e cartelli di imprese private. In tutta Italia vennero aperti centri USIS, ognuno dei quali disponeva di una biblioteca, di una sala di lettura e di una sala di proiezione, il cui principale obiettivo era quello di spiegare l'*American Way of Life*²⁷ e creare un clima di accettazione per la politica estera americana e di conseguente avversione al comunismo (Canale, 2013, p. 123). Marilisa Merolla, che ha studiato il fenomeno dell'americanizzazione attraverso la musica, soprattutto al Sud, riporta come l'USIS di Napoli disponesse di più di duecento *magazines* e tremila bobine cinematografiche che illustravano ogni aspetto di ciò che le agenzie volevano far passare come *standard* della vita e dei costumi *americani* (Merolla, 2011, pp. 30-31).

L'esercito si occupava anche di allestire e alimentare le sale cinematografiche provvisorie che proiettavano le centinaia di film che le *majors* avevano accumulato nei loro magazzini durante il periodo della proibizione e della guerra. A differenza di altri paesi europei, il cinema rimase in Italia una delle poche attività culturali irrinunciabili, nonostante la miseria e i bombardamenti. Come riporta Brunetta "il cinema diventa un prodotto ad alto contenuto di proteine e vitamine affettive e immaginative, un bene di prima necessità, assimilabile al pane e alla pasta [...] Anche nei mesi più duri, in cui la carne, il sale, l'olio e il burro sono spariti, pochi rinunciano al 'lusso del cinema'" (Brunetta, 1998, p. 7). È forse per questo che gli Stati Uniti decidono di non includere Cinecittà (convertita nel frattempo in un campo profughi) e più in generale il cinema italiano tra le priorità della ricostruzione. Ancor più che durante il periodo interbellico, il cinema era il veicolo prediletto per presentare le meraviglie dell'*American way of life*, seguendo il motto "trade follows the film" (De Grazia, 2005, p. 299) e allo stesso tempo rappresentare il nemico rosso sotto forma di mostro, marziano o *killer tomato*²⁸ (Wagnleitner, 1994, p. 248).

²⁷ "Le principali iniziative delle sedi italiane dell'USIS consistono essenzialmente nella proiezione e nella distribuzione di documentari, cortometraggi, pellicole hollywoodiane, nel rifornire la stampa di materiale informativo sugli Stati Uniti d'America, nell'aprire biblioteche, nella gestione degli scambi di personale o materiale di interesse culturale, nell'organizzazione di mostre fotografiche sullo stile di vita americano, nella trasmissione di programmi radio di informazione e di intrattenimento. Queste iniziative servono a diffondere un'immagine 'completa e positiva dell'America'" (Canale, 2013, pp. 121-122).

²⁸ "The official support of Hollywood through the government of the United States was more than a symbol of the amalgamation of politics, economy, and culture during the Cold War. This cooperation also changed the significance of the film (as a symbol) itself. By acknowledging its function as the most important foreign

Nell'immediato dopoguerra quindi, l'esercito americano, in quanto braccio delle agenzie governative, è l'intermediario diretto delle relazioni tra Stati Uniti e Italia, l'apripista dei propositi strategici sia del governo che delle imprese private. Ma se, come abbiamo sottolineato, è attraverso l'esercito che filtrano e si proiettano le numerose immagini dell'*American way of life*, come orizzonte d'ispirazione/aspirazione immaginario —e mai raggiungibile—, è anche vero che il soldato statunitense è l'unica presenza vera, l'unico volto dell'America con cui la gente ha un contatto reale, fisico. Dal punto di vista del comune cittadino italiano, il soldato americano costituisce quell'alterità ambigua attraverso la quale s'interroga sulla propria identità, un'identità che, come abbiamo visto, è messa in crisi da diversi fattori.

Non a caso, il soldato americano è una presenza importante nel ventaglio di elementi costitutivi dell'estetica neorealista, soprattutto nel cinema. Che si tratti di un personaggio o semplicemente di uno sfondo che condivide lo stesso spazio diegetico delle macerie, il soldato statunitense evidenzia un rapporto più complesso e articolato con l'idea di *America* rispetto a quello che la "propaganda silenziosa" vuole trasmettere. E anche quando la propaganda non è più silenziosa i risultati non sono sempre prevedibili. Uno dei capisaldi del cinema realista, *Paisà* (1946) doveva essere inizialmente un film di propaganda a episodi per "esaltare l'eroismo del soldato americano in terra straniera" (Brunetta, 1998, p. 60) dal titolo *Seven from the US*. La regia del film venne assegnata a Roberto Rossellini (che ironicamente fino a quel momento aveva girato solo film di propaganda fascista). Nell'episodio ambientato a Napoli, il soldato afroamericano Joe si ubriaca e un ragazzino ne approfitta per rubargli le scarpe. Quando Joe ritrova il ragazzino questi lo conduce nella sua "casa", una specie di rifugio catacombale simile a un girone infernale dantesco, dove la miseria è talmente grande che il soldato non può fare altro che lasciargli le scarpe e fuggire via. Il gioco di identità/alterità sovrapposte e stratificate che questo episodio rappresenta, complica e stravolge la figura del soldato (e con lui quello di *America*) allontanandolo dal paternalismo dei documentari di propaganda e dall'eroismo manicheo dei fumetti. Se il film fosse stato diretto da un regista statunitense, Joe avrebbe compiuto un'azione eroica e probabilmente la produzione avrebbe scelto un attore non afroamericano. Ma con

propaganda medium, Hollywood's products were assigned the official duty of enlightening the world about the advantages of the American way of life as a continuously entertaining video sound track of U.S. Politics" (Wagnleitner, 1994, pp. 244-45).

Rossellini, Joe si converte in una specie di filtro dove si diffrangono diverse identità: il soldato americano che osserva un'Italia in macerie; l'occhio del regista incarnato in una figura "aliena"; un italiano che osserva se stesso in uno specchio deformante; un afroamericano in dialogo con la propria marginalità, etc.

Se l'americanizzazione è costruzione di un immaginario americano impiantato in un contesto culturale distinto, questa costruzione, per quanto asimmetrica, non è mai unidirezionale, ma ingaggia una serie di processi materiali e discorsivi in cui ambo le parti partecipano attivamente. Nel periodo che va dal dopoguerra agli inizi del boom economico, l'interazione e interrelazione di questi processi provocherà, com'è noto, una profonda trasformazione della società italiana.

Il passaggio da stato colonizzatore a stato colonizzato,²⁹ i dualismi, la mancanza di una frattura netta con il fascismo che produce un senso di "tutto cambia affinché nulla cambi", la dialettica tra cultura alta e cultura bassa, la questione femminile, tutti questi aspetti di ciò che abbiamo definito il sostrato culturale italiano postbellico vengono attraversati trasversalmente dall'americanizzazione, ovvero dall'implementazione (per quanto parziale, adattata o distorta) in Italia di un sistema capitalista avanzato trascinato da una serie di strategie e di influssi che prendono a modello certi aspetti della cultura statunitense, che proprio da questo sostrato vengono assimilati e rielaborati.

I prossimi paragrafi saranno dedicati all'analisi di come questo contesto stratificato stimoli nuove proposte di soggettività, come queste proposte vengano recepite a livello culturale, e come, restringendo sempre di più il campo, esse vengano assimilate dalla fantascienza italiana, sia a livello autoriale che a livello narrativo. In questo senso, Roberta Rambelli funge da esempio paradigmatico, da una parte per le strategie autoriali impiegate, tra cui spicca il numero di pseudonimi americanizzanti e maschili adottati, dall'altra per il particolare approccio con cui elabora alcune delle sue narrazioni che, nonostante l'apparente scenario manicheo della fantascienza avventurosa che l'autrice assimila dal modello statunitense, presentano spesso netti cambi di focalizzazione che stordiscono e disorientano sia i suoi personaggi sia il lettore. Come tanti Joe, i protagonisti delle opere rambelliane sembrano eroi *americani* "posseduti" da uno spirito italiano, incompiuti e

²⁹ Intendo naturalmente il termine colonizzato qui non in senso formale, quanto piuttosto a una condizione di soggezione culturale, economica e politica.

distorti, non tanto nella morale e nell'esito finale, ma dalla possibilità sempre presente di una metamorfosi nell'*altro*.

1.3. Mito americano, stereotipo italiano

Dopo l'ingresso dell'Italia nella NATO (1949) che definisce chiaramente, almeno in teoria, la posizione ufficiale del paese nel nuovo assetto bipolare, l'attività degli Stati Uniti in Italia si intensifica in ogni aspetto. Dal punto di vista culturale, un sovraccarico di immagini rinforza il "mito" americano del buono che sconfigge il cattivo e del "nuovo" che deve necessariamente sostituire il "vecchio". Come ricorda Reinhold Wagnleitner: "in the United States no, in America, everything is better, fresher, younger, more colorful, more glowing, sassier, more technically perfect, more streamlined, simpler, richer, cleaner, more hygienic, sexier, more modern, more practical, easier, faster, more comfortable, and freer" (1994, p. 296).

Ciò che vorrei evidenziare in questo paragrafo è come lo sguardo egemonico statunitense proietti su un paese culturalmente "colonizzato" e in parte fisicamente occupato, una serie di immagini stereotipate che presentano nuovi modelli di soggettività da seguire, o semplicemente da desiderare e sognare: le stelle del cinema, i divi della musica, gli eroi dei fumetti, i protagonisti di fotoromanzi e di patinate riviste di costume, ma anche più semplicemente la donna e l'uomo "ordinari" dell'*American way of life*. Il flusso di queste immagini costruisce rapidamente una dialettica della differenza che contrappone un'ideale universalizzante ad un altro negativo e/o gerarchicamente inferiore, che la cultura dominante proietta sulla cultura dominata, e che poi, in un ambiguo gioco di riflessi, la cultura dominata finisce, in un certo modo, per proiettare su se stessa.

Abbiamo già sottolineato però come questa egemonia culturale non si eserciti in un vuoto, ma si depositi su un sostrato complesso, agendo con diversi gradi di porosità, pressioni, contrasti e tensioni. Su questo sostrato colano gli *input* culturali (ma anche economici e politici) statunitensi provocando mutazioni interne più o meno cospicue. L'accelerazione dell'industrializzazione, la costruzione e l'ammodernamento di infrastrutture, l'introduzione di tecnologie e nuove forme di intrattenimento, alterano gli

equilibri economico-sociali del paese, trasfigurano paesaggi geografici e mentali, provocano enormi flussi migratori interni. Ciò favorisce, da una parte, un processo di omogeneizzazione culturale e linguistica mai conosciuto prima, soprattutto grazie alla televisione, che debutta nel 1954, del doppiaggio cinematografico e più in generale della cultura di massa; dall'altra ne accrescono le differenze, alimentando l'incontro/scontro tra diverse identità all'interno della propria nazione: "le mille e una Italia". I dialetti, le tradizioni, le opposizioni città/campagna, nord/sud a loro volta creano o rinnovano altri dualismi come sviluppo/sottosviluppo, modernità/tradizione, progresso/artratezza, civiltà/barbarie, attraverso la creazione di nuove immagini stereotipate e spesso denigratorie, come il "terrone", l'uomo incolto del sud legato alla terra, costretto ad emigrare nello spazio "alieno" del Nord.

Tanti possibili italiani si incontrano e scontrano provocando una specie di schizofrenia identitaria, al tempo stesso parte e non parte dell'"Occidente", unitaria e frammentata, civilizzata e barbara. L'Italia è il primo, secondo e terzo mondo di se stessa. In questa realtà di stravolgimento materiale e discorsivo, il modello americano irrompe e si ramifica, acuendo il disagio identitario attraverso la proiezione di una propria "visione" dell'italianità, che viene situata paternalisticamente a un livello più basso di civilizzazione, in una versione passata del sé, secondo quello che la comparatista Shu-Mei Shih (2002) definisce "modernist ideology".³⁰ L'italiano americano si propaga nella penisola soprattutto attraverso le *eteroimages* prodotte dal cinema hollywoodiano, gran distributore automatico di ideologie, gusti, sogni e incubi, e si rafforza in pratiche discorsive dove, in forma esplicita o più spesso sottintesa o metaforica viene colorato con tinte "barbare" o "selvagge".

Le rappresentazioni dell'Italia nel cinema statunitense, soprattutto a partire dal momento in cui la produzione si concentra a Roma, la cosiddetta "Hollywood sul Tevere", mostrano un paese esotico, pittoresco, stravagante, costellato da personaggi umili, spesso rumorosi, ma genuini e dal buon cuore, una moltitudine carnevalesca dai tratti grotteschi, sempre un po' più scuri o un po' più bassi o un po' più comici, ma anche un po' più primitivamente saggi rispetto al protagonista. Paradigma di queste creazioni imagotipiche è forse *Vacanze Romane* (*Roman Holidays*, 1953), vera fiaba moderna in cui i protagonisti

³⁰ "Modernist ideology, which sees history in linear terms as moving from the primitive to the developed, [and therefore] confers similarity on the Other as the past of the self." (Shih, 2002, p. 96).

interpretati da Gregory Peck e Audrey Hepburn, sono figure stagliate nitidamente su uno sfondo popolato da una moltitudine di “maschere”, versioni aggiornate del buon selvaggio. Qui, la prospettiva dello spettatore italiano subisce necessariamente uno scollamento e la sua “naturale” identificazione con i protagonisti è frustrata da una continua deviazione verso lo sfondo, dove risiedono “gli italiani” *altri*. Se nel cinema neorealista l’“iperocchio” (Brunetta, 1998, p. 22) si stende su tutti gli spazi del dopoguerra e l’io narrativo si trasforma in un noi, per cui “Aldo Fabrizi, Anna Magnani e i bambini di *Roma città aperta* possono tranquillamente uscire dallo schermo e sedersi a fianco dello spettatore e viceversa” (p. 9), pochi anni più tardi il cinema di fantascienza tenderà a rappresentare l’Italia come già americanizzata. Brioni e Comberiati (2019) nel loro studio sulla relazione tra la fantascienza italiana e l’*altro*, hanno osservato come in *L’ultimo uomo sulla terra* (1964) l’Italia appaia già come una colonia americana (2019, p. 90), mentre il precedente *A 30 milioni di chilometri dalla terra* (*20 Million Miles to Earth*, 1957):

begins with a spaceship crashing in the sea of Sicily. This scene seems not only to refer to the arrival of modernity into a backward and agricultural world, but also to mock Neorealist cinema, as the opening scene of *20 Million Miles to Earth* evokes Luchino Visconti’s *La terra trema* (1948). [...] The movie imagines Italy as a site of historical and natural beauty, which needs to be protected by the United States. All Italians in the movie, including the Italian police, seem to take for granted that the US Army is entitled to intervene in order to protect them. In fact, the Italians are represented as incapable of taking care of themselves, and hopeless without the American intervention (2019, p. 91).

L’italiano americano si converte quindi in una versione cristallizzata e caricaturizzata di quello neorealista, uno stereotipo imatotipico talmente forte da sopravvivere tutt’oggi in un certo tipo di cinema o in ambito pubblicitario, soprattutto per quei prodotti che si vogliono colorare di “autentica” italianità.³¹

Ma l’esotizzazione e barbarizzazione dell’italiano avviene anche attraverso pratiche discorsive diverse. Come nell’articolo “The Americanization of Italy”, pubblicato nel 1953 da Ethel. S. Beer, un’infermiera che si occupava di bambini abbandonati e che lavorò nei

³¹ Sarebbe interessante uno studio imatotipico di questo genere nei film e nella pubblicità. Vi è ad esempio uno spot del 2017 di Dolce e Gabbana che esemplifica il perpetuarsi di queste immagini. Emilia Clarke e Kit Harington, stars di *Game of Thrones*, camminano per le strade di un paesello cristallizzato negli anni cinquanta, accolti da una folla festante e carnevalesca di “italiani”, mentre in sottofondo suona *Tu vuo’ fa l’americano* (1957) di Renato Carosone.

paesi mediterranei, tra cui Italia e Grecia. L'articolo dal tono divulgativo, vorrebbe essere nelle intenzioni una critica al comportamento dei boriosi turisti statunitensi in Italia e sulla loro responsabilità nel mantenere i buoni rapporti tra i due paesi. Ma le immagini che emergono dal suo discorso non sono dissimili da quelle che si possono estrarre da *Vacanze Romane*. L'autrice dissemina il testo di riferimenti pittoreschi alla "passata" cultura italiana, ai monumenti, a Venezia —*the dream city*—, Ponte Vecchio, il Colosseo e allo stesso tempo compatisce i poveri italiani reduci dalle tragedie della guerra, mentre i turisti americani "tactlessly proclaim their way of life as the only one worthwhile". Di conseguenza "[b]ecause italians do not have modern conveniences Americans are prone to consider them backward in all respects" (p. 225). L'autrice continua recriminando il comportamento dei turisti che si aspettano le stesse comodità del loro paese ma avverte che "Italy cannot ape the United States because the resources are different" (p. 227) e dopo aver ribadito il concetto attraverso un paio di esempi conclude affermando che "Italians can only *be modernized* [corsivo mio] at their own pace" (p. 228). L'uso del passivo toglie ogni dubbio su chi debba essere il soggetto incaricato di modernizzare gli italiani e il tono di generale paternalismo che pervade l'articolo mostra quanto il discorso sull'egemonia statunitense in Italia (e nel mondo) sia già stato assimilato e normalizzato.

Victoria De Grazia invece riporta l'esperienza delle agenzie pubblicitarie statunitensi che si trovarono ad operare in Italia e in Europa nel dopoguerra e descrive quanto l'incontro con i colleghi europei "made them more aggressive about their superiority with respect to the local craft they denigrated as "backward" and "undeveloped" (2005, pp. 233-34). Ciò che risalta De Grazia è che per le agenzie competitive e desiderose di accaparrarsi il mercato, come la JWT, denigrare era una forma di sentirsi superiori. "Backwardness' was first and foremost in the eyes of the beholder. As well as being a potent psychological bludgeon against contenders, such claims gave a tidy psychological boost to the 'invaders' or 'colonizers', as the Americans jocularly styled themselves" (p. 243).

Un altro studio condotto da Elisabetta Bini e Fernando Fasce sulle agenzie pubblicitarie JWT e McCann Erikson, descrive le difficoltà degli agenti statunitensi nel trovarsi a lavorare in un ambiente tanto caotico come l'Italia del dopoguerra. I due autori analizzano lo scambio di informazioni tra gli agenti evidenziando che "[t]erms such as

‘jungle’, ‘wilderness’ and ‘chaos’ punctuate the correspondence and writings of such professionals, suggesting that —like their counterparts in interwar Latin America— they perceived their experience as a colonial and missionary one, carried out in a ‘backward’ country” (Bini e Fasce, 2015, pp. 11-12).

Questa analogia tra America Latina e Italia (ma potremmo estendere il discorso anche a Grecia e Spagna in cui differenze sbiadiscono attraverso lo sguardo egemonico) non deve sorprendere se pensiamo che le strategie di propaganda statunitensi che sarebbero state implementate in Europa vennero innanzitutto testate nei paesi latinoamericani (Wagnleitner, 1994, p. 51). Nel loro saggio *Para leer al pato Donald* (1979), Ariel Dorfman e Armand Mattelart analizzano, sebbene con un approccio marxista-psicanalitico che oggi appare un po’ datato, il fenomeno della propagazione del colonialismo culturale statunitense attraverso i fumetti Disney. Una delle strategie narrative ricorrenti vede i personaggi principali viaggiare in terre esotiche (altri continenti, altri pianeti) e interagire con differenti *altri*, immancabilmente raffigurati come infantili versioni del buon selvaggio: innocenti, ingenui, inoffensivi, etc.³² Il buon selvaggio delle storie Disney non conosce la civilizzazione, il progresso, la tecnologia; è congelato nel suo passato, tra i suoi splendidi reperti archeologici, tesori e meraviglie paesaggistiche. Come accade in *20 Million Miles to Earth* o nell’articolo di Ethel S. Beer o negli scambi di corrispondenza tra agenti letterari statunitensi, per il buon selvaggio infantilizzato “la civilización se presenta como algo incomprensible que debe ser administrado por los hombres extranjeros” (Dorfman e Mattelart, 1979, pp. 63-64).

Nel particolare contesto storico-politico ed economico in cui si trova, l’Italia diventa più che mai periferia dell’impero, ma allo stesso tempo è anche cosciente di far parte di una tradizione da cui questo stesso *impero* ha origine. Come si immagina quindi la nuova comunità italiana nel confluire di queste immagini e questi costrutti culturali? Se, come afferma Nora Moll, riprendendo Max Weber, il principale lavoro di “identificazione” etnica e nazionale è svolto sempre dagli altri (1999, p. 221), di quali immagini si appropria la

³² “Hay dos tipos de niños. Mientras los metropolitanos son inteligentes, calculadores, cargados de mañas y estrategias, superiores (cowboys); los periféricos son candidos, tontos, irracionales desorganizados y fáciles de engañar (indios). Los primeros son espíritu y se mueven en la esfera de las ideas brillantes; los segundos son cuerpo, materialidad, peso. Unos representan el futuro, los otros el pasado. (Dorfman e Mattelart, 1979, p. 53).

comunità per farle proprie? Quali *eteroimages* vengono trasformate in *autoimages*, e al contrario quali vengono scartate e ripudiate?

Nei primi anni cinquanta il processo di assimilazione del modello culturale americano e di imitazione delle sue forme s'intensifica, ma è importante ribadire lo scarto che esiste tra ciò che viene "offerto" e ciò che viene "accolto", così come il modo in cui viene accolto.³³ L'americano-italiano è un costrutto tanto artificiale quanto l'italiano-americano, solo che il primo assurge per vie genealogiche ed egemoniche al livello di *mito* piuttosto che di *stereotipo*.³⁴ Nelle *streets of gold* ora camminano i divi del cinema e della musica leggera, dei fumetti e dei romanzi di genere. Il lavoro mimetico può quindi considerarsi un processo di assimilazione e sintesi di *images* prodotte da un continuo confronto tra "noi" e "loro", o meglio tra un'idea di "noi" e un'idea di "loro". Come afferma Nestor Canclini nel suo studio sulla multiculturalità, l'identità "[a] ser un relato que reconstruimos incesantemente, que reconstruimos con los otros, [...] es también una co-producción (Canclini, 1995, p. 14).

L'Italia cerca di essere qualcos'altro da ciò che è ma non sa bene né cosa sia né cosa vuol essere: "si credeva disinvolta, ed era goffa; cosmopolita, ed era provinciale; smaliziata, ed era ancora ai buoni costumi e ai buoni sentimenti (e questo sia detto senza la minima ironia)" (Rambelli, 2006, p. 14). Forse ingenua e certamente frutto di un'ulteriore *autoimage*, questa descrizione della Rambelli non è però dissimile da quella rappresentata in *Un americano a Roma* (1954), che sublima ironicamente nel personaggio di "Nando" Mericoni il rapporto dell'Italia con la colonizzazione culturale statunitense. Il risultato è incontro tra l'omaggio e la satira, tra il riconoscimento del grande impatto della cultura statunitense in Italia, e l'invito a mantenere il senso della prospettiva e una distanza ironica. Come rivela lo stesso Sordi, il suo ridicolizzare la figura di Marlon Brando voleva essere un invito per i giovani a *non* imitarlo, quei giovani che i sociologi dell'epoca non fecero in tempo ad etichettare per la prima volta come gruppo sociale ben definito, che già erano obiettivo di scontri e tensioni. David Ellwood osserva che "Mericoni [...] provided an unmatched outlet and source of identification for those lonely individuals disoriented

³³ Sui modi in cui gli inputs culturali americani vengono filtrati dal sostrato italiano si veda in particolare Gundle e Guani (1986).

³⁴ Sulla differenza tra mito e stereotipo nelle costruzioni imagotipiche si veda la sintesi delle teorie di Daniel-Henry Pageaux illustrata da Nora Moll (Moll, 1999, pp. 225-227). Pageaux considera inoltre la letteratura di genere (paraletteratura) uno dei "campi elettivi" per la ricerca imagologica.

and frustrated by the eruption of the consumer society all around them” (Ellwood, 1996, 48). L’importanza del film, conclude Ellwood è che anziché lanciarsi verso un diretto antiamericanismo, che pure stava riemergendo, propone una co-esistenza delle due culture: “*Un americano a Roma* is a prophetic film also because it pointed to the emergence of a new and distinct section of society: youth, influenced supremely by America, but remaining —through endless conflict— substantially loyal to its native roots” (Ellwood, 1996, p. 49).

Se potessimo condensare in una sola immagine la metamorfosi del soggetto italiano dal dopoguerra al *boom*, questa potrebbe risolversi nella transizione da Peppone e Don Camillo a Nando Mericoni, sintesi delle strategie di adattamento allo sguardo egemonico, nella dialettica tra assimilazione /mimetismo e resistenza/disidentificazione.³⁵ Potremmo definire questo posizionamento ambiguo come sindrome del *Tu vuoi fa’ l’americano*, dal titolo della popolare canzone di Renato Carosone del 1956 e di cui analizzeremo alcuni aspetti relativi alla fantascienza nel prossimo paragrafo.

Ho voluto insistere finora su questi aspetti generali perché credo che un’adeguata panoramica del contesto sia indispensabile per intendere appieno il lavoro, la postura, le idee di Roberta Rambelli, oltre a collocarne nella giusta prospettiva le sue opere. Ora che abbiamo qualche elemento in più possiamo finalmente tornare alla frase che avevo estratto dal suo articolo/amarcord: “Ecco, era questo il mondo italiano in cui, intorno al 1952, arrivò in forze la fantascienza!” (Rambelli, 2006, p. 14) e possiamo collocarla in un contesto in cui la guerra aveva creato, nella generazione di Rambelli e in quella successiva dei baby boomers, una cesura culturale rispetto al periodo interbellico. L’americanizzazione del secondo dopoguerra mantenne questa cesura e si occupò di riempire il vuoto risultante con nuovi referenti. Per questo, la fantascienza era percepita come qualcosa che *arrivava* da fuori, come l’ennesimo prodotto nuovo *americano*.

³⁵ In ambito di *Cultural Studies* e letteratura comparata, questi due posizionamenti strategici sono stati evidenziati come le principali reazioni di una cultura dominata alla cultura dominante. Cito ad esempio Shu-Mei Shih (2002), Swapan Majundar (citato in Moll, 1999, p. 237) e Pascale Casanova (2004, cap. 6-8).

1.4. Traduzione e assimilazione dei modelli anglo-statunitensi

La fantascienza può quindi configurarsi in Italia come genere proprio ed emergere dal “brodo primordiale” della letteratura fantastico-avventurosa, solo nel momento in cui si riconosce un *corpus* di opere accomunate non solo per temi e motivi narrativi, visto che, come accennato in precedenza, figure tipiche della fantascienza come il robot, la nave spaziale e i viaggi interplanetari erano già piuttosto sfruttati nel periodo interbellico, ma anche e soprattutto per elementi grafici e paratestuali che raccolgono le narrazioni di fantascienza in un *packaging* differenziato e specializzato. Ed è questo ciò che offrono le numerose riviste *pulp* consumate dall’esercito statunitense e distribuite attraverso le biblioteche e i centri USIS che sorgevano in tutta Italia, o attraverso iniziative commerciali private. Va inoltre evidenziato che queste riviste partecipano di un clima particolarmente sensibile all’elaborazione di un immaginario fantascientifico, alimentato da notizie di avvistamenti UFO, possibili invasioni “marziane”, giocattoli a tema, fumetti e film, una vera e propria “futuromania”³⁶.

Questo clima stimola l’iniziativa di case editrici grandi e piccole e di un proliferare di progetti editoriali più o meno effimeri (Forgacs e Gundle, 2007, p.105), ma desiderosi di accaparrarsi la propria fetta di mercato imitando le riviste specializzate statunitensi come *Amazing Stories*, *Astounding Science Fiction* e *Galaxy*, da cui in genere estraevano sia i contenuti che i riferimenti grafico-estetici (Iannuzzi, 2014). Nacque così, nell’aprile del 1952, la prima rivista specializzata italiana, *Scienza Fantastica*, creata dalla Editrice Krator (sintesi dei cognomi dell’italo-americano Vittorio Kramer e di Lionello Torossi), praticamente un’edizione italiana di *Astounding* (Antonello, 2008, p. 114) che però dovette chiudere dopo appena sette numeri. Nell’agosto dello stesso anno usciva *Mondi Nuovi* della edizioni Diana di Roma, che seguì un destino analogo pubblicando solo sei numeri; mentre a novembre Mondadori pubblicava il primo numero della rivista *Urania* curata da Giorgio Monicelli. La rivista riuscì a sopravvivere per quattordici numeri, prima di chiudere nel dicembre del 1953. Ma Monicelli, che poteva disporre di ben altra macchina

³⁶ È questo il titolo di un documentario prodotto nel 1954 e che descrive il crescente interesse del pubblico verso il futuro. Particolarmente curiosa e significativa, in relazione al discorso sul colonialismo culturale, l’inquadratura finale che mostra due bambini vestiti da “conquistatori spaziali” rincorrere altri due bambini vestiti da “indiani” (Ricci e Romano 1954). Un’edizione della Settimana Incom del dicembre 1953 presentava invece la “moda” dei nuovi giocattoli fantascientifici da regalare per Natale (“La Settimana Incom 1953-1954”, 1953).

editoriale rispetto agli altri due tentativi, aveva intuito che il formato rivista in Italia non funzionava e già dall'ottobre del 1952 iniziò la pubblicazione di una collana omonima di romanzi integri, inaugurandola con *Le sabbie di Marte* (*The sands of Mars*) di Arthur C. Clarke e introducendo nello stesso numero il neologismo “fantascienza” con il quale tuttora viene riconosciuta questa forma narrativa in Italia.³⁷

Dato che questi primi tentativi uscirono tutti nel 1952, tra gli autori e addetti ai lavori e posteriormente anche in ambito accademico, si consolidò la convenzione che identificò con questa data la nascita ufficiale della fantascienza in Italia, anche se in realtà, ciò che sancisce in maniera inequivocabile è come la fantascienza venga concepita come epifenomeno stesso dell'americanizzazione, come *input* culturale statunitense e, come tale, sarà soggetto a forze di assimilazione e resistenza.

Innanzitutto, il flusso inarrestabile della fantascienza statunitense richiese un ingente lavoro di traduzione, attraverso la quale le istanze di ricezione e produzione della neonata comunità fantascientifica italiana poterono assimilare il repertorio³⁸ già condiviso dagli scrittori anglo-statunitensi per poi impiegarlo (come autori) e riconoscerlo (come lettori) nelle opere autoctone. Come sostiene Itamar Even-Zohar:

[...] when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire. Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. Since a young literature cannot immediately create texts in all types known to its producers, it benefits from the experience of other literatures, and translated literature becomes in this way one of its most important systems (Even-Zohar, 1990, p. 47).

Even-Zohar riconosce però che questo processo non è innocente poiché stabilisce un'asimmetria, una relazione centro-periferia tra lingua/letteratura sorgente e lingua/

³⁷ Sulla storia delle pubblicazioni italiane di fantascienza, oltre al menzionato Antonello (2008) e all'imprescindibile Iannuzzi (2014), altrettanto imprescindibili i volumi di Luigi Cozzi della serie: *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*, pubblicati a partire dal 2006.

³⁸ Intendo qui repertorio nell'accezione estesa proposta da Even-Zohar: “If the most conspicuous manifestation of literature is considered to be “texts,” then the literary repertoire is the aggregate of rules and items with which a specific text is produced, and understood. [...] If, on the other hand, manifestations of “literature” are considered to exist on various levels, the “literary repertoire” may be conceived of as an aggregate of specific repertoires for those various levels. Therefore, a “repertoire” may be the shared knowledge necessary for producing (and understanding) a “text,” as well as producing (and understanding) various other products of the literary system. There may be a repertoire for being a “writer,” another for being a “reader,” and yet another for “behaving as one should expect from a literary agent,” and so on. All these must definitely be recognized as “literary repertoires.” (1990, p. 40).

letteratura di destinazione. Su questo punto insiste ancora di più Pascale Casanova che denuncia la falsa percezione di una “repubblica delle lettere” libera ed equanime. Per Casanova, i processi di intermediazione letteraria, tra cui spiccano la traduzione e la critica, hanno un ruolo fondamentale nello stabilire il valore di una lingua e una letteratura (2004, p. 23) e quindi nel determinare le relazioni di potere tra centro e periferia. Quando le opere di un dato sistema letterario approdano in un altro attraverso la traduzione, portano con sé anche il prestigio e il valore della lingua/letteratura sorgente, a loro volta determinato da relazioni politiche ed economiche rispetto alla lingua/letteratura di destinazione, “[t]hus literarily dominated spaces may also be dominated linguistically and politically: especially in countries that have undergone colonization, the fact that political domination is often exerted by linguistic means implies a condition of literary dependency (Casanova, 2004, p. 115).

Né Even-Zohar né Casanova menzionano o si occupano di fantascienza, il che in qualche modo conferma le loro teorie, ma queste riflessioni sono certamente applicabili anche a sottosistemi letterari o culturali, come il genere che ci riguarda. Infatti, se durante il periodo interbellico le contaminazioni letterarie e culturali tra Europa e Stati Uniti potevano dirsi ancora bilanciate, —e nello specifico della fantascienza ricordiamo che *Amazing Stories* di Hugo Gernsback pubblicava nei suoi primi numeri una commistione di autori inglesi, francesi, tedeschi e autoctoni, presentando nel suo primo numero opere di H.G. Wells e Jules Verne— il dopoguerra è invece caratterizzato da, per usare il termine di Casanova, uno “scambio ineguale” che pende quasi totalmente dalla parte degli Stati Uniti. E così, nonostante molti repertori fantascientifici fossero già presenti nella narrativa di consumo italiana, vennero riconosciuti come tali solo attraverso i modelli che provenivano dalle pubblicazioni statunitensi e quindi percepiti come qualcosa che “arrivava” da fuori.

Giulia Iannuzzi ha osservato che nei primi romanzi di autori italiani apparsi sulla collana *Urania* di Mondadori, sono ancora presenti tracce tematiche ascrivibili all’influenza europea (verniana e wellesiana) piuttosto che a quella dei *pulp* statunitensi, con una particolare predilezione per la fantascienza archeologica. In breve tempo però, lo spazio riservato agli autori italiani diminuì drasticamente per il cambio di politica dell’editore che poteva contare su un ampio catalogo di opere in gran parte statunitensi a

cui “attingere a piene mani e a prezzi contenuti [e che quindi] non invoglia evidentemente a investire nella crescita di una scuola nazionale” (2014, 1.2).

Inoltre, in modo analogo a ciò che avvenne per il cinema, dove le case di produzione-distribuzione statunitensi riversarono nelle sale italiane centinaia di pellicole rimaste nei magazzini durante gli anni trenta, l'ampio catalogo di opere fantascientifiche statunitensi, giunse in Italia senza seguire alcun criterio cronologico e senza distinzioni tra correnti, periodi e cicli, nonostante durante gli anni cinquanta la fantascienza statunitense fosse già ben avviata verso la sua corrente “sociologica”. Si prendano come esempio le date di pubblicazione originali dei primi dieci numeri della collana *Urania: Le sabbie di Marte*, Arthur C. Clarke (1951); *Il clandestino dell'astronave*, Lester del Rey (1952); *L'orrenda invasione*, John Wyndham, (1951); *Il figlio della notte*, Jack Williamson (1940); *Il terrore della sesta luna*, Robert A. Heinlein (1951); *La legione dello spazio*, Jack Williamson (1934); *Schiavi degli invisibili*, Erik Frank Russell, (1939); *Il segreto degli Slan*, Alfred E. Van Vogt, (1945); *Il triangolo quadrilatero*, William F. Temple, (1939); *Anno 2650*, Alfred E. Van Vogt (1945). Date queste scelte, che pescano in gran parte dagli autori e dal filone più spettacolare della cosiddetta *golden age*, soprattutto dallo stile *Astounding* di John W. Campbell, non sorprende che man mano che queste opere vengono tradotte, pubblicate e lette, la nuova generazione di autori assimili i modelli della fantascienza avventurosa e tecnologica, caratterizzata da saghe galattiche (*space operas*), colonizzazioni spaziali, alieni mostruosi (i cosiddetti B.E.M., *Bug Eyed Monsters*), etc³⁹. È solo dalla fine degli anni cinquanta che la nascita di nuove pubblicazioni fantascientifiche propiziate dal lancio dello Sputnik e della corsa allo spazio, introduce al pubblico italiano le opere più mature della *social science fiction* di cui Rambelli sarà un'assidua propugnatrice.

La traduzione, quindi, gioca un ruolo cruciale nell'assimilazione dei temi, motivi e repertori della fantascienza anglo-statunitense, che a loro volta sono portatori di alcuni aspetti dell'ideologia e della cosmovisione della cultura sorgente. Ma, come sempre, la ricezione non avviene in un vuoto e, trapiantati nel nuovo contesto, tutti questi aspetti

³⁹ Curiosamente, durante un panel sulla traduzione al *FuturConSF 2020*, la traduttrice cinese Emily Jin mi disse che anche la fantascienza cinese era passata per un processo simile, aprendosi di colpo all'indifferenziata produzione statunitense, da Asimov in avanti, prima di sviluppare una fisionomia autonoma (FutureConSF, 2020).

vengono adattati, riconfigurati, metamorfosizzati; in pratica, vengono “riscritti” secondo l’accezione del termine proposta da André Lefevere: “‘What is written must be rewritten’. The ‘must’ in that sentence is to be taken quite literally: if works of literature are not ‘rewritten’ in terms of poetics/ideology, if they cannot be integrated into the poetics/ideology that is dominant in a given society at a given time, they practically do not exist” (Lefevere, 1986, p. 43).

In altre parole, nonostante la posizione egemonica della fantascienza statunitense, che si presenta addirittura come novità assoluta, questa dovrà passare necessariamente per i filtri letterari e ideologici della cultura ricevente, che determineranno, non solo cosa viene tradotto (quali autori, quali filoni, etc.) e come (in che stile e formato, con quali tagli, quali censure, etc.), ma anche il posizionamento stesso della fantascienza all’interno del sistema letterario. Se è vero che la fantascienza verrà comunque considerata un epifenomeno dell’americanizzazione, sostenitori e detrattori attiveranno un gioco di tensioni e resistenze, accettazioni e rifiuti, per determinarne il valore. È vera letteratura? Sottoprodotto del capitalismo? Sintomo della modernità? Aspirazione progressista? Narrativa d’evasione? *Sense of wonder*? Folclore atomico?

Toccherà ai “riscrittori”, agli intermediari, i *foreign exchange brokers* del mondo letterario, ovvero gli editori, i curatori, i critici e soprattutto i traduttori (Casanova, 2004, p. 21), ingaggiare la contenda con la cultura ufficiale per stabilire il valore della fantascienza in Italia. In questa prima fase di costituzione e consolidamento di questa forma narrativa, Giorgio Monicelli e, poco più tardi, Roberta Rambelli sono tra i maggiori e più determinanti riscrittori. Entrambi traduttori autodidatti, entrambi curatori editoriali dai rapporti burrascosi con i propri editori, entrambi caratterialmente poco inclini al compromesso, ma determinati nella promozione della fantascienza in Italia. Giuseppe Lippi associa i due nomi soprattutto al ruolo di curatori, evidenziando in particolar modo il solco lasciato da Rambelli che sarà seguito da altri: “Se piantassimo l’albero genealogico della fantascienza italiana, e alla radice ponessimo quel Giorgio Monicelli che inventò il nome e impose il genere, il puntale del genere spetterebbe a Roberta Rambelli, autentico ombrello culturale e fucina di idee il cui esempio ha guidato i futuri editor degli anni Settanta: Valla, Curtioni, Malaguti, Montanari, de Turreis e Fusco [...]” (Lippi, 2007, p.

261). Giulia Iannuzzi invece si sofferma sull'importanza della traduzione come veicolo formativo per gli autori italiani:

Rambelli costituisce un altro esempio particolarmente significativo, assieme a quello di Giorgio Monicelli, dell'importanza dei rapporti con la cultura anglosassone nei primi sviluppi della narrativa fantascientifica in Italia: come Monicelli, associa le curatele di volumi e serie periodiche al mestiere della traduzione letteraria, facendo della traduzione della fantascienza in Italia un fatto che va al di là della mera versione di opere per coinvolgere le formule editoriali e l'assimilazione dei topoi del genere anche a livello di creazione autoriale (Iannuzzi, 2014, 2.2).

Una particolarità della fantascienza sta proprio nella condivisione di questi *topoi* e delle forme codificate, ma sempre in evoluzione, attraverso le quali il genere viene prodotto e recepito e che la traduzione permette di diffondere al di là del mondo anglo-statunitense. Si tratta di un aspetto collettivo della produzione fantascientifica che venne riconosciuto fin dai primi interventi critici: Solmi lo definì “pianificazione inconscia [...] modo di formazione collettivo” (1971, p. 93 [1953]); Eco, un “repertorio figurale istituzionalizzato” (2011, [1964]); Cordesse, “a kind of collective creation” (1975, p. 165); Delany, “the greater reading protocol of science fiction” (2012, p. 95 [1979]). Agli inizi degli anni novanta, lo statunitense Brian Attebery e l'australiano Damien Broderick proposero indipendentemente il termine “megatesto” (*megatext*) per definire questa “virtual encyclopedia and specialized dictionary” (Broderick, 2020). Ma su questo punto tornerò nella seconda parte.

Ciò che mi preme invece sottolineare è che un merito indiscutibile della traduzione di opere fantascientifiche è quello di aver immesso nella cultura ufficiale italiana una serie di immagini e un lessico nuovi, metafore capaci di spiegare o per lo meno di affrontare le rapidissime trasformazioni in atto nella società italiana durante il periodo del *boom*. L'immaginario fantascientifico entrò a far parte del linguaggio comune e, attorno ai primi anni sessanta, alcuni rappresentanti della cultura alta in parte se ne appropriarono, anche se raramente ne riconobbero la paternità, poiché l'etichetta fantascienza continuò a rappresentare per loro una produzione paraletteraria e quindi, peggiore, come vedremo nel secondo capitolo.

Roberta Rambelli, che della traduzione farà la sua professione principale, offrì a volte alcuni spunti sulla natura e le caratteristiche di questa attività. Si tratta più che altro di

frammenti di testo, accenni, allusioni o riferimenti a discussioni che possiamo desumere implicitamente da testimonianze di terzi, come quelle di Ugo Malaguti o di chi in un momento dato ha collaborato con lei e che lasciano intravedere alcuni aspetti del *modus operandi* dei traduttori di fantascienza.

Ad esempio, durante il primo anno a La Tribuna di Piacenza, Rambelli confessa di essere stata per molto tempo “tutta la redazione” di *Galassia*, e gran parte di quella di *Galaxy*. Non solo doveva occuparsi di scegliere e acquisire il materiale da pubblicare ma si trovava spesso anche a tradurlo. Quando la mole di lavoro aumentò, Rambelli incorporò nella redazione il poco più che adolescente Ugo Malaguti e, un paio d’anni più tardi, fece lo stesso con l’allora diciassettenne Luigi Cozzi. Dato che i progetti aperti erano parecchi e continuavano ad aumentare, Rambelli ricorda che aveva ormai esaurito i nomi delle sue antenate da usare come pseudonimi nelle traduzioni e aveva così deciso di affidare qualche traduzione ai suoi due giovani collaboratori (Rambelli, 1998, pp. 222-223). Il ricorso a un’ampia varietà di pseudonimi era in questo caso un’espedito che serviva a moltiplicare artificialmente lo staff dando quindi l’impressione di una redazione dotata di mezzi e di professionisti: “Allora io e Ugo Malaguti traducevamo quasi tutto perché data la modestia dei compensi messi a disposizione dalla Tribuna non potevamo rivolgerci a un Bruno Oddore o a un Pierfrancesco Paolini, e per dare l’impressione che esistesse una scuderia di collaboratori, adottavamo pseudonimi come se piovesse” (Rambelli, 1991b, p. 201). È in questo periodo di intensissima attività che Rambelli affina le sue abilità di traduttrice, che affiancata alle altre attività di curatrice, critica, scout, antologista, la convertirà in una poliedrica agente della “riscrittura”.

In altri casi, i riferimenti alla traduzione riguardano più in particolare la funzione e funzionamento dell’attività stessa, anche se, data la frammentarietà di tali interventi, —si tratta più che altro di incisi inseriti in altri discorsi, come presentazioni, introduzioni o risposte ai lettori— non si può parlare di un *corpus* teorico-critico vero e proprio. In *La fine del principio* (1963) di Ray Bradbury, ad esempio, il primo volume ufficiale della collana *Science Fiction Book Club* di cui mi occuperò nel prossimo capitolo, Rambelli conclude la sua introduzione con un commento che evidenzia, per la prima volta, il ruolo attivo della traduzione (e quindi della traduttrice) nell’opera:

Un'ultima osservazione, a proposito della traduzione. Ho cercato, anche in questo caso, di rendere con la massima fedeltà possibile la forma della prosa di Bradbury, che in altri casi alcuni traduttori hanno cercato di semplificare nell'intento di renderla più accettabile e di più agevole lettura. Mi si è presentato, in questo caso, il problema contrario a quello che ho dovuto affrontare nel tradurre per Bompiani *Io, robot* di Asimov. Di un racconto della stessa serie esisteva, per esempio, una traduzione bellissima che arricchiva la secca, scientifica prosa di Asimov di sfumature addirittura hawthorniane. Nel caso di Bradbury si trattava invece di mantenere con il massimo rispetto la ricchezza, spesso dannunziana o barocca, e sempre straripante, delle immagini e delle aggettivazioni usate da Bradbury: il che ho cercato di fare con il massimo scrupolo (Rambelli, 1963b, p.16).

Nel rendere manifeste le proprie scelte coscienti e in un certo senso creative riguardo a *come* tradurre un'opera, Rambelli reclama qui una funzione autoriale, in altre parole sta cercando di elaborare ciò che Juan Manuel Zapata (2015) ha definito la "postura del traduttore", ovvero una legittimazione e un riconoscimento all'interno del campo letterario.⁴⁰ La strategia "posturale" è inoltre evidente nella comparazione con l'approccio alternativo che Rambelli ha adottato con l'opera di Asimov e nel sottolineare come quell'opera sia stata pubblicata da Bompiani, ovvero una casa editrice seria e di prestigio. Purtroppo, la strategia, se di strategia si tratta, non troverà continuità in altre presentazioni o interventi successivi.

Nello stesso anno in cui esce il volume di Bradbury, però, Rambelli annuncia ai lettori di *Galassia* che da quel momento in poi i romanzi verranno preceduti dalla dicitura "traduzione integrale" che per l'avvenire garantirà regolarmente l'integrità della produzione galattica da qualsiasi mutilazione, salvo quelle, del resto minime, che dovessero venire imposte in qualche caso da ragioni morali nei confronti di qualche passo particolarmente azzardato o scabroso" (Rambelli, 1963d, p. 2 cop.).

Dal punto di vista traduttologico è interessante notare come nel frammento sopracitato, malgrado l'assicurazione di una traduzione "integrale", vengono mantenute certe eccezioni dovute al costume, alla morale e all'ideologia della cultura di destinazione, quelle *norme* che reggono le prescrizioni e le proibizioni in una data cultura in un dato contesto e periodo storico.⁴¹ La traduzione diviene il risultato di negoziazioni e compromessi veicolati da una serie di prescrizioni normative relazionate a ciò che

⁴⁰ Lo studio della postura del traduttore è ancora un campo poco esplorato all'interno della teoria autoriale. Si vedano ad esempio le differenti dimensioni della "funzione traduttore" a cui accenna Juan Manuel Zapata (2015).

⁴¹ Su questo tema si vedano ad esempio gli studi traduttologici *target-oriented* di Gideon Toury.

Lefevere definisce lo *universe of discourse* della cultura d'arrivo (Lefevere, 1992). Ma un testo passa necessariamente nelle mani di vari agenti che intervengono nella sua manipolazione già nel suo contesto di origine, ovvero subisce, in grado minore o maggiore, vari interventi di "riscrittura" in termini di poetica e ideologia ancor prima di essere pubblicato. A questo accenna Rambelli nella sua presentazione de *Il giudizio di Eva* (*The Judgement of Eve*, 1966) di Edgar Pangborn, da lei tradotto e pubblicato su *Galassia* nel 1971:

In Italia, Pangborn venne introdotto quasi venti anni fa, dalla traduzione d'una sua operina fantasiosa e squisita, *Angel's Egg*, che già nell'originale era stata vittima di uno stolido massacro, poiché il direttore della rivista in cui apparve rimase profondamente scandalizzato delle audacie, puramente stilistiche e sintattiche, che Pangborn si era concesso, e in nome d'un pedestre buon senso aveva sistematicamente falcidiato le espressioni più aeree e più incantevoli, sostituendole con altre secondo lui più comprensibili al pubblico. La tendenza a conferire al povero pubblico una patente di idiozia che non merita costituisce, in tutto il mondo, parte della concezione paternalistica dei dispensatori di cultura ad ogni livello (Rambelli, 1971, p. 6).

Lo "stolido massacro" a cui si riferisce Rambelli colpisce in questo caso la poetica del testo, risultando in un appiattimento stilistico che dovrebbe renderlo più digeribile ai lettori. I criteri preconcepi dell'editore sono in fin dei conti sintomo di una tendenza culturale che promuove un atteggiamento paternalistico da parte di chi esercita controllo e potere su un testo e quindi sulla cultura. La censura poetica insomma non è meno grave della censura ideologica e Rambelli non può far altro che condannarla come pratica deplorabile.

Se questi frammenti possono offrire spunti interessanti e indirizzarci verso un'idea del Rambelli-pensiero sulla traduzione, non costituiscono purtroppo un *corpus* sufficiente per elaborare una critica organica. Anche l'unico testo interamente dedicato alla traduzione di fantascienza è caratterizzato da un approccio umoristico e disimpegnato. Si tratta di un *divertissement* che l'autrice scrisse attorno al 1963, per contribuire a *Futura Fantasia*, la prima fanzine italiana dedicata alla fantascienza e ideata dall'allora quindicenne Luigi Cozzi. L'articolo venne poi recuperato da Ugo Malaguti che lo pubblicherà in occasione dell'uscita del centesimo volume della Perseo Libri, il numero 37 di *Nova SF**, nel giugno del 1999, a tre anni e mezzo dalla morte dell'autrice.

Si tratta di un testo che va inquadrato nel periodo di massimo coinvolgimento di Rambelli nel campo letterario fantascientifico e che coincide con un'epoca di polemiche e dissidi tra i vari *clan* della comunità fantascientifica italiana che tratterò in dettaglio nel prossimo capitolo. Troviamo quindi atmosfere e personaggi che Rambelli si diverte a dipingere in quadretti spassosi, impiegando generosamente il suo strumento retorico preferito, l'ironia. E così, esordisce Rambelli, se tradurre è un lavoro duro, certamente lo è meno del curatore o direttore di collana, che condivide con gli arbitri di calcio il fatale destino di avere sempre torto "il che in fondo è abbastanza consolante visto che avere sempre ragione può portare a Piazzale Loreto" (Rambelli, 1999, p. 195). Rambelli accenna anche alla moda che si stava diffondendo in quel periodo di condire la fantascienza di elementi erotici o pornografici tanto che considera la pornografia fantascientifica come "uno dei più alti contributi dati alla Sf internazionale dalla Sf italiana" (p. 198).

Rambelli avvia il suo intervento suddividendo ironicamente le opere di fantascienza in due categorie di traducibilità: "relativamente intraducibili e irrimediabilmente intraducibili" (p. 196), con le quali il malcapitato traduttore si troverà ad avere a che fare. Come detto, il registro del testo è umoristico e la sua finalità è divertire. Non vi troveremo dunque profonde riflessioni traduttologiche, ma si tratta comunque di un documento utile a rintracciare certe intuizioni sulla prassi della traduzione non dissimili a quelle che in quello stesso periodo "riverberano" ad altro livello in contesti più "seri".

Prendiamo ad esempio un primo frammento in cui Rambelli elabora ironicamente i gradi di avvicinamento del traduttore a un testo, raggiungendo l'ultimo grado dopo aver completato appena tre righe di testo con molta difficoltà e l'ausilio di svariati dizionari. Qui, il traduttore deve decidere il successivo corso d'azione attraverso una rilettura attenta del contratto:

Se la scadenza del termine di consegna è ancora abbastanza remota, il traduttore si dirige verso il cinema più vicino, a costo di dover vedere anche un film di fantascienza. Se la scadenza è prossima, chiude il testo originale e prosegue a orecchio, cercando di ricordare qualcosa del testo che aveva letto, in precedenza, con un occhio solo. Questa è la ragione fondamentale che giustifica l'assioma secondo cui i migliori traduttori di Sf sono gli autori di Sf, in quanto la loro familiarità con la materia consente loro di inventare storie più o meno plausibili, sulla traccia delle prime tre righe tradotte (Rambelli, 1999, p. 197).

Un'iperbole ironica certo, ma che denota quanto per Rambelli un testo, più che transcodificato, vada riscritto, nel senso lefeveriano del termine, secondo una sensibilità e una creatività a cui accennerà poi anche Italo Calvino: “[...] tra italiano e inglese la distanza è tale che tradurre vuol dire in qualche misura ricreare ed è possibile salvare lo spirito d'un testo quanto meno si è esposti alla tentazione di farne un calco letterale (Calvino, 2002, p. 81). Secondo Rambelli, sono proprio i calchi letterali, ovvero l'eccessiva volontà di aderire al testo “originale”, che creano i maggiori problemi, soprattutto se non si domina la lingua sorgente e, come sembrerebbe da certi esempi che Rambelli propone, nemmeno la lingua di destinazione. Ma tra un esperto linguista e un esperto nella materia da tradurre, Rambelli parteggia certamente per il secondo.⁴²

Ed è a partire da questi presupposti che Rambelli prosegue l'articolo inventando un bizzarro “quoziente di fedeltà” al testo originale, espresso in percentuale. E così, controintuitivamente, “le traduzioni eseguite con l'aiuto di dodici vocabolari, di trecento testi tecnici e dell'Enciclopedia Britannica non superano un quoziente di fedeltà pari al 9,78%” (Rambelli, 1999, p. 197), mentre il quoziente più alto è stato ottenuto da un traduttore miope che scambiando lo spartito dei Maestri Cantori di Norimberga per un vocabolario inglese-italiano ha tradotto un racconto di Ballard ottenendo l'82,30% di fedeltà (p. 198).

Al quoziente di fedeltà Rambelli affianca poi l'indice di “durezza” che rappresenterebbe il grado di traducibilità di un dato autore. La palma della durezza andrebbe, secondo questa particolare classifica, a Cordwainer Smith, seguito da Jim Ballard, Theodore Sturgeon e James Blish. All'altro estremo dello spettro Rambelli include invece autori come Robert Sheckley, Gordon Dickson, Damon Knight, William Tenn, Jack Vance e Poul Anderson, considerati tanto “soffici” (traducibili) da non raggiungere nemmeno il minimo dell'indice. L'autrice si diverte un mondo a descrivere le situazioni in cui il traduttore si deve cimentare con le opere di tali autori, rivelando al contempo le

⁴² Il concetto viene ripreso brevemente anche nell'articolo “Galassia ed Io”: “Il problema delle traduzioni è sempre stato tragico, credo, perché in Italia non esiste una scuola per traduttori letterari (una volta, io e Ugo Malaguti progettammo nebulosamente di fondarla noi). Di solito, vanno a offrirsi come traduttori studenti o laureati in lingue straniere, e i risultati sono catastrofici. [...] Riescono molto meglio coloro che sanno poco l'inglese ma sono scrittori. Per gli altri testi, credo, ci sono gli stessi guai. In un libro di saggi divulgativi di Asimov, per esempio, trovai perle tipo Uranum (il pianeta) tradotto costantemente Uranio, e la struttura di una molecola, presentata come ‘a set of marbles’, ‘una struttura di bilie o palline’, tradotta come ‘una struttura di marmi’” (Rambelli, 1998, p. 222).

particolari dinamiche di negoziazione e di adattamento delle convenzioni estetiche che entrano in gioco durante il processo di traduzione. Significativo l'esempio di Asimov e in particolare dell'esperienza di tradurre *I, Robot*:

La trappola predisposta con estrema abilità da Asimov ai suoi traduttori consiste principalmente nel fatto che alla lettura i suoi originali appaiono di una comprensibilità e di una limpidezza assolute; tanto che in una fugace crisi di aberrazione mentale, debbo aver affermato, da qualche parte, che lo stile di Asimov cristallizza nell'esagonale, come la neve e gli smeraldi. Quando l'incauto traduttore si accinge poi a trasferire in italiano quel prodigio di chiarezza comincia a imprecare; e se non è in ottimi rapporti di amicizia con Asimov, il che gli consente di sfogarsi insultandolo convenientemente, è costretto a ricorrere a dosi massicce di tranquillanti" (p.199).

In questo frammento emerge la rivelazione di quella paradossale caratteristica della traduzione che Susan Bassnett, riferendosi alla teoria di Homi Bhabha, ha definito "to engage with the untranslatable" ovvero l'affrontare quelle particolarità grammaticali, estetiche, ideologiche che oppongono una resistenza al lavoro di trasposizione (Bassnett, 2014, p. 55).

Ciò che è indubbio in queste divertenti rivelazioni però è l'affermazione di una relazione attiva e dinamica tra autore e traduttore, lontana dal concetto gerarchico di "fedeltà all'originale". Rambelli descrive infatti un rapporto fatto di continui rimandi, richieste, aggiustamenti, arrabbiature, soddisfazioni. E non si tratta certo di una relazione unidirezionale che si muova solo dall'autore/testo sorgente fino al traduttore/testo di destinazione, ma spesso di un rapporto di mutua influenza. Se per Italo Calvino "tradurre è il vero modo di leggere un testo" e "per un autore il riflettere sulla traduzione di un proprio testo, il discutere col traduttore, è il vero modo di leggere se stesso, di capire bene cosa ha scritto e perché" (Calvino, 2011, p. 80), Rambelli e i suoi collaboratori possono offrire prove concrete a questa osservazione. Ugo Malaguti ricorda, ad esempio, in un suo editoriale, che durante la traduzione di *The male response* (1961) di Brian Aldiss, lui e Rambelli costrinsero l'autore ad aggiungere ben cinque pagine al romanzo per conferirgli un tono più fantascientifico. Anche Jack Williamson, a cui l'editoriale era dedicato, fu costretto a ripescare, rivedere e in certi casi riscrivere alcuni frammenti delle suo opere, dietro il suggerimento dei traduttori (Malaguti, 2006, p.17).

Ricapitolando, l'intensa attività di traduzione delle opere di fantascienza anglo-americane a partire dai primi anni cinquanta, familiarizza e diffonde tra i lettori un genere

percepito come nuovo e prevalentemente *americano* e forma una nuova generazione di autori che ne assimilano i modelli e il lessico. Allo stesso tempo, gioca un ruolo niente affatto trascurabile dal punto di vista della costruzione delle identità e delle relazioni di potere, attraverso la sua azione ambivalente, al contempo normativa e sovversiva, nei confronti delle ideologie, culture e letterature con cui viene a contatto. Le seppur rade e disperse riflessioni di Rambelli sulla traduzione hanno offerto un interessante e insolito sguardo dall'interno di questi processi dei quali, nel seguente paragrafo, analizzeremo uno degli aspetti socioculturali più peculiari: l'adozione di pseudonimi americanizzanti.

1.5. L'età degli pseudonimi

La traduzione è anche una pratica sociale (Carbonell i Cortés, 1999, p. 147) e veicolo di contaminazione culturale. In parallelo ai repertori testuali s'importano anche quelli paratestuali ed extratestuali, tanto che l'assimilazione e mimesi dei modelli tocca anche il campo identitario dello scrittore. La fantascienza italiana viene così a costituirsi non solo di testi, ma anche di posizionamenti strategici, di imitazione delle dinamiche in cui la fantascienza viene prodotta e consumata, come ad esempio nell'autorappresentazione di se stessi come appartenenti a un gruppo di eletti/reietti —i “sacerdoti egiziani”, i “carbonari” a cui fa riferimento Rambelli—, o nell'osmotica relazione tra curatore, autore, appassionato, i cui i confini sono spesso sfumati, diluiti o fusi in un'unica persona, o nella costruzione di un'identità fittizia *americana* o comunque non italiana, un atteggiamento non dissimile da ciò che occorreva, più o meno negli stessi anni, con le nascenti stelle della musica leggera e del rock nazionale.

A questo fenomeno partecipa con entusiasmo Roberta Rambelli durante tutta la sua prima e più cospicua fase di attività autoriale. Il primo romanzo dell'autrice viene pubblicato nell'agosto del 1959 nella collana *I romanzi del Cosmo* (di seguito *Cosmo*), ideata due anni prima da Giorgio Monicelli per la casa editrice Ponzoni, che firma la cura dei primi numeri con lo pseudonimo di Tom Arno, pur rimanendo contemporaneamente curatore di *Urania* (Iannuzzi, 2014, 2.1). È l'inizio di un'intensa e prolifica partecipazione di Rambelli nella collana che durerà fino al giugno del 1961, con l'ultima puntata del suo racconto lungo “Il mondo che noi cerchiamo”, in appendice a *La gemma di Salomone* di L.

Sprague De Camp e seguito dal primo episodio del romanzo breve *Gli eredi del cielo* di un appena sedicenne Ugo Malaguti, suo futuro pupillo nella redazione di *Galassia*.

In poco meno di due anni, Rambelli pubblica, solo su *Cosmo*, undici romanzi, la serie di racconti lunghi a puntate *Nove storie per nove pianeti* e altri tre racconti indipendenti. Questa produzione costituisce la gran parte del suo *corpus* narrativo totale (che ammonterà a diciassette romanzi e diciassette racconti) ed è tutto pubblicato, senza eccezioni, impiegando vari pseudonimi maschili e americanizzanti. Il più popolare è Robert Rainbell, impiegato ne *I creatori di mostri* (n. 33, 1959), *Le stelle perdute* (n. 43, 1960), *Oltre il domani* (n. 46, 1960), il racconto breve “Soluzione media” (n. 49, 1960), *Perché la terra viva* (n. 54, 1960), *Uno straniero da Thule* (n. 61, 1960) e *Senza orizzonte* (n. 70, 1961). Per i racconti Rambelli opta per l’alias John Rainbell che appare in: “Punto d’incontro” (n. 35, 1959), “Plutone: piano incremento vendite” (nn. 60-61, 1960), “Nettuno: La dattilografa” (nn. 62-63-64, 1960), “Urano: disturbi radio” (nn. 64-65-66, 1960), “Saturno: un mostro in esclusiva” (nn. 66-67-68-69, 1960/61), “Giove: gli spettri di Io” (nn. 69-70, 1961), “Marte: sette a zero” (nn. 70-71, 1961), “Terra: esattamente come cent’anni prima” (nn. 71-72-73, 1961), “Venere: la fontana dei desideri” (nn. 73-74-75, 1961), “Mercurio: avamposto del crepuscolo” (nn. 75-76, 1961) e “Il mondo che noi cerchiamo” (nn. 76-77-78, 1961). Joe C. Karpati è lo pseudonimo che Rambelli assegna a due “tentativi giovanili”, *I demoni di Antares* (n. 47, 1960) e *Dodicesimo millennio* (n. 51, 1960); con Rocky Docson (il nome del suo cane) firma *Alla deriva nello spazio* (n. 59, 1960) e *Astronave Interstellare* (n. 72, 1961), mentre Hunk Hanover appare una sola volta come autore de *I giorni di Uskad* (n. 64, 1960).

A questi pseudonimi ne vanno aggiunti altri due utilizzati al di fuori della collana *Cosmo*: A. Robert, con cui firma il racconto breve “L’ombra e Io” sul n. 66 di *Oltre il cielo: missili e razzi* dell’agosto 1960, che si converte poi in A. Roberto nell’edizione francese della rivista. Unica eccezione all’americanizzazione degli pseudonimi è Igor (o Jgor) Latychev con cui Rambelli firma il romanzo breve *Le tre città di Hagen* pubblicato sulla rivista *Super Spazio* (n. 9, 1962) quando Rambelli era già da qualche mese curatrice per La Tribuna.

Roberta Rambelli è tra le figure della fantascienza italiana che maggiormente hanno approfittato della convenzione dello pseudonimo, ma questa pratica risulta quasi

imprescindibile per la maggior parte degli autori che inaugurano questa prima fase di riconoscimento autoriale. Infatti, tra le strategie che definiscono l'identità dello "scrittore di fantascienza" c'è anche quella di mascherarsi, almeno a livello di *ethos* discorsivo, da "scrittore di fantascienza americano", dato che si consolida, come abbiamo osservato, la percezione che questa forma narrativa provenga principalmente dagli Stati Uniti e che, per contro, né la lingua, né gli autori italiani posseggano le caratteristiche adeguate per questo tipo di letteratura, come sosterrà l'ormai celebre aneddoto attribuito a Carlo Fruttero sull'impossibilità di un disco volante di atterrare in Italia.⁴³

In questa fase della traiettoria autoriale, che dall'*emersione* porta al *riconoscimento* (Zapata, 2011), le identità fittizie, americaneggianti e maschili, sono identità che, in termini bordieauani, presuppongono un posizionamento gerarchico nel campo—in questo caso nel ristretto campo della letteratura fantascientifica—, e istigano la lotta per la conquista del suo capitale simbolico. Lo specialista in teoria autoriale Jérôme Meizoz definisce "postura" questo insieme di strategie e dispositivi che andranno a definire la maniera particolare con cui si occupa una posizione nel campo letterario e che può esprimersi sia in termini di *condotta* che in termini di *discorso* (coincidendo in questo caso con la nozione di *ethos*). Secondo il critico, una delle forme classiche della "postura" è appunto lo pseudonimo, il quale "permite señalar una nueva identidad enunciativa que se distingue de la identidad civil. En el fondo, el seudónimo convierte al autor en un enunciador ficticio, en un personaje en pleno derecho" (Meizoz, 2016, p. 190).

Pseudonimo come personaggio quindi, creato dallo scrittore per assumere un'identità letteraria che può assolvere varie funzioni. A partire dalla definizione di Meizoz, proverò a tracciare qui di seguito una serie di funzioni attribuibili all'uso di pseudonimi americanizzanti da parte degli scrittori di fantascienza in questa prima fase dello sviluppo di questa forma narrativa.⁴⁴

⁴³ Su questo aneddoto rimando a Iannuzzi (2014, 1.4) e Saiber (2011).

⁴⁴ Va ricordato che il fenomeno degli pseudonimi americaneggianti nella fantascienza (così come in altre forme della cultura di massa) non è limitato all'Italia, ma riguarda molti paesi particolarmente toccati ed influenzati dall'americanizzazione del secondo dopoguerra, tra cui la Spagna, che ebbe un percorso simile a quello italiano nello sviluppo del genere, anche se in periodi leggermente diversi, oppure la Germania e vari paesi dell'America Latina. Cito, a modo di esempio, il caso di María Victoria Rodoreda Sayol, prolifica scrittrice catalana che durante gli anni settanta e ottanta produsse centinaia di opere firmandole con decine di pseudonimi, quasi tutti maschili e americaneggianti.

1.5.1. *Mimesi identitaria: la sindrome del "Tu vuoi fa' l'americano"*

Dietro questa moltiplicazione di identità enunciative che svincolano l'autore dalla propria identità biografica potrebbe nascondersi un vero e proprio desiderio di essere un "altro", di convertirsi in un'altra *persona*, nell'accezione teatrale del termine. Ciò è piuttosto evidente nell'ambito della musica leggera,⁴⁵ dove la postura è più orientata verso la condotta, ossia l'esibizione fisica e presenziale, e la mimesi può prodursi in termini di "parodia" o "traduzione" (Capussotti in Gundle, 2006, p. 370). Si consideri ad esempio il grannelot musicale di Celentano, che scimmiotta la lingua inglese, o le sue movenze sincopate da "molleggiato" che imitano quelle di Elvis, ma sono prive della sua carica erotica, muovendosi piuttosto sul piano del *nonsense* (p. 374). Nonostante il rock fosse quindi filtrato (e in un certo senso edulcorato) dal sostrato italiano e nonostante anche la ingerente diplomazia statunitense cercasse di limitarne gli effetti, la sua carica ribelle e sovversiva penetrò nella società che cominciò ad associarla ai sempre più frequenti casi di teppismo, alimentando la "questione giovanile". In maniera certo meno diffusa e manifesta rispetto al rock, anche la fantascienza entrò a far parte delle "questioni giovanili", elemento nuovo e moderno in una società ancora autoritaria e conservatrice per la quale chi parlava di viaggi spaziali era accolto da "sorrisi di compatimento" (Rambelli, 2006, p. 14) e chi indossava i jeans rischiava l'arresto.⁴⁶ A volte i due soggetti coincidevano.

Ricordiamo la forza simbolica di Nando Mericoni nell'esemplificare le strategie di adattamento allo sguardo egemonico nella costruzione (o decostruzione) di un'identità nazionale e che ho definito come "sindrome del *Tu vuoi fa' l'americano*. Significativamente, il personaggio creato da Steno e Alberto Sordi viene evocato anche da Vittorio Curtoni, che lo vincola direttamente all' "età degli pseudonimi":

⁴⁵ Quando il rock esplode in Italia durante la seconda metà degli anni cinquanta, con la sua carica di "divi americani", è immediatamente seguito da un esercito di pseudo-Elvis nazionali, tanto che una rivista dell'epoca definisce il fenomeno come "trionfo del surrogato" (Merolla, 2011, pp. 59-60). Gli "urlatori" italiani adottano pseudonimi americanizzanti, mentre la stampa o i "musicarelli" che allora spopolavano, attribuivano agli artisti origini o parentele americane (Gundle, 1995, p. 244).

⁴⁶ "After a wave of juvenile delinquency in Milan, beginning in 1957, the chief of police ordered that all young men caught wearing jeans, no matter how innocuous their behaviour, should be arrested and their trousers seized." (Gundle, 2006, p. 372). Questa atmosfera ispira tra l'altro il film di Mario Bava *Urlatori alla sbarra* (1960) la cui premessa vede una serie di titoli di giornale che legano il rock, ai jeans e al teppismo. I dirigenti di una popolare marca di jeans cercano così di "pulirsi il nome" contrattando un gruppo di giovani musicisti perché facciano delle buone azioni in città e screditando quindi i "moralisti". Questi giovani altro non sono che divi della musica nazionale e internazionale tra cui Mina, Celentano, Joe Sentieri e Chet Baker.

la strada degli pseudonimi venne imboccata senza la minima esitazione. “Urania” aveva già fatto scuola; e immagino che dietro ci fosse anche il vibrante desiderio dell’intera nazione di liberarsi dalla pesante cappa di autarchia del fascismo. Paradossalmente, ma non più di tanto, si può dire che l’Alberto Sordi di *Un americano a Roma* abbia incarnato persino le tensioni sotterranee dell’editoria fantascientifica dell’epoca: anche gli editori della “narrativa del futuro” erano alla ricerca della loro Kansas City (Curtoni, 1999, p. 20).

La mimesi del modello americano è vissuta come appropriazione di un’identità *altra*, anche se non corporea ed espressa solo al livello discorsivo. Arielle Saiber, esperta di fantascienza italiana che ha curato assieme a Umberto Rossi e Salvatore Proietti il numero speciale di *Science Fiction Studies* (2015) dedicato all’Italia, è forse la prima a porsi la questione identitaria degli pseudonimi:

One wonders if the authors were actually imagining themselves as American writers, writing for an American audience, revelling in the art of mimesis, or if the American-sounding name was as far as the dissimulation went. In some cases, direct imitation of US SF seems to have been the goal. In others, however, one would be hard pressed to imagine an American behind those narratives, rich as they were with European history, culture, and humanistic learning (Saiber, 2011, p. 14).

Il mascheramento onomastico, potrebbe quindi nascondere una volontà di posizionarsi all’interno del campo letterario (o culturale) fingendo di appartenere alla cultura egemonica, per spogliarsi della propria che si percepisce come retriva e antiquata, per sentirsi partecipi di un rinnovamento culturale e allo stesso tempo per allontanare da sé quelle immagini di arretratezza che lo sguardo egemonico proietta sugli italiani come contraltare della modernità e del progresso.

Rambelli aggiunge un ulteriore grado di mascheramento, poiché oltre alla nazionalità occulta anche il sesso. Infatti, la scrittrice adotta solo pseudonimi maschili. Difficile stabilire se questa scelta sia effettivamente una scelta, se dipenda cioè da un adeguamento di Rambelli ai modelli della fantascienza che, come per il resto dell’ambito letterario e culturale, riproduce, rielabora e trasmette immagini e convenzioni sia di condotta che discorsivi basilarmente patriarcali, concedendo alla donna ben pochi spazi nei quali esprimersi, in pratica ciò che Joanna Russ (2018) definisce *lack of models*. Del resto, il camuffamento dell’identità sessuale nella fantascienza era piuttosto diffuso anche negli Stati Uniti, soprattutto durante il periodo della *golden age*, in cui le autrici o approfittavano dell’ambiguità del proprio nome dal genere neutro, come Leigh Brackett, Leslie F. Stone o

Kay Rogers, o riducevano il proprio nome alle sole iniziali, come C.L. Moore (Catherine Lucille Moore), o ancora impiegavano uno pseudonimo, come la stessa Moore per le pubblicazioni scritte a quattro mani con il marito Henry Kuttner, firmate come Lewis Padgett. Per le generazioni successive a Rambelli, il caso più celebre di camuffamento fu quello di Alice Sheldon, che iniziò a pubblicare verso la fine degli anni sessanta con lo pseudonimo James Tiptree Jr., mantenendo ignota la sua identità sessuale fino al 1977.

È possibile quindi che per Rambelli non vi fossero modelli di riferimento femminili. Ma va sottolineato che Rambelli non fu né la pioniera di questa prima fase di formazione della fantascienza italiana, né la prima ad adottare pseudonimi; e che non tutte le autrici che scrissero prima o in contemporanea a Rambelli seguirono la linea dello pseudonimo maschile e americanizzante. Ad esempio, Maria Teresa Maglione, compagna di Giorgio Monicelli, esordì nel 1953 con “I figli delle stelle”, un racconto apparso in due puntate sulla collana *Urania* e firmato con lo pseudonimo sì americanizzante, ma femminile, Elizabeth Stern. Il suo primo romanzo, *Gli inutili*, è invece datato 1956 e pubblicato sempre su *Urania* in appendice e in quattordici puntate, utilizzando un altro pseudonimo femminile, ma questa volta italiano: Lina Gerelli. Nel proseguimento della sua breve carriera fantascientifica, che si concluse nel 1959, Maglione adottò altri pseudonimi, indistintamente maschili e femminili, italiani e americaneggianti, come Lionel Stern, Esther Scott, Mary Sweater, Patrizia o Patrizio Dalloro, quest’ultimo per le traduzioni e usato indistintamente anche da Giorgio Monicelli. Tra le altre scrittrici attive in questo periodo e di cui si conservano notizie troviamo Nora De Siebert, la cui attività è soprattutto legata alla collana *Cronache dal futuro* della casa editrice Kappa e racchiusa tra il 1957 e il 1958. Il suo cognome dal suono straniero le permise di non adottare pseudonimi se non in una occasione, quando firmò il romanzo *Ricerca dell'inverosimile* (1958) come Norman Mc Kennedy. Laura Parravicini adottò per il suo unico romanzo, *Destinazione eternità* (*Cosmo* 86, 1961) lo pseudonimo Lorraine Parr, mentre Bianca Nulli, anche lei tra le fila di *Cosmo*, firmò vari romanzi come Norah Bolton, Beryl Bolton e Beryl Worthy. Unica eccezione agli pseudonimi fu quella di Giovanna Cecchini, che firmò col suo nome tutti i racconti pubblicati sulla rivista *Oltre il cielo*, dal 1958 al 1961.

Da questo breve *excursus* si può dedurre che mentre il nome stranierizzante era quasi obbligatorio o comunque ampiamente diffuso, molto meno lo fu il camuffamento sessuale,

il che fa supporre che dietro la scelta di Rambelli vi fosse un'effettiva intenzione di occupare uno spazio identitario diverso, un desiderio di conquistare una posizione culturale e sociale normativamente ricoperta dal maschio, anche se solo a livello di "enunciador ficticio". Del resto, già in ambito privato aveva sovvertito i ruoli di genere tradizionali della sua epoca, in quanto *breadwinner* della famiglia, e di lì a poco avrebbe occupato una posizione di effettivo potere e responsabilità con la cura delle pubblicazioni de La Tribuna.

1.5.2. Dispersione

Una seconda funzione dello pseudonimo americanizzante, vincolata all'anteriore ma con una sfumatura distinta, quasi antitetica, permette all'autore italiano di disperdersi e *confondersi* tra gli scrittori stranieri. Per l'appassionato di fantascienza e novello lettore di *Cosmo*, ad esempio, Robert Rainbell, Rocky Docson, Jack Vance, John Bree, Kennet Bulmer, Julian Berry, Damon Knight, L. Sprague de Camp sono solo una successione di nomi che assicurano la lettura di un'avventura spaziale. I più esperti e smaliziati riconosceranno forse gli autori più famosi, ma nel panorama indifferenziato della fantascienza anglo-statunitense tradotta in questo periodo, il resto di nomi rimane per il lettore medio una massa indistinta di pari dignità. Prima delle innovazioni introdotte proprio da Rambelli in *Galassia*, degli autori di fantascienza si sapeva poco o nulla e infatti Ugo Malaguti ricorda che:

La fantascienza viveva in edicola, in pubblicazioni che erano fascicoli quindicinali o mensili, spesso condensati, con presentazioni di poche righe, e nessun cenno sull'identità, la nazionalità, le altre opere degli autori. Qualche dato biografico bastava a trasformare un nome in un mito. Chiunque poteva affermare qualsiasi cosa senza timore di essere smentito. [...] Il lettore non era posto in grado di fare alcuna differenza tra un testo del 1920 e uno del 1957. Dei libri, non si sapeva quando erano stati scritti, se appartenevano a qualche ciclo questo veniva rigorosamente taciuto, e spesso, anche nei cicli, venivano pubblicati i singoli romanzi a distanza di anni, e in ordine non cronologico. Bene, Roberta Rambelli cambiò tutto questo (Malaguti, 1996a).

Paradossalmente quindi, in questa prima fase, la postura che assicurerebbe un posizionamento nel campo letterario non consisterebbe tanto nel risaltare la propria presenza quanto nel diluirsi e confondersi tra le decine o centinaia di altri nomi, veri o falsi che siano. *Gli autori di fantascienza italiani incominciano ad esistere nel campo letterario*

occultandosi. Infatti, non va dimenticato che in questo periodo, definirsi scrittore di fantascienza significava svalutarsi, rischiare di bruciarsi. In questo senso lo pseudonimo ricopre il suo ruolo più convenzionale, quello che serve a proteggersi dall'esterno creando una distanza con la persona biografica. Ricordiamo il divario tra la cultura d'élite e quella di massa che l'influenza dell'idealismo crociano, del marxismo e dell'intellettuale togliattiano non aiutavano certo a ridurre, denunciando la tendenza diffusa tra i lavoratori di consumare una "produzione letteraria scadente, insignificante, inintelligente: i giornalotti per bambini all'americana, con i "fumetti" e le più pacchiane ed idiote e mostruose avventure; la stampa sportiva di ogni qualità; i canovacci di film da poche lire" (Lucio Lombardo Radice citato in Gundle, 1995, p. 74). La letteratura di fantascienza era nettamente classificata come paraletteratura, sottoprodotto della cultura e perciò posizionata, anche fisicamente, al di fuori delle sue sedi ufficiali: biblioteche, librerie, pubblicazioni divulgative, critiche e accademiche (Iannuzzi, 2014).

E così, lo pseudonimo nella sua funzione di occultamento e dispersione, che assicura la presenza di autori italiani nella produzione fantascientifica, ostacola allo stesso tempo la corsa per raggiungere la fase di legittimazione autoriale, una corsa al contempo individuale e collettiva giacché nell'intento di legittimare se stessi si legittima anche un genere, e viceversa. Ecco perché, una volta superata l'epoca degli pseudonimi, alcuni autori avvertiranno con più intensità il problema della ghetizzazione, un problema che sembra inerente alla fantascienza, spesso incapace di scrollarselo completamente di dosso, anche in quei contesti internazionali più predisposti ad affidarle una fetta del mercato editoriale più ampia di quella che le riserva l'Italia. Le resistenze della cultura ufficiale spingono a un cortocircuito tra istanze di produzione (autori) e istanze di legittimazione e ricezione (editori, critica, lettori, etc.) che rendono la fantascienza un sistema quasi chiuso e autoreferenziale, che a sua volta resiste alla cultura ufficiale producendo un circolo vizioso. Nel secondo capitolo vedremo come Roberta Rambelli e altri interlocutori della fantascienza italiana, che ruotano soprattutto attorno alla figura di Lino Aldani, cercheranno delle soluzioni a questo problema, anche se le strade che intraprenderanno saranno molto diverse.

1.5.3. Riconoscimento

Dai due punti precedenti, possiamo desumere una terza funzione dello pseudonimo, relativa alla costruzione del percorso autoriale, ovvero il passaggio dalla fase di “emersione” a quella del “riconoscimento”. Ricordiamo che durante l’“emersione”, l’aspirante autore era più che altro un appassionato che poteva godere solo di un’approvazione da parte di una cerchia ristretta di conoscenti e consimili (i “carbonari”, i “sacerdoti egizi”). Nella fase di “riconoscimento”, l’autore riceve il suo battesimo ufficiale e la sua cerchia si allarga per includere le altre istanze del campo letterario, soprattutto editori e curatori di riviste e collane. Come afferma Zapata, “[m]ediante el acto de publicación, los editores ejercen una doble función: la inserción socioprofesional, en una suerte de reconocimiento simbólico que le asegura al aspirante un rol en la sociedad, y la remuneración económica, que le permitirá, eventualmente, vivir de su trabajo” (2011, p. 55). Nel caso di Rambelli, come nella gran parte degli altri scrittori che entrano in questa seconda fase, il riconoscimento dipende dall’adozione di uno pseudonimo americanizzante, che è spesso la condizione richiesta dall’editore per poterli pubblicare⁴⁷. Lo pseudonimo conferma così la sua natura ambivalente, che da una parte permette l’ingresso ufficiale dello scrittore nel campo (fanta)letterario e dall’altra lo esclude dal riconoscimento del lettore, rafforzando l’idea di quest’ultimo che la fantascienza sia qualcosa che proviene da fuori. Ugo Malaguti, ad esempio, nato nel 1945 e quindi parte di quella generazione di *baby boomers* che accoglie la fantascienza come fenomeno nuovo e prevalentemente *americano*, rivela che leggendo un articolo pubblicato sulla rivista *Galaxy* italiana,⁴⁸ che promuoveva l’uscita imminente di un’antologia di autori nazionali, scoprì con grande sorpresa che alcuni dei suoi autori preferiti erano la stessa persona, e che quella persona era Roberta Rambelli (Malaguti, 1980, p. 8).

Le istanze di legittimazione e riproduzione mantengono perciò vivo per diversi anni il pregiudizio contro l’identità italiana associata allo “scrittore di fantascienza”.

⁴⁷ A questo proposito ho avuto la possibilità di intervistare Ernesto Gastaldi, prolifico sceneggiatore che cominciò la sua carriera come scrittore di fantascienza, prima su *Urania* e poi su *Cosmo* con lo pseudonimo di Julian Berry. Gastaldi sostiene che gli editori esigevano lo pseudonimo straniero perché per loro la fantascienza era solo *americana*. Una dichiarazione simile è stata rilasciata dall’autore anche a Luigi Cozzi, per *La storia di Urania e della fantascienza in Italia* (vol. II) poi ripresa da Giulia Iannuzzi (2014, 1.2).

⁴⁸ Si trattava della rubrica “Previsioni” del numero 8, anno IV, agosto 1961, in cui l’editore Mario Vitali presentava l’antologia *Speciale Tutto Italiano*, curato proprio da Rambelli e che sarebbe apparsa il mese successivo sulla pubblicazione gemella *Galassia*.

Ciononostante, Giulia Iannuzzi che ha analizzato il caso de *I romanzi del Cosmo*, rileva che non c'era in realtà un divario di vendita sostanziale tra gli albi firmati da autori stranieri e quelli di autori italiani sotto pseudonimo, a riprova che il pubblico non percepiva una diminuzione della qualità delle opere italiane e che il pregiudizio quindi non poteva basarsi su un'effettiva mancanza di competenza da parte degli scrittori italiani (Iannuzzi, 2014, 2.2). Ciò permise alla Ponzoni di continuare a pubblicare gli italiani facendoli passare per stranieri, con numerosi vantaggi dal punto di vista economico: “I romanzi in lingua italiana rappresentano infatti un risparmio per l'editore e comportano un carico di lavoro decisamente minore per il curatore e la redazione, che comprano il romanzo direttamente all'autore, pronto per l'impaginazione, saltando i passaggi logistici e i costi rappresentati, per i testi stranieri, da agenzie letterarie, eventuali lettori editoriali di lingue straniere, traduttori ” (2014, 2.2).

1.5.4. Differenziazione e frammentazione

L'uso di molteplici pseudonimi serviva anche la funzione più prosaica di differenziare il tipo e il livello delle proprie opere. Questa è una delle funzioni che gli autori italiani condividevano con i loro colleghi statunitensi, i quali dovevano anche adattarsi allo stile e ai contenuti di una data rivista, in molti casi adottando uno pseudonimo differente per ognuna (Cordesse, 1975, 164). Come abbiamo visto, Rambelli preferiva impiegare Robert Rainbell per i suoi romanzi principali o quelli che giudicava di maggior spessore,⁴⁹ mentre John Rainbell era riservato ai racconti. Per i due romanzi giovanili e di minor qualità Rambelli s'inventò l'alias Joe C. Karpati, mentre con Hunk Hanover firma un romanzo più “sperimentale” che mescola temi fantarcheologici, con viaggi nel tempo, realtà alternative e metanarrazione, e così via.

Un ulteriore livello di frammentazione autoriale era costituita dall'introduzione di pseudotitoli originali delle opere pubblicate sotto pseudonimo, accompagnate dal nome, spesso inventato, di uno pseudotraduttore. Questa trovata serviva proprio per scoraggiare il sospetto che le opere fossero scritte da italiani sotto pseudonimo (Iannuzzi, 2014, 2.2).

⁴⁹ Eccetto in un caso in cui lo pseudonimo firma il racconto “Soluzione media”.

Ne *I Romanzi del Cosmo* la pratica delle pseudotraduzioni è molto frequente, arrivando ad esempio a superare, nel 1960, il 50% di tutta la produzione (Iannuzzi, 2018, p. 888). Gran parte di questa produzione si deve proprio a Roberta Rambelli che “occupa” letteralmente la collana disseminandola dei suoi alter ego di carta, presenti ininterrottamente dal numero 59 del settembre 1960 fino al numero 78 del 30 giugno 1961, quando Rambelli ha già deciso di abbandonare *Cosmo* per occuparsi di *Galaxy* e poco più tardi di *Galassia*. Questa presenza incessante è caratterizzata spesso da sovrapposizioni tra pseudonimi e pseudotraduzioni, arrivando a punte di vera e propria occupazione totale, come accade nel numero 64: il romanzo principale è *I giorni di Uskad* che Rambelli firma come Hunk Hanover e il cui pseudotitolo originale traduce letteralmente il titolo, “The days of Uskad”. Il romanzo risulta tradotto da Antonio Santini. Al romanzo seguono, in appendice, la terza e ultima puntata di “Nettuno: la dattilografa” e la prima puntata di “Urano: disturbi radio” ambedue facenti parte della serie *Nove storie per nove pianeti*, che l'autrice firma con lo pseudonimo John Rainbell. Tutto l'albo è quindi scritto da una Rambelli frammentata in due autori e un traduttore. La scomposizione si ripete con l'albo numero 70 pubblicato nel febbraio del 1961. Il romanzo principale è *Senza orizzonte* di Robert Rainbell, il cui pseudotitolo originale risulta essere *The planet without horizon*, pseudotradotto da Alberto Anella. In appendice, l'ultima puntata di “Giove: gli spettri di Io” e la prima di “Marte: Sette a zero”, firmati da John Rainbell.

Questa onnipresenza produttiva è dovuta al fatto che Rambelli era tra i pochi scrittori di fantascienza che vivevano del proprio lavoro (Proietti, 2015, p. 221) e l'esiguità dei compensi l'obbligava a dover produrre materiale in continuazione. Ciò comportava scrivere rapidamente, consegnare altrettanto rapidamente e magari rimaneggiare in fretta materiale scritto in precedenza e non considerato all'altezza. L'Italia sembra imitare gli Stati Uniti anche nei modi di produzione della fantascienza, più vicini all'industria che alla “cultura”. Samuel Delany ricorda che “much science fiction of that decade was written first draft, very fast, with a burning, mystic vision drawing the author onward—and a bill collector giving a not-so-friendly nudge from behind” (2012, p. 60). Ma la sintesi più significativa è forse offerta da questa osservazione di L. Sprague de Camp: “Every time you rewrite you diminish your effective word rate, because you have written more words for the same-sized check” (citato in Cordesse 1975, p. 164).

La questione economica è essenziale per comprendere la posizione di Rambelli all'interno della fantascienza e la sua decisione di abbandonare, non senza rimpianti, la scrittura narrativa. L'autrice riprodurrà però il *modus operandi* di iperattività e frammentazione onomastica nella più remunerativa attività di traduttrice, che seppur nelle travagliate questioni famigliari, riuscirà ad assicurare a lei e alla sua famiglia un certo tenore di vita che la scrittura di romanzi e racconti non le avrebbero mai dato. Tra il periodo di curatela delle pubblicazioni de La Tribuna, fino all'abbandono della traduzione fantascientifica agli inizi degli anni ottanta, Rambelli inonda letteralmente l'editoria di fantascienza con le sue traduzioni e i suoi *alter* traduttori, tra cui G. P. Errani, Cesare Gavioli, Maurizio Gavioli, Armando Genja, Romolo Minelli, Lucia Morelli, Lucia Moretti, Giorgio Negri, G. Pollini, Iole Pollini, Lella Pollini, Jole Luisa Rambelli, Luciano Torri, R. Valdemarchi, per citarne alcuni.

Tornando invece alla fantascienza italiana, si può affermare che l'età degli pseudonimi può dirsi conclusa già dal 1962, quando il genere, seguendo grosso modo la rapida curva del boom economico, entra in una fase che è al contempo di espansione e cambiamento, per poi raggiungere una fase di stanca verso la metà del decennio. Certo vi sono eccezioni, come per la collana *Cosmo*, che continuerà a pubblicare autori italiani sotto pseudonimo fino al 1967, cercando di ravvedersi negli ultimi due numeri prima di chiudere definitivamente lo stesso anno. Già nel 1961, Rambelli cura un'antologia speciale di autori italiani —quella che sorprese Malaguti— per la collana *Galassia*, di cui diverrà curatrice ufficiale pochi mesi più tardi, “svelando” per la prima volta i nomi reali degli autori che si celavano dietro pseudonimi americanizzanti. In questo periodo, gli autori italiani raggiungono un certo grado di maturità e consapevolezza dei propri mezzi, contemporaneamente però a una progressiva scissione e disaccordo rispetto ai modi di rapportarsi con i modelli statunitensi, di cui non possiamo sottovalutare le coloriture ideologico-politiche. Si può comunque affermare che, in questa fase, almeno nella fantascienza scritta, nessuno sente più la necessità di indossare i panni mimetici dello pseudonimo.

Prima di entrare ufficialmente a far parte della redazione di *Galassia*, Rambelli pubblica per la collana il suo romanzo *Il libro di Fars* (*Galassia* 11, 1961), una rivisitazione in chiave fantascientifica dell'epopea di Gilgamesh. Significativamente, il

nome dell'autrice fa il suo debutto ufficiale in copertina con, di fianco e tra parentesi, il suo pseudonimo più famoso, Robert Rainbell, che segna un vero e proprio passaggio di consegne (si veda Appendice A, Fig. 7).

Nel prossimo capitolo analizzerò le implicazioni del passaggio di Roberta Rambelli dal ruolo di autrice a quello di curatrice editoriale nel panorama della fantascienza italiana. A partire dal recupero di *Galassia*, Rambelli apporterà innovazioni importanti che si estenderanno ad altre iniziative editoriali, costituendo una prassi che verrà consolidata e imitata negli anni a venire da altri curatori. Inoltre, durante tutta la prima metà degli anni sessanta Rambelli porterà avanti un intensissimo lavoro “diplomatico” per favorire le relazioni tra fantascienza e cultura *mainstream*, un lavoro per certi versi favorito da un senso di straniamento che la rapidissima e caotica trasformazione del paese, quella “mutazione antropologica” di cui parla Pasolini, sembra provocare in una parte dell'ambiente intellettuale italiano. Mai come in questo periodo, il lessico, la sintassi, le immagini e gli strumenti speculativi che la fantascienza è sempre in grado di offrire per dare un senso al presente, verranno accolte e impiegate, anche se per vie indirette o inconse e anche da chi in apparenza ne rifiutava i presupposti letterari ed estetici.

2. Da Robert Rainbell a L.P.R. L'epoca "galattica"

Un uomo entra in una sala dove sta per iniziare una conferenza e, con passi scricchiolanti, raggiunge uno dei pochi posti non occupati. Il pubblico è composto da persone altolocate, impresari e industriali. Nel frattempo, il presentatore introduce il relatore, il professor Giulio Carlo Pizzorno, rientrato in patria dopo anni di esperienza universitaria ad Harvard e al M.I.T. per aprire un centro di sociologia applicata al settore dei consumi. Il tema della sua conferenza è: “sviluppo della produzione e incremento dei consumi, e nuove prospettive offerte dalla conoscenza dell’Io segreto del consumatore”. Il presentatore avverte inoltre che il professore ha insistito a partecipare nonostante un problema alle corde vocali che gli rende difficile esprimersi. Egli infatti può parlare solo attraverso un laringofono che converte il suo discorso,⁵⁰ incentrato sulla necessità di controllare ed educare il consumatore medio per mantenere e aumentare i livelli di produzione, in una monotona sequenza di suoni elettrici e meccanici.

Quella appena descritta è la scena iniziale de “Il pollo ruspante”, diretto da Ugo Gregoretti e ultimo dei quattro episodi che compongono il film *Ro.Go.Pa.G.* (1963) a cui partecipano inoltre Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard e Pier Paolo Pasolini. Quello di Gregoretti è forse l’episodio più in sintonia con la situazione dell’Italia post *boom*, a “mutazione antropologica” già avvenuta. In poco più di mezz’ora, il regista condensa i temi principali di un’epoca: americanizzazione, conversione al consumismo, speculazione edilizia, forza persuasiva della pubblicità (la figlia di pochi anni del protagonista si esprime solo con *slogan* pubblicitari), televisione, divario tra nord e sud e migrazione interna. Pur trattandosi di un cortometraggio totalmente realista, Gregoretti si affida ad alcuni espedienti che rimandano indirettamente al linguaggio della fantascienza, visto come necessario e forse indispensabile per interpretare “significant distortions of the present” (Delany, 2012, p. 26). Ritroveremo, tra l’altro, alcuni di questi temi sviluppati in

⁵⁰ Così inizia la conferenza del prof. Giulio Carlo Pizzorno: “Il consumatore medio è l’italiano del miracolo economico che in pochi anni ha raddoppiato il suo reddito, ed ha superato le tradizionali remore psicologiche del risparmio. Stimolato dagli incentivi più evidenti, l’esempio, l’emulazione, la pubblicità, le fascinazioni d’acquisto. Questo consumatore medio è un incalcolabile serbatoio che può permettere alla produzione di mantenersi ai livelli raggiunti e di superarli trionfalmente purché venga costantemente controllato, sondato, sviato e incitato, frustato...” (*Ro.Go.Pa.G.*, 1963).

forma distopica, ne *Il ministero della felicità* (1972) di Rambelli che analizzerò nella seconda parte.

Significativa è la trovata del laringofono, che converte il professor Pizzorno in un'entità robotica, disumanizzata e al contempo disumanizzante, portatrice meccanica delle strategie e tecnologie che convertono le persone in unità di consumo. I commenti del sociologo/macchina si alternano alle vicende della famiglia "tipo" settentrionale, piccolo borghese, ossessionata dai consumi e dalla pubblicità. Il trionfante ottimismo degli anni cinquanta verso il progresso (sia quello capitalistico da una parte, che quello orientato alla rivoluzione socialista, dall'altra) si è convertita in euforia ossessiva per il consumo, accompagnata però da un senso di malessere, un'alienazione (questo termine comincia a diffondersi in Italia proprio negli anni sessanta grazie alle traduzioni delle opere di Adorno) e una presa di coscienza verso qualcosa che non si riesce ancora a comprendere bene, ma si intuisce non sia andata per il verso giusto. Il finale non può essere ottimista: mentre il protagonista si rende conto di non poter più essere un "pollo ruspante", ossia un individuo in grado di esercitare pienamente il libero arbitrio, poiché già incanalato dalla società dei consumi, il sociologo/macchina, terminata la conferenza, converte a poco a poco i ripetitivi saluti ai dignitari che fanno la fila per stringergli la mano, in scricchiolii elettrici senza senso.

Nello stesso film, Godard esplora in maniera più esplicita il genere con il suo episodio "Il mondo nuovo", influenzato dal pericolo atomico e dalla lettura di *I am legend* (1954) di Richard Matheson, che a sua volta ispirerà numerosi adattamenti tra cui il già citato *L'ultimo uomo sulla Terra* (1964). Il cinema di questi anni è particolarmente sensibile all'immaginario fantascientifico, avvertito come una possibilità concreta per intendere il presente e immaginare il futuro. Godard tornerà alla fantascienza con *Agente Lemmy Caution: missione Alphaville* (1965), lo stesso anno in cui Elio Petri porterà sugli schermi *La decima vittima* (1965) tratto dal racconto "The seventh victim" (1953) di Robert Sheckley. Un anno dopo uscirà invece *Fahrenheit 451* di François Truffaut. Lo stesso Gregoretti firma il film di fantascienza *Omicron* (1963) storia di un alieno che si impossessa del corpo di un operaio per studiare la razza umana in vista di un'eventuale invasione. Come ne "Il pollo ruspante", il regista propone una critica alla società capitalista, questa volta però dal punto di vista dei sistemi di produzione e attraverso

l'occhio doppiamente alienato (Brioni e Comberiati, 2019, p. 86) dell'extraterrestre nel corpo di un operaio. Brioni e Comberiati propongono inoltre una possibile interpretazione del film come parodia del mito del "buon selvaggio", attraverso le scene che descrivono lo "studio" dell'alieno da parte dei dottori e dei colletti-bianchi. Eppure:

Omicron mocks the epistemic violence of the doctors as the alien pretends to be their object of study. His inability to behave according to social norms is merely the result of his human body being too primitive to allow him to properly control his actions. The "noble savage," in other words, is behaving in a different way than most humans as part of a strategy to conquer the Earth, and he is studying humans while they think they are studying him (Brioni e Comberiati, 2019, p. 87).

Come abbiamo osservato nel precedente capitolo, lo sguardo imagotipico, costruttore di stereotipi e miti, è sempre bidirezionale, comportando una tensione dialettico-differenziale tra un "noi" e un "loro". E così, anche l'immagine del buon selvaggio costruita dall'autorità, e più in generale l'*internal other* (Johnson e Coleman, 2012) che la società del nord proietta nell'immigrato del sud, implica uno sguardo opposto che, in quegli anni, si tinge di metafore fantascientifiche. L'arrivo nelle grandi città del nord, coperte dalle nebbie invernali⁵¹ possono essere vissute come l'approdo su un altro pianeta (Fofi citato in Ginsborg, 2014, VII.2.b), mentre la costruzione di enormi poli industriali lungo le coste del sud e del centro Italia fanno pensare all'atterraggio dei marziani (Russo citato in Ginsborg, 2014, VII.3.a). Così viene descritto, ad esempio, lo stabilimento dell'ANIC (Azienda Nazionale Idrogenazione Combustibili) a Ravenna, entrato in funzione nel 1958:

L'arcigno Mausoleo di Teodorico, formato di pezzi squadrati di pietra istriana, dissolve improvvisamente in tre «marziani» serbatoi sferici per butadiene. È un paesaggio brusco [...], un millenario viaggio nel tempo che brucia sull'asfalto di qualche chilometro. I tre serbatoi sferici dalle otto zampe avanzano dal mare come saccanti *robot* [...]. Sopra di loro un cielo giallo di acido nitrico caprioleggia tra le grigie nubi e sullo sfondo una tremolante striscia di azzurro dove sprizza scintille (Corradi in Crainz, 2005, IV. 4, il corsivo è mio).

⁵¹ La nebbia si converte in un *topos* della città del nord industriale e disumanizzata, come nel dialogo comico tra Totò, Peppino e Mezzacapa in *Totò, Peppino e la malafemmena*, (1956) o nella feroce descrizione di Luciano Bianciardi, per il quale la nebbia in città non è nebbia ma: "È semmai una fumigazione rabbiosa, una flatulenza di uomini, di motori, di camini, è sudore, è puzzo di piedi, polverone sollevato dal taccheggiare delle segretarie, delle puttane, dei rappresentanti, dei grafici, dei PRM, delle stenodattilo, è fiato di denti guasti, di stomachi ulcerati, di budella intasate, di sfinteri stitici, è fetore di ascelle deodorate, di sorche sfitte, di bischeri disoccupati" (Bianciardi, 2019, p. 169).

La curva discendente del “miracolo” italiano è, per molti, come il risveglio dopo una sbronza. Il mondo appare molto più complesso e contraddittorio rispetto a solo qualche anno prima; il realismo sociale non è più uno strumento estetico-critico adeguato e la realtà ha bisogno di essere interpretata attraverso un nuovo linguaggio e nuove immagini, che ne metta in luce “il senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato”, come avverte Italo Calvino (2015 [1960]), che sentirà proprio nell’approccio antirealistico la dimensione più congeniale alla sua poetica. Dopo l’esperienza della trilogia de *I nostri antenati* (1952/1959) però, Calvino sente l’esigenza di sperimentare un linguaggio che faccia convergere insieme scienza, filosofia e letteratura, come rivelano la pubblicazione delle *Cosmicomiche* (1965) e il saggio *Filosofia e letteratura* (1967). Ma è soprattutto nella conferenza *Cibernetica e fantasmi (appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1967) che è più evidente l’impiego di convenzioni e moduli di stampo fantascientifico: la figura del cervello che da immagine astratta si converte in una scatola elettronica; la macchina capace di scrivere romanzi⁵² e che decreta la morte dell’autore, un motivo che verrà poi integrato narrativamente in *Se una notte d’inverno un viaggiatore* (1979).

Anche Eugenio Montale, nei suoi numerosi contributi saggistici che raccoglierà poi nel 1966 nel volume *Auto da fè*, trova spesso nella speculazione utopico-distopica e nelle proiezioni immaginifiche della fantascienza, gli strumenti adeguati per una riflessione ontologica sull’arte e per una meditazione sulle sorti della specie umana.⁵³ I punti di

⁵² Si consideri ad esempio questo passaggio: “[...] dato che gli sviluppi della cibernetica vertono sulle macchine capaci di apprendere, di cambiare il proprio programma, di sviluppare la propria sensibilità e i propri bisogni, nulla ci vieta di prevedere una macchina letteraria che a un certo punto senta l’insoddisfazione del proprio tradizionalismo e si metta a proporre nuovi modi d’intendere la scrittura, e a sconvolgere completamente i propri codici. Per far contenti i critici che ricercano le omologie tra fatti letterari e fatti storici sociologici economici, la macchina potrebbe collegare i propri cambiamenti di stile alle variazioni di determinati indici statistici della produzione, del reddito, delle spese militari, della distribuzione dei poteri decisionali. Sarà quella, la letteratura che corrisponde perfettamente a un’ipotesi teorica, cioè finalmente la letteratura” (Calvino, 2015).

⁵³ Come nel brano che segue, che potrebbe figurare tranquillamente come una possibile trama fantascientifica o come un’ accertata *anticipazione* sul nostro presente:

“Tentiamo invece di immaginare quale sarà la situazione di chi, fra pochi secoli, vorrà occuparsi, con mente di storico-critico, di arte e di poesia. In quel tempo – a meno di catastrofi cosmiche imprevedibili – il mondo sarà del tutto incrostato di prodotti d’arte e di artisti. La stessa possibilità di creare un catasto “artistico procedendo per linee generali (scuole, indirizzi, ismi ecc.) sarà del tutto esaurita. L’accelerazione del moto produttivo non permetterà ad alcuno di sostare o di tentare riassunti che sarebbero smentiti nel giro di poche ore. Non a caso parlo di una incrostazione: bisogna addirittura supporre che una formicolante sfera di sedicente attività estetica avvolgerà tutta la terra senza lasciare spazi vuoti. Forse un immaginario governo dell’orbe terrestre ormai pacificato potrebbe far scendere dall’alto veti e proibizioni riserbando quell’attività a pochi milioni di eletti, scelti fra i peggiori da burocrati qualificati, senza dubbio incompetenti. Pare però improbabile una simile tirannia su scala mondiale; e poi quanto potrebbe durare in un mondo sempre più

contatto tra i due autori sono sorprendenti. Sia Calvino che Montale condividono le preoccupazioni per un'eccessiva meccanizzazione del mondo, per l'imbarbarimento della cultura, per la morte dell'autore, per "l'appiattimento del singolo nella massicciata del collettivo" (Montale, 2016), per la mercificazione dell'arte e della critica, per una possibile catastrofe atomica. Entrambi sentono che in qualche modo il punto di vista umanista non offra più una prospettiva sufficiente per osservare il reale, anche se Montale pare soffrirne più che Calvino.⁵⁴ Per queste ragioni, il lessico e l'immaginario fantascientifico paiono essere in grado di arricchire l'arsenale di strumenti estetici, critici e analitici a disposizione per cercare di rappresentare e interpretare questo fenomeno chiamato realtà, proprio laddove gli strumenti classici del realismo sembrano insufficienti e inadeguati. Oltre al cinema, anche parte della letteratura *mainstream* non è immune al fascino contaminante della fantascienza e a partire dalla fine degli anni cinquanta vengono pubblicate diverse opere che ne sfruttano temi e motivi. Si pensi a *Il grande ritratto* (1960) di Dino Buzzati, che riprende il *topos* della donna artificiale, una delle innumerevoli metamorfosi tecnologiche del mito di Pigmalione e Galatea (Pellisa, 2015); o a *Il robot e il minotauro* (1963) che raccoglie un romanzo breve e vari racconti del divulgatore scientifico Roberto Vacca, che qualche anno più tardi pubblicherà il saggio *Il medioevo prossimo venturo* (1971) basato sul lavoro del Club di Roma; oppure ancora *Il Diario Minimo* (1963) di Umberto Eco, che propone alcuni esempi egregi di fantasaggistica, sottogenere della fantascienza che adotta lo schema formale del saggio per esporre soggetti inventati. Nel 1965, Italo Calvino pubblica *Le cosmicomiche* (1965) un'antologia in cui l'autore può proporre la sua particolare sintesi delle "due culture" e che Montale recensì come "un fantascientifico alla rovescia" perché proiettato verso un passato lontanissimo anziché un futuro immaginato, in "a complex mixture of mythology and cosmology" (Gallo, 2015, p. 262). Nello stesso anno esce *Le storie naturali* (1965) di Primo Levi, una serie di racconti

veloce? L'ipotesi più vicina al vero sembra che la crosta (non più il ramo) dell'arte sia destinata a crescere e ad irrobustirsi. Ma quali opere potrà esprimere dal seno di questo grumoso e fermentante carapace l'attività artistica? Nulla, certo, che abbia i connotati dell'opera come si intendeva una volta: nulla che appaia "concluso, vivo fuori del tempo e rispondente a un permanente bisogno dell'anima umana. Tutto, invece, che risponda ai bisogni sempre più urgenti dell'attimo veloce. E del resto, perché parlare di opere? Non è già sorta la teoria del gesto artistico, della scarica gestuale che basta a se stessa ed offre il fantasma di un'opera, risparmiando all'«utente» la fatica di ogni comprensione?" (Montale, 2016).

⁵⁴ Si comparino, ad esempio, i saggi "Oggi e domani" e "Le magnifiche sorti" di Montale (2016) in cui l'autore sente l'inadeguatezza di questa prospettiva, eppure non è sicuro di poterla abbandonare, con il saggio "Vittorini: letteratura e progettazione" (Calvino, 2015) in cui la posizione di Calvino è molto vicina addirittura alla teoria postumana, soprattutto nei presupposti elaborati da Rosi Braidotti (2013).

fantascientifici *tout court*, scaturiti dalla tensione ambigua dell'autore, in bilico tra la professione di chimico e quella di scrittore, che affermerà: "Io sono un anfibio [...] un centauro (ho anche scritto dei racconti sui centauri). E mi pare che l'ambiguità della fantascienza rispecchi il mio destino attuale." (Levi citato in Cassata, 2016, c.2). Levi afferma di aver scritto i racconti "di getto [...] per dare forma narrativa [...] a un certo tipo di esperienza non rara: l'esperienza di una smagliatura, di un vizio di forma che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale" (2016, c.2). Un vizio di forma che influisce anche nelle congetture utopiche de *La macchina mondiale* (1965) di Paolo Volponi, dove il protagonista, un contadino marchigiano degli anni cinquanta del ventesimo secolo e appena alfabetizzato, compone un trattato in cui ipotizza che gli esseri umani sono in realtà macchine create da alieni che chiama *automi-autori*, e che nel futuro dell'umanità potrà esserci spazio per una società nuova, basata sull'armonia e la pace universale; oppure nella *Fantarca* (1965) di Giuseppe Berto, una satira fantascientifica che segue le vicende di un gruppo di emigranti del sud che si imbarcano sulla nave spaziale *Speranza 5* in direzione Saturno.

E nemmeno la letteratura marcatamente realista riesce a mantenersi del tutto immune al richiamo utopico e speculativo, come occorre nelle poche pagine de *La vita agra* (1962) che Luciano Bianciardi dedica a immaginare un futuro in cui i cittadini rinunciano a far parte del meccanismo capitalista convertendo il mondo in una specie di Arcadia post-tecnologica.⁵⁵

Sembra quindi che in questa prima metà degli anni sessanta, l'immaginario fantascientifico, alimentato certo dalla corsa allo spazio, dalla guerra fredda, dal terrore di un conflitto atomico, dall'accelerazione tecnologica, dalla perdita di centro della "condizione postmoderna" (Lyotard, 1979) riesca a penetrare negli anfratti della cultura e della letteratura ufficiali, eppure si tratta di una relazione contraddittoria, marcata dal pregiudizio e spesso non dichiarata. Se la cultura ufficiale si appropria di forme e contenuti della fantascienza, l'etichetta "fantascienza" in sé porta lo stigma della cultura di pura evasione, deteriore e scadente, da cui si deve mantenere un'adeguata distanza.

Domenico Gallo, che ha analizzato molte delle opere di fantascienza soprammenzionate, scritte da autori *mainstream* considera che:

⁵⁵ Si veda Bianciardi (2019, pp. 160-165).

the relation between Italian sf and the mainstream is [...] complicated by the fact that the mainstream often ignored (and sometimes still ignores) the existence of this genre or had a partial and superficial knowledge of it; hence, when mainstream writers adopted a narrative mode beyond the limits of realism, their ignorance or limited awareness of the genre and its history led them either to formulate their own models or belatedly to “rediscover” or “reinvent” models that already existed. All in all, the wall enclosing the sf ghetto may have had holes and breaches, but it was there (2015, p. 215).

Inoltre, molte delle istanze di produzione e ricezione della cultura ufficiale (autori, editori, critica) cercarono in ogni modo di occultare o minimizzare per quanto possibile l’associazione di questo tipo di opere con l’etichetta fantascienza. Nell’introduzione a *Il grande ritratto*, ad esempio, Maurizio Vitta sostenne che se il libro era stato considerato dalla critica tra i lavori minori e meno riusciti di Buzzati, ciò si doveva al fatto che “alla sua corretta collocazione nell’ambito della produzione buzzatiana ha nuociuto la tendenza a fraintenderlo, accostandolo subito al grosso filone della fantascienza” (Vitta, 2014).

Primo Levi, invece, si vide indotto dall’editore a scegliere lo pseudonimo Damiano Malabaira per firmare i suoi racconti di fantascienza, che vennero promossi come meri *divertissement*, e ad assumere verso di essi un atteggiamento difensivista (Cassata, 2016, c. 2). Lo stesso Italo Calvino, aperto alle forme letterarie non mimetiche, non volle mai riconoscere un’associazione delle sue opere con il genere, mentre i primi tentativi di avvicinamento critico alla fantascienza, in particolare gli apporti di Gillo Dorfles e Umberto Eco, venivano affrontati con debita cautela e distanza, e comunque sempre inquadrati nel più ampio discorso di un’analisi sociologica della cultura di massa (Pagetti, 1979, pp. 320-321) e mai come forma letteraria in sé.

Questo lungo preambolo mi è sembrato necessario per inquadrare il contesto culturale ambiguo e complesso in cui Rambelli, e il resto del “ghetto”, si trovarono ad operare. Durante la prima metà degli anni sessanta, Rambelli lavorerà assiduamente, sia all’interno che all’esterno del ghetto, per tentare di riequilibrare l’asimmetria tra letteratura fantascientifica e letteratura ufficiale. All’interno, attraverso un cambio, tanto nella forma del *medium* in cui viene presentata la fantascienza, il libro, quanto nei contenuti, basati soprattutto, ma non solo, sul filone sociologico del genere. All’esterno, attraverso una costante attività di mediazione con le varie istanze della cultura ufficiale, grosse case editrici, giornalisti, intellettuali, artisti, che contribuiscono a creare quelle “holes and breaches” nel diaframma che separa le due letterature.

Rambelli non fu certo l'unica tra gli eletti/reietti del ghetto a cercare di infrangere queste barriere culturali, come prova l'esperienza di Sandro Sandrelli, che con *Interplanet* (1962-1965), la sua serie di antologie dedicate alla fantascienza italiana, riuscì a coinvolgere autori come Ennio Flaiano, Elemire Zolla, Primo Levi, Roberto Vacca e Alberto Moravia; oppure l'esperimento di *Futuro* (1963-1964) una rivista di fantascienza raffinata con cui i curatori, Lino Aldani, Massimo Lo Jacono e, in un primo tempo, Giulio Raiola, tentarono di coinvolgere gli intellettuali italiani e di avvicinare un pubblico più colto. Tuttavia, sebbene motivati da intenzioni analoghe, i presupposti e le strategie di queste iniziative furono molto diverse, e in un certo senso antitetico, rispetto a quelle di Roberta Rambelli. Mentre i primi tentavano di portare la cultura ufficiale all'interno del ghetto, il raggio d'azione di Rambelli apriva il ghetto verso l'esterno. Eppure, proprio nel momento in cui il suo lavoro stava portando numerosi risultati interessanti, Rambelli interruppe bruscamente il suo rapporto attivo (e attivista) con la fantascienza. Purtroppo questa defezione, aggiunta a un rapporto conflittuale con numerose figure della comunità fantascientifica italiana, la condannarono a scivolare rapidamente nell'oblio della comunità stessa, che nei decenni successivi ne ignorò il lavoro o la relegò ai margini della storiografia del genere.

2.1. Galassia ed Io

“E poi cominciai ad occuparmi di Galassia. Non avevo mai diretto una rivista di sf, ma sapevo una cosa: per combinare qualcosa di buono, dovevo guardare cosa avevano fatto gli altri, e fare esattamente il contrario”.

Roberta Rambelli

2.1.1. Speciale “tutto italiano”

Attorno al 1981, Roberta Rambelli scrive “Galassia ed Io”, un lungo intervento autobiografico che ripercorre il periodo in cui ricopriva il ruolo di curatrice della rivista *Galaxy* e della collana *Galassia* presso la Casa Editrice La Tribuna di Piacenza⁵⁶. Il

⁵⁶ Sulla genesi di *Galaxy* e *Galassia* rimando a Iannuzzi (2014).

contributo di Rambelli avrebbe dovuto confluire nel progetto della *Storia della fantascienza in Italia* che Luigi Cozzi e Ugo Malaguti stavano preparando per la Libra editrice, il cui fallimento però, ne arenò la realizzazione. E così il testo dovrà attendere il 1998 per apparire postumo su *Nova SF**, la rivista di Malaguti e poi ancora nel 2007 su *Mystero*, rivista curata da Cozzi per poi approdare finalmente su *I fabbricanti di universi* (2010) il quarto volume della *Storia di Urania e della fantascienza in Italia* curata dallo stesso Cozzi.

Si tratta di un documento prezioso poiché è l'unica testimonianza autobiografica diretta di Rambelli, nella quale l'autrice, con ironia e una punta d'amarrezza, offre il suo punto di vista sul panorama fantascientifico nazionale di quegli anni e ritrae profili tanto spassosi quanto implacabili dei suoi protagonisti, approfittando dell'occasione per chiarire la sua posizione sui dissidi, dispute e controversie che caratterizzarono buona parte di quel periodo e che contribuirono ad innescare il suo allontanamento dalla fantascienza.

Questo documento sarà il mio punto d'appoggio centrale, a partire dal quale si dirameranno altri testi e altre testimonianze che mi aiuteranno a tracciare il passaggio di Rambelli dall'attività autoriale a quella editoriale, la sua conquista di una posizione preminente nel campo letterario fantascientifico e il suo successivo abbandono verso la metà degli anni sessanta. Lascio che siano le parole di Rambelli a introdurre il suo esordio per La Tribuna:

Un giorno, nel 1961, quando avevo già pubblicato diversi romanzi sulla *Cosmo* di Ponzoni, venne a cercarmi il dottor Vitali, che era l'editore piacentino della versione italiana di *Galaxy*, il quale aveva abbinato da qualche mese a quella rivista una seconda pubblicazione, *Galassia*, tutta dedicata ai romanzi. [...] Vitali era piuttosto preoccupato per la penuria di buon materiale "romanzo" d'origine angloamericana: era stato costretto a prendere persino certi romanzi per ragazzi, per colmare i buchi paurosi che altrimenti si sarebbero aperti nella continuità di *Galassia*. Da un'agente letteraria che mi conosceva di nome (come mi conoscesse, non lo so ancora oggi) aveva avuto il mio indirizzo, e veniva dunque a farmi due proposte: prima, mettere insieme un *Galassia* tutto di racconti di fantascienza italiani; seconda, curargli in seguito la rivista. Mi disse, molto francamente, che se non gliela rimettevo in piedi in sei o sette mesi, l'avrebbe chiusa, perché finora era largamente passiva. I racconti italiani li aveva già, disse: o, almeno ne aveva parecchi: su *Galassia* e *Galaxy* pubblicava da un po' di tempo, in un'appendice chiamata "Accademia", i migliori tra i racconti che gli mandavano i lettori. La sfida era interessante: non sarei stata una romagnola degna di questo nome se non l'avessi accettata (Rambelli, 1998, p. 205).

Un recente apporto di Ugo Malaguti entra nei dettagli dei retroscena che portarono a questo primo incontro tra Rambelli e Mario Vitali, raccontando di una crisi mistica che colpì una delle traduttrici che lavoravano per Vitali, la quale fuggì in India portandosi dietro (o cestinando) le uniche copie dei sei romanzi anglo-statunitensi acquistati presso l'ALI (Agenzia Letteraria Internazionale) di Erich Linder, l'agenzia che gestiva gran parte dei diritti delle opere straniere e che lei avrebbe dovuto tradurre e consegnare già da tempo. Vitali si trovò così senza romanzi e senza traduzioni per poter proseguire la collana e si mise in fretta alla ricerca di qualcuno che potesse risolvere la situazione (Malaguti, 2020, pp. 7-20). Così si produsse la fortunosa convergenza tra una situazione imprevista che aveva colpito l'editore piacentino e la disposizione di Rambelli ad ampliare i suoi orizzonti e ad occupare posizioni più ambiziose nello spazio che poteva offrire la fantascienza italiana in quel momento. Rambelli era ancora Robert Rainbell, una scrittrice in piena fase di riconoscimento, eppure occultata dagli pseudonimi e la cui prolifica attività non riusciva a generare profitti sufficienti, una situazione che peggiora con un cambio nelle politiche retributive dell'editore Ponzoni che spingono sia lei che un altro scrittore di *Cosmo*, Gianfranco Briatore, in arte John Bree, ad abbandonare la collana (Iannuzzi, 2014, 2.1). La proposta di Mario Vitali (che amava farsi chiamare "dottore" perché era laureato in Lettere) giunge quindi come un'occasione da non perdere per Rambelli, che dieci giorni dopo il primo appuntamento si ripresenterà a Piacenza con "la ricevuta della spedizione dei sei volumi scomparsi [...] la copia di un paio di contratti preparati da Erich Linder per due romanzi che lei aveva letto e che riteneva all'altezza di *Galassia* [e] la scaletta dell'antologia italiana richiesta dall'editore [...]" (Malaguti, 2020, p. 19). Di tutto ciò, sembra che la ricerca di racconti decenti da poter includere nell'antologia italiana, pescando dalla rubrica "Accademia" di *Galassia*, sia stato il problema più difficile da risolvere:

Cominciai a setacciare i racconti dei lettori. E scoprii, indipendentemente da Sturgeon, quello che Sturgeon aveva sentenziato anni prima: "Il novanta per cento di tutto è pattume". C'erano decine di racconti, scritti in un italiano con le stampelle, [...]; c'erano altre decine di racconti con marziani-carciofo invasori, e in poche parole, esempi preclari di quelli che, come scoprii poi, erano i tre generi più sfruttati dai principianti di tutto il mondo, spiritosamente sintetizzati così da un critico americano: "io sono l'ultimo uomo rimasto sulla Terra", "chiudi la porta, nonno, arrivano i vampiri"; "agente, quella formica ha rapito mia moglie". Fu una selezione atroce, e non riuscii a pescare più di tre o quattro racconti pubblicabili (Rambelli, 1998, p. 206).

Alla fine, Rambelli selezionerà solo due racconti tra gli esordienti di “Accademia”, sugli otto complessivi che formeranno l’antologia: “Fame interiore” di Giorgio Venturi, che non pubblicherà mai più nulla e “Lo zpi da compagnia” di Antonino Jacona, che andò solo poco più oltre con altri tre racconti apparsi in “Accademia”. Per il resto, Rambelli si affidò ai pochi autori consolidati che conosceva e collaboratori precedenti del circolo di *Cosmo* e alla fine selezionò: “Difficoltà per la critica” di Andrea Canal, pseudonimo del pittore Lucio Saffaro, in quel periodo amico fraterno di Rambelli con il quale collaborò anche all’edizione di un’antologia di fantascienza angloamericana; “Morte di un agente segreto” di Lino Aldani, all’epoca talentuoso autore di racconti sulla rivista *Oltre il cielo* e che si sarebbe confermato come uno dei maggiori scrittori di fantascienza italiana; “Divinazione zero” di Claudio Marin, amico di Andrea Canal che dopo questa esperienza non si occupò più di fantascienza; “Preludio alla tirannia” di Bianca Nulli, che cominciò a pubblicare su *Cosmo* quando Rambelli aveva già lasciato e che a sua volta abbandonò la collana dopo un paio d’anni; e “Il prototipo” di Sandro Sandrelli, un altro autore della stessa generazione di Rambelli e Aldani, che di lì a poco, insieme a loro, si convertirà in uno dei perni della fantascienza italiana degli anni sessanta. Vitali approvò quella selezione, ma “volle che la stessa Roberta —che non amava autopubblicarsi— aggiungesse qualcosa di suo (Malaguti, 2020, p. 19). Rambelli scelse “Parricidio”, che rimane tutt’oggi uno dei suoi racconti migliori e lo propose in lettura a Vitali vincendo le sue remore: “Il dottor Vitali mi assicurò che andava bene così, che a lui il racconto era piaciuto, e così fu” (Rambelli, 1998, p. 206).

Questa esitazione rispetto alla possibilità di includere le proprie opere su pubblicazioni curate da lei costituirà un tratto tipico della gestione di Rambelli, probabilmente in bilico tra un’effettiva remora deontologica e un’incertezza verso le sue capacità di autrice. Con l’eccezione de *Il libro di Fars*, pubblicato due numeri dopo l’antologia italiana, cavalcando forse l’onda dell’entusiasmo per gli autori nazionali e non avendo comunque ancora assunto ufficialmente l’incarico presso La Tribuna, Rambelli pubblicherà soltanto un racconto durante i quattro anni della sua gestione e dovette anche pagare cara la sua scelta, perché scatenerà, come vedremo, accuse e polemiche proprio da parte di figure, come Aldani e Sandrelli, che lei stessa aveva promosso. Queste accuse produrranno un pregiudizio duraturo, tanto che Vittorio Curtoni, che gestì *Galassia* negli anni settanta non disdegnando affatto l’autopubblicazione, scrisse nel suo saggio sulla

fantascienza italiana, *Le frontiere dell'ignoto* (1977), peraltro il primo del genere, che Rambelli, tra gli italiani, pubblicava soltanto se stessa e Malaguti (Curtoni, 1977, p. 60).

Ad ogni modo, l'antologia ebbe un discreto successo e segnò almeno un punto di svolta decisivo nello sviluppo della fantascienza italiana: l'emancipazione dagli pseudonimi americaneggianti. È infatti attraverso la promozione dell'antologia che l'editore de La Tribuna, Mario Vitali (che come curatore usava lo pseudonimo MaVi) rivela, sul numero di agosto di *Galaxy*, le identità che si celano dietro i numerosi pseudonimi che popolano gli *Urania* e i *Cosmo*:

Innanzitutto, adesso ci prendiamo il gusto di rivelarvi in anteprima un piccolo mistero: lo sapevate che già da qualche anno, sulle riviste specializzate, escono romanzi e racconti di autori italiani, camuffati con pseudonimi stranieri? [...] Bene, buona parte di questi autori, che probabilmente avrete letti [sic] senza sospettare minimamente la loro vera identità, collaboreranno da ora innanzi ai numeri "tutti italiani" di *Galassia* con i loro veri nomi (Vitali, 1961, p. 2 cop.).

In base a queste rivelazioni e anche rispetto a dichiarazioni di Mario Vitali apparse in numeri anteriori, l'intenzione dell'editore sembrerebbe quella di dar continuità all'antologia con pubblicazioni periodiche di autori italiani. Invece, nonostante gli annunci, bisognerà aspettare fino all'agosto del 1967, quando *Galassia* è ormai da due anni in mano ad Ugo Malaguti, per tornare a veder pubblicata un'antologia italiana. Questa penuria di autori italiani nelle pubblicazioni che godono di una certa diffusione, costituirà un'ennesimo motivo di controversia fra i discordanti protagonisti della fantascienza italiana. Ma il pregiudizio verso la fantascienza italiana andava di pari passo con la percezione che il genere fosse una produzione letteraria di matrice quasi esclusivamente statunitense. Basta leggere il resto dell'annuncio del dott. Vitali per rendersi conto dell'approccio cauto e prudente con cui l'editore avverte il lettore che si tratta di un "tentativo", di un "esperimento" per dare visibilità ad autori che stanno muovendo i loro "primi passi" nel mondo della fantascienza. Il giudizio finale su questo esperimento è rimesso al lettore che dovrà decretare se questo dovrà continuare o meno.

La natura sperimentale dell'antologia e l'importanza del giudizio del lettore vengono ribaditi sul numero successivo di *Galaxy*, che presenta ufficialmente l'antologia nella rubrica "Previsioni", non firmata ma redatta probabilmente dalla stessa Rambelli, la quale

firma invece con l'acronimo L.P.R.⁵⁷ una recensione in appendice allo stesso numero⁵⁸. L'adozione di un acronimo permette a Rambelli di sdoppiarsi e distanziarsi dalla Rambelli scrittrice, simulando una presentazione allografa che la rivela finalmente come "identità autoriale" emancipata dalla maschera dello pseudonimo. Nella prefazione dell'antologia, l'identità allografa le serve inoltre per emettere giudizi di valore e collocare i vari autori (tra cui se stessa) in una certa posizione del campo piuttosto che in un'altra:

Incoraggiati dai risultati ottenuti dall'Accademia di *Galaxy* e dal fatto, ormai risaputo, che in altre collane sono comparse decine di romanzi e di racconti di autori italiani, pubblicati sotto pseudonimi stranieri e *di valore spesso non inferiore alla migliore produzione d'oltre oceano*, abbiamo voluto presentare ai nostri lettori una selezione, a titolo sperimentale, di racconti scelti fra quelli di autori già affermati — sia pure sotto... mentite spoglie — e di promettenti collaboratori di Accademia (Rambelli, 1961c, p. 2 cop.)

Notiamo nuovamente l'accento alla natura sperimentale dell'antologia, ma ciò che mi preme evidenziare qui è una prima distinzione che la prefazionista L.P.R. marca tra "autori affermati" e i "promettenti collaboratori", a cui segue una seconda differenziazione all'interno della categoria "autori affermati": "Taluni di essi, come N.L. Janda e R. Rambelli, sono stati tradotti anche all'estero, altri dedicano alla fantascienza, hobby prediletto, il tempo sottratto ad una apprezzata attività letteraria o giornalistica" (p. 2 cop.).

L.P.R. colloca quindi N. L. Janda (pseudonimo di Lino Aldani) e sé stessa tra le figure autorevoli dell'antologia. Sono loro i nomi di spicco, gli autori *affermati e tradotti*. Attraverso questa finta presentazione allografa,⁵⁹ Rambelli può legittimare se stessa (insieme ad Aldani) come figura preminente della fantascienza italiana. Ma una volta collocatasi nella parte più alta della graduatoria L.P.R./Rambelli preferisce posizionarsi un gradino sotto, assegnando il protagonismo a N. L. Janda, "il più coraggioso di tutti, quello Janda che non ha mai accettato di... travestirsi da americano, neppure agli esordi della sua

⁵⁷ Lella Pollini Rambelli. Lella è un nomignolo alternativo preferito al suo nome di battesimo (Jole), mentre Pollini è il cognome di suo marito. Con questo acronimo Rambelli firma i suoi interventi su *Galaxy*, di cui non è curatrice ufficiale anche se lo è nella pratica. L'acronimo verrà impiegato anche su *Galassia* fino al n. 15 dell'aprile 1962 quando il suo incarico presso La Tribuna è ormai ufficiale. A partire da quel momento, i suoi interventi nelle varie rubriche verranno firmati con il suo nome completo o con l'acronimo R.R.

⁵⁸ È la recensione del *Secondo libro della fantascienza* edito da Einaudi, che segue *Le meraviglie del possibile*, la prima antologia di fantascienza curata da Carlo Fruttero, in seguito curatore di *Urania* e Sergio Solmi, critico e poeta, che firma l'introduzione al primo volume, ma non parteciperà al secondo. Rambelli lamenta la sua assenza e critica alcune scelte editoriali che rendono il volume disomogeneo.

⁵⁹ Sull'importanza delle presentazioni allografe e altre strategie che servono a costruire il discorso della postura o messa in scena autoriale, rimando a Diaz (2016, pp. 161- 175, in particolare pp. 171-172).

brillante carriera di autore di fantascienza”. Le qualità di Aldani vengono reiterate nelle brevi note biografiche che chiudono il fascicolo: “È il più forte e il più spietato dei narratori italiani di science-fiction, ed è stato paragonato per queste sue qualità a Richard Matheson”, parole che verranno riprese ed estese nel saggio dello stesso Aldani, *La Fantascienza* (1962), scritto più o meno nello stesso periodo e uscito fuori collana per La Tribuna pochi mesi dopo l’antologia. Queste presunte lodi di Aldani a se stesso contribuirono ad alimentare una polemica che “fu causa della rottura di molti rapporti in faticoso equilibrio” (Rambelli, 1998, p. 211). Ma su questo tornerò più avanti.

Vorrei sottolineare invece come Rambelli, ancora in una fase di transizione dalla traiettoria autoriale a quella editoriale, funga da intermediaria tra i due mondi, cercando di creare uno spazio più ampio e dignitoso per la fantascienza italiana. Infatti, intorno al periodo in cui stava preparando l’antologia per *Galassia*, aveva proposto un’altra antologia nientemeno che alla Rizzoli (Rambelli, 1998, p. 212; Cozzi, 2010, p. 1536). Dopo un paio di settimane però la casa editrice declinò l’offerta e Rambelli concentrò tutta la sua attenzione sull’antologia di *Galassia*, il cui obiettivo ultimo, secondo le dichiarazioni di Aldani “era quello di convincere del valore degli autori italiani il dottor Vitali, il quale era già stato convinto dalla signora Rambelli a dare agli italiani uno spazio piuttosto considerevole su *Galassia*, almeno una metà. Un numero sì e uno no di *Galassia* avrebbe dovuto essere italiano, più o meno...” (Cozzi, 2010, p. 1536).

Nel numero di *Galaxy* successivo all’uscita dell’antologia, L.P.R./Rambelli interviene nella rubrica di posta, entrando per la prima volta in contatto con i lettori, che sembra abbiano decretato il successo del numero italiano. Scopriamo ad esempio l’entusiasmo di un giovanissimo Gianfranco De Turreis⁶⁰ che vorrebbe *Galassia* interamente dedicata alla fantascienza nazionale. Molto significativa è inoltre la replica di L.P.R./Rambelli a un tale (o una tale) G.L. Merati di Luino: “Grazie per gli elogi alla nostra riscoperta degli autori italiani, che abbiamo catturato, come lei scrive, nella quasi totalità. Robert Rainbell si è divertita nel sapersi immaginata come una feroce zitella,

⁶⁰ De Turreis fu egli stesso autore di numerosi racconti pubblicati soprattutto sulla rivista *Oltre il cielo*, di cui divenne in seguito anche curatore insieme all’amico e collega Sebastiano Fusco. Il duo firmerà poi numerosi interventi, saggi, presentazioni e articoli e antologie sia sulla fantascienza italiana sia, più in generale, sulla letteratura fantastica e le dottrine esoteriche. Il suo orientamento politico, dichiaratamente a destra, fu causa di numerosi scontri con vari protagonisti della fantascienza italiana di orientamento opposto, in particolare verso la fine degli anni settanta.

mentre è sposata ed ha un bimbo di due anni” (Rambelli, 1961d, p. 2 cop.). Oltre alla conferma del gradimento dei lettori per l’antologia, si noti una nuova divisione tripartita L.P.R., Rainbell, Rambelli che permette all’autrice/curatrice non solo di giocare con le differenti istanze del campo fantaletterario, ma anche di spiazzare l’implicito pregiudizio di genere del/la lettore/a, che identifica la scrittrice di fantascienza che usa lo pseudonimo maschile come una “feroce zitella”, proponendo l’equivalenza defamiliarizzante Robert Rainbell = madre e moglie.

Attraverso queste risposte, Rambelli costruisce il suo *ethos* di curatrice, attenta ad adottare un tono confidenziale e ironico, ma capace anche di proiettare autorevolezza ed esperienza. Esempio, in questo senso, la risposta a tale F.G. di Roma, in cui L.P.R./Rambelli è capace di scovare tutte le fonti che hanno “ispirato” i racconti inviati dal lettore, dimostrando l’ampiezza delle sue conoscenze e, di conseguenza, la credibilità del suo ruolo:

“Risolvere il problema” è derivato in parte da *Hedrok l’immortale* di Van Vogt, e in parte, per alcuni particolari, da “Suggeritemi un rimedio” di P.D. Four. Anche “Il cercatore di pianeti” ricorda “La sanguisuga” di Sheckley, “Salvataggio” (*Galaxy* di giugno) e “Quartetto” di Knight. “Un caso insolito” è un miscuglio di idee tratte da “Ora tocca a noi” di Simak, *Anno 2391* di Bruss e persino dal celeberrimo “Feeling of power” di Asimov. Lo stesso ragionamento vale per “Efficienza meccanica”. Vede, caro amico, ciò che ci ha inviato va bene come esercitazione, ma per la pubblicazione si richiede una maggiore autonomia dai grandi modelli (Rambelli, 1961f, p. 2 cop.)

Una risposta certo significativa da parte di chi aveva iniziato la sua carriera autoriale assimilando gran parte di quei modelli. La rubrica di posta diventa così il luogo d’incontro per eccellenza tra le varie istanze. È questo lo spazio dedicato ai giudizi sui racconti inviati dai lettori, qui si risponde alle curiosità su autori e opere; qui si crea e si forgia il fandom, qui appaiono i futuri scrittori, critici e curatori. Esiste infatti nella fantascienza, più che in ogni altro genere letterario, un forte scambio osmotico tra scrittori, traduttori, editori, curatori e fandom che arrivano spesso a intersecarsi e in alcuni casi a sovrapporsi fluidamente in un unico soggetto.⁶¹ Questa stretta rete di interconnessione e interscambio è alla base della grande resilienza della fantascienza ma, come abbiamo già avuto modo di osservare, ne determina anche l’inerente caratteristica autoghezzante. Vedremo più

⁶¹ Sull’importanza dei ruoli e dell’attività dei curatori (editors) e dei lettori nella produzione fantascientifica si veda, ad esempio, Delany (2012, p. 174) e Cordesse (1975, p. 164).

avanti come Rambelli cercherà di districarsi da questo circolo vizioso, attraverso una serie di operazioni e strategie che mirano ad aprire un dialogo con la cultura *mainstream*. Prima però dovrà consolidare la sua reputazione come autrice e curatrice di fantascienza.

Il numero undici di *Galassia* ospita proprio un romanzo di Roberta Rambelli, *Il libro di Fars* (1961), una rivisitazione in chiave fantascientifica del mito di Gilgamesh. Rambelli si era premurata di proporre il romanzo a Mario Vitali prima di assumere la cura della pubblicazione —che avverrà solo tre numeri più tardi— assillata dai soliti scrupoli etico-professionali e l'editore aveva dato la sua approvazione (Rambelli, 1998, p. 211). Come segnalato in precedenza, in copertina avviene il passaggio di consegne definitivo da Robert Rainbell a Roberta Rambelli, ma la peculiarità di questo numero risiede nella sua stessa composizione che rimane forse un *unicum* in tutta la collana. Il romanzo di Rambelli è pubblicato senza rubriche aggiuntive, con l'eccezione di un prologo autografo dal titolo "La parola all'autore" che occupa la seconda e terza di copertina.

Il prologo permette a Rambelli di mettere da parte l'*ethos* di curatrice, e apparire con la propria "identità autoriale, visibile e localizzabile" (Diaz, 2016, p. 168) che presenta se stessa e la sua opera. L'autrice introduce innanzitutto il lettore al poema sumerico, identificandone le origini e ciò che interpreta come temi per lei più rilevanti, come l'amicizia (il romanzo è infatti dedicato ad Andrea Canal) e l'immortalità. In seguito, esamina le possibili affinità del poema con la fantascienza: "è uno dei primi testi cui possiamo attribuire il fascino d'una storia in cui cognizioni reali si esaltino in una nuova dimensione, attraverso il gioco fantastico, senza sconfinare nella pura favola. In un certo senso, l'epopea di Gilgamesh precorre le teorie della moderna *science-fiction*" (Rambelli, 1961h, p. 2 cop.). Questa relazione tra "cognizioni reali" e "gioco fantastico" rimanda già in qualche modo allo "straniamento cognitivo" che elaborerà Darko Suvin molti anni più tardi, il quale tra l'altro inserirà proprio *Gilgamesh* tra i possibili testi della profantascienza (Suvin, 1979, p.5). La presentazione di Rambelli prosegue poi citando un precedente tentativo di adattamento: *I signori del tempo* (*The Time Masters*, 1953) di Wilson Tucker. Ciò le permette da una parte di giustificare la propria opera affiancandola a quella di uno scrittore in quel momento più autorevole, dall'altra introdurre la propria versione "più umilmente, senza le particolari audacie di Tucker", descrivendone poi le

intenzioni e gli approcci. Per questi ultimi, l'autrice cita le due fonti bibliografiche⁶² da cui ha tratto il poema e che riportano esiti diversi nel duello tra Gilgamesh ed Enkidu, giustificando la scelta di affidarsi ad uno piuttosto che all'altro, non per maggiore o minore ortodossia delle fonti, ma perché "più interessante ai fini della rappresentazione degli avvenimenti". Infatti, conclude Rambelli, le motivazioni che l'hanno portata a scrivere il romanzo sono dettate "non da una pretesa di costruire una parafrasi romanzesca a una realtà archeologica e letteraria, ma semplicemente raccontare una storia, per me affascinante, in chiave di *science-fiction*" (Rambelli, 1961h, p. 3 cop.).

Attraverso il prologo, l'autrice può finalmente presentare se stessa, "scremarsì" dalla produzione frammentata e indifferenziata di *Cosmo*, emanciparsi dagli pseudonimi ed emergere come scrittrice solida, che dimostra ampie competenze sia in ambito fantascientifico che umanistico, che ha nelle corde della sua poetica la capacità di tracciare una linea di continuità tra la mitologia e l'epica classiche e il nuovo genere letterario che nasce dalla civiltà delle macchine e dai nuovi sistemi di produzione. Rambelli è infatti avida lettrice di fantascienza e studiosa di culture e civiltà antiche, in costante tensione tra la forza attrattiva del passato e quella propulsiva del futuro, una tensione che ritroveremo disseminata lungo tutta la sua variegata carriera professionale. Significativamente, però, questa sua presentazione "ufficiale" che sembrerebbe inaugurare una fase di consacrazione per la Rambelli autrice, coincide invece con repentino cambio di rotta. La cura delle pubblicazioni de La Tribuna, le traduzioni e i numerosi progetti editoriali assorbono la maggior parte della sua attenzione e del suo tempo, riducendo drasticamente la sua attività autoriale. Al contempo, l'approcciarsi continuo alla "nuova" corrente della *social science fiction* statunitense produce in Rambelli un sentimento conflittuale verso le proprie opere precedenti. Promuovendo un tipo di fantascienza più matura si sentirà in dovere di condannarne il filone più ingenuo e deterioro della fantascienza avventurosa, al quale sente di aver contribuito con parte della sua produzione per *Cosmo*. Inoltre, e forse questo è il punto più importante, il progetto di dedicare la metà di *Galassia* agli autori italiani fallisce, scatenando una serie di conseguenze che tratterò più avanti.

⁶² Si tratta di G.B. Ruggia (1944), *L'epopea di Giglamesh*, F.lli Bocca e T.H. Gaster (1960), *Le più antiche storie del mondo*, Einaudi.

2.1.2. *Galassia. La costruzione di un ethos autorevole*

L'apparizione ufficiale di Roberta Rambelli come curatrice di *Galassia* avviene a partire dal numero quattordici (Febbraio/Marzo, 1962) che ospita il romanzo *Veleno per la terra* di Isaac Asimov, un *juvenile* della serie "David Starr" che lo scrittore firmava con lo pseudonimo Paul French.

La politica editoriale di Roberta Rambelli prevede l'introduzione di innovazioni sostanziali sia nella ricerca del materiale da pubblicare sia nei modi in cui questo materiale viene presentato e pubblicato. Per quanto riguarda il primo punto, Rambelli riesce ad ampliare i canali attraverso i quali scovare e comprare i romanzi stranieri. Oltre all'ALI di Erich Linder, dove può consultare i titoli stranieri disponibili, anche se spesso deve accontentarsi delle briciole lasciate da Mondadori, oppure sperare in qualche gemma nascosta e passata inosservata, Rambelli dispone di un indirizzario di autori angloamericani in possesso di Vitali, che usa per ricevere informazioni rispetto ad opere inedite in Italia. Una terza fonte di approvvigionamento è il catalogo di un "bancarellaro" americano specializzato in fantascienza" (Rambelli, 1998, 207) che si rivelerà una fonte preziosa. Rambelli decide inoltre di scrivere direttamente alle case editrici inglesi e statunitensi che trattano gli autori più famosi, cercando dove possibile di bypassare le agenzie letterarie.

Questa ricerca di contatti diretti permette a Rambelli di allacciare rapporti con alcuni tra i maggiori autori della fantascienza angloamericana, tra cui Clifford Simak, il suo autore preferito e soprattutto Isaac Asimov, con cui instaurerà un'amicizia epistolare molto intensa: "Mi mandò una sua fotografia, chiese la mia, e cominciò a farmi una garbatissima corte [...] la corrispondenza tra me e Isaac continuò al ritmo di due lettere per settimana [...] Me ne servii, senza scrupoli, per farmi mandare da lui suoi libri esauriti, come *Nine Tomorrows* e per indurlo a rastrellare tra le vecchie riviste per fornirmi racconti ormai irreperibili" (Rambelli, 1998, pp. 207-208). In seguito, avvierà una significativa relazione professionale e personale con Kurt Vonnegut, autore che scopre per caso durante uno dei suoi rastrellamenti all'ALI, pescando *The Sirens of Titan* (1959) e che viene introdotto per la prima volta in Italia proprio grazie alla sua intercessione. La curatrice stabilisce poi importanti collaborazioni con Harry Harrison, Walter Ernsting, agente tedesco di Alfred Van Vogt e co-creatore di *Perry Rhodan* ed Edward John "Ted" Carnell, editore della

rinomata rivista inglese *New Worlds* nonché agente di numerosi autori inglesi, con cui Rambelli manterrà una relazione professionale difficile e turbolenta, ricordando che “metà dei capelli bianchi che ho attualmente me li sono procurati in quel periodo trattando con lui” (p. 224).

Per quanto riguarda la pubblicazione del materiale invece, Rambelli punta sulle traduzioni integrali di romanzi e antologie di racconti. Questa decisione, che poneva fine alle “amputazioni” e rimaneggiamenti di opere da parte di *Urania* e *Cosmo*, comportava una difficoltà aggiuntiva nella ricerca di materiale, che doveva aggiustarsi al limite di paginazione dei fascicoli, allora attorno alle 144 pagine. In alcuni casi, Rambelli rimediava rimpicciolendo il carattere tipografico o eliminando le rubriche peritestuali e i racconti in appendice. Quando però riusciva a procurarsi opere di un certo valore, ma non adattabili al formato di *Galassia*, le metteva da parte per progetti futuri, come accadde per *I, Robot* (1950) di Asimov, proposto a Bompiani e pubblicato nel 1963 e il già citato *Sirens of Titan* di Kurt Vonnegut, che entrò a far parte della collana *Science Fiction book Club* (di seguito SFBC). Rambelli era molto sensibile anche all’aspetto grafico della collana, cosciente che si trattasse di una pubblicazione al limite del *pulp*. Per le copertine, avrebbe voluto una soluzione simile a ciò che l’allora esordiente Guido Crepax aveva fatto per il *Galaxy* italiano. Fortunatamente, poté contare con la collaborazione di due talentosi fratelli in cerca di esperienza: Duccio e Ferruccio Alessandri, che per qualche tempo le assicurarono copertine e contributi grafici di qualità. Inoltre, apportò alcune innovazioni minori nelle traduzioni, come la sostituzione del pronome allocutivo di cortesia “voi” con “lei”.⁶³

Attraverso la rubrica “Previsioni”, Rambelli offre per la prima volta ai lettori una presentazione del romanzo, collocandolo nel suo contesto storico attraverso informazioni sull’opera e dati bio-bibliografici sull’autore, anche se non mancarono, in questi primi tentativi, alcuni abbagli dovuti alla difficoltà nel reperire informazioni su date e autori, complicate ancora di più dalla selva di pseudonimi e collaborazioni tra stranieri. La rubrica includeva spesso anche interventi critici e spunti di riflessione, aprendosi come un nuovo e

⁶³ Rambelli stessa fece uso del *voi* di cortesia in alcuni romanzi del periodo *Cosmo*, certamente un lascito della formazione scolastica di epoca fascista. Secondo Mariarosaria Bricchi: “La resistenza del *voi* si spiega per diverse ragioni: calco dall’inglese *you*, o dal *vous* francese; onda lunga del *dictat* fascista che imponeva l’uso del *voi* al posto del *lei* – imposizione che ha avuto breve vita nel parlato, ma ha agito su non poche traduzioni ancora circolanti; la persistenza del *voi* nell’Italia centro-meridionale, pur con forti connotazioni dialettali o locali; l’idea ricevuta che il *voi* spennelli i testi non recenti, o ambientati nel passato, di una patina anticheggiante che si armonizza con l’epoca” Bricchi (2018).

prezioso spazio di dibattito con la comunità fantascientifica. Certo, come evidenzia Iannuzzi (2014, 4.1), gli interventi della curatrice furono caratterizzati da una certa ambiguità, poiché agli “intenti critico-informativi” erano vincolati anche gli interessi di mercato, i fattori economici e quindi la necessità di promuovere l’opera.

È indubbio comunque, che in questi primi spazi peritestuali come “Previsioni” o “La posta di galaxy” si forma la voce, l’ethos della Rambelli curatrice, un ethos che è al contempo autorevole e affabile, che sfoggia le proprie conoscenze, ma non lesina su particolari più confidenziali su come sia riuscita ad accaparrarsi una tal opera o a comunicare con tal autore, etc. Attraverso queste strategie, Rambelli conquista la fiducia e la “fedeltà” dei lettori, alcuni dei quali si convertono nello zoccolo duro degli appassionati, ed entrano a far parte di quel processo osmotico tra le varie istanze del campo, che si attiva soprattutto grazie alla rubrica della posta e la pubblicazione di racconti dei lettori. Molti di quelli che saranno autori, curatori, critici ed esperti della fantascienza italiana negli anni a venire passarono per le rubriche di *Galassia* e *Galaxy*, come i futuri collaboratori di Rambelli, Ugo Malaguti e Luigi Cozzi, ma anche Alessandro Mussi, Gianfranco de Turris, Vittorio Catani, Bonvi (in collaborazione con Francesco Guccini), Massimo Pandolfi, Piero Prospero, Sandro Sandrelli, Carlo Pagetti, Giuseppe Pederali, Carla Parsi-Bastogi (che tornava alla fantascienza dopo quasi quarant’anni dai suoi primi racconti) e altri.

L’analisi degli interventi peritestuali svela inoltre il cambio nelle strategie che determinano la postura di Roberta Rambelli, che a poco a poco allontana la sua figura di scrittrice per dare spazio a una Rambelli curatrice esperta e competente, oltretutto intermediaria autorevole tra la fantascienza anglo-statunitense e quella italiana. Il numero di *Galassia* successivo all’uscita dell’antologia italiana, rivela una L.P.R./Rambelli ancora decisa a chiamarsi e a farsi chiamare scrittrice di fantascienza, attraverso enunciati in puro stile pubblicistico come il seguente:

Ricordate *Perché la Terra viva*, *I creatori di mostri*, *Le stelle perdute*, *Uno straniero da Thule*? Ricordate anche che l’autore di questi romanzi è, in realtà, una autrice italiana, che ha buttato la maschera nel numero italiano di *Galassia*, presentando, non più come Robert Rainbell ma come Roberta Rambelli, il suo “Parricidio”? Vi presenteremo presto *Il libro di Fars*, un romanzo più avventuroso de *I creatori di mostri*, più drammatico di *Perché la Terra viva* (Rambelli, 1961g, p. 2 cop.).

Abbiamo invece osservato che dopo la pubblicazione de *Il libro di Fars*, la politica della curatrice cambia decisamente rotta. Infatti, se fino all'aprile del 1962, L.P.R./Rambelli riporta e dissemina nelle rubriche delle due pubblicazioni ringraziamenti ed elogi all'autrice o ai suoi romanzi e racconti, già dal numero quindici di *Galassia* (Aprile-Maggio, 1962) e ormai da due mesi curatrice ufficiale della collana, Rambelli abbandonerà lo sdoppiamento firmando direttamente col suo nome o con l'acronimo R.R. gli interventi nella rubrica "Previsioni", mentre scomparirà qualunque riferimento alla sua attività di scrittrice. La Rambelli curatrice, ad esempio, non farà nessun accenno promozionale al racconto della Rambelli scrittrice "Dialogo con il dio", pubblicato in coda al romanzo *La navi di ganimede* di Paul Anderson sul numero diciannove di *Galassia* (Luglio-Agosto, 1962) malgrado lo considerasse uno dei suoi migliori. Certo, tale silenzio fu in parte dovuto ai soliti scrupoli deontologici, che la portarono a cercare appoggio nientemeno che in Isaac Asimov (si veda Appendice A, Fig. 8) per giustificarne la pubblicazione:

Avevo scritto un racconto [...] Ma adesso *Galassia* era a cura mia, e come potevo pubblicar[lo]. A me il racconto piaceva (allora: adesso molto meno) e ci tenevo a pubblicarlo. Ma avevo bisogno di una giustificazione, o almeno di un avallo serio. Qualcun altro, che ci capisse di sf e che fosse un nome indiscusso, doveva leggerlo e approvarlo, così avrei potuto pubblicarlo senza diventare più rossa d'una Ferrari da corsa. Lo tradussi penosamente in inglese e lo mandai ad Asimov. Ad Asimov piacque, accettò di scrivere quattro righe di presentazione, e lo pubblicai, credendomi al riparo dalle frecciate dallo scudo di Sant'Isaac. Non l'avessi mai fatto. La prima e più caritatevole voce che circolò fu che la presentazione di Asimov me l'ero scritta da sola. Per fortuna avevo l'originale, e una volta che Aldani venne a trovarmi (allora mi ritenevano, penso, ancora recuperabile) gliela mostrai. La voce dovette girare, perché l'accusa non circolò più (Rambelli, 1998, p. 211).

Ma scrupoli e polemiche a parte, in questo periodo aumentano considerevolmente gli interventi della curatrice che evidenziano un deciso cambio di discorso per transitare dalla fase autoriale a quella di esperta e intermediaria di spicco tra la fantascienza italiana e quella statunitense. Riporto un solo esempio tratto dal *Galaxy* del settembre 1962, dove L.P.R. nella consueta rubrica "Previsioni", cita il nome Roberta Rambelli per ben tre volte, senza mai riferirsi a lei come scrittrice. Rambelli è presentata in primo luogo come destinataria confidenziale delle lettere di Frederick Pohl, da poco diventato il nuovo *editor* della rivista *Galaxy* statunitense; in secondo luogo, come traduttrice dei racconti di Asimov, il cui rapporto di complicità amichevole le ha permesso di ricevere i racconti stessi; in terzo luogo, come co-curatrice, insieme ad Andrea Canal, di una prestigiosa

antologia di fantascienza statunitense, *Fantascienza: terrore o verità* (1962) pubblicata da una casa editrice "seria" come la Silva di Milano, il suo primo e ambizioso tentativo di portare la fantascienza fuori dal ghetto.

Prende forma, così, la nuova *postura* rambelliana che smette la maschera di ex-Robert Rainbell per indossare quella di apologeta della fantascienza, attraverso un'azione sia enunciativa/discorsiva, che di condotta (Meizoz, 2016, p. 193). Infatti, Rambelli lavora assiduamente per costruire trame d'interconnessione tra autori di fantascienza statunitensi ed europee, figure autorevoli e intellettuali italiani, giornalisti, artisti e case editrici. I suoi sforzi verranno spesso frustrati, come riporta ironicamente Rambelli stessa: "[...] nella mia demenziale idea di propagandare la sf presso le case editrici serie, mi ero armata di un'arpa e mi ero assisa sulla soglia di Bompiani. Per quella casa editrice, allora, la sf era oscena nel senso antico, teatrale della parola: qualcosa da tenere rigorosamente 'fuori scena'" (1998, p. 220).

Ma questa insistenza porterà anche alcuni risultati importanti, come la pubblicazione di *Io, Robot*, proprio per Bompiani, che vede la luce nel 1963, anno in cui Rambelli inaugura per La Tribuna anche il progetto dello *Science Fiction Book Club* (SFBC), una collana di volumi fantascientifici per corrispondenza e abbonamento, calco dell'iniziativa omonima inaugurata dalla casa editrice americana Doubleday dieci anni prima. SFBC sarà la prima collana in assoluto di libri dedicati alla fantascienza, presentati in versioni curate, rilegate, senza limiti di paginazione, con traduzioni integrali e introduzioni affidate a personalità e intellettuali italiani o stranieri.

Vorrei per un momento focalizzare l'attenzione sulla portata di questi risultati, e di quelli che seguiranno, e soprattutto sulla rapidità con cui furono conseguiti. Roberta Rambelli, come evidenzia Giulia Iannuzzi, realizzava ogni fascicolo "sostanzialmente da sola" (2014, 4.1) occupandosi della gran parte delle traduzioni, della corrispondenza con i lettori, delle relazioni con agenti, autori, case editrici e della cura di *Galaxy* per la quale tra l'altro non ricevette mai un riconoscimento ufficiale né una compensazione economica extra. In poco più di un anno, non solo rimise in piedi *Galassia* come le aveva chiesto l'editore, ma allargò decisamente gli orizzonti di una fantascienza sempre più coinvolta nel mondo culturale italiano. La differenza tra un fascicolo di un *Cosmo*, di un *Urania* o di un *Galassia*, rispetto a un volume dello *Science Fiction Book Club* è abissale. Quest'ultimo si

presenta per la prima volta come un prodotto culturale dignitoso sia nella forma che nei contenuti. Certamente, questa apertura della fantascienza verso la cultura ufficiale, e viceversa, gode di un contesto culturale propizio, come ho accennato in apertura di questo capitolo, ma Rambelli è tra i pochi protagonisti a reclamare il diritto della fantascienza (e di sé stessa) a una pari dignità, rifiutando categoricamente lo sguardo paternalistico e gerarchico che la cultura canonica era disposta a concedere al genere.

2.1.3. Frederik Pohl: Rambelli mediatrice tra Stati Uniti e Italia

La nuova postura di Rambelli come *auctoritas* della fantascienza viene costruita soprattutto attraverso la ricerca di una legittimazione da parte dei referenti anglo-statunitensi. Il suo ruolo di curatrice le permette, come abbiamo visto, di contattare direttamente autori ed editori, di proiettare anche all'estero un'immagine di sé quale intermediaria e interlocutrice principale della fantascienza per l'Italia, un'immagine che viene successivamente riflessa sulle istanze di ricezione e legittimazione —lettori, critici ed editori— nazionali. Discorsivamente, ciò avviene attraverso le rubriche delle pubblicazioni che cura per La Tribuna; socialmente, attraverso la rete di relazioni con testate giornalistiche e case editrici e un'intensa attività epistolare con autori, editori e agenti sia in Italia che all'estero.

La corrispondenza con Isaac Asimov costituisce un esempio particolare di questa attività, poiché si convertì in un rapporto d'amicizia intenso, “un amore epistolare” come lo ha definito Luigi Cozzi (2020). Questo rapporto permise inoltre a Rambelli di attivare un canale preferenziale e privilegiato per quanto riguarda l'acquisizione delle sue opere, nonché l'accesso ad altri testi e autori. Ma il rapporto professionale si rivelò fatale per quello affettivo. Infatti, mentre Asimov aveva assicurato a Rambelli la pubblicazione di *Foundation* (1951), la casa editrice Doubleday, che ne deteneva i diritti, aveva ricevuto un'offerta più congrua da parte di Mondadori per la sua *Urania*. Consultato sul da farsi, Asimov preferì accettare l'offerta di Mondadori, venendo meno all'impegno con Rambelli che, sentendosi tradita, da quel momento non gli scrisse più (Rambelli, 1998, p. 226; Cozzi, 2020).

Un altro punto di riferimento fondamentale, in questa fase, fu invece Frederik Pohl, che verso la fine del 1961 venne assunto come curatore editoriale della *Galaxy* statunitense, diventando quindi il referente principale per l'acquisizione del materiale. La corrispondenza tra Rambelli e Pohl⁶⁴ inizia verso la metà del 1962, quando la curatrice sta concretizzando la già menzionata antologia di fantascienza statunitense, *Fantascienza: terrore o verità* (1962) assieme all'amico Andrea Canal/Lucio Saffaro, che includeva Pohl come una delle figure principali. Lo scambio epistolare rivela le strategie posturali di Rambelli: proietta un'immagine di sé modesta, ma al contempo decisa e cosciente delle proprie capacità; esprime la sua ammirazione per Pohl, ma non è mai condiscendente o remissiva; spesso si auto-conferisce il ruolo e la responsabilità di diffondere la "buona" fantascienza in Italia; desidera imprimere un chiaro orientamento "sociologico" a *Galassia* e a *Galaxy*; considera questo filone la forma evoluta di una fantascienza "alta" da diffondere anche nella cultura ufficiale.

Ma le lettere rivelano anche l'inevitabile asimmetria degli scambi tra due soggetti sulla carta equivalenti (sono entrambi curatori e scrittori di fantascienza) ma distanti dal punto di vista del posizionamento nel campo letterario fantascientifico, dove uno occupa saldamente il centro e l'altra la periferia. Le lettere di Rambelli sono sempre dense, sia nei contenuti che nell'apparenza stessa: con un interlinea ridottissimo e quasi prive di margini, traboccano di richieste, di considerazioni personali e di ironia. Le risposte di Pohl sono invece più stringate e strettamente professionali, non deviano mai dal mero scambio di informazioni necessarie, pur mantenendo sempre un tono cordiale e disponibile.

La prima lettera di Rambelli a Pohl risale all'8 maggio del 1962. La curatrice si presenta e ringrazia lo scrittore per aver accettato di far parte dell'antologia e per una lettera che Pohl le ha fatto recapitare attraverso Lucio Saffaro:

Maybe Mr. Saffaro has already told you I am the editor of a collection of sf novels and stories, *Galassia*, which is published by the same publisher of *Galaxy* Italian issue. From the very moment I had been appointed -last January; before, I was *only* a sf-writer - I am trying to get rights of the most important writing of top authors, and I have been, till now, rather successful (Rambelli, 1962f, il corsivo è mio).

⁶⁴ Il *corpus* consultato è custodito presso la biblioteca della Syracuse University, New York. Stati Uniti. *Frederik Pohl Papers*, Box 9, Roberta Rambelli (1962-1963), Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries.

In poche righe, Rambelli sintetizza la sua postura, allontanandosi, come già aveva fatto nelle rubriche di *Galassia* e *Galaxy*, da quella autoriale —*I was only a sf writer*— per affermarsi come curatrice di successo, decisa a pubblicare solo la fantascienza migliore, nonostante le numerose difficoltà, come commenta qualche riga più avanti, per procurarsi i diritti delle opere: “I swear to find the way of getting rights of the greatest American science-fictioneers is a maddening puzzle; other magazines, often, give up and recourse to English and French deterior production; but I’m rather stubborn, you see”. Questo frammento evidenzia la volontà di Rambelli di distinguersi ed elevare le proprie pubblicazioni al di sopra delle altre (non risparmiando una frecciata indiretta a *Urania* e riviste simili). Rappresenta inoltre un buon esempio dell’uso di un tono informale e ironico, scevro da qualunque condiscendenza, tipico della curatrice. Ma l’aspetto che salta subito all’occhio è forse la costruzione incerta e “maccheronica” delle frasi, che rivela un apprendimento autonomo della lingua, assimilata dalla lettura di libri e riviste e quindi priva di quella solida competenza grammaticale che può offrire una preparazione scolastica. Questa caratteristica è comune a numerosi specialisti della fantascienza, autodidatti che apprendevano la lingua e il mestiere strada facendo, come fu il caso di Giorgio Monicelli, e più tardi Ugo Malaguti, Vittorio Curtoni, Gianni Montanari e altri.

Ad ogni modo, l’opera di legittimazione e costruzione della postura rambelliana come apologeta della fantascienza sociologica, prosegue nella lettera successiva del 5 giugno 1962, dove Rambelli può fregiarsi di aver collocato la *sua* antologia di fantascienza tra opere prestigiose di narrativa e saggistica:

Since I have the luck of enjoying the esteem of a publisher who wants to present science-fiction as serious literature and who publishes only very important texts in the most different fields, from the text of phenomenology by Husserl and of logics by Carnap to the personal anthology of J.L. Borges, I have decided to take advantage of this favourable conjuncture, with the precious help of mr. Saffaro; so, we have planned, for Silva Publishing House a rational anthology which ought to propose science fiction in its right look. Here in Italy even some editor of specialized [sic] magazines think science-fiction must be a sort of symbiosis between adventures-with-many-artchokes-Martians and spine-chilling-stories-with-many-vampires. I, for example, think science-fiction must have a scientific, social, psychological, or at least anagogical meaning; so I have planned *my* anthology in accordance with these principles” (Rambelli, 1962g, il corsivo è mio).

La pubblicazione dell’antologia presso una casa editrice specializzata in testi filosofici e autori di letteratura colta, serve la missione di Rambelli di legittimare la

fantascienza come letteratura “seria” e allo stesso tempo delegittimare altri editori (si legga Mondadori) rei di continuare a pubblicare avventure puerili con “marzianicarciofo” (un’ironica immagine rambelliana ricorrente nei suoi interventi) e vampiri. Nel proseguimento della lettera, Rambelli accenna a un’ipotesi, discussa da lei e Saffaro, sulla genesi della fantascienza come risultato di una specie di assimilazione simbiotica tra il pragmatismo americano e l’umanesimo europeo, un’ipotesi sostenuta dal fatto che i principali autori statunitensi come Asimov, Simak, Sheckley, Van Vogt e lo stesso Pohl, sono tutti, incidentalmente, europei trapiantati negli Stati Uniti o figli di emigrati. A quest’ipotesi si accennerà di nuovo nell’introduzione all’antologia, ma non verrà mai ulteriormente sviluppata.⁶⁵

Rambelli scrive di nuovo a Pohl il 14 giugno, chiedendo allo scrittore un “arbitrato” per risolvere una controversia occorsa tra lei e Saffaro riguardo ad Alfred Van Vogt, che Rambelli non vorrebbe includere tra i grandi della fantascienza statunitense, perché troppo orientato verso la *space opera*, mentre Saffaro è di opinione contraria. La curatrice cerca il sostegno di pareri autorevoli per poter difendere e far prevalere la propria posizione e riferisce a Pohl che “Dr. Asimov himself, who grants me his friendship and his esteem, has agreed on my objections” (Rambelli, 1962h). Riporta inoltre le dichiarazioni, fondamentalmente negative, espresse su Van Vogt da Kingsley Amis e in una recensione scritta dallo stesso Pohl.⁶⁶

Potrebbe sembrare una questione triviale, ma bisogna tener conto del fatto che Rambelli e Saffaro/Canal riescono per la prima volta ad “invadere”, con un’antologia di fantascienza, lo spazio riservato alla cultura ufficiale. Certo, ci sono state le due antologie di Einaudi, *Le meraviglie del possibile* (1959) e *Il secondo libro della fantascienza* (1961), ma questa è la prima volta che la proposta si muove dal basso verso l’alto rispetto alla gerarchia letteraria nazionale. Rambelli è perfettamente cosciente che si sta giocando molta della sua reputazione con questa antologia e vuole essere sicura di trasmettere al pubblico

⁶⁵ Anni dopo, Ugo Malaguti si riferirà nuovamente a questa ipotesi in una risposta a un lettore, accennando però a una “tesi Malaguti-Rambelli, sull’innesto di una tradizione umanistica mitteleuropea in un contesto tecnologico avanzato come fattore originario della cultura fantascientifica” (Malaguti, 1991, p.273). Probabilmente si trattava di un argomento discusso ampiamente in redazione e tra colleghi, senza che abbia trovato mai un’elaborazione teorica compiuta.

⁶⁶ Su “Galassia ed Io” Rambelli riporta l’episodio della controversia: “Ricordo che discutemmo ferocemente per *La torre di Kalorn* di Van Vogt, che Andrea voleva a tutti i costi e che io non volevo, perché la mia idea sarebbe stata (potenza delle mode) mettere insieme una raccolta di testi fantasociologici” (1998, p. 217). Alla fine Rambelli l’avrà vinta, non presentando Van Vogt tra i grandi della fantascienza statunitense.

—non il *fandom* o il lettore occasionale di fantascienza, ma le istanze di ricezione e legittimazione della cultura ufficiale a cui l'antologia è in realtà indirizzata— il giusto messaggio:

The Italian public to which our Anthology shall be addressed is very squeamish, sophisticated and intellectual, and I don't want to fire my own reputation — which is good enough — guaranteeing with my signature the personal judgement of Saffaro, which I don't share at all. And this would even compromise, at least partially, a long patient work of persuasion towards the “gran pubblico” in favour of this misunderstood science-fiction (Rambelli, 1962h).

Rambelli esplicita la sua postura in modo netto. Presentare la fantascienza nella giusta prospettiva è la *sua* missione e l'antologia costituisce un'opportunità, forse non irripetibile, ma certamente fondamentale per raggiungere i suoi obiettivi. Il “long and patient work of persuasion” non può essere compromesso in nessun modo. A riprova di quanto importante sia per lei questo progetto, nella lettera successiva, datata 29 giugno, Rambelli invia a Pohl una rapida traduzione dell'intera introduzione, in modo da poterne ottenere un riscontro per eventuali imprecisioni e allo stesso tempo una benedizione, una legittimazione da parte di una figura importante. Rambelli giustifica la lunghezza e la minuziosità dell'introduzione come necessarie alla mancanza di conoscenza fantascientifica da parte della cultura ufficiale. Inoltre, informa Pohl di aver presentato presso Bompiani un progetto per una doppia antologia, una dedicata a lui e l'altra ad Asimov. Purtroppo l'antologia dedicata a Pohl non vedrà mai la luce mentre Bompiani, che in quel periodo sta anche ultimando un'edizione italiana di *New Maps of Hell* (1960) di Kingsley Amis, pubblicherà l'anno successivo, come già accennato, *Io, Robot* di Asimov, tradotto e prologato da Rambelli.

Con una concisa risposta datata 11 luglio 1962, Pohl si dichiara entusiasta sia dell'introduzione (alla quale comunque chiede una piccola modifica riguardo a un suo giudizio su Bradbury, che teme sia troppo severo) che del progetto editoriale. La corrispondenza continua con una lettera che Rambelli invia a Pohl il 24 ottobre 1962, nella quale la curatrice si autodefinisce scherzosamente “proconsole” di Pohl presso la *Galaxy* italiana. Rambelli spera di poter approfittare dei suoi rapporti con Pohl per riuscire ad assicurarsi il miglior materiale pubblicato sia sulla *Galaxy* americana che su *If*, entrambe gestite in questo periodo dallo stesso Pohl, lavorando anche sul fronte italiano per

convincere Vitali ad acquisire i diritti di *If*. Purtroppo, le speranze di Rambelli rimarranno tali, anzi, subiranno un fatale contraccolpo davanti all'ennesima offerta di Mondadori, che riuscirà ad accaparrarsi i diritti di entrambe le riviste, costringendo di fatto la *Galaxy* italiana, che si ritroverà senza materiale, a chiudere i battenti durante la primavera del 1964.

Ad ogni modo, il contenuto della lettera riguarda soprattutto la richiesta che Rambelli inoltra a Pohl per una sua partecipazione ad un sondaggio tra registi e scrittori sul rapporto tra fantascienza e cinema, un'iniziativa proposta dalla rivista *Cinema Domani*,⁶⁷ diretta da Franco Valobra e Rolando Jotti⁶⁸. I due editori, spiega Rambelli, hanno presentato il sondaggio a registi del calibro di Antonioni, Truffaut e Godard, affidando invece a lei l'incarico di proporlo ai maggiori scrittori di fantascienza. "It is a very interesting idea, aiming to impose science-fiction as a valid and engagé form of expression" (Rambelli, 1962j). Rambelli informa Pohl che identiche richieste sono state inviate ad Asimov e Simak, per quanto riguarda gli autori statunitensi, a Efremov, Dneprov e i fratelli Strugatskij per la Russia —autori che di lì a poco appariranno in alcuni numeri di *Galassia*—, a Stanislaw Lem per la Polonia e a Yves Derméze per la Francia "just to give a touch of cosmopolitanism to the inquiry". Curiosamente, per quanto riguarda la Francia, Rambelli confida a Pohl di essere stata "obbligata" ad estromettere Jacques Berger, perché nega l'importanza della fantascienza sociologica. Rambelli chiede inoltre a Pohl gli indirizzi sia di Jack Williamson e Robert Heinlein, perché popolari in Italia, sia di Ray

⁶⁷ L'iniziativa viene presentata ai lettori di *Galaxy*, sul numero di ottobre del 1962: "Cogliamo l'occasione per segnalarvi un'iniziativa particolarmente interessante di una qualificatissima rivista culturale, *Cinema domani* (che potrete trovare nelle librerie): il direttore, Franco Valobra, il notissimo critico letterario e cinematografico, ha svolto una vasta inchiesta fra registi della classe di Petri, Antonioni e Truffaut, chiedendo il loro parere sulla validità della science-fiction ed ottenendo risposte di estrema acutezza, sulle quali dovrebbero riflettere tutti coloro che considerano la science-fiction un genere inferiore o il rifugio per morbide fantasie d'evasione" (Rambelli, 1962e, p. 2 cop.).

⁶⁸ Franco Valobra (1924-2010) è stato un personaggio poliedrico della cultura italiana. Giornalista e critico cinematografico, ma anche attore, sceneggiatore ed editore di *Playmen*, prima rivista erotica patinata italiana. Rolando Jotti è una figura più pacata che ha alternato il giornalismo alla critica letteraria e la saggistica. Rambelli offre un breve ma spassoso ritratto di entrambi: "Franco Valobra, simpatico quanto era brutto, quando lo conobbi io faceva il redattore dell'*Avanti* di Milano, ma già sognava di organizzare un festival del film erotico (profeticamente). Era una delle colonne portanti d'una sofisticata rivista di cinema, pubblicata da un torinese, Rolando Jotti (fisicamente, una copia di Enzo Jannacci). Tutti e due si interessavano di sf tra le altre cose, abbastanza marginalmente. Tutti e due erano simpatici, ma non avevo mai visto due amici così diversi: Rolando era tutta austerità sentenziosa, sobrietà di pensiero e di parola, Franco era il tipo scatenato, che sfornava quaranta idee al minuto, e subito dopo le dimenticava, o le contraddiceva, inventandone altre ancora più straordinarie ed effervescenti. Merita una citazione nella storia della sf perché fu lui a scovare per il I Festival di Trieste la cosa più bella che venne presentata; *La jetée*, un raffinatissimo mediometraggio a fotogrammi fissi, carico di misurata malinconia e con una eccezionale perfezione d'immagini" (Rambelli, 1998, p. 232).

Bradbury e Robert Sheckley, perché due registi europei si stanno occupando di portare sugli schermi le loro opere —si tratta di Francois Truffaut, che stava lavorando all'adattamento di *Fahrenheit 451*, uscito poi nel 1966, ed Elio Petri che firmerà la regia de *La decima vittima* nel 1965—, oltre ad Arthur Clarke e Kingsley Amis. La lettera si chiude con le sei domande che compongono il questionario e rivela la vivace poliedricità della sua attività nel portare avanti la “missione” preposta, intessendo reti di collegamento tra vari agenti culturali.

La risposta di Pohl questa volta tarda ad arrivare e tre mesi più tardi, Rambelli tornerà a scrivergli, insistendo nuovamente sull'importanza del sondaggio, e accludendo alla lettera il numero già uscito di *Cinema Domani*, che pubblica una prima parte dei risultati e a cui hanno partecipato numerosi registi e scrittori di fantascienza,⁶⁹ sperando forse che ciò incentivi una risposta più sollecita da parte dell'editore statunitense. Rambelli rivela inoltre a Pohl di essere stata contattata da un produttore per realizzare, assieme al giornalista Valentino De Carlo⁷⁰, una possibile serie di film televisivi di fantascienza e che avrebbe pensato, per le prime storie, al suo “The tunnel under the world” (1955) e a “Galley Slave” (1957) di Asimov. La strategia di Rambelli funziona e questa volta la risposta di Pohl non si fa attendere. Lo scrittore si dimostra disponibile a tutte le richieste di Rambelli, rispondendo anche alle domande del questionario, ma la avverte che il suo racconto per l'eventuale serie televisiva era già stato opzionato anni prima dal giornalista e scrittore Pietro Zullino. “He was working on speculation and, as I understood it, it was largely a labor of love. The script was never produced, and his option has long since expired” (Pohl, 1963). Secondo quanto afferma Pohl, siccome Zullino aveva comunque lavorato parecchio alla sceneggiatura, suggerisce, per correttezza, di mettersi in contatto con lui per un eventuale collaborazione.⁷¹

In una lettera successiva, datata 18 febbraio 1963, Rambelli apre con un'ironica critica alla sceneggiatura di Zullino, reo di aver scelto, apparentemente, una linea

⁶⁹ Tra i registi: Truffaut, Antonioni, Godard, Petri, Damiani e Christiane Rochefort. Mentre tra gli scrittori di fantascienza Rambelli menziona: Asimov, Simak, Anderson, Wyndham, E.J. Carnell, Aldiss, Sprague de Camp e Jim Ballard (20/01/63).

⁷⁰ Valentino De Carlo è stata un'altra delle figure eclettiche del panorama italiano degli anni sessanta che giravano intorno a Rambelli. È stato giornalista del quotidiano *La notte*, e co-fondatore della valida ma poco fortunata rivista di fantascienza *Gamma* (1966-1968), assieme a Ferruccio Alessandri, un'altra “scoperta” di Rambelli.

⁷¹ Il racconto sarà invece adattato al grande schermo da Luigi Cozzi nel 1969, che proprio con questo film firmerà il suo debutto come regista.

romantica. Sia lei che De Carlo concordano sul fatto che “to transform ‘The tunnel under the world’ or Asimov’s ‘Galley Slave’ or Simak’s ‘Dusty Zebra’ into milk-and-honey stories should be only a shade less than a crime” (Rambelli, 1963g). Ad ogni modo, nel corso della lettera Rambelli alterna i complimenti al lavoro editoriale di Pohl e l’impatto di quest’ultimo nella fantascienza internazionale, col proprio ruolo di mediatrice e divulgatrice del verbo fantascientifico nel mondo culturale italiano e presso il pubblico non specializzato: “As for *Galaxy*, you can’t really figure how your “nuovo corso” is helping me and my friends who are working to impose science fiction as a serious form of literature”. Rambelli ripete qui la ormai consueta strategia di lanciare frecciate ad *Urania*, rea di promuovere una fantascienza deteriore, “although he [the editor] is a learned and intelligent person”, mentre dall’altra esalta sia l’effetto che il nuovo indirizzo sociologico intrapreso da *Galaxy*, sia la propria antologia hanno avuto sull’opinione pubblica, che ora “is clearly accepting science fiction as a form of sociological, useful criticism”.

Se questa percezione può apparire, in retrospettiva, troppo ottimista, ricordiamo quanto già accennato all’inizio del capitolo, rispetto a un contesto particolarmente favorevole all’immaginario fantascientifico —alimentato anche da una rapida diffusione del cinema di genere—, proprio grazie agli strumenti linguistici e critici che questa mette a disposizione per cercare di decodificare la nuova situazione italiana post *boom* economico. Se è vero però, che dal punto di vista culturale anche l’Italia è travolta dall’onda postmoderna, da una ridefinizione della realtà, da una riconsiderazione della posizione antropocentrica dell’essere umano (e di cosa significhi “essere” umano) e del significato stesso di arte, è altrettanto vero che gli agenti culturali italiani non sanno bene come posizionarsi davanti a questo rimescolamento di carte, se arroccarsi su posizioni elitiste e/o conservatrici, oppure trovare nuova linfa vitale nelle forme culturali offerte dalla “civiltà delle macchine”. Questa contrapposizione dialettica, che spesso convive in uno stesso soggetto o gruppo culturale, fu ben descritta da Umberto Eco in *Apocalittici e Integrati* (1964) che era a sua volta una risposta critica al saggio di Elemire Zolla, *Eclissi dell’intellettuale* (1959), in cui l’autore “emphasized the childness and intellectual simplicity of the SF fans and, indeed, of the whole genre” (Pagetti, 1979, p. 320).

Approfittando di un errore amministrativo —l’invio di una fattura a La Tribuna da parte della rivista *If*, di cui non detenevano alcun diritto—, Rambelli torna a scrivere a Pohl

il 4 maggio del 1963, per chiedergli di intercedere a suo favore per poter avere i materiali anche di quella rivista. L'uscita in quel periodo di un'edizione italiana di *Fantasy and science fiction magazine*⁷² richiedeva, secondo Rambelli, una contromossa adeguata per far fronte alla concorrenza. Ma l'ardire di Rambelli nelle sue petizioni a Pohl si estende anche al di là delle sue esigenze e progetti editoriali, per appoggiare iniziative che reputa meritevoli e dalle quali non ottiene alcun beneficio materiale, segno di un impegno verso la fantascienza che si spinge ben oltre l'interesse personale. È il caso ad esempio della neonata *fanzine* di un appena sedicenne Luigi Cozzi, che impressiona Rambelli al punto da chiedere a Pohl di contribuire con del materiale. Cozzi aveva spedito una prima versione della sua *fanzine*, *Futura Fantasia*, alle redazioni delle principali pubblicazioni di fantascienza, ma solo Rambelli gli aveva risposto, decidendo inoltre di promuovere il progetto coinvolgendo anche Ferruccio Alessandri —che all'epoca si occupava della veste grafica di *Galassia*— affinché aiutasse Cozzi a dare alla *fanzine* un aspetto professionale.

Rambelli chiede inoltre a Pohl di suggerirle quali tra le sue storie brevi potesse essere facilmente adattabile al cinema, per aiutare un giovane sceneggiatore italiano, Ernesto Gastaldi,⁷³ a realizzare il progetto di un film a episodi. La lettera si conclude con un invito a partecipare al primo Festival Internazionale del Film di Fantascienza che si sarebbe tenuto a Trieste nel luglio di quell'anno. Pohl risponderà con una lettera stringata, accettando l'invito con entusiasmo e mostrandosi cortese e disponibile di fronte alle richieste di Rambelli. Invece alla fine non parteciperà e il festival stesso costituirà per Rambelli un punto di svolta decisivo nel suo rapporto con la comunità fantascientifica italiana e il proseguimento della sua attività editoriale.

2.1.4. Kurt Vonnegut Jr.: la "scoperta" di Roberta Rambelli

Ma per Rambelli, l'epitome e paradigma di un'ideale anello di congiunzione tra fantascienza e *mainstream*, l'ambasciatore ideale della sua idea di fantascienza è Kurt Vonnegut. Lo aveva conosciuto letterariamente attraverso la lettura di *Cat's cradle* (1963),

⁷² Si trattava di *Fantasia e Fantascienza* della casa editrice Minerva, che però riuscì a pubblicare solo dieci numeri, dal dicembre 1962 all'ottobre 1963, prima di chiudere.

⁷³ Abbiamo già incontrato Gastaldi come giovane autore di fantascienza per *Cosmo* e *Urania*, celato dietro lo pseudonimo Julian Berry. Gastaldi si convertirà poi in un prolifico sceneggiatore, firmando più di centoventi film.

che l'allora redattore di Rizzoli, Carlo Ripa di Meana aveva intenzione di pubblicare, ma che rimase poi inedito fino al 1966, quando uscì con il titolo *Ghiaccio Nove*, tradotto proprio da Rambelli.

Tempo prima, in una delle numerose visite all'ALI, la curatrice si era già imbattuta in uno dei suoi romanzi, *The Sirens of Titan* (1959) che in un primo momento, fuorviata dal titolo, aveva scambiato per un'avventura spaziale della *golden age*. Scoprendo poi che si trattava dello stesso autore di *Cat's cradle*, decide di ordinarlo: "[...] lo lessi e mi vergognai come mi era capitato poche volte in vita mia. Avevo commesso, con tutte le possibili aggravanti, lo stesso sbaglio di quel dottore nel luglio del 1959 con i miei *Creatori di mostri*, dove i mostri non c'erano...perché nel romanzo le sirene non c'erano (erano solo statue allegoriche) e c'erano invece vertici di intelligenza e di ironia raramente raggiunti in un romanzo di fantascienza" (Rambelli, 1998, p. 213).

Idealmente, Rambelli colloca Vonnegut all'estremo opposto rispetto a Bradbury, che considera il rappresentante di una science-fiction sfarzosa e "barocca", mentre Vonnegut:

è l'autore che meno concede, da un punto tematico e stilistico, alla fantasia e che, mantenendo la sua prosa in apparenza anarchica e in realtà sorvegliatissima in uno schema essenziale, cerca costantemente un contatto quasi fisico con la realtà.

È ovvio che in science fiction "realtà" deve intendersi in senso mediato, secondo i canoni dell'antiutopia o utopia negativa: una concezione per cui ogni immagine del futuro è prospettata per mettere in guardia l'umanità contro i pericoli già insiti, potenzialmente o attualmente, nella società di oggi (Rambelli, 1966a, p. 205).

In *Ghiaccio-nove*, la grande abilità di Vonnegut sta, secondo Rambelli, nel creare il giusto equilibrio tra l'antiutopia, che permette al lettore di mantenere un'adeguata distanza critica, e il realismo delle ambientazioni e dello stile, che non permette al lettore di evadere, come farebbero altre opere in cui dominano tinte più fantastiche, ricordandogli continuamente che "il mondo di *Ghiaccio-nove* è totalmente il mondo di oggi". Nel 1966 Vonnegut non è ancora esploso in Italia e Rambelli conclude la sua nota introduttiva auspicando che la sua narrativa possa riuscire a creare quella "saldatura fra la letteratura di science fiction e la letteratura del mainstream, portando la prima a un livello stilistico superiore e la seconda a una più vasta disponibilità e scelta di temi" (p. 208).

A partire da quel momento, Vonnegut diventa il suo autore di punta, il grimaldello con cui scardinare la barriera tra fantascienza e cultura ufficiale, ma anche una "scoperta"

che le permetta reiterare la sua reputazione quale intermediaria e referente per una fantascienza di qualità. Inizia così una fitta corrispondenza tra Rambelli, Vonnegut e le agenzie letterarie per cercare di accaparrarsi i diritti di quanto più materiale possibile dello scrittore statunitense prima che possa intervenire qualche altro editore. Una lettera agli agenti di Vonnegut, datata 18 gennaio 1964⁷⁴, rivela la particolare postura di Rambelli, che richiede i diritti di *The sirens of Titan*, ma anche di *Player Piano* (1952) e della raccolta di racconti *Canary in a cat house* (1961). Ma è soprattutto interessante la strategia discorsiva con cui Rambelli, in primo luogo, stabilisce il suo rapporto personale con lo scrittore —“Mr. Vonnegut has told me that you are representing him; I have already A Canary in the Cathouse since Mr. Vonnegut sent me that”— e in secondo luogo cerca di affermarsi come interlocutrice unica per l’Italia, in quanto “scopritrice” di Vonnegut: “I am very proud of having discovered mr. Vonnegut’s works, here in Italia, and I would, if possible, do not abandon any of them to other editors and publishers” (Rambelli, 1964). Evidentemente scottata dall’esperienza con Mondadori, che le è costata sia l’amicizia con Asimov, sia la rivista *Galaxy*, Rambelli ha appreso ad agire con accortezza per non farsi sottrarre un autore o un’opera.

La curatrice riuscirà a pubblicare *The sirens of Titan* nel 1965, nella sua collana SFCB con una prefazione di Umberto Eco, e *Player Piano* nel 1966 e continuò a proporre le sue opere alle maggiori case editrici, le quali però lo snobbarono fino al successo di *Slaughterhouse five* (1969), a evidenziare le difficoltà di presentare un autore attraverso l’etichetta denigratoria della fantascienza:

...stavo cercando di convincere gli altri editori, quelli del mainstream, ad aprire a qualche altro autore di sf. *Io, Robot*, da Bompiani era andato abbastanza bene, e andai a sventolare *Mother Night* di Kurt Vonnegut. Il lettore incaricato di dare un giudizio (il romanzo non era di sf, ma mi serviva per aprire la strada ad altre opere di Kurt, che giudicavo un romanziere a dodici cilindri boxer) si perse il testo. Mi feci inviare un’altra copia da Kurt: me la mandò con mille raccomandazioni di non perderla, perché era la sua, e unica. La portai alla Rizzoli, dove non c’era più Carlo Meana, e dove ogni volta ci si trovava di fronte a un redattore o a un caporedattore nuovo. Non seppi più nulla di *Mother Night*, e non rividi mai la copia da rimandare a Kurt (Rambelli, 1998, p. 228).

La relazione tra Kurt Vonnegut jr. e Roberta Rambelli proseguirà nel corso degli anni soprattutto per il lavoro di traduzione e si istaurò in questo periodo una particolare intesa e

⁷⁴ Includo una riproduzione della lettera in Appendice C.

stima reciproca, tanto che Vonnegut la includerà nella sua biografia *Fates worse than death* (1991) ricordandola non solo come un'ottima traduttrice, ma come un'amica.

I had a lot more fun with the book's next translator, Roberta Rambelli of Genoa, Italy. She sent me the first letter I ever got from a translator. I still remember two of her delightful questions: 'What is a rumble seat? What is a Ferris wheel?' I was pleased to tell her what few Americans know: The Ferris wheel was invented as a device to elevate artillery spotters above the treetops for the Grand Army of the Republic during our Civil War (Vonnegut, 2011, c. XVIII)

Vonnegut ne colloca la residenza a Genova perché era da lì che in quel periodo Rambelli inviava le sue lettere, uno dei molteplici domicili che ne hanno caratterizzato la vita itinerante. Una citazione ancora più sentita riguarda proprio il periodo in cui Rambelli decide di acquistare e tradurre *The Sirens of Titan*:

The second book was *The Sirens of Titan* (Dell, 1959), and the French were the first foreigners to pick it up. Their translator, Monique Theis, had no questions to put to me. I am told that many of her misunderstandings of American English are ludicrous. But then my old friend *Roberta Rambelli wrote to say that she had again been hired to explain me to Italians*, and she had about fifty-three questions for me—what was this, what was that? I was in love with her by then, and I dare to suggest that she was in love with me (Vonnegut, 2011, c. XVIII, il corsivo è mio).

Possiamo notare, anche attraverso la mediazione delle parole di Vonnegut, la reiterazione della strategia di posizionamento rambelliana, in cui rivendica la sua "missione" di intermediaria e divulgatrice della buona fantascienza presso il pubblico italiano. Rambelli appare nel libro di Vonnegut in un'ultima poetica citazione:

[...] my son Mark, who would himself become not only a writer but a pediatrician, went to Europe with money he had earned as a shellfisherman on Cape Cod. I urged him to visit my friend Roberta in Genoa, which he did. I myself had never met Roberta or seen Italy. He presented himself at her dwelling there, and she was clearly thrilled to see him. But they had to converse on paper, as though both of them were deaf and dumb. She could not understand spoken English, she could only read and write that language—my situation in French, by the way. Is this an ironical story? I say this: Not in the least. It is beautiful (Vonnegut, 2011, c. XVIII).

Secondo Luigi Cozzi (2020), nonostante Rambelli avesse appreso l'inglese attraverso le numerose traduzioni, si rifiutava di parlarlo perché non si sentiva abbastanza sicura. Ho avuto modo di contattare Mark Vonnegut e chiedergli informazioni su questo aneddoto.

Mark⁷⁵ ricorda con affetto l'incontro con Rambelli e la cena menzionata dal padre, ma confessa che in realtà, nonostante fosse vero che né lui parlava italiano, né lei inglese, c'erano altre persone in grado di parlare in inglese e in francese e di tradurre quando fosse stato necessario. Non ricorda che vennero passati bigliettini. Ciononostante, concordo con Kurt Vonnegut sul fatto che sia una bellissima storia e rimango con la sua versione.

2.2. *Le antologie e la Science Fiction Book Club*

2.2.1. *Fantascienza: terrore o verità (1962)*

L'idea di pubblicare un'antologia ragionata di fantascienza statunitense venne a Rambelli e Saffaro dopo aver letto una recensione entusiasta che il giornalista e saggista Gianfranco Venè scrisse sulla raccolta di racconti fantascientifici russi editati da Jaques Bergier e pubblicati da Feltrinelli.⁷⁶ I due organizzarono un incontro con Venè, che in quel periodo era direttore editoriale di Silva, e fu lui stesso a proporgli il progetto (Rambelli, 1998, p. 216).

Silva era una casa editrice piccola e con la pessima abitudine di non pagare (Alessandri, 1999, p. 196; Malaguti, 2001, p. 198), ma si era costruita una certa reputazione e una linea editoriale dall'impostazione colta, pubblicando testi filosofici e letteratura alta. Come rivelano le lettere a Frederik Pohl, Rambelli spera di poter usare Silva come ariete per aprire alla fantascienza adulta un varco nella cultura d'élite, ancora dominata dalla figura dell'intellettuale impegnato di sinistra di stampo togliattiano ma, almeno in certi ambiti, desiderosa di rinnovamento. Per questa ragione, Rambelli e Saffaro decisero di includere un'ampia e dettagliata introduzione critica, capace di presentare la *science fiction in its right look*, come scrisse Rambelli a Pohl. Non a caso, il primo paragrafo dell'introduzione vuol stabilire immediatamente un legame genealogico (anche

⁷⁵ Attraverso Katie Cacouris, l'agente della Wylie Agency che gestisce i diritti di Kurt Vonnegut, il figlio Mark mi ha lasciato due brevi note. Nella prima Mark scrive: "I was 18 and remember loving that we had a lively —six person three language conversation and thinking how limited and dull Americans were. It was a lovely dinner". La seconda nota recita: "She couldn't speak English. I couldn't speak Italian but there was someone there who spoke French and some English and some Italian. I don't think notes were passed" (Cacouris, 2019).

⁷⁶ Si tratta di Jacques Bergier (1961), *14 racconti di fantascienza russa*, Milano, Feltrinelli.

se non contenutistico) con il critico e poeta Sergio Solmi, l'unica figura che fino a quel momento aveva tentato un'operazione del genere.⁷⁷

Un aspetto fondamentale dell'introduzione è l'insistenza sull'elemento scientifico della fantascienza, ovvero di quel lato delle due culture solitamente trascurato dalla critica letteraria. Il testo però pecca, soprattutto in avvio, di un eccessivo slancio sprezzante verso pubblicazioni che promuovono, secondo i curatori, fantascienza deteriore (leggi *Urania*) considerate responsabili della cattiva reputazione del genere, elogiando invece l'intelligenza critica dei lettori che hanno saputo orientarsi verso pubblicazioni più mature (leggi *Galaxy*). Ciò, da una parte, si allinea alle strategie che già abbiamo osservato nella corrispondenza con Frederik Pohl e riprese nelle rubriche di *Galaxy* e *Galassia*, dall'altra rivela però un'insufficiente capacità di distinguere i registri con cui affrontare testi di natura e finalità distinti. Tale limite potrebbe essere dovuto alla poca dimestichezza nel maneggiare linguaggio e strumenti teorico-critici che provengono dall'accademia, che sono invece emulati attraverso l'uso di termini forbiti e paludati, che poco si amalgamano con il tono generale. Secondo Malaguti, questi ritocchi "estetici" costituirebbero il contributo principale di Lucio Saffaro all'introduzione, altrimenti opera di Roberta Rambelli.⁷⁸

In linea generale, comunque, l'introduzione presenta numerosi spunti interessanti che si sviluppano soprattutto attraverso due criteri metodologici: uno analitico-teorico e un altro storico-bibliografico.

Per quanto riguarda il primo, l'idea basilare è che in Italia il genere è compromesso da un'eccessiva tendenza a sviluppi fantastici della narrazione, già impliciti nel termine stesso che lo identifica, coniato a partire da una presunta errata traduzione di *science fiction*⁷⁹ che rende "narrativa scientifica" con "scienza fantastica". Gli autori propongono

⁷⁷ I due saggi, "Divagazioni sulla 'science-fiction', l'utopia e il tempo" pubblicato su *Nuovi Argomenti*, n°5, Novembre-Dicembre 1953 pp.1-28 e la "Prefazione" a *Le meraviglie del possibile, antologia della fantascienza*, Einaudi, 1959, poi raccolti in Solmi (1971) rimasero a lungo se non gli unici, almeno i più diffusi interventi critici sulla fantascienza rivolti a un pubblico non specializzato.

⁷⁸ "L'apparato critico era ottimo, ufficialmente una collaborazione tra Roberta Rambelli e il pittore e poeta Lucio Saffaro, recentemente scomparso, in arte Andrea Canal, ma fui testimone dell'evento e posso dire che Saffaro intervenne soltanto per ornare la prosa diretta di Roberta di ogni sorta di termine astruso che, si diceva, a quel tempo doveva colpire la critica che amava esprimersi per enigmi e non teneva in considerazione nulla che non fosse incomprensibile" (Malaguti, 2001, p. 198).

⁷⁹ La questione del nome verrà sollevata anche da De Turrís: "Naturalmente si tratta di 'fantascienza' (all'inizio con il trattino), parola da tempo ormai entrata nell'uso comune, anche se —come è stato notato— esso travisa in parte il senso originario, dato che fiction significa narrativa e non fantasia (e quindi

allora la propria definizione del genere: “Partendo da un dato o da più dati scientifici incontrovertibili o quanto meno accettati come probabili, l’autore deve procedere attraverso un divenire rigorosamente logico, fino a raggiungere un risultato magari paradossale in apparenza, ma ricco di contenuto emotivo, scientifico, sociale o quanto meno genericamente anagogico” (Rambelli e Canal, 1962, p. 10).

Risalta l’uso dell’aggettivo *anagogico*, può consono ad un contesto teologico, ma qui forse inteso come sinonimo di allegorico, mentre i “dati scientifici” e più in generale la scienza, sono considerati dai due curatori in senso esteso, a comprendere le discipline “dure” e “mollì”. Possiamo inoltre osservare che la definizione si centra sull’aspetto metodologico della creazione narrativa, per cui il risultato, i temi o motivi impiegati e l’effetto sul lettore, verranno avvertiti come fantascientifici, se si rispetterà la logica conseguente del procedimento creativo e le premesse di partenza. Un approccio metodologico simile è proposto quello stesso anno da Lino Aldani nel menzionato saggio *La fantascienza* (1962), in base al quale il mondo narrativo fantascientifico viene creato “secondo una consequenzialità di tipo logico-scientifica” (Aldani, 1962, p. 17). Per Aldani, però, nel binomio *fantasia-scienza* che compone il genere, il secondo termine è marginale e accessorio (Aldani, 1962, p. 14 e 16), mentre Rambelli e Saffaro lo collocano al livello più alto della gerarchia. In tal senso, si avvicinano maggiormente alle premesse critiche che saranno successivamente difese da Darko Suvin, che considerava l’elemento cognitivo/scientifico come misura della qualità estetica di una data opera di fantascienza (Suvin, 1979, p.15). Da ciò consegue la loro proposta critica di esaminare gli aspetti scientifici di questa forma narrativa rispetto a quelli letterari, per stabilire se l’opera o le opere in questione appartengano alla fantascienza adulta o a quella più puerile e deteriore. Va notato qui un ulteriore passo in avanti nella scissione tra la Rambelli critica ed esperta, divulgatrice della fantascienza sociologica e la Rambelli autrice, che si diletta con il filone più avventuroso.

Ad ogni modo, in base alle premesse stabilite dai due curatori, vengono presi in esame temi ricorrenti nelle trame fantascientifiche, come i viaggi interstellari, i viaggi nel tempo, i mutanti, l’ibernazione, le forme di vita extraterrestri, le colonie planetarie e il *terraforming*, analizzandone la loro attinenza o meno a principi scientifici validi o a

la traduzione più esatta dovrebbe essere: narrativa scientifica, di tipo o di sfondo scientifico)” (De Turris, 1997, p. 311).

possibili estrapolazioni. Successivamente, i curatori prendono in considerazione la *science-fiction*⁸⁰ dal punto di vista finalistico, suggerendo che gli scrittori in possesso di una buona preparazione scientifica tendono a sviluppare narrazioni ottimistiche o quanto meno fiduciose nelle possibilità della scienza di creare presupposti per un progresso che sia parallelamente tecnologico e morale.⁸¹ Gli scrittori con una più forte base umanistica sarebbero invece più propensi a narrare storie che dimostrano una generale sfiducia nelle possibilità della scienza di migliorare la condizione umana (Rambelli e Canal, 1962, pp. 24-26).

I curatori provano poi ad esaminare quelli che, secondo loro, sarebbero i tre principali giudizi della critica generalista verso la fantascienza: “la sua origine folkloristica,⁸² la sua funzione di letteratura di evasione e la povertà psicologica” (p. 27). Di nuovo, gli autori considerano che queste critiche possono ritenersi più o meno valide in relazione a una delimitazione previa del campo fantascientifico. Includere certi fumetti o certa produzione avventurosa superficiale può sicuramente avallare certi giudizi. Ma la produzione “alta” invece, può raggiungere gradi di sofisticazione stilistica e profondità morale e psicologica al pari di qualunque altra letteratura. Ma, continuano gli autori, queste considerazioni valgono per qualunque altro genere letterario o prodotto culturale. Alcune opere possono arrivare a raggiungere la funzione di apologo, proponendo “problemi, angosce e dubbi del mondo attuale, quando non tenta di anticipare problemi, angosce e dubbi di un futuro i cui genidi determinanti esistono già, sia pure allo stato latente, nel tempo nostro” (p. 28). È qui forse significativo che i curatori citino, nella funzione di apologo, esempi di fantascienza sia statunitense che russa, sottolineando gli intenti di ambo le parti di lanciare messaggi di pace e fratellanza. La guerra fredda, la corsa spaziale e agli armamenti sono naturalmente argomenti all’ordine del giorno in questo periodo e la fantascienza offre un veicolo per elaborare le angosce e i timori che scaturiscono da questa situazione.

⁸⁰ Nel saggio si preferisce non usare il termine italiano, una tendenza che Rambelli manterrà spesso anche in saggi ed articoli posteriori.

⁸¹ Più avanti esamineremo le tendenze utopiche e distopiche che hanno inciso sulla produzione fantascientifica, come riflesso di una fiducia o meno nelle possibilità della scienza e della tecnologia di migliorare la vita umana. Una fiducia che sia gli esiti della seconda guerra mondiale sia lo sviluppo della società consumista degli anni sessanta hanno duramente compromesso.

⁸² Intesa qui come letteratura di massa, o di origine popolare e quindi di qualità bassa, secondo il giudizio della critica culturale di allora.

Segue un breve *excursus* sulla situazione della fantascienza in Europa, limitata ai pochi paesi e ai pochissimi autori di cui si conosce la produzione in Italia, una considerazione che, a posteriori, mostra quanto le relazioni di potere centro-periferia con la fantascienza statunitense impediscano o riducano drasticamente i possibili contatti e interrelazioni tra le *fantascienze* dei paesi europei, una condizione che in certa misura continua ancora oggi. Un paio di note curiose emergono da questa sezione: una critica agli pseudonimi americanizzanti popolari tra gli autori di fantascienza tedesca —un’ennesima prova di quanto Rambelli voglia rinnegare il proprio passato— e un generale disdegno verso la fantascienza francese, con l’unica eccezione di Charles Henneberg, che Rambelli rivela essere uno pseudonimo adottato da una scrittrice russa emigrata in Francia.⁸³

Passando invece al criterio storico-bibliografico, i curatori limitano la loro analisi a partire dalla cosiddetta *golden age* statunitense che, secondo una periodizzazione diffusa,⁸⁴ elabora una fantascienza più ortodossa e tecnologica, ponendo le basi per una produzione di più alto livello rispetto a quella avveniristica o avventurosa del primo Gernsback. Da questo sostrato nascerebbero quelli che i curatori considerano i quattro pilastri della fantascienza statunitense: Isaac Asimov, Frederik Pohl, Clifford Simak e Robert Sheckley. Verrà invece escluso Ray Bradbury, non per le sue indubbie qualità di scrittore, ma proprio per difendere quei presupposti di ortodossia scientifica che in Bradbury mancherebbero o sarebbero comunque subordinati alla creazione fantastica. In quel periodo, Bradbury era certamente tra i più osannati autori di fantascienza in Italia e la sua esclusione sarà pretesto di critiche da parte di numerosi esponenti della comunità fantascientifica italiana,

⁸³ Si tratta di Nathalie Novokovski, nata in Georgia ed emigrata in Francia dove sposa Charles Henneberg zu Irmelshausen Wasungen, di origini tedesche. Adottando il nome del marito, Charles Henneberg, la coppia firma numerosi racconti e romanzi di fantascienza. Sembra però che la gran parte delle opere furono scritte principalmente da Nathalie, che infatti proseguirà la sua attività narrativa anche dopo la morte di Charles avvenuta nel 1959. Convinta, in un primo tempo, che Charles identificasse la sola Natalie, Rambelli attribuisce erroneamente a lei la morte del marito nella rubrica di posta di *Galaxy* del maggio 1962. Si correggerà però tre anni più tardi in occasione della pubblicazione di un loro romanzo, *Le notti di smeraldo*, sul numero 56 di *Galassia* del 1965. Sviste di questo tipo evidenziano anche le difficoltà nel reperire informazioni attendibili riguardo a scrittori di fantascienza. Ad esempio, Rambelli credeva che Frederik Pohl avesse scritto anche testi storici, finché lo stesso Pohl chiarì la confusione, attribuendone l’autoria a un quasi omonimo, Frederick J. Pohl. Inoltre, Rambelli confuse per molto tempo C.L. Moore con Katherine Mac Lean, che proprio in questa introduzione la porta ad attribuire opere scritte dalla prima alla seconda (Rambelli e Canal, 1962, pp. 33-34).

⁸⁴ Peter Nicholls (2021) colloca questo periodo tra il 1938 e il 1946 in coincidenza con il successo che raggiunse la rivista *Astounding Science Fiction* sotto la cura di John W. Campbell.

soprattutto quelli affini alle idee di Aldani che, come accennato, sostenevano un'idea di fantascienza meno vincolata a precetti scientifici e incarnata proprio da Bradbury.⁸⁵

In ogni caso, è qui che, una volta stabiliti i quattro pilastri della *science fiction* statunitense, Rambelli e Saffaro ne sottolineano la caratteristica di una comune origine diretta europea, introducendo così la loro ipotesi "simbiotica" già presentata a Frederik Pohl, di una fantascienza come prodotto dell'incontro tra umanesimo europeo e pragmatismo statunitense: "sembrerebbe quasi, che la condizione necessaria per il raggiungimento dell' *optimum* nella science fiction americana sia costituita da un substrato ancestrale chiaramente continentale [europeo] posto a contatto — o forse si potrebbe parlare addirittura di attrito nel senso fisico del termine — con la realtà quotidiana della civiltà americana"⁸⁶ (Rambelli e Canal, 1962, p. 36).

I curatori stilano poi una graduatoria, collocando sotto i quattro pilastri una selezione di autori che considerano comunque di ottimo livello e dotati di una propria personalità stilistica, tra cui: Poul Anderson, Alfred Van Vogt —declassato secondo la volontà di Rambelli—, Philip K. Dick, Damon Knight e altri. Nel gradino più basso invece vengono collocati quegli epigoni che si limitano a ripetere pedissequamente la gran varietà di temi, motivi e repertori del megatesto.⁸⁷ Per i curatori, naturalmente, è in quest'ultima fascia che si produce la fantascienza più deteriore piena di "mostri, superuomini, marziani-carciofo e tale da indurre perfino uno studioso del livello di C. G. Jung a generalizzare e a ridurre la science-fiction ad una sorta di mitologia moderna dominata da invincibili archetipi,

⁸⁵ Lino Aldani criticò duramente l'antologia per l'esclusione di alcuni autori, per lui fondamentali, come Fredric Brown, Richard Matheson e lo stesso Bradbury. "Il più valido esponente della science-fiction americana a livello letterario [...] viene considerato un autore tangenziale, una specie di intruso che avrebbe costruito la propria fama di science-fictioner sulla base di un equivoco." (Aldani, 1963, p. 48). Aldani doveva sentirsi particolarmente toccato da queste esclusioni "eccellenti", visto che lui stesso, nel suo saggio *La fantascienza*, si era paragonato sia a Bradbury sia a Matheson, oltre ad essersi ispirato, in alcune occasioni, alla struttura ad effetto dei racconti di Brown.

⁸⁶ Un vero peccato che i curatori non abbiano sviluppato ulteriormente questa ipotesi che, soprattutto se sviluppata nel senso di un'analisi di interscambio culturale avrebbe potuto dare risultati interessanti. Nelle congetture appena abbozzate di "substrato ancestrale" e di "attrito" tra le due culture possiamo leggere (forse con eccesso ermeneutico) un'intuizione verso le tensioni e negoziazioni in atto in ogni processo di ibridazione culturale, del gioco di flussi e riflussi a cui accennavamo nel primo capitolo. Basti riprendere le parole di Samuel Delany sui viaggi intercontinentali di andata e ritorno della tecnica narrativa dell' "expertise", approdata poi nella moderna fantascienza.

⁸⁷ Curiosamente, tra gli epigoni, i curatori citano una sola eccezione di rilievo, "la perfida e deliziosa inventiva di Evelyn E. Smith, assolutamente atipica e irripetibile" (Rambelli e Canal, 1962, p. 38).

ripresentatisi, sotto l'aspetto di things e creatures assolutamente alien [sic], ad una coscienza umana rimasta uguale a se stessa anche sulla soglia dell'era spaziale"⁸⁸ (p. 38).

I curatori contestano a Jung di ridurre la fantascienza a un mero fenomeno psichico collegato a pulsioni ancestrali e inconse, e quindi storico e totalmente asservito a una fantasia istintiva, mentre insistono nel difendere una posizione logico-razionalista del genere. Se è vero che esiste un gusto che tende al mostruoso (teratofilico), che la critica poi estende per processo metonimico a tutta la fantascienza, Rambelli suggerisce invece altre due possibilità: una antropomorfa, in cui è l'uomo [sic] il fulcro "ineliminabile e determinante" dello sviluppo tematico e narrativo e che corrisponderebbe al filone più produttivo e significativo della fantascienza, ovvero quello sociologico; e una teriomorfa, collocata in un punto medio tra i mostri e l'essere umano, molto più difficile da produrre secondo Rambelli e che trova il suo esponente principale in Clifford Simak, l'autore più amato dalla curatrice. Attribuisco queste considerazioni alla sola Rambelli perché sarà lei, un anno più tardi, a riproporre una versione rimaneggiata e ampliata di questa divisione tripartita della fantascienza nel suo intervento al primo festival del film di fantascienza di Trieste, dove presenterà un interessante parallelismo tra fantascienza e mitologia. Va comunque sottolineato che il Rambelli-pensiero è diffuso in quasi tutta l'introduzione, a riprova forse di quanto affermato da Ugo Malaguti su un apporto marginale e più che altro *stilistico* da parte di Lucio Saffaro.

In linea generale, e nonostante alcune divagazioni e considerazioni non sempre ortodosse, che possono sfociare nella critica impressionistica, questa introduzione costituisce un tentativo coraggioso di inquadrare la fantascienza in una cornice teorico-critica che privilegia sia l'aspetto genealogico sia l'analisi scientifica delle convenzioni narrative più utilizzate, prendendo in considerazione anche la funzione allegorico-didattica di questa forma narrativa. Quest'ultimo aspetto in particolare verrà poi ripreso da Umberto Eco nel famoso saggio *Apocalittici e Integrati* (1964) a cui proprio questa introduzione serve per confermare "l'esistenza di un repertorio figurale istituzionalizzato" nella fantascienza, necessario alla sua funzione allegorica a sfondo educativo: "Non per nulla (e si legga la introduzione critica alla raccolta *Fantascienza: terrore o verità?* edita da Silva)

⁸⁸ I due curatori si riferiscono certamente a C. G. Jung (1958), *Un mito moderno. Le cose che si vedono in cielo*, Bollati Boringhieri, un saggio sul fenomeno degli avvistamenti UFO. I rapporti di Rambelli con le teorie junghiane proseguiranno in articoli successivi, rivelandosi ambigue e contraddittorie.

gli 'addetti ai lavori' discutono sulla ortodossia di una trama, sul rispetto della verosimiglianza scientifica e fantascientifica, col puntiglioso dogmatismo dei retori medievali e rinascimentali" (Eco, 2011).

Umberto Eco, che pure amava la fantascienza e i fumetti, conosceva Roberta Rambelli e fu giurato al Festival di Trieste del 1963, tradisce, nel suo saggio, un pizzico di quello snobismo che vorrebbe denunciare, quando afferma che la fantascienza non esula dal prodotto industriale, dalla letteratura di consumo e non può quindi giudicarsi con gli strumenti applicati alla letteratura tradizionale se non attraverso la "critica dei contenuti", un'attività peraltro da circoscrivere ai quotidiani e ai settimanali. La "cultura" continua ad essere qualcosa di diverso (e superiore), mentre la fantascienza e i suoi "addetti ai lavori" vengono osservati spesso come qualcosa di esotico.

Proprio per tentare di scardinare questi pregiudizi, Rambelli e Saffaro decidono di includere in coda all'introduzione una carrellata di riferimenti ad articoli, saggi e interventi sulla fantascienza apparsi su riviste letterarie, quotidiani, settimanali e cinegiornali tra il 1959 e il 1961 (ad eccezione del saggio di Sergio Solmi pubblicato nel 1953) offrendo una breve recensione di ogni intervento. Va aggiunto che, mancando di una tradizione metodologica in questo campo, i due curatori cercano spesso nei saggi di Solmi e soprattutto nel *New Maps of Hell* (1960) di Kinsley Amis (*Nuove mappe dell'inferno*, 1962), sia dei modelli da cui trarre ispirazione, sia basi autorevoli su cui poggiarsi, cercando al tempo stesso di rifuggire il diletterantismo tassonomico-descrittivo del *fandom*. Con il senno di poi, Rambelli considererà il saggio di Amis "snobistico e sopravvalutato" (Rambelli, 1998, p. 225) e criticherà la propria affezione per la fantascienza sociologica come frutto delle mode (pp. 214-215). In effetti, col tempo Rambelli ammorbidirà le sue considerazioni critiche sulla fantascienza, ammettendo uno spettro più ampio di possibilità narrative non necessariamente legate ad una ortodossia scientifica. Ciononostante, questa introduzione rimane uno dei pochi tentativi critici (l'unico?) di questo periodo che, originandosi dalla comunità fantascientifica, riesca a toccare in qualche modo la cultura ufficiale.

2.2.2. *Science Fiction Book Club* (1963)

Secondo quanto racconta Rambelli, l'idea di creare una collana di libri di fantascienza da vendersi per corrispondenza si deve all'editore de La Tribuna, Mario Vitali, deciso ad approfittare del cospicuo indirizzario ottenuto dalla rubrica di posta dei lettori. Mario Vitali poteva così stampare "libri veri" a prezzi ridotti, risparmiando sulle percentuali ai distributori e librai (1998, p. 226). Rambelli si occupò naturalmente della direzione della collana, per la quale poté finalmente attingere ai vari volumi già acquistati ma mai pubblicati per via della loro estensione. La collana ebbe inizialmente molto successo, tanto che vennero pubblicati ben ventisei titoli in soli tre anni —dal 1963 al 1966—, finché la casa editrice decise di interromperne l'uscita, quando Rambelli aveva già abbandonato *Galassia* da un anno, passata nel frattempo nelle mani di Ugo Malaguti, il quale stava già comunque meditando di creare un proprio progetto editoriale che si concreterà nella fondazione della Libra Editrice e della rivista *Nova SF**. La collana venne ripresa poi nel 1970, nominalmente diretta da Rambelli, ma in realtà affidata di volta in volta a persone differenti come Sandro Sandrelli, Carlo Pagetti o Vittorio Curtoni. Venne di nuovo interrotta nel 1974 dopo appena undici numeri, per poi riprendere due anni dopo, questa volta sotto la guida di Gianni Montanari, che già dall'anno prima curava in solitario *Galassia* dopo averla guidata assieme a Vittorio Curtoni dal 1970. Con la direzione di Montanari la collana produsse altri undici titoli in tre anni e un paio di cambi sia nella veste grafica, sia nelle dimensioni, per poi chiudere definitivamente nel 1979.

Per attirare potenziali abbonati, l'editore decise di regalare il primo volume a chi avesse compilato una cartolina d'iscrizione stampata sui fascicoli delle pubblicazioni de La Tribuna, cominciando dal numero di giugno 1963 di *Galaxy*. Per mettere insieme il volume omaggio, Rambelli rastrellò il materiale già pubblicato nella *Galaxy* statunitense e in attesa di essere tradotto, riuscendo a trovare quattro romanzi brevi: *The seed of earth* (1962) di Robert Silverberg, *The dragon masters* (1962) di Jack Vance, *The visitor at the zoo* (1963) di Damon Knight e *Here gathers the stars* (1963) di Clifford Simak. Rambelli tradusse tutto il materiale e scrisse l'introduzione, cercando di imbastire un filo conduttore tematico credibile —l'incontro tra esseri umani e alieni— per romanzi comunque eterogenei, compose poi una breve presentazione per ogni autore e opera e riunì il tutto in un volume di più di quattrocento pagine a cui diede il titolo *Terrestri e no*. Il volume ebbe un successo

immediato, tanto che la prima tiratura venne esaurita in poco tempo. Nel 1970, il libro venne ristampato e offerto questa volta a pagamento.

Il progetto di Rambelli prevedeva la creazione di volumi curati, dignitosi sia nel contenuto sia nell'estetica, finalmente emancipati dal formato "fascicolo" destinato alle edicole. I libri erano rilegati in broccata con sovraccoperta. Per i primi sei volumi, ad eccezione del primo in omaggio, Rambelli poté contare sulle eleganti copertine create da Duccio Alessandri, che propose anche un progetto grafico per il *Bollettino dello SFBC*, una pubblicazione ridotta che avrebbe dovuto accompagnare la collana, ma l'editore non volle investire oltre. Il progetto di Duccio Alessandri venne accantonato per un formato molto più economico, simile a un "bollettino parrocchiale" che Rambelli battezzò l'"orrendo lenzuolo" (1998, p. 227). Duccio Alessandri lasciò poi l'Italia per il Sud Africa e Rambelli si trovò a dover cercare qualcuno che si occupasse delle copertine. A Genova, riuscì a convincere il pittore Rocco Borella a cederle i diritti di riproduzione delle diapositive dei suoi quadri astratti. Qualche mese più tardi, Mario Vitali decise di inaugurare una collana minore, *La Bussola*, più economica rispetto a *SFBC*. La collana durò poco, solo tredici volumi che vennero poi riassorbiti dalla collana maggiore, ma riuscì nel frattempo a fregiarsi di notevoli copertine firmate dal poliedrico artista Herbert H. Pagani e successivamente da Erberto Tealdi. Rambelli, che curava maniacalmente ogni dettaglio, sapeva bene che l'aspetto estetico dell'oggetto "libro" era tanto importante quanto il suo contenuto per trasmettere il più rapidamente possibile il messaggio di un genere letterario che potesse misurarsi con altre forme letterarie più prestigiose. Per questo optò per copertine eleganti, sofisticate, che presentassero opere d'arte, preferibilmente astratte e il più lontane possibile dalle immagini di astronavi, mostri, pistole laser e donne in abiti succinti che campeggiavano sulle consuete pubblicazioni di fantascienza. Una lezione che venne seguita successivamente da Ugo Malaguti che affidò le copertine di *Nova sf** e di successive collane da lui dirette, alla sua prima moglie Allison (Mariella Anderlini) che Rambelli considerava "una pittrice squisita e raffinata, con una straordinaria affinità per la più astratta pittura Zen giapponese, rivisitata con un'originalità fervida" (1998, p. 222).

Per quanto riguarda i contenuti invece, ogni opera, tradotta integralmente e senza limiti di paginazione, doveva essere preceduta da una presentazione critica a carico di esperti o figure di spicco. Rambelli utilizzò la sua rete di contatti per riuscire a coinvolgere

giornalisti, critici cinematografici, scrittori e intellettuali, come Rolando Jotti, Corrado Terzi, Gianfranco Venè, Valentino de Carlo, Enzo Tortora, Isaac Asimov, Walter Ernsting, Francesco Biamonti e Umberto Eco, quest'ultimo incaricato di presentare *Le sirene di Titano* (1965) di Kurt Vonnegut Jr., anche se avrebbe preferito commentare invece *Straniero in terra straniera* (1964) di Heinlein più vicino a tematiche contemporanee e alla cultura *hippie* che sarebbe approdata di lì a poco anche in Italia. Il progetto delle presentazioni eterogenee funziona fino al settembre del 1965 con l'uscita di *Davy, l'eretico* (*Davy*, 1964) di Edgar Pangborn, introdotta da Valentino de Carlo, tanto che fino a quel momento Rambelli aveva firmato le introduzioni di solo tre delle prime diciassette uscite.

Come per *Fantascienza: terrore o verità?*, anche gli sforzi e le strategie che Rambelli dispiega in questa collana sono volti ad aprire una breccia per la fantascienza nella cultura ufficiale e per un certo periodo sembrano pagare. Ma già a partire dal volume di novembre del 1965, *I vortici dell'assurdo*, un'antologia personale di John Wyndham, Rambelli introdurrà otto dei nove volumi successivi, affidando a Ugo Malaguti il rimanente. Segno, forse, che il progetto era già entrato in fase di declino, almeno nelle considerazioni dell'editore, che infatti lo interromperà l'anno successivo dopo la pubblicazione della traduzione integrale di *World's Best Science Fiction: 1966*, un'antologia curata da Donald Wollheim e Terry Carr, offerta in omaggio agli abbonati come era già avvenuto per *Terrestri e no*. Secondo quanto afferma Malaguti, Vitali avrebbe voluto convertire *Galassia* in quindicinale e ridurre lo SFBC in un canale privilegiato di distribuzione delle giacenze (Malaguti, 1987, p. 261).

Il primo volume ufficiale dello SFBC è *La fine del principio (A medicine for melancholy)*, 1959) un'antologia di racconti di Ray Bradbury, autore che non aveva invece trovato una sua collocazione nell'antologia americana. Rambelli promuove il volume sul numero 34 di *Galassia* (ottobre-novembre 1963), firmando col suo nome la consueta rubrica "Previsioni", con un testo che qui ripropongo come esempio di "postura", perché concentra molte delle strategie di posizionamento già emerse in altri interventi. Un breve accenno a Bradbury e alla possibilità di leggerne finalmente opere inedite dopo anni di assenza è già una mossa felice; l'autrice infatti riesce, al tempo stesso, a presentarsi come colei che "riporta" il tanto amato Bradbury in Italia e a controbattere in tal modo a quanti l'accusavano di disprezzarlo. Ma al di là di questo, tutta la presentazione è una magistrale

lezione di sintesi in cui Rambelli riesce a condensare: una dichiarazione d'intenti, una postura al tempo stesso umile e autorevole, un distanziamento ironico verso il suo passato di scrittrice, un posizionamento come interlocutrice di pari livello con i referenti della fantascienza internazionale e una velata polemica verso coloro che lei considera esperti improvvisati del genere.

Spero che questo primo volume vi dia anche un'idea chiara dell'indirizzo che intendo imprimere alla collana: che non sarà affatto una specie di succursale di *Galaxy* e di *Galassia*, ma la vetrina in cui verranno offerti autori ormai dati per irrecuperabili anche dai più ostinati... inseguitori, sostanziose antologie di celebri science-fictioneers e romanzi salutati dalla critica, nei loro paesi di origine, come avvenimenti straordinari. Posso assicurarvi che mi sono data da fare e che ho fatto sgobbare i miei amici più preziosi e influenti di due continenti per assicurarmi materiale sufficiente a coprire, fin d'ora, un lungo periodo di attività dello SFBC.

[...] Vedete, è il caso di dirvi onestamente che competenti di science-fiction non si nasce. Non ci si può svegliare una mattina e dire "bene, da oggi io faccio l'esperto di sf". L'unica soluzione, per potersi occupare di sf con la speranza di cavarsela, è andare un po' a scuola, scegliendosi come maestri autori e specialisti con esperienze ventennali o trentennali alle spalle. Ai tempi in cui combinavo romanzetti firmandoli spesso con il nome del mio cane (il mio cane protestava, diceva, a ragione, che lui avrebbe saputo fare di meglio), avevo anch'io, come parecchi miei colleghi indigeni, la ferma convinzione di sapere tutto sulla sf. Poi, quando ho cominciato ad occuparmene sistematicamente, mi sono accorta che avevo ancora una quantità di cose da scoprire, così ho deciso di cominciare ad imparare sul serio da chi ne sapeva più di me. Il mio metodo è tuttora in vigore, e forse è un bene, perché in questo modo posso valermi di consulenti che si chiamano Carnell, Asimov, Pohl, Aldiss, Harrison, Ernsting, Simak, per l'attività dello SFBC: una specie di gestalt, che, mi auguro, riuscirà ad incontrare la vostra costante approvazione (Rambelli, 1963e, p. 2 cop.).

L'ethos ironico, colloquiale e ammiccante è tipico dei suoi interventi su *Galaxy* e *Galassia*, dove il "caro lettore" è al tempo stesso il confidente a cui rivelare curiosità e indiscrezioni e il cliente da imbonire. È qui forse il punto di svolta decisivo della transizione *posturale* di Rambelli, che ripudia pubblicamente il suo passato di scrittrice di "romanzetti", esplicita il processo di maturazione necessario per potersi definire esperto di fantascienza e infine enumera la serie di "consulenti" ai quali si può finalmente accostare.

Il tono cambia radicalmente nelle introduzioni della SFBC, dove Rambelli adotta una postura più posata attraverso la quale può esprimere la propria competenza. Per la prima volta, dalla pubblicazione dell'antologia statunitense, Rambelli ha a disposizione uno spazio "ufficiale", formalmente riconosciuto e dedicato, all'interno di quell'istituzione chiamata libro; una cornice idonea, seppur limitata, in cui proiettare un *ethos* autorevole e

maturato, quello “dell’esperto di sf” citato nella presentazione di *Galassia*, conquistato dopo anni di esperienza e dal desiderio costante di continuare ad apprendere. Attraverso l’acquisizione di nuovi strumenti critici e teorici, Rambelli può finalmente proporre analisi più dettagliate, arricchire le proprie presentazioni di suggestioni intertestuali con altre opere e altri autori anche al di fuori del contesto fantascientifico, oltre a formulare ipotesi interpretative e giudizi che poggiano su nuove categorie critiche che Rambelli assimila e adatta alle sue esigenze. È pur vero, che nel clima infuocato degli scontri tra clan, di cui mi occuperò nel prossimo capitolo, l’ethos rambelliano talvolta cede, anche in questa cornice, a insinuazioni che vorrebbero rafforzare la propria posizione confutando quella degli altri, come già avevamo osservato nelle lettere a Pohl.

Nell’introduzione a *La fine del principio* (1963), il volume inaugurale della collana dedicato a Ray Bradbury, Rambelli si appropria di una sottocategoria della *science fiction*, la *science fantasy*⁸⁹, meno dipendente dall’ortodossia scientifica, per definire le opere dell’autore statunitense. In questo modo, può riabilitare la figura di Bradbury senza incorrere in contraddizioni rispetto a dichiarazioni precedenti e potendone così esaltare le qualità poetiche, sottolineando quanto l’autore preferisca puntare “sull’enorme carica di suggestione fantastica, potenziata da un’atmosfera di poesia barocca, che gli è propria” (Rambelli, 1963d). E, come già osservato (si veda c. 1.4), è proprio in questa introduzione che Rambelli cerca per la prima volta di legittimare il suo lavoro di traduttrice, un’intuizione non banale, se pensiamo che anni più tardi Rambelli dovrà rivolgersi ai tribunali per difendere la propria professione e vedere riconosciuti i propri diritti d’autore.

L’autrice si occuperà di introdurre anche una seconda antologia di Bradbury, *Il gioco dei Pianeti* (*The illustrated man*, 1951) pubblicato dapprima sulla collana minore La Bussola e poi riassorbito dallo SFBC nel novembre del 1965. Qui Rambelli descrive Bradbury come “scrittore dell’inquietudine” dotato di una “tavolozza incantata” che gli serve per decorare “la superficie multicolore del suo stile barocco e lussureggiante” al di

⁸⁹ “Science fantasy” fu un termine in uso negli anni cinquanta e sessanta con il quale si voleva indicare un genere ibrido, in cui erano compresenti elementi di fantascienza e di fantasy e che diede il nome ad una popolare rivista inglese (Nicholls, 2020).

sotto del quale troviamo temi che richiamano alla tolleranza, all'utilizzo dei frutti dell'ingegno a fin di bene e alla profonda fede dell'autore (Rambelli, 1965f, p. 9)⁹⁰.

Un altro esempio chiaro della capacità di Rambelli di assimilare concetti teorici per poi plasmarli alla propria sensibilità e alle proprie esigenze si osserva nell'introduzione a *I vortici dell'assurdo* (*Jizzle*, 1954) antologia personale di John Wyndham pubblicata nel novembre del 1965. Per delineare lo stile e la narrativa di Wyndham, Rambelli si affida alle due categorie della letteratura non realista: il fantastico e il meraviglioso. Sebbene già frequenti nella critica francese, si tratta, credo, della prima volta che queste nozioni vengono usate in Italia nella loro accezione teorica specifica, che Rambelli mutua quasi sicuramente dal saggio di Roger Caillois, apparso proprio l'anno prima sul numero quattro di *Interplanet*,⁹¹ e poi inserito in appendice ad un altro saggio di Caillois, *Il deserto del sogno* (1964).

Rambelli aveva criticato il saggio di Roger Caillois qualche mese prima sulle pagine di *Galassia*, affermando che “riesce a collezionare una delle più sbalorditive serie di assurdità che siano mai state scritte sulla science fiction” (Rambelli, 1965d, p. 3), probabilmente perché contraria al principio di Caillois di vincolare la fantascienza alle categorie della fiaba e del racconto fantastico, i cui temi e motivi emanerebbero dalle apprensioni e desideri atavici umani e di cui la fantascienza modificherebbe solo l'aspetto formale in relazione al contesto storico-sociale.

Ciononostante, Rambelli si appropria delle nozioni di meraviglioso e fantastico per convertirle, da categorie narrative in sé, in dispositivi capaci di modulare gli orientamenti della fantascienza. In questo modo Rambelli ammette l'esistenza di una fantascienza non ortodossa che oscilla tra questi due dispositivi: la *science fiction* fantastica e quella meravigliosa. In base a questa nuova elaborazione delle nozioni definite da Caillois,

⁹⁰ È curioso che Rambelli si sia occupata tanto di Bradbury, un autore che in realtà non la convinse mai e che molti anni più tardi confesserà essere, assieme ad Ursula Le Guin, tra gli scrittori meno amati. Arriverà a definirlo addirittura un “vecchio marpione [...] troppo platealmente furbo per essere considerato un ‘grande’” (Anselmo, 1990: página). Anche Thomas M. Disch espresse su Bradbury considerazioni simili, giudicando la sua arte non all'altezza della sua popolarità e sostenendo che “he is an artist only in the sense that he is not a hydraulic engineer” (Disch, 2005, p. 55).

⁹¹ Una pubblicazione ideata da Sandro Sandrelli per dar voce agli autori italiani. I primi quattro numeri vennero pubblicati da La tribuna, a partire dall'aprile del 1962. Rambelli non volle parteciparvi perché la pubblicazione prevedeva il finanziamento da parte degli autori, un principio che lei non accettava. *Interplanet* passò poi ad essere pubblicata per le Edizioni dell'Albero, ma chiusero dopo il numero sette pubblicato il 20 agosto del 1965.

Rambelli definisce la fantascienza del meraviglioso come un sottogenere in cui l'elemento fantasioso non provoca conflitti, scontri o rotture con il mondo presentato e spesso culmina con un lieto fine o un messaggio positivo (e l'epitome di questa letteratura è per Rambelli rappresentata da Clifford Simak), mentre la fantascienza del fantastico, al contrario, sarebbe quella proclive a sviluppi sinistri e angosciosi. Ray Bradbury, Clifford Simak e in misura minore il proprio John Wyndham, sarebbero alcuni tra gli esponenti di queste due "fantascienze", sebbene Rambelli ci tenga a precisare che non si tratta di compartimenti stagni, quanto piuttosto di possibilità fluide, di orientamenti generali che gli autori stessi possono, di quando in quando, trasgredire. I racconti di Windham costituirebbero per la curatrice una perfetta sintesi tra il meraviglioso e il fantastico, intesi perciò in questo contesto come diverse modulazioni della fantascienza, dove elementi propri di una tendenza si tingerebbero delle caratteristiche dell'altra, e viceversa. Da notare quindi una maggiore apertura verso —ed elaborazione di— altre forme di fantascienza che erano state dichiarate *off-limits* nella oltremodo ortodossa introduzione di *Fantascienza: terrore o verità* (1962), a riprova di una maturazione critica della curatrice.

Al di là dell'analisi critica, le sue presentazioni toccano anche altri aspetti interessanti. Spesso Rambelli usa questo spazio per posizionarsi in modo più netto a difesa della fantascienza mediante vere e proprie apologie o denunce verso l'atteggiamento conservatore della critica ufficiale (normativa), relegando in un secondo (o in un terzo) piano la presentazione effettiva dell'opera. Cito come esempio di questo approccio l'introduzione a *Stranieri nell'universo* (1966) di Clifford D. Simak, che diventa lo spazio per un'invettiva contro quella critica che si ostina a snobbare i grandi autori di fantascienza:

Il mondo della letteratura, si sa, è piuttosto bizzarro: la *science fiction* non vi trova legittima cittadinanza. Vi sono alcune eccezioni (da considerarsi per questo con autentica gratitudine) nel campo della critica, ma in generale prevale un *ukase* rigoroso: forse per il suo peccato originale, la nascita come narrativa popolarissima, la *science fiction* è sempre e tuttora considerata con degnazione. [...] Quasi nessuno, nel campo della narrativa ufficiale, si è ancora accorto che la differenza tra *science fiction* e narrativa tradizionale (o *mainstream*, e accetto per buona questa ultima definizione soltanto se quel *main* ha valore di "più numeroso" quantitativamente e non, in senso assoluto, di "più importante") può essere riassunta, nella quasi totalità dei casi, richiamando quella bella e concisa definizione dell'opera di Michelangelo Buonarroti rispetto a quella dei suoi contemporanei: "Ei dice cose, e voi dite parole" (Rambelli, 1966c, p.7).

Scomodando le rime che Francesco Berni (1497-1535) dedica a Michelangelo, Rambelli rivela una volta ancora la sua straordinaria capacità di sintesi, mostrando con una citazione colta che chi si occupa di fantascienza non è uno sprovveduto, forzando un raccordo fra le “due culture”, e sottolineando la predilezione della fantascienza per quei “contenuti” già affrontati da Umberto Eco. Occuparsi delle “cose”, continua Rambelli, non significa però macchiarsi di zdanovismo, giacché “la nobiltà e vastità dei temi” trattati dalla fantascienza la rende “quasi mai strumento di esaltazione vaniloquente o indottrinatrice, ma arma di critica, stimolatrice del pensiero” (p. 8). Rambelli lamenta che se per il romanzo giallo, la critica ha recuperato autori come Graham Greene o Ian Fleming, non si può ancora accostare Theodore Sturgeon a E.T.A. Hoffman o Clifford D. Simak a Gottfried Keller, senza tirarsi dietro “una pioggia di anatemi, un secco invito a non scherzare con i santi” (p. 8).

E in Italia? Se la critica ufficiale ha osannato *Le Cosmicomiche* (1965) di Italo Calvino, guardandosi bene però dal definirla fantascienza, ha invece completamente ignorato, ad esempio, un romanzo come *Il cavallo venduto* (1963) di Giorgio Scerbanenco che Rambelli giudica dotato di uno stile non lontano (anzi superiore) a quello di un Jerzy Andrzejewski⁹² [sic]. Il problema starebbe, secondo Rambelli, proprio nel pregiudizio che grava *a priori* sull’etichetta fantascienza, un genere che incute ancora un vago orrore nella critica internazionale, così come in Italia, “dove l’orribile parola ‘fantascienza’ è sinonimo di bruttezza, e per farsi perdonare di scrivere fantascienza bisogna non soltanto scriverla in modo splendido, ma anche chiamarsi Italo Calvino” (Rambelli, 1966c, p. 13).

Rambelli tocca qui un nervo sensibile. Il pregiudizio verso la fantascienza sembra quasi un responso connaturato al genere stesso e perdura, nonostante i passi avanti negli studi accademici, i quali comunque, seppur mossi dalle migliori intenzioni, spesso mantengono una prospettiva gerarchica, o relegando sistematicamente la fantascienza in una posizione inferiore alla letteratura canonica, o cercando di nobilitarla genealogicamente associandola ad opere accettate dal canone, o infine citandone solo le opere di autori già canonizzati e normalmente estranei al genere, come nel caso di Calvino, Buzzati, Levi e così via.

⁹² Jerzy Andrzejewski aveva goduto, durante i primi anni sessanta, di una certa fama e di varie edizioni italiane delle sue opere, pubblicate da Silva e Lerici, le due case editrici per le quali Rambelli ha curato varie antologie di fantascienza.

Samuel Delany ritiene che l'incontro tra "letteratura" e "fantascienza", considerati dall'autore costrutti discorsivi diversi e autonomi, è sempre conflittuale e spesso culmina col declassamento della fantascienza rispetto alla letteratura.⁹³ Ursula Le Guin accusò apertamente Margaret Atwood di rifiutarsi di identificare le proprie opere con l'etichetta di *science fiction* per paura di essere relegata dalla critica nel ghetto della letteratura, come rivelò la stessa autrice canadese.⁹⁴ Sembra quindi che il pregiudizio verso la fantascienza sia quasi sistematico. Carl Freedman rema in questa direzione quando considera il genere letterario —qualsiasi genere— come una categoria che è tutto fuorché ideologicamente neutra e pertanto:

if science fiction has rarely been a privileged genre, this means that the literary powers-that-be have not wished science fiction to function with the social prestige that literature in the stronger senses enjoys. It cannot be too emphatically stated that the marginally or dubiously canonical status of science fiction has nothing to do with a series of unfavorable judgments on a series of individual texts—as a conservative empiricist ideology of canon-formation might imagine—but results from a wholesale generic dismissal of a kind organic to canonization as a practice (2000, p. 29).

Insomma, se la parola fantascienza genera una sistematica repulsione e se le autorità che si occupano di costruire il canone attuano un rifiuto normativo su questa forma narrativa in quanto tale, dovremmo chiederci se non vi sia qualcosa di percepito e percepibile come intrinsecamente pericoloso, temibile o per lo meno inappropriato nella fantascienza stessa. Azzarderei l'ipotesi che la fantascienza incarna ciò che Deleuze e Guattari hanno definito *letteratura minore*, giacché presenta tutte e tre le caratteristiche esposte dai due filosofi: in essa la lingua è fortemente deterritorializzata; in essa tutto è politica; e in essa tutto assume un valore collettivo (Deleuze e Guattari, 2010, pp. 29-31). Rambelli riconosce intuitivamente alla fantascienza questo status di letteratura *altra*, dove l'aggettivo "altra" così come "l'aggettivo 'minore' non qualifica più certe letterature ma le

⁹³ "The argument always starts with the declaration that science fiction should absorb the values of literature and be transformed by them; labels should be rescinded; boundaries should be erased—these are some of the ways the conflict announces itself. After this warm and friendly invitation, however, the argument goes on to assert that, even if this amalgamation does occur, science fiction will nevertheless always take a back seat to literature: science fiction's basic nonrepresentational aspect dooms it to a position as second-rate fiction." (Delany, 2012, p. VXII)

⁹⁴ "[...] Margaret Atwood doesn't want any of her books to be called science fiction. In her recent, brilliant essay collection, *Moving Targets*, she says that everything that happens in her novels is possible and may even have already happened, so they can't be science fiction, which is 'fiction in which things happen that are not possible today.' This arbitrarily restrictive definition seems designed to protect her novels from being relegated to a genre still shunned by hidebound readers, reviewers and prize-awards. She doesn't want the literary bigots to shove her into the literary ghetto" (Ursula Le Guin citata in Atwood, 2011).

condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilita)" (Deleuze e Guattari, 2010, p. 33).

La collana SFBC si palesa quindi come un vero e proprio punto di svolta, sia per Rambelli, che può consolidare la sua posizione di esperta e di intermediaria tra fantascienza e cultura ufficiale, attraverso un'intensificazione della rete di scambi e "interferenze" tra i due mondi, sia per la diffusione della fantascienza in Italia, che si presenta per la prima volta in maniera sistematica come una collana di libri "veri", dotati di una loro dignità estetica, formale e tematica e meritevoli di occupare gli stessi spazi di legittimazione della letteratura canonica.

2.2.3. Il 1965 e le ultime antologie di fantascienza

Le attività di Rambelli raggiungono il punto di massima intensità ed espansione nel 1965, anno in cui la curatrice, oltre ad occuparsi delle pubblicazioni de La Tribuna, (*Galassia*, SFBC, La Bussola e *Il bollettino dello SFBC*) cura l'edizione di altre tre antologie per case editrici diverse: *Fantascienza: guerra sociale?* per Silva; *Fantascienza della crudeltà* per Lerici e *Il grande dio auto* per L'editrice dell'automobile.

Fantascienza: guerra sociale? segue il progetto di collaborazione avviato con la casa editrice Silva⁹⁵ e costituisce il primo tentativo, almeno in Italia, di presentare una cartografia della fantascienza europea. Si trattò sicuramente di un progetto ambizioso, ma che Rambelli non ricorda piacevolmente per via dei problematici rapporti con alcuni editors e agenti, ma soprattutto per la difficoltà nel reperire materiale pubblicabile di una forma narrativa che, nonostante tutto, continuava a muoversi nei bassifondi della letteratura, a presentarsi e a prodursi attraverso canali spesso amatoriali e improvvisati e di cui quindi si sapeva ben poco fuori dai confini di un dato paese. Senza contare i numerosi ostacoli culturali e linguistici, quando non politici —come per l'accesso a materiale proveniente dai paesi comunisti—, a cui si aggiungevano problemi legati al conseguimento di fonti attendibili su vari autori, di cui bisognava procurarsi contatti e materiale. Il materiale, spesso ignoto, andava poi tradotto, sperando che fosse di una qualità accettabile:

⁹⁵ Dopo il successo di *Fantascienza: Terrore o verità*, l'editore propose a Rambelli altre due antologie, una di fantascienza europea e una italiana, ma quest'ultima non venne mai realizzata (Rambelli, 1998, p. 217).

“Avevo lanciato un SOS in tutte le direzioni, e ogni tanto qualcuno mi garantiva di aver trovato un autore greco che si mangiava Simak a colazione e Sheckley a pranzo. Naturalmente, ne veniva fuori un *wild goose chase*, e alla fine, quell’autore greco non si sapeva dove stava, non si sapeva cosa aveva pubblicato, e in ultima analisi non si sapeva neppure se esisteva” (Rambelli, 1998, p. 225).

Eppure, nonostante le difficoltà, Rambelli riesce a raccogliere ventisei racconti provenienti da Inghilterra, Svezia, Danimarca, Spagna, Francia, Belgio, Germania Occidentale e Orientale, Austria, Svizzera, Polonia, Jugoslavia e Unione Sovietica⁹⁶, una vera e propria impresa in quel contesto. Il volume include una presentazione di Harry Harrison e un’ampia introduzione di Roberta Rambelli che esporrà alcune idee interessanti sugli sviluppi della fantascienza di questo periodo, ma a cui, come spesso le accade, non darà un seguito, né qui né in altre sedi.

In primo luogo, Rambelli sostiene che la fantascienza, dal punto di vista morfologico, ha saputo assorbire e riproporre, nel breve periodo della sua storia, i modi e le forme della letteratura tradizionale e popolare, i suoi generi e sottogeneri. Però, li ha saputi collocare su un binario nuovo, che integra inevitabilmente l’impatto della scienza e della tecnologia nella società moderna. La fantascienza pertanto non come sottogenere o paraletteratura, ma come “una specie di immagine speculare —ancora nebulosa, se vogliamo— della letteratura tradizionale” (Rambelli, 1965b, p. 12), una manifestazione analoga, ma separata o parallela rispetto alla letteratura canonica o ad altre forme di letteratura di consumo. La fantascienza può adottare il modo della satira o dell’allegoria, oppure il sottogenere dell’apologia a sfondo religioso, dell’utopia e della distopia o dei generi popolari come il rosa, l’orrore, lo spionaggio. E può esprimersi anche attraverso la poesia, di cui Rambelli cita gli esempi degli *haiku* di Karen Anderson⁹⁷ o i versi di Sheri S.

⁹⁶ Questi gli autori selezionati per paese e ordine di apparizione: Inghilterra (Brian W. Aldiss, John Brunner, Arthur C. Clarke, Harry Harrison, Robert Presslie, James White, quest’ultimo in realtà è nordirlandese); Svezia (Denis Lindbohm, Sam J. Lundwall); Danimarca (Niels E. Nielsen); Spagna (Francesco Lozano Lozano); Francia (Jaques Bergier e Pierre Versins, Yves Dermèze, Jaques Ferron, Charles Henneberg, Gérard Klein); Belgio (Frans Buyens); Germania Occidentale (Walter Ernsting, William Voltz); Germania Orientale (Ralf Toxxen); Austria (Dieter Braegg); Svizzera (Peter Mathys); Polonia (Stanislav Lem); Jugoslavia (Antun Soljan); Unione Sovietica (Anatoly Dnieprov, A. e B. Strugatskij, Mikhail Vasiliev).

⁹⁷ Karen Anderson pseudonimo di June Millichamp Kruse, moglie di Poul Anderson e co-autrice assieme al marito di alcuni romanzi. È accreditata come la prima autrice ad aver pubblicato haiku di fantascienza: Karen Anderson, “Six haiku”, in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, vol. 23, n.1, Luglio 1962.

Eberhart;⁹⁸ oppure attraverso la fantasaggistica, di cui proprio in quegli anni Umberto Eco aveva prodotto alcuni ottimi esempi.⁹⁹ Si tratta di uno spunto notevole che non verrà poi sviluppato, ma che doveva essere oggetto di discussione popolare in casa *Galassia*, perché Ugo Malaguti ne riconoscerà in più occasioni il merito:

Roberta ebbe la formidabile intuizione di identificare nella science fiction non, come pensavano molti altri esponenti di quel periodo, una sorta di trampolino di lancio per raggiungere elevati livelli nel cosiddetto mainstream. No. Roberta Rambelli, nel suo approfondito studio di quegli anni, era giunta alla conclusione che la science fiction fosse in un certo senso la più alta espressione della letteratura del nostro secolo, l'unica forma di letteratura realistica destinata a condizionare il proseguimento dell'esperienza letteraria, la risposta all'antico conflitto delle due culture, una forma di letteratura "alta" non di genere, ma speculare – nel riprodurne i sottogeneri – alla cosiddetta letteratura mainstream che aveva perduto il contatto con il presente, che non teneva il passo con i tempi, che era incapace di prevedere i comportamenti umani perché non capiva né voleva capire le nuove realtà politiche, etiche e sociali che il progresso tecnologico stava producendo (Malaguti, 1996a, p. 7).

In secondo luogo, Rambelli sottolinea l'importanza del "problema del linguaggio" ovvero dello slittamento focale nello sviluppo della fantascienza che da "letteratura delle idee" procede verso una manipolazione stessa del linguaggio. La natura speculativa della fantascienza è infatti incline a creare linguaggi inediti, che vanno dal neologismo inventato per definire nuove tecnologie, fenomeni, creature, prodotti, fino alla creazione di vere e proprie lingue extraterrestri e ai problemi di comunicazione che da essi derivano. La lingua viene così deterritorializzata, operando all'interno e ai margini del sistema letterario e attuando quegli effetti di straniamento che la configurano, come suggerivo poco sopra, come letteratura minore. Alcuni di questi termini, sostiene Rambelli, possono poi entrare nel linguaggio comune, mentre la terminologia scientifica o fantascientifica può essere adoperata dalla critica specializzata per analizzare un'opera (Rambelli, 1965b, p. 12).

Anche la fantascienza quindi non è affatto immune, anzi rappresenta un agente attivo in quella "svolta linguistica" che domina l'ambito critico e filosofico degli anni sessanta, che dallo strutturalismo si muove verso le differenti correnti poststrutturaliste e agli studi

⁹⁸ Sheri E. Eberhart, pseudonimo di Sheri Stewart Tepper è stata una prolifica autrice di romanzi, anche se la sua attività non decolla fino agli anni ottanta. In precedenza scrive alcune poesie a tema fantascientifico usando il suo nome da sposata. Il poema citato da Rambelli è "Lullaby 1990" in *Galaxy* (statunitense), vol. 22, n. 2, dicembre 1963.

⁹⁹ Sul numero 29 di *Galassia* (Maggio 1963) Rambelli recensisce *Diario minimo* di Umberto Eco, elogiandone l'intelligenza e ritenendolo quanto di meglio la fantascienza italiana abbia mai potuto esprimere fino a quel momento.

semiotici. Nella letteratura canonica sono già in atto “trasgressioni” che puntano a rinnovare la lingua e la struttura stessa dei generi letterari classici; pensiamo ad esempio al *nouveau roman* e alle sperimentazioni di Raymond Queneau e dell’OuLiPo, in Francia, ai saggi e romanzi di John Barth e Thomas Pynchon negli Stati Uniti, alle elaborazioni neoavanguardiste del Gruppo 63 o alla “fase combinatoria” di Italo Calvino in Italia. E così la fantascienza, pienamente inscritta nel suo presente, partecipa *a* e *di* questo rinnovamento, sperimentando nuove tecniche e nuove convenzioni, rielaborando quelle tradizionali o assimilando nuovi dispositivi formali, come nel romanzo *Greybeard* (1964), citato da Rambelli, dove Brian Aldiss ripropone lo stile del *nouveau roman*, un espediente adottato anche da Umberto Eco in “Esquisse d’un nouveau chat” (*Diario minimo*, 1963) che produce uno straordinario ribaltamento ironico. Ed è proprio nella forma del romanzo che, secondo Rambelli, la fantascienza è riuscita ad esprimersi, durante la prima metà degli sessanta, ad altissimo livello rispetto al periodo anteriore, dove la forma prediletta era invece quella del racconto.

Non siamo molto lontani quindi, malgrado la concisione, dalle conclusioni teorico-critiche a cui giungerà, in maniera forse oltremodo elaborata, Samuel Delany (2012), che concepisce la fantascienza e la letteratura come fenomeni sociali e discorsivi distinti. Dal punto di vista del contenuto invece, Rambelli riconferma il filone sociologico come forma più matura e recente della fantascienza, anche se ora, tre anni dopo l’introduzione alla prima antologia, non rigetta un rinnovamento della fantascienza avventurosa alla luce delle nuove tecnologie, e ammette anche una fantascienza esoterica, legata a tematiche mistiche o trascendenti, che si perfezioni attraverso espedienti e moduli di tipo letterario (Rambelli, 1965b, p. 13). La curatrice dimostra quindi di proseguire sulla linea dell’apertura a differenti “modulazioni” della fantascienza, che si estendano più in là dell’ortodossia scientifica o cognitiva. Poco più avanti, Rambelli entrerà nel dettaglio delle “fantascienze” europee e dei racconti presentati nell’antologia. Prima però concluderà questa pre-introduzione ricordando come, nonostante si tratti di una letteratura giovane, si stiano già creando delle fratture interne. Gli editori della vecchia guardia come Gernsback o Campbell rifiutano ad esempio di riconoscere i nuovi filoni della fantascienza come tale — ricordiamo che la fantascienza anglo-statunitense sta attraversando in pieno, a metà anni sessanta, il periodo *new wave*—; inoltre, nonostante l’ostilità della critica ufficiale verso il genere si sia attenuata, Rambelli avverte che comunque la strada da fare è ancora lunga. La

sintesi di questo atteggiamento è condensato in una battuta ironica che Kingsley Amis e Robert Conquest inseriscono nel secondo volume della loro antologia *Spectrum* (1961): “La fantascienza non vale nulla”, gridano fino ad assordarci: ‘Ma questo libro sembra buono’; Bene, allora non è science fiction” (Rambelli, 1965b, p. 15).

Fantascienza della crudeltà, pubblicata da Lerici, un'altra piccola casa editrice milanese dal *pedigree* prestigioso e vincolata in qualche modo al Gruppo 63, è l'antologia con cui Rambelli torna agli scrittori statunitensi, con un'unica importante eccezione, un racconto firmato da Luigi Cozzi ed Ugo Malaguti. Anche questa antologia segue a grandi linee il filone sociologico della *science fiction*, ma viene organizzata lungo sei linee tematiche generali: conquista spaziale, sesso, sovrappopolazione, scienza e comunicazione, religione, politica e guerra. A differenza delle antologie precedenti, Rambelli limita la sua presenza ad una brevissima nota introduttiva e probabilmente compone anche la maggior parte delle brevi presentazioni che precedono ciascuno dei racconti. L'intento dell'antologia, spiega la curatrice, è quello di “raccolgere racconti di science fiction tra i più famosi secondo un piano che offra un panorama dei problemi del futuro immediato visti e risolti — o volutamente non risolti — secondo le interpretazioni fantascientifiche più caratteristiche dell'attuale fase di science fiction sociologica, per lo più fortemente satirica o demistificatrice” (Rambelli, 1965e, p. 14).

Risalta invece la prefazione a cura di Gillo Dorfles, uno dei pochi intellettuali dell'epoca, oltre ad Umberto Eco, che si occupò attivamente di fantascienza come oggetto di studio critico-teorico, specialmente nei saggi inclusi in *Nuovi miti, nuovi riti* che uscì proprio in quell'anno. Anche Dorfles, come del resto Eco, non rinuncia a collocare la fantascienza in un sistema gerarchico e ad assegnarle una posizione defilata dalla quale, secondo una sottesa visione evolutivo-progressiva, potrà un giorno produrre “qualche singolo capolavoro nato sul tronco dei primi modelli ancora impacciati e rozzi” (Dorfles, 1965, p. 9). Un atteggiamento prudente, cauto, che gli permette di non esporsi troppo in ambito ufficiale. Ciononostante, il critico ammette che la fantascienza più impegnata, quella che definisce “antropo-sociologica e cinico-satirica”, ha il pregio di affrontare e denunciare i problemi della società attuale permettendo, attraverso la loro traslazione in un futuro ipotetico, quella distanza critica che sarebbe altrimenti meno tollerabile se fosse espressa direttamente, oppure che risulterebbe meno obiettiva per via di un eccessivo

coinvolgimento. Secondo il critico, una funzione complementare di questo tipo di fantascienza “non di tutta, s’intende” è quella che permette di “contrabbandare” (è il termine usato da Dorflès) certi temi scottanti o certi tabù, normalmente appannaggio della scienza, della sociologia o dell’antropologia, verso aree della società e della cultura che altrimenti non si sarebbero mai avvicinati ad essi. Di nuovo, quindi, come già nell’introduzione di *Fantascienza: terrore o verità* e in *Apocalittici e Integrati* di Umberto Eco, si attribuisce alla fantascienza una particolare funzione pedagogica.

Ma l’antologia è anche paradigmatica della ormai stretta collaborazione tra Rambelli e il duo Malaguti-Cozzi, già da un paio d’anni parte integrante della redazione di *Galassia*. È una caratteristica di Rambelli quella di fungere da nume tutelare e sostenitrice di tutte le sue “scoperte”, ma è particolarmente vicina a Malaguti e Cozzi, li coinvolge nei suoi progetti, li promuove nei loro e, come in questo caso, li inserisce in un’antologia in mezzo ai nomi più importanti della fantascienza statunitense proprio per avallare il loro talento. Come ricorda la stessa Rambelli: “[Luigi Cozzi e Ugo Malaguti], si misero a scrivere assieme un racconto al vetriolo ispirato all’assassinio di Kennedy. Quando mi capitò di curare un’antologia per Lerici [...] mi affrettai a inserirlo perché era al livello degli altri di Asimov, Simak & C. inclusi nel volume” (1998, p. 229).

Entrambi gli scrittori verranno coinvolti anche nell’ultima antologia curata da Rambelli, *Il grande dio auto*, che conclude la trilogia del 1965. L’antologia è commissionata a Rambelli dalla LEA (L’Editrice dell’Automobile) la casa editrice dell’ACI (Automobile Club d’Italia), a conferma di quanto Rambelli si fosse ormai affermata quale referente della fantascienza in Italia e di quanto il genere fosse ramificato nell’immaginario comune —già pronto, quindi, per essere assimilato e utilizzato nelle strategie di marketing. Nell’idea dell’editore, infatti, l’antologia avrebbe dovuto costituire una celebrazione dell’automobile attraverso l’espedito del racconto fantascientifico, che ne potesse esaltare ed espandere le caratteristiche e allo stesso tempo stimolare la fantasia del lettore immaginandone avveniristiche possibilità future.

A metà anni sessanta il *miracolo economico* può dirsi già arrivato al tramonto. Il cambio antropologico è avvenuto, rapido e pieno di contraddizioni, e uno dei suoi simboli più importanti è senza dubbio l’automobile. Se ancora nel 1950 si producevano in tutto il paese 342.000 automobili nel 1964 il loro numero era balzato a 4,67 milioni (Gundle,

1995, p. 174). Se nel decennio precedente anche la più economica utilitaria è uno *status symbol* e un lusso che pochissimi si possono permettere, a metà anni sessanta è un mezzo di trasporto comune, emblema della società dei consumi, compagna inseparabile del piccolo borghese, dell'impiegato, della famiglia in villeggiatura. L'automobile è l'icona del mondo (italiano) già profondamente cambiato, quasi onnipresente in ogni tipo di pratica culturale, ma soprattutto nel cinema dove "si assiste al collasso dell'Italia rurale e popolare e all'ascesa di una nuova specie che [...] si muove in uno spazio del tutto ridisegnato sia dalle nuove distese di cemento che dal percorso della propria rombante moto Gilera (*Mamma Roma*), seicento (*I mostri*), o spyder (*La dolce vita*, *La ragazza con la valigia*, *La voglia matta*, *Il sorpasso*), lasciando alle spalle le rovine e relitti di vita abbandonati per sempre" (Brunetta, 1998, p. 183). Ma il *boom* si consuma in fretta, così come i suoi effetti euforici, "ed è subito crisi" (p. 183).

E la fantascienza, come genere che per eccellenza riesce a cogliere le storture o distorsioni del presente, non può ignorare la crisi. Del resto il filone sociologico, nasce proprio da questa esigenza e nonostante Rambelli ne sia una delle maggiori sostenitrici, deve concedere che la quasi totalità dei racconti sfrecciavano nella direzione opposta alle intenzioni dell'editore, tanto che si vede obbligata a chiedere a Malaguti, che le aveva consegnato un racconto molto critico, di scriverne un altro dove, commenta sardonicamente, "le povere automobili venissero strapazzate un po' meno. Dopotutto, era un'antologia dell'Automobil Club, e non di Italia Nostra o del Club del Ritorno alle Belle Caverne del Paleolitico" (Rambelli, 1998, p. 229).¹⁰⁰

Rambelli riesce comunque a compilare una raccolta interessante quanto eterogenea, che comprende, oltre ai soliti nomi noti, come Bradbury, Simak, Asimov, Heinlein, anche alcuni classici, tra cui Clark Ashton Smith con il racconto eponimo o David H. Keller con un racconto del 1928 dai toni ecologici. Non mancano autori non anglo-statunitensi, come il ceco Josef Nesvadba e il danese, naturalizzato statunitense, Ib Melchior¹⁰¹. Alcuni racconti non sono ripescaggi ma vengono scritti apposta per l'antologia, come quelli di

¹⁰⁰ La casa editrice si rifiutò, ad esempio, di pubblicare uno dei racconti scovati da Luigi Cozzi, "The quest of the Holy Grille" di Robert F. Young, (*Amazing Stories*, dicembre 1964), forse perché temeva un'accusa di vilipendio alla religione (Rambelli, 1998, p. 229). Il racconto venne poi pubblicato da *Urania* (n. 448, 1966) con il titolo "Il radiatore sacro", con sommo disappunto di Rambelli.

¹⁰¹ Melchior è stato anche sceneggiatore e regista di fantascienza. Dal racconto presente nell'antologia, "Il pilota dell'Apocalisse" (*The racer*, 1956) sono stati tratti due adattamenti cinematografici: *Death race 2000* (Paul Bartel, 1975) e *Death race* (Paul W. S. Anderson, 2008).

Harry Harrison e Alfred Van Vogt. E non manca la presenza italiana con Dino Buzzati, l'immane Ugo Malaguti e l'eclettico Silverio Pisu.

Paradossalmente, la pubblicazione di queste antologie segna sia il picco dell' "attivismo" di Rambelli per promuovere e legittimare la fantascienza al di fuori del ghetto, sia una repentina fase di declino che segnerà un punto di non ritorno nei rapporti tra la curatrice e la comunità fantascientifica. Rambelli, che nel 1965 aveva già rinunciato alla cura di *Galassia* per dedicarsi alla SFBC, si ritrovò ad un bivio quando l'editore chiuse improvvisamente la collana nel 1966. Necessità economiche, cambi di priorità negli obiettivi professionali e una generale delusione per l'ambiente fantascientifico italiano con il quale si trovò sempre più in contrasto, la spinsero ad allontanarsi in maniera radicale e definitiva da quella partecipazione vitale nella fantascienza che aveva caratterizzato la sua attività durante la prima metà degli anni sessanta. L'allontanamento fu anche fisico, poiché da Milano si trasferì a Roma, dove sarebbe iniziata una nuova tappa della sua carriera.

Dedicherò il prossimo capitolo ad analizzare gli aspetti salienti che hanno condotto a questa drastica decisione. Per farlo, dovremo tornare un po' indietro, fino al momento in cui Rambelli comincia a curare le pubblicazioni de *La Tribuna*, seguendo questa volta il filo dei rapporti di Rambelli con la comunità fantascientifica italiana. Ben presto, Rambelli si rese conto che le strategie adottate per instaurare una rete di relazioni con molti protagonisti della fantascienza internazionale e della cultura nazionale non funzionavano all'interno del ghetto, stimolato piuttosto da una forza centrifuga e disgregatrice alla quale la stessa Rambelli finì per conformarsi. Emancipatisi in gran parte dalle dinamiche degli pseudonimi, i protagonisti della fantascienza italiana cominciarono a conoscersi...e a non piacersi. L'alleanza degli eletti/reietti, unita da una stessa passione, cominciò a disgregarsi in vari *clan*, vincolati a una città e/o a una figura dominante.¹⁰²

¹⁰² Antonio Bellomi, prolifico scrittore di genere e ultimo autore a pubblicare un romanzo su *Cosmo* prima della definitiva chiusura nel 1967, in un intervento pubblicato sulla rivista *Nova SF** di Ugo Malaguti, conferma l'atmosfera acrimoniosa che condizionava i rapporti all'interno della comunità fantascientifica italiana: "Io e Naviglio [Luigi Naviglio, un altro popolare autore di *Cosmo* della generazione successiva a Rambelli, n.d.A.] a quel periodo avevamo un po' il dente avvelenato col gruppo Malaguti-Rambelli perché sembrava che volessero escludere altri dalla collaborazione, forse non era vero, ma a noi sembrava così. Del resto gli scrittori di fantascienza dell'epoca erano tutti schierati in bande l'una contro l'altra armata: gruppo di Venezia (Sandrelli), gruppo romagnolo (Malaguti-Rambelli), gruppo romano (Aldani), gruppo Milanese (Naviglio), che però non era schierato" (Bellomi, 2014).

Pressioni, invidie e non ultimo questioni di genere, posero Rambelli al centro di numerose polemiche e alla fine furono, se non determinanti, quanto meno aggravanti nell'orientare la decisione di Rambelli di lasciarsi quel mondo alle spalle.

3. Da L.P.R. a Lella Pollini. Crisi e fuga dalla fantascienza

*“Appena presi in mano Galassia, mi ritrovai al centro di un’avanzata
concentrica, fortemente colorata d’odio.”*

Roberta Rambelli

Già dai tempi di *Cosmo*, Rambelli aveva accarezzato l’idea di lavorare come curatrice di qualche collana (Malaguti, 2020, p. 17), mossa forse da una propria inclinazione e sicuramente dal desiderio di sfuggire ai magri compensi della Ponzoni, tanto più che l’editore aveva deciso di cambiare la politica dei compensi, non pagando più alla consegna del manoscritto, ma a pubblicazione avvenuta (Iannuzzi, 2014, 2.2). Rambelli si era già attivata per proporre un’antologia di fantascienza italiana alla Rizzoli e l’offerta di Mario Vitali si rivelò una fortunata coincidenza che non si lasciò sfuggire.

Con quell’approccio aggregatore che avrebbe caratterizzato la sua politica editoriale successiva, Rambelli cercò di creare vincoli e relazioni tra gli scrittori italiani di cui conosceva e aveva apprezzato qualche testo. Così accadde, ad esempio, con Massimo Lo Jacono e Lino Aldani, che entrarono in contatto proprio grazie a Rambelli, come ammise lo stesso Aldani molto tempo dopo: “Bé, veramente chi ci ha fatto diventare amici è stata a signora Rambelli: il gruppo italiano della fantascienza l’ha creato la signora Rambelli!” (Aldani in Cozzi, 2010, p. 1530).

Contemporaneamente, la neo-curatrice, approfittando del moderato successo dell’antologia italiana di *Galassia*, cercò di persuadere Mario Vitali a concedere uno spazio ufficiale e continuo agli autori italiani all’interno della collana, accompagnato da un compenso adeguato che permettesse loro di mantenersi. Vitali si dimostrò ricettivo all’idea di un maggior coinvolgimento degli autori italiani, ma molto meno a quella di un’adeguata retribuzione e così, come ricorda Aldani: “[...] è accaduto questo...insomma, è accaduta una cosa spiacevole, insomma...che non ci siamo trovati con i compensi, perché lei, la Rambelli, mi scrisse: ‘Il dottor Vitali i compensi che vogliamo noi non li vuole dare e allora qui torniamo all’epoca di *Cosmo*’” (Aldani in Cozzi, 2010, p. 1536).

La ricostruzione di Aldani è fondamentale per collocare nella giusta prospettiva le scelte di Rambelli. Dopo il fallimento dell'antologia italiana per Rizzoli e il rifiuto di Vitali di compensare adeguatamente gli italiani, l'entusiasmo di Rambelli, che in quel momento si sentiva ancora e soprattutto una scrittrice, cominciò a scemare. Inoltre, man mano che prendeva contatto con la realtà editoriale della fantascienza italiana si rese conto "che la battaglia che stavamo conducendo noi italiani, lei in testa, in quel momento era prematura. Cioè, adesso, a distanza di anni, queste cose si possono anche dire...insomma, la verità è che non c'erano allora i quindici autori necessari per sostenere con i loro romanzi una collana quasi tutta italiana...no, non c'erano" (pp. 1536-37).

Non vedendo in quel momento uno sbocco adeguato per gli autori italiani, e quindi anche per se stessa in quanto tale, Rambelli orientò le sue energie all'attività di curatrice, concentrandosi nella riorganizzazione della collana con l'obiettivo di soddisfare le richieste dell'editore, ovvero mantenere *Galassia* in vita e se possibile migliorarne le vendite. Ciò supponeva applicare strategie orientate all'ottenimento del massimo risultato in condizioni tutt'altro che ottimali, cercando di mantenere il delicato equilibrio tra un *budget* limitatissimo e un'offerta che riuscisse a trattenere i lettori esistenti, ne richiamasse di nuovi e potesse competere con le testate allora più popolari come *Cosmo* e *Urania*. Il che si traduceva spesso nella ricerca di opere tra gli autori più affermati e amati dai lettori, ovvero anglo-statunitensi e una dura lotta per ottenerne i diritti a un prezzo mai comparabile a ciò che poteva offrire, ad esempio, Mondadori, una diretta concorrente. Rambelli cominciò ad entrare in contatto diretto con un tutto un filone della fantascienza anglo-statunitense, quello della *social science fiction*, che ridimensionò non solo il suo concetto di cosa fosse la fantascienza e di dove potesse arrivare, ma anche di ciò che lei stessa e molti dei suoi connazionali avevano prodotto fino a quel momento. Nel rimettere in piedi *Galassia*, inoltre, Rambelli dovette tener conto del pregiudizio che gravava sugli autori italiani e soprattutto sul gusto dei lettori: "c'erano, per ogni lettore-scrittore che rivendicava Italia-Italia, come lo sponsor di una valanga azzurra, cinquanta lettori-lettori che urlavano, ricattavano, strepitavano "Vogliamo Heinlein! Vogliamo Van Vogt! Vogliamo Dick!" E il dottor Vitali scuoteva saggiamente la testa e diceva che bisognava accontentare i lettori" (Rambelli, 1998, p. 209).

Rambelli, insomma, non chiuse la porta agli italiani, ma considerò che, in quel momento, la gran parte del materiale che riceveva non fosse della qualità e della qualità sufficiente per reggere autonomamente un numero della rivista e che per prendersi la responsabilità di offrire ai lettori un'opera firmata da un italiano, doveva assicurarsi che la sua qualità fosse superiore alla media dei romanzi stranieri (Rambelli, 1998, p. 227).

Se i lettori dimostrarono di apprezzare il nuovo corso della rivista e delle scelte editoriali di Rambelli, quegli scrittori italiani che sognavano *Galassia* come un palcoscenico tutto per sé rimasero delusi e, probabilmente, si sentirono traditi dalla curatrice. E così, alcuni autori decisero di intraprendere iniziative editoriali indipendenti. La prima di queste iniziative partì da Sandro Sandrelli, giornalista e scrittore veneziano, apprezzato da Rambelli, che infatti lo incluse nell'antologia italiana di *Galassia*. Assieme all'amico Giulio Raiola, Sandrelli progettò *Interplanet*, un'antologia periodica di autori italiani e propose l'idea a La Tribuna di Mario Vitali, il quale accettò di pubblicare l'antologia a patto che fossero gli autori ad accollarsi le spese con un contributo di 50.000 lire cadauno¹⁰³ (Rambelli, 1998, p. 211). Sandrelli invitò a partecipare anche Rambelli, la quale non solo rifiutò, ma trovò la sua proposta editoriale esasperante poiché vanificava tutti i suoi sforzi di persuasione verso l'editore de La Tribuna: “*Ma come si fa a convincere il dottor Vitali a sborsare alto quando qui ci sono degli autori che vengono a mettersi d'accordo con l'editore per dire che concorrono alle spese di stampa o addirittura che pagano tutta loro l'edizione [...]*” (Cozzi, 2010, p. 1536, corsivo nell'originale). *Interplanet* costò a Rambelli anche l'amicizia con Andrea Canal/Lucio Saffaro, che partecipò all'iniziativa nonostante il suo parere negativo. Come occorre poi con Asimov,

¹⁰³ Su questo tema Rambelli sarà poi chiamata a rispondere sulla rubrica di posta di *Galaxy*, per difendere (suo malgrado) la politica della casa editrice: “Beniamino Sgorbati di Milano (e, per la verità, anche qualche altro lettore). — Ci chiede cosa ci sia di vero su quanto è stato pubblicato da qualche parte a proposito di certi autori che si sarebbero fatti pubblicare a proprie spese nascondendosi sotto l'egida di compiacenti case editrici. Per quanto riguarda gli altri editori italiani non sappiamo cosa dire. Per quanto riguarda noi possiamo invece ragguagliarla come si conviene. Il nostro *La Fantascienza*, di Lino Aldani è stato acquistato da noi direttamente dall'autore al quale è stata riservata una percentuale sulle copie vendute (il cosiddetto copyright). Il nostro *I ritorni di Cameron Mac Clure* è stato edito in coproduzione con l'autore, il quale, a conti fatti ci ha anche fatto il suo legittimo guadagno. I nostri *Interplanet* sono stati realizzati in compartecipazione con alcuni finanziatori esterni, i quali, visto il successo dell'iniziativa, che si è risolta con un insperabile successo economico, hanno insistito nella combinazione, che ha dato vita a ben tre volumi della collana, di cui si sta già preparando il quarto volume. La formula della coproduzione editoriale è stata ancora utilizzata dalla nostra casa editrice in occasione della stampa di *Brivido all'Italiana*, omnibus di gialli di Franco Enna, che le raccomandiamo e che troverà in ogni libreria. Contento?” (Rambelli, 1963b, p. 2 cop).

Rambelli sentì che Saffaro aveva tradito la loro amicizia e non gli scrisse mai più (Rambelli, 1998, p. 233).

Nonostante tutto, e facendo buon viso a cattivo gioco, Rambelli promosse la pubblicazione di Sandrelli sulle pagine di *Galaxy*, recensendola addirittura con toni entusiastici, celandosi dietro la firma L.P.R.¹⁰⁴ *Interplanet* si presentava come un prodotto editoriale più elegante rispetto ai fascicoli di fantascienza a cui erano abituati i lettori, ma non riuscì, per varie ragioni, a catturare una sufficiente attenzione da parte del pubblico. Sandrelli conseguì pubblicare solo sette numeri dal 1962 al 1965, i primi quattro dei quali per La Tribuna e gli altri tre per la casa editrice Edizioni dell'Albero di Torino. Questo cambio di casa editrice si dovette, secondo quanto riporta lo stesso Sandrelli, ad ulteriori controversie nate dalla decisione di incorporare su *Interplanet 5* (1964) anche autori europei, per giocare d'anticipo sull'antologia europea che stava preparando Rambelli¹⁰⁵ e che sarebbe apparsa l'anno successivo.

Agli inizi del 1963, apparve un'altra pubblicazione che volle occuparsi di fantascienza italiana in maniera sistematica e militante. Si trattava di *Futuro*, una rivista

¹⁰⁴ Si veda ad esempio la recensione del volume sul *Galaxy* di agosto del 1962: “La fantascienza italiana ‘esplode’, possiamo ben dirlo. *Interplanet* non è un esperimento, bensì un libro con grosse credenziali, cui il confronto con la miglior produzione straniera non potrà che giovare. Perché la miglior fantascienza italiana, completamente svincolata dalle pastoie dell’imitazione, del riecheggiamento, è di ottimo livello letterario, di ricca, personalissima imitazione, potendo contare sulle penne agguerrite di un manipolo di ottimi autori, su una felicità ispirativa la quale, pur solidamente radicata nel continente antico, gode d’una freschezza d’invenzione che, altrove, è in gran parte perduta, e d’una profondità di temi e di motivi culturali, di tradizioni civili e artistiche le quali, arricchendo in maniera spiccata il suo contenuto formativo, le danno le caratteristiche della miglior letteratura. Come stupirsi, allora, se questi racconti, questi romanzi insieme profondi e vivaci, avvincenti e meditativi, che hanno da tempo lasciato dietro di sé gli impacci scolastici della didascalica per tuffarsi gioiosamente nella fantasia sconfinata, ma sempre rigorosamente sorretta da una preparazione scientifico-letteraria a prova di bomba, hanno attirato l’interesse, in forma stabile e attenta, della miglior critica italiana? [...] la fantascienza italiana ha tutti i numeri e l’invidiabile vigoria creativa per creare una ricca forma di letteratura perfettamente originale ed autonoma, sui vertici maggiori, sia nel piano più ristretto della “ricreazione scientifica”, sia in quello parimenti importante delle maggiori espressioni dell’arte letteraria” (Rambelli, 1962d, p. 2 cop.).

¹⁰⁵ “Antologie di soli autori italiani... basta, adesso. Esaurita la novità dell’iniziativa, ci si accorgeva di esser finiti da un ghetto in un altro, sia pure dorato. ‘E allora’ mi bisbigliarono in un orecchio i diabolici De Turreis e Fusco [...] ‘perché non facciamo un’antologia europea, con gli italiani frammisti allo stesso livello dei francesi, belgi, tedeschi, ma soprattutto inglesi? C’è nell’aria un’analoga iniziativa, e se noi arriviamo prima...’ Come resistere a un simile allettamento? La risposta fu: Sì! E si partì alla caccia di autori e testi con rinnovato vigore. C’è, però, un’inflexibile legge fisica la quale afferma che due corpi distinti non possono occupare, nel medesimo istante, lo stesso spazio. In quel di Piacenza, perciò, si verificò una, diciamo così, deflagrazione di eccezionale violenza, e *Interplanet 5* (Europa) dovette emigrare d’urgenza, tramite la direttissima per Voghera e Alessandria, approdando a Torino in un caliginoso pomeriggio” (Sandrelli in Cozzi, 2010, p. 1445). De Turreis e Fusco arriveranno addirittura a prendere in giro Rambelli dalle pagine di *Oltre il cielo*, (Iannuzzi 2014, 3.4) per aver affermato che l’idea di un’antologia europea era sua ed antecedente ad *Interplanet*, il che era vero perché gli accordi con Silva prevedevano la pubblicazione dell’antologia europea già dal 1962.

fondata da Lino Aldani, Massimo Lo Jacono e per un breve periodo iniziale anche da Giulio Raiola. *Futuro* si propose come una rivista sofisticata, che attraverso una veste grafica elegante e una cura dei contenuti sia narrativi che critici, tentò di avvicinarsi ai canoni estetico-formali della letteratura alta (Iannuzzi, 2014, 5.1). Purtroppo, anche questo tentativo di promuovere la fantascienza italiana fallì, almeno dal punto di vista commerciale e la rivista sarà costretta a chiudere i battenti dopo solo un anno di attività e otto numeri pubblicati. Al fallimento della rivista contribuirono cause di dilettantismo editoriale e vari problemi di distribuzione, mentre Rambelli, che nel 1963 conosceva già abbastanza bene il panorama della fantascienza italiana, considerò che l'idea di una rivista sofisticata fosse prematura (1998, p. 219). È possibile, infatti, che nello stabilire la propria linea editoriale i curatori non furono capaci di inquadrare il loro lettore ideale o non ne valutarono bene l'impatto in termini economici. La rivista presentava racconti italiani spesso di buona e ottima fattura ed ebbe il merito di lanciare scrittrici come Gilda Musa e Anna Rinonapoli, che avrebbero poi sviluppato la loro carriera soprattutto nel decennio successivo. Agli italiani venivano poi accostati testi di autori stranieri allora poco conosciuti o più eterogenei dal punto di vista del genere, dello stile e della tradizione letteraria, come Guillame Apollinaire e Stanislav Lem (n°1, 1963); Slawomir Mrozek (n°2, 1963); Sygurd Wisnioski e Jozsef Attila (n°3, 1963); Luciano di Samosata (n°4, 1963); Juan Rodolfo Wilcock, Silvina Ocampo (n° 5 e 7, 1964), Mark Twain e Samuel Butler (n°5, 1964); Adolfo Bioy Casares e Jacques Sternberg (n° 6, 1964). Alla narrativa si affiancavano rubriche di saggistica, che alternavano recensioni e commenti diretti alla comunità fantascientifica italiana con articoli o interviste a personalità letterarie dell'epoca, come quelle a Libero Bigiaretti, Elio Vittorini, Ennio Flajano, Mario Soldati e Jorge Luis Borges, quest'ultimo grazie al contatto con Juan Rodolfo Wilcock che portò anche al materiale della Ocampo e di Bioy Casares.

Questo tipo di contenuti suggerisce una volontà di voler avvicinare un pubblico più colto, il quale però, nonostante un contesto propenso all'immaginario fantascientifico, dimostrava un'avversione all'etichetta "fantascienza", che identificava con la paraletteratura e che invece gli editori sfoggiavano con orgoglio in copertina. Al contrario, l'appassionato di fantascienza, maggiormente vincolato ad un certo tipo di opere e autori, si trovava spiazzato di fronte ai contenuti della rivista.

In un certo senso, i curatori di *Futuro* e, in parte *Interplanet*, procedettero in senso inverso a quanto stava facendo Rambelli. Mentre quest'ultima, partendo da *Galassia*, lavorò a poco a poco, attraverso l'SFBC e le sue antologie per "contaminare" con la fantascienza alcuni spazi occupati dalla cultura ufficiale, Aldani e compagnia vollero attrarre la cultura ufficiale verso di loro, imbottigliandola nel loro prodotto e rimanendo in definitiva intrappolati in quel ghetto da cui volevano a tutti i costi uscire.

Certo, queste considerazioni sono possibili solo a posteriori, ma risultavano difficili in un clima di sperimentazione e di rapide trasformazioni sociali e culturali nel quale si trovavano ad operare. Basti considerare quanto i due punti cardine del manifesto programmatico di *Futuro*, espressi nell'editoriale del primo numero della rivista,¹⁰⁶ ossia equiparare *fantascienza* a *letteratura* e proporre una fantascienza italiana emancipata dai modelli anglo-statunitensi, lasciava trasparire quanto queste dichiarazioni fossero in realtà ancora dipendenti da una visione idealistico-crociana dell'arte.

Il primo punto evidenzia la volontà di imporre alla fantascienza gli stessi meccanismi analitico-critici della letteratura canonica, il che significava disattendere la storia, le convenzioni e le tecniche proprie della prima per farla entrare nello stampino della seconda. Come osservato anteriormente invece, Rambelli e più tardi Malaguti avevano inteso che la fantascienza fosse una forma letteraria indipendente e parallela alla letteratura ufficiale, una letteratura minore, *altra* ma non subalterna. Anni più tardi, autori come Samuel Delany o Joanna Russ mossero le loro teorie sulla fantascienza su binari pressoché analoghi. Delany basò il suo modello teorico-critico su una separazione estetica e discorsiva tra *science fiction* e *literature*; mentre Russ dichiarò in toni quasi deleuziani che: "one can't get minority work into the canon by pretending it's about the same things or

¹⁰⁶ "Questa è oggi l'unica rivista italiana di science-fiction.

I cugini periodici che sono in commercio in Italia preferiscono infatti ignorare il carattere di rivista che oggi noi crediamo essenziale.

Ormai la *science-fiction* è matura, cammina con le proprie gambe, i lettori sono scaltriti, sanno giudicare, vogliono essere informati e hanno guadagnato il diritto di esercitare pubblicamente la loro critica. Sotto a questo aspetto 'FUTURO' sarà terreno aperto e comune.

Terreno essenzialmente italiano, perché anche la science-fiction italiana è adulta, non può rassegnarsi al ruolo di Cenerentola, relegata in appendice alle varie pubblicazioni specializzate, 'matrigne' nei confronti del prodotto locale più qualificato, quanto indulgenti e tenere con la produzione straniera anche la più scadente. Senza sciocchi desideri di rivalsa, non metteremo tuttavia al bando gli autori stranieri. Il nostro fondamentale proposito è quello di presentare una science-fiction valida sotto tutti gli aspetti: offrire una narrativa apprezzabile di per sé, prima ancora che per la suspense del suo modulo fantascientifico. Perché sia chiaro una volta per tutte, la *science-fiction* non è un genere, non è un sottoprodotto della letteratura, ma letteratura *tout court*" (*Futuro*, 1963, p. 3).

uses the same techniques as majority work. It probably isn't and doesn't. It may very well look like nothing ever before seen on earth” (Russ, 2018, p. 160). Forse Malaguti ebbe ragione ad affermare che alcuni autori italiani vedevano nella fantascienza solo un trampolino di lancio per accedere alla letteratura ufficiale (Malaguti, 1996a, p. 7) e, a ben guardare, questo atteggiamento potrebbe costituire l'altra faccia della medaglia di quegli scrittori canonici che impiegavano le convenzioni della fantascienza senza dichiararla come tale. In questo senso, l'assimilazione della fantascienza alla letteratura *tout court* rimase per lo più un desiderio di appartenenza frustrato.

Dal secondo punto invece, emerge il permanere di una concezione essenzialista della letteratura, probabilmente figlia di quella figura “ibrida” qual era l'intellettuale “togliattiano”, attraversato da valori tradizionali, poetica crociana e vicissitudini politico-ideologiche contemporanee, che lo mantenevano al di fuori delle questioni postmoderne degli anni sessanta. Prendo ad esempio questo frammento tratto da un articolo di Ivo Prandin, uno dei collaboratori della rivista *Oltre il cielo*:

Noi di *Oltre il Cielo* ci siamo impegnati - e non solo a parole - in una battaglia incruenta per il buon gusto, da una parte, e per la diffusione di opere italiane che abbiano una propria fisionomia, senz'essere un pedissequo ricalco di modelli stranieri dall'altro. Ci rifacciamo, beninteso, alle prove migliori che giungono d'Oltralpe e d'oltre Oceano, cercando di operare quell'innesto di cui si è detto più sopra: *ma vogliamo conservare quel senso del bello e della armonia che è riconosciuto ai popoli latini e al nostro in particolare* (Prandin citato in Iannuzzi, 2012, p. 190, il corsivo è mio).

Confrontiamo ora il suddetto frammento con quest'altro di Benedetto Croce, in difesa di una via italiana alla letteratura, contro la “nordica invasione di spettri” del romanticismo tedesco e inglese:

È forse, in questa accezione [fantastica] veramente romantico il Manzoni, che risolve tutti i contrasti nella fede cristiana e in essa acqueta l'animo? È romantico il Leopardi con quel ragionato pessimismo che, già negli ultimi anni di lui, metteva capo a un programma di fratellanza umana, di confederazione degli uomini contro la nemica Natura? L'uno e l'altro si traggono fuori del dubbio e dell'agitazione, e concludono. *L'anima italiana tende, naturalmente, al definito e all'armonico* (Croce, 1914, p. 259, il corsivo è mio).

L'idea di una prestigiosa tradizione umanistica connaturata nella cultura italiana è parte del retaggio del sistema educativo e penetra nella concezione di una possibile “via italiana alla fantascienza” che possa essere accettabile dal *mainstream*. Basti pensare

all'intervista che Ennio Flaiano concede a Massimo Lo Jacono per *Futuro*: “noi siamo italiani, latini, abbiamo ancora uno spirito umanistico, ci burliamo persino di ciò che ci può spaventare...” (Iannuzzi, 2014, 5.2). Oppure all'articolo di Cesare Cases, che nel 1967 assume la difesa del “cretino” Primo Levi, forse l'unico vero autore di fantascienza tra gli scrittori “ufficiali” e le cui *Storie Naturali* (1965) furono pesantemente stroncate sul numero precedente della stessa rivista.¹⁰⁷ Cases sostiene che: “Levi si è ritagliato una zona ‘italiana’ di fantascienza, in cui al posto della crudeltà della migliore fantascienza americana c'è la malinconia umanistica, al posto dello stile immediato e sbrigativo una maggior consapevolezza linguistica e un ineliminabile bagaglio culturale; al posto dei grattacieli e delle astronavi un'atmosfera casalinga di gabinetti scientifici, vecchi professori e commessi viaggiatori” (Cases, 1967, p. 98).

Nemmeno Rambelli sfugge all'approccio umanistico nella sopracitata recensione ad *Interplanet* (vedi nota 106), rivelando quanto permanga, almeno a livello di sostrato culturale, un'idea di letteratura nazionale dai caratteri essenziali, un'idea che però si rivela insostenibile e paradossale proprio nel momento in cui si adottano forme e modelli che provengono dalle letterature (di massa o meno) importate dagli Stati Uniti o da altri paesi. Ricordo, infatti, che la cesura prodotta durante il periodo postbellico con la tradizione profantascientifica italiana anteriore impedisce ai nuovi scrittori di rivolgersi a quei modelli perché, semplicemente, ne ignorano l'esistenza. Come concepire una fantascienza italiana dai caratteri essenziali, armonica e dal bello stile se la sua origine è popolare e straniera? Come posizionarsi quindi nella dialettica paradossale in atto tra questa nuova “invasione di spettri” e la tradizione letteraria italiana?

Per gli scrittori che propugnano un'emancipazione della fantascienza italiana dai modelli stranieri, non rimane altro che affidarsi alla letteratura colta, di cui possono vantare una tradizione e un'appartenenza, ovvero attuare quelle strategie di differenziazione con le

¹⁰⁷ Cases fa il verso al titolo di un intervento di Franco Fortini sul numero precedente della rivista, un numero che include, nella rubrica dedicata alle recensioni dei libri, una pesante stroncatura di *Storie Naturali*. Anche se non condivido in pieno la stroncatura, questa recensione negativa rivela particolari piuttosto curiosi e utili per la nostra ricerca e i temi trattati in questo capitolo. Curiosamente, infatti, il giudizio negativo non si basa, come si potrebbe pensare, su un pregiudizio verso la fantascienza. Al contrario, rivela quanto il critico in questione abbia una certa dimestichezza col genere e denunci piuttosto la povertà delle trovate e come l'“accostarsi di certi intellettuali ad un genere da loro considerato ‘minore’ o ‘facile’, per nobilitarlo, finisca per portare ad un ibrido fallimentare: cattiva letteratura, pessima fantascienza.” (Fortini, 1967, p. 88).

quali rivendicare la propria presenza nel campo letterario mediante “the assertion of difference, typically on the basis of a claim to national identity” (Casanova, 2004, p. 179).

In linea generale, questa scelta potrebbe rientrare in quella più ampia critica verso le forme deteriori sia letterarie che culturali, associabili all’americanizzazione e alla diffusione di una società dei consumi. Viste da un’altra prospettiva invece, rivelano come l’approccio elitista alla cultura sia difficile da sradicare anche da chi si trova nelle condizioni di poter produrre un’alternativa valida, una letteratura “nazional-popolare” nel senso gramsciano del termine, poiché permane, come sosteneva il filosofo, un distacco fondamentale tra “intellettuale” e “popolo” (Gramsci, 1977, p. 2116). L’editoriale-manifesto di *Futuro* tradisce, a mio avviso, questa discrepanza, questa ambiguità interiore che diviene ancora più evidente nella definizione, come ho brevemente illustrato, del lettore ideale della rivista. Gli stessi curatori probabilmente sentirono la pressione di appartenere al ghetto nel momento in cui cercarono di coinvolgere varie figure dell’élite culturale italiana, non potendosi esimere dal provare un senso di soggezione nei loro confronti. Giulia Iannuzzi riferisce infatti del carattere “rubato” della gran parte delle interviste con alcune di queste figure: quella di Giulio Raiola a Giovanni Comisso è una “intervista inseguimento”; quella di Anna Rinonapoli con Libero Bigiaretti è una “conversazione improvvisata” tra conoscenti; “frettoloso, quasi non volesse disturbare” è Inisero Cremaschi con Mario Soldati, mentre la sua intervista con Vittorini rivela un atteggiamento di “reverente ammirazione” dove l’intervistatore non osa trattare i temi a cui avrebbe voluto sottoporre l’intervistato. “La sensazione è, anche in questo caso, se non quella di un’intervista rubata, quella di un intervistatore in soggezione davanti a un grande maestro [...]” (Iannuzzi, 2014, 5.2).

Inoltre, la comunità fantascientifica, soprattutto nella prima parte degli anni sessanta, si trovò ad avere a che fare con una contraddizione inerente al genere. Dieci anni dopo il suo “battesimo” ufficiale in Italia, la fantascienza mostrava chiaramente, a livello sociologico, il suo aspetto contraddittorio: al contempo epifenomeno del capitalismo avanzato e della civiltà delle macchine e strumento critico degli stessi. Un artefatto estetico, quindi, capace di assumere aspetti tanto reazionari quanto sovversivi.¹⁰⁸ Dove

¹⁰⁸ Jonathan Culler ha osservato che questi doppi aspetti sono connaturati al linguaggio stesso, che stabilisce la norma e al contempo i mezzi per questionarla e cambiarla (2000, p. 60). Per estensione, questa doppia valenza, normativa e sovversiva, si trasferisce anche nella narrativa (p. 92). Per Culler, inoltre, gli studi culturali possono costituire l’ambito ideale in cui esaminare gli artefatti della cultura di massa come

posizionarsi nel fuoco incrociato di quelli che denunciano la letteratura escapistica, la paraletteratura, la cultura di massa e quelli che ne vedono una potenzialità per rinnovare la cultura in generale? Dove collocarsi tra apocalittici e integrati? Le contraddizioni interne potevano assumere spesso aspetti schizofrenici. Tanto il *clan* di Rambelli, quanto quelli che facevano capo ad Aldani o Sandrelli, avevano intuito la natura proteiforme della fantascienza e la difesero e promossero partendo da presupposti che avrebbero potuto coincidere sotto vari aspetti, ma che vennero sviluppati seguendo percorsi diversi, che finirono col creare inizialmente piccole fratture. Col tempo, le fratture si allargarono fino a formare voragini di incomprensioni e conflitti, rese ancora più ampie da ragioni che nulla avevano a che fare con la fantascienza in sé, quando radicate piuttosto in più prosaiche incompatibilità caratteriali, invidie, risentimenti e non ultimo, intrinseche discriminazioni di genere.

3.1. "Rambellidi" e no. Il mondo bipolare dalla fantascienza italiana

Il fallimento del progetto di uno spazio per la fantascienza italiana all'interno di *Galassia*, unito al naufragio dell'antologia italiana per Rizzoli, a cui si aggiunse poco più tardi quello per un'altra antologia italiana per Silva, smorzò, come si è visto, l'entusiasmo di Rambelli verso la produzione nazionale. Un entusiasmo che si andava invece sempre più accendendo per quella fantascienza sociologica di cui scopriva rapidamente il filone attraverso i *Galaxy* statunitensi —che rifornivano di materiale la versione italiana che ora si trovava a curare— e le frequenti visite all'ALI. Questo cambio di strategia deluse le aspettative di chi, come Aldani o Sandrelli, sperava che *Galassia* potesse costituire una rampa di lancio per la fantascienza italiana. Il lavoro di curatrice mostrò inoltre agli addetti ai lavori, un lato della personalità di Rambelli più diretto e intransigente, capace di una generosità estrema verso i progetti e le persone in cui credeva, ma anche poco incline al compromesso e al *politically correct* verso quelle che giudicava mediocri o pompose. Le sue decisioni e le sue affermazioni erano spesso perentorie, soprattutto se sentiva che la sua fiducia veniva tradita, come dimostrarono i tagli netti ai rapporti con Isaac Asimov e Andrea Canal, che

strumenti di manipolazione del soggetto/consumatore, ma anche analizzare il modo in cui questi artefatti possono essere riappropriati in senso creativo e critico (p. 45).

non furono mai più riallacciati. Da parte di chi criticava la sua “svolta americana”, che spesso coincideva con chi veniva escluso dai suoi progetti, insomma, cominciò a prendere forma l’immagine di una Rambelli impulsiva e autoritaria, arrivista e soprattutto “nemica” degli autori italiani.

Dal canto suo, anche Rambelli cominciò a distanziarsi da alcune di quelle figure della comunità fantascientifica che inizialmente aveva voluto unire. La questione di *Interplanet* aveva incrinato inesorabilmente i rapporti con Sandro Sandrelli, mentre la stima che provava per Aldani come scrittore non servì a saldarne la relazione quando i due si conobbero di persona. Roberta Rambelli descrive infatti il suo primo incontro con lo scrittore pavese come “un colpo di fulmine negativo reciproco” (Rambelli, 1998, p. 210). Di Aldani ricorda la presunta vanità nello sfoggiare le proprie opere: “mi mostrò le copie di *Oltre il cielo* su cui aveva pubblicato i suoi racconti e mi parlò a lungo dei suoi ‘superamenti’ (usò questa precisa parola) di vari racconti stranieri, inclusi ‘la Sentinella’ di Brown, che lui aveva scritto. Io ricordavo solo che un suo racconto era stato ricalcato su uno di Sartre, e un altro, ‘XXI secolo’, pure su Sartre” (p. 210). La sua stima scemò ulteriormente dopo l’uscita di *La Fantascienza*, il saggio che Aldani pubblicò nel 1962 fuori collana presso La Tribuna. Si trattava di un primo tentativo di approccio teorico-critico nonché genealogico al genere e fu una richiesta esplicita di Mario Vitali, che gli chiese di includere anche un capitolo finale dedicato alla fantascienza italiana. Rambelli ricorda che nella sezione dedicata agli autori italiani, Aldani “era diventato lirico parlando di Janda, che paragonava a Bradbury [...], trascurando tuttavia di precisare che Janda era lui stesso [...]” (p. 211).

Secondo la ricostruzione che ne fece lo stesso Aldani molti anni più tardi invece, quel capitolo sulla fantascienza italiana era stato pensato di concerto proprio con Rambelli, come una sorta di autocelebrazione per dare risalto a quegli scrittori italiani che avrebbero dovuto comparire regolarmente su *Galassia*. “E siccome ho speso parole di elogio, come dire, piuttosto notevoli nei confronti anche di persone che non stimavo in realtà poi molto, allora ho incensato anche un bel po’ me stesso” (Aldani in Cozzi, 2010, p. 1556).¹⁰⁹ Aldani

¹⁰⁹ Nel capitolo XII dedicato agli scrittori di fantascienza italiani, Aldani dedica ad ognuno dei principali protagonisti una presentazione di qualche riga. A Roberta Rambelli riserva invece ben mezza pagina, definendola un “vulcano” e considerando la sua prosa “scorrevolissima, scintillante, a volte violenta e sonora come il clangore d’una battaglia” (Aldani, 1962, p. 139). Subito dopo, Aldani si occupa di Janda per più di una pagina: “Un autore che a volte sembra intenzionato a voler battere gli americani sul loro stesso terreno,

sostenne comunque, che molte delle “lodi” rivolte a se stesso erano in realtà citazioni di un articolo uscito sul quotidiano *Paese Sera*, che però nella lacunosa correzione di bozze effettuata da Vitali stesso, persero le virgolette (Cozzi, 2010, pp. 1556-1557) e diedero luogo a fraintendimenti e agli attriti che ne conseguirono.¹¹⁰

A poco a poco, questi dissidi e incomprensioni aumentarono le distanze tra queste figure che cominciarono a polarizzarsi in posizioni antitetiche: da una parte, Rambelli e i collaboratori di *Galassia*; dall'altra, il gruppo concentrato attorno alla figura di Aldani e alla rivista *Futuro*, creata assieme all'amico Massimo Lo Jacono conosciuto, paradossalmente, proprio grazie a Rambelli. Secondo quanto riportano alcuni collaboratori di Rambelli, sembra che lei non disdegnasse del tutto le critiche che le rivolgevano poiché potevano essere segno d'invidia per un successo editoriale e infatti “si preoccupava quando nessuno pensava di attaccarla più o meno pesantemente, temendo di essersi lanciata in qualche politica editoriale perdente” (Malaguti, 2004, p. 8). Inoltre, questo tipo di conflitti potevano costituire parte di un interessante gioco strategico per mantenere alto l'interesse sulla fantascienza. Ferruccio Alessandri ad esempio riporta, con iperbolico umorismo che “ascoltando i suoi piani editoriali, pareva di assistere ai programmi per rintuzzare gli attacchi dell'Impero, estendere l'influenza alla Signoria vicina, influenzando sulla politica del Papato e piantando le basi di una lega anseatica, e per sbarazzarsi dei nemici interni inviandoli in lontane ambascerie. In una parola era una donna che pensava troppo in grande per una cosa tanto piccola qual era la fantascienza italiana” (Alessandri in Cozzi, 2010, p. 1593).

Ma Rambelli sapeva bene che critiche e strategie non equivalevano a stoccate diffamanti e caluniose e se non lesinava il giudizio aperto, non agì mai per denigrare di proposito qualcuno dei suoi *avversari*: “Anche con il suo peggiore nemico, Roberta rimaneva solare, chiara, onesta. Potevano farle i torti più atroci, e in quel tempo gliene furono fatti molti, ma lei combatteva solo con la vis polemica, apertamente, senza alzare

vale a dire sul piano della suspense e del colpo di scena è N.L. Janda, considerato il più forte e il più spietato dei narratori italiani di science-fiction” (p.139). Riconosciamo in quest'ultima frase parte della biografia di N.L. Janda inclusa nel primo numero di *Galassia* dedicato agli autori italiani, curato da Rambelli.

¹¹⁰ Aldani ammette inoltre che Rambelli gli diede una grossa mano, soprattutto per la composizione dei cataloghi su autori e pubblicazioni che appaiono alla fine del volume: “Siccome mancavano tanti titoli originali, lei si occupò di chiederli a Mondadori... sì, la Rambelli si interessò di andaré da Mondadori e glieli chiese. E fu sempre la Rambelli che mi procurò la fotografia di Ray Bradbury facendosela dare da Mondadori, e insomma, la Rambelli collaborò moltissimo a quel volumetto là...” (Aldani in Cozzi, 2010, p. 1558).

un dito per danneggiare chi la voleva danneggiare neanche se ne aveva l'opportunità e l'occasione" (Malaguti, 1996a, p. 11).¹¹¹

Questa posizione etica non fu purtroppo condivisa dai curatori di *Futuro* che dai loro pulpiti editoriali cercarono in tutti i modi di delegittimare Rambelli e chi ne condivideva le posizioni, tanto che per questi ultimi avevano coniato il termine canzonatorio *rambellidi*.¹¹² Il palcoscenico privilegiato e culminante dei conflitti tra *rambellidi* e no divenne il primo Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Trieste (di seguito FIFFT) che si celebrò nel luglio del 1963 (si veda Appendice A, figg. 3, 5 e 6).

Il FIFFT era nato da un'idea di Giulio Raiola e co-fondato con Flavia Paulon (già organizzatrice del festival del cinema di Venezia), Paolo Zanotto e Gastone Schiavotto che ne fu il primo direttore artistico. Gli organizzatori riuscirono ad assicurarsi film da vari paesi del mondo, come l'allora Cecoslovacchia e URSS, Francia, Gran Bretagna, Polonia e Stati Uniti e poterono contare su una giuria di tutto rispetto formata da: Jacques Bergier (presidente), Kingsley Amis, Pierre Kast, Gene Moskivitz, Umberto Eco e Luigi Berto. La prima "Astronave d'oro", il premio al miglior film, venne assegnata *ex-aequo* ai film *Ikarie XB 1* del cecoslovacco Jindrik Polak e a *La Jetée* del francese Chris Marker, che nel tempo si convertirà in un classico del cinema di fantascienza e non solo.

Ma al di là dei film, il FIFFT prevedeva anche uno spazio dedicato a conferenze e alle pubblicazioni di fantascienza, ed è qui che i testimoni di quell'evento riferiscono del clima acceso e feroce che vide contrapporsi manicheamente i difensori della fantascienza italiana e i loro presunti detrattori, i *rambellidi*, tra i quali "volarono insulti" (Curtoni, 1999, p. 21) e "volarono quasi le sedie" (Sandrelli in Cozzi, 2020, p. 1444). Molti anni più tardi Massimo Lo Jacono confesserà il movente "bellico" della loro partecipazione al festival:

volevamo fare polemica a tutti i costi, anche perché sapevamo che quello era il modo migliore per farci notare, per ottenere un po' di pubblicità [...] e infatti ricordo che quando andammo al primo Festival del Film di Fantascienza di

¹¹¹ Questa osservazione è confermata anche da Giulia Iannuzzi, che scrive: "Contro le presentazioni editoriali di Rambelli si scagliano i redattori di *Futuro* (tra 1963 e 1964). La risposta di Rambelli si farà attendere a lungo: su *Galassia* in questi anni non si dà molto spazio a discussioni e polemiche (compare qualche velata allusione), solo molto più tardi, nel 1998, la curatrice si toglierà la soddisfazione di scagliare verso Aldani, Lo Jacono e gli altri animatori della rivista romana più di una frecciata" (2014, 4.1).

¹¹² L'uso del termine è menzionato in: Curtoni (1999, p. 21), Alessandri citato in Cozzi (2010, p. 1599), Lo Jacono (1963, p. 77), Sosio (2003, p. 33).

Trieste, lo scopo era quello di andarci a fare la guerra a Roberta Rambelli, ma non tanto per lei quanto per quello che significava, cioè la fantascienza americana che noi, polemicamente mettevamo in contrapposizione a quella italiana (Lo Jacono in Cozzi, 2010, p. 1517).

Le accuse principali che vennero mosse a Rambelli tanto al FIFFT quanto dalle pagine di *Futuro* riguardavano essenzialmente due questioni in realtà interrelazionate: da una parte, le si imputava di non pubblicare la fantascienza italiana o di relegarla alle marginali rubriche d'appendice come "Accademia" per puro disprezzo; dall'altra, l'accusavano di pubblicare solo gli anglo-statunitensi per intascare i soldi delle traduzioni. A posteriori, entrambe le accuse sarebbero state invalidate in considerazione di un singolo aspetto sul quale invece all'epoca si sorvolò. Tra i gruppi coinvolti nella diatriba, Rambelli era l'unica che viveva della fantascienza. La sua attività di scrittrice prima e di curatrice poi erano le professioni con cui manteneva se stessa e la sua famiglia. Per tutti gli altri membri la fantascienza era un hobby o un'attività secondaria: Lino Aldani era professore, Massimo Lo Jacono era giornalista, così come Giulio Raiola e Sandro Sandrelli, che era inoltre divulgatore scientifico. Potevano portare avanti progetti personali e/o autofinanziati, fanzine, riviste e antologie di cui erano spesso editori, curatori e autori del contenuto, e il cui eventuale fallimento portava (e portò) relative perdite economiche e morali, ma non intaccava la loro professione e soprattutto il loro stipendio. Rambelli era invece una lavoratrice *dipendente* di una casa editrice che aveva, come ogni altra impresa commerciale, l'obiettivo principale di ricavare un profitto dalla propria attività, pena il fallimento o nel migliore dei casi, il licenziamento dei responsabili (in questo caso della responsabile) per i mancati obiettivi. E come Rambelli scoprì presto, questi obiettivi raramente si raggiungevano pubblicando autori italiani. Lo sapevano benissimo gli allora curatori di *Urania*, Carlo Fruttero e Franco Lucentini e lo scoprirono più tardi anche Ferruccio Alessandri¹¹³ e Valentino De Carlo durante la loro breve esperienza con la rivista *Gamma* (1965-1968).

Ma a parte la questione economica, l'accusa di un'improvvisa italianofobia non reggeva affatto, proprio in virtù di quanto abbiamo osservato finora. A lei si deve la prima

¹¹³ Così Alessandri ricorda le discussioni con Valentino De Carlo riguardo al materiale da pubblicare sulla rivista: "Troppa fantascienza italiana era un suicidio editoriale. So che gli autori italiani che eventualmente leggessero queste righe insorgeranno, ma la cosa è un fatto, o almeno lo era quella volta. Senza entrare nel merito dei meriti o meno degli autori italiani, sapevamo che pubblicare fantascienza italiana significava vendere poco o niente. Quali fossero le ragioni, snobismo e provincialismo del pubblico o degli autori, non sapevamo. Il fatto rimaneva. Poco o niente" (Alessandri in Cozzi, 2010, p. 1606).

antologia italiana di fantascienza e fu lei a sforzarsi e a lavorare per cercare di ritagliare uno spazio agli autori italiani all'interno di *Galassia*. Se questa e altre iniziative che andò a proporre alle case editrici *mainstream* non andarono in porto fu proprio per il suddetto pregiudizio verso la fantascienza autoctona. Dopo il fallimento dell'antologia per Rizzoli, Rambelli tornò da Carlo Ripa di Meana, che allora ne era caporedattore, per fargli pubblicare un romanzo di Andrea Canal, *Approdo all'ignoto*,¹¹⁴ ma la collana che avrebbe dovuto ospitarlo chiuse “per ansia” (Rambelli, 1998, p. 212). Rambelli accolse nella sua redazione due ragazzini sconosciuti, Luigi Cozzi e Ugo Malaguti, incoraggiandoli nei loro progetti e offrendogli lavoro e opportunità; cercò di lanciare altri giovani scrittori, come Alessandro Mussi, e anche al di là dell'ambito letterario, come testimoniano le insistenti richieste a Frederik Pohl, lavorò incessantemente per far adattare a giovani registi alcune sue storie per il cinema e la televisione, o per favorire il lavoro di giornalisti, o per dare lavoro ad artisti e illustratori coinvolgendoli nei suoi o in altri progetti.

E anche verso coloro che la criticavano o con i quali ebbe divergenze non agì mai per ostacolare i loro lavori. Ad esempio, nonostante avesse manifestato tutto il suo disappunto per l'iniziativa di *Interplanet*, continuò a promuoverla e a recensirla con entusiasmo nelle rubriche o nelle pagine promozionali di *Galaxy*, e non ostacolò la pubblicazione dei romanzi e racconti di Sandrelli per La Tribuna (Rambelli, 1998, p. 210).

Lo stesso occorre con Inisero Cremaschi, un autore atipico, che proveniva dall'ambito letterario colto ma che, deluso, cercò miglior sorte con la fantascienza e si avvicinò, per un periodo, al gruppo di *Futuro*. Cremaschi proseguì poi la sua carriera soprattutto negli anni settanta, come curatore di raccolte e come sceneggiatore e lavorò a lungo per promuovere il lavoro di sua moglie, Gilda Musa, poetessa convertita alla fantascienza, che ne divenne una delle autrici di punta negli anni settanta e ottanta.

Rambelli conobbe Cremaschi durante una visita alla casa editrice Silva, nel periodo in cui stava preparando l'antologia statunitense, da cui risultò un altro “colpo di fulmine negativo”. Come per Aldani, di Cremaschi non ne sopportò l'atteggiamento vanaglorioso e altero —se Aldani si era paragonato a Bradbury, Cremaschi cercò di dimostrare le sue affinità con Borges (Rambelli, 1998, p. 218)— eppure, pubblicamente, ne lodò la

¹¹⁴ Un romanzo che avrebbe dovuto inaugurare il periodo italiano di *Galassia*, ma che alla fine non vide mai la luce.

partecipazione su *Interplanet*¹¹⁵ e ne riconobbe le “doti ragguardevoli” come scrittore (p. 218).

Ma una testimonianza che invece espone, a mio avviso, il nucleo del Rambelli-pensiero sulla fantascienza italiana, così come su tutta la fantascienza in generale, lo troviamo nella presentazione de *Il sistema del benessere* (1965) di Ugo Malaguti, un romanzo che Rambelli pubblicò pochi mesi prima di abbandonare *Galassia*:

C'è, da parte di una grande maggioranza di lettori, una certa diffidenza verso la fantascienza italiana [...] [m]a in realtà, vi sono autori italiani che sono sulla buona strada per conquistare una meritata reputazione internazionale. Per limitarci ai romanzi, basterebbe citare l'esempio dell'elegante e intelligente *Il robot e il minotauro*, di Roberto Vacca e del violento, fortissimo *Il cavallo venduto*, di Giorgio Scerbanenco per testimoniare della validità della science fiction italiana. E' inteso che questa definizione “science fiction italiana” va accettata soltanto in senso indicativo, perché è chiaro che un buon libro di science fiction è buono a qualsiasi nazionalità appartenga l'autore, un americano discendente dai Padri Pellegrini o, poniamo, un giovane scrittore del Ghana o della Mongolia Esterna, per indicare due paesi etnicamente e geograficamente lontanissimi dagli States. Per sua natura, la science fiction non ha confini né limitazioni, al di fuori di quelli qualitativi imposti dagli autori (Rambelli, 1965c, p. 6).

Questo breve frammento mostra, da una parte quanto Rambelli fosse lontana da un pregiudizio aprioristico nei confronti della fantascienza italiana e dall'altra quanto si fosse già distanziata da una concezione essenzialista in senso nazionalista della fantascienza. Il suo criterio di giudizio è qui puramente estetico, anzi, sembra che Rambelli si avvicini, almeno in spirito, ad una nozione *ante-litteram* di *world literature* in senso morettiano, da cui potremmo mutuare per la fantascienza la sua ipotesi di “compromesso” tra forme straniere e materiale locale (Moretti, 2000, p. 58). Gli “States”, in qualche modo, rimangono un punto di riferimento, ma non costituiscono un criterio aprioristico con cui valutare la validità di un'opera di fantascienza, così come non lo è l'appartenenza di quell'opera a qualsiasi altro paese. Facendo il verso a Carlo Fruttero insomma, si può affermare che per Rambelli un disco volante poteva atterrare ovunque.

Significativamente, invece, proprio le opere di Vacca e Scerbanenco sopra citate, si convertono nella miccia di uno dei più aspri attacchi a Rambelli da parte, altrettanto

¹¹⁵ “Interplanet 3 contiene molte novità: nuovi autori di fama, accanto ai più noti specialisti. In particolare, due eccezionali racconti di Inisero Cremaschi e di Livia Contardi. La presenza di Cremaschi, romanziere celebre, testimonia l'interesse che Interplanet in particolare e la science-fiction in generale, stanno suscitando nell'ambito della ‘grande letteratura’ italiana” (Rambelli, 1963a, p. iv).

significativamente, di Sandro Sandrelli che delle due opere, entrambe pubblicate da Rizzoli nel 1963, scrive una recensione su *Futuro*: “Tra gli editori italiani, tra i ‘grossi’ editori, Rizzoli sta dimostrando un notevolissimo interesse per la science fiction. Non già la science-fiction delle rivistine americanoidi, che strappano strilli d’entusiasmo ai ragazzini e alle *direttrici di collana*, bensì la science-fiction d’alto livello, opera di scrittori autentici, o di tecnici e di scienziati i quali dimostrano di saper scrivere con eccellenza” (Sandrelli, 1964, p. 58, il corsivo è mio). Dopo questo *incipit* Sandrelli prosegue con le recensioni vere e proprie, ma quando giunge all’analisi dell’ultimo racconto di Roberto Vacca, (“Auto-da-Fe-Matic”, n.d.a.) lancia una conclusiva invettiva contro Rambelli:

Chissà perché, su questo racconto si sono diretti gli strali della ‘recensora’ d’una rivista emiliana, la quale ha accusato ufficialmente Roberto Vacca di aver ‘derivato nitidamente l’atmosfera’ del suo lavoro ‘soprattutto dalle opere di Vonnegut, e specialmente da *Cat’s Cradle*’, un romanzo uscito recentissimamente e che quindi l’autore non poteva conoscere, ma con cui ha in comune il tono e la problematica. Abbiamo voluto riportare testualmente questa incredibile frase. *Nel suo odio cieco e furibondo contro tutti gli autori italiani*, la suddetta ‘recensora’ giunge ad accusare Vacca di aver copiato un suo racconto da un romanzo americano uscito dopo, e che Roberto Vacca non poteva conoscere. No comment (p. 59, il corsivo è mio).

Purtroppo, non sono riuscito a reperire il testo di Rambelli a cui Sandrelli fa riferimento. Rambelli può aver senza dubbio commesso questo errore grossolano anche in virtù di effettive affinità tra il racconto di Vacca e certe atmosfere mistificatrici della religione presenti in *Cat’s Cradle*, opera che Rambelli aveva scoperto in anteprima proprio durante una sua visita a Rizzoli dove, ironia della sorte, era andata a proporre la pubblicazione del romanzo di Andrea Canal a Carlo Ripa di Meana, come menzionato poco sopra. Proprio durante quella visita, Meana propone poi a Rambelli di tradurre *Cat’s cradle*, ed è quindi probabile che l’abbia letto prima del libro di Roberto Vacca. Sandrelli, da parte sua, certamente ignorava le scorribande di Rambelli alla Rizzoli per proporre autori italiani e per alimentare quell’interesse della casa editrice verso la fantascienza che aveva elogiato. Probabilmente, Sandrelli ignorava pure che Rambelli stesse traducendo Vonnegut, ma il suo acrimonioso intervento converte l’errore di Rambelli nel prodotto di un “odio cieco e furibondo contro tutti gli autori italiani”.

Per quanto riguarda l’accusa di voler pubblicare solo autori stranieri per guadagnare con le traduzioni dobbiamo tornare per un momento al tema economico. Rambelli

percepiva uno stipendio di 20.000 lire al mese (circa 250 euro attuali)¹¹⁶ di cui non erano previsti rimborsi per il trasporto, il cibo o la corrispondenza. Secondo le dichiarazioni di Luigi Cozzi (2020), con una traduzione al mese, che veniva compensata attorno alle 50.000 lire (Cozzi, 2010, p. 1277), Rambelli si assicurava uno stipendio decente con il quale mantenere suo figlio e un marito poco affidabile, che non solo non riusciva a mantenere un impiego, ma che spesso era fonte di grosse perdite economiche.¹¹⁷ Tradurre un romanzo o una serie di racconti stranieri al mese non significava un'automatica preclusione verso gli italiani, visto che La Tribuna poteva contare su varie pubblicazioni dedicate alla fantascienza. Anche nel caso di saltare un mese, Rambelli avrebbe potuto tradurne due il mese successivo e la sua velocità di esecuzione le permetteva comunque ampi margini da questo punto di vista. Va inoltre ricordato, e questo è un punto fondamentale, che malgrado Vitali concedesse piena libertà nelle scelte editoriali di Rambelli, l'autorizzazione finale su ciò che veniva pubblicato spettava a lui.

Nessuno di questi fattori venne ovviamente tenuto in conto dagli accusatori, che contribuirono a cristallizzare una serie di pregiudizi che si protrarranno nel tempo. Nel suo famoso saggio sulla fantascienza italiana, *Le frontiere dell'ignoto* (1977), ad esempio, Vittorio Curtoni reitera le accuse, riproponendo alcune dichiarazioni che Lino Aldani gli avrebbe concesso nel 1972, secondo le quali, prima dell'avvento di Rambelli a *Galassia*, Mario Vitali si sarebbe accordato con Aldani per riservare il 50% dei fascicoli della rivista a opere italiane. Del presunto accordo non si fece poi più nulla e “la responsabilità fu della Rambelli, la quale traeva guadagno soprattutto dalle traduzioni che eseguiva per le due riviste, e che avrebbe sofferto un rilevante danno economico se queste traduzioni le fossero state dimezzate per ospitare scrittori italiani” (Curtoni, 1977, p. 60). Queste dichiarazioni contraddicono, come abbiamo osservato, quanto lo stesso Aldani avrebbe confidato a Luigi Cozzi qualche anno più tardi, ovvero che l'idea di affidare metà dei fascicoli ad autori italiani era in realtà della stessa Rambelli. Curtoni assume invece le dichiarazioni di Aldani come proprie, senza preoccuparsi di dimostrarne la veridicità o di affiancarle ad un contraddittorio, compito che si riserverà invece la redazione della casa editrice, attraverso una nota in calce, nella quale si dichiara che Rambelli attribuiva invece all'editore di

¹¹⁶ Calcolati con il servizio InfoData de *Il sole 24 ore*.

¹¹⁷ Non voglio entrare nel merito di questioni biografiche di cui dispongo solo di alcuni vaghi frammenti, ma le prolematiche famigliari di Rambelli ebbero un impatto non secondario nell'orientare le sue scelte e la sua vita.

Galassia la decisione di non pubblicare italiani (Curtoni, 1977, p. 60, nota 18bis). Col senno di poi, anche Massimo Lo Jacono ammise le ragioni di Rambelli:

Oggi infatti riconosco che la Rambelli aveva la responsabilità della cura di una rivista da edicola, per la quale traduceva anche tutti i testi, e quindi non poteva dare che poco spazio agli italiani, e comunque almeno quello l'ha fatto, e quindi probabilmente lei ha fatto tutto quello che storicamente poteva fare e non di più...ora la capisco e l'apprezzo...ma allora a noi di *Futuro* il suo comportamento razionale sembrò invece come un enorme tradimento e ci lanciammo in una crociata quasi che la fantascienza avesse bisogno di martiri ed eroi (Lo Jacono in Cozzi, 2010, p. 1511).

Il 1963 può dirsi dunque un anno di svolta nella comunità fantascientifica, in cui le faide interne la spaccarono almeno in due fazioni contrapposte, consolidando il pregiudizio di una Rambelli italianofobica e americanomaniaca. Il FIFFT esasperò ulteriormente queste posizioni. Se appena prima del festival si poteva ancora contare su piccoli segnali di distensione, — un racconto di Sandro Sandrelli apparve in coda a *Un mondo da giudicare* di Jack Williamson (1963) pubblicato sul *Galassia* di maggio-giugno, mentre il gruppo di *Futuro* editò un'antologia, *Esperimenti con l'ignoto* (luglio 1963) che comprendeva racconti di Rambelli, Canal e Malaguti— dopo Trieste i ranghi furono serrati. Si trattò senza dubbio di una grande perdita su entrambi i fronti che lascia speculare su quali altre strade avrebbe potuto prendere la fantascienza italiana se avesse potuto contare, ad esempio, su una solida collaborazione tra agenti di rilievo come Rambelli e Aldani. E invece si intensificò “il tipico modus operandi a base di litigate” (Curtoni, 1999, p. 21) e gli attacchi a Rambelli continuarono.

La curatrice era infatti intervenuta al FIFFT con un interessante discorso su possibili parallelismi tra la fantascienza e la mitologia. L'intervento di Rambelli venne poi pubblicato pochi mesi dopo sulla celebre *New Worlds*, costituendo, a quanto mi risulta, l'unica presenza italiana nella rivista inglese, che l'editore presenta come “one of the most interesting of many outstanding speeches at the recent Trieste S-F Film Festival” (Rambelli, 1963f, p. 2).

Ma dalle pagine di *Futuro*, Lo Jacono congeda l'intervento come un fiasco, condito da “citazioni eruditissime quanto fuori posto” causa della fuga di annoiati giornalisti “sgomenti di fronte a tanto effluvio di parole inutili su argomenti che con la fantascienza non avevano nulla a che fare” (Lo Jacono, 1963, p. 76). Più in generale, invece, per Lo

Jacono, eccetto il *pacato* e “simpaticamente unito” gruppo di *Futuro*, “la gran maggior parte degli interventi, rambellidi in testa, faceva sfoggio di una pseudo-cultura da salotto, inutile quanto fatuamente pretenziosa” (p. 77).

Non viene risparmiata nemmeno l'introduzione all'antologia *Fantascienza: terrore o verità* (1962) che Rambelli e Canal avevano pubblicato già parecchi mesi prima. Aldani, che scrive ma non firma la sua recensione, aveva commentato ironicamente che se l'intenzione dell'introduzione era fugare dubbi e confusioni sulla fantascienza, la confusione rimaneva “ma nella testa dei due antologisti” (Aldani, 1963a, p. 48). In una recensione a *Terrestri e No* —il volume inaugurale della SFBC inviato gratuitamente a tutti gli abbonati—, S.A. Fusco (Sebastiano?) lamenta invece i criteri di scelta delle opere e rimprovera alla curatrice un'allusione critica che avrebbe introdotto in una delle presentazioni e rivolta proprio ai curatori di *Futuro*.¹¹⁸ Anche nell'elogiare *Qui si raccolgono le stelle* di Simak, l'ultimo romanzo breve incluso nel volume, Fusco sottolinea che, “ci ha fatto dimenticare la mediocrità del resto e la cattiva salsa in cui è condito” (Fusco, 1963, p. 43). Poco più avanti, sullo stesso numero, un giovane Riccardo Valla¹¹⁹ afferma di aver “letto da poco un mucchio di sciocchezze e di affermazioni di pessimo gusto in un articolo di Roberta Rambelli sul bollettino dello Science Fiction Book Club”, “storture”, “veleno allo stato puro” a cui Aldani risponde placidamente:

C'era un tempo in cui la First Lady mi stimava moltissimo [...] si compiaceva di definirmi ‘grande autore’, ‘critico specializzato notissimo per le sue qualità di studioso’ e via dicendo. Ora la First Lady ha cambiato opinione e trova più giusto, ora, definirmi ‘esperto improvvisato’, ‘esperto motu proprio’, ‘fungo spuntato in congiunture favorevoli’, anche se tutti sanno che ho cominciato ad occuparmi pubblicamente di SF un po' prima di chi tali accuse mi muove. Mi creda, sarebbe indecoroso da parte mia sprecare due pagine della rivista per dimostrare un assioma e per ribattere un articolo così contraddittorio e sconclusionato che si condanna da sé (Aldani, 1963, p. 47).

¹¹⁸ Questo l'incipit del presentazione di Rambelli a *Visita allo zoo* (*The visitor at the zoo*, 1963) di Damon Knight, uno dei romanzi brevi inclusi in *Terrestri e no*: “Come critico ed esperto di science fiction, Damon Knight contende a Frederik Pohl il primo posto nella graduatoria degli specialisti americani. La sua attività è vastissima e preziosa: ad esempio, insieme a Pohl è stato lo scopritore americano di Brian W. Aldiss, Premio Hugo 1962, del quale *certi recensori* farebbero meglio a leggere *Hothouse*, *Time*, *space and Nathaniel* e *The male response* prima di azzardare frettolosi ed inconsistenti giudizi” (Rambelli, 1963g, p. 214).

¹¹⁹ Negli anni a venire Valla diventerà il curatore delle principali collane della casa editrice Nord di Milano, la prima dedicata interamente alla fantascienza, un curatore peraltro molto apprezzato da Rambelli (Rambelli, 1998, p. 234).

Subito dopo, Aldani risponde a una lettrice (Tina Inesi da Roma) che accusa i fantascientisti italiani di essere tutti d'accordo e di inscenare litigate per trarne reciproci benefici. La prova di questo accordo starebbe nella pubblicazione della menzionata antologia *Esperimenti con l'ignoto* (1963), che contiene un racconto di Rambelli, e nelle pubblicità che *Galaxy* e lo *SFBC* riserverebbero ai libri degli autori "italiani".

Signora, lei ha una fantasia davvero invidiabile. Ma tra immaginazione e realtà, c'è un abisso, mi creda. Avrò notato intanto, che la parte a noi avversa ci attacca sì, ma nemmeno ci nomina, forse proprio per la paura di farci pubblicità. Quella che lei ritiene una contraddizione è invece una coerenza da parte nostra. Le dirò a questo punto che personalmente figuro tra i curatori di quell'antologia che ospita un racconto di Roberta Rambelli, un racconto da me apprezzato lo scorso anno e apprezzato anche oggi. Tra me e la curatrice di *Galassia* ci sono mille motivi di dissidio, diciamo pure che in sede di critica ci troviamo agli antipodi. Ma questo non m'impedisce tuttavia di apprezzare ciò che della Rambelli è valido, e di regolarmi di conseguenza (p. 48).

Non dispongo purtroppo dell'articolo citato da Riccardo Valla, ma vorrei comunque evidenziare come, a livello enunciativo, le due risposte consecutive di Aldani sortiscano l'"effetto" di far apparire Rambelli come una figura volubile (cambia idea su di lui senza apparente ragione), sconclusionata (nei suoi articoli), pavida e calcolatrice (attacca senza fare nomi, *ergo*, ci priva di quella pubblicità che stiamo cercando). L'aggettivo "sconclusionata" riferito a Rambelli, riappare poi nel numero successivo di *Futuro*, questa volta per "bocca" di un lettore desideroso di elogiare la rivista.¹²⁰

Sul numero 5 di *Futuro* vengono recensiti, rispettivamente da Aldani e Lo Jacono, i primi due volumi ufficiali della SFBC. Il primo è *La fine del principio* (1963) di Ray Bradbury, uno dei modelli di riferimento di Aldani, il quale non può esimersi, in quest'occasione, dall'elogiare il volume e la curatrice della collana: "Buona la copertina in cui campeggia una riuscita composizione di Duccio Alessandri [...] e nulla da eccepire riguardo alla prefazione: sobria, stringata, come si addice a un libro che ha tutti i numeri per presentarsi da sé. In sede di critica il 'battage' pubblicitario e gli interessi editoriali non hanno diritto di cittadinanza. Questa volta Roberta Rambelli non se n'è dimenticata e ha colto nel segno" (Aldani, 1964, p. 55).

¹²⁰ "Mauro Sardo, Roma. [...] Solo i primi numeri di *Urania* e i primi numeri di *Galaxy*, quelli per intenderci pubblicati prima dell'avvento della sconclusionata signora, possono reggere il confronto con *Futuro*." (Lo Jacono, 1963, p. 78).

Certo, Aldani non rinuncia a imputare indirettamente a Rambelli una mancata imparzialità, —ma riconoscendo implicitamente che esiste quella cosa chiamata “interesse editoriale” che mina l’imparzialità stessa—, eppure, mascherandosi da complimento, il suo effetto critico è smorzato. Effetto che viene invece immediatamente ripreso da Massimo Lo Jacono nella pagina successiva, commentando il secondo volume della collana, *L’Impero dell’atomo* (1963) di Alfred Van Vogt: “Questa iniziativa dello S.F.B.C. pare in definitiva una delle poche cose buone che la Rambelli sia riuscita a combinare da che si è insidiata a Piacenza. Niente da dire, e questo valga per chi mi accusa di antipatie preconette” (Lo Jacono, 1964, p. 56). Quasi per preterizione invece, le antipatie preconette affiorano e come, e in queste pagine ho cercato di analizzarne cause e motivazioni. Resta da stabilire quanto peso ebbe in questi attacchi e stroncature verso Rambelli, una seppur mai dichiarata discriminazione di genere.

3.2. *First Lady o Lady First?*

In “Galassia ed Io”, scritto a distanza di vent’anni dal periodo in cui iniziò a occuparsi della rivista, Rambelli dichiara di non comprendere il clima di astio generalizzato nei suoi confronti, pur riconoscendo le forti inimicizie con alcuni interlocutori:

A certuni, non so ancora oggi cosa avessi fatto per meritarmi tanto rancore: c’erano alcuni che non avevo mai conosciuto, e con i quali non ero mai stata neppure in rapporti epistolari. La cosa più strana fu, che quando più tardi ne conobbi alcuni, mi trovai di fronte a persone civili e per giunta simpatiche, come Emio Donaggio, o Giulio Raiola, o Sebastiano Fusco. Qualcuno mi rivelò poi, vagamente, che tutta la campagna era stata orchestrata da altri e che loro s’erano lasciati travolgere (Rambelli, 1998, p. 227).

Tra le varie ipotesi, curiosamente, Rambelli non ammette la possibilità di una discriminazione di genere: “Non credo che, come direbbero le femministe, ce l’avessero con me perché ero una donna: sono bolle, soprattutto in sf, dove le donne hanno sempre avuto le stesse chance degli uomini” (p. 209).

Sono parole che fanno riflettere. La critica letteraria femminista ha ampiamente dimostrato che le donne non hanno mai avuto le stesse possibilità degli uomini, e in particolare la fantascienza, almeno fino a quando non è stata influenzata dalla seconda

ondata del femminismo, ha sempre manifestato una certa tendenza conservatrice e sessista (Hollinger, 2003; Russ, 2007; Merrick, 2009). Del resto, Rambelli cominciò la sua carriera mascherata dietro pseudonimi maschili e americaneggianti e abbiamo osservato come ciò potesse indicare un desiderio di occupare un'altra identità, non solo culturale, ma anche sessuale. Non è forse questo il sintomo di un disagio verso la propria condizione di donna incasellata in ruoli che non vuole occupare? E se anche si trattasse solo di un espediente editoriale o di un'imitazione di un modello, non proverebbe questo che mancavano modelli alternativi che presentassero figure femminili diverse da quelle che occupavano le copertine della gran parte delle riviste di fantascienza? Potremmo desumere che l'eventuale scelta di pseudonimi femminili (o di nessuno pseudonimo) da parte di Rambelli in quel contesto avrebbe portato a risultati diversi in termini di pubblicazioni e successo editoriale?

Non è possibile rispondere con certezza a nessuna di queste domande, ma potrebbe essere utile evidenziare che tra le scrittrici di fantascienza attive nel periodo più o meno contemporaneo a Rambelli, nessuna sopravviverà professionalmente oltre la prima metà degli anni sessanta. Maria Teresa Angela Maglione scompare da *Urania* e dalla fantascienza nel momento in cui Giorgio Monicelli smette di occuparsi della collana (il suo ultimo lavoro fu *La pace in pericolo* del 1959, firmato con lo pseudonimo Lionel Stern); Laura Parravicini non andrà oltre la sua collaborazione con *Cosmo* (ultimo lavoro *Destinazione eternità* 1961, firmato come Lorraine Parr); Bianca Nulli, dopo aver partecipato all'antologia italiana di *Galassia* curata da Rambelli chiude la sua carriera fantascientifica con *Polvere dal pianeta oscuro* (a puntate in appendice su *Cosmo* 1963-1964); Giovanna Cecchini, promettente scrittrice lanciata da *Oltre il cielo* e l'unica a non usare pseudonimi, dopo qualche racconto in cui mostra, secondo Iannuzzi, "notevole originalità di ispirazione" (2014, 3.3), svanisce nel nulla; e lo stesso si può affermare per altre scrittrici di genere come Maria de Barba, Nora de Siebert o Leonia Celli, quest'ultima attiva anche nella narrativa del terrore ma che non pubblicherà più nulla dopo il 1965.¹²¹

Pur non conoscendo le cause specifiche che hanno condotto ognuna di queste scrittrici ad abbandonare la loro carriera, può considerarsi comunque un aspetto

¹²¹ Ho escluso da questa parziale carrellata sia Gilda Musa che Anna Rinonapoli, le quali, nonostante brevi apparizioni sulle pubblicazioni *Futuro* e *Interplanet* tra il 1963 e il 1964, si affermeranno solo a partire dalla fine degli anni sessanta e soprattutto tra gli anni settanta e ottanta.

sintomatico del contesto socio-culturale in cui si trovarono a operare, un contesto che, come illustrato nel primo capitolo, è ancora profondamente sessista. Soprattutto durante la prima metà degli anni sessanta, la donna è ancora relegata al ruolo di casalinga, angelo del focolare, madre di famiglia, oppure fortemente limitata nell'ascesa professionale. Il femminismo italiano potrà esprimersi con efficacia solo a partire dalle lotte del sessantotto e le sue conquiste si paleseranno soprattutto negli anni settanta, con le leggi sul divorzio (1970), sulla parità tra coniugi che elimina (almeno giuridicamente) la gerarchia familiare (1975), sulla parità sessuale (1977) e sull'aborto (1978).

Nel contesto in cui si trova ad operare Rambelli quindi, la sua postura sociale e culturale si colloca sempre al di fuori del discorso ufficiale, sfuggendo ad ogni ordinaria disposizione normativa. Rambelli è un soggetto nomade, sia letteralmente, poiché cambia domicilio ogni pochi mesi, sia nell'accezione elaborata da Rosi Braidotti (1994) perché sfugge alle identità fisse. Ricordiamo la lettera di quel lettore (o lettrice) che la immaginò come “feroce zitella” perché scriveva avventure spaziali sotto vari pseudonimi maschili. Inoltre, nelle rubriche di *Galaxy* o *Galassia*, Rambelli non perde occasione per sciogliere apposta alcuni pseudonimi maschili per svelare che si tratta in realtà di collaborazioni tra un uomo e una donna —come nel caso di Lewis Paggett o Charles Henneberg— o per assicurare i lettori che non esiste un'improvvisa “invasione” di scrittrici di fantascienza, poiché queste sono sempre esistite, come nel caso di questa risposta a un lettore: “Lei resterebbe stupito se sapesse quanti rispettabili autori di sf., americani e no, sono donne... senza contare quel famoso scrittore che confessava candidamente, in calce ai suoi migliori racconti, di averli fatti scrivere dalla moglie!” (Rambelli, 1962a, p. 2 cop.).

Pertanto, anche se Rambelli non si identificherà mai come “femminista”, sia la posizione professionale sia la sua postura enunciativa possono dirsi tali, in quanto sfidano il modello patriarcale. Durante la prima metà degli anni sessanta, in qualità di curatrice di numerose pubblicazioni, Rambelli riesce ad occupare un'effettiva posizione di (relativo) potere e a dotarsi di una voce autorevole. Ovvero, Rambelli si colloca in una posizione sociale e simbolica che in quegli anni è, possiamo affermare, esclusivamente maschile. Da questa prospettiva, la posizione di Rambelli potrebbe aver dato fastidio a chi si sentiva più in diritto di occuparla. Ugo Malaguti accennò a questa possibilità quando dichiarò che

“Roberta Rambelli ha accumulato in quegli anni molte antipatie, da parte di coloro che avrebbero voluto essere al suo posto [...]” (Malaguti, 1978, p. 229).

Luigi Cozzi è ancora più risoluto. Interrogato da me su una possibile discriminazione di genere verso Rambelli in quegli anni, risponde: “Questo penso di sicuro...che la fantascienza in Italia fosse retta da una donna credo che diede fastidio a molti” (2020). Del resto, che vi sia una sostanziale differenza di trattamenti tra Rambelli e il corrispettivo maschile, lo si può evincere dall’uso dei diversi epiteti che le vengono rivolti nelle varie stoccate di cui ho citato qualche esempio e che sono spesso colorati di ironia e sarcasmo come “First Lady”, “la curatrice”, “la direttrice di collana”, “la rassegnatrice”, “la profetessa”, “la sconclusionata signora” e così via. Lo stesso Lo Jacono, sempre dalle pagine di *Futuro*, si lascia andare a un’espressione che oggi considereremmo sessista quando, in risposta a un lettore, critica la recensione di Rambelli a un romanzo di Scerbanenco, ritenendo che non si capisca molto dell’oggetto delle sue accuse mentre “per il resto si tratta di un *pettegolezso squisitamente femminile*, presentato in un codice comprensibile solo per una cerchia ristretta di specialisti” (Lo Jacono, 1963b, p.78, il corsivo è mio).

Anche se non mancarono certo le critiche da parte dei redattori di *Futuro* verso altre figure editoriali accusate di ignorare o limitare la presenza della fantascienza italiana nelle loro pubblicazioni, l’intensità di tali accuse e, più importante, l’effetto che generarono fu molto diverso. Si pensi ad esempio a Carlo Fruttero e Franco Lucentini, allora curatori della collana *Urania* di Mondadori, che praticarono una vera e propria politica di ostracismo contro la fantascienza italiana, ma la loro nomea tra i principali rappresentanti del genere non fu e non è mai stata intaccata.

Sebbene non ci fu mai, in base ai documenti e alle fonti da me consultate, un attacco esplicito legato a Rambelli in quanto donna, credo che l’insieme di questi atteggiamenti possa inserirsi nel novero delle strategie di soppressione della creatività femminile e della partecipazione attiva della donna nell’attività culturale che Joanna Russ definisce *pollution of agency*, che contribuiscono a sminuire, deridere o mettere in cattiva luce opere o soggetti artistico-culturali femminili. E ciò avviene sia che si tratti di azioni inconsce frutto del contesto sociale, di cui anche Russ ammette che non ci si può liberare del tutto (2018, p. 21), sia che si tratti azioni premeditate. Gli effetti di queste strategie provocano, come

nel caso di Rambelli, l'esclusione dal canone —di qualsiasi canone si tratti— che a sua volta priva altre donne di modelli da seguire e ai quali ispirarsi e di una tradizione alla quale appartenere.

Gli interventi polemici, le stoccate, le allusioni più o meno esplicite, contribuirono a cristallizzare un'immagine di Rambelli quale antagonista della fantascienza italiana che si perpetuò nel tempo, fino a quando il suo ruolo come una delle maggiori rappresentanti e promotrici della fantascienza degli anni sessanta si dissolse e svanì quasi del tutto. Queste azioni agirono come una sorta di contro-postura rispetto a quella che Rambelli aveva costruito all'interno del campo letterario fantascientifico e letterario, sostituendosi e continuando a perpetuarsi negli interventi e nei discorsi specialistici e accademici successivi, dove Rambelli verrà, salvo poche eccezioni, o dimenticata o volontariamente omessa, come osserveremo nell'ultimo capitolo di questa prima parte.

Le polemiche, i dissidi, una vita privata non semplice, uniti ad un carattere inflessibile e orgoglioso, che la portarono spesso a prendere decisioni perentorie, la fecero optare per un taglio netto con quel mondo, una volta minato l'entusiasmo per una passione viscerale che, malgrado tutto, non l'abbandonerà mai almeno a livello privato. Questa passione tenterà più volte di riaffiorare a ogni possibile occasione, ma non la vedrà mai più coinvolta attivamente e da protagonista come durante questo periodo. È Rambelli stessa ad offrirci un'immagine efficace di quell'allontanamento nell'epilogo di "Galassia ed Io", in cui fonde, in un'immagine metaforica, la rimozione di un tumore che la colpirà qualche tempo più tardi, con la propria rimozione dal mondo della fantascienza:

Ma io ero già fuori. Pochi mesi dopo anzi, morii, letteralmente, su un tavolo operatorio, durante un intervento chirurgico che mi sbarazzò (definitivamente?) di un cancro. Fu una specie di cesura simbolica. Rimossi, non so fino a che punto involontariamente, gli anni che adesso appartengono al "come eravamo" della sf in Italia. Forse morii in modo più definitivo per il mondo della sf (che forse qualcosa mi deve: se non altro, rivendico la serietà delle intenzioni, e la creazione della prima collana di libri fantascientifici), perché in seguito molti mi hanno cercato come traduttrice, ma, escluso Ugo Malaguti, non mi hanno chiesto di mettermi davanti a una macchina da scrivere per riprendere una partecipazione più attiva. [...] Forse, chissà, quella volta sono morta davvero, e non me ne sono accorta (Rambelli, 1998, p. 234).

3.3. 1966. Fuga dalla SF...

Sulla rubrica “Lettere al direttore” del numero 28 di *Nova sf** (dicembre 1996), una lettrice nostalgica ringrazia Ugo Malaguti per aver ricordato la figura di Roberta Rambelli, scomparsa nel gennaio di quell’anno, e per aver ripubblicato uno dei suoi racconti migliori, “Parricidio”. La lettrice lamenta, non senza una punta di risentimento, il trattamento verso Rambelli e il suo oblio da parte della comunità fantascientifica italiana. Malaguti risponde intelligentemente, sottolineando la complessità e le molte sfaccettature delle vicende a lei legate: “se è vero che Roberta Rambelli non ha ottenuto in certi ambienti i riconoscimenti che avrebbe meritato, è pur vero che la scelta di diventare la prima traduttrice italiana per i grandi editori fu una scelta libera” (Malaguti 1996c, p. 258).

È sempre problematico discutere di “scelte libere” in un contesto caratterizzato dalle pressioni esaminate nei paragrafi anteriori e soprattutto con la responsabilità di dover mantenere la famiglia, specie quando la famiglia in questione contribuisce a complicare le cose. Luigi Cozzi afferma, senza mezzi termini, che Rambelli iniziò a occuparsi di traduzione perché con i romanzi “non ci campava” (2020). Lo stesso Cozzi pubblicò la storia degli eventi che portarono Rambelli ad abbandonare *Galassia*, precipitati da uno dei tanti imbrogli in cui era coinvolto il marito che procurò un grosso debito a Rambelli proprio verso La Tribuna di Mario Vitali (Cozzi, 2010, pp. 1277-1278).¹²²

Nel 1966, *Galassia* è già da mesi nelle mani di Ugo Malaguti e Mario Vitali interrompe la pubblicazione della SFBC. Rambelli decide di voltare pagina. Nei successivi tre anni consoliderà la sua attività di traduttrice, sfruttando sia i contatti dell’ambiente fantascientifico, sia quelli con altre case editrici. Il suo sguardo professionale si volgerà spesso al mondo antico, recuperando vecchie passioni che già trasparivano nei suoi

¹²² In base alla versione di Luigi Cozzi, Rambelli chiese a Mario Vitali un aumento dei compensi. Vitali rifiutò, ma come controproposta offrì al marito di Rambelli, Alfredo Pollini, di gestire in proprio la vendita del catalogo dei libri legali della casa editrice. La proposta sembrava buona e il margine di guadagno decente, così Roberta e suo marito accettarono. “Ma dopo circa dieci mesi di intesa operatività, risultò che il Pollini aveva effettivamente effettuato tantissime vendite, prelevando dal magazzino della casa editrice un valore in libri pari a circa 30.000.000 di lire, e poi...poi era semplicemente sparito. Svanito. Nessuno sapeva più dov’era finito (Roberta Rambelli inclusa)” (Cozzi, 2010, p. 1278). Dopo varie discussioni, Mario Vitali, che comunque nutriva una grossa stima per Rambelli, decise di non sporgere denuncia, ma pretese da lei la restituzione dei soldi. Sapendo però che non li aveva, “le propose questa particolare formula di risarcimento: da quel momento in avanti lei avrebbe lavorato solo e in esclusiva per la CELT [La Tribuna] che però avrebbe pagato a Roberta soltanto la metà del compenso di ogni traduzione, trattenendo l’altra metà del compenso come recupero parziale del denaro perso con i libri, sistema da adottare sino al raggiungimento del totale che era dovuto dal Pollini” (p. 1278).

romanzi e nei suoi testi saggistici: antropologia, etnografia, mitologia, storia dell'arte. Collaborerà alla redazione di un'enciclopedia per ragazzi, firmando alcuni fascicoli su temi quali la religione, l'arte e le culture antiche e inizierà inoltre a collaborare con la RAI,¹²³ scrivendo testi per documentari e sceneggiature televisive e radiofoniche (si veda Appendice E). Il richiamo della fantascienza si farà di nuovo irresistibile verso la fine del decennio, alimentato dalle missioni spaziali e lo sbarco sulla Luna.

Il 1966 può considerarsi quindi l'anno della transizione, che chiude la fase di Rambelli come protagonista della fantascienza italiana. Ma il passaggio non è certamente brusco, anche a causa dell'enorme quantità di progetti di cui Rambelli rimaneva responsabile. Basti pensare che ancora nel 1965, Rambelli aveva curato otto volumi dello SFBC, cinque volumi della collana minore La Bussola, otto fascicoli di *Galassia* (più altri tre curati assieme a Ugo Malaguti, durante il passaggio di consegne), oltre alle tre antologie esterne a La Tribuna e una raccolta personale di Robert Sheckley, *La decima vittima*, tradotta e curata per Bompiani. Oltre alla curatela e alle traduzioni, Rambelli partecipava in molte di queste pubblicazioni con introduzioni o articoli di presentazione nel *Bollettino dello SFBC*.

Questo carico ipertrofico di lavoro prosegue anche l'anno successivo. Nel 1966, cura per La Tribuna altri sette volumi dello SFBC e cinque de La Bussola, oltre a mantenere una collaborazione, anche se defilata, con *Galassia*, firmando cinque presentazioni. In questo periodo, la casa editrice Rizzoli le propone una collana, *Avventure e Fantascienza*, che avrebbe dovuto combinare romanzi di fantascienza e gialli, un accoppiamento che Rambelli ritiene "insano", anche se le sue rimostranze non riescono comunque a far desistere i redattori affinché modifichino il progetto (Rambelli, 1998, p. 230). Come previsto, la collana si rivelerà un fallimento, durerà poco più di un anno dopo aver pubblicato solo cinque volumi, tre dei quali tradotti da Rambelli. La cura di questa collana —e il suo preannunciato fallimento— le costa numerose critiche, soprattutto da Ugo Malaguti, con il quale i rapporti si raffredderanno per qualche anno, ma è anche l'occasione per confrontarsi con un genere diverso, il giallo, dal quale negli anni a venire riceverà le maggiori soddisfazioni e i maggiori introiti come traduttrice. Inoltre, le dà modo

¹²³ Radiotelevisione Italiana, la rete di canali radiotelevisivi pubblici nazionali.

di veder finalmente pubblicato *Ghiaccio Nove* (1966) del suo amato Vonnegut, un progetto rimasto in cantiere per tre anni.

Sempre nel 1966, Rambelli accetta di scrivere, per la rivista culturale *Comma: prospettive di cultura*, un articolo sulle caratteristiche anticipatrici della fantascienza. In questo breve intervento, Rambelli dichiara di discostarsi dalla definizione formulata a suo tempo da Jacques Bergier, secondo cui la fantascienza valida è solo quella che appoggia su solide e verificabili basi scientifiche, il che naturalmente invaliderebbe la gran parte della produzione. In realtà, secondo l'autrice, dietro l'apparente capacità messianica o profetica della fantascienza si nasconderebbe semplicemente un'abilità estrapolativa dello scrittore, i cui gli esempi più classici si troverebbero già nelle opere di Verne e nelle teorizzazioni di Ziolkowski¹²⁴ [sic], ma si tratterebbe comunque di una funzione marginale rispetto al valore dell'opera stessa. In alcuni casi, però, le predizioni delle opere di fantascienza possono essere utili come deterrente, come esempio di ciò che non dovrebbe mai avverarsi, come per le storie postatomiche o postapocalittiche. Rambelli riferisce ad esempio, il caso di *When the Blowup Happens* [sic] di Robert Heinlein, racconto pubblicato prima di Hiroshima e che provocò l'irruzione dell'FBI nella redazione della rivista.¹²⁵

L'articolo prosegue presentando alcuni esempi di possibili predizioni contenute in varie storie, correlandole poi a studi, ricerche, esperimenti o contesti che fungerebbero da sottobosco per l'eventuale anticipazione o estrapolazione: l'abuso di tranquillanti nel racconto "What to do until the analyst comes" (1956) di Frederik Pohl; la progettazione di macchine e robot per l'esplorazione spaziale, come nelle opere di Sheckley, Asimov o dei fratelli Strugatsky che nella realtà erano ancora in fase di sperimentazione; la creazione di biologia artificiale, come gli androidi, una predizione che Rambelli giudica più "ardua" ma possibile, sulla scorta delle conoscenze a lei contemporanee, come l'esperimento di

¹²⁴ Konstantin Ėduardovič Ciolkovskij (1857-1935) scienziato e ingegnere russo noto come divulgatore di teorie aeronautiche e astronomiche e per le sue opere di estrapolazione che lo portarono a teorizzare su viaggi interplanetari e forme di vita extraterrestre.

¹²⁵ Il racconto di Heinlein si intitola in realtà "Blowups Happen", e fu pubblicato su *Astounding Science Fiction* nel 1940. Assieme a "Solution Unsatisfactory" (*Astounding Science Fiction*, 1941) è uno dei racconti che anticipa l'uso della bomba atomica da parte degli Stati Uniti. In quel periodo storie del genere non erano rare. Non ho trovato riferimenti alla menzionata incursione dell'FBI, ma è vero che Heinlein fu coinvolto marginalmente in un'investigazione del governo circa possibili fughe di informazioni sul Progetto Manhattan. Al centro dell'investigazione c'era soprattutto un'altro scrittore di *Astounding*, Cleve Cartmill e il suo racconto "Deadline", pubblicato nel 1944. Per approfondire rimando a: Albert I. Berger, "The Astounding Investigation: The Manhattan Project's Confrontation with Science Fiction" in *Analog Science Fiction/Science Fact*, Settembre 1984, pp. 125-137.

Stanley Miller (1952). In altri casi, la funzione messianica della fantascienza si estende a possibilità più curiose, come gli esperimenti condotti sui delfini¹²⁶ che trovano la loro corrispondenza in alcuni racconti di Damon Knight o Gordon Dickson, o l'invenzione di strade mobili per risolvere i problemi del traffico. Rambelli conclude l'articolo con un esempio di ciò che definisce "predizione imposta", ovvero di un'anticipazione introdotta in una storia che riesce ad avere un impatto sulla realtà stessa, modificandola. È il caso di *Red Alert* (1958) di Peter George, romanzo da cui lo stesso autore ricavò la sceneggiatura del film diretto da Stanley Kubrik, *Dr. Strangelove*¹²⁷ (1964). Gli eventi narrati nel romanzo — e nel film — in cui un generale dispone del potere per provocare deliberatamente un conflitto nucleare, ebbero l'effetto di irrigidire i protocolli e le disposizioni in materia di uso di armi nucleari negli Stati Uniti.

Nel 1966 quindi, l'attività di Rambelli è ancora profondamente legata alla fantascienza e vede anche la pubblicazione su *Galassia* di un suo romanzo, *La pietra di Gaunar*, scritto durante il periodo Robert Rainbell, ma rimasto nel cassetto per via delle sue remore deontologiche. Eppure, già da quest'anno alterna alla fantascienza una ricerca di progetti in altri ambiti e un'apertura del suo lavoro come traduttrice ad altre case editrici e ad altri generi. Se per *La Tribuna* traduce Vonnegut, Heinlein, Farmer, Pohl e Simak, lavora anche per Garzanti, traducendo *Avventure di fantasmi* (tratto da *Best Ghost Stories*, 1964) di Sheridan Le Fanu, per Bompiani, con un libro di parapsicologia, *Croiset il veggente* (*Croiset, the Clairvoyant*, 1964), di Jack Harrison Pollak, e per Bietti, di cui traduce *La grande corsa* (*The Great Race*, 1965) di Marvin H. Albert e addirittura un manuale per imparare a giocare a Bridge, segno non solo di una volontà di distanziamento dalla fantascienza, ma anche di una vera e propria necessità di accumulare lavori più redditizi.

In qualche momento tra il 1966 e il 1967 possiamo collocare il trasferimento di Rambelli e la sua famiglia a Bracciano, anno che coincide anche con un (relativo) calo repentino di impegni professionali e di traduzioni, se comparati con l'ipertrofia lavorativa degli anni precedenti. Nel 1967 esce *Il superuomo*, un'antologia di racconti di Homer

¹²⁶ Probabilmente questi esperimenti ispirarono anche alcune scene di *Profilo in lineare B*, nelle quali Achille e Patroclo addestrano e apprendono a comunicare con un gruppo di delfini.

¹²⁷ Rambelli si occuperà della traduzione dell'adattamento romanzato che lo stesso George farà della sceneggiatura del film. Peter, George, *Il dottor stranamore*, Milano, Garzanti, 1967.

Nearing, ultimo volume della sfortunata collana *Avventure e Fantascienza* della Rizzoli e la traduzione di *Dr. Strangelove* per Garzanti. Per quanto riguarda La Tribuna, la sua collaborazione si riduce drasticamente a due fascicoli, anche se in uno di questi riesce a piazzare un colpo importante assicurandosi per *Galassia* i diritti de *L'anaconda* di Giorgio Scerbanenco, che verrà pubblicato da Ugo Malaguti sul numero 77, affiancando due racconti lunghi di Asimov tradotti da Rambelli.

A partire da quest'anno, quindi, possiamo considerare conclusa definitivamente la sua fase "militante". Sfumano così tutti gli sforzi fatti negli anni precedenti per convertirsi in una portavoce autorevole della fantascienza, oltre che intermediaria tra questa e la cultura ufficiale. Molti anni più tardi, Luigi Cozzi ribadì il fatto che, nonostante Rambelli fosse tra le figure che più lottò durante i primi anni sessanta per l'affermazione della fantascienza in Italia, "lasciò il campo prima di poter cogliere (e godere...) i frutti di tutto quel lavoro che con tanta tenacia e coraggio aveva svolto" (Cozzi, 1999, p. 138).

Va ricordato inoltre che dalla metà degli anni sessanta fino allo sbarco sulla Luna, forse anche in relazione ad una avversa congiuntura economica e alle tensioni sociali che sfoceranno nelle rivolte sessantottine, la fantascienza in Italia conobbe una fase di declino, perdendo molto del già misero mercato acquisito. Proprio il 1967¹²⁸ si rivela un anno particolarmente sfavorevole che vede la chiusura di riviste e collane "storiche" come *Cosmo*, e *Oltre il cielo*,¹²⁹ oltre a progetti che proprio in questo periodo nacquerò e si spensero nel giro di pochi numeri, come la, peraltro validissima, rivista *Gamma* di Valentino de Carlo¹³⁰ e Ferruccio Alessandri e in cui Carlo Pagetti mosse i suoi primi passi come critico.

Tornando invece a Rambelli, quest'anno di relativa tranquillità professionale e di stacco con la fantascienza le offre la possibilità di adeguarsi al nuovo ambiente romano, di

¹²⁸ L'eccezione che conferma la regola è l'avvio di *Nova SF**, la rivista che Ugo Malaguti fonda assieme alla prima moglie Mariella Anderlini (in arte Allison). La pubblicazione parte in sordina e tarda a conquistare i lettori, ma a poco a poco e soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni settanta il suo successo cresce, forte anche di una impostazione intelligente e non scontata. Nonostante le enormi difficoltà economiche e gli ostacoli che costringono la rivista a passare per ben tre case editrici, la rivista rimane attiva almeno fino al 2011 (l'ultimo fascicolo è il n. 81, mentre sul sito ormai da vari anni il n. 82 risulta "in preparazione").

¹²⁹ *Oltre il cielo* cercherà di riprendere le pubblicazioni nel 1969, cavalcando l'onda dello sbarco lunare, ma il panorama è ormai decisamente cambiato. Dopo i cinque numeri usciti nel 1969, ne uscirà solo uno nel 1970 e poi un ultimo fascicolo addirittura nel 1975.

¹³⁰ Secondo quanto riferisce Rambelli, De Carlo che allora era giornalista per il quotidiano *La notte*, le aveva proposto di creare una collana di fantascienza. Poi però non ne seppe più nulla (Rambelli, 1998, p. 231).

allacciare nuovi contatti o preparare progetti già pianificati in precedenza. Ma la pausa sarà anche forzata dalla diagnosi di un tumore che la costringerà a sottoporsi al trattamento radioterapico. Quasi sul punto di morire, Rambelli si riprenderà invece del tutto, in una specie di rinascita che coinciderà anche con una nuova chiamata dal mondo della fantascienza.

4. Da Lella Pollini a Roberta Rambelli. "Science fiction mia droga"

Tra il 1968 e il 1969 l'attività di Rambelli è già tornata a pieno regime. Escono i suoi primi fascicoli dell'*Enciclopedia del tempo libero*, una collana di saggi divulgativi su varie materie e argomenti, rivolti a un pubblico scolastico e pubblicati dalla casa editrice Radar di Padova, per la quale Rambelli firmerà un totale di dodici fascicoli tra il 1968 e il 1971, alcuni dei quali verranno poi ristampati tra il 1972 e il 1973. Nel 1969 esce anche *Gli extraterrestri*, una raccolta di racconti di Clifford Simak che traduce per Bompiani e lo stesso anno Rambelli debutterà in televisione, in veste di autrice o collaboratrice ai testi per alcuni documentari della RAI. Il suo primo lavoro consiste nel curare i testi de *I riti che guariscono*, un documentario di stampo etnologico, girato in Tunisia da Aldo D'Angelo e un'equipe di esperti che studiano gli effetti terapeutici di una danza rituale sui disturbi mentali, nelle comunità agricole tunisine.¹³¹ Il documentario verrà emesso il 24 di giugno del 1969,¹³² poco meno di un mese prima dello sbarco sulla Luna, avvenuto il 20 di luglio.

Si tratterà per Rambelli di un evento catartico, che assieme alla contrazione di un tumore che mette in serio rischio la sua esistenza verrà vissuto come una specie di richiamo irresistibile verso la fantascienza. Tutto ciò è raccontato con straordinaria ironia in un breve articolo apparso sul redivivo *Bollettino dello SFBC* nel 1970, che avrebbe dovuto segnare teoricamente il ritorno di Rambelli alla direzione della *sua* collana, anche se poi le cose non andarono forse come avrebbe sperato.

Rambelli intollererà significativamente l'articolo: "Science Fiction mia droga. Ovvero: la SF come malattia mortale (o quasi)", un titolo che sintetizza sia degli argomenti trattati —la science fiction come passione irrinunciabile, la malattia e la morte intesi su vari piani simbolici— sia il tono fondamentalmente ironico, ma al tempo stesso non privo di sfumature malinconiche, che potrebbe fungere tranquillamente da *leitmotiv* di tutto il percorso rambelliano.

¹³¹ Curiosamente, una citazione metatestuale di questo lavoro apparirà sul suo romanzo *Il ministero della felicità* (1972).

¹³² *Radiocorriere* n.25, 22-28 giugno 1969, pp. 45-46 e p. 88.

Se nell'epilogo di "Galassia ed Io", l'autrice aveva fatto coincidere simbolicamente l'estirpazione del tumore con una sua "cesura simbolica" con il mondo della fantascienza, in questo articolo invece fantascienza e malattia s'intrecciano come a formare una specie di nuovo inizio, anche se già dall'incipit affiora un sentimento contraddittorio rispetto a un suo nuovo avvicinamento a questa forma narrativa: "Finalmente mi ero liberata dalla droga. Perché la science fiction è una droga, e delle peggiori. Togliersela dal sangue è difficilissimo, una volta che sei diventato tossicomane. Ma quando sei riuscito a disintossicarti, ti senti rigenerato. E scopri che al mondo ci sono migliaia di cose interessanti che prima non avevi neppure notato" (Rambelli, 1970, p. 2). Ma questo inizio, in qualche modo controintuitivo riguardo all'annuncio di un suo "ritorno" serve a Rambelli come base per imbastire una trama spassosa che si legge quasi come un racconto. In questi anni di assenza, scrive Rambelli, ha avuto finalmente modo di lasciarsi alle spalle arrabbiate, l'assillo degli aspiranti scrittori e le numerose polemiche. Lontana dalle nebbie milanesi, Rambelli può finalmente trascorrere giorni pacifici occupati da progetti interessanti. Accenna ad una collaborazione alla sceneggiatura di un film di Ugo Tognazzi e alle placide ore trascorse nella Biblioteca Nazionale di Roma dove si documenta per i fascicoli dell'enciclopedia scolastica: "La religione egizia. Le grandi religioni dell'antichità. Gli etruschi. L'arte indiana. L'arte islamica. Niente fantascienza. Questa è vita" (p. 2). Ma, come in ogni racconto che si rispetti, dietro la calma quotidianità è in agguato la *peripeteia*, la svolta improvvisa delle circostanze. E così, mentre alcune traduzioni le fanno scoprire gli antichi autori dei cicli arturiani, la fantascienza "si aggira sperduta tra lo smog di Milano e mi cerca, e ulula e bramisce rabbiosa perché la vittima le è sfuggita" (p. 2).

Sono le prime avvisaglie di qualcosa che non va. Anche a Roma si annidano insospettabili figure infettate dal morbo della fantascienza: "'A Robé, gli americani stanno girando intorno alla Luna. Che me lo fai un pezzo su come la fantascienza aveva previsto il tutto?' Ci resto male, 'Ti ho detto che non voglio più sentir parlare di fantasc...' 'E dai, non ti rovini il fegato per così poco. Ci stai?' Ci sto. Ma solo per questa volta, poi basta davvero" (p. 2). Poi però l'Apollo 11 atterra sul piccolo satellite e il tarlo della fantascienza a poco a poco riemerge. "Gli uomini arrivano sulla Luna. E un'idea comincia a fermentarmi nel cervello. La represso a lungo, è il sintomo di una ricaduta" (p. 2). Si tratterà di una proposta fatta alla casa editrice Feltrinelli per un'antologia di fantascienza

“lunare”. L’editore accetta e così pochi mesi dopo la passeggiata di Armstrong uscirà il volume *Fantaluna* (1969). Escludendo le traduzioni, si tratterà del suo primo vero coinvolgimento con la fantascienza dopo tre anni di “esilio” e la prima copia del libro, inviata dall’editore, la accompagnerà durante il ricovero in ospedale per il trattamento del tumore:

[...] Sono lì per tirare le cuoia, per fare ‘glekt’, come dico a mio figlio quando tendo di scherzarci sopra. Non è una intossicazione da sf. È un male orribile, i medici alzano gli occhi al soffitto quando gli si chiede una prognosi. Poi l’operazione. Il mio subcosciente mi organizza un collasso cardiocircolatorio durante l’intervento, perché eravamo convinti, il mio subcosciente ed io, che sarei rimasta sotto i ferri. Io ero anestetizzata, il mio subcosciente no, e ha tentato il colpo. Altri giorni tetri e terribili in clinica [...] Il gammatrone, la bomba al cobalto:¹³³ questi minuti interminabili sotto il suo occhio cieco e bruciante (p. 2).

Eppure, contro ogni pronostico da parte dei medici, il trattamento funziona, Rambelli recupera la salute e riprende immediatamente a lavorare ma, confessa, gli infetti del morbo della fantascienza si annidano anche negli studi della RAI e si aggirano per i vicoli romani. Tra questi Rambelli cita Vilda Ciurlo, Ugo D’Ascia, Vittorio Cottafavi, Andrea Camilleri e Sergio Spina.¹³⁴ Vorrebbe evitarli, ma è poi il marito a confidarle che uno dei responsabili RAI vuole affidarle un programma per la tv dei ragazzi, *Scienza e fantascienza* e i progetti che la legano alla fantascienza cominciano ad accumularsi. Addio ai buoni propositi; “Sì, sono stata imprudente. Prima di collaborare con la TV, dovevo accertarmi che non vi allignassero persone dedite al culto della droga-fantascienza. Ma peggio per loro. Me la pagheranno. Li inguainerò a dovere. Cercherò di costringerli, tutti, a collaborare con me: articoli, racconti, consulenze. Così imparano” (p. 3).

E così, arriva anche la richiesta di riprendere il suo ruolo di direttrice di collana per la SFBC. Rambelli accetta, ma il contesto è molto cambiato. *Galassia* e le pubblicazioni fantascientifiche de La Tribuna sono in mano a Gianni Montanari e Vittorio Curtoni, che fanno parte di un’altra generazione e hanno altre idee. Ma anche l’entusiasmo di Rambelli,

¹³³ La telecobaltoterapia era il trattamento radioterapico dell’epoca, oggi in disuso.

¹³⁴ Vilda Ciurlo (1928-2003) è stata un’attrice, drammaturga, regista teatrale e di radiodrammi; Ugo D’Ascia (1926-1990) giornalista e vaticanista, inizia a collaborare con la RAI nel 1967; Vittorio Cottafavi (1914-1998) è stato un regista e sceneggiatore per il cinema e la televisione. Celebri soprattutto i suoi sceneggiati fantascientifici; Andrea Camilleri (1925-2019), prima di raggiungere la fama mondiale con i romanzi polizieschi del commissario Moltalbanò, Camilleri è stato drammaturgo e a lungo collaboratore della RAI; Sergio Spina (1928-2017), fu tra i primi registi e sceneggiatori della RAI nonché fondatore della rivista *Fantascienza* (1954-1955) edita da Garzanti.

nonostante rimanga una certa dose di dipendenza dalla droga-fantascienza, non è più quello che la trascinava nei primi anni sessanta.

4.1. Fanta-luna, fanta-televisione e fanta-traduzioni

Fantaluna (1969), l'antologia di racconti fantascientifici ispirati al nostro satellite naturale è la prima e unica collaborazione editoriale ufficiale tra Rambelli e il marito, Alfredo Pollini, anche se il coinvolgimento di quest'ultimo sembra più che altro nominale, visto che non partecipa né alle traduzioni né alla scrittura dell'introduzione. Nella scelta delle opere incide la volontà di concentrarsi soprattutto sugli autori di fantascienza propriamente detta, piuttosto che ripercorrere la storia letteraria del satellite. Vengono così volontariamente escluse le opere classiche, citate ormai in ogni storia della fantascienza, da *La storia vera* di Luciano di Samosata, passando per il viaggio di Astolfo nell'*Orlando Furioso* e i viaggi lunari di Cyrano de Bergerac. Rambelli però non rinuncia del tutto a stabilire un *trait d'union* con la tradizione, aprendo l'antologia con due "classici": il *Somnium* (1634) di Johannes Keplero, che secondo quanto ho potuto constatare appare per la prima volta tradotto in italiano proprio in questo volume,¹³⁵ e *L'avventura di Hans Pfaal* (*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*, 1835) di Edgar Allan Poe, che Rambelli considera uno dei testi fondanti della fantascienza, seppur la sua influenza sia giudicata "ambivalente" dalla curatrice. Se da una parte la ricerca di teorie e presupposti scientifici o pseudoscientifici marca la base dello sviluppo della fantascienza moderna, dall'altra, l'accumulo di dettagli e descrizioni suffragati da uno spirito positivo-profeticoprincipiano il filone della *gadget fiction*, mutuando una definizione di Frederik Pohl, ovvero di quel ramo più deteriore della fantascienza (Rambelli, 1969, p. 314).

Ma a parte queste due prime basi classiche, Rambelli è più interessata a confezionare un discorso più moderno sulla Luna, che diviene, tra gli autori contemporanei, non più luogo di conquista fantasiosa, ma paesaggio allegorico o di ricerca introspettiva. Là dove

¹³⁵ Secondo il catalogo OPAC esiste un'altra traduzione risalente a due anni più tardi: Giovanni Keplero. *Il sogno ossia l'astronomia lunare*, a cura di e tradotto da Enrico Rizzardi, Roma, Edindustria Editoriale, 1971 (<https://opac.sbn.it/bid/UBO4403804>). La nota bibliografica della scheda afferma che si tratta della prima traduzione integrale in lingua italiana. Possiamo quindi desumere che la versione inclusa dalla Rambelli tradotta da Sandra Lombardi Crescenzi direttamente dal latino, sia stata trascurata o fosse ignota al Rizzardi e agli editori. Resta il fatto che è certamente anteriore.

giungono le risposte della scienza, l'immaginazione deve necessariamente soccombere o migrare in altri "non luoghi" dello spazio e del tempo e la luna ha smesso da tempo di essere tema prediletto della fantascienza proprio perché ormai troppo "scoperta" dalla scienza. Anzi, nella sua postfazione alla raccolta, Rambelli torna a ribadire quanto la vocazione profetica o messianica della fantascienza sia in realtà un aspetto marginale se non addirittura deleterio ai fini di una valutazione di questa forma narrativa, rischiando di far prendere serie cantonate *a posteriori*, come dimostrerebbero le decine di opere che citano i famosi "canali di Marte", sulla cui veridicità scommisero per anni sia la scienza sia la fantascienza, salvo poi rivelarsi illusioni ottiche. Ma la fantascienza più moderna, afferma Rambelli, riprendendo ciò aveva già espresso nella nota a *Ghiaccio Nove* di Vonnegut, è quella che accentua la sua funzione allegorica, espressa attraverso l'antiutopia o l'utopia negativa, che funge da "parabola ammonitrice" e in cui "gli autori non mirano affatto a rappresentare 'ciò che sarà' bensì ciò che non dovrà mai essere, ciò che l'umanità dovrà sforzarsi di non far mai diventare reale" (Rambelli, 1969, p. 315)

Pochi sono i racconti contemporanei dedicati alla Luna e Rambelli li recupera scegliendoli tra gli autori a lei più cari come Asimov, Clarke, Vonnegut, Bradbury, Heinlein e, naturalmente, l'amato Clifford Simak, che attraverso lo sfruttamento di uno dei suoi motivi più frequenti, l'incontro empatico con l'altro, chiude la raccolta con un messaggio di comunione cosmica.

A partire da questo *excursus*, per Rambelli le sollecitazioni fantascientifiche si faranno più insistenti, approdando anche in RAI. Le viene offerta una collaborazione con il giornalista Luca Lauriola per la realizzazione di *Realtà e Fantasia*, un mini-ciclo di tre trasmissioni che prevede la visione di un film di fantascienza e un successivo dibattito su un tema scaturito dal film stesso. Ad ogni episodio partecipano esperti dell'ambito scientifico e culturale che riflettono sulla relazione tra scienza e immaginazione. Il primo episodio, curato da Lauriola e Rambelli, va in onda in due parti il 7 e l'8 di ottobre del 1970 ed è dedicato al tema dei robot. Il film presentato è il classico *Il pianeta proibito* (*Forbidden Planet*, 1956). Il secondo episodio è dedicato ai continenti scoparsi, ed è curato dallo scrittore Piero Peroni in collaborazione con Sandro Lazlo. Tra gli ospiti troviamo Peter Kolosimo, autore di fanta-archeologia e vecchia conoscenza di Rambelli ai tempi de *I romanzi del Cosmo*, e C.W. Ceram, scrittore e archeologo tedesco con cui Rambelli ha

collaborato nel documentario archeologico *Civiltà Sepolte*, l'anno precedente. Il film presentato è *Atlantide, continente perduto* (*Atlantis, the lost continent*, 1961). Nell'ultimo episodio, tornano Lauriola e Rambelli a curare una puntata dedicata ai viaggi nel tempo, con la presentazione del film *L'uomo che visse nel futuro* (*The time machine*, 1960) adattamento cinematografico del classico di H.G. Wells.

Il 1970 è anche l'anno in cui Rambelli riceve l'invito da parte de La Tribuna di tornare a occuparsi dello SFBC, come annuncia lei stessa nel summenzionato articolo sul riesumato *Bollettino dello SFBC*, non più "orrendo lenzuolo", come lo aveva definito nelle sue prime versioni, ma piuttosto simile, nel nuovo formato ridotto, ad una fanzine. Eppure, questo intervento sembra l'unico vero contributo di Rambelli alla rediviva collana, la quale, tra l'altro non avrà molta fortuna editoriale. Nonostante il Catalogo Vegetti la indichi come direttrice di collana tra il 1970 e il 1974, Rambelli, di fatto, non parteciperà mai alla cura effettiva di nessuno dei volumi, nemmeno come traduttrice.¹³⁶

Il ritorno di Rambelli con La Tribuna riguarderà invece un'intensa attività di traduzione per *Galassia* a partire dal 1971, un ruolo certo ben lontano da quello che occupava in precedenza, ma certamente molto più remunerativo. *Galassia* è ora curata da Gianni Montanari e Vittorio Curtoni, che già dall'anno prima avevano sostituito ufficialmente Ugo Malaguti, sebbene quest'ultimo da tempo si occupasse principalmente della sua rivista, *Nova SF**.

¹³⁶ Dei quattro volumi usciti nel 1970, tre sono presentati e tradotti da Sandro Sandrelli (nel primo appare anche come curatore), mentre il quarto è presentato e tradotto da Carlo Pagetti. Nel 1971 verrà pubblicato un solo volume, presentato e tradotto da Sandro Sandrelli. Nel 1972 escono altri quattro volumi a cui partecipano alternativamente Sandro Sandrelli, Gianni Montanari e Vittorio Curtoni. Le pubblicazioni riprenderanno poi solo nel 1974 con altri due volumi, per poi interrompersi definitivamente fino al 1976, quando la cura editoriale passerà ufficialmente nelle mani di Gianni Montanari. La pubblicazione della collana però sarà molto irregolare fino alla chiusura definitiva nel 1979.

Di alcuni volumi tradotti,¹³⁷ Rambelli include anche le presentazioni, con un piglio decisamente diverso da quello familiare e confidenziale —e talvolta polemico e ammiccante— che caratterizzava i suoi interventi nelle rubriche della collana e più vicino invece al registro colto delle introduzioni ai volumi SFBC degli esordi, ma in formato ridotto per rispettare i limiti di paginazione. Il formato stesso di *Galassia* è cambiato, presentandosi ora più simile a una collana di libri tascabili (184 x 124 mm), senza rubriche aggiuntive o posta dei lettori con cui poter instaurare un rapporto partecipativo. Insomma, sia geograficamente sia mentalmente, la vita di Rambelli è ormai lontana anni luce dai circoli fantascientifici del Nord Italia.

A Roma, invece, viene nuovamente coinvolta in un programma televisivo della RAI, *Speciale Tre Milioni*, a cui partecipa come co-conduttrice in una puntata dedicata al tema del futuro. *Speciale Tre milioni*¹³⁸ è una trasmissione in quattro puntate ideata da Pompeo De Angelis e Gianfranco Nicotra, diretta ad un pubblico giovanile (i “tre milioni” del titolo indicherebbero il numero approssimativo di cittadini italiani dall’età compresa tra i 18 e 21 anni, nei primi anni settanta). La formula della trasmissione prevede infatti una miscela di ospiti musicali e interventi o interviste sul tema trattato in ogni puntata. La particolare originalità del programma risiede soprattutto nella sua ambientazione all’aria aperta, in una località italiana ogni volta diversa. La puntata che coinvolge Roberta Rambelli viene registrata nella località di Sant’Agata di Puglia, piccolo comune dell’entroterra pugliese in provincia di Foggia. Sant’Agata è un luogo ideale per creare un vero e proprio “straniamento” tra gli argomenti trattati, proiettati nel futuro —ma che già risentono del pessimismo dei primi anni settanta verso il progresso—, e il luogo stesso che sembra fuori

¹³⁷ I fascicoli di *Galassia* tradotti e presentati da Rambelli tra il 1971 e il 1972 sono: Edgar Pangborn, *Il giudizio di Eva* (The Judgment of Eve, 1966) in *Galassia* 133, 1 gen 1971; Frank Herbert, *Gli occhi di Heisenberg* (The Eyes of Heisenberg, 1966) in *Galassia* 139, 1 apr 1971; Cyril M. Kornbluth, *Gli idioti in marcia* (The Best SF Stories of C. M. Kornbluth, 1968), in *Galassia* 141, 1 maggio 1971; Fletcher Pratt, L. Sprague De Camp, *Le dimensioni del sogno* (The Carnelian Cube [1948]), in *Galassia* 146, 15 lug 1971; Robert F. Young, *Trenta giorni aveva settembre* (A Glass of Stars, 1968), in *Galassia* 151, 1 ott 1971; Poul Anderson, *Tre cuori e tre leoni* (Three Hearts and Three Lions, 1961), in *Galassia* 153, 1 nov 1971; Robert A. Heinlein, *Rivolta 2100* (Revolt in 2100, 1953), in *Galassia* 156, 15 dic 1971, La Tribuna, Piacenza; Robert F. Young, *Una coppa piena di stelle* (A Glass of Stars, 1968), in *Galassia* 158, 15 gen 1972; Michael Moorcock, *Il veliero dei ghiacci* (The Ice Schooner, [1966-1967] 1969), in *Galassia* 163, 1 apr 1972; Philip K. Dick, *I nostri amici di Frolix 8* (Our Friends from Frolix 8, 1970), in *Galassia* 166, 15 mag 1972; Dean R. Koontz, *La sinfonia delle tenebre* (The Dark Symphony, 1970), in *Galassia* 169, 1 lug 1972; George Dick Lauder, *Il nostro uomo per Ganimede* (Our Man for Ganymede, 1969), in *Galassia* 176, 15 ott 1972; Piers Anthony, Robert E. Margroff, *Quel caro bruco ereditario* (The ESP Worm, 1970), in *Galassia* 177, 1 nov 1972.

¹³⁸ Il programma è andato in onda dal 3 Settembre all’1 di Ottobre del 1971. <http://www.teche.rai.it/varieti-1971-1972/>

dal tempo e dalla storia. Vi partecipano ospiti celebri della musica leggera italiana, come Claudio Baglioni, Romina Power, Tony Santagata e Francesco Guccini, oltre a gruppi più sperimentali. Tra canzoni e ipotesi fantascientifiche si parla "dell'inquinamento, della sovrappopolazione, della mostruosità delle megalopoli, dei voli spaziali, dei progressi scientifici, dell'uso che l'uomo farà delle macchine che ha costruito e di cui si è reso schiavo rifiutando ogni responsabilità" (Agostini, 1971, p. 43). Il tono critico dell'articolo di Lina Agostini, la giornalista del *Radiocorriere* che firma il servizio al programma, rende abbastanza esplicita l'atmosfera di contraddizione e la frattura tra un mondo in cui l'uomo ha conquistato le stelle e quel piccolo borgo pugliese, che sta ancora aspettando una strada asfaltata che lo colleghi al resto della regione; un paese in cui convivono muli e televisori, asini e automobili, ma forse, sempre secondo la giornalista "è il presente che scarseggia", la mancanza di infrastrutture, scuole, ospedali, il problema migratorio che proprio in quel periodo raggiunge in Italia uno dei suoi apici e si fa simbolo quasi, del divario tra nord e sud. Il clima è suggestivo quanto surreale, tra un Claudio Baglioni che canta sommerso dalla folla, gli Osanna che si esibiscono sui tetti della case, i *Pleasure Machine* che sbucano dalle finestre e dagli anfratti degli edifici, e il *progressive rock* degli *Alluminogeni* che suonano "Costruendo Astronavi". Negli intermezzi, Rambelli, non troppo a suo agio davanti alle telecamere, realizza interviste con accademici ed esperti, soprattutto statunitensi, sul futuro dell'istruzione o sull'impatto della tecnologia nel riconfigurare le professioni.¹³⁹ In altre occasioni, Rambelli orienta il dibattito sul ruolo e sul futuro della donna: una giovane residente del luogo, intervistata dalla conduttrice, afferma di preferire che i suoi futuri figli crescano al sud, "in libertà", all'aria aperta, anziché rinchiusi in un grattacielo o in un palazzo, mentre una donna del nord denuncia la condizione femminile e considera possibile il futuro della donna a Sant'Agata solo a patto di cambiamenti profondi nei ruoli tradizionali, dove la donna è spesso ancora solo madre e moglie, relegata in casa a sfornare cibo e figli. Queste posizioni antitetiche rafforzano in un certo senso nuovamente certi stereotipi biunivoci tra nord e sud, ma evidenziano anche come siano all'ordine del giorno tematiche legate al femminismo e all'ecologia. Rambelli intervista poi l'attrice Nicoletta Rizzi (si veda Appendice A, Fig. 4), protagonista dello sceneggiato *A come Andromeda* (Vittorio Cottafavi, 1972), rifacimento italiano dell'omonima serie

¹³⁹ Intervengono, tra gli altri, Robert Maston, esperto in linguistica e psicologia e presidente della *Futuremics* di Washington e il professor Walter Rand dell'università di New York.

fantascientifica della BBC, adattata per l'Italia da un'altra vecchia conoscenza di Rambelli, Inisero Cremaschi. La serie, prima produzione televisiva di fantascienza in Italia,¹⁴⁰ venne trasmessa pochi mesi dopo e riscosse un ottimo successo di pubblico. Qualche anno più tardi, Rambelli ricorderà che a Sant'Agata conobbe Francesco Guccini, scoprendo che, assieme al famoso fumettista Bonvi (Franco Bonvicini) fu autore di un racconto di fantascienza selezionato da lei per la rubrica "Accademia", quando si occupava di *Galassia*. A Rambelli era piaciuto molto il racconto e cercò di mettersi in contatto con l'autore, —allora il duo si celava dietro lo pseudonimo di Franco Bonvini—,¹⁴¹ ma non ne ebbe più notizia (Rambelli, 1998, pp. 213-214).

Ciò che poteva apparire come una rampa di lancio verso una carriera televisiva si rivela invece solo un canto del cigno. Dopo *Speciale tre Milioni*, Rambelli praticamente svanisce dalla RAI, ripiegando invece con più insistenza sulla traduzione, un'attività che probabilmente in questo periodo comincia a sentire come più congeniale e più confacente alle proprie esigenze e alla propria indole. Oltre ai fascicoli di *Galassia*, inizia a tradurre diverse opere per la Edizioni Mediterranee, casa editrice specializzata in paranormale e pseudoscienza.¹⁴² Inoltre, entra in contatto con la neonata Fanucci Editore, fondata nel 1971 a Roma e che insieme alla casa editrice Nord di Milano, fondata l'anno precedente, costituiranno le principali e più autorevoli fonti per la diffusione della fantascienza in Italia durante gli anni settanta, attraverso l'edizione di libri e collane destinate direttamente alle librerie e non più relegati alla distribuzione in edicola.

Nel 1972, Rambelli traduce altri cinque volumi per La Tribuna, ma questo è soprattutto l'anno in cui *Galassia* ospita nuovamente un suo romanzo, *Il ministero della felicità*, l'unica incursione rambelliana in quella fantascienza sociologica che difendeva a spada tratta come *editor*, ma che era decisamente meno nelle sue corde narrative, meglio orientate verso sviluppi avventurosi o poetici "alla Simak". Secondo Ugo Malaguti, questo

¹⁴⁰ Vittorio Cottafavi aveva già diretto, nel 1966, *La fantarca*, un'opera musicale televisiva ispirata all'omonimo romanzo satirico-fantascientifico di Giuseppe Berto del 1965.

¹⁴¹ Guccini e Bonvi realizzarono poi un'antologia di storie fantascientifiche a fumetti intitolata, *Storie dello spazio profondo*, pubblicata per la prima volta e parzialmente sulla rivista *Psyco* della casa editrice Naka nel 1970 e successivamente rieditata in volume da vari editori fino ad approdare a Mondadori Comics nel 2016.

¹⁴² La sua collaborazione con Edizioni Mediterranee inizia con una vecchia conoscenza, Jacques Bergier, del quale traduce *Gli extraterrestri* (1972) e *I libri maledetti...* (1972). Tradurrà inoltre *Monsieur Gurdjieff* di Louis Pauwels, una monografia sul celebre mistagogo armeno.

romanzo riprende una bozza di un romanzo anteriore (Malaguti, 1980, p. 11), probabilmente composta verso la metà degli anni sessanta e poi rivista e attualizzata.

In appendice a *Il ministero della felicità* il fascicolo di *Galassia* include anche il racconto breve "Ma i fiori del prato", un racconto che parrebbe essere stato composto, a differenza del romanzo, proprio in quel periodo, a giudicare almeno dalla trama che sembra trarre una forte ispirazione dalla recente esperienza di Rambelli con il tumore. Rimando comunque alla seconda parte per un'analisi del volume. Rilevante invece per il nostro discorso attuale evidenziare che la nota introduttiva è firmata da Mavi, acronimo di Mario Vitali, l'editore de La Tribuna, anziché dagli allora curatori della collana, Vittorio Curtoni e Gianni Montanari. Ciò è dovuto al fatto che i curatori rifiutarono il romanzo che "fu imposto dall'editore. L'unico caso di ingerenza, motivata dalla stima e dall'affetto di Vitali per la Rambelli" (Curtoni, 1999, p. 33, nota 20). Difficile stabilire se il rifiuto iniziale fosse dovuto a un giudizio sull'opera o a un pregiudizio sull'autrice, una specie di vendetta al contrario e per procura, rispetto alle politiche editoriali anteriori di Rambelli. Montanari e Curtoni non ebbero mai rapporti professionali diretti con Rambelli, né vissero personalmente le faide interne alla fantascienza italiana dei primi anni sessanta che culminarono con gli scontri al Festival di Trieste, a cui avevano assistito come spettatori appena tredicenni, ma abbiamo già osservato come i riferimenti di Curtoni a Rambelli non fossero mai indulgenti.

Ad ogni modo, la pubblicazione de *Il ministero della felicità* non costituì un incentivo per il rilancio della Rambelli scrittrice, anzi, come in altre occasioni, marcò invece un nuovo cambio di rotta e allontanamento. Già nel 1973, le traduzioni di Rambelli per La Tribuna si ridussero a due soli numeri di *Galassia* e uno soltanto l'anno successivo, anche se possiamo in parte attribuire questa riduzione alla crisi generale che colpisce la collana, costretta a cambiare la sua periodicità da bisettimanale a mensile, e ormai obsoleta nella sua formula che non soddisfa né l'appassionato di fantascienza tradizionale che compra nelle edicole, più legato alla fantascienza avventurosa degli albi di *Urania*, né quello più sofisticato, che ora può contare sulle uscite regolari in libreria delle collane di Nord e Fanucci. Con l'abbandono di Vittorio Curtoni, avvenuto nel 1975, già completamente assorbito dalla preparazione e lancio della sua rivista, *Robot* (1976-1979), *Galassia* comincia a singhiozzare nelle uscite, riprendendo la mensilità regolare solo nel

1976, ma dovendo di nuovo capitolare con uscite irregolari tra il 1977 e il 1978, fino alla chiusura definitiva l'anno successivo, dopo la pubblicazione di tre soli numeri.

Ho accennato a un cambio di registro nelle presentazioni che Rambelli scrive per *Galassia* in questo periodo, un tono più freddo e distaccato, in un certo senso più “accademico”, ma non è sempre così. Subentra in alcune delle note introduttive un elemento nuovo, una specie di sottotesto colorato di nostalgia, ma anche di quella perdita di entusiasmo e di motivazioni che, come riferisce Malaguti (1996a, p. 12), avevano caratterizzato il suo ritorno a La Tribuna, una specie di delusione soffusa a cui Rambelli risponde con una sorta di distanziamento, attraverso la quale sembra voler rimarcare quanto la fantascienza sia ormai per lei soltanto una distrazione, piacevole eppure marginale, rispetto ai suoi interessi attuali sempre più immersi nello studio della cultura classica greco-latina. Si legga ad esempio l'incipit nella presentazione di *Sotto il segno di Marte* di John Brunner:

John Brunner: vecchia conoscenza per i lettori di 'Galassia', ed anche per me. Ritrovarmi inaspettatamente per le mani un suo romanzo da tradurre, in un periodo in cui sulla mia scrivania si ammucchiano, per essere consultati più rabbiosamente che febbrilmente, la riedizione dei saggi di Milman Perry, un pezzo d'antiquariato come l'introvabile studio di Béquignon, e i meravigliosi volumi di Blegen sulle sue sette campagne di scavi, è stata una sorpresa: in un certo senso una sorpresa distensiva. Abbandonare per qualche giorno i sottili contrasti fra le risultanze delle ricerche di Hope Simpson e Lazenby (la presenza dei frammenti protogeometrici a Hypati può autorizzare a ritenere che il sito fosse occupato durante il Tardo Elladico A-B?) e le affermazioni in fondo un po' patetiche del grande Walter Leaf, per ritornare temporaneamente ai guizzi di una avventura spaziale nella tradizione della cosiddetta 'space opera', riportata in auge da una nuova tendenza della fantascienza, è stata una variante divertente (Rambelli, 1973b, p. 5).

Questo improvviso sfoggio d'erudizione, questo ostentare autori e dati archeologici in mezzo alla presentazione di un “inaspettato” romanzo di *space opera* appare quasi come un'ironica ritorsione di chi sente il suo orgoglio ferito e quindi dichiara: “ho cose più importanti a cui pensare”. Ma per sua stessa ammissione è molto difficile distanziarsi dalla sua droga-fantascienza e per quanto i saggi di Milman Perry occupino la sua scrivania, Rambelli sta già pensando a come impiegarli per imbastire un'avventura fantascientifica. È in questo periodo infatti che “nei ritagli di tempo” concepisce l'idea di combinare l'*Iliade*, le conquiste di Alessandro Magno e la Titanomachia per proiettarle nel mondo

contemporaneo, un'idea che si concreterà nelle più di quattrocento cartelle che andranno a comporre *Profilo in lineare B* (1980), il suo ultimo romanzo ufficiale.

Decisamente più nostalgica è invece l'ultima introduzione di Rambelli a un fascicolo di *Galassia*. Si tratta di *Zero Umano* (1974), traduzione di un'antologia curata da Sam Moskowitz e Roger Elwood uscita originalmente nel 1967 (*The Human Zero. And Other Science Fiction Masterpieces*) che include alcuni dei suoi vecchi compagni di viaggio, come Bradbury, Asimov e Van Vogt. Nel presentare i racconti, Rambelli ribadisce il suo cambio di direzione, i suoi nuovi interessi, ma questa volta il testo è come permeato da un sottile velo malinconico che sembra accompagnare l'autrice in un metaforico addio:

Come ogni volta, ho ricevuto e tradotto il volume riprendendo contatto con la vecchia amica fantascienza, e stavolta mi sono ritrovata alle prese con autori che sono altrettanti vecchi amici. Anche se adesso il mio interesse fondamentale è diverso, ferocemente rigoroso, e bandisce come reato gravissimo la fantasia, questo libro ha finito per portarmi, per qualche giorno, una pungente piacevole nostalgia (Rambelli, 1974, p.5)

Ma a partire dalla metà degli anni settanta "il reato gravissimo" verrà commesso ripetutamente, visto che la sua attività professionale è quasi interamente dedicata ora alla traduzione di opere fantascientifiche e fantastiche, un'attività frenetica che tocca uno dei suoi apici nel 1976, quando Rambelli inizia a ricevere incarichi anche dalla casa editrice milanese Nord.¹⁴³ Inoltre, agli inizi del 1975, Rambelli e Malaguti, i cui rapporti si erano raffreddati dopo il trasferimento di Rambelli a Roma, si ritrovano proprio nella capitale in occasione della prima Rassegna di Cinema di Fantascienza al Planetario. L'idea di mettere in piedi una rassegna cinematografica è di Luigi Cozzi, trasferitosi anch'egli a Roma per perseguire la sua passione come regista di cinema fantastico e che aveva già esordito con *Il tunnel sotto il mondo* (1969) adattamento dell'omonimo racconto di Frederik Pohl. Insieme al suo vecchio compagno di *Galassia*, Cozzi riesce a convincere l'Italnoleggio, società di gestione e distribuzione cinematografica, a concedergli la sala del Planetario di Roma per proiettare una serie di film che ripercorressero la storia del cinema di fantascienza. L'Italnoleggio, al principio scettica, concedette loro i primi tredici giorni di gennaio, perché meno redditizi e quindi meno rischiosi, ma la rassegna ebbe così tanto successo che

¹⁴³ Rimando a Appendice B per un elenco delle opere tradotte da Rambelli per il solo 1976, come esempio dei suoi straordinari ritmi di lavoro.

dovettero estendere la programmazione per circa due mesi, arrivando a vendere un totale di 150.000 biglietti (Roncaglia, 2014).

L'incontro tra Rambelli e Malaguti non è solo l'occasione per riallacciare una vecchia amicizia, che durerà poi fino alla scomparsa dell'autrice, ma anche l'opportunità per il ritorno di Rambelli a un maggiore coinvolgimento nella fantascienza, opportunità che verrà colta solo parzialmente. Ugo Malaguti riuscirà a convincerla a collaborare sia con la sua casa editrice, la Libra, —soprattutto in veste di traduttrice—, sia alla rivista, *Nova SF** avendo in mente un progetto più ampio che avrebbe dovuto riportare alla luce le opere di Rambelli e magari convincerla a scriverne di nuove. Ma Rambelli aveva un rapporto difficile con le sue opere, di “amore-odio” come ebbe a dire Malaguti.¹⁴⁴ Ripudiò gran parte della sua produzione per *Cosmo*, ma seppe anche riconoscere che alcuni suoi lavori avrebbero meritato più attenzione. Inoltre, in questo periodo, l'intenso lavoro di traduzione le permetteva ben poche distrazioni. Intanto, verso la fine degli anni settanta, la fantascienza stessa, soprattutto grazie al cinema, entrerà in una nuova fase di espansione e popolarità.

4.2. 1977. Le collaborazioni con Libra e Nova SF*

Il 1977 per molti aspetti, può essere considerato un anno-crocevia, un punto di flesso a partire dal quale cambia la curvatura della storia e della cultura italiana. Il compromesso storico non fa altro che riaccutizzare la radicalizzazione della violenza e il terrorismo sia a destra che a sinistra. È l'anno dei sequestri, degli omicidi e delle gambizzazioni da parte di bande armate di estrema sinistra da una parte e dei gruppi neofascisti dall'altra. È l'anno in cui i movimenti femministi si concretano in numerose lotte che porteranno all'approvazione della legge sull'aborto l'anno successivo. È l'anno del *Movimento 77*, crogiolo eterogeneo di ribellione e protesta, in cui elementi di continuità coi movimenti sessantottini convivono o coesistono con gruppi nuovi di giovani spesso disincantati con la realtà politica e sganciati dalle lotte operaie, più sensibili alle influenze della controcultura

¹⁴⁴ “[...] il rapporto tra Roberta e le proprie opere era di amore/odio, non so quante volte io la sollecitai a scrivere qualche nuovo racconto, raccogliendo sempre meno di quanto avrei desiderato. Ma esiste comunque una vasta messe di opere che, questo sì, non possono restare fuori catalogo e ignote alle nuove generazioni in eterno.” (Malaguti, 1996b, p. 258).

e del rock. Le iniziative degli "indiani metropolitani" sono caratterizzate da una maggiore spontaneità, prediligendo l'aspetto ludico ed edonista delle manifestazioni, a quello organizzato e violento che sboccò invece per altre vie (Gundle, 1995, p. 401, Ginsborg, 2014, X.7.b). E forse in alcuni aspetti già si celano certi germogli di ciò che sarà la cultura degli anni ottanta. Il 1977 è anche l'anno in cui finisce il *Carosello* e iniziano a proliferare le televisioni private e le pubblicità. È l'anno in cui appaiono le prime *consoles* Atari e quindi, i videogiochi. Il rapporto con lo schermo si fa interattivo, è alba della realtà virtuale che assieme a Internet e i primi *home computers* configureranno l'immaginario del cyberpunk negli anni ottanta, anche se le sue influenze nel panorama fantascientifico italiano si faranno sentire solo agli inizi del decennio successivo. È l'anno dell'apertura del primo cinema a luci rosse a Milano, simbolo di quel mutamento della liberalizzazione sessuale, che da momento di emancipazione e ribellione alle strutture tradizionali della società e della famiglia, si converte in un fenomeno incorporato nel sistema capitalista, quale mercificazione e permissivismo "dall'alto", una libertà sessuale che è in realtà una nuova repressione, come aveva anticipato a suo tempo Pasolini (Gundle, 1995, pp. 322-24). E infine, il 1977 è un anno particolarmente importante per la fantascienza. Se il "segnale WOW" captato dal radiotelescopio *Big Ear* dell'Ohio State University aveva per qualche momento fatto trattenere il fiato sulla possibilità di vita extraterrestre, le uscite di *Star Wars* e *Close encounters of the third kind* segnano l'ingresso trionfale della fantascienza al cinema o l'inizio di un fenomeno di massa che il genere non aveva mai conosciuto prima di allora.

In Italia, la fantascienza raggiunge quest'anno l'apice della sua *golden age*, soprattutto grazie al potere accentratore di *Robot*, l'ottima rivista di Vittorio Curtoni fondata l'anno prima e che sembra finalmente in grado di fornire alla fantascienza una dimensione al tempo stesso popolare e di qualità, riuscendo là dove molti altri tentativi avevano fallito. Purtroppo, anche il successo di *Robot* si rivela effimero e la rivista dovette capitolare nel 1979,¹⁴⁵ anche se Curtoni aveva abbandonato già nell'autunno del 1978 lasciando la rivista in mano a Giuseppe Lippi (Curtoni, 1999, p. 68) che sarebbe poi diventato uno dei maggiori curatori di fantascienza italiani. Lo stesso Curtoni affermerà:

¹⁴⁵ La rivista venne poi rifondata nel 2003 dallo stesso Curtoni, che la curò fino al decesso avvenuto nel 2011 quando passò nelle mani di Silvio Sosio, ed è tuttora attiva.

Parevano, quelli, anni di fervido rinnovamento per la science fiction, di traguardi mai sperati;...La fantascienza era un fulcro d'attenzione, e "Robot" stava nell'occhio del ciclone. In una posizione privilegiata, pensavamo. Era il ribollente epicentro attorno al quale ruotava una grossa porzione della Sf italiana...Pareva che la nostra piccola bolla fosse sul punto di ingrandirsi fino a inglobare l'intero mondo esterno. Invece stava per scoppiare. In realtà, il grosso successo fu a beneficio quasi esclusivo del cinema, e l'editoria ne ha tratto ben scarsi vantaggi; di certo non ne sono state toccate le riviste, che col decennio degli Ottanta hanno imboccato la via dell'estinzione (1999, p. 64).

Nel tempo si andò formando la ipotesi che la crisi della rivista fosse dovuta alle burrascose liti dovute alla radicalizzazione della politica di quegli anni e innescate da un articolo di Remo Guerrini apparso sul numero 12 della rivista.¹⁴⁶ Ma Curtoni contestò l'ipotesi ritenendo che si trattasse di un naturale declino dovuto a più fattori, tra cui il semplice calo d'interesse da parte dei lettori, una sorte che era toccata a molte iniziative editoriali precedenti che pure non si erano mai occupate esplicitamente di politica.

Ad ogni modo, dagli scontri politico-fantascientifici e dalle sollecitazioni culturali del *Movimento 77* riuscirono ad emergere anche esperimenti interessanti come quello di *Un'ambigua utopia* (UAU), un collettivo di sinistra che traeva il nome dal sottotitolo del famoso romanzo di Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974). Il collettivo esordì proprio nel 1977 con il primo numero di una *fanzine* omonima che durerà fino al 1982. Per il collettivo, la fantascienza costituiva una "letteratura del possibile", quella che meglio si adattava a critiche del presente e proposte per il futuro: la fantascienza era un mezzo, uno strumento per arrivare in maniera più diretta a trattare del quotidiano. Il manifesto contenuto nel loro primo editoriale fu molto esplicito:

Non vogliamo allargare, far crescere, propagandare la fantascienza.
VOGLIAMO DISTRUGGERLA.

Nel senso che vogliamo rompere questo involucro, questo contenitore che si chiama fantascienza, e dimostrare che ciò che contiene, ciò che c'è dentro, non

¹⁴⁶ L'articolo proponeva l'ipotesi dell'esistenza di una fantascienza di destra e una di sinistra in virtù del suo proiettare nel testo le opinioni politiche di chi scrive. L'articolo prendeva di mira soprattutto Sebastiano Fusco e Gianfranco de Turreis, redattori presso la Fanucci ed accusati di orientare le proprie collane troppo a destra. La rivista *Robot* divenne il teatro metaforico degli scontri: "Intanto, le polemiche infuriavano virulente. La presa di posizione politica di 'Robot' aveva scatenato malumori, come era evidente dal tono di certe lettere. Gianfranco de Turreis e Sebastiano Fusco, tirati in causa da Guerrini per la loro gestione (di destra) delle collane di Fanucci, si fecero vivi con una lunga missiva (numero 22, gennaio 1978), alla quale io risposi con tono tagliente. Sul numero successivo, Remo rincarò la dose in Editoria e ideologia. Ma ormai si era arrivati al punto che qualunque cosa poteva diventare motivo d'attrito, dalla lettura di un film come apologia di tendenze reazionarie (la recensione di Danilo Arona a *Rollerball*) alle critiche alla gestione dello Sfir nel 1977 (in quel caso, fui io a stendere un articolo caliente), dai litigi su una convention mal riuscita (la MilanCon del 1976) agli accapigliamenti per il cambio dei titoli nella riedizione di alcuni classici della Sf cinematografica. "Robot" si era trasformata in una specie di ring sul quale tutti se la davano di santa ragione; e io, che sarei dovuto essere l'arbitro, non lesinavo calci e pugni..." (Curtoni, 1999, p. 66).

è altro che quello che si trova fuori. (...) Se l'alternativa rivoluzionaria è ghettizzata nella fantascienza, è perché si può soltanto sognare e non praticare (UAU, 1977, p.3).¹⁴⁷

Che la fantascienza in questo periodo riscuota un discreto successo lo testimoniano anche le uscite di saggi italiani dedicati al genere. Il 1977 è l'anno del già menzionato *Le frontiere dell'ignoto* di Vittorio Curtoni pubblicato dalla Nord, il primo saggio interamente dedicato alla fantascienza italiana. L'anno successivo esce per Longanesi *La fantascienza: gli autori e le opere* di Gianni Montanari che, come suggerisce il titolo, si presenta più che altro come una guida di lettura e vademecum di autori, opere, premi e collane pubblicate, senza troppe pretese critiche. Nel 1979 invece, Feltrinelli pubblica un volumetto del collettivo Un'ambigua Utopia, *Nei labirinti della fantascienza*. Si tratta di un saggio con ambizioni critiche più elevate, influenzate in maniera evidente dalla scuola semiotica e poststrutturalista e che può già avvalersi delle basi teoriche di Darko Suvin. Oltre all'attento saggio iniziale di Antonio Caronia, uno dei fondatori del collettivo, il libro offre una settantina di schede critiche per altrettante opere di fantascienza, un elenco di antologie e un'appendice dedicata alle riviste italiane specializzate, al mercato libraio e alla critica. Si nota comunque una certa disomogeneità negli interventi che possono passare dal registro semi-accademico alla critica impressionistica e spesso gratuitamente sarcastica verso autori e opere, oltre a un certo paternalismo verso il lettore italiano giudicato "ingenuo e impreparato". Va detto, in relazione al nostro discorso, che nel libro viene riconosciuto a Rambelli, assieme ad Ugo Malaguti "il primo tentativo di avviare un discorso critico sul genere dall'interno del fenomeno 'fantascienza'" (Caronia, 2018), un riconoscimento che costituisce un *unicum* nella storia della critica fantascientifica in Italia. Non le mancano certo critiche e frecciate in altri punti del libro, ma va detto a onor del vero, che queste vengono distribuite "democraticamente" a parecchi addetti ai lavori.

4.2.1. "Un disintegratore per Dzhangar", mitologia al servizio della fantascienza

Anche per Roberta Rambelli, il 1977 è un anno importante perché segna un ritorno partecipativo alla fantascienza, con un inedito ruolo di saggista all'interno di *Nova SF** a partire dal numero 36 di febbraio. La rivista di Ugo Malaguti non è immune alle polemiche

¹⁴⁷ Il progetto di *Un'ambigua Utopia* è stato ripreso in questi anni, convertendosi in una rivista. Il sito ufficiale permette inoltre di accedere a tutti i numeri arretrati della *fanzine* originale. Si veda: <https://www.unambiguaautopia.it/>

e agli schieramenti di quegli anni, ma il suo direttore adotta un approccio per certi versi più ecumenico e trasversale nella scelta delle opere e degli interlocutori da includere, che seguono più che altro i suoi gusti, il suo percorso professionale e soprattutto sembrano meno dipendenti dall'attualità contingente. Malaguti introduce il ritorno di Rambelli con estremo entusiasmo, anticipando che non si tratterà di una presenza episodica, ma di una collaborazione più consistente e protratta nel tempo, che prevede inoltre la ripubblicazione delle sue opere più importanti. Sia sul numero 37 (*L'ultima stella*, gennaio 1978) sia sul numero 38 (*Il sole di Thule*, aprile-ottobre 1978) Malaguti annuncia dal suo editoriale l'uscita imminente di *Stelle perdute*, un volume (o una serie di volumi) che dovrebbe raccogliere il meglio della produzione rambelliana. Nonostante i buoni propositi e gli annunci invece, *Stelle Perdute* non vedrà mai la luce e l'agognata collaborazione di Rambelli si ridurrà a due soli articoli nel corso di un anno. Bisognerà attendere addirittura fino al 1991 per tornare a vedere un suo intervento sulle pagine della rivista. Possiamo desumere che le resistenze di Rambelli si debbano soprattutto a una irrisolvibile frattura personale con la fantascienza, un generale disincanto verso tutto quel mondo, nonostante la sua passione per il genere rimanga viva fino alla fine. Inoltre, e più prosaicamente, il suo impegno quasi totale con la traduzione —che manterrà quasi sempre gli stessi ritmi forsennati—, lasciava pochi margini per altre attività.¹⁴⁸

Tornando al 1977 invece, il suo articolo d'esordio per *Nova SF** è significativo in quanto segna un ritorno al tentativo di sintetizzare quelle che sono state, forse da sempre, le sue passioni letterarie principali: la fantascienza e la mitologia. Dopo il suo trasferimento a Bracciano, Rambelli si occupa attivamente e con più assiduità di etnologia e mitologia grazie agli impegni per i fascicoli di Radar e i documentari per la RAI. Ma la mitologia, l'antropologia e la epica facevano già parte, sebbene in diversi gradi e sfumature, dei suoi lavori fantascientifici a testimonianza di un'inclinazione mai sopita verso queste materie che copre l'intero arco della sua carriera, come si vedrà nella seconda parte.

¹⁴⁸ Luigi Cozzi mi ha rivelato che, nel periodo in cui ancora si frequentavano, durante la prima metà degli anni ottanta, Rambelli soleva lavorare in una stanzetta "arredata" unicamente con un materasso gettato in terra di fianco a una piccola scrivania con sopra la macchina da scrivere. Quando non riusciva più ad andare avanti a scrivere, si gettava un paio d'ore sul materasso e poi ricominciava (Cozzi, 2020).

Dopo aver cercato di stabilire una relazione genealogica tra mitologia e fantascienza nel suo intervento al primo FIFFT, quattordici anni prima, qui Rambelli esorta piuttosto gli autori a un impiego pratico e creativo della materia mitica nella fantascienza. L'intenzione è già evidente dal titolo, "Un disintegratore per Dzhangar", dove l'arma per eccellenza delle avventure classiche di fantascienza viene associata a Dzhangar, eroe eponimo del poema epico tradizionale calmuco. Lo stridore ironico di questa associazione assume connotazioni più complesse se pensiamo che Dzhangar è anche il nome attribuito ad un asteroide scoperto dall'astronoma russa Ljudmila Ivanovna Černych nel 1974, dotando così il titolo di rimandi non solo intertestuali ma anche interdisciplinari.

Passando invece all'articolo in sé, Rambelli vuole invitare gli autori di fantascienza ad approfittare dell'enorme deposito di storie possibili offerte dalla mitologia delle varie culture, ad alimentarsi di questa tradizione e di queste fonti per rinnovare (paradossalmente) una letteratura che sente essere entrata in crisi, intrappolata in una specie di zona grigia dopo la fase di stanca della cosiddetta *New Wave* e poco prima della svolta *cyberpunk* che Rambelli non può anticipare (o più probabilmente non gradisce) e che giungerà a influenzare la fantascienza italiana solo a ridosso degli anni novanta.

Nel momento in cui Rambelli scrive l'articolo si è già ben consolidato il luogo comune che la fantascienza costituisca una sorta di mitologia dell'era tecnologica, tanto che l'anno precedente Ursula Le Guin affermava quanto questa espressione si fosse ormai convertita in uno slogan (1993, p. 68). Sebbene critica nei confronti di questo slogan, Le Guin crede nella funzione mitopoietica della fantascienza affermando che "science fiction does use the mythmaking faculty to apprehend the world we live in, a world profoundly shaped by science and technology, and its originality is that it uses the mythmaking faculty on new material" (p. 70). A differenza di Rambelli, però, Le Guin ritiene che la semplice rielaborazione o adattamento, nelle opere di fantascienza, di miti preesistenti, non assicura che questa funzione sia in atto. Anzi, prosegue Le Guin, si tratterebbe di un "furto", un espediente certamente lecito in una sana letteratura, che lei stessa ha praticato in più occasioni e che potrebbe portare a risultati soddisfacenti e piacevoli, ma non certo a una creazione nuova, a un'originale carica simbolica. L'articolo di Le Guin era fortemente influenzato dai concetti junghiani di "simbolo" e "inconscio collettivo" che l'orientamento

materialista e progressivo di Rambelli non accettava. Eppure, le posizioni di Rambelli e Le Guin non sono così contrapposte come potrebbe sembrare.

Anche Rambelli crede che un uso improprio e approssimativo del mito possa produrre al massimo degli interessanti *divertissement*, ma mentre Le Guin invita a scoprire il mito nelle profondità di se stessi, lo scetticismo di Rambelli suggerisce più pragmaticamente una maggiore applicazione dello scrittore nella ricerca delle fonti e delle possibili diramazioni storiche e documentarie del mito.

Per quanto riguarda la scrittura dell'articolo in sé, abbiamo osservato, nel corso di questo lavoro, come l'*ethos* discorsivo della Rambelli "saggista" variava a seconda del contesto, presentandosi più colloquiale e ammiccante nelle rubriche di *Galassia* e *Galaxy*, più autorevole e distaccato nelle presentazioni della SFBC e più "accademico" nelle note introduttive dei primi anni settanta. L'*ethos* che emana da questo articolo è invece sfuggente, difficile da incasellare, giacché Rambelli, più che in altre occasioni, mette sullo stesso piano differenti registri (informale, impegnato, polemico, didattico), mescolando toni (ironico, erudito) e stili (prosaico, manierato). In questo modo, il rapporto tra fantascienza e mitologia viene affrontato da diverse angolature e prospettive che impediscono uno sviluppo lineare. Difficile stabilire se questa apparente disorganicità sia dovuta a una strategia premeditata e se risponda a una particolare necessità, o se sia più semplicemente risultato di un'elaborazione frettolosa, prodotta nei ritagli di tempo tra una traduzione e l'altra.

Si percepiscono comunque, soffuse nel testo, le tracce di un certo pessimismo dato dal contesto socio-storico. Del resto, sono gli anni che seguono alla crisi del petrolio, gli anni dell'*austerità*, di una marcata coscienza ecologica, delle denunce di possibili catastrofi ambientali dovute all'azione umana e alla sovrappopolazione, delle proteste contro la costruzione di centrali nucleari, senza contare il già menzionato clima socio-politico, la radicalizzazione violenta della politica e la mercificazione del sesso, estetizzati poi in numerosi film e pubblicazioni di genere. È una Rambelli non certo insensibile al contesto, meno saldamente ancorata a una concezione ottimista di progresso e meno possibilista sui destini di un mondo "che sente, in modo preoccupante, il richiamo dell'irrazionale" (Rambelli, 1977a, p. 137). Eppure non riesce a risparmiare una vis polemica contro gli esperti e l'opinione pubblica che gridano alla catastrofe o a un

fantomatico ritorno alla natura. Ma queste tracce, rimangono per lo più latenti o periferiche nelle cinque parti che compongono l'articolo, caratterizzate più che altro (e questa è forse l'unica struttura percepibile) da un movimento che dall'esterno porta verso l'interno, da considerazioni impersonali e generalizzate a un rivolgimento verso il proprio operare, una messa in discussione della propria metodologia nell'affrontare i miti nella fantascienza, che culmina con la rivelazione di aver scritto un nuovo romanzo in cui questa metodologia viene applicata.

Rambelli inizia l'articolo in tono polemico, criticando la facilità con cui la fantascienza viene spesso definita "mitologia dell'era tecnologica". L'invettiva riguarda soprattutto il fatto che non vengano specificati i termini di questa definizione. Anche ammettendo, sostiene l'autrice, l'accezione degli antropologi e sociologi strutturali che impiegano la parola "mito" per definire potenzialmente qualunque cosa, —e qui probabilmente il riferimento è alla definizione di mito proposta da Roland Barthes¹⁴⁹ e alla sua volgarizzazione successiva—, non si può dire che la fantascienza costituisca una mitologia moderna, poiché nessuno dei suoi protagonisti si è convertito in eroe, nel senso tradizionale del termine, e nessuno o quasi dei suoi *topoi* regge il confronto con "miti" moderni. Nemmeno un tema tradizionale della fantascienza come la conquista dello spazio, pur convertito in realtà, è poi riuscito ad avere un impatto "mitico" in una società che si impressiona molto di più con gli eroi sportivi e dello spettacolo (Rambelli, 1977a, p. 136).

Per quanto interessante, si tratterebbe comunque di un aspetto tangenziale alla fantascienza, mentre più rilevante è indagare se questa possieda una capacità mitopoietica propria o se invece faccia uso di miti preesistenti e in quest'ultimo caso, di quali. Rambelli riporta una dichiarazione di Brian Aldiss, il quale afferma che la fantascienza non ha fatto altro che rielaborare miti classici o ancestrali. Ma se ciò è vero, afferma Rambelli, non deve per questo considerarsi una limitazione o un problema proprio di questa forma narrativa. Ammettendo che gli strutturalisti abbiano ragione a sostenere che certi schemi mitici attraversano il tempo, lo spazio e le culture, non si può chiedere alla fantascienza di costituire "un'eccezione alla regola e fabbricare miti nuovi e diversi, quando sembra

¹⁴⁹ "Il mito non si definisce dall'oggetto del suo messaggio, ma dal modo in cui lo proferisce: ci sono limiti formali al mito, non ce ne sono di sostanziali. Tutto dunque può essere mito? Sì, a mio avviso, perché l'universo è infinitamente suggestivo. Ogni oggetto del mondo può passare da un'esistenza chiusa, muta, a uno stato orale, aperto all'approvazione della società, perché non c'è alcuna legge, naturale o no, a impedire che si parli delle cose." Roland Barthes (1974, p. 191).

provato che le possibili combinazioni mitopoietiche della mente umana sono, benché abbondantissime, di numero finito e del resto, aggiungiamo pure, sufficienti a produrre in fantascienza opere gradevoli, divertenti e interessanti, e anche qualche capolavoro vero e proprio” (pp. 137-138).

A questo proposito Rambelli espone una breve carrellata di temi che presenterebbero una connessione genealogica tra mitologia e fantascienza: l’aspirazione dell’essere umano a conquistare le stelle risalirebbe addirittura al mito sumerico di Etana,¹⁵⁰ mentre gli alieni costituirebbero “varianti delle innumerevoli entità extranormali o persino sovranaturali delle tradizioni e delle superstizioni popolari primitive” (p. 137). Le macchine, la creazione di vita artificiale o la manipolazione genetica nascerebbero invece in contrapposizione al concetto tradizionale di “natura” e per questa ragione assumono spesso il ruolo di entità nocive e malvagie, riconfigurando, in chiave fantascientifica, il *topos* classico della *hybris*. Rambelli considera che la *hybris* sia, in origine, un concetto elaborato da un potere costituito —la religione— per conservare il proprio *status* attraverso la censura di ogni ansia di conoscenza. Unica eccezione alla malvagità delle macchine sarebbe il “robot buono” alla Asimov, che secondo l’autrice potrebbe quindi costituire in questo senso l’unico mito originale creato dalla fantascienza.

L’osservazione di Rambelli è interessante e merita qualche riflessione in più. In quanto forma narrativo-estetica emersa come prodotto della civiltà delle macchine, nell’accezione formulata da Baudrillard (1991), la fantascienza non può prescindere né dall’epistemofobia o tecnofobia, né dalla pulsione opposta, ovvero la tecnofilia e l’“ansia della conoscenza”. Ma questa combinazione di pulsioni antitetiche è immanente alla storia del “progresso” umano e trova una delle sue incarnazioni mitiche in Dedalo, l’artista-inventore capace di creare, seguendo le osservazioni di Joseph Campbell,¹⁵¹ qualunque tipo di orrore e di prigione —soprattutto quando la sua opera è al servizio del potere, come il labirinto che imprigiona il Minotauro—, ma è al contempo capace anche di escogitare i modi per poterne uscire. Questo sentimento dicotomico verso il progresso è più

¹⁵⁰ Curiosamente, il mito di Etana viene citato da Rambelli per la prima volta in *Galassia* n.12 del dicembre 1961 in occasione della presentazione del saggio di Lino Aldani, *La fantascienza* (1962). Successivamente, viene anche menzionato nell’introduzione a *Fantascienza: terrore o verità* (1962, p. 25) e in apertura della postfazione a *Fantaluna* (1969, p. 311).

¹⁵¹ “The very scientist who, in the service of the sinful king, was the brain behind the horrors of the labyrinth, quite as readily can serve the purposes of freedom.” (Campbell, 1993, pp. 23-24).

intensamente percepibile nei momenti storici di accelerazione e/o di crisi del progresso stesso. Se nel *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, l'epistemofobia e l'*hybris* sono ancora i termini dominanti, a cavallo tra l'ottocento e il novecento i due poli cominciano ad equilibrarsi: da una parte "le meraviglie del duemila", "le macchine del tempo", "le medicine miracolose", dall'altra "i dottor Moreau", "i Jekyll e Hyde", "le invasioni extraterrestri". Dopo la seconda guerra mondiale, l'ansia atomica, la guerra fredda e la crisi postmoderna hanno creato nuovi inferni post-apocalittici, ma anche nuove trame di convivenza democratica globale (e intergalattica) e nuovi paradisi (extra) terrestri, mentre durante gli anni settanta la fantascienza sembra convergere in maniera più diretta e più pressante sull'attualità: i saggi ecologico-ambientali impiegano sovente metafore fantascientifiche, e i romanzi fantascientifici riflettono più direttamente le preoccupazioni ecologiche, mentre le utopie si fanno ambigue¹⁵².

La forza creativa del dualismo di Dedalo si manifesta nella fantascienza, soprattutto nelle opere moderne, attraverso una compenetrazione e interazione fra le due prospettive, come osservato da Samuel Delany, che proprio nel 1977 pubblica la sua raccolta di saggi teorici *The Jewel-Hinged Jaw*. Adattando una riflessione del poeta Wystan Hugh Auden, Delany compara certe inclinazioni umane alla postura dialettica della critica nei confronti della fantascienza:

There are, and always will be, those people who see hope in progress. Auden calls their perfect world New Jerusalem. [...] There are, and always will be, people who wish, in Auden's words, to return to Eden. He calls their perfect world Arcadia [...] To the man who yearns after Arcadia, any movement to establish New Jerusalem will always look like a step toward Brave New World, [...] In the same way, the man or woman who dreams of New Jerusalem sees any serious attempt to establish an Arcadia as a retreat to the Land of Flies [...] (2009, p. 25).

¹⁵² Rambelli accenna di passaggio e con una punta di ironia quanto la fantascienza di quell'epoca procedesse "a rimorchio" della scienza ufficiale anziché precederla "come avveniva negli anni eroici" (1977, p. 140). Potremmo affermare che scienza fantascienza in questi anni viaggiano su binari paralleli trovando spesso raccordi e stazioni di scambio. Saggi, romanzi, film, studi e rapporti si alternano e si compenetrano durante tutto il decennio. *Il medioevo prossimo venturo* (1971) di Roberto Vacca anticipa di un anno il *Rapporto sui limiti dello sviluppo* del Club di Roma e *The sheep look up* di John Brunner. Sempre nello stesso anno, Garrett Harding impiega la metafora fantascientifica della nave spaziale per esemplificare l'impossibilità di sfruttare all'infinito le risorse limitate di un pianeta in: *Exploring New Ethics for Survival: The Voyage of the Spaceship Beagle* e Ursula Le Guin pubblica *The word for world is forest* (1972). Il cinema risponde con *Soylent Green* (1973) basato sul romanzo *Make room! Make room!* (1966) di Harry Harrison, vecchia conoscenza di Rambelli, mentre Ernest Callenbach scrive *Ecotopia* nel 1975.

Ma, aggiunge Delany, la narrativa fantascientifica non può ridursi a questa visione dialettica perché elabora in sé le due prospettive in un gioco di rifrazione che ne espande le possibilità, e risulta quindi molto più proficuo analizzare le opere moderne in merito a quanto esse contengono di queste visioni del mondo mitiche, piuttosto che stabilire se appartengano all'uno o all'altra tendenza (p. 27). Il mito viene quindi rifunzionalizzato dalla fantascienza, e sembra emanare dai due *topoi* archetipici per eccellenza: il paradiso/Arcadia/New Jerusalem e l'inferno/Brave New World/Lord of the Flies, che li rielabora poi nelle diverse forme avveniristiche le cui tendenze utopiche o distopiche dipendono dalla prospettiva di chi scrive. Del resto, George Bernard Shaw aveva già anticipato il carattere relativo del Paradiso e dell'Inferno nella sua particolare rielaborazione del mito di Don Juan:

DON JUAN: [...] Senor Commander: you know the way to the frontier of hell and heaven. Be good enough to direct me.
THE STATUE: Oh, the frontier is only the difference between two ways of looking at things. Any road will take you across it if you really want to get there. (Shaw, 1946, p. 81)

Secondo Rambelli, queste due prospettive vengono impiegate dagli autori di fantascienza angloamericani sfruttando, o meglio *abusando* dei miti biblici, in particolare l'Apocalisse, in tutte le possibili varianti che speculano sulla distruzione del mondo, al di là della quale le possibilità di rinascita, ricostruzione o semplicemente sopravvivenza, imboccano appunto una delle due possibilità che l'autrice sintetizza nell'immagine della *civitas dei* (Rambelli, 1977a, pp. 140-141) agostiniana —versione della New Jerusalem—, o nel fallimento di questa rifondazione, che sfocerebbe nella Brave New World o in qualche altra forma distopica. A questo punto però, come abbiamo avuto modo di osservare anche in altre occasioni, Rambelli non cerca di approfondire la propria intuizione, passando rapidamente ad elencare alcune influenze letterarie riscontrabili negli autori fantascientifici angloamericani e concludendo bruscamente la prima parte.

E così, nel secondo paragrafo, Rambelli si occupa invece di strutture narrative, proponendo un'analogia tra l'impianto di molta fantascienza e lo schema tradizionale della poesia epica medievale, in relazione alla definizione dell'eroe come “agente demonico” ovvero “spinto da motivazioni che trascendono lui stesso” (p. 138) sia lo schema allegorico che regge la trama e che Rambelli illustra come segue:

L'eroe procede nella sua "cerca" passando di prova in prova, e le prove diventano più ardue con l'avvicinarsi alla meta; incontra avversari che sono incarnazioni vicarie dell'Avversario finale, il più terribile, e spesso sono emissari di questo: e dopo la rituale serie di combattimenti, vi è il duello supremo, lo scontro finale e risolutivo, con la quasi inevitabile vittoria del Bene sul Male e la morale consolatoria della felicità per i buoni (consolatoria perché tutti quelli che leggono sono buoni; e c'è da chiedersi se i mascalzoni e le carogne, a questo mondo, abbiano mai letto qualcosa) (p. 138).

Oltre a individuare il classico "viaggio dell'eroe", proposto da Joseph Campbell come base del suo monomito e successivamente sintetizzato come ossatura di innumerevoli narrazioni, soprattutto cinematografiche,¹⁵³ questo frammento è interessante perché fornisce un buon esempio di quei cambi di tono a cui accennavo all'inizio. Dall'uso dell'arcaismo "cerca" nell'accezione di ricerca o *quest*, l'autrice passa alla conclusione ironica a effetto. Di nuovo, Rambelli non si spinge oltre la presentazione dello schema narrativo e quest'ipotesi non viene ulteriormente sviluppata, né cerca di corroborarla attraverso citazioni o esempi. L'obiettivo dell'autrice sembra piuttosto unicamente indirizzato al riconoscimento di uno sterminato deposito mondiale di materiale mitico di cui ben pochi autori, tra cui cita Sprague De Camp, Roger Zelazny e Poul Anderson, hanno saputo approfittare in modo consapevole e produttivo. Tra tutte le possibilità offerte dalle numerosissime tradizioni letterarie e culturali del mondo, la gran parte degli autori anglo-statunitensi, come già accennato, sembrano affidarsi unicamente ad una sola fonte, la Bibbia, un'inclinazione che Rambelli imputa ad un *imprinting* culturale caratteristico di buona parte della società protestante nordamericana e anglosassone (p. 140).

Sebbene alcuni tra gli autori più colti —di cui però l'autrice non cita né i nomi né le opere— amino abbellire la loro speculazione "biblico-mitica" con alcune fonti letterarie riconoscibili, tra cui Milton, Bunyan, Blake, Emerson oltre a due autori imprescindibili come William Shakespeare e Mark Twain, mancherebbero paradossalmente quasi del tutto riferimenti a Spenser o a Swift, "che pure gli autori angloamericani citano invariabilmente tra gli antenati della sf" (p. 141). Un ulteriore ghigno ironico è poi lanciato probabilmente all'indirizzo della *new wave* e degli scrittori postmoderni, quando afferma che una delle mode del momento nella fantascienza sia "la scoperta (negli anni '70, una prontezza di ricezione notevole!) di quella folgorante novità che è la tecnica dello stream of

¹⁵³ La trasposizione più popolare del monomito in un dispositivo "pratico" per l'elaborazione di narrazioni è quella proposta da Christopher Vogler in *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters* (1992).

consciousness di Joyce”. L’ironia, in questo caso, spezza bruscamente il ritmo (monotono) di un catalogo di riferimenti colti, a cui ne succede immediatamente un altro fatto di miti anglosassoni, che la gran parte degli scrittori e lettori di fantascienza, ma non solo, disconoscono o conoscono in parte: “Maldon, Beowulf, Finnsburth, Brunanburh, Waldhere, Widsith, Deor” (p. 141).

Questa sfilza di miti serve a Rambelli per preparare il terreno del quarto paragrafo, in cui specula sui possibili risultati che si potrebbero ottenere affidando differenti tipi di materiale epico/mitico in mano a certi autori: come tratterebbero, ad esempio, Leiber, Sladek o Heinlein le gesta del calmuco Dzhangar —dotandolo magari del famoso disintegratore del titolo? O l’uzbeco Alpamys? O l’armeno David di Sasoun? Rambelli dissemina il paragrafo di citazioni erudite con accostamenti e giustapposizioni volutamente esagerate, ottenendo, immagino volutamente, un effetto ironico e burlesco, che se da una parte pretende forse di straniare il lettore (ancor più di quanto faccia la fantascienza), dall’altra lo incuriosisce e lo invita a conoscere i miti citati. Si consideri ad esempio il passaggio seguente:

In genere, il **pool** mitico cui gli autori anglosassoni si ispirano è molto ristretto: non per carenza di miti disponibili, ma per mancanza di sforzo di ricerca. (E ancora una volta non vorrei essere fraintesa: non dico che gli autori dovrebbero studiarsi **Prang Kompeuni** dell’acinese Dokarim o il ciclo di Manas del karanchirghiso Sagymbai Orozbekov per poi scriverne rifacimenti fantascientifici anziché inventarsi temi nuovi e propri. Voglio dire che varrebbe la pena di provare, in alternativa alla poco appetibile prospettiva di rimasticare a quarant’anni di distanza la tematica cara al buon “Doc” Smith, già sfruttata **ad nauseam** o di darsi a certi sperimentalismi che francamente lasciano allibiti) (p. 143, grassetto nell’originale).

D’altra parte, l’effetto straniante e comico prodotto dalla sequenza di queste fonti mitiche, con molta probabilità aliene al lettore medio anche dal punto di vista fonetico, produce un *ethos* autoriale che, nel momento stesso in cui manifesta la propria erudizione gioca a non prendersi mai sul serio. È a questo punto però che l’autrice cambia di nuovo rotta e comincia a riflettere sulle diverse possibilità che la fusione tra mito e fantascienza possono offrire al processo creativo. Ad esempio, una volta identificato in *Goat Song* (1972) di Poul Anderson, non solo l’evidente adattamento del mito di Orfeo, ma anche un’influenza della tradizione norrena, Rambelli si chiede se questa commistione sia dovuta a

una pianificazione consapevole, oppure sia frutto dell'applicazione inconscia di un patrimonio mitico che l'autore sente più vicino o congeniale (p. 143).

Rambelli si avvicina così pian piano al punto che le interessa. Partendo dall'*Odissea*, di cui individua due adattamenti fantascientifici —uno dell'italiano Ulysses Westmore,¹⁵⁴ pseudonimo di Marco Painsi, curatore della collana *Cosmo* ai tempi di Robert Rainbell e l'altro, più recente, di R.A. Lafferty—¹⁵⁵ l'autrice si chiede quale avrebbe potuto essere il risultato narrativo di un'indagine più scrupolosa del poema omerico, di uno studio più profondo, che avrebbe permesso, ad esempio, di associare l'episodio del ciclope a quello analogo della Saga dei Nart osseta (p. 144). Avvicinandosi ancora di un passo, Rambelli cita il poema di Gilgamesh e i due tentativi di adattamento fantascientifico che lo avrebbero "massacrato". Il primo ad opera di Wilson Tucker e il secondo è naturalmente il suo *Il libro di Fars* (1961), che l'autrice giustifica con la consueta ironia: "Del secondo massacro, ahimè, la responsabilità l'ho io: il mio unico alibi, se esiste, è che il Libro di Fars non operava commistioni e contaminazioni a gatto selvaggio, e che almeno nelle intenzioni il romanzo voleva essere una versione fantascientifica ma rispettosa dell'originale. Se bastasse il rispetto a un modello per ottenere buoni risultati..." (p. 145).

E giungiamo al punto finale dove confluisce tutta l'esposizione anteriore che, come accennavo all'inizio, conduce, da una parte, a una riflessione più intima, che riguarda la propria esperienza personale come scrittrice e una critica al proprio metodo creativo, dall'altra, all'annuncio di un romanzo a cui stava lavorando: "Quattro o cinque anni fa, nei momenti liberi, avevo deciso di scrivere un seguito fantascientifico dell'*Iliade*" (p. 146). Ciò permette a Rambelli di descrivere il proprio approccio comparatistico nella ricerca di fonti e la frustrazione che ne ha accompagnato il processo:

E più studiavo in quella mia personale versione dell'Isola dei Beati che [è] l'Istituto Archeologico tedesco di Roma, e più cedeva alla disperazione. Dovevo togliere di mezzo Aiace e Telamonio e sia fratello Teucro, che nell'*Iliade* sono intrusi, finiti nel montaggio conclusivo del poema da canti epici che erano probabilmente già vecchissimi quando la guerra di Troia fu combattuta intorno al 1220 a. C. (no, la data tradizionale del 1193 a.C. è insostenibile, lo ha dimostrato Blegen); era meglio che per prudenza togliessi anche Neottolema, il figlio di Achille, che nell'*Iliade* è appena nominato, forse in un'aggiunta tardissima per lusingare l'orgoglio dinastico dei principi di Epiro [...] E avanti

¹⁵⁴ *Una strana odissea*, I romanzi del Cosmo n. 23, Milano, Ponzoni, marzo 1959.

¹⁵⁵ R.A. Lafferty, "Space Chantey", in *Space Chantey / Pity About Earth*, Ace Double, Ace books, 1968. Prima edizione italiana: *Cantata spaziale*, in Galassia 216, giugno 1976, traduzione di Gianni Montanari.

così. Metà del romanzo era da tagliare e rifare, in nome di un minimo rispetto per la verità storica. Non l'ho mai tagliato e rifatto; ma non ho mai neanche pensato di proporlo in giro per la pubblicazione. E forse, tutto sommato, chi può dire che non sia stato meglio così? (p. 146).

In quest'ultimo frammento, che praticamente chiude il saggio, Rambelli sfocia quasi nel monologo interiore e il conflitto interno è palpabile. Annuncia di aver scritto un nuovo romanzo, ma afferma che non è buono. Ha fatto una ricerca incredibile, ma è stata un'esperienza frustrante. Ha scritto quattrocento cartelle, ma le dovrebbe tagliare. Ma forse non le taglierà perché non lo farà pubblicare. O forse sì. Il rapporto amore/odio con le sue opere si mischia qui a un altro sentimento contraddittorio, tra gli scrupoli nel presentare una propria opera e il desiderio di farla conoscere. Tre anni più tardi, il romanzo verrà pubblicato dalla Libra di Ugo Malaguti con il titolo *Profilo in Lineare B*.

4.2.2. "Quando i robot avevano la sveglia al collo", *Star Wars* e il viaggio dell'eroe

"In ognuno di noi, sospetto, si aggroviglia una schizofrenia latente."

Roberta Rambelli

Una delle caratteristiche di *Nova SF**, la rivista di Ugo Malaguti, è l'irregolarità delle uscite. Il numero successivo a quello che include l'intervento discusso qui sopra esce quasi un anno più tardi, nel gennaio del 1978, ospitando il secondo (e ultimo) articolo di Rambelli nel primo ciclo di vita della rivista.¹⁵⁶

Con "Quando i robot avevano la sveglia al collo", Rambelli firma un'originale recensione di *Star Wars*, film che aveva debuttato da poco nei cinema italiani, battendo ogni record di incassi e convertendosi, come in gran parte del mondo occidentale, in un fenomeno di costume che trascendeva il cinema. I cultori della fantascienza si erano in fretta illusi (e ancora più in fretta disillusi) che il successo del film avrebbe aperto nuovi scenari per il loro genere favorito.

Anche in questo testo, come nel precedente, Rambelli sfoggia le sue conoscenze ubique e la sua arma retorica preferita, l'ironia, mettendole però questa volta al servizio di una narrazione volutamente dissacratoria e divertente, realizzando un ameno resoconto

¹⁵⁶ *Nova SF** sarà costretta a chiudere nel 1980 per il fallimento della Libra Editrice, per poi riprendere le pubblicazioni cinque anni più tardi attraverso il nuovo progetto editoriale di Malaguti, la Perseo Libri.

della sua esperienza come spettatrice e come "addetta ai lavori", un'espressione reiterata per ben quattro volte lungo il testo. Ciò rafforza da una parte, la sua postura d'esperta e di veterana della science fiction, dotata quindi di voce autorevole, che dà credibilità alle proprie considerazioni; ma dall'altra, l'ironia con cui queste considerazioni sono infarcite ne amplificano l'effetto umoristico.

Questo articolo si offre inoltre come documento dell'esperienza diretta della nascita di un fenomeno di massa che perdura tutt'oggi e della sorpresa che suscitò tra gli "addetti ai lavori", che avevano sempre vissuto la fantascienza come forma narrativa ghehettizzata e ghehettizzante. Come ammise anche Vittorio Curtoni, il film di George Lucas e quelli che seguirono, non produrranno nessun effetto *trickle-down* sulla letteratura di genere, "il grosso successo fu a beneficio quasi esclusivo del cinema, e l'editoria ne ha tratto ben scarsi vantaggi; di certo non ne sono state toccate le riviste, che col decennio degli Ottanta hanno imboccato la via dell'estinzione" (Curtoni, 1999, p. 64).

Un altro aspetto rilevante dell'articolo è che l'impianto autobiografico con cui Rambelli imbastisce la narrazione rivela per la prima volta frammenti della propria relazione con il figlio Erik, una figura dominante nella sua vita, che spesso si sovrappone in maniera più o meno velata alla sua passione per la fantascienza. Del resto, Erik è il nome del protagonista di *Le stelle perdute* (1960), personaggio che appare anche ne *I creatori di mostri* (1959) uscito su *Cosmo* attorno al periodo in cui il figlio nasce.

Ed è proprio Erik, ormai diciottenne appassionato di motori, a tentare di convincere sua madre a vedere il film, un evento che l'autrice costruisce come un piccolo e divertente "viaggio dell'eroe" domestico. All'inizio, una generale reticenza, gli impegni che non le fanno trovare il tempo, una certa sfiducia nei film di fantascienza suscitano in Rambelli la "resistenza alla chiamata", anche se si insinuano i dubbi e le curiosità per un film che comunque "per la prima volta nella storia ha fatto della sf un fenomeno di massa" (Rambelli, 1978, p. 170). Ma ecco l'elemento scatenante: Erik vede il film e "ritorna in uno stato d'animo lirico, lo stesso che riserva alle auto da corsa. Siamo al culmine" (p. 170). Da quel momento, il figlio non farà altro che parlare di *Guerre Stellari*, lo andrà a vedere una seconda volta, manifesterà la volontà di vederlo una terza e ascolterà incessantemente la colonna sonora. Le resistenze di Rambelli cominciano cedere: "Se il film è indovinato anche la metà della colonna sonora dev'essere un capolavoro" (p. 170). E

così finalmente l'autrice cede alla tentazione e nell'accesa speranza di vedere finalmente la fantascienza trionfare tra le masse, accetta il "richiamo all'avventura". È lei, questa volta, a lasciarsi andare ad entusiasmi lirici e riferimenti mitologici: "O dei forse ci siamo. Forse l'aspirazione un po' paranoide e un po' utopistica di noi addetti ai lavori sta per concretarsi in una realtà insperata. Immagino per un attimo Lucas nell'improbabile ruolo di Eos dal peplo di croco e dalle dita di rosa, che schiude il cielo di tenebra dell'indifferenza umana all'avvento della science fiction intelligente in una frequentazione quotidiana del mondo" (p. 171).

È a questo punto che comincia la recensione vera e propria, con una divertente sintesi della trama condita da commenti spesso dissacranti, pungenti ma mai gratuiti, che appoggiano su una vasta conoscenza di riferimenti intertestuali e culturali e una frustrazione montante che progressivamente converte l'entusiasmo e la speranza iniziali in delusione. Come un aedo farsesco, Rambelli sostituisce i nomi di cose e personaggi con epiteti ironici: la principessa Leia diventa subito la "cugina di Andreotti" pettinata come la Dama di Elche; C3PO è il "grande dorato"; il governatore Tarkin è "il generale russo", Lord Fennec [sic] è "il samurai Tokugawa",¹⁵⁷ il Millenium Falcon è "l'astronave-catorcio" o "catorcetto", e così via.

Attraverso questi espedienti ironico-umoristici prende di mira le numerose incongruenze e contraddizioni del film dal punto di vista della coerenza (fanta)scientifica: le inutili maschere con respiratori dei soldati imperiali che servirebbero solo a non far riconoscere Luke e Han quando le indossano; le assurde distanze coperte dal Millenium Falcon; il riferimento al parsec come unità di misura temporale e non spaziale; il suono delle sparatorie nello spazio vuoto; e certe semplici assurdità, come l'attività "contadina" di Owen Lars:

Lo zio di Luke coltiva la sabbia: non mi si fraintenda, non *sulla* sabbia, ma proprio la sabbia. Infatti, parla molto di una piantagione e di raccolti, ma ha insediato la casa tra le sabbie, e siccome ogni agricoltore che bonifica una zona, è logico, piazza orgogliosamente la propria abitazione in mezzo ai suoi campi,

¹⁵⁷ Alcuni critici e giornalisti avrebbero descritto il costume e la maschera di Darth Vader denotandone le influenze delle armature dei cavalieri teutonici. Si veda, ad esempio, Baldo (1977). Rambelli, invece, smonta questi accostamenti accorgendosi subito delle analogie con le armature dei samurai dello shogunato Tokugawa. Successivamente, sia la critica che il fandom si preoccuperanno di ricostruire nei minimi dettagli ogni riferimento, citazione e influenza contenuti nella saga, compresi i numerosi omaggi di Lucas al cinema (soprattutto Kurosawa) e alla cultura giapponese.

tra il frutto delle sue fatiche, questo l'ha insediata in un tratto di dune da svergognare l'Incudine del Sole di *Lawrence d'Arabia* (p. 172).

Certo, non è tutto da buttare, Rambelli ammette anche alcune trovate intelligenti, fresche o spiritose: C1P8 (R2-D2), i Javas, l'idea della Forza, Ben Kenobi (ma forse solo grazie ad Alec Guinness), la musica, il montaggio. Troppo poco però per salvare un film dai dialoghi imbarazzanti, dai personaggi piatti e stereotipati, dal plot che avrebbe ricevuto persino il rifiuto di Tremaine all'epoca della *Thought-Variant*¹⁵⁸ (p. 179).

Ma ciò che forse la infastidisce maggiormente, e sta alla base della sua delusione, è il fatto che *Star Wars* converta in fenomeno di massa una fantascienza che in letteratura era già stata superata da vari decenni, quella *space opera* deteriorata degli anni trenta, quelle convenzioni che risalgono agli *Astounding* e ai *Juveniles* pre-guerra: i nomi dei protagonisti, la spada laser —che Rambelli riconduce alla “spada di luce” inventata da Edmond Hamilton¹⁵⁹ a metà anni trenta—, i BEM e i robot che ricordano le copertine di Frank Paul, le scene di combattimento mutate dai film di guerra “con i buoni piloti americani inviati in missione a far saltare il deposito di carburante tedesco a Tobruk o qualcosa di simile” (p. 177).

Leggere l'articolo di Rambelli è come assistere al film da dentro la sua testa. Usciamo dal cinema con lei ed Erik che iniziano a litigare. Rambelli non ammette le incongruenze e le banalità del film, lui insiste sul fatto che si tratta semplicemente di una favola che funziona a prescindere. Il confronto prosegue in auto fino a quando il figlio scaglia l'attacco finale: “tu non capisci niente” (p. 178). Attaccata nel vivo, nel *suo* campo, dove Erik non aveva mai osato contestarla, Rambelli ammutolisce. Ma il giorno dopo, a mente fredda, la discussione continua. Erik questa volta è più ricettivo, riconosce alcuni difetti evidenti del film ma è inattaccabile sulla sua tesi di fondo: è una favola e al pubblico piace. E poi sfodera l'arma definitiva: “non è giusto che tu te la prenda tanto con un film che, dopotutto, rende popolare la fantascienza” (p. 178).

Ecco la rivelazione, la realizzazione finale. Rambelli continua a provare sentimenti contrastanti, però si rende conto che la letteratura di fantascienza potrebbe continuare a

¹⁵⁸ F. Orlin Tremaine è stato un autore e curatore editoriale di *Astounding Stories* negli anni trenta. Propose una linea editoriale per la quale le storie fossero centrate su un'idea (*thought variant*) anziché sulla solita trama avventurosa della *space opera*.

¹⁵⁹ Per ulteriori informazioni sulle possibili fonti d'ispirazione della spada laser: <http://www.moongadget.com/origins/lightsabers.html>

sforzare capolavori come *City* (1952) o autori di alto livello come Tanith Lee (che aveva scoperto recentemente grazie alle traduzioni per la Libra) ma continuerà a rimanere una forma narrativa di nicchia “[m]a ti arriva George Lucas, raccatta i cascami della space opera dell’Astounding di Clayton, dell’Amazing di Gernsback, ed ecco che esplode la supernova. Tutti si accorgono della *science fiction*. Sì, ma quale?” (p. 179).

L’alternativa al ghetto, si chiede l’autrice, è la popolarità di una fantascienza arcaica che la letteratura ha già superato da quarant’anni? Forse il successo di *Star Wars* convincerà i produttori a investire in altri film di fantascienza. Forse si tratterà di una moda passeggera, come per i western degli anni sessanta o forse no, e applicando la legge di Sturgeon, in mezzo al mare delle produzioni mediocri emergerà una piccola percentuale di opere meritevoli. Arriviamo quindi con Rambelli alla conclusione del viaggio, il ritorno a casa con l’elisir: “Se Guerre Stellari riesce a svolgere una sua funzione di bulldozer, ed a spianare la strada alla science fiction cinematografica di una qualità superiore (non dico impegnata: ma superiore già nel livello, appunto, di “favola”) sono pronta a chiedere scusa a mio figlio ed a riservare a Star Wars ed a George Lucas un posticino nel mio pantheon personale” (p. 180). Pochi mesi dopo atterrava nelle sale cinematografiche italiane *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close encounters of the third kind*, 1977) il successo di Steven Spielberg che spianava definitivamente la strada alla fantascienza cinematografica per tutti gli anni ottanta. Quell’anno Luigi Cozzi riuscì a farsi finanziare il suo personale kolossal, *Scontri stellari oltre la terza dimensione* (1978), ma in generale il cinema di fantascienza italiana continuò a languire tra una manciata di epigoni poco riusciti e un filone più orientato all’horror e agli effetti speciali.

4.2.3. Una presenza invisibile. Traduzioni e ghost writing (1977-1982)

Dovranno passare circa dodici anni prima che Rambelli torni a scrivere per *Nova sf**, ma ciò non significa affatto un’interruzione della collaborazione con Malaguti. Rambelli continuerà a tradurre un discreto numero di opere per la Libra Editrice, che si sommerà alla sempre più crescente attività di traduzione per altre case editrici specializzate, Nord, Fanucci e La Tribuna su tutte, un’attività che nel 1978 le varrà il Premio Europa come miglior traduttrice anche se, curiosamente, nella sezione *Fantastic and Fantasy Awards*

anziché in quella dedicata alla fantascienza.¹⁶⁰ Rambelli è sempre più richiesta per la straordinaria rapidità di esecuzione e la qualità del risultato, basti pensare che nel quinquennio 1977-1982, vengono pubblicati circa duecento titoli tradotti da lei, di cui 68 solo per la Libra.¹⁶¹ Prosegue inoltre la sua collaborazione per Edizioni Mediterranee a cui si aggiunge Hermes Edizioni. Entrambe le case sono specializzate in materie mistiche e religiose, filosofie orientali, parapsicologia e fenomeni paranormali, soggetti particolarmente in voga in questi anni. Più limitati, anche se non trascurabili, i lavori per le grandi case editrici, come Mondadori, per la quale traduce l'adattamento letterario di *Guerre Stellari: L'impero colpisce ancora* (1980) pubblicato nello stesso anno dell'uscita del film, e *I giullari di Dio* (1981) di William Morris, a partire dal quale due anni più tardi verrà tratto un radiodramma.¹⁶²

Il 1980 è soprattutto l'anno in cui viene pubblicato dalla Libra l'ultimo romanzo ufficiale di Rambelli, *Profilo in lineare B*. Sugli eventi che hanno portato alla pubblicazione esistono versioni contraddittorie. Secondo quanto racconta Luigi Cozzi, fu Rambelli a insistere per la pubblicazione perché "ci teneva moltissimo a questo romanzo" (2020) e arrivò addirittura a "minacciare" Malaguti, scherzosamente ma non troppo, di non occuparsi più delle traduzioni per la sua casa editrice se non avesse pubblicato il libro. Nella presentazione del romanzo invece, Ugo Malaguti dichiara: "E finalmente, dopo decine di tentativi andati a vuoto, dopo essermi assicurato per la Libra l'intero corpus narrativo dell'opera di Roberta —che pubblicheremo più avanti, come già abbiamo annunciato,— finalmente, esattamente otto mesi fa, Alfredo, il marito di Roberta, arrivò a Bologna con un voluminoso dattiloscritto [...]" (Malaguti, 1980, pp. 12-13). Probabilmente la verità sta nel mezzo. È possibile che Malaguti avesse veramente insistito per ricevere il manoscritto, ma che poi, una volta ricevuto, stesse tardando troppo nel pubblicarlo. La fama di Malaguti, in questo senso, è abbastanza rinomata. In un intervento su *Nova SF**, Cozzi racconta che il suo vecchio amico gli aveva chiesto, nel 1969, dei racconti da pubblicare e che una volta ricevuti gli rispose che gli "avrebbe fatto sapere" qualcosa. La risposta arrivò dieci anni più tardi (Cozzi, 1979, p. 172). In quello stesso intervento, Cozzi rivela di aver scritto un romanzo assieme a Rambelli. Interrogato su

¹⁶⁰ Eurocon: https://en.wikipedia.org/wiki/Eurocon#1980_European_SF_Awards:_Stresa,_Italy.

¹⁶¹ Fonte *Opac SBN*: <https://opac.sbn.it>.

¹⁶² *Radiocorriere*, n. 23, 5-11 giugno 1983, pp.154, 156, 158, 160.

questa affermazione, Cozzi mi ha rivelato che si trattava di un fantasy, che avrebbe dovuto essere pubblicato da Malaguti, ma di cui alla fine non si fece più nulla.

Ma uno dei rapporti più curiosi tra Rambelli e i suoi ex pupilli di *Galassia* riguardò il progetto di scrivere un seguito ai romanzi di Isher¹⁶³ di Alfred Van Vogt. Nel 1982 la Libra pubblica *Le armi di Isher. Parte seconda* che porta la firma dello scrittore canadese. Il volume è a sua volta suddiviso in due parti: *L'impero di Isher* e *Isher contro Isher*. Entrambe le parti risultano tradotte da Ugo Malaguti e Luigi Cozzi. In terza pagina, il copyright generale è a nome di Lydia e A. E. Van Vogt, mentre per gli stati europei il copyright esclusivo è a nome di Luigi Cozzi che in quel periodo era agente dello scrittore.

In realtà, però, il doppio romanzo fu scritto interamente da Roberta Rambelli, in base a accordi presi con Luigi Cozzi, che prevedevano la vendita del *sequel* sul mercato statunitense con il riconoscimento in copertina della doppia autoria —Van Vogt e Rambelli—, mentre sul mercato italiano il libro sarebbe apparso, come fu, solo con il nome di Van Vogt. Rambelli, dopo alcuni tentennamenti iniziali, dovuti principalmente ai pregiudizi che nutriva verso Van Vogt come autore troppo avventuroso, accettò l'offerta di Cozzi, anche perché questi le assicurava un adeguato compenso economico, 10.000 lire a cartella, che le permisero di abbassare (relativamente) i ritmi di traduzione e dedicarsi alla scrittura. Dopo aver elaborato assieme una bozza di inizio e una traccia della trama, Rambelli in poco tempo e, in base a quanto racconta, con l'aiuto del figlio, iniziò a stendere con una rapidità e qualità straordinarie,¹⁶⁴ una complessa ed estesa rete di sottotrame e avventure, tanto che dopo i primi due romanzi stava già pianificando una terza e una quarta parte, ma Cozzi dovette interromperla per questioni di *budget*, altrimenti lei “sarebbe andata avanti all'infinito” (Cozzi, 2020).

Purtroppo, la versione statunitense del libro non fu mai pubblicata e con essa svanirono le possibilità da parte di Rambelli di riceverne un credito. Cozzi racconta che

¹⁶³ I romanzi del mondo di Isher sono: *The weapon shops of Isher*, (1951) pubblicato per la prima volta in Italia nel 1953 come *Le armi di Isher* in *Urania* n.12, Marzo 1953 nella traduzione di Rosetta Colli. Il romanzo è in realtà un *fix-up* di tre racconti anteriori pubblicati separatamente: "The Seesaw" in *Analog Science Fiction and Fact*, Luglio 1941; "The Weapon Shop", *Analog Science Fiction and Fact*, Dicembre 1942; "The Weapon Shops of Isher" in *Wonder Stories*, Febbraio 1949. Il secondo romanzo è *The weapon makers* (1952), pubblicato per la prima volta in serie sulla rivista *Astounding Science Fiction* a partire dal febbraio 1943 e poi ampiamente rimaneggiato.

¹⁶⁴ “Io e mio figlio avevamo impiegato due mesi a discutere attentamente la trama, ma poi scrissi le seicento cartelle in un mese e mezzo...con varie interruzioni per tradurre un paio di libri nel frattempo” (Rambelli, 1982b, p. 12).

incaricò e pagò la traduzione di metà del romanzo, che poi inviò all'agente statunitense di Van Vogt. Questi lo mandò a sua volta agli editori che avrebbero dovuto pubblicarlo, a cui piacque molto e anzi si sorpresero del fatto che Van Vogt avesse prodotto un romanzo del genere. Mandarono un anticipo all'agente, che avrebbe dovuto girarlo a Cozzi per completare la traduzione. Ma a lui l'anticipo non arrivò mai e l'affare sfumò. Nel frattempo Rambelli, che dopo il lavoro svolto sentì il bisogno di rivendicarne l'autoria, avrebbe voluto che anche nella versione italiana apparisse il suo nome. Aveva scritto addirittura un'ipotetica postfazione, nella quale spiegava minuziosamente tutto il processo che aveva portato alla creazione del libro, ma la sua pubblicazione avrebbe naturalmente contraddetto gli accordi presi in precedenza (Cozzi, 2020).

Così, *Le armi di Isher. Parte seconda* risultò per parecchio tempo essere un *sequel* scritto da Van Vogt di cui però esisteva solo una versione in italiano. A rendere ancora più paradossale questa situazione contribuirono le due note introduttive a cura di Ugo Malaguti e Alfred E. Van Vogt, soprattutto se lette alla luce dei fatti sopra esposti. Malaguti introduce il volume come "il vero, autentico seguito di un'opera che ha cambiato la fantascienza" e che per la prima volta "risulta veramente il seguito del libro precedente, anche se è separato da esso da un abisso di anni e da un abisso di esperienze" (Malaguti, 1982, p. 10). Ma se queste dichiarazioni sono giustificate dalla necessità di conferire veridicità all'operazione, meno evidente è l'ambigua critica nei confronti dell'opera stessa che, afferma Malaguti, proprio nel suo presentarsi come un seguito cristallizzato nell'epoca in cui fu scritto il primo romanzo, non mostra alcun segno dell'evoluzione di Van Vogt come scrittore, "non aggiunge, cioè, e non toglie nulla a quanto già conoscevamo, non ci offre elementi ideologicamente o stilisticamente nuovi sui quali discutere. È un evento abbastanza insolito, nella carriera letteraria di uno scrittore [...]" (p. 10). D'altra parte, prosegue, è proprio questa caratteristica ad avvolgere l'opera in un'aura di atemporalità e di "autenticità". Critica ambigua, dicevo, perché sembra scritta da chi è veramente convinto (o da chi riesce perfettamente a convincere il lettore) che il libro sia opera di Van Vogt. All'introduzione di Malaguti segue un'ancor più bizzarra nota introduttiva dello stesso Van Vogt, il quale annuncia che il libro è il primo di una serie di seguiti dei suoi maggiori successi, scritti grazie alle insistenze dei lettori e all'incoraggiamento di Lydia, la sua seconda moglie. Van Vogt, puntualizza però che questi seguiti appariranno negli Stati Uniti solo dopo la sua morte, come una specie di omaggio/eredità per Lydia, anche se per

l'Italia ha deciso di fare un'eccezione per ragioni tutt'altro che poetiche palesate nel seguente frammento:

In Italia, infatti, questi miei nuovi romanzi “parte seconda” li potrete leggere nel giro di pochi anni, a partire da ora. La ragione di questa “concessione”? Semplicissima: lo stupendo contratto che ho potuto concludere con la Libra, una “vendita globale” ed esclusiva per sempre di tutta la mia opera letteraria passata e futura che ammonta a una somma con molti zeri... sicuramente, a quanto mi dicono, la cifra più elevata che uno scrittore di fantascienza abbia mai ricevuto da un editore della nazione italiana (Van Vogt, 1982, p. 17-18).

Il romanzo, anzi, il doppio romanzo di Rambelli quindi avrebbe dovuto far parte di un progetto di *sequel* vanvogtiani molto più ampio. In realtà però, oltre a Rambelli, Luigi Cozzi riuscì a portare a termine soltanto un altro romanzo, che venne affidato a Renato Pestriniero, uno scrittore della generazione di Rambelli che aveva mosso i primi passi nella rivista *Oltre il Cielo*. Pestriniero, che ha prodotto un buon numero di racconti e romanzi notevoli, raggiunse un'insperata fama grazie al racconto “Una notte di 21 ore” (1960), da cui Mario Bava trasse il film *Terrore nello spazio* (1965), che a sua volta si rivelò più di un'ispirazione per *Alien* (1979) di Ridley Scott. In base alla testimonianza dello stesso Pestriniero, che all'inizio era all'oscuro di una proposta simile a Rambelli, Luigi Cozzi lo aveva contattato per chiedergli di espandere in romanzo un racconto a scelta di Van Vogt (Pestriniero, 2001, p. 149). La formula proposta da Cozzi prevedeva l'attribuzione della paternità dell'opera ai due autori, oltre alla garanzia di successive edizioni in altre lingue. Malgrado le perplessità, Pestriniero alla fine accettò, scegliendo di lavorare al racconto “Il villaggio incantato” (*Enchanted Village*, 1950) che sentiva più vicino alle sue corde. Solo una volta terminata la stesura, scopre che dovrà occuparsi anche della traduzione in inglese per le edizioni straniere. Inizia così una bizzarra collaborazione con Van Vogt, il quale, già piuttosto anziano e malato di Alzheimer, lentamente ma metodicamente corregge le sue pagine e gliele rispedisce, perdendone per strada qualcuna ogni tanto per via della malattia. Nel frattempo, Pestriniero scopre che gli accordi presi verbalmente stanno cambiando forma a poco a poco. Quando uscirà *Il villaggio incantato*, porterà il solo nome di Van Vogt —com'era accaduto a Rambelli,— mentre Pestriniero sarà relegato al ruolo di traduttore di un'opera che in realtà non esiste. L'uscita del romanzo provoca la curiosità del *fandom* che non trova alcuna traccia “dell'originale”, anche se la gran parte degli

“addetti ai lavori” sono al corrente della situazione. È qui che Pestriniero scoprirà il coinvolgimento di Rambelli:

A quel punto pensai che l'unico addetto ai lavori a non sapere come sarebbe andata a finire ero io. Mi sbagliavo. Eravamo almeno in due. La stessa “procedura” si era verificata anche nei confronti di Roberta Rambelli con il seguito de “Le armi di Isher”. Sappiamo quanto focoso fosse il carattere della signora. Ricevetti una sua lettera di cinque pagine di quarantasei righe ciascuna e praticamente senza bordi con la quale mi spiegava nei minimi dettagli come s'era trovata implicata in una situazione kafkiana per le sue “armi”. In pratica era una situazione parallela a quella del mio “villaggio”.

Non è il caso di riproporre il contenuto di quella lettera, sarebbe necessaria un'altra puntata di ‘come eravamo’; riporto solo il paragrafo di chiusura: ‘*Mi accorgo di aver scritto un altro romanzo sul romanzo. Ma i fatti richiedevano una qualche spiegazione approfondita. Una cosa comunque l'ho imparata: non scrivere e non tradurre mai neppure una riga senza un contratto di ferro. Immagino che lei possa capirmi meglio di chiunque altro*’.

La lettera porta la data del 22 settembre 1982 (Pestriniero, 2001, p. 153).

Nonostante la traduzione effettuata da Pestriniero e Van Vogt, nemmeno questo romanzo, che avrebbe dovuto uscire con il titolo *The people of the wide sands*, vedrà la luce sui mercati anglo-statunitensi. Sarà invece pubblicata dalla Libra la versione *originale* italiana con la firma del solo Van Vogt, mentre negli anni seguenti appariranno anche una versione francese *Au-delà du village enchanté* (1987) e una tedesca, *Metamorphosen* (1987) entrambe con in copertina il nome sia di Van Vogt che di Pestriniero.

Poco dopo la pubblicazione de *Il villaggio incantato* e *Le armi di Isher. Parte seconda*, la Libra editrice fallisce¹⁶⁵ e dovranno trascorrere tre anni prima che Ugo

¹⁶⁵ Nell'editoriale che apre il nuovo corso di Nova SF* presso la Perseo Libri, Malaguti annuncia che avrebbe spiegato in uno dei numeri successivi le vicende che portarono al fallimento della precedente casa editrice. Non credo che abbia dato seguito a quell'annuncio, o per lo meno non sono stato in grado di localizzarlo, però in quello stesso editoriale fornisce alcune seppur vaghe indicazioni: “Così, amici, quel lungo articolo che ho preparato uscirà in uno dei prossimi Notiziari, in modo che tutti voi possiate conoscere la vera storia della fine della prima Nova SF*; e in questa sede dirò soltanto l'essenza delle cose. E cioè che la fine di Nova SF* è stata assurda e incredibile; che in essa hanno giocato dapprima la voracità dei distributori, e poi il loro fallimento; che successivamente, intorno a quella che era ritenuta una miniera d'oro (vendite altissime e diffusione crescente anche se i soldi li prendevano gli altri) si è scatenata la canea degli speculatori e dei corvi, che i vecchi creatori di Nova SF* si sono ritrovati venduti, ingannati e truffati da lupi travestiti da agnelli che proponevano di aiutarli e già si stavano dividendo i resti della preda; che avremmo potuto forse ancora salvarci se il nostro ultimo appello fosse stato raccolto da un numero sufficiente di amici, ma che così non fu perché gli impegni pressanti ci avevano allontanati dal contatto diretto con il pubblico che era sempre stato la nostra forza, e furono pochi o per lo meno insufficienti coloro che ci aiutarono quando si trattava di salvare la barca; che malgrado questo, solo l'incredibile comportamento di coloro che ci avevano sostituiti nel controllo della Libra, alla fine del 1981, e la nostra impotenza ad agire perché non ne avevamo più gli strumenti, ha provocato la caduta finale; che la stupidità di una sola persona, e la malafede di molte altre, hanno provocato il crollo definitivo con un preavviso di un solo giorno; che ci hanno chiusi fuori e buttato via la chiave, in modo che non ci è stato permesso neppure d'informare i lettori, e l'ultima lettera che avevamo scritto ai nostri amici per dire ciò che stava succedendo non è potuta partire, e probabilmente

Malaguti possa recuperare alcuni dei suoi progetti editoriali con la neonata Perseo Libri. Per Rambelli, invece, si tratta dell'ennesima delusione ricevuta dal mondo della fantascienza. Il suo *Isher* rimane l'ultimo contributo narrativo di Rambelli, che a partire da questo momento, non solo si dedicherà in maniera praticamente esclusiva alla traduzione, ma anche in questo ambito si allontanerà dalla fantascienza, esplorando nuovi generi e traducendo *best sellers* per quasi tutte le grandi case editrici italiane.

l'avranno venduta come carta straccia. Che tutti noi che lavoravamo in quell'impresa abbiamo perduto tutto quello che avevamo, compreso il frutto del lavoro di vent'anni" (Malaguti, 1985, p. 8).

5. Da Roberta Rambelli a Lady Thriller. La signora in giallo

Profilo in lineare B si classifica terzo al Premio Italia del 1981,¹⁶⁶ manifestazione modellata sul premio Hugo statunitense e istituito durante la prima Eurocon svolta in Italia, a Trieste, nel 1972. Il primo posto se lo aggiudica *Ballata per Lima* della quasi debuttante Daniela Piegai, talentosa scrittrice che solo due anni prima aveva pubblicato il suo romanzo d'esordio, *Parola d'alieno* per la casa editrice Nord. Potremmo considerarlo un passaggio di consegne simbolico. Piegai diventa punto di riferimento per tutta una generazione di scrittrici italiane di fantascienza che faranno sentire la propria presenza nel corso degli anni ottanta (Proietti, 2015, p. 225) con alle spalle il bagaglio dell'esperienze dei movimenti femministi alle quali molte di loro appartengono o comunque si riconoscono. Si pensi alla breve ma significativa esperienza della *fanzine Un'ala*, che originava dall'attività l'associazione "City: circolo d'immaginazione creata" e fu inaugurata nel 1984 grazie al lavoro di una serie di autrici e attiviste che avevano animato il Primo Convegno Femminile del Fantastico e Fantascienza tenutosi a Milano nel gennaio di quell'anno. *Un'ala* durò solo quattro numeri, ma poté contare con la presenza di numerose autrici di fantasy e fantascienza che avrebbero animato la scena letteraria di quegli anni e alcune delle quali continuano a farlo tuttora. Ricordo, oltre a Daniela Piegai, i contributi di Mariangela Cerrino, Miriam Poloniato, Anna Rinonapoli —una veterana della stessa generazione di Rambelli, che dopo le brevi esperienze con *Futuro* e *Interplanet* dovrà attendere gli anni settanta e ottanta per tornare a pubblicare con continuità— e Nicoletta Vallorani, che de *L'Ala* fu anche redattrice e si convertirà poi nella prima donna —e per molti anni a venire l'unica— a vincere il Premio Urania¹⁶⁷ nel 1992, con il romanzo cyberpunk *Il cuore finto di DR*, poi pubblicato l'anno successivo nella collana di Mondadori.

¹⁶⁶ <https://www.premioitalia.org/albo/1981>

¹⁶⁷ Il Premio Urania è un concorso istituito nel 1989 dalla storica collana omonima di Mondadori, per promuovere il lavoro di autori novelli e in generale fomentare la scrittura e lettura della fantascienza italiana. Dopo Nicoletta Vallorani, il cui romanzo fu pubblicato sul n. 1215 di *Urania* (1993), il premio non è più stato vinto da una donna fino al 2018, con il romanzo *Le ombre di Morjegrad* (*Urania* n. 1672, 2019) di Francesca Cavallero.

Ad una partecipazione finalmente visibile e riconosciuta delle scrittrici di fantascienza italiane, fece da contrappunto invece un ennesimo allontanamento di Rambelli. Tra il 1982 e il 1983, infatti, si può osservare una sua svolta decisiva nell'attività di traduttrice, convertitasi ormai nella sua unica e più gratificante professione. A cavallo di questi due anni, Rambelli assume incarichi dalle maggiori case editrici italiane che le offrono progetti al di fuori della fantascienza e certamente più popolari e più remunerativi. Con la solita, sorprendente rapidità, in poco più di un anno escono numerose sue traduzioni che spaziano tra la saggistica (Michael Baigent, Richard Leigh, Henry Lincoln, *Il santo Graal*, Mondadori, 1982; Isaac Asimov, *Esplorando la terra e il cosmo*, Mondadori, 1983), l'avventura (James Clavell, *La nobile casa*, Mondadori, 1981 e *Il re*, Mondadori, 1983), la narrativa contemporanea (Han Suyin, *Fin che verrà il mattino*, Sperling & Kupfer, 1983), gli adattamenti romanziati di serie televisive o film (Burt Hirschfeld, *Gli uomini di Dallas*, Mondadori, 1982), il romanzo rosa (Judith Krantz, *La figlia di Mistral*, Mondadori, 1983; Judith Michael, *Inganni*, Sperling & Kupfer, 1983; Jaqueline Briskin, *Onix*, Sperling & Kupfer, 1983; Shirley Conran, *Segreti*, Mondadori, 1983), lo spionaggio (James Carroll, *Il mestiere di famiglia*, Mondadori, 1983), il romanzo storico/esotico (Thomas Hoover, *Moghul: un romanzo dell'India*, Mondadori, 1983), il western (Louis L'Amour, *Uomini solitari*, Mondadori, 1983) e il thriller (Ken Follett, *Sulle ali delle aquile*, Mondadori, 1983; Sidney Sheldon, *Il volto nudo*, Mondadori, 1983).

Ed è soprattutto quest'ultimo il genere nel quale si specializzerà negli anni a venire, anche se continuerà a tradurre i maggiori best sellers contemporanei. Non a caso, agli inizi degli anni novanta, quando si afferma decisamente la sua fama come una delle maggiori traduttrici italiane, il quotidiano *La stampa* intitola un articolo a lei dedicato come "Le confessioni indiscrete di Lady-thriller" (Anselmo, 1990).

Dato che il presente lavoro è limitato all'analisi del rapporto tra Rambelli e la fantascienza, non mi occuperò di questo periodo, che meriterebbe peraltro un lavoro a se stante all'interno della cornice teorica dei *translation studies*, non solo per l'enorme volume di opere tradotte, ma anche perché è in questa fase e in questa professione che Rambelli raccoglie le maggiori soddisfazioni e il maggior riconoscimento, convertendola in una delle più stimate e accreditate traduttrici italiane. Ciononostante, nelle ultime collaborazioni tra Rambelli e Ugo Malaguti, che risalgono ai primi anni novanta, la

traduzione emerge come tema di rilievo perché è proprio in questo periodo che Rambelli intraprende una battaglia legale contro alcune delle case editrici specializzate in fantascienza, che per molti anni si erano giovate delle sue traduzioni. Sempre in questi anni, Rambelli firmerà un paio di contributi che riguardano gli albori della fantascienza statunitense, uno sguardo al passato che coinciderà anche con il suo ultimo apporto saggistico alla fantascienza.

5.1. Sulla storia della fantascienza. Rambelli tra E.E. Smith e Jack Williamson

Nel 1990, la Perseo libri, che già da cinque anni aveva rilevato tutte le iniziative editoriali della defunta Libra di Ugo Malaguti, pubblica il secondo volume della *Storia della Fantascienza*, dedicato a Hugo Gernsback e alle prime riviste di fantascienza statunitense. Il mastodontico volume, di ben 1280 pagine, è curato da Luigi Cozzi e coordinato da Ugo Malaguti, ed è una fonte preziosa di materiale fino ad allora inedito in Italia che può contare su approfondimenti, articoli, racconti e romanzi brevi, oltre ad un'ampissima sezione di appendici e di interventi di esperti.

Rambelli collabora alla realizzazione del volume occupandosi soprattutto di tradurre gran parte del materiale inedito proveniente dai vecchi *Amazing Stories* pubblicati tra il 1926 e il 1929, oltre a contribuire con un articolo su Edward Elmer “Doc” Smith, generalmente riconosciuto come l’iniziatore della *space opera* o “saga galattica”.

Ben tredici anni dopo il suo ultimo intervento su *Nova SF**, ritroviamo in questo articolo il tipico stile di Rambelli, marcato da un approccio non accademico e da un tono spesso irriverente e ironico, che non operano comunque a detrimento della competenza sulla materia trattata, delle acute intuizioni e della capacità di creare legami tra opere e autori anche molto distanti nello spazio e nel tempo. Bisogna evidenziare però che, come in altre occasioni, la mancanza di rigore strutturale più che analitico e l’abitudine a

mescolare toni e registri, oltre che una certa tendenza a ironizzare su alcune figure o autori, proietta nuovamente nel testo un ethos ambiguo, non delimitabile.¹⁶⁸

Lo spunto di partenza che muove l'analisi dell'autrice è volto a verificare quali siano le effettive innovazioni apportate da E. E. Smith nella fantascienza, tali da valergli il riconoscimento quale iniziatore della *space opera*. “Doc” Smith pubblica *The skylark of space* nel 1928, dando inizio ad avventure spaziali che oltrepassavano i confini del sistema solare, eppure, si chiede Rambelli, sussiste un effettivo cambio di orizzonte o una rivoluzione intellettuale nelle opere di Smith?

L'autrice crede di no, poiché le avventure spaziali anteriori o contemporanee all'opera di Smith erano sì limitate entro i confini del sistema solare, ma si trattava pur sempre di uno spazio “fantastico”, fatto di pianeti la cui coincidenza onomastica con quelli reali non impediva ad ogni scrittore di adattarli al proprio gusto e alla propria immaginazione, “un miracolo schizofrenico di moltiplicazione del nostro sistema solare” (Rambelli, 1990, p. 710). La fantasia poteva viaggiare sbrigliata per la scarsa conoscenza delle caratteristiche oggettive dei pianeti in questione. Viene dunque rilevato un elemento gnoseologico interessante, in cui il processo di immaginazione narrativa, da una parte stimola la speculazione e dall'altra deve sempre negoziare con la conoscenza acquisita, con l'*episteme* nel senso foucaultiano del termine, ovvero con l'insieme delle pratiche discorsive scientifiche operative in un dato contesto socio-storico.

D'altro canto, come aveva già sostenuto Sergio Solmi, “ogni grande epoca storica” suppone un cambio di paradigma epistemologico e “sembra contrassegnata da uno spostamento delle rassicuranti Colonne d'Ercole, oltre le quali cominciavano i turbini, i mostri, le luminose Atlantidi” (Solmi, 1971, p. 70) ossia, in definitiva, le opere della fantasia. In questo senso quindi, la “rivoluzione” di Doc Smith sembra, secondo Rambelli, puramente onomastica: le sue avventure non sono narrativamente dissimili da quelle che altri autori, precedenti o contemporanei, ambientano entro i confini del “sistema solare”,

¹⁶⁸ È stato più volte illustrato nei capitoli precedenti quanto l'arma retorica dell'ironia fosse una delle preferite di Rambelli. Ugo Malaguti suggerisce però che quest'arma non fosse solo un espediente stilistico ma anche parte di una strategia, probabilmente ai fini di mascherare il difficile rapporto con le proprie opere ed operato: “Roberta, inoltre, aveva un modo straordinario di sottovalutare il proprio lavoro, rifugiandosi spesso nel paradosso o nella battuta, ed era molto difficile comprendere quando parlava seriamente o quando ragionava per paradosso...Una personalità complessa, difficile da capire, straordinaria” (Malaguti, 1980, p. 10).

ma le loro storie, lette attraverso l'episteme attuale, "stridono" o sono completamente inaccettabili:

Per citare un solo autore, basta pensare a Weinbaum: *A Martian Odissey* o *Mad Moon*, ambientati su un satellite o un pianeta con un nome di fantasia, Bugzum IV o Diadora o Vattelapesca, messo in orbita intorno a un sole a qualche dozzina d'anni-luce da noi, sarebbero perfettamente accettabili anche oggi, e il fastidio della contraddizione tra gli ambienti descritti da Weinbaum e le conoscenze attuali dell'astronomia si dileguerebbe (Rambelli, 1990, p. 710).

Per questo, il solo fatto di oltrepassare i confini non sembra a Rambelli una ragione sufficiente per attribuire a Smith il ruolo di "innovatore". Tra l'altro, anche certe convenzioni dell'*Allodola* soffrono, secondo l'autrice, di influenze anteriori e di una mancata logica o coerenza fantascientifica, come il metallo "X" di ispirazione wellesiana, usato per spostarsi a grandissime distanze, di cui non viene spiegato il funzionamento, riducendolo quindi ad espediente meraviglioso; così come il "doppio e stucchevolissimo romanzo d'amore tra l'inventore semisquattrinato e la ricca Dorothy, e tra il milionario e la dattilografa Margaret, centomillesima incarnazione di Cenerentola". Per Rambelli inoltre, non gioca a favore di Smith l'aver perso un'occasione per elaborare un cattivo all'altezza della situazione, giacché considera DuQuesne "un fallimento, roba da aree depresse" e anche i due personaggi femminili non sarebbero altro che "due belle oche" (p. 712). Quest'ultima osservazione verrà poi corroborata da altri esperti che evidenzieranno il disinteresse di Smith "to sophisticate the chummy, clammy idiocy of his women" (Clute, 2020), un *modus operandi* del resto molto frequente tra gli autori di fantascienza statunitense del periodo *pulp*, in cui la presenza femminile era generalmente giustificata nell'unico ruolo di interesse amoroso (Merrick, 2009, p. 37). Si tratta di un tema a cui Rambelli è piuttosto sensibile, come osserveremo nella seconda parte dedicata all'analisi delle sue opere. Tra l'altro, l'autrice, in genere attenta alle "co-produzioni", soprattutto se realizzate da un uomo e una donna, non accenna al fatto che la prima versione serializzata di *The Skylark of space*, pubblicata su *Amazing Stories* nel 1928 fosse stata scritta a quattro mani con Lee Hawking Garby, moglie del dottor Carl DeWitt Garby, amico di "Doc" Smith dai tempi dell'università. È possibile che Rambelli non fosse a conoscenza del fatto, avendo forse consultato l'edizione dell'opera in volume unico nel quale il nome della co-autrice venne rimosso (Clute, 2020).

Tornando ai contenuti dell'articolo, secondo Rambelli, se l'impianto narrativo e la superficialità dei personaggi coincidono con la fantascienza a lui contemporanea se non addirittura anteriore, allora i presunti meriti dell'autore andrebbero cercati altrove. Innanzitutto nella "vivacità del racconto" e nella dinamicità dei personaggi, i quali, pur non avendo spessore psicologico sono animati da una vitalità e da un brio nell'azione atipici dell'epoca. I protagonisti infatti "visitano pianeti bizzarri, incontrano civiltà diverse, stringono alleanze, partecipano a guerre e negoziati, sfrecciano da una pagina all'altra attraverso migliaia di anni-luce con una disinvoltura carica di gioia di vivere che li fa diventare simpatici" (Rambelli, 1990, p. 713). Rambelli individua in Smith una straordinaria capacità di creare situazioni e soprattutto nel farlo in scala gigante. Tutto è grandioso e amplificato, dalla dimensione delle astronavi, alla loro velocità, alle imperiose battaglie. Da un tale repertorio avrebbero poi pescato a piene mani gli scrittori successivi e non meno la televisione e il cinema, *in primis* la serie *Star Trek*, che l'autrice evidentemente seguiva e di cui cita alcuni esempi: il tenente Ilia nel primo film¹⁶⁹ ricorderebbe il popolo evoluto e calvo de *l'Allopolo*, i vulcaniani s'ispirerebbero a un altro popolo inventato da Smith, così come i romulani condividerebbero analogie e caratteristiche con i felacroni smithiani. Anche il sistema di teletrasporto, icona della serie americana deriverebbe dalla *space opera* di Smith. Ma a parte *Star Trek*, Rambelli considera che i "debiti" che la fantascienza ha contratto nel corso degli anni con "Doc" Smith siano così tanti che meriterebbero uno studio specializzato.

In linea generale, si tratta di un articolo ben documentato che offre una serie di spunti per approfondire la conoscenza di un autore (e di un periodo) che al lettore generico di fantascienza dei primi anni novanta potrebbe risultare sconosciuto. Rambelli è abile nel partire da una nozione data per scontata (E. E. Smith = padre della *space opera*) per ricollocarla in una prospettiva più relativa che tenga conto delle circostanze e degli effettivi meriti dell'autore: "Si può dire che certe metamorfosi, a un certo punto, sono nell'aria, e che se non fosse venuto Smith qualcun altro, prima o poi, avrebbe compiuto la stessa operazione di sconfinamento al di fuori del sistema solare" (p. 711). Inoltre, adeguandosi in parte al contesto del volume, non calca eccessivamente la mano sull'ironia e sui toni spesso derisori che la contraddistinguono, anche se non vi rinuncia del tutto. Non esita a

¹⁶⁹ In Italia il film *Star Trek* (1979) distribuito nelle sale nel 1980, precedette l'emissione della serie televisiva originale che negli Stati Uniti uscì tra il 1966 e il 1969.

definire, ad esempio, il comandante Kirk come una “sorta di tronfio tacchino” o Harlan Ellison come “enormemente sopravvalutato”. Mentre l’invito conclusivo a studiare l’influenza di Smith sulla fantascienza posteriore è anticipato da una punta di sarcasmo sulla scrupolosità di numerosi saggi in circolazione dedicati ad autori di fantascienza e “corredati da apparati critici meticolosi come se Clarke fosse Chadwick o (gli Dei ce ne scampino) la Le Guin fosse Blegen [...]” (p. 713). Non manca nemmeno un appunto scettico sulle teorie junghiane, già calcate in vari altri interventi, che attribuirebbero all’“inconscio razziale” il perpetuarsi di temi e motivi fantascientifici e non. La prospettiva materialista e pragmatica di Rambelli invece considera che tali repertori vengano attinti “molto più prosaicamente, da autori precedenti per venire quindi rielaborati mediante il processo di estrapolazione successiva” (p. 715) e chissà che anche in questo caso non vi sia un accenno critico verso la “junghiana” Le Guin che proprio in questo periodo Rambelli confessava di non amare particolarmente (Anselmo, 1990). In pratica, l’autrice tende a dissacrare il fenomeno della trasmissione di temi e motivi fantascientifici, attribuendoli a una *normale* attività intertestuale.

Ad ogni modo, la raccolta di materiale per questo secondo volume sulla storia della fantascienza, *Gli anni di Gernsback (1926-1929)* (1990) produce alcune diramazioni editoriali che sfociano nella pubblicazione di inediti della *golden age* statunitense, poco o per nulla conosciuti in Italia, tra cui una manciata di opere di Miles J. Breuer (1889-1945) medico e appassionato di fantascienza. Di Breuer, Rambelli traduce per la Perseo Libri di Malaguti, il racconto “Il gatto di pietra” (“The Stone Cat”, 1927) e due romanzi: *Il paradiso e il ferro* (*Paradise and Iron*, 1930) e *Nascita di una nuova repubblica* (*The Birth of a New Republic*, 1931) quest’ultimo scritto a quattro mani con Jack Williamson. Di questo romanzo Rambelli scrive anche una breve prefazione, la prima per la nuova casa editrice di Malaguti a ben diciassette anni di distanza dalla nostalgica nota introduttiva scritta per il volume di *Galassia, Zero Umano*, nel 1974.

Rambelli presenta l’opera come una produzione atipica nel mondo della fantascienza, sia di quella avventurosa e tecnologica di allora, sia di quella successiva. Si tratta infatti di una riscrittura piuttosto fedele e in chiave avveniristica della guerra d’indipendenza americana, dove la conquista della Luna sostituisce la colonizzazione del nord del continente da parte degli inglesi; le tribù indigene vengono sostituite dai popoli

seleniti e le nazioni coinvolte lasciano il posto a grandi compagnie industriali. Trattandosi di storia degli Stati Uniti, Rambelli ritiene necessario chiarire alcuni punti non necessariamente noti al lettore medio italiano e sembra divertirsi nello snocciolare i differenti parallelismi tra la storia narrata e la storia ufficiale, in una semplice ma efficace analisi comparativa, dove l'unico elemento veramente innovativo è costituito appunto dall'aver sostituito i conflitti tra stati in conflitti tra *corporations*, in "un divertente e anticipatore tocco di science fiction sociologica" che serve più che altro ad eliminare la contraddizione semantica che avrebbe visto gli Stati Uniti lottare contro le colonie lunari, ovvero, seguendo i termini dello scambio allegorico, contro se stessi e mantenere inoltre intatto lo spirito patriottico dell'opera.

La scelta metodologica di seguire pedissequamente gli eventi storici ufficiali produce, secondo l'autrice, degli effetti insoliti e interessanti in quest'opera, infatti "Breuer e Williamson, seguendo la storia nel loro romanzo, in un certo senso violano i buoni canoni della narrativa popolare-avventurosa del loro periodo, ma proprio per questo riescono ad aggiungere credibilità e suspense alla loro storia" (Rambelli, 1991a, p. 10).

In questo modo, gli autori si allontanano sia dal manicheismo classico dell'avventura spaziale sia dalla risoluzione spiccia dei conflitti, che nel romanzo procedono invece con le incertezze e le ambiguità proprie degli eventi storici. Alla fine, attraverso la rievocazione sistematica di tutti gli eventi della guerra di indipendenza e la rivelazione di analogie e differenze con il romanzo di Breuer e Williamson, la presentazione di Rambelli si converte in una specie di compendio sintetico di storia americana. Questa atipica presentazione di Rambelli, ormai sempre più Lady Thriller, costituirà il suo ultimo contributo attivo alla fantascienza, anche se in parallelo, come vedremo nel prossimo paragrafo, il suo passato fantascientifico tornerà ad assillarla per tutt'altre questioni, a concludere un percorso fatto probabilmente più di croci che di delizie, ma che, tuttavia, non è mai stata in grado di abbandonare completamente.

5.2. Sulla traduzione della fantascienza e i diritti del traduttore

La rubrica “Fantascienza, notizie” del numero 16 di *Nova SF** (giugno 1989) ospita la seguente notizia:

[...] c'è attesa per la sentenza che il Pretore di Milano, dr. Maria Rosaria Grasso, è chiamato a pronunciare nella vertenza tra la migliore traduttrice italiana, Roberta Rambelli, e l'editrice Nord. Roberta Rambelli infatti ha chiesto il ritiro di due opere della Nord, *Non-A* di A.E. van Vogt e *I mondi dell'impero* di Keith Laumer, essendo state le traduzioni attribuite rispettivamente a Riccardo Valla e a Giampaolo Cossato e Sandro Sandrelli, quando i libri comprendevano le traduzioni effettuate da Roberta Rambelli presso la casa editrice La Tribuna per due dei romanzi che componevano questi cicli. Avendo constatato che le sue traduzioni erano attribuite ad altri, e lamentando di non aver concesso autorizzazioni per l'utilizzazione né tanto meno per la rinuncia al proprio diritto d'autore, Roberta Rambelli si è rivolta al pretore e come dicevamo la sentenza è attesa per le prossime settimane (p. 100).

Viene qui descritta una delle prime battaglie legali che, tra la fine degli anni ottanta e la prima metà degli anni novanta, vedono coinvolta Rambelli e alcune case editrici specializzate per le quali, come abbiamo visto, aveva collaborato negli anni precedenti traducendo centinaia di opere. Nel 1991 è la stessa Rambelli a intervenire direttamente sulle pagine di *Nova SF** per chiarire la questione con l'articolo dal titolo “Autori hamburger, traduttori MacDonald ed editor-pensiero”. Lo fa naturalmente a modo suo, equilibrando un'esposizione meticolosa fatta di dati e prove, con il solito stile ironico e dissacratorio attraverso il quale filtrano i resoconti delle contese che coinvolgono lei e in parte Malaguti da un lato e varie case editrici dall'altro, tra cui La Tribuna, Nord, Fanucci e la Nuova Libra. Queste case editrici sarebbero state coinvolte nella compravendita e ristampa di alcune traduzioni di Rambelli e Malaguti, senza riceverne previa autorizzazione e senza corrisponderne i relativi diritti d'autore. Ed è proprio sul diritto d'autore del traduttore che punta la critica di Rambelli, un diritto garantito dalla legge, ma spesso ignorato, non solo per questioni economiche, ma anche per un diffuso pregiudizio sulla professione proprio da parte di coloro che ne traggono beneficio.

L'articolo è preceduto da una breve nota introduttiva di Ugo Malaguti, che lo presenta come il primo di una serie di documenti atti a fare chiarezza sul mondo della traduzione, sui rapporti che legano imprescindibilmente editore, autore, traduttore e lettore, e sui diritti e doveri che attengono ad ognuna di queste figure. Una vera e propria inchiesta

dunque su quegli aspetti legali, economici, letterari, creativi, tecnici che ruotano attorno alla traduzione di un testo. Purtroppo l'inchiesta non avrà seguito sulle pagine di *Nova SF**, una rivista che soffre di una cronica irregolarità nella pubblicazione e di una progettazione spesso molto dilatata nel tempo. Ad ogni modo, rimane un documento fondamentale per esaminare un tema spesso trascurato e per osservare la tenacia di una Rambelli in azione, che le permette di sensibilizzare lettori e "addetti ai lavori" sulla proverbiale "invisibilità" (e conseguente disprezzo) del traduttore, soprattutto per quegli aspetti legali che ne tutelano i diritti equiparandolo all'autore.

Il problema dell'invisibilità del traduttore, resa celebre dal saggio omonimo di Laurence Venuti, pubblicato nel 1995, a riprova dell'attualità del discorso e dell'avanzamento dei *translation studies* in questo periodo, si sviluppa infatti su due piani: uno microscopico, ovvero all'interno della singola traduzione di un'opera, considerata dagli agenti coinvolti tanto migliore quanto meno si noti la "mano" del traduttore (Venuti, 2008, p. 1); e l'altro macroscopico, che è quello che ora ci riguarda, e nel quale, seguendo la parafrasi che di Venuti fa Ovidi Carbonell i Cortés, l'invisibilità "se descubre en la falta de reconocimiento de la figura del traductor en el mundo de las letras. Traducir se convierte en un acto de autodestrucción [...] porque la traducción se convierte en una obra creativa que niega la autoría de su creador" (1999, p. 208). I due piani sono fortemente interlacciati e interdipendenti giacché "la invisibilidad del traductor en el texto da pie a su propia desaparición en la vida editorial real: muy pocas veces se cita el nombre de los traductores, ni tienen apenas consideración legal, etc" (p. 208).

Ed è naturalmente di questa invisibilità "macro" che si occupa l'articolo di Rambelli, premurandosi di citare le leggi e i documenti che tutelano i diritti del traduttore, anche se l'aspetto che più le interessa sottolineare riguarda l'atteggiamento e la mentalità degli editori di libri di fantascienza (e i loro rappresentanti) coinvolti nelle cause giudiziarie o nelle *querelle* sull'utilizzo illecito delle sue traduzioni. La sua descrizione è scrupolosa, attenta a citare tutte le fonti necessarie senza risparmiare nomi e cognomi, sfidando così certe "antiche consuetudini di omertà e di silenzio per fare un po' di luce in un campo che perfino gli 'addetti ai lavori' conoscono poco e male" (Malaguti, 1991a, p. 193), apportando poi in appendice le riproduzioni dei documenti citati, come se si trovasse davanti a un tribunale.

I primi fatti risalirebbero al 1988, quando Rambelli scopre che La Tribuna (sì proprio la casa editrice per la quale aveva iniziato a curare le riviste *Galaxy* e *Galassia*) avrebbe ceduto a Mondadori una serie di traduzioni sue e di Malaguti senza possedere un contratto che ne stabilisse i diritti di vendita e senza riconoscere loro i diritti d'autore. Ciò su cui Rambelli si sofferma non è tanto il caso in sé, che reputa scandaloso ma non certo sorprendente, quanto le scuse accampate da La Tribuna per giustificare il mancato riconoscimento del diritto d'autore e che rivelerebbe ciò che Rambelli definisce *l'editor-pensiero*, ovvero un totale disprezzo da parte degli editori di fantascienza, sia per gli autori sia per i traduttori con cui lavora. La Tribuna ad esempio, sollecitata da Mondadori a spiegare perché le avesse venduto ben sette traduzioni di Rambelli senza averne il diritto, risponde che non poteva riconoscerne il diritto d'autore, poiché Rambelli traduceva due o tre romanzi al giorno dettandoli al registratore, successivamente battuti a macchina da una dattilografa. L'intenzione della casa editrice era forse stabilire che siffatte traduzioni non potevano accampare alcuna pretesa di autorialità. L'effetto di questa scusa assurda, secondo Rambelli che la descrive ironicamente come “un'impresa impossibile anche per il Fidel Castro dei suoi tempi d'oro, che pure teneva discorsi di 24 ore consecutive” (p. 197), non verrebbe comunque ad intaccare il diritto d'autore, ma denigra pubblicamente la figura del traduttore e, indirettamente, compromette la reputazione di quegli editori che invece scelgono di comprare e pubblicare queste traduzioni.

Sollecitata in seguito dalla casa editrice Nord per questioni simili, La Tribuna risponde questa volta con una lettera in cui, pur astenendosi dal riaffermare che Rambelli traducesse tre romanzi al giorno, sostiene di non poter riconoscere il diritto d'autore in quanto le traduzioni rappresentavano “una pedissequa trasposizione letterale in lingua italiana di testi inglesi letterariamente modesti e di vocabolario limitato” (p. 198), includendo poi anche una lista di tali traduzioni.¹⁷⁰

La questione si ripete poi su linee analoghe per una *querelle* legata al Club degli Editori (gruppo Mondadori) il cui avvocato equipara *La svastica sul sole* (1965) di Philip

¹⁷⁰ Tra le opere citate come “letterariamente modeste e di vocabolario limitato” vengono incluse: Poul Anderson, *Tre cuori e tre leoni*, e *La guerra degli uomini alati* (già *Lo stormo e la flotta*); Keith Laumer, *I mondi dell'Impero*; Philip Dick, *La svastica sul sole*, *I giocatori di Titano*, *I simulacri*, *La penultima verità*; Alfred Bester, *Destinazione Stelle* (già *La tigre della notte*); A. E. Van Vogt, *La città immortale*; Jack Vance, *Gli amaranto*; Edgar Pangborn, *Davy l'eretico*; Kurt Vonnegut, *Le sirene di Titano* e *Distrugete le macchine* (già *La società della camicia stregata*).

K. Dick a una “traduzione tecnica”, alla stregua di un opuscolo “con le istruzioni sull’uso di un telefax o di un apparecchio per l’idromassaggio o per il montaggio di un MIG giunto imballato dall’URSS” (p. 202) e quindi esente da diritto d’autore. Una simile giustificazione è data anche da Fanucci, che impugna l’ingiunzione affermando che “trattasi di pedissequa traduzione di opera fantascientifica (sic) di scarsa importanza economica” (p. 202).

Rambelli vuole insomma smascherare i patetici tentativi di arrampicarsi sui vetri da parte di queste case editrici per non dover corrispondere a lei e Malaguti quanto dovuto per la subcessione o riutilizzo illecito delle loro traduzioni, senza curarsi del fatto che in questo modo minano sia la reputazione dei traduttori in questione —che proprio sulla reputazione costruiscono il proprio capitale professionale— sia degli autori delle opere tradotte. Fortunatamente, spiega Rambelli, la sua reputazione non dipende (più) da ciò che affermano queste case editrici e cita una recente indagine da parte dell’istituto statistico Demoskopoea secondo la quale nel 1990, tra i 57 romanzi stranieri più venduti in Italia ben 7 erano stati tradotti proprio da Rambelli, 5 per Mondadori e 2 per Longanesi (p. 198).

Ma il punto, secondo l’autrice, è un altro. Se gli editori e i loro legali conoscono perfettamente —a rigor di logica e secondo quanto è implicito nella loro professione—, le leggi sui diritti d’autore, perché insistono nel diffamare i loro traduttori e le opere di fantascienza che loro stessi pubblicano e che invece decantano sulle pagine dei loro bollettini e presentazioni? Qui giace, ironicamente, l’essenza dell’*editor-pensiero*, già espresso all’inizio dell’articolo e poi ripreso nelle ultime pagine, secondo il quale “siccome tali giudizi non spostano di una virgola la situazione del diritto, sono evidentemente esternati all’unico scopo di far sapere cosa pensano veramente di autori e traduttori” (p. 202).

Sotto questo velo ironico, ciò che Rambelli implicitamente afferma è che i presupposti su cui gli editori coinvolti nelle cause giudiziarie hanno basato le loro strategie di difesa smascherano, paradossalmente, quegli stessi pregiudizi culturalmente radicati verso la fantascienza e la traduzione —ovvero che la prima sarebbe soltanto paraletteratura, un sottogenere privo di valore letterario, mentre la seconda è un’attività meccanica, una mera transcodifica che non comporta alcuno sforzo creativo o autoriale—, pregiudizi a cui invece dovrebbero opporsi poiché minano i loro stessi interessi. Nel corso

della sua lunga e variegata carriera, Rambelli ha combattuto spesso per cercare di smantellare entrambi i pregiudizi, anche se questi rimangono tuttora piuttosto diffusi, nonostante gli indubbi passi avanti —si pensi agli *science fiction studies* o ai *translation studies*, soprattutto dopo la “svolta culturale” che sboccia e si afferma proprio negli anni in cui Rambelli porta avanti le sue battaglie legali.

5.3. Piccoli delitti...crescono

Roberta Rambelli muore nel gennaio del 1996, proprio alla vigilia del giorno dell’Epifania, a causa di un banale incidente domestico, una caduta che si rivelerà fatale. A riportare la notizia è il solito Ugo Malaguti nell’editoriale del numero di febbraio di *Nova SF** di quell’anno, modificato in fretta per ospitare il necrologio che si converte in un vero e proprio omaggio alla scrittrice. Malaguti includerà nel numero anche “Parricidio” uno dei racconti più noti di Rambelli, quello che, ben trentacinque anni prima, l’aveva fatta conoscere per la prima volta al mondo fantascientifico italiano senza pseudonimi. Come ricordò lei stessa, Malaguti fu l’unico tra “gli addetti ai lavori” a cercare di coinvolgerla attivamente nei suoi progetti editoriali al di là delle traduzioni, a sollecitare il suo ritorno alla scrittura e a tentare di riproporre le sue opere anteriori.

E dopo la sua scomparsa, Malaguti rimane l’unico a ricordarla ufficialmente, a rendere un doveroso tributo al suo lavoro, evidenziandone il ruolo dominante nell’opera di scrittura, diffusione, promozione e sistematizzazione della fantascienza in Italia. Dall’editoriale/necrologio traspare tutta la stima e l’affetto che Malaguti sente nei confronti di colei che fu dapprima la sua mentore e poi sua amica nel corso di più di trent’anni. Forse per questo, ma anche bisogna aggiungere, per il particolare stile e attitudini proprie di Malaguti,¹⁷¹ alcuni brani sono caratterizzati da accensioni iperboliche, come quella che descrive Rambelli come: “la donna che ha saputo rivoluzionare completamente un intero settore letterario nel breve spazio di qualche anno, la persona senza la quale, forse, nessuno di noi sarebbe apparso sulla scena, e senza la quale l’editoria di science fiction italiana avrebbe seguito chissà quali e diverse strade” (Malaguti, 1996a, p. 4). Oppure, poco più

¹⁷¹ Sullo stile e i contenuti degli interventi di Ugo Malaguti rimando a Iannuzzi (2014, 4.2).

avanti, rivolgendosi direttamente ai lettori: “Ma credetemi, giovani amici che di quegli anni avete visto solo qualche frammento andando a caccia di vecchie pubblicazioni ingiallite, una simile rivoluzione, una trasformazione così totale, così rapida, così incisiva, qui in Italia non si era mai vista prima, non si è mai più vista dopo” (Malaguti, 1996a, p. 8)

Se da un lato tali dichiarazioni possono apparire eccessive, dall’altro sembrano il giusto contrappunto a una figura che proprio da molti degli addetti ai lavori subì un ostracismo tale da oscurarne l’attività e i meriti. Da figura centrale quale fu durante tutta la prima metà degli anni sessanta, Rambelli finì per incarnare addirittura un’immagine contraria ai suoi propositi, un’immagine che si perpetuò nel tempo e che insieme si andò smorzando, grazie ad un progressivo lavoro di esclusione di cui abbiamo considerato nei capitoli anteriori cause ed effetti. Basti pensare che ancora nel 1978, Vittorio Curtoni affermava che *Galassia* era gestita da “un’ecclettica personalità, Roberta Rambelli, il cui soggettivo velleitarismo ha malamente segnato per tanto tempo le sorti del nostro mercato” (Curtoni, 1978, p. 15).

Questo lavoro di esclusione retroalimentò un lavoro di autoesclusione. Rambelli abbandonò la fantascienza proprio nel momento in cui il suo lavoro come curatrice e intermediaria stava dando i maggiori frutti, e intraprese la carriera di traduttrice, dapprima restando in ambito fantascientifico e poi abbracciando una letteratura più generalista e commerciale. La professione di traduttrice garantì a lei e alla sua famiglia una stabilità economica e un tenore di vita che la fantascienza non le avrebbe mai potuto assicurare, ma certamente non contribuì a rendere più visibile o nota la sua figura, data la paradigmatica “invisibilità” del traduttore tanto a livello microscopico quanto macroscopico.

Tra gli specialisti della fantascienza, una delle poche figure, al di là dei vecchi compagni di Rambelli, Cozzi e Malaguti, a tentare un suo recupero è stato Giuseppe Lippi, amico e collaboratore di Vittorio Curtoni all’epoca della rivista *Robot* e poi curatore di *Urania* a partire dagli anni novanta. Lippi, che arrivò a conoscere il lavoro di Rambelli solo nei primi anni novanta, sostenne che “a lei si deve il primo ‘*quantum leap*’, il balzo in avanti qualitativo dell’editoria fantascientifica (Lippi in Cozzi, 2010, p. 1272) ovvero creò un *modus operandi* nell’editoria di fantascienza che fu seguito poi dagli editor successivi, esprimendosi quindi in termini non dissimili a quanto fece lo stesso Malaguti. Proprio a Lippi si deve l’unica riedizione contemporanea di un romanzo di Rambelli, *I creatori di*

mostri, pubblicato per la collana *Urania Collezione* nel 2007.¹⁷² Il titolo della postfazione firmata da Lippi riprende quel “Science Fiction mia droga” con cui Rambelli aveva intitolato l’articolo che avrebbe voluto salutare il suo ritorno alla fantascienza, agli inizi degli anni settanta, poi rivelatosi deludente, ma che in questo volume acquisisce nuova forza in quanto riafferma quella passione mai sopita da parte della scrittrice. Lippi rende omaggio a Rambelli ripercorrendo le tappe salienti della sua vita professionale, seppur con qualche inesattezza, ma esaltandone il ruolo fondamentale nella diffusione della fantascienza in Italia e mettendola sullo stesso piano di Giorgio Monicelli. Ma di questa postfazione, mi interessa evidenziare il resoconto dell’affiorare di un certo senso di colpa che Lippi nutre verso Rambelli. Il curatore infatti coglie l’occasione per condividere una brevissima ma significativa esperienza che lo lega alla scrittrice, la confessione di un “delitto” di cui si sarebbe macchiato nei suoi confronti e che è causa di una “personale tristezza”:

Erano i primi anni in cui mi occupavo di Urania, forse il 1992 o il 93; stavamo trattando l’acquisto di una “partita” di traduzioni rambelliane, come si fa con il pesce azzurro, e non trovavamo un accordo sulla cifra. Roberta non era esosa, era solo una professionista; un giorno mi telefonò in redazione dicendo che avrebbe abbassato la richiesta relativa alle vecchie traduzioni se avessimo accettato di pubblicare qualcuno dei suoi romanzi nei Classici Urania. Ancora una volta si mostrava lungimirante, perché è proprio quello che quindici anni dopo stiamo facendo. Ma allora mi mostrai chiuso e poco disponibile, rispondendo che in quella collezione non erano previsti autori italiani. Mettemmo giù il telefono e non ci sentimmo più, ma ogni volta che ci penso rimpiango la mia arroganza e la sua delusione, che era palpabile (Lippi, 2007, p. 263).

L’episodio rievocato da Lippi è per molti aspetti rivelatore di quanto la collana mondadoriana, ancora nei primi anni novanta, continuasse a seguire una linea editoriale generalmente poco favorevole nei confronti degli autori italiani, una linea che si andrà ammorbidendo (ma non troppo) negli anni a venire, anche grazie alla maggiore affermazione del Premio Urania. In secondo luogo, ci mostra una Rambelli non solo ancora legata a doppio filo con la fantascienza, ma anche finalmente capace di rivendicare alcune delle sue opere come meritevoli di essere conosciute e lette. Infine, l’aneddoto conferma e si aggiunge a quella catena di piccoli “delitti” che hanno costellato la relazione di Rambelli con la comunità fantascientifica italiana, che nel reiterarsi ne hanno provocato

¹⁷² Il volume include anche il racconto “Parricidio”, una postfazione di Giuseppe Lippi e una bibliografia di Roberta Rambelli a cura di Ernesto Vegetti.

una progressiva marginalizzazione nel canone fantascientifico e i cui effetti perdurano fino ai nostri giorni.

Tra i casi più eclatanti vorrei citare quello della casa editrice milanese Mimesis, per altro dotata di un catalogo di tutto rispetto nell'ambito delle scienze umane e particolarmente attenta alla saggistica di fantascienza, di cui pubblica sia la riedizione di saggi fondamentali ormai fuori catalogo, sia studi recenti. Nel 2013, Mimesis riedita e pubblica *Fantascienza: guerra sociale*, l'antologia di fantascienza europea che Rambelli curò per la Silva Editore nel 1965. Il piccolo delitto in questo caso consiste nell'aver ommesso Roberta Rambelli dalla prima di copertina e aver escluso sia la menzione del suo contributo come curatrice, sia la sua bio-bibliografia nei *copywriting* epitetuali che promuovono il libro, la cui cura viene attribuita invece ad Antonio Caronia.¹⁷³ Ripropongo il trafiletto pubblicitario:

A un anno esatto dalla morte di Antonio Caronia, questa antologia, da lui curata, propone i migliori racconti della social science fiction degli anni 1960 e 1970. Autori allora poco conosciuti, per noi diventati classici del genere, gli inglesi Brian Aldiss e Arthur C. Clarke (2001: odissea nello spazio), il polacco Stanislaw Lem (*Solaris*), i russi A. e B. Strugatskij, e autori rimasti in sordina che il grande talento di Antonio Caronia ha scoperto e riunito in questo libro.¹⁷⁴

Il nome di Roberta Rambelli quale curatrice dell'antologia originale riappare invece sul frontespizio del volume, con l'aggiunta di una riga sottostante con la dicitura "Nuova edizione a cura di Antonio Caronia". Nonostante questa nota chiarificatrice, però, ci accorgiamo che, scorrendo l'indice, non vi è traccia di un effettivo apporto da parte di Caronia. L'introduzione è infatti a cura di Domenico Gallo, che all'interno del testo analizza giustamente l'antologia come opera di Rambelli, collocandola tra l'altro in un interessante discorso attinente al contesto storico-culturale dell'epoca. Anche l'indice dei racconti proposti ricalca la sequenza dei paesi e l'ordine stabilito da Rambelli, di cui si mantiene addirittura la nomenclatura dell'epoca (Germania Occidentale, Jugoslavia, Unione Sovietica, etc.). L'unica modifica sostanziale è l'esclusione di alcuni racconti,¹⁷⁵

¹⁷³ Anche nei motori di ricerca il libro indica come curatore il solo Antonio Caronia.

¹⁷⁴ Dal sito internet della casa editrice: http://mimesisedizioni.it/libri/narrativa-linguistica-studi-letterari/fantascienza-e-societa/fantascienza-guerra-sociale.html#yt_tab_products1.

¹⁷⁵ Rispetto all'edizione del 1965, l'antologia di Mimesis omette: "Un giorno nuovo" di Sam J. Lundwall (Svezia); "Tre contatti col mondo nuovo" di Francisco Lozano Lozano (Spagna); "Il giardino delle delizie" di Frans Buyens (Belgio); "Suicidio nel cosmo" di Ralf Toxxen (Germania Orientale); "La macchina telepatica" di Dieter Braegg (Austria); "I fiori alati" di Mikhail Vasiliev (Unione Sovietica).

che sembra dettata però più da esigenze di spazio (la nuova edizione conta 340 pagine contro le 510 dell'edizione originale) che da una precisa scelta editoriale. Non vi è dubbio che Antonio Caronia, deceduto l'anno prima della pubblicazione del volume, pensasse effettivamente a una riedizione critica dell'antologia. Una nota esplicativa collocata al termine della presentazione e probabilmente scritta dallo stesso Gallo, amico e collaboratore di Caronia,¹⁷⁶ rivela che al momento del decesso, lo studioso lasciava sulla sua scrivania le prove dei suoi recenti interessi: uno studio su Micheal Foucault, un saggio di Katherine Hayles e l'antologia di Rambelli. Caronia, continua la nota, aveva intuito che:

Fantascienza: guerra sociale?, come altre antologie dell'epoca, avessero costruito il primo tentativo della fantascienza, soprattutto grazie a Sergio Solmi e a Roberta Rambelli, di protendersi verso la "cultura ufficiale", offrendo le proprie riflessioni sulla scienza e le tecnologie, suggerendo che costituissero uno degli elementi chiave per la comprensione della condizione contemporanea (Gallo, 2013, p. 14).

Inferiamo da queste parole che non era certo intenzione di Caronia appropriarsi di un'antologia non sua, ma di riproporla come documento di un modo di concepire la fantascienza in un dato contesto storico e socio-culturale e di individuarne le figure più rilevanti. A maggior ragione quindi, la scelta della casa editrice, il cui catalogo si rivolge generalmente a un pubblico istruito, informato ed esperto, sembra unicamente dettata da esigenze di marketing, prediligendo la figura di uno studioso noto a quella di una curatrice degli anni sessanta ormai praticamente sconosciuta.

Un secondo fallo, forse più grave, certamente più significativo perché evidenzia quanto efficaci siano le strategie che provocano esclusione e invisibilità, è quello che proviene paradossalmente da un tentativo di sincretismo tra comunità fantascientifica e comunità accademica (desiderio sempre auspicato da Rambelli) e che si è concretato nel 2015 in un volume di *Science Fiction Studies* dedicato alla fantascienza italiana.

Il numero, curato da Salvatore Proietti, Umberto Rossi e Arielle Saiber (2015), si compone di numerosi interventi da parte di autori, accademici e specialisti che offrono una panoramica della storia della fantascienza italiana e alcuni spunti teorico-critici su aspetti determinati del genere. Tra gli undici contributi e circa centocinquanta pagine dedicate alla fantascienza italiana, Roberta Rambelli non trova alcuno spazio di rilievo e la sua presenza

¹⁷⁶ Insieme avevano curato nel 2006 un'interessante saggio su Philip K. Dick: *Philip K. Dick. La macchina della paranoia. Enciclopedia dickiana*. Milano, Agenzia X.

nei pochi articoli che la citano è puramente aneddotica; viene menzionata da Salvatore Proietti in “The field of Italian Science Fiction” come una delle prime autrici professioniste a guadagnarsi la vita con la fantascienza, sottolineando il romanzo *I giorni di Uskad* come uno dei suoi migliori risultati (p. 221); tra gli atti del “Symposium on Italian Science Fiction”, viene nominata *en passant* da Giovanni de Matteo, in quanto editrice di *Galassia* (p. 235) e inclusa in una lista di autori attivi durante gli anni sessanta da Gianfranco De Turre (p. 236); mentre Alessandro Fambrini (p. 238) confessa di aver preferito le sue opere e quelle di scrittori più “raffinati”; e infine, Giuseppe Lippi menziona il racconto “Parricidio” di Rambelli, includendolo in un gruppo di narrazioni (tra cui quelle di Aldani, Cremaschi e Catani) che considera tuttora meritevoli di attenzione e che “could still make good entries in any American anthology” (p. 239).

Si tratta, in realtà, della conferma di un’assenza, anche se potremmo estendere questa assenza a molte delle donne della fantascienza italiana. Infatti, a parte un intervento di Nicoletta Vallorani nel “Symposium” e la sintetica periodizzazione della fantascienza italiana composta da Salvatore Proietti, che dedica una pagina all’aumento della presenza femminile nella fantascienza durante gli anni ottanta, manca del tutto una discussione sulle autrici italiane.

Se proviamo quindi a leggere la successione dei piccoli “delitti” che hanno costellato la carriera di Rambelli fin dagli anni sessanta a partire da una prospettiva critica femminista, potremmo identificare alcune delle strategie esposte da Joanna Russ nel suo conciso studio *How to suppress women writing* (2018). Va sottolineato che Russ attribuisce gran parte di queste strategie alla “malafede” (*bad faith*) nell’accezione sartriana del termine, ossia concede che ogni persona è soggetta al proprio contesto e ne accetta senza discutere una grossa porzione,¹⁷⁷ in senso analogo al “discorso dominante” foucaultiano, ma dubita che questa soggezione venga accettata senza avere alcuna consapevolezza che in certe azioni vi sia qualcosa di sbagliato (2018, p. 21). Da qui l’importanza di riconoscere e mostrare certi atteggiamenti, perché “when spelled out, the techniques used to maintain bad faith look morally atrocious and appallingly silly. But this only shows when one spells them out, i.e., becomes aware of them (p. 21).

¹⁷⁷ “But it is true that although people are responsible for their actions, they are not responsible for the social context in which they must act or the social resources available to them. All of us must perforce accept large chunks of our culture readymade” (Russ, 2018, p. 21)

Nel corso di questi capitoli abbiamo osservato alcuni casi di “malafede” influenzare e accompagnare strategie di esclusione; ho già identificato, ad esempio, le stoccate denigratorie durante gli anni sessanta o le accuse di Vittorio Curtoni con ciò che Russ ha definito “contaminazione dell’atto”¹⁷⁸ (*pollution of agency*), a cui potremmo aggiungere la “negazione dell’atto” (*denial of agency*) nella summenzionata riedizione di *Fantascienza: guerra sociale?*, oppure la “falsa categorizzazione” (*false categorizing*), nell’identificare le sue traduzioni come “tecnica” o “pedissequa trasposizione” di opere “letterariamente modeste e dal vocabolario limitato”. Giuseppe Lippi ricorda inoltre come Curtoni avesse escluso Rambelli tra gli autori meritevoli di essere menzionati nel suo saggio perché i suoi lavori “gli sembravano esercizi di puro mestiere, dozzinali e ripetitivi” (Lippi, 2007, p. 263), un discredito che si potrebbe far rientrare nella strategia del “doppio standard del contenuto” (*double standard of content*)¹⁷⁹. In effetti, Curtoni affermò che “Roberta Rambelli, Gianfranco Briatore, Marco Painsi, a voler fare solo tre nomi, hanno scritto cose più o meno identiche, senza preoccuparsi né della forma né dei contenuti” (1977, p. 96), dimostrando così di non averne letto le opere, o di non averle lette con la dovuta attenzione. E se è vero che la critica di Curtoni era rivolta a tutta quella prima generazione di autori che si mascheravano dietro pseudonimi, quindi non necessariamente sessista, è anche vero che Russ non limita la portata di queste strategie alle sole donne, ma le estende a tutte quelle soggettività che per qualche ragione non rientrano nei canoni di uno standard che si vuole difendere. E così, rileggendo le opere di Rambelli, Lippi commenta: “[o]ccupandoci di Roberta Rambelli scrittrice, dobbiamo ammettere che la nostra primadonna aveva buone quanto misconosciute qualità di narratrice” (p. 263). Collocherei l’accento di questa dichiarazione sul termine “misconosciute”, che indirettamente riafferma la “negazione dell’atto”, ovvero non una mancanza di conoscenza, ma una consapevole volontà di non riconoscere le qualità della scrittrice o comunque di privarla della possibilità di un esame critico delle sue opere.

¹⁷⁸ Ho voluto tradurre, forse impropriamente, il termine sociologico “agency” con “atto”, anziché col termine oggi piuttosto diffuso “agentività” che non viene però riconosciuto nei dizionari. Mi sembra inoltre che “atto” (di scrivere, di tradurre, di curare una pubblicazione, etc.) in questo contesto, restituisca meglio il senso di un’azione proiettata sulla società.

¹⁷⁹ “The trick in the double standard of content is to label one set of experiences as more valuable and important than the other. Thus we have added to *She didn’t write it* and *She did, but she shouldn’t have*, a third piece of denigration: *She did, but look what she wrote about* (Russ, 2018, p. 48).

Da quanto osservato è possibile concludere, quindi, che la marginalizzazione di Roberta Rambelli nel canone fantascientifico italiano sia il frutto di un processo multifattoriale e complesso a cui concorrono, in maniera più o meno consapevole, strategie di esclusione e invisibilizzazione, perpetuate in primo luogo premeditatamente da quegli *agenti* della fantascienza con i quali era entrata in dissidio e poi tramandate per consuetudine da parte sia degli “addetti ai lavori” successivi, sia da quella critica accademica che accetta *a priori* la linea critica e storiografica creata in precedenza. A ciò va aggiunto un parallelo percorso di autoesclusione intrapreso in parte perché toccata da un mancato riconoscimento per il lavoro fatto, come suggerisce l’epilogo di “Galassia ed Io” (1998, p. 234) e in parte perché continuamente condizionata dai travagli della sua vita privata. Nella seconda parte osserveremo come questo percorso tortuoso, costellato di mascheramenti, esclusioni e rinunce, ma anche di una straordinaria vitalità, intelligenza creativa e inesauribile determinazione, si rifletta nella sua produzione narrativa.

SECONDA PARTE

1. Robert Rainbell e gli altri. La narrativa di Roberta Rambelli

Un'analisi della narrativa di Roberta Rambelli non può prescindere da alcune considerazioni preliminari che attengono a certe condizioni particolarmente atipiche della sua produzione. È difficile infatti riferirsi alla sua attività narrativa in termini di percorso o traiettoria, nel senso che comunemente possiamo attribuire a un autore. Per la Rambelli scrittrice, infatti, apprendistato, sperimentazione, pubblicazione ipertrofica di romanzi e racconti e addirittura una certa popolarità e successo, seppur nel limitato (e limitante) mercato della nascente fantascienza italiana, avvengono quasi contemporaneamente, fusi e sintetizzati insieme in un periodo di circa due anni che va dalla fine del 1959 alla fine del 1961, durante il quale l'autrice pubblica ben dodici romanzi, dodici racconti lunghi e due racconti brevi. Questo "biennio d'oro" subisce una brusca interruzione con il passaggio di Rambelli alla gestione di *Galassia*. A partire da questo momento, la sua partecipazione attiva nella narrativa fantascientifica italiana conterà pochissime apparizioni isolate e dilatate nel tempo (cinque romanzi e tre racconti dal 1962 al 1982) che si concluderanno con la pubblicazione del suo romanzo più impegnativo, *Profilo in lineare B* (1980, di seguito *PLB*) e successivamente con il voluminoso e rocambolesco seguito de *Le armi di Isher* di Alfred Van Vogt, *Le armi di Isher: parte seconda* (1982, di seguito *AI2*). Di quest'ultimo "doppio" romanzo (composto da *L'impero di Isher* e *Isher contro Isher*), non riceverà, come già menzionato, alcun credito, ma è da considerarsi a tutti gli effetti un suo lavoro.

Va inoltre sottolineato che, ad eccezione di queste ultime due opere e i due racconti più recenti, ("Ma i fiori del prato" in *Galassia* 162, 1972 e "Il capomeccanico", in *Nova SF** 20, 1991) anche le sporadiche pubblicazioni posteriori al biennio d'oro, furono composte in questo periodo o comunque durante la prima metà degli anni sessanta, rielaborate o riadattate poi in fretta per la successiva pubblicazione. Più che un vero e proprio ritorno alla narrativa quindi, queste opere costituirono per lo più incursioni, brevi discontinuità in altri percorsi professionali, come quelli di curatrice, autrice di volumi divulgativi, autrice di testi per la televisione e per la radio e, soprattutto, quello di

traduttrice, l'attività che la definirà professionalmente in maniera più completa e longeva. Abbiamo già osservato come l'abbandono repentino della scrittura narrativa, agli inizi degli anni sessanta, fosse dettato soprattutto da esigenze economiche impellenti oltre che da una volontà di espandere i propri orizzonti professionali. Oltretutto, la Rambelli curatrice ripudierà gran parte delle opere scritte durante il biennio d'oro. Grazie al suo ruolo all'interno de La Tribuna, infatti, Rambelli ebbe modo di studiare e conoscere il genere sempre più a fondo, distinguere autori e correnti, tracciare una periodizzazione allora assente e parteggiare infine per quella *social science fiction*, la cui espressione lei stessa tradusse, forse impropriamente, come "fantascienza sociologica" di cui diverrà una sostenitrice agguerrita. Questo nuovo posizionamento verso una fantascienza più adulta, che abbiamo visto vincolato ad un'intenzione di far penetrare il genere nella cultura *mainstream*, conciliò un correlativo rifiuto dei suoi lavori anteriori, considerati da lei stessa più immaturi e appartenenti al meno nobile filone avventuroso se non addirittura deteriore.

In una lettera a un giovanissimo Luigi Cozzi del 4 aprile del 1963, che le aveva sottoposto un questionario per la sua neonata *fanzine*, Rambelli esprime quest'autocensura radicale con la solita ironia che la contraddistingue:

Sono fermamente convinta che avrei reso un miglior servizio alla sf se non avessi mai scritto niente. Ho sulla coscienza certi obbrobri da far sfigurare anche Bessière [...] L'intera serie NOVE STORIE PER NOVE PIANETI [così nel dattiloscritto] è un esempio forse insuperabile di come si possano assassinare idee anche buone quando bisogna stiracchiarle in cinquanta cartelle (Cozzi, 2010, p. 1474).

La suddetta serie è composta da racconti che seguono più o meno la stessa struttura classica del colpo di scena finale, basato sull'invenzione spesso ludica; ma sebbene alcuni di questi racconti siano *divertissement* senza pretese, l'inventiva, lo spiegamento di idee e alcuni racconti di maggior livello —su tutti "Mercurio: Avamposto del crepuscolo", ma anche "Nettuno: La dattilografa" che analizzeremo in seguito, o "Urano: Disturbi radio"— fanno pensare ad un eccesso di autocritica, che lei stessa ammette nella lettera a Cozzi: "Circa le mie cosiddette 'opere' di sf, credo di pensarne molto peggio di quanto possa arrivare a pensare anche il mio peggior nemico" (p. 1474).

Tra i suoi romanzi salva solo *Perché la terra viva*, (una posizione che personalmente condivido e che Rambelli manterrà anche negli anni a venire) e *I creatori di mostri*, giudicato "passabile" anche se "esiste solo in funzione antivanvogiana al lume dello

scientismo moderato di Asimov” (p. 1474). La sua avversione per Van Vogt esemplifica alla perfezione le contraddizioni tra la sua posizione critica “ufficiale” e le sue preferenze narrative, come testimonia il suo *sequel* alla saga di Isher. Nella stessa lettera indica “Dialogo con il Dio”, come il suo racconto preferito (ma anni più tardi, in “Galassia ed Io” esprimerà riserve anche su questo racconto) che aveva ricevuto un plauso proprio dallo stesso Asimov, ma che curiosamente l’autrice confessa di aver scritto “con il preciso scopo di fare una satira alla compravendita di giocatori di calcio [...]” (p. 1474). Una dichiarazione insolita e praticamente impossibile da estrapolare alla semplice lettura di questo racconto, che gioca sul delicato equilibrio tra fede religiosa e fede tecnologica, sul rapporto tra individuo e macchina, sulla singolarità. Eppure anche quest’affermazione si converte in paradigma della tensione ambigua dell’autrice verso le sue opere: il merito conferito al racconto da una conferma autorevole (Asimov) viene immediatamente smontata da un’affermazione auto-dissacratoria che ne deprezza il valore (volevo solo parlare di calcio).

In una lettera successiva, Rambelli risponde così a Luigi Cozzi, che le chiedeva se *Le tre città di Hagen*, firmato con lo pseudonimo di Jgor Latichev, fosse in realtà suo: “Sì, purtroppo, quella schifezza delle Tre città di Hagen l’ho scritta io. Preferirei di no, ma purtroppo l’ho fatto e pazienza. È un altro esempio di come si può rovinare uno spunto insolito” (Cozzi, 2010, p. 1482). In effetti, lo sviluppo frettoloso e poco amalgamato di questo romanzo breve non giova affatto a un’idea interessante: una città costruita su tre livelli, ognuno dei quali rappresenta uno stadio dell’evoluzione umana che si rivela essere solo un gioco/esperimento da parte di un mostruoso, gigantesco e perverso scienziato alieno¹⁸⁰.

Come ricorderà in più occasioni anche Ugo Malaguti, questo rapporto di amore-odio verso le sue opere, questo paradossale tentennamento tra la volontà di essere riconosciuta come autrice e il ripudio quasi totale delle sue opere del “biennio d’oro” si manterrà intatto anche negli anni successivi, quando ormai la sua carriera professionale era incamminata decisamente sulla strada della traduzione. Verso la fine degli anni settanta, lo stesso Malaguti annunciava un’imminente pubblicazione di una selezione di vecchie opere di

¹⁸⁰ Qui Rambelli sfrutta il *topos* dello scienziato/demiurgo che crea mondi microscopici nei quali vivono creature senzienti, un classico esempio del quale è “Microcosmic God” (1941) di Theodore Sturgeon.

Rambelli dal titolo *Le Stelle Perdute*, che purtroppo non vedrà mai la luce, anche a causa, secondo quanto rivela l'editore, della titubanza dell'autrice.¹⁸¹

Nell'analizzare le opere di Rambelli, quindi, dovremo tenere a mente che la gran parte di queste opere fanno parte di un percorso iniziato repentinamente e poi altrettanto repentinamente interrotto per le ragioni summenzionate: necessità economiche, obblighi famigliari e il proprio tentennare autocritico. I pochi ritorni successivi, se analizzati alla luce della storia dell'autrice che ho delineato nella prima parte, suggeriscono piuttosto strenui tentativi di riemersione di una passione per la fantascienza mai sopita, ciò che aveva definito ironicamente la sua droga.

In questo senso, non possiamo non considerare il *corpus* rambelliano del "biennio d'oro", che costituisce un buon 80% della sua produzione, anche come l'insieme del materiale con cui l'autrice si forma nel genere fantascientifico, una sorta di concentrata e ipertrofica esposizione pubblica di un percorso di apprendistato e sperimentazione, attraversato naturalmente anche dagli altri autori italiani, ma da questi vissuta in maniera più graduale e organica e in nessun caso comunque seguendo questo movimento di esplosione repentina e di altrettanto repentina estinzione. Di Rambelli sorprende, infatti, la dimensione e la rapidità del fenomeno, in cui affiorano i tentativi più o meno riusciti, le strade battute, gli esperimenti formali e stilistici adottati e abbandonati, insomma tutta quell'attività di assimilazione e mimesi di temi, motivi, repertori e convenzioni procedenti in gran misura dalla science fiction anglo-statunitense e la loro rielaborazione filtrata dal background culturale e letterario dell'autrice, fondamentalmente umanista e inevitabilmente influenzato dal contesto socio-storico dell'epoca. I risultati mostrano le strategie e gli adattamenti verso un genere percepito come nuovo, innovativo e per certi versi rivoluzionario, ma al contempo anche le frizioni spesso inconciliabili nell'assimilazione della fantascienza statunitense con la sua carica ideologica in linea con

¹⁸¹ Nel numero di *Nova SF** dedicato alla scomparsa dell'autrice, Ugo Malaguti conclude così la sua introduzione a "Parricidio": "[...] la mancata ripubblicazione di tutte le sue opere più importanti ha reso difficile riproporre tutta una serie di opere che fanno parte della parte più alta della tradizione fantascientifica europea. Se ci sarà possibile rimediare a questa imperdonabile lacuna della quale molti sono colpevoli, ma che anche l'autrice, con il suo atteggiamento in parte deluso e in parte disincantato nei confronti della narrativa e una reale, forse encomiabile ma assolutamente ingiustificata umiltà critica nei confronti delle sue opere letterarie di più vecchia data, ha contribuito a formare, ne saremo sinceramente orgogliosi." (Malaguti, 1996a. p.29)

la colonizzazione culturale allora presente in Italia, oltre alla posizione specifica di Rambelli in quanto donna a contatto con modelli narrativi in gran parte androcentrici.

Va evidenziato inoltre, che questa straordinaria iperproduzione era dettata anche, e probabilmente soprattutto, dalla necessità economica di pubblicare quanto più materiale nel minor tempo possibile, dato che Rambelli era una delle poche autrici che viveva della scrittura e che gli esigui compensi che poteva offrire *Cosmo*, e più in generale le pubblicazioni di fantascienza, non permettevano certo all'autrice di potersi rilassare¹⁸². Ciò la obbligava, da una parte a scrivere le sue storie in tempi brevissimi, dall'altra a recuperare e rimaneggiare tentativi meno riusciti, che probabilmente, in altre condizioni, avrebbe cestinato. Queste considerazioni giustificherebbero il panorama di evidenti difformità, in termini di qualità, struttura narrativa, repertori e registri stilistici, tra opere spesso pubblicate a pochi mesi o settimane di distanza, o addirittura compresenti nel medesimo fascicolo sotto differenti pseudonimi.

E così, passaggi triviali affiancano espressioni colte e metafore ardite; dialoghi artificiosi convivono con uno sfoggio di riferimenti storici, umanistici e scientifici, e situazioni melodrammatiche si alternano a citazioni alte. Credo si possano ritenere indizi di una scrittura in divenire, di un apprendimento e sperimentazione compressi nel tempo, di un'autrice alla ricerca della propria voce e di un non facile sincretismo —stilistico, formale, tematico, etc.— tra letteratura di consumo e formazione umanistica dell'autrice. A questa generale difformità va aggiunto lo scarso livello di un lavoro editoriale *a posteriori*, in termini di editing e correzione, evidenziato anche dai numerosi refusi, errori di battitura, ripetizioni che rendono manifesto l'insufficiente investimento economico e professionale dell'editore verso la collana (Iannuzzi, 2014, 2.1), un discorso che potrebbe estendersi naturalmente a molte delle pubblicazioni di genere di quel periodo.

D'altra parte, questa iperproduzione costituisce non solo una straordinaria palestra che permette a Rambelli di sperimentare e di affinare il proprio stile, ma anche una vetrina dove mettere in mostra le proprie doti e le caratteristiche distintive della propria narrativa: una sorprendente facilità nel generare idee e invenzioni; una significativa destrezza nel costruire intrecci; una particolare predisposizione alla visualizzazione di scene d'azione

¹⁸² Riguardo all'organizzazione editoriale e alla politica economica dell'emergente fantascienza italiana rimando a Iannuzzi (2014). In particolare si veda il cap. 2.2 dove si spiega anche la decisione di Rambelli di lasciare *Cosmo* proprio per questioni economiche.

senza lesinarne gli aspetti violenti e truci; un'opposta e complementare attitudine alla descrizione di ambienti e paesaggi nei quali sfoggia un ampio campione di neologismi; un ritmo sempre vivace caratterizzato da rapidi cambi di scena e punti di svolta che non appesantiscono mai la lettura, anche nei tentativi più grezzi.

La maggior parte dei temi, motivi e repertori (il lessico, le immagini, le convenzioni) delle sue opere sono fundamentalmente quelli provenienti dal megatesto condiviso della fantascienza avventurosa/tecnologica. Rambelli, e insieme a lei tutta la prima generazione di nuovi autori di fantascienza, non possono fare altro che prelevare da questo serbatoio tematico-formale, il materiale che impregna le loro prime opere. È forse per questa ragione che i (pochi) riferimenti critici¹⁸³ riguardo alle opere di Rambelli ne ascrivono la maggior parte al sottogenere della *space opera*.¹⁸⁴

Ma un'analisi più rigorosa evidenzia maggiori elementi di complessità rispetto alle apparenze. Solo due tra le opere di Rambelli possono considerarsi pienamente ascrivibili al filone avventuroso in senso stretto. Si tratta di *Dodicesimo millennio* (Cosmo 51, 1960, in seguito *DM*) e *I demoni di Antares* (Cosmo 47, 1960, in seguito *DA*) una dilogia (pubblicata con lo pseudonimo di Joe C. Karpati e in senso inverso rispetto alla loro cronologia interna) in cui si narrano le avventure di una dinastia di sovrani-scienziati in lotta con mostruosi e/o cattivissimi nemici alieni per difendere una *Commonwealth* galattica formata da numerosi imperi. Due *space operas* classiche, quindi, favole cosmiche più vicine ai modelli della fantascienza avventurosa degli anni trenta e a autori come E. E. (Doc) Smith, Edward Hamilton o Alfred Van Vogt. Non a caso Rambelli, nei cenni bibliografici che scrive di se stessa, inclusi in *Speciale: tutto italiano*, la prima antologia che curò per *Galassia* (n. 9, Settembre 1961) si riferisce a queste due opere come “tentativi giovanili” anche se, cronologicamente, non saranno pubblicate per prime.

¹⁸³ Curtoni, *op.cit.*; Iannuzzi *op.cit.*

¹⁸⁴ La definizione di *space opera* da parte della critica specializzata e accademica è spesso accompagnata da giudizi di valore negativi, che ne sottolineano la trivialità e la banalità dell'intreccio, il manicheismo, la bidimensionalità dei personaggi, la dimensione ludica ed escapistica e più in generale le caratteristiche deteriori di questo sottogenere. Darko Suvin (1979, p. 8) considerava la *space opera* come una regressione della SF alla favola nella quale l'autore commetteva un “suicidio creativo”. Suvin innesca così anche per la critica fantascientifica la gerarchia che relega la favola, e più in generale, il *fantasy*, al più basso sottoprodotto letterario. La critica più recente invece tende a sottolineare l'evoluzione e l'adattamento del sottogenere (al pari del resto della fantascienza) svuotandolo quindi di funzioni-valori aprioristici. Si veda ad esempio Westfahl (2003) o Sawyer (2009), Delany (2012).

A questo primo strato formativo, Rambelli ne va sovrapponendo altri costituiti da elementi di una fantascienza più elaborata, mutuata soprattutto dalle avido letture dei suoi autori preferiti: Asimov, Simak e Sheckley. Da ciò deriva una maggiore consapevolezza nell'appropriazione ed elaborazione del megatesto, che l'autrice cerca di adattare al proprio gusto, sensibilità e background culturale. L'amalgama che ne deriva non è sempre omogenea, rivelando gli attriti e le frizioni dell'incontro tra temi, motivi e repertori della fantascienza statunitense e il contesto, in termini di ideologia e poetica, della cultura italiana, ma anche della ricerca di un proprio percorso stilistico a cui accennavo in precedenza.

In questo senso, *I creatori di mostri* (*Cosmo* 33, 1959, in seguito *CM*) e *Le stelle perdute* (*Cosmo* 43, 1960, in seguito *SP*) costituiscono un esempio ideale. I due romanzi conformano un'ulteriore dilogia e segnano il debutto dell'autrice nella collana di Ponzoni. Curiosamente, anche in questo caso, i due romanzi, che condividono lo stesso universo narrativo di *DM* e *DA* anche se collocati in epoche diverse, sono pubblicati in ordine inverso rispetto alla loro cronologia interna¹⁸⁵. Eppure, rispetto a quelle, la componente avventurosa è ridotta al minimo, le vaste ambientazioni cosmiche e le incommensurabili distanze tipiche della *space opera* rimangono sul fondo, mentre la narrazione riduce il suo centro d'interesse ad interazioni più ravvicinate e predilige una maggiore dimensione psicologica, una risoluzione dei conflitti più legata alla speculazione dialogica piuttosto che a battaglie intergalattiche. Alla fine, i buoni vinceranno e il lieto fine sarà comunque assicurato, eppure i "mostri cattivi" si riveleranno allucinazioni, gli alieni teriomorfi alleati saggi e pacifici, e l'unico vero nemico da cui si dovrà guardare l'essere umano sarà se stesso.

Ma non va dimenticato che l'assimilazione e rielaborazione del megatesto avviene in un momento culturale particolare, in cui l'arte, in generale, e più specificamente la letteratura, esprimono le tensioni del postmodernismo, convogliandole in una esigenza di rinnovamento che sfocia nelle neoavanguardie e nello sperimentalismo. Se da una parte, l'immaginario fantascientifico riuscirà a penetrare in parte nella cultura ufficiale dei primi anni sessanta, dall'altra, alcuni esperimenti narrativi e linguistici verranno assimilati dalla

¹⁸⁵ Non è chiaro perché Rambelli pubblicasse in ordine inverso testi che potevano conformare una serialità. È probabile che l'autrice favorisse un criterio di priorità dettato dalla qualità, pubblicando cioè per primi quei romanzi che ritenesse migliori. Ma è anche possibile che la scelta rimanesse tutta in mano all'editore.

fantascienza e Rambelli non ne rimarrà indifferente, depositando un ennesimo *strato* nella sua scrittura.

In alcuni casi, l'autrice impiega tecniche metanarrative che trasgrediscono i livelli diegetici, come in *Uno straniero da Thule* (Cosmo 61, 1960, in seguito *ST*) dove il protagonista è uno scrittore di fantascienza che viene visitato dal protagonista dei suoi romanzi, rielaborazione del *topos* metateatrale del “personaggio in cerca d'autore” pirandelliano. Ne *I giorni di Uskad* (Cosmo 64, 1960, in seguito *GU*) invece, uno scrittore di fantascienza in crisi non riesce ad andare oltre il primo capitolo di una storia ambientata in una civiltà preincaica, per poi scoprire che qualcun altro, una donna, ha scritto esattamente le stesse cose. Questo preambolo innesca una trama ricorsiva elaborata su tre piani spazio-temporali diversi.

In altri casi, l'autrice combina la fantascienza con altri generi. Ad esempio nella dilogia formata da *Alla deriva nello spazio* (Cosmo 59, 1960, in seguito *DS*) e *Astronave interstellare* (Cosmo 75, 1961, in seguito *AI*), romanzi firmati con lo pseudonimo Rocky Docson. In questi romanzi, la cornice fantascientifica è poco più di un pretesto, uno sfondo sul quale si sviluppano trame gialle in stile Agatha Christie, in cui i casi vengono risolti più o meno maldestramente da Andy Bowman, un giornalista del quinto millennio. La struttura dei romanzi suggerisce un'intenzione di serialità che però non avrà ulteriori sviluppi. È anche possibile che Rambelli abbia adattato alla fantascienza trame gialle scritte in precedenza. Sappiamo infatti che inviò almeno un manoscritto alla collana dei *Gialli* di Mondadori, che però venne rifiutato (si veda Appendice C).

Continuando con le fusioni tra generi, il racconto “Giove: gli spettri di Io” (in appendice a Cosmo 69 e 70, 1961) combina ludicamente il tema classico della colonizzazione commerciale del sistema solare da parte dell'essere umano con il *topos* gotico del castello infestato. *Il libro di Fars* (Galassia 11, 1961, in seguito *LF*) adatta alla fantascienza l'epopea classica dell'eroe Gilgamesh mentre, come già accennato, *PLB* elabora una trama fantascientifica prelevando il suo materiale dall'*Iliade* e dalla cosmogonia mitica greca.

A livello narratologico, la prosa di Rambelli è caratterizzata da alcune scelte che tendono a disorientare il lettore e a minarne le possibilità di empatia con il/i protagonista/i. Spesso l'autrice adotta una focalizzazione multipla che obbliga il lettore ad assumere

continuamente differenti punti di vista e prospettive. Questa tecnica è accentuata dall'uso del discorso indiretto libero che confonde la *voce* del narratore (i suoi pensieri, la sua posizione etica e morale, etc.) con quella del personaggio di cui si è adottata la prospettiva. Ciò costringe il lettore a un continuo riesame della propria posizione nei confronti dei personaggi, anche perché, a volte, l'autrice giunge addirittura a modificarne lo *status*, ad esempio declassandolo dal ruolo di potenziale eroe o rendendolo più emotivamente fragile, dubbioso, pronò a scatti passionali e in contrasto con una descrizione previa di personaggio logico e razionale. Il lettore è così costretto a rinegoziare la propria identificazione e, di conseguenza, il proprio investimento emotivo con i personaggi.

Ciò è particolarmente evidente in quelle storie in cui le motivazioni, i rapporti tra personaggi o la stessa struttura narrativa presentano una contrapposizione binaria apparentemente manichea, ma che in realtà tenta nella sua risoluzione, facendo emergere una specie di dualismo *frustrato* in cui scopriamo che gli estremi in conflitto sono in realtà facce della stessa medaglia.

Questi dispositivi stilistici e narrativi, in sostanza, provocano una continua oscillazione della soggettività dei personaggi che non riescono mai ad essere eroi a tuttotondo, cavalieri senza macchia e senza paura e, soprattutto, incarnazioni e portatori dell'idea di progresso tecno-scientifico (evidente soprattutto nel filone avventuroso-tecnologico del genere) e che pure, apparentemente, sostengono.

In linea generale, credo che si possa identificare in questa ambiguità, quel gioco di assimilazione e resistenza al modello fantascientifico statunitense a cui accennavo in precedenza e che, considerando il genere come epifenomeno dell'americanizzazione, la cultura ricevente affronta sia a livello ideologico che di poetica (Lefevere, 1992). Nel contesto specifico degli anni cinquanta e sessanta, la pervasiva presenza statunitense (sia fisicamente che come immaginario) forza il confronto identità/alterità degli italiani con se stessi (rimando a p.I, c.1.2.2). L'assimilazione e mimesi di un megatesto prevalentemente statunitense non può che riproporre questo confronto tra identità e alterità in maniera altamente problematica. Come il Joe di *Paisà* (Rossellini, 1946), l'eroe fantascientifico, anche quando riproponga le fattezze dell'eroe statunitense, non potrà mai essere completamente portatore della sua ideologia; analogamente, l'alieno non potrà mai

combaciare esattamente con l'*altro*. Entrambi sono mantenuti ad una certa distanza, a volte ironica o parodica e l'identificazione oscilla costantemente tra queste due polarità.

Riducendo ancor più il diaframma e tornando allo specifico della fantascienza della nostra autrice, questa oscillazione e ambiguità della soggettività non può separarsi da questioni di genere (sessuale) e dal suo posizionamento, quindi, sia come donna in una cultura fortemente patriarcale, sia come lettrice-autrice di modelli narrativi prevalentemente androcentrici.

Inoltre, se da una parte Rambelli sembra subire acriticamente il fascino estetico del modello tecnoevolutivo della fantascienza (Csicsery-Ronay, 2011, pp. 91-94) imperniato sui concetti di progresso biologico, tecnoscientifico ed etico, dall'altra le sue narrazioni sono pervase, a un livello più o meno profondo e percettibile, da un certo scetticismo che ne rivela le crepe, in linea sia con l'approssimarsi delle preoccupazioni del postmodernismo, sia con la ricezione di una fantascienza "sociologica" più critica verso la cultura capitalista-consumista incarnata in quel "miracolo economico" che proprio durante il biennio d'oro conosce la sua massima espansione anche in Italia. Leggendo le sue opere, anche quelle meno riuscite, si percepisce una volontà progressiva di muoversi verso un ideale (di mondo, di umanità), cercando di raggiungerlo, come un Giano bifronte, guardando sia a un futuro tecnoscientifico che a un passato umanista. Se, come osservato nella prima parte, vari critici della fantascienza italiana concordano nell'attribuire alla tradizione idealista crociana e la cultura marxista/togliattiana il principale ostacolo alla diffusione di questa forma narrativa in Italia (si veda ad esempio, Pagetti, 1979; Antonello, 2008; Iannuzzi, 2014; Proietti, 2015; Rossi e Saiber, 2015), poiché impegnate a difendere la tradizione umanista e a diffondere un'idea di letteratura alta ed elitista, Rambelli, decisamente a sinistra come orientamento politico e decisamente umanista per formazione, considera la fantascienza come sintesi estetica al problema delle due culture, una "letteratura minore" potenzialmente rivoluzionaria.

L'ethos rambelliano o autore implicito che emerge dalle sue opere sembra esprimere una tensione dialettica costante tra progresso e tradizione, tra paraletteratura e letteratura, tra maschile e femminile, che non riesce mai a risolversi appieno né in un senso né nell'altro.

Ciò che Rambelli ha perfettamente chiaro invece è la consapevolezza di stare scrivendo storie, la cui funzione è principalmente quella di intrattenere e divertire. Al di là di ogni possibile riflessione ideologica o estetica, le opere di Rambelli riflettono la sua volontà e capacità di scrivere storie avvincenti e di farne la prerogativa della sua narrativa. In questo senso, forse, Rambelli segue la massima che lei stessa proporrà molti anni più tardi, quando, riferendosi agli scrittori di thriller dei quali era diventata una delle principali traduttrici dichiara: “[...] hanno rispetto per il lettore e sanno che il lettore, nei loro romanzi, non cerca il dialogo sui massimi sistemi o la spiegazione dell’origine dell’universo. Non suonano il trombone: non pretendono di essere direttori d’orchestra, si accontentano del violoncello, ma lo sanno suonare” (Anselmo, 1990). È indubbio che Rambelli sapesse suonare il violoncello, anche se purtroppo smise di esercitarsi troppo presto.

Come suggerivo all’inizio, collocare tutti questi elementi, a cui ho brevemente accennato, all’interno di un’ipotetica traiettoria, sarebbe piuttosto complesso poiché la gran parte di essi si concentra in un solo breve periodo, accavallandosi e sovrapponendosi, svanendo o riaffiorando negli sporadici *excursus* successivi, in una cronologia di pubblicazione peraltro intrecciata e difficilmente districabile se non per qualche titolo. Così, più che soffermarmi sull’analisi canonica di singole opere, ho preferito dedicare i prossimi due capitoli a un approccio più trasversale che si muova lungo direttrici in gran parte tematiche, in grado di abbracciare un’area della sua narrativa più vasta possibile. Sono consapevole del fatto che questa prospettiva zenitale attraverso la quale osservo il *corpus* rambelliano come una mappa sarà gioco forza parziale, ne illuminerà alcune porzioni lasciandone altre nell’oscurità, si lascerà alle spalle dettagli e testi anche significativi, ma esclusi dalle mie scelte tematiche. Ma credo, d’altra parte, che offrire uno sguardo d’insieme, in grado di tracciare un reticolato connettivo tra le opere sia in senso sincronico che diacronico, sia una scelta più produttiva e che potrà incitare altri studiosi a percorrere le strade non battute da quest’analisi.

Nel capitolo seguente, vedremo come l’autrice assimila e rielabora alcuni dei temi e motivi classici del *megatesto*, inteso come “the large and mutable body of references that most sf artists and audiences consider to be the shared subcultural thesaurus of the genre” (Csicsery-Ronay, 2009, p. 362). È attraverso il riconoscimento del *megatesto* che

un'opera viene decodificata ed elaborata dalle istanze di produzione (autori, editori) e validata come appartenente al genere dalle istanze di ricezione (lettori, fandom, critica specializzata e accademica). Rambelli dimostra non solo di dominarne le convenzioni, le immagini codificate e il lessico, ma anche di saperne manipolare i dispositivi per creare i propri neologismi e i propri *nova*. L'analisi verterà soprattutto sugli scarti, le frizioni e gli adattamenti che occorrono durante la "riscrittura" del megatesto, nell'accezione lefeveriana. Vedremo, ad esempio, come Rambelli riceve, adatta ed elabora il tema della "colonizzazione spaziale", che nelle opere della *golden age* statunitense è necessariamente legato all'imperialismo economico e culturale degli Stati Uniti e che, altrettanto necessariamente, non potrà assumere gli stessi connotati una volta approdato in Italia e rielaborato da un'autrice che vive e opera nella "periferia dell'Impero". Allo stesso modo, il motivo del superumano, reso popolare dai fumetti e dalla spinta editoriale di John W. Campbell jr. negli *Astounding* degli anni quaranta e cinquanta (Pilsch, 2019; Attebery, 1998 e 2002), riceverà da Rambelli un trattamento decisamente diverso, spogliandolo di qualsiasi caratteristica soprannaturale. Anche la figura dell'alieno, ricettacolo per eccellenza di tutto ciò che è *altro*¹⁸⁶ (donne, etnie e classi diverse, animali, etc.) rispetto al soggetto dominante, in genere maschio, borghese e bianco, non può essere accolto da Rambelli secondo lo stesso paradigma.

Nel terzo e ultimo capitolo, propongo tre approcci critici relativi ad altrettanti aspetti particolarmente rilevanti nella narrativa dell'autrice: il primo analizza il rapporto di Rambelli con la narrativa distopica attraverso l'esame delle opere *Perché la terra viva* (Cosmo 54, 1960, in seguito *PTV*) e *Il ministero della felicità* (Galassia 162, 1972, in seguito *MF*) nelle quali l'autrice convoglia e sintetizza alcune delle inquietudini del suo tempo e delle tematiche della fantascienza sociologica; il secondo riguarda l'impiego diffuso di materiale mitico ed epico nelle sue opere, presente fin dalle prime pubblicazioni e che possiamo legare direttamente a quanto accennavo poco sopra rispetto al suo approccio da Giano bifronte, che guarda contemporaneamente al passato e al futuro in cerca di una sintesi ideale. Dopo alcune considerazioni generali e una breve mappatura dei riferimenti mitici nelle sue opere, esaminerò più a fondo *PLB*, l'ultimo romanzo di Rambelli, in quanto esempio molto più elaborato dell'integrazione tra mito e fantascienza.

¹⁸⁶ Su questo tema si veda, ad esempio, Le Guin (1975), Hollinger (2003), Merrick (2003), Csicsery-Ronay (2011, in particolare pp. 199-202).

Il terzo approccio si occuperà invece di esaminare il modo in cui l'autrice include (o esclude) e rappresenta le donne nelle sue opere. Osserveremo una certa continuità nel prediligere “storie di uomini”, ovvero modelli essenzialmente androcentrici con protagonisti quasi sempre maschili, nei quali però Rambelli inserisce strategie e personaggi che minano dall'interno i modelli stessi, in maniera non dissimile alle strategie usate dalle scrittrici statunitensi della *golden age* (Hollinger, 2003). Le donne di Rambelli, per quanto personaggi quasi sempre secondari, non sono e non vogliono essere mai relegate ai ruoli di genere normativi. Ritroviamo anche in questo aspetto quell'ambiguità dell'ethos rambelliano, quel gioco di mimesi e resistenza con i modelli assimilati, che spesso riproducono le rappresentazioni di genere egemoniche di un periodo storico in cui la Donna —come rappresentazione, nel senso che le dà De Lauretis (1987)— è nuovamente relegata allo spazio domestico. Ciò è più evidente nella produzione del biennio d'oro, in cui i personaggi femminili di Rambelli occupano spazi generalmente riservati agli uomini o rifiutano il loro ruolo tradizionale. L'ambiguità della rappresentazione di genere è inoltre espressa narrativamente attraverso equivoci, fraintendimenti o mascheramenti che riguardano l'identità sessuale dei personaggi. Non a caso, la figura dei suoi romanzi che si rivelerà più dichiaratamente femminista è la Hashepsowe di *PLB*, che Rambelli estrapola dal personaggio storico, la sovrana egizia (1529-1484 BCE) che si faceva chiamare “re” e veniva rappresentata con abiti e attributi maschili (Roveri, 1960).

2. Zone di vicinanza. Assimilazione e adattamento del megatesto

L'assimilazione del repertorio figurale, delle convenzioni e del linguaggio specifico della fantascienza, in una parola, del megatesto, è il primo requisito per potersi cimentare nel genere come autore. A differenza della narrativa realista, i cui possibili mondi finzionali sono delimitati necessariamente dai confini della conoscenza empirica della realtà (o meglio, della nostra idea di realtà), la fantascienza si fonda sulle capacità e le possibilità di inventare varianti potenzialmente infinite di mondi *altri*, —ossia ontologicamente differenti dal mondo empirico del lettore— siano essi proiettati nel futuro, universi paralleli o realtà alternative. Pertanto, la coesione e coerenza del genere e l'identificazione di una particolare storia come appartenente ad esso, è legata alla relazione osmotica scrittore/lettore attivata dal megatesto, in una poderosa, vitale e mutevole “intertestualità collettiva” (Broderick, 2020).

Samuel Delany visualizza questo tipo di relazione intertestuale come un reticolato, una matrice fluttuante di significati e significanti, a cui tutti i testi fantascientifici obbediscono, sebbene con maggiore o minore grado e intensità (2012, p. 96). Ma nonostante l'alto grado di codificazione del megatesto, le immagini e le convenzioni della fantascienza sono costrutti dinamici e in evoluzione, sempre in tensione tra la familiarità e un processo di defamiliarizzazione inerente al genere stesso¹⁸⁷. Il “corpo mutevole” viene quindi continuamente ripreso, rielaborato, citato, attualizzato in un processo sia imitativo che parodiante, dando vita a ciò che Patrick Parrinder, riprendendo un suggerimento di Michel Butor, definisce “collective myth” (2003, p. 115).

Questo tipo di dinamicità è ancora più palese e rilevante quando il megatesto viene trasposto, come parte di un sistema letterario centrale, in un altro sistema periferico,

¹⁸⁷ “It is important to see what a megatextual iconography of sf does *not* propose. None of the candidates (Alien, robot, spaceship, etc.) has a single conventional weight or meaning even within a given generic timeframe or publishing regime. Familiarity, so necessary in alerting trained readers to the appropriate reception codes and strategies for concretizing an sf text, is in tension with a de-familiarizing impulse absolutely pivotal to the genre's specificity. Basic to the very definition of most other genres is stability in characteristic situations, emblems, actions and types of conflict and personality-response. Sf, by contrast, is – at its best – grounded in an unsettling Novum. Even so, a vast range of connotations hang above or behind any given sf text” (Broderick, 2020).

sottoponendosi a una traduzione (transcodificazione) sia letterale che culturale. Abbiamo già osservato come questa pratica sia condizionata da relazioni di potere che determinano un'asimmetria (Even-Zohar, 1990; Moretti, 2014) o “scambio ineguale” (Casanova, 2004). La cultura dominata reagirà attraverso le due modalità di assimilazione/mimetismo o resistenza/disidentificazione (si veda p. I, c. 1.3), o più probabilmente mediante una combinazione simultanea delle due modalità in differenti gradi. La traduzione, nel senso più ampio di questo termine e che riguarda tutti gli agenti coinvolti nella trasposizione di una letteratura da una lingua ad un'altra, assume perciò un ruolo centrale in questa relazione, stabilendo cosa viene tradotto, come e che valore gli si attribuisce¹⁸⁸. Riassumendo in termini lefeveriani, dunque, l'universo del discorso della cultura ricevente determinerà le forme di riscrittura generalmente adeguandole all'ideologia e alla poetica dominanti (Lefevere, 1986; 1992).

È pur vero che quando la fantascienza statunitense approda in Italia, né l'ideologia, né la poetica dominante ne favoriscono la diffusione: dal punto di vista ideologico, perché vista come un ennesimo prodotto “invasore e imperialista”; e dal punto di vista della poetica perché considerata cultura deteriore, al pari dei fumetti e dei rotocalchi, insomma, paraletteratura pericolosamente contagiosa¹⁸⁹. Ma l'Italia si trova in quel momento in un periodo di profonda trasformazione sociale, culturale, ed economica; il clima è effervescente e se per alcuni *riscrittori*, la fantascienza significa meramente un'ennesima possibilità di guadagno con l'ennesimo prodotto *americano*, altri, che come Rambelli ne subiscono il fascino, colgono in questa forma narrativa alcuni aspetti innovativi di cui sentono che la propria cultura ha un disperato bisogno. La fantascienza è sicuramente evasione, ma al pari di altri prodotti culturali massificati come il giallo o il romanzo del terrore, i fumetti o la musica rock, è anche qualcosa di profondamente diverso: una scappatoia al provincialismo, al dogmatismo soffocante della dottrina cristiana, all'elitismo snobistico della cultura ufficiale. È una forma di ribellione.

In questo senso, come suggerisce Parrinder, la fantascienza non costituiva solo un'esperienza di lettura, ma anche “a mode of counter-culture, propagating visions and

¹⁸⁸ Si veda, in questo senso, il ruolo di coloro che Pascale Casanova chiama Cosmopoliti e Poliglotti (2004, pp. 20-23).

¹⁸⁹ Rimando al capitolo 1 della prima parte di questo lavoro, dove si analizzano i vari aspetti di questo fenomeno.

conceptions of altered modes of life which would normally be ridiculed or dismissed by the representatives of orthodoxy. In other words, it serves to promote exploratory thinking and imagining outside the limits of established social conventions” (2003, p. 36). È questa caratteristica di contro-cultura o subcultura, che porta i lettori più accaniti a convertirsi in *fans* e a trasformare la propria passione in una specie di culto, di setta segreta dove poter scambiarsi letture ed esperienze (p. 41). Ricordiamo le parole di Rambelli sul fatto di sentirsi appartenere a un gruppo di “carbonari” o “sacerdoti egiziani” che costituivano, durante gli anni cinquanta, la sparuta compagine di fans italiani della fantascienza, continuamente soggetti all’ambigua esaltazione degli eletti-reietti (Rambelli, 2006, p.14).

È attraverso questa esperienza consumata sia dalla lettura di riscritture (traduzioni, compendi, antologie), che attraverso le edizioni in lingua originale allora disponibili, che Rambelli assimila il corpo mutante del megatesto. È un corpo, come abbiamo visto prevalentemente racchiuso nei filoni della fantascienza avventurosa e tecnologica che allora circolavano in Italia, soprattutto attraverso la collana *Urania* di Mondadori, ma anche dalle decine di esperimenti di riviste/collane che apparivano in quegli anni per poi sparire qualche numero dopo.

Da qui Rambelli estrae e assimila il repertorio tematico, figurale, lessicale, che riversa soprattutto nelle sue narrazioni appartenenti al sottofilone del *far future science fiction*. Abbondano, in questo caso, i cosiddetti *cliché gadgets*, immagini e luoghi comuni ripresi in maniera pressoché pedissequa, che identificano il genere in maniera più ovvia: paralizzatori, disintegratori, pistole ioniche, raggi spia, raggi traenti, automi servizievoli, macchine del tempo, macchine traduttrici universali, condizionatori ipnotici, tecnologie per viaggi e comunicazioni subspaziali, etc.

Ad un altro livello troviamo poi repertori di scienza immaginata, non necessariamente presente tale e quale nel megatesto, ma che ne utilizza i meccanismi estrapolativi per creare scienze e tecnologie *possibili* o almeno *plausibili* secondo i dettami logico-consequenziali del genere o, quando sfuggano a queste limitazioni, attribuibili a tecnologie aliene ancora incomprensibili per gli umani. Questi repertori possono essere presenti sia nelle narrazioni *far future* che in quelle *near future*, generalmente circoscritte alla Terra e più vicine alla fantascienza “sociologica”. In genere, quando appartenente alle prime, la tecnoscienza immaginata tende all’iperbolico, riprendendo schemi più vicini ai

fumetti in stile *Flash Gordon* che non ai romanzi a lei contemporanei. Ad esempio, in *DA*, Nephthys e Hjalmar hanno progettato tecnologie in grado di controllare il movimento di interi pianeti o stelle morte e dissolverne la massa in idrogeno ed elettroni, convertendoli di fatto in bombe atomiche direzionabili verso qualunque obiettivo (Rambelli 1960d, pp. 51-55). All'altro lato dello spettro invece, l'uso della tecnoscienza immaginaria appare più speculativamente plausibile. Un esempio di questo tipo è la macchina chirurgica, che nel racconto "Parricidio" (1961) esegue operazioni delicatissime entrando in simbiosi remota con la mente del suo inventore-chirurgo; la macchina si rivelerà tanto perfetta da riuscire a captare anche i segnali del subcosciente, dando luogo a ripercussioni drammatiche.

In aggiunta e/o in combinazione all'inclusione del megatesto condiviso, Rambelli impiega naturalmente anche il dispositivo del "neologismo", (la "prima bellezza" della fantascienza secondo il teorico Csicsery-Ronay Jr.), per conseguire l'effetto straniante:

If sf is a quintessentially estranging genre, it is in imaginary neologies that this estrangement is most economically condensed. [...] Science-fictional neologies are double-coded. They are prospectively anachronistic and, more than most anachronisms, they are chronoclastic. They embody cultural collisions between the usage of words familiar in the present (a neologism's "pre-history") and the imaginary, altered linguistic future asserted by the neology. All neologies seem to offer some new knowledge about the world. To get on with the sentence and the story, the reader must imagine what tacit knowledge went before to make the particular new meanings possible (Csicsery-Ronay, 2008, p. 19).

Rambelli dissemina tutta la sua narrativa di un'ampia gamma di neologismi applicati ad un'ampia gamma di campi: nuovi materiali, unità di misura, denaro, tecnologie, discipline scientifiche, apparecchiature, macchinari, cibi e bevande, fino a termini che definiscono differenti specie di flora e fauna extraterrestri. Spesso, il neologismo è inserito in una frase senza alcuna spiegazione, provocando quell'effetto straniante che, come afferma Csicsery-Ronay Jr., costringe il lettore ad uno sforzo di lettura.

È proprio questo sforzo richiesto al lettore, (che deve immaginare il tipo di mondo, di realtà che si cela dietro quel neologismo, sia esso un singolo termine o una frase che suggerisca un cambio ontologico del mondo in questione rispetto a quello empirico del lettore), ciò che secondo Samuel Delany, determina la specificità della fantascienza rispetto ad altri generi o forme letterarie e che definisce "protocolli di lettura" (*reading protocols*). Uno degli esempi classici usati da Delany per descrivere lo specifico protocollo di lettura in atto nella fantascienza è la proposizione "the door dilated" estratta dal romanzo di

Robert Heinlein *Beyond the Horizon* (1942/1948). Riprendendo un'osservazione di Arlan Ellison, Delany (2009, p. 139) afferma che il protocollo di lettura attivato da questa proposizione forza il lettore a uno straniamento, che lo induce a cercare la differenza tra una porta che si dilata e una che semplicemente si apre (p. 140), e di conseguenza immaginare cognitivamente un mondo o una realtà in cui questo cambiamento è possibile. Ciò provocherà inoltre una sollecitazione comparativa in termini di immagini analogiche per tentare di colmare il divario tra la realtà empirica del lettore e quella finzionale della narrazione, ad esempio, una porta che si dilata può richiamare alla mente un'iride o un diaframma fotografico (2009, p. 141).

Curiosamente, Rambelli impiega un'immagine simile in *Oltre il domani* (Cosmo 46, 1960) che riporto come primo esempio significativo dell'assimilazione del megatesto da parte dell'autrice. In questo romanzo, il protagonista, Urbain Dupont, solitario ricettatore che vivacchia su una barca nel porto di Casablanca, viene improvvisamente catapultato in una città futuristica e deserta, ubicata in un mondo apparentemente post-apocalittico. Dopo aver vagato per qualche tempo in questa città disabitata, Urbain viene catturato da un gigantesco orango dotato di raziocinio, infilato in un veicolo ovoidale e costretto a viaggiare per quel mondo deserto e in rovina —classica ambientazione post-apocalittica conseguenza di una guerra atomica— fino a quando non giungono nei pressi di una città completamente coperta da una cupola geodetica:

La cupola era vitrea e rifletteva la luce del sole con tanta violenza che non si poteva guardarvi attraverso. [...] Il veicolo scese verso la città e si precipitò contro la cupola, così che Urbain urlò, sperando di farsi udire dall'orango perché si arrestasse in tempo. Ma la macchina proseguì la sua corsa, *la parete brillante della cupola si dilatò davanti ai suoi occhi*, sempre più vicina (Rambelli, 1960c, p.18, il corsivo è mio).

Con molta probabilità, il neologismo di Heinlein si era già convertito in un'immagine consueta del megatesto quando giunge in Italia (uscì sul numero 15 di *Urania* il 10 maggio 1953), ma Rambelli la rielabora in modo decisamente diverso, creando un gioco empatico tra lettore e protagonista. Laddove nel romanzo di Heinlein la porta dilatante è un dato di fatto di quel mondo e dei suoi protagonisti, Urbain, proprio come il lettore, capita in un mondo irriconoscibile di cui deve apprendere i meccanismi e le regole: il suo straniamento e quello del lettore coincidono.

Non si tratta più, quindi, di un mero ricalco di un cliché, come per i *gadgets*. Qui, l'estrazione di proposizioni, immagini o motivi semplici della fantascienza statunitense rielaborate in un contesto nuovo, si converte in un'attività creativa, in tensione tra familiarizzazione e defamiliarizzazione che, come ricordava Broderick è assolutamente necessaria al rinnovamento del genere. Un altro esempio di questa tecnica ce lo offre *CM*. Dopo una serie di attacchi da parte di presunti “mostri purpurei” che sconvolgono l'equipaggio terrestre della nave esplorativa *Kappa*, il protagonista, lo psicologo indiano Krishna Singh, si unisce all'equipaggio e parte per una missione per scoprirne l'origine. Atterrati su un pianeta sospetto, si imbattono in una specie aliena dalle facoltà cognitive straordinarie, animali pacifici dediti esclusivamente alla speculazione filosofica e matematica di tipo razionalista. Limitati anatomicamente, —Rambelli li descrive come una sorta di leoni mansueti— questi alieni non possono eseguire alcuna attività manuale e per questo sviluppano una relazione di simbiosi sociale con una razza di ominidi dalle capacità intellettive limitate. Questo motivo —una specie che ha sviluppato capacità mentali straordinarie, ma che non possiede alcuna possibilità di manipolare il mondo fisico,— si trova pressoché invariato nel racconto “Second dawn”¹⁹⁰ di Arthur C. Clarke. Qui, la specie degli Atheleni, descritti invece come marsupiali dotati di un solo arto posteriore, si trova ad un crocevia della sua evoluzione e deve decidere se continuare a dedicarsi esclusivamente alla speculazione scientifica o integrarsi con un'altra specie, i Phileni, meno dotata mentalmente, ma che ha già cominciato a sviluppare una società basata sulla produzione di artefatti e sulla manipolazione della materia. Ma in Rambelli, la simbiosi è già avvenuta e non presenta alcun conflitto esistenziale, poiché i “leoni” le servono solo come espediente per aiutare il protagonista e il suo equipaggio ad avanzare nella loro missione. In questo senso, la loro funzione è equivalente a quella folclorica-fiabesca degli aiutanti animali (*helpful animals*)¹⁹¹. Inoltre, la società aliena è modellata in accordo con un ideale ellenico-platonico che l'autrice considera come un equilibrio perfetto di etica ed estetica. Ma su questo aspetto tornerò più avanti. Come nell'esempio citato in precedenza, mentre nel racconto di Clarke la prospettiva umana non entra mai in gioco, in *CM*,

¹⁹⁰ Pubblicato per la prima volta in *Science Fiction Quarterly*, Agosto 1951 e successivamente nell'antologia *Expedition to Earth*, Ballantine Books, 1953. La prima edizione italiana risale invece al maggio del 1969, dove il racconto intitolato “Al bivio” appare sul numero 514 di *Urania*, Mondadori, dedicato all'autore inglese.

¹⁹¹ Il leone che aiuta l'essere umano nella sua missione è incluso nell'indice dei motivi Thompson. Si veda il motivo B431.2 in (Thompson, 1955-58).

l'incontro degli uomini con la specie aliena crea una sorta di sovrapposizione tra lo straniamento del lettore e quello del protagonista, potenziato dall'uso, in entrambi i casi, di un narratore omodiegetico.

Non è facile discernere se questo gioco intertestuale faccia parte di un'operazione premeditata, oppure se si tratti piuttosto di un meccanismo attribuibile a un'attività più inconscia a cui soggiacciono, a differenti livelli, tutti i produttori del *collective myth* fantascientifico, una specie di "simultaneità di scoperta" riconducibile al contesto socio-storico.

Ad esempio, ne *La pietra di Gaunar (PG)*, pubblicato nel 1966, ma scritto alcuni anni prima, Rambelli introduce il motivo della "nave spaziale cosciente", una delle più famose varianti della macchina (computer, robot, etc.) la cui intelligenza artificiale ha già raggiunto la singolarità. L'esempio più celebre di questo motivo rimane forse HAL 9000, il supercomputer di bordo in *2001 odissea nello spazio*, che però uscì, sia come romanzo che come film, solo nel 1968. Probabilmente, Rambelli estrae il motivo da "Lulu", una *novelette* del suo amato Clifford Simak pubblicata sul *Galaxy* statunitense del giugno 1957 e che forse ispirò anche "The ship who sang" (1961) di Anne McCaffrey¹⁹². Ma in "Lulu", la nave eponima si innamora dei tre astronauti a bordo e decide di fuggire via con loro per non doversene separare mai più. Il tono è leggero e divertente e lo sviluppo narrativo gioca sulle varie strategie che i tre astronauti adotteranno per farla "disinnamorare". Da tutto ciò, Rambelli recupera solo l'immagine di un computer di bordo razionale e sensibile e di tre astronauti, ma tanto lo sviluppo del romanzo quanto il registro stilistico sono completamente diversi. L'atmosfera è decisamente più cupa e i propositi del computer/astronave, non deviano mai dall'interesse collettivo, anche nelle decisioni più controverse e discutibili. La sua "natura" è ben delineata fin dall'incipit:

L'astronave chiamò. Nelle profondità dei suoi complessi intellettivi autosufficienti, che non erano mai stati raggiunti dallo sguardo umano, e che erano stati, a loro volta, creati da macchine più perfette della mente di un demiurgo, passò una vibrazione d'incertezza che le selezionatrici critiche catalogarono come simili [sic] all'angoscia umana. Un'ondata di forza tremante risalì dal cuore dell'astronave fino ai suoi organi esterni, innestò il sistema

¹⁹² Le opere di Anne McCaffrey giungono in Italia solo a partire degli anni settanta proprio grazie alle traduzioni di Rambelli per La Tribuna. Curiosamente, nella presentazione al volume che contiene "The ship who sang", Rambelli cita il racconto di Simak, ma non fa alcun riferimento al suo romanzo.

tiptologico che costituiva il solo mezzo di comunicazione fra la Grande Macchina ed i suoi compagni umani (Rambelli, 1966b, p. 6).

Anche in questo caso, l'io narrante coincide con quello del protagonista, anche se non è subito evidente dall'incipit. Possiamo notare invece, come la descrizione dell'astronave miri ad evocare una sintesi tra la perfezione razionale dell'inorganico tecnologico (complessi intellettivi autosufficienti, selezionatrici critiche, Grande Macchina) e l'emotività dell'organico umano (angoscia umana, forza tremante, cuore dell'astronave, organi esterni); il tutto avvolto da un'aura quasi mistica, come se si trattasse di un oracolo o un semidio, scaturito dalla "mente di un demiurgo" e che può comunicare mistericamente solo attraverso un sistema tiptologico, un evidente richiamo alle sedute spiritiche.

L'incipit marca da subito il tono e l'atmosfera di tutto il romanzo che troverà poi la sua giustificazione nello sviluppo della trama. Sarà proprio una decisione "azzardata" dell'astronave a costringere l'equipaggio ad atterrare su un pianeta che secondo i dati dovrebbe risultare morto, ma che invece appare rigoglioso e fertile. Si tratterà però solo di una sorta di realtà virtuale creata dall'*anima mundi* del pianeta stesso, abbandonato da milioni di anni, dopo che le guerre e lo sfruttamento avevano ormai esaurito tutte le sue risorse. Mantenendo una specie di memoria eidetica della sua storia evolutiva, il pianeta è alla ricerca di una soluzione all'eterna questione della lotta tra bene e male che ne ha causato la morte. Gli astronauti scopriranno poi di essere discendenti della razza che l'abbandonò e che quel pianeta che avevano battezzato Gaunar è in realtà la Terra. Con questa rivelazione, ci troviamo davanti ad un ulteriore motivo abbastanza celebre della fantascienza: la riscoperta della Terra da parte dei suoi discendenti. In questo caso, non è possibile stabilire una fonte diretta d'ispirazione per il romanzo di Rambelli. Il motivo è presente in varie opere angloamericane degli anni cinquanta, influenzate dal pericolo atomico e dalla guerra fredda, tra le quali *Seed of Light* (1959) di Edmond Cooper, che Rambelli potrebbe aver letto nella versione italiana pubblicata nel 1960 su Urania col titolo *Equazione tempo*; o *Star Ranger* (1953) di Andre Norton che però è pubblicato in Italia solo nel 1978 con il titolo *Il pianeta degli dei*. Molto probabilmente, la popolarità del motivo si deve al film *Il pianeta delle scimmie* (*Planet of the apes*) uscito però due anni dopo *PG*, mentre il romanzo omonimo di Pierre Boulle, pubblicato nel 1963 ha un finale diverso che non include questo motivo.

Attraverso questa breve serie di esempi abbiamo osservato come la relazione di Rambelli con il megatesto implichi almeno tre livelli di elaborazione: prestito diretto e ricalco del *cliché* o *topos*; assimilazione delle tecniche ed espedienti che determinano la produzione di neologismi; interventi attivi nel “corpo mutevole” dell’intertestualità collettiva fantascientifica attraverso l’adattamento creativo di immagini e motivi.

Una quarta forma di relazione agisce ad un livello più ampio del megatesto e riguarda il recupero e lo sfruttamento dei temi fantascientifici di maggior respiro. Al pari della categoria più generale dei temi letterari, anche i temi della fantascienza costituiscono l’idea centrale, portante e generalizzata di una narrazione, spesso ricorrente in un dato periodo o contesto storico poiché sintomo di desideri o preoccupazioni dell’epoca. Nella sua introduzione alla tematology, Anna Trocchi definisce i temi letterari come “entità mobili, flessibili, metamorfiche, dato il loro collegamento con i contenuti dell’esperienza della realtà extraletteraria e dato il loro tratto tipologico fondamentale, che è quello della ricorrenza attraverso la storia letteraria e culturale” (1999, p. 75). Questa definizione evidenzia dunque l’aspetto dinamico dei temi, caratterizzati da una reiterazione diacronica e sincronica che ne rinnova i significati mantenendo però inalterati alcuni aspetti formali che li rendono riconoscibili. Inoltre, ed è questo l’aspetto che più mi interessa, proprio questo carattere metamorfico del tema ne sottolinea la funzione di intermediario, o di nesso di collegamento tra il mondo testuale e il mondo extratestuale.

In base a queste premesse, le pagine seguenti saranno dedicate all’analisi di alcuni temi ricorrenti della fantascienza —l’impero galattico e la colonizzazione spaziale; la figura del superumano; l’incontro con l’alieno— che Rambelli riprende e riconfigura in base alla propria sensibilità e alla propria “esperienza della realtà extraletteraria”. Osserveremo fin da subito che le frontiere tra i vari temi sono tutt’altro che rigide. Spesso le narrazioni si configurano attraverso la sovrapposizione e interrelazione di più temi che a loro volta si articolano mediante una molteplicità di motivi (Trocchi, 1999, p. 77). Ad esempio, la colonizzazione spaziale implica spesso l’incontro con l’alieno; l’impero galattico è amministrato da sovrani-scienziati, versioni razionalizzate di superumani, che a loro volta possono costituirsi come provenienti da un altro pianeta, e così via. Per questa ragione, consapevole che l’analisi di ogni tema presenterà inevitabili sconfinamenti in quelli adiacenti, cercherò di enfatizzare, per ogni tema, alcuni degli aspetti più salienti con

l'intenzione di presentare, alla fine della lettura, una visione il più esauriente possibile dell'intero arabesco tematico proposto.

2.1. *Colonizzazione spaziale e imperi galattici*

Il tema della colonizzazione spaziale è probabilmente uno dei più diffusi e longevi della fantascienza, forse perché strettamente imparentato con temi universali che attraversano la storia dell'umanità: il viaggio, la scoperta di nuove terre, la conquista, la guerra, etc. Alcuni storici e teorici della fantascienza ne tracciano la genealogia spingendosi fino al viaggio sulla Luna narrato da Luciano di Samosata ne *La Storia Vera* (II s. EC), oppure all'ascesa dantesca ai sette cieli del Paradiso, iscritta nella cosmologia aristotelico-tolemaica della *Commedia* (1321); o ancora nei viaggi di Keplero e Cyrano de Bergerac e nei numerosi "viaggi alla Luna" che dall'Astolfo dell'*Orlando Furioso* (1516) di Ariosto giungono fino alla "febbre lunare" che colpisce l'immaginazione di numerosi autori ottocenteschi. Si pensi all'*Hans Pfaall* (1835) di Poe, o al "Great Moon Hoax" (1835) di Richard Adams Locke o alla recente riscoperta e ripubblicazione della *Relazione del primo viaggio alla Luna fatto da una donna l'anno di grazia 2057* scritto dall'allora direttore dell'osservatorio astronomico di Capodimonte, Ernesto Capocci nel 1857, otto anni prima di *De la Terre à la Lune* (1865) di Jules Verne e probabilmente il primo racconto di questo tipo ad avere come protagonista una donna. E che dire delle speculazioni marziane di Camille Flammarion e Giovanni Virginio Schiapparelli e della fittissima produzione delle riviste specializzate statunitensi e alle continue e costanti metamorfosi della fantascienza contemporanea.

Ma a seconda del contesto storico e socioculturale, il tema assume sfumature della realtà extraletteraria nel quale si inserisce e del quale diventa in qualche modo un riflesso. Le prime *space operas* delle riviste statunitensi non possono che alimentarsi, da una parte, del mito della frontiera, e da qui la frequente associazione con i western o *horse operas* che spopolano in quell'epoca; e dall'altra, dell'espansione capitalista in Europa negli anni venti e trenta, preludio al nuovo imperialismo economico-culturale statunitense del dopoguerra. Già Sergio Solmi aveva introdotto l'analogia di certa fantascienza con i western, i romanzi d'avventura e soprattutto i romanzi cavallereschi, evidenziandone la spinta fantasiosa e

speculativa che soggiace alla scoperta di nuovi mondi (Solmi, 1971, pp. 124-125). D'altra parte, Gary Westfahl sottolinea la funzione pratica di questa analogia, per la quale la relativamente nuova ambientazione spaziale veniva presentata al lettore attraverso trame famigliari e popolari che avessero a che fare con la frontiera "[...] such as the ocean, criminal underworld and Wild West, to introduce the universe to readers in reassuring fashion and blaze a trail for works that would display more imagination" (Westfahl, 2003, p. 199).

In Italia, le prime narrazioni di fantascienza (o protofantascienza se si preferisce usare questo termine) pubblicate a cavallo fra l'ottocento e il novecento, condividono spesso spazi editoriali con la letteratura di viaggio e d'avventura, ricorrendo ai temi dell'esplorazione, della scoperta, della conquista di altre terre, nonché, come rivelano Brioni e Comberciati, della rappresentazione di un "altro" selvaggio e mostruoso. In questo modo, accompagnano e contribuiscono sia alla costruzione dell'identità nazionale, sia a giustificare e valorizzare le imprese coloniali in atto durante le campagne d'Africa.¹⁹³

Gli effetti della seconda guerra mondiale e l'impatto psicologico della bomba atomica infondono decisi cambi di tono nello sviluppo del tema della conquista. La colonizzazione spaziale si lascia alle spalle (almeno in buona parte della produzione letteraria) le megalomani esibizioni di potenza bellica e di conquista capitalo-imperialista, per incarnare le paure di un pianeta devastato dalle guerre atomiche e privato di ogni risorsa naturale, e le necessità da parte dei superstiti di andare alla ricerca di una nuova casa. Brian Aldiss, ad esempio, ricorda il decisivo cambio di rotta di una rivista di riferimento come *Astounding Science Fiction and Fact*:

Astounding after the war was a very black magazine. Its writers and readers — to say nothing of its editor — were digesting the implications behind the nuclear bomb, its unlimited powers for greatness or destruction. It was a painful process: the old power fantasies were rising to the surface of reality. Many stories were of Earth destroyed, culture doomed, humanity dying, and of the horrific effects of radiation, which brought mutation or insidious death. Nor were things depicted as much cheerier beyond the solar system (Aldiss, 1988 p. 289).

¹⁹³ "Italian sf novels from the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century shared, along with the explorers' accounts, an interest in the conquest of new lands. Popular literature of the time mixed different genres, and sf literature—thanks to its capacity to adapt to socio-economic mutations—quickly became a privileged genre for testing national support for colonialism." (Brioni e Comberciati, 2019, p. 36).

All'estremo più ottimista dello spettro invece, anche le storie che continuavano a proporre bizzarri Imperi Galattici, ne avevano cambiato i connotati, convertendoli da scenari di battaglie ipertrofiche tra poteri in competizione a *commonwealth* interplanetari, predicanti pace e commercio, in linea con le politiche di Truman e dei suoi successori, che diffondevano, al di qua della cortina di ferro, il credo democratico-capitalista. Dopo la conquista, infatti, l'impero andava gestito, amministrato e vissuto (Westfahl, 2003, p. 201). Le grandi e avventurose battaglie della *space opera* cedono il passo alle astute trame commerciali e agli accordi diplomatici in narrazioni che Westfahl ribattezza *ruritanian space operas*, ispirandosi al popolare genere narrativo ambientato in fantomatici regni esotici (p. 202)¹⁹⁴.

Alla base di queste opere vi è un'idea unificante (ma anche uniformante e globalizzante) del progresso tecnoscientifico come promotore della pace e convivenza uni(o multi)versale, e soprattutto come sistema unico per intendere, amministrare, controllare e modellare il mondo. Come ricorda Csicsery-Ronay, "l'impero tecnoscientifico" implica l'idea di uno Stato Unico ("One State") guidato da una "transglobal technocratic elite with lax ties to traditional historical communities" (2009, p. 362). Si tratta di un'osservazione in qualche modo già anticipata da Patrick Parrinder che suggerisce la nozione di *mind of the race*, un principio unificante che guida la razza umana nel mondo e nel cosmo e i cui rappresentanti sono una "privileged élite of the scientifically-minded who have emancipated themselves from traditional loyalties. The scientist form an "avant-garde", pioneering the way civilization as a whole must follow if it is to avoid self-destruction" (2003, p. 81).

Facile intuire come la *mind of the race* riassume in chiave fantascientifica, sia il predominio della ragione —"mind"— sopra qualsiasi altra facoltà umana, sia quell'universalizzazione del soggetto dominante —"race"— che abbraccia il modello tecnoscientifico e l'espansione capitalista, come uniche vie del progresso. Nella gran parte di queste opere, "razza umana" è il termine con cui si identificano in genere maschi, bianchi e appartenenti a una classe privilegiata, al cui estremo opposto si trovano i

¹⁹⁴ Westfahl riporta anche la simpatica definizione *space operetta*, citata da David Pringle in un capitolo del saggio *Space and Beyond* (2000) e che a sua volta la attribuisce a John P. Brennan nel suo contributo a John Brunner.

numerosi *altri* gerarchicamente inferiori¹⁹⁵ che, a seconda dei casi, verranno dominati, colonizzati o sterminati.

La colonizzazione spaziale e l'amministrazione dell'impero galattico diventano in questo senso i temi attraverso i quali viene veicolata (in un primo tempo acriticamente) l'ideologia Truman, l'americanizzazione e più in generale la supremazia bianca/occidentale nel mondo. Sono queste le opere che giungono in Italia nei primi anni cinquanta e che costituiscono le prime e principali influenze delle narrazioni di Rambelli ascrivibili al filone delle *ruritanian space operas*, dal filone più classico e avventuroso di autori come Edmond Hamilton e Alfred Van Vogt, a quello più "impegnato" di Robert A. Heinlein, Isaac Asimov e Arthur C. Clarke (Westfahl, 2003, pp. 201-202).

Di tutta la produzione rambelliana, sono però solo cinque i romanzi che si possono includere in questo filone: le due dilogie formate da *DM/DA* e da *SP/CM* e il romanzo *Senza orizzonte* (Cosmo 70, 1961, in seguito *SO*). In ognuno di questi romanzi, Rambelli accoglie le caratteristiche del modello fantascientifico tecno-evolutivo (Csicsery-Ronay, 2011, pp. 91-94) implementando una struttura evolucionista/progressista come premessa speculativa per costruire le sue *ruritanian space operas*, ammettendone i temi e motivi più diffusi a cui accennavo: colonizzazione interplanetaria, impero galattico tecnoscientifico, élite di sovrani-scienziati e l' "Uomo" come specie eletta al centro e al di sopra di tutte le cose. Eppure, come vedremo, da questa apparente accettazione acritica del modello tecno-evolutivo, affiora un certo disagio che si manifesta a livello formale e tematico e che risulta probabilmente da una sotterranea irrequietezza nel doversi posizionare in modo netto a favore di un'ideologia alla quale, per forza di cose, non appartiene, non essendo né uomo, né statunitense e neppure (più) cittadina di un paese colonizzatore. E così, in queste opere si possono percepire zone di vicinanza, aree interstiziali nelle quali il modello egemonico viene, in un certo senso, sabotato da una contro-narrazione, o da una proposta contraddittoria rispetto alle premesse.

Di questi cinque romanzi, solo la prima dilogia, formata da *DM* e *DA*, possiede caratteristiche proprie della *space operas* in senso stretto, come narrazione di avventure

¹⁹⁵ Negli ultimi anni sono sorte, dalle numerose e produttive diramazioni del postmodernismo, le correnti critico-teoriche del postumanismo e postantropocentrismo che mettono al centro della loro ricerca la decostruzione, sia dell'ideale umanista dell'"Uomo al centro di tutte le cose" e dell'*anthropos* come specie dominante.

contraddistinte da vasti panorami e conflitti interplanetari, ostentazione di gadget iperbolici e divisione manichea tra buoni e cattivi (Westfahl, 2003; Sawyer, 2009), oltre a una trama avventurosa sostenuta da rapidi capovolgimenti di fronte e colpi di scena. Uno sguardo alla struttura formale dei due romanzi rivela inoltre uno sviluppo acerbo, intrecci dinamici, ma a volte inconseguenti, personaggi monocromatici e una certa difformità stilistica con dialoghi che alternano passaggi triviali a citazioni colte. Tutto ciò sembra confermare che si tratti di “tentativi giovanili” come ammise l’autrice stessa, poi ripescati per necessità di pubblicazione e rimaneggiati in fretta. Questo spiegherebbe inoltre la discrepanza stilistica rispetto ad altre opere del “biennio d’oro”, anche quelle pubblicate prima, in cui vengono abbandonati quasi del tutto i cliché della *space opera* in senso stretto come i gadget, la *philia* per le scienze dure, gli “spiegoni” di tecnologie e meccanismi, le inverosimili battaglie cosmiche, che sembrano già figli di un altro tempo. Anche i temi della colonizzazione e dell’impero galattico, vengono trattati in parte con i connotati della *space opera* e della fantascienza avventurosa statunitense degli anni trenta e quaranta. Infatti, se da un lato l’umanità ha già conquistato la galassia, dall’altro il conflitto attorno al quale si muovono le vicende rimane centrato nella conquista bellica e nello scontro tra poderosi nemici, siano essi fazioni ribelli o civiltà e “razze” aliene.

Nei due romanzi, Rambelli costruisce una storia futura dal sapore ruritaniano, centrato sulle vicende di un’élite di sovrani scienziati le cui radici affondano nell’aristocrazia europea. L’impero galattico tecnoevoluto è modellato infatti parzialmente su fonti storiche, dalle quali l’autrice ricava, ad esempio, titoli regali e nobiliari bizantini (*basileus/basilissa*) e nordeuropei (*furste/furstinna*), oltre a un’extrapolazione fittizia di una cronologia dinastica, basata soprattutto sulla monarchia svedese. E così, la genealogia del protagonista, Sigurd —altro nome per Sigfrido, come l’eroe della mitologia norrena—, *basileus* del primo impero e *furste* (principe sovrano) del *commonwealth* che riunisce i sette imperi principali, è fatta risalire ad Erik¹⁹⁶ XIV di Svezia (s. XVI), mentre i *basileus* degli altri imperi discendono da altre dinastie europee o mondiali. Inoltre, ognuno degli imperi prende il nome della stella principale attorno alla quale si estende: Vega, Altair, Gemma, Sirah, Deneb, Capella, Rigel. Tutti i *basileus* sono in genere dotati di un’alta preparazione scientifica o militare, spesso di ambedue, e la loro organizzazione politica si

¹⁹⁶ Il nome del figlio dell’autrice viene spesso inserito nelle sue opere, come vedremo, che si tratti di una semplice comparsa o di un personaggio principale.

basa su principi democratici e pacifisti, anche se ciò non gli impedisce di ideare e produrre macchine militari e armi sempre più poderose. Si tratta insomma di una confederazione di monarchie illuminate, una specie di sintesi stilizzata e autoritaria tra ONU e NATO, dotata di vestigia aristocratiche e stimolata da un progressismo tecnoscientifico quasi onnipotente.

Il protagonismo assoluto dell'aristocrazia nello sviluppo di questi due romanzi è uno degli aspetti più manifestamente epidermico dell'assimilazione e rielaborazione del tema dell'impero galattico filtrato dalla cultura europea, culla non solo di una tradizione nobiliare radicata, ma anche di una rappresentazione di questa tradizione nel meraviglioso, come il folclore e le fiabe, da cui la dilogia di Rambelli ricava, in parte, la struttura. Nella produzione fantascientifica statunitense, in cui questa tradizione aristocratica non ha mai avuto modo di sedimentare, il tema dell'impero galattico rimane piuttosto una proiezione della potenza economico-produttivo-culturale della nazione, basata comunque sul mito borghese dello sforzo individualista: il George G. Babbit alla conquista del mondo, come suggerisce Victoria de Grazia (2005, p. 19). Basti pensare a *Foundation* (1951) di Isaac Asimov, il romanzo che sicuramente ha contribuito a consolidare il tema dell'Impero Galattico nel megatesto. Nonostante s'ispiri dichiaratamente alla caduta dell'impero romano e abbia congegnato il determinismo della psicostoria, le sue rapsodie rimangono una manifestazione palese di iniziativa, genio e pragmatismo individuale tipicamente statunitensi, dove la "casta imperiale" è percepita non solo come eco di un potere decadente che ormai non ha più ragione d'esistere, ma anche come prospettiva inesprimibile e inaccettabile. Allo stesso modo, in *The weapon shops of Isher* (1951) di A. E. Van Vogt, l'impero galattico di Innelda rimane in gran parte sullo sfondo di vicende che vedono protagonisti gente "comune" come il giornalista McCallister, il commerciante Fara e suo figlio Clay o nelle quali l'impero è comunque controbilanciato dal potere "democratico" dei negozi d'armi.

Come per i protagonisti della fiabe, Rambelli colloca invece la casta dominante al centro della sua narrazione¹⁹⁷. Il suddito, la persona comune, non esiste se non come rumore di fondo o massa indistinta e uniformata. Ma siccome l'input del tema proviene dall'esterno e possiede altri connotati, percepiamo in queste narrazioni il tentativo da parte dell'autrice di creare un'impossibile sintesi tra quella che Gramsci definisce una tradizione

¹⁹⁷ E così sarà anche per l'elaborazione del seguito de *Le armi di Isher* di Van Vogt.

radicata di “classi assolutamente parassitarie” (1977, p. 2141), il modello statunitense e gli stimoli che provengono dalle rapide trasformazioni in atto nel periodo del “miracolo economico”.

L'autrice cerca di de-americanizzare il tema, o di cosmopolitizzarlo, non solo attraverso le varie genealogie dinastiche, ma anche per mezzo di una disseminazione onomastica di luoghi e personaggi che sembrano provenire da (quasi) ogni angolo del pianeta eccetto gli Stati Uniti. Alcuni esempi di toponimi includono: Ny Stockholm, Nuova Sabina, Cretas, Su-sa-no-wo, Osaka, Yugao, Fujitsubo, Ominaeci. Mentre tra i nomi dei personaggi troviamo: Lourenço Ortez, Romano Segres, Sigurd Vasa, Xaveiro Montez, Janello Vicari, Amhed Ben Ali, Nephthys, Hjalmar Sandsmann, Manoel Munar. Abbonda inoltre l'uso di termini estratti dalle lingue, leggende o miti della tradizione greco-latina classica, nordeuropea, mediorientale o asiatica e applicati a materiali, congegni o tecnologie che ne compongono i *nova*. E così, ad esempio, l'*adonio*, un verso della metrica classica greco-latina si converte nel nome di un metallo iperresistente, mentre altri due elementi, lo *xantio* e lo *svartio*, traspongono il nome di due colori rispettivamente in greco (*xantiós*=giallo, biondo) e svedese (*svart*=nero). Per quanto riguarda la flotta delle astronavi e dei caccia dell'armata imperiale, Rambelli pesca a piene mani da mitologia e storia: “Harsiesis” (dio-falco egizio), “Wennofre” (epiteto di Osiris), “Medinacoeli”, “Excalibur”, “Sir Lancelot”, “Percyval”, “Terror”, “Justitia” “Fenrir” (lupo della mitologia norrena), “Wotan” (Odino), “Eirene” (dea greca della pace), “Drottning Birgitta”, “Drottning Kärstin”, “Drottning Margarita”, etc. E così, Rambelli “ricolonizza” il tema dell'impero galattico rivestendolo stilisticamente di elementi culturali internazionali.

A livello di trama invece, il tema viene affrontato secondo lo schema della *space opera* classica, che include scontri bellici ipertrofici e avventurosi tra fazioni contrapposte, in una suddivisione piuttosto manichea tra buoni e cattivi. In *DM* la minaccia arriva dall'interno del *commonwealth*, ovvero da un impero ribelle, —che l'autrice colloca appropriatamente attorno ad Algol la “stella del diavolo”— che impone un regime autoritario mediante il controllo tecnologico dei suoi sudditi, sottoposti all'impianto di trasmettitori endocerebrali che ne condizionano il libero arbitrio.

DM è il primo dei “tentativi giovanili” di Rambelli. Prima della sua pubblicazione su Cosmo, l'autrice inviò il manoscritto a Mondadori per la collana Urania, ma ricevette un

parere di lettura negativo da parte di Sem Schlumper, allora collaboratore e traduttore della casa editrice e lettore sia per i Gialli che per Urania (si veda Appendice C). Secondo Schlumper, che pure inizia il suo commento lodando il “tentativo di scrivere una favola ‘uranica’, la quale pur non essendo riuscita a puntino, ha molti meriti per la sua grazia e il suo umorismo”¹⁹⁸, l’idea del regime autoritario parrebbe ispirarsi direttamente al comunismo sovietico. Per Schlumper, questo costituirebbe uno dei problemi maggiori del romanzo perché considera molto improbabile la rinascita del comunismo in un dodicesimo millennio che ha, apparentemente, eliminato lo sfruttamento tra gli uomini. Mancherebbero così “i presupposti che giustifichino una rivolta secondo gli schemi del socialismo rivoluzionario classico”. Non credo che Rambelli abbia potuto leggere le critiche e i suggerimenti di Schlumper, ma la versione poi proposta a *Cosmo* indica che l’autrice l’abbia modificata per rendere la ribellione più credibile, imputandola alle bizze di un basileus non conforme alle regole democratiche dei sovrani-scienziati e aggiungendo una componente di fanatismo religioso. Ma il parere di lettura di Schlumper è interessante soprattutto per un’altra ragione, indicativa del panorama culturale dell’epoca, poiché indica come secondo grosso “neo” del romanzo la mancanza totale di personaggi femminili. Al contrario di ciò potremmo immaginare, non si tratta però di un’osservazione dettata da una qualche preoccupazione femminista. In realtà, Schlumper critica l’autrice poiché secondo lui si “dimentica” che il suo personaggio principale è maschio, e ciò rende esagerata, equivoca e inopportuna la descrizione che il personaggio fa della “stupenda bellezza” di Sigurd, l’altro protagonista maschio. Insomma, il lettore di Mondadori censura il presunto equivoco di Rambelli perché porterebbe ad una possibile insinuazione omosessuale: “Non vorrei che qualcuno scambiasse il racconto del ns. A. per una specie di Romeo e Giulietta...” ammette Schlumper non senza una punta di sarcasmo. In realtà, come vedremo nel terzo capitolo, Rambelli gioca appositamente con queste ambiguità come parte delle strategie che conformano le zone di vicinanza e di indiscernibilità.

Tornando invece alla trama, l’autrice conclude il romanzo dopo una serie di avventure rocambolesche, ripristinando l’ordine costituito attraverso una battaglia finale e soprattutto grazie a un congegno inventato dal *fürste* Sigurd, capace di cortocircuitare a distanza i trasmettitori endocerebrali dei sudditi e restituirgli il libero arbitrio. Riassorbiti

¹⁹⁸ Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale estero – giudizi di lettura*, fasc. Pollini Rambelli Jole.

così nella *mind of the race*, tutti i sudditi, senza esclusioni, si ribelleranno al regime autoritario, un lieto fine in cui Rambelli accoglie appieno i precetti dell'impero tecnoscientifico secondo i quali “technological problems require technological solutions – and all problems are technological” (Csicsery-Ronay, 2009, p. 365).

DA è l'altro tentativo giovanile. In questa seconda parte della dilogia, la minaccia all'impero arriva dall'esterno, ovvero da una civiltà aliena che gli umani hanno sempre conosciuto con il nome comune de “i Demoni” poiché fino al loro rivelarsi hanno sempre creduto si trattasse di creature leggendarie. I Demoni vivono sparsi su vari pianeti che circondano Antares e altre Grandi Rosse della costellazione dello Scorpione. In un passato remoto avevano sviluppato una civiltà molto più avanzata rispetto a quella terrestre, ma da secoli ormai sopravvivevano con poche risorse e guardavano al florido *commonwealth* galattico con invidia. Ora, però, sono riusciti a sviluppare una tecnologia al silicio in grado di fargli produrre una flotta sufficientemente potente da poter affrontare il *commonweath*, e minacciano di scatenare una guerra se non ottengono metà della loro ricca e opulenta galassia. Gli umani, sentendosi oltraggiati non cedono a queste minacce e si preparano alla battaglia. Dopo una serie di colpi di scena, riusciranno naturalmente a prevalere e a ridurre i demoni alla “ragione”. Però, siccome gli umani vivono pacificamente da secoli e hanno perso l'istinto alla violenza, per prevalere sui loro nemici dovranno trovare il modo di riuscire a bilanciare la violenza “innata” dei Demoni. La soluzione al problema arriverà per caso, quando Sigurd e i suoi compagni, spediti nel passato per sfuggire a un attacco dei Demoni, si troveranno in presenza dell'eroe violento per eccellenza, Achille, il quale, per una bizzarra coincidenza, risulta essere un sosia perfetto di Sigurd. L'equipaggio troverà il modo di tornare nel loro presente, riuscendo a convincere Achille a seguirli. Basterà una dimostrazione delle sue capacità di uccidere senza scrupoli all'arma bianca, per minare la sicurezza dei Demoni —che credono si tratti di Sigurd— e piegarli così a accettare la pace. Ma non è tutto. L'immane soluzione tecnologica finale prevede un congegno —una condizionatrice ipnotica— capace di sintonizzarsi sulle onde cerebrali dei demoni, riprogrammandoli per assumere una coscienza (quasi) umana, una soluzione inversa rispetto a quanto accadeva in *DM*, ma non meno inquietante. L'omogeneizzazione e incorporazione dell'*altro* nella *mind of the race* viene illustrata dall'autrice attraverso un graduale cambio di connotati e di uno schiarimento del colore della pelle man mano che si completa la riprogrammazione, con tutte le implicazioni etiche che tale immagine

comporta. I demoni/Hyde si convertono in umani/Jekyll e solo così potranno finalmente far parte del civile impero galattico.

Apparentemente quindi, Rambelli sembra assimilare e riprodurre acriticamente il modello finzionale manicheo della *space opera* classica e delle storie B.E.M. nelle quali l'eroe/civiltà/impero affronta e sconfigge il nemico/alieno/mostro. Ma, e qui propongo la mia ipotesi interpretativa, si tratta solo di una montatura. Nemmeno Rambelli, o meglio, nemmeno l'*ethos* di Rambelli che affiora dalla lettura, sembra credere nei presupposti e nella divisione manichea tra buoni e cattivi che lei stessa propone.

In primo luogo, l'autrice affida la voce narrante a un personaggio inaffidabile: Clyde, un ragazzino di diciott'anni, impulsivo e attaccabrighe, fratello minore di Hasse, il basileus del secondo impero. Clyde è l'opposto del modello di umano razionale e pacifico, ed è infatti a causa di una sua reazione violenta e impulsiva che le ostilità tra umani e Demoni propenderanno inesorabilmente verso il conflitto armato.

In secondo luogo, i "Demoni" sono in realtà una costruzione retorica, un gioco metanarrativo. Rambelli impiega l'espedito della razionalizzazione del mito, che userà poi con più fortuna anche in *PLB*, per proporre una spiegazione fittizia (finzionale) dell'origine del patrimonio mitico e iconografico dell'inferno e delle creature demoniache. Secondo questa razionalizzazione, i demoni sarebbero in realtà una civiltà molto più antica e avanzata degli esseri umani, il cui aspetto e la cui tecnologia hanno suscitato sgomento e superstizione negli esseri umani (allora) primitivi. Anche la razionalizzazione di dei e demoni fa parte del repertorio del megatesto fantascientifico¹⁹⁹, che Rambelli in questa occasione rielabora con un tocco ironico:

È Wal-zah-wuh che parla. Porto il nome dei miei antenati, che i vostri superstiziosi ed ignoranti progenitori unificarono in un solo essere e chiamarono Belzebuh, credendolo un essere soprannaturale, uno spirito del male. I miei avi sono stati fra i pochi demoni che nel passato abbiano affrontato il volo interplanetario, quando i vostri antenati credevano ancora che la loro piccola Terra fosse piatta e che le stelle fossero luci appese alla volta celeste (Rambelli, 1960d, p. 18).

Nel corso del romanzo vengono nominati altri personaggi che il lettore non fatica a riconoscere immediatamente, come Sath-han-ah, Ash-tah-roth, etc. Attraverso il

¹⁹⁹ Per alcuni esempi, rimando alla voce *Gods and Devils* (The Encyclopedia of Science Fiction, 2021)

cortocircuito alieno-diavolo, l'autrice in un certo senso, altera le condizioni dello straniamento, avvertendo il lettore del gioco retorico in atto. Inoltre, la presunta malvagità e violenza dei Demoni in realtà non è mai esplicitata se non nei sofismi degli umani che credono alle loro stesse leggende. In definitiva, i Demoni chiedono solo di poter godere delle stesse risorse e opportunità degli umani. È solo il tono arrogante del messaggio di Wal-zah-wuh e il fatto stesso di essere Demoni a giustificare il rifiuto umano a concedergli ciò che chiedono. In realtà, man mano che proseguiamo nella lettura del romanzo troviamo difficile identificarci in qualsiasi dei personaggi umani scoprendoci, a poco a poco, a patteggiare per i demoni. Sono infatti gli umani ad attaccare per primi, attraverso l'azione impulsiva di Clyde, a catturare un prigioniero, a non cercare soluzioni diplomatiche che i demoni chiedono a più riprese. Sono gli umani a crederci non violenti, portatori di pace e conoscenza (con una retorica non dissimile a chi più tardi avrebbe parlato di "esportare la democrazia") mentre in realtà continuano ad armarsi fino ai denti, a spegnere stelle, a polverizzare pianeti e a risolvere questioni d'onore per mezzo di duelli rituali all'arma bianca.

Cosa succede quindi? A cosa si deve questa discrepanza tra ciò che i personaggi dicono e ciò che fanno? Possiamo attribuire tutto solo alla fragilità della struttura narrativa che pure è presente? Ad una incoerenza inconsapevole?

L'ipotesi che propongo e che ho cercato di disseminare nel corso di questo lavoro è che Rambelli, in questo periodo di esplosiva creatività, che coincide con un momento di stravolgimento totale della società italiana, proietti nel testo una specie di zona *in between*, una soglia ambigua e contraddittoria. In termini deleuziani, l'ethos autoriale rambelliano si costituirebbe in una zona di vicinanza che si manifesta attraverso una deterritorializzazione della letteratura "maggiore", nel nostro caso la fantascienza statunitense, in quella "minore" della fantascienza italiana. Più prosaicamente, l'autrice cerca di impossessarsi del discorso del centro occupando però una posizione fondamentale periferica e ciò provoca uno scarto sia in termini di poetica sia in termini di ideologia. Ancor più prosaicamente, l'ethos rambelliano sarebbe affetto da ciò che ho definito "sindrome del *Tu vuò fa' l'americano*", che riassume in sé l'incontro/scontro tra cultura dominante e cultura dominata e tra le differenti strategie di assimilazione/mimetismo e/o resistenza/

disidentificazione²⁰⁰, attivando la ricerca di una terza via nell'autrice che lotta per conquistare una posizione nel campo letterario.

In questo senso, *DM* e *DA* sono utili all'analisi proprio perché, avvicinandosi maggiormente alla struttura stereotipata della *space opera* classica, amplificano e rendono più visibile le crepe e le dissonanze della zona di vicinanza. Ma vedremo di seguito come questa posizione faccia parte della poetica di Rambelli, che in opere più elaborate raggiungerà una dimensione più consapevole, oltre che più intima.

L'altra dilogia composta da *SP* e *CM* condivide lo stesso universo narrativo dei primi due romanzi, ma si spinge ancor di più nel futuro e abbandona quasi del tutto la dimensione di "favola cosmica" di *DM* e *DA*. L'impero galattico rimane in gran parte sullo sfondo e il tema della colonizzazione smette l'aspetto della conquista e della difesa belliche per assumere un connotato più antropologico, rivolto allo studio ed esplorazione di altri mondi e altre specie aliene. Le scienze cosiddette dure non svaniscono del tutto, ma cedono la posizione dominante alle discipline sociali, anche nel ruolo di struttura portante del divenire logico-razionale e quindi dell'"effetto cognitivo"²⁰¹ della narrazione. È in questi due romanzi che Rambelli propone il *novum* dell'alloetnologia, il suo particolare tipo di antropologia futurista:

L'alloetnologia è una scienza molto complessa, che studia tutte le razze estranee in rapporto alla razza umana, e presupponendo, in chi la pratica, la conoscenza di una dozzina di discipline scientifiche come l'archeologia, la biologia, la linguistica, la sociologia, la critica storica, l'economia politica, integrate e connesse una all'altra, fino a costituire un complesso interdipendente di cognizioni che consentano di comprendere e classificare non soltanto le civiltà morte e viventi, embrionali o sviluppate, già conosciute nella nostra e nella Seconda Galassia, ma addirittura quelle con cui è possibile venire in contatto nell'espansione dell'umanità nell'Universo. L'alloetnologia è anche la scienza di infiniti mondi ipotetici, che possono esistere e possono non esistere (Rambelli, 1960b, pp.74-75).

²⁰⁰ Si veda ad esempio Casanova (2004), soprattutto il cap. 6, "Small Literatures", che analizza dettagliatamente alcune delle strategie di assimilazione e differenziazione da parte di autori che occupano spazi periferici.

²⁰¹ Uso qui l'espressione proposta da Carl Freedman "cognition effect" che sostituisce il termine "cognition" nella definizione suviniana di fantascienza per sottolineare come la "scienza" della fantascienza sia comunque, indifferentemente dal grado di plausibilità e attinenza con la scienza "reale", un artificio narrativo: "[...] cognition proper is *not*, in the strictest terms, exactly the quality that defines science fiction. What is rather at stake is what we might term [...] the *cognition effect*. The crucial issue for generic discrimination is not any epistemological judgement external to the text itself on the rationality or irrationality of the latter's imaginings, but rather [...] the attitude *of the text itself* to the kind of estrangement being performed (Freedman, 2000, p. 18).

Nella sua interdisciplinarietà e nel suo carattere speculativo, l'alloetnologia sembra così incarnare la materia pseudoscientifica attraverso la quale prende forma la fantascienza stessa, una materia che per Rambelli ha basi profondamente umanistiche che disseminerà in tutte le sue opere.

In *SP*, una missione esplorativa condotta dall'eminente alloetnologo Joshua Carver, giunge fino a una zona di confine tra la prima e la seconda galassia per studiare l'isolato pianeta Nesos e la sua civiltà, che originò da antichi coloni umani in fuga dalla Terra migliaia di anni prima. La civiltà viene descritta da Carver come primitiva e violenta "non di molto peggiore di quelle che furono le culture afroasiatiche degli ultimi millenni prima di Cristo o di quelle europee del cosiddetto Medioevo, o quelle dell'America precolombiana" (Rambelli, 1960b, p. 6). Quest'affermazione evidenzia la base evolucionista dell'alloetnologia, in definitiva il suo vincolo al modello tecno-evolutivo e al preconcetto stereotipato a esso associato che prevede una progressione parallela tra sviluppo tecnologico e sviluppo etico-morale. Vedremo come questo preconcetto ritornerà spesso in Rambelli anche se macchiato in maniera man mano più accentuata da toni scettici.

Richiamandosi alle pratiche dell'etnologia, per studiare l'origine e i costumi dei Nesiani, Carver ritiene necessario un periodo di permanenza sul campo e senza interferenze. Per questa ragione, propone di inviare un volontario su Nesos per sei mesi, previa riprogrammazione ipnotica cerebrale temporanea che faccia credere al volontario di essere effettivamente un abitante di Nesos, e quindi senza destare sospetti tra i nativi, salvo poi raccogliergli i dati mnemonici delle esperienze vissute una volta terminata la missione. Il giovane e spavaldo Erik, promettente alloetnologo, nonché figlio del sovrano di Vega²⁰² si offre come volontario, nonostante le proteste da parte di Carver. Erik si troverà così a vivere per sei mesi e senza averne coscienza, nei panni dell'alfiere Mark, spietato e sanguinario ufficiale agli ordini del re di uno dei tre popoli che si contendono il dominio di Nesos.

Rambelli impiega questo espediente per inserire nella cornice fantascientifica le vicende dell'alfiere Mark, incastonandole in un romanzo d'avventure dall'ambientazione

²⁰² Anche se non è mai esplicitato, Erik potrebbe essere figlio di Sigurd III di Vega, o per lo meno un suo discendente diretto.

mitica ed esotica, la cui costruzione rispecchia, in qualche modo, le parole di Carver. Il mondo di Nesos viene infatti modellato come una combinazione eclettica tra un'idea di medioevo europeo, di oriente (orientalista) e di civiltà precolombiane. L'autrice dimostra un'eccellente capacità di accompagnare e integrare efficaci scene d'azione con elementi che mostrano l'organizzazione sociale, culturale, religiosa, politica, economica e militare dei tre popoli che si contendono Nesos, senza mai ricorrere a spiegazioni didascaliche. È sicuramente questa la parte meglio riuscita del romanzo, oltre alla maggiore dimensione psicologica del protagonista che, una volta tornato "Erik" deve affrontare i fantasmi e i rimorsi della parte oscura di se stesso. Paradossalmente, invece, la cornice fantascientifica costituisce il lato più debole, risentendo di alcuni difetti della precedente dilogia. Nel finale, infatti, la missione etnologica degli uomini di Vega si converte in un'ennesima occupazione militare in cui, ancora una volta, viene impiegato l'espedito tecnologico della terapia ipnotica per convertire i Nesiani a "una civiltà più umana e razionale" (p. 108).

E così, il pensiero razionale-scientifico si impone su quello magico-superstizioso secondo un altro espediente comune della fantascienza avventurosa e tecnologica che Rambelli adatta alla sua narrazione, ovvero l'impiego della religione come sistema di riti e rituali che esotizzano l'*altro* e lo associano al "primitivo" (Mendlesohn, 2003, p. 265). Le leggende e le superstizioni vengono poi smontate dalla razionalizzazione, "the immaterial is defeated by explanation" (p. 265). La sottile, ma fondamentale differenza è che Rambelli non applica questo espediente a una specie aliena, ma agli esseri umani, sebbene emigrati su un altro pianeta. Inoltre, il re/semidio depositario del sistema mitico-religioso dei Nesiani è a conoscenza della verità, —ovvero sa che Nesos non è stato fondato da dei che solcavano il cosmo sulle loro "barche del cielo", ma da esseri umani con le loro astronavi — eppure decide di mantenere il suo popolo nell'ignoranza per poterlo manipolare e conservare il potere.

È possibile che oltre ai modelli assimilati dalla fantascienza statunitense, Rambelli tragga ispirazione per questo romanzo anche dagli studi del popolare etnologo Ernesto De Martino, che proprio verso la fine degli anni cinquanta pubblicava le sue ricerche più celebri sui riti, rituali e superstizioni del mondo subalterno del sud Italia. L'approccio storico-marxista dell'etnologo innesca una dialettica magia-progresso che proietta

l'immagine di un *internal other* arretrato, barbaro e da emancipare, amplificato dall'imponente movimento migratorio interno degli anni cinquanta, che metteva massivamente a confronto culture profondamente diverse. La corsa imponente del progresso tecno-scientifico, ma anche economico e culturale del "miracolo italiano", si contrapponeva agli arcaismi della tradizione magica e superstiziosa²⁰³, ancora manifesti in numerose aree della penisola.

Il modello tecno-evolutivo delle "magnifiche sorti e progressive" di leopardiana memoria è inevitabile, ma la zona di vicinanza che ne problematizza la validità è sempre presente, associandosi ad uno scetticismo di fondo verso l'essere umano che contraddice le premesse iniziali del modello stesso. Progredire tecnologicamente non presuppone un'equivalente evoluzione etico-morale.

Ciò è ancora più evidente in *CM*, il più maturo e riuscito tra questi quattro romanzi, che non a caso viene scelto da Rambelli come debutto nella collana *Cosmo*.

La trama viene innescata da terribili allucinazioni che colpiscono alcuni membri dell'equipaggio della nave "Kappa" in missione esplorativa oltre i confini della prima galassia. I membri che soffrono tali allucinazioni si vedono attaccati da orribili mostri purpurei che li sconvolgono in maniera tale da renderli psicologicamente inadatti a proseguire la missione. L'alloetnologo Joshua Carver incarica il professor Krishna Singh di raggiungere la "Kappa", trattare i pazienti, investigare i motivi delle allucinazioni e possibilmente trovare una soluzione. Insieme ad alcuni membri dell'equipaggio, Krishna giungerà alla conclusione che si tratta di una minaccia trasmessa a distanza, da una macchina o da una mente collettiva. Si metteranno così alla ricerca dell'origine del segnale che li porterà ad esplorare alcuni pianeti sconosciuti e potenzialmente minacciosi. Su due di questi pianeti incontreranno specie aliene in grado di fornirgli suggerimenti preziosi per continuare la missione. Alla fine, scopriranno che i potenziali "Nemici" —così vengono denominati semplicemente— sono una razza umanoide, che ha impegnato tutte le sue

²⁰³ Anche se De Martino difendeva il concetto di folklore progressivo come forma culturale attiva, creativa e sovversiva nei riguardi della cultura borghese, invitava comunque a ribellarsi alle forme folcloriste più deteriori, come si evince dall'epilogo del suo saggio *Sud e Magia*: "Anche per le genti meridionali si tratta di abbandonare lo sterile abbraccio con i cadaveri della loro storia, e di dischiudersi a un destino eroico più alto e moderno di quello che pur fu loro nel passato un destino che non sia una fantastica città del sole da fondare tra le montagne di Calabria, ma una civile città terrena unicamente affidata all'ethos dell'opera umana [...] e impallidirà anche il fittizio lume della magia, col quale uomini incerti in una società insicura surrogano, per ragioni pratiche di esistenza, l'autentica luce della ragione. (De Martino, 2015 [1959])

conoscenze e tecnologie per costruire la propria supremazia bellica sulle altre civiltà, condannando però nel frattempo se stessa all'estinzione per via dell'eccessiva esposizione alle radiazioni causata dai numerosi esperimenti atomici.

Anche il segnale che provoca le allucinazioni è in realtà un sistema di difesa automatico installato su un satellite prossimo al pianeta dei Nemici. Krishna e un altro membro dell'equipaggio, raggiunti a sorpresa da Erik di Vega, ormai ristabilito dall'esperienza su Nesos e in cerca di nuove avventure, decidono di atterrare in prossimità di una città le cui infrastrutture si mantengono in funzione, nonostante sembri disabitata. L'esplorazione della città rivela una civiltà perversa, violenta e triste, che ha rinunciato a qualsiasi velleità estetica per alimentare la sua poderosa macchina da guerra. La scoperta più sorprendente è quella di un gigantesco mausoleo sotterraneo dove i "Nemici", ormai spacciati a causa delle radiazioni, hanno deciso di auto-seppellirsi commettendo un suicidio di massa. Ma il mausoleo si rivelerà anche l'ultima trappola congegnata dai Nemici per punire chi, come Krishna ed Erik, ha osato profanare il loro spazio. Un computer attivato automaticamente dalla loro presenza, li avverte che sono ormai prigionieri e che il loro ingresso nel mausoleo ha innescato una serie di bombe che distruggeranno il pianeta. I due protagonisti si salveranno solo all'ultimo momento, grazie all'intervento della "Kappa", e decideranno convertire il pianeta in un monumento vivente che ricordi a chiunque lo visiti a cosa *non* deve condurre la *hybris* umana.

Se in *SP*, il tema dell'essere umano nemico di se stesso è ancora incerto e veicolato soprattutto attraverso il conflitto interno di Erik, che non riesce a perdonarsi le atrocità commesse su Nesos dal suo alter ego Mark, qui il tema raggiunge una dimensione più esplicita e collettiva. Nonostante l'autrice mantenga una separazione netta tra buoni e cattivi, si assicura di avvertire il lettore, come illustrato dalla riflessione finale di Erik, che non si tratta di una divisione essenzialista e che in qualsiasi momento i poli potrebbero invertirsi:

Forse è stata la lezione più amara che potesse toccare a noi che ci illudevamo di essere gli apostoli dell'unica perfettissima civiltà umana. Abbiamo dovuto correre attraverso una galassia sconosciuta alla ricerca di un avversario perverso, potente e mostruoso, e scoprire che aveva la nostra stessa faccia. Ma questa certezza servirà, nel futuro, a trattenere l'umanità sull'orlo della follia collettiva. O forse tutto questo significa una sola cosa: che Iddio ha dato al bene

e al male un'unica incarnazione, l'uomo, in due aspetti opposti e simili come la realtà e la sua immagine riflessa in uno specchio (Rambelli, 2007, p. 213).

Siamo lontani, quindi, dal manicheismo didascalico della prima dilogia. Inoltre, se l'essere umano è nemico di se stesso e creatore dei propri mostri, cominciamo a sospettare insieme all'autrice, che sia anche la principale minaccia per altre specie aliene non umane, le quali, a differenza di tanta fantascienza B.E.M., perdono i loro connotati di nemici da annientare, convertendosi, o in innocui "trogloditi" (che Krishna incontra sul primo pianeta su cui atterra) o nei già menzionati pacifici e razionali "leoni". Questi ultimi, pur considerando Krishna un amico e pur consapevoli del fatto che la "Kappa" non ha alcuna intenzione bellica né colonialista nei loro confronti, sanno che il solo fatto di essere stati "scoperti" dagli esseri umani significherà un inevitabile sconvolgimento del loro equilibrio e del loro ecosistema. Per questo, Krishna accoglierà la richiesta del leone Waugh di cancellare ipnoticamente dalla memoria dell'equipaggio il ricordo di aver visitato il loro pianeta: "Se ne parlaste nei vostri mondi, la nostra terra diventerebbe la meta di spedizioni scientifiche e di comitive di turisti. Sappiamo che questo sarà inevitabile, un giorno, [...] ma desideriamo essere ignorati per quanto più sarà possibile" (Rambelli, 2007, p. 92).

Qui il romanzo, oscillando tra le differenti prospettive di Krishna e Waugh, si colloca in un'ulteriore zona di vicinanza, tra umano e animale, tra gli esiti e benefici dell'inevitabile espansione del modello "occidentale" e dei suoi altrettanto inevitabili "orientalismi".

Sembra quasi un avvertimento di ciò che succederà in *SO*, pubblicato un anno e mezzo dopo *CM*, un romanzo che sembra modellato sulle narrazioni di guerra e di resistenza, nel quale la civiltà indigena del pianeta Sharon, colonizzata dagli umani, dovrà imparare a difendersi e a liberare il proprio pianeta dalla minaccia dell'Ordine Costituito, una setta umana dittatoriale che si sta espandendo in tutta la galassia. Rambelli abbandona qui gli spazi sublimi della *space opera* per concentrarsi su un conflitto planetario, nel quale gli echi di una *commonwealth* galattica, divisa dicotomicamente nelle Federazioni dello Zenith e del Nadir —già in odore di guerra fredda— rimane quasi esclusivamente sullo sfondo.

L'autrice modella i suoi alieni Sharoniani secondo le convenzioni della forma animale (Csicsery-Ronay, 2011, p. 201) e il *topos* del buon selvaggio, che ne risaltano la

condizione di popolo colonizzato e gerarchicamente inferiore. Gli Sharoniani vengono infatti descritti come grossi procionidi, per lo più innocui e abituati a vivere nella selva, finché giungono gli umani colonizzatori a insegnargli la via della “civiltà”. È significativo inoltre che, nonostante il romanzo propenda a favore degli Sharoniani e della loro lotta partigiana, la focalizzazione della narrazione è sempre centrata sui personaggi umani. Da una parte, Percy Blessington e Vladimir Kessler, principali alleati degli Sharoniani; dall'altra Brian Dortmund, ufficiale dell'Ordine Costituito, il cui codice morale minerà poco a poco l'ideologia razzista e imperialista che ne guida le azioni. L'incedere del romanzo è tutto giocato sul conflitto tra questi due punti di vista contrapposti in relazione alla natura e il destino degli Sharoniani.

Percy e Vladimir cercano di vincere il paternalismo intrinseco al proprio convincimento di superiorità rispetto agli Sharoniani, cedendogli le redini del proprio destino. Secondo Percy, infatti, l'unico modo con cui gli Sharoniani possono conquistare e mantenere la propria libertà è arrivandoci da soli: “Conosco abbastanza la storia della nostra razza per sapere che una libertà conquistata con le armi altrui non è una vera libertà. Non c'è mai stato popolo che si sia dedicato alla liberazione degli oppressi senza pretendere una congrua contropartita...” (Rambelli, 1961a, p. 12). Inoltre, rivolgendosi a un gruppo di Sharoniani prima della partenza verso la lontana sede della Federazione dello Zenith, con l'intenzione di chiedere aiuto, Percy si dice disposto a rinnegare la propria razza, capace di tanta violenza, chiudendo così il suo discorso con un: “Io voglio avere voi come fratelli” (p. 15). Queste parole, assumeranno un valore ancora più importante quando scopriremo, alla fine, che nascondevano in realtà un sacrificio volontario. Percy sa che non potrà mai raggiungere la Federazione, poiché la sua piccola nave sarà subito intercettata e abbattuta dai nemici non appena avrà varcato l'atmosfera, ma chiede a Vladimir di non rivelare il segreto e di mantenere viva l'illusione e la speranza degli Sharoniani in modo da non compromettere il loro spirito di resistenza.

Sul fronte nemico, invece, Rambelli realizza, con l'Ordine Costituito, un “cattivo” ideale, sintetizzando varie fonti tra i grandi cattivi della storia. L'ideologia della supremazia della razza umana su tutte le altre, che guida Dortmund e il resto dell'Ordine è palesemente d'ispirazione nazista, così come le persecuzioni degli Sharoniani, torturati o inviati in massa nelle “camere di disintegrazione”. Su questa base si inseriscono poi le

parate militari e i “giochi” nei quali i soldati sfidano animali selvaggi, che rimandano alla *venationes* dell’impero romano; inoltre vengono riprese alcune tesi storiche per giustificare invasioni, conquiste e genocidi. Ad esempio, il Maresciallo Roosta, capo supremo dell’Ordine Costituito, reclama il diritto di conquista di Sharon perché gli indigeni non sono stati capaci o non hanno voluto sfruttarne le immense risorse in senso produttivo, preferendo mantenere se stessi e la terra allo stato primitivo. Senza citarlo esplicitamente, il Maresciallo Roosta si rifà al concetto colonialista di *Terra Nullius*, che alcuni pensatori dell’Età Moderna avevano elaborato per giustificare la conquista e l’appropriazione delle terre indigene. Le tesi sul diritto di conquista risalgono infatti alla “scoperta” dell’America e accompagnano le tesi sul “dovere” di non sprecare la terra (elaborate, ad esempio, da John Locke o Francis Bacon), sulla proprietà privata e sull’espansione tecno-capitalista dell’Europa nel continente. Alcuni di questi argomenti ritornano anche, un paio di secoli più tardi, come giustificazione allo sterminio o l’espulsione dei nativi “americani”²⁰⁴.

Brian Dortmund incarna, in un primo tempo, lo spirito e gli ideali dell’Ordine Costituito. Disprezza gli Sharoniani, che ribassa costantemente allo stato di animali, *razza* inferiore primitiva, selvaggia, sporca e maleodorante, buona solo a servire gli “Uomini”. Il suo odio e i suoi pregiudizi lo portano a considerarli incapaci di organizzarsi militarmente per difendere la propria civiltà e un “comune ideale sociale” (Rambelli, 1961a, p. 27), una sottovalutazione che alla fine si rivelerà fatale per tutto l’Ordine Costituito.

Una volta stabiliti i due poli del conflitto però, entriamo nuovamente, come nelle precedenti narrazioni, ma qui in maniera più strutturata e consapevole, in una zona di vicinanza e di indiscernibilità. La chiamata in causa di Deleuze e Guattari è qui ancora più opportuna perché in questo romanzo la soglia, lo spazio *in-between*, si produce sull’ambiguità del valore che attribuiamo all’idea di animale, ed è alla fine sul piano del *divenire animale* (1975) che Rambelli cerca di riconfigurare il significato di essere umano. Vi è una continua interferenza tra (l’idea di) umano e (l’idea di) animale che oscilla costantemente tra Sharoniani e Ordine Costituito. Questa interferenza trova il suo momento critico durante le celebrazioni governative, quando un giovane e fanatico cadetto

²⁰⁴ Sul concetto di *Terra Nullius*, si veda, ad esempio, Nayar (2015, p. 153), D’Errico (2018), Castilla Urbano (2021). Sul diritto di conquista e uso delle terre selvagge si veda inoltre Carolyn Merchant (2020, pp. 133-138). Sulle politiche statunitensi verso le tribù native si veda, oltre al menzionato articolo di D’Errico anche Sellers (1994, pp. 90-92).

dell'Ordine Costituito, Alan Faber²⁰⁵, sfida il *kaltur*, un feroce animale sharoniano quasi in via d'estinzione e dotato di una caratteristica particolare: quando riesce a ferire un oppositore gli trasmette la propria ferocia, la propria bestialità. Ed è ciò che succede ad Alan, che ferito dal *kaltur* poco prima di riuscire a finirlo, si scaglia contro un uomo che si era avvicinato per soccorrerlo e scaricandogli addosso tutta la propria ferocia, lo uccide. Per Brian, che ha assistito al combattimento, si tratta di un punto di non ritorno che gli permette di intendere questa scena come un'analogia con quanto i coloni hanno inflitto agli indigeni, ribaltando quindi completamente la sua posizione iniziale:

Forse non soltanto il rapporto tra i *kaltur* e gli uomini era così, ma anche quello tra gli uomini e gli indigeni. Forse erano stati i coloni, i rappresentanti del governo legittimo, che nel combattere gli indigeni li avevano contagiati con la propria ferocia, li avevano resi simili a sé ferendoli, avevano insegnato loro a combattere senza pietà...(Rambelli, 1961a, p. 86).

Attraverso questa trasformazione, Brian riesce finalmente a “vedere” gli sharoniani come persone, ad esempio, quando osserva le pelose zampe anteriori di Dan, uno dei capi della resistenza e considera che sia più corretto chiamarle “braccia” (p. 101). Ma la questione non è tanto stabilire dove, tra i due estremi, risieda l'animale, ma cosa significhi essere animale, che valore attribuiamo a questo termine piuttosto che a quello di essere umano. E proprio nel senso di Deleuze e Guattari, il concetto di *divenire animale*, che presenta un corpo “continuamente sconfinante verso l'altro da sé, attraverso una serie di ibridazioni che cancellano il mito di una pura essenza umana” si converte in una “strategia etico-politica, legata al processo più generale del divenire minoritario, ossia il movimento che conduce a decostruire le proprie identità maggioritarie di partenza —definite dal genere, dal sesso, dalla razza, dalla specie, dalla lingua parlata, etc.” (Vignola, 2013, p. 121).

Con questo penultimo romanzo pubblicato per la collana *Cosmo*, siamo quasi alla fine del biennio d'oro ed è possibile che in questo caso vi sia un'effettiva consequenzialità tra scrittura e pubblicazione. Rambelli evidenzia una presa di posizione più netta, o almeno più esplicita, nei confronti dell'*altro*, non solo raccontando una storia di resistenza da parte di un popolo colonizzato, ma anche ribaltando i presupposti del tema dell'impero galattico, come organizzazione che sancisce l'egemonia dell'umanità (intesa come *mind of the race*)

²⁰⁵ E chissà se qui Rambelli ha in mente in concetto di *homo faber*, l'essere umano come manipolatore della natura.

nel cosmo e il suo diritto di conquista. Infatti, quando la flotta della Federazione dello Zenith giunge finalmente su Sharon, dalla nave principale non scenderà Percy Blessington, il “salvatore” umano che gli Sharoniani stanno aspettando da cinque anni, ma Shawi Dhru, un alieno rettiliano a capo della Federazione. Rambelli non solo sostituisce l’umano con l’alieno, ma sceglie di ricodificare la figura del rettile, tradizionalmente associata al male, assegnandogli il ruolo, insieme al resto del suo popolo, di alleato degli sharoniani.

Un cambio sostanziale rispetto alle prime *space operas*, che postulavano ancora l’assimilazione dell’*altro* nella *mind of the race*. Eppure anche in questo caso, nonostante gli sconfinamenti e le ibridazioni, rimane l’ambiguità di fondo dell’ethos rambelliano. L’autrice mantiene infatti la focalizzazione del romanzo sugli esseri umani, non rinuncia a un posizionamento umanistico e antropocentrico e continua difendere il modello tecno-evolutivo, anche se, ad uno sguardo più attento, si cominciano già a percepire alcune crepe. Ad esempio, spesso Rambelli descrive le città cosmiche dei suoi romanzi come combinazioni meravigliose e favolistiche di tecnologia ed estetica, mentre Cydie, la capitale sharoniana, è già più crudamente una città “enorme senza essere grandiosa, una specie di tumefazione bianca generata dalla corruzione del suolo fertile di Sharon” (Rambelli, 1961a, p. 10). Priva di belletti utopistici, Cydie riflette già le immagini di espansione selvaggia dei principali centri urbani del nord Italia, prodotto delle sregolate migrazioni di massa degli anni cinquanta e sessanta, delle politiche edilizie e delle proliferanti “coree”, le agglomerazioni di edifici abusivi e precari, costruite nottetempo dagli immigrati stessi su terreni alla periferia delle città.²⁰⁶

È possibile che alla base di questa incertezza, di questa soggettività sospesa e oscillante, risieda un’impossibilità di sfuggire del tutto all’Ordine Costituito, in tutti i sensi, una sotterranea inquietudine riguardo alla propria soggettività, o a certe figurazioni di soggettività *altre* che l’universo discorsivo disponibile in quel momento non aveva ancora delineato e che si sarebbero rese manifeste solo verso la fine del decennio, attraverso la spinta postmoderna e le rivendicazioni politico-sociali del femminismo, dell’antirazzismo e del postcolonialismo.

²⁰⁶ Sul tema delle “coree” rimando a Ginsborg (2014, c.VII,2,b) e soprattutto F. Alasia e D. Montaldi, Milano, *Corea*, Roma, Donzelli, 2010 [1960].

2.2. Il superumano e i sovrani-scientiati

Vari critici collocano la popolarità del tema del superumano (e in particolare del superuomo) nella fantascienza statunitense, tra gli anni trenta e cinquanta del ventesimo secolo (Attebery, 1998 e 2002; Merrick, 2003; Pilsch, 2019), grazie alla nascita di alcuni dei più celebri supereroi dei fumetti e ad una precisa volontà di esplorare certe possibilità speculative della mutazione umana, combinando progresso scientifico e teorie evolutive. Ma l'idea di immaginare un essere capace di superare i limiti (fisici, intellettuali, materiali, etc.) del proprio tempo aveva già stuzzicato l'immaginazione del secolo anteriore. Non a caso, l'opera prototipica e da molti considerata come fondatrice della fantascienza moderna è il *Frankenstein* di Mary Wollstonecraft Shelley (1818) che inaugura due *topoi* importanti di questa forma narrativa. Da una parte, il Nuovo Prometeo, lo scienziato-inventore, messia della nuova religione atea del positivismo; dall'altra, la *creatura*, qualsiasi essere che sviluppa o possiede capacità extraumane come frutto di un esperimento, di una mutazione, di un'ibridazione con altre specie o tecnologie, etc. Inoltre, verso la fine dell'ottocento, emerge il concetto filosofico di *Übermensch*, l'oltreumano, in cui Nietzsche propone il superamento dell'essere umano attraverso una trasformazione individuale, che sia capace di liberarsi di qualsiasi autorità esterna, simbolizzata dalla "morte di Dio". Francesca Ferrando (2019, c. 9) considera l'*Übermensch* nietzschiano un'importante influenza per lo sviluppo del postumanismo filosofico anche se, com'è noto, alcuni travisamenti interpretativi lo resero popolare nei vari fascismi che si stavano sviluppando in Europa agli inizi del novecento. L'esaltazione superomina, unita all'ebbrezza del progresso tecnologico produce, in Italia, una delle sue prime manifestazioni estetiche nel misogino e delirante *Mafarka il futurista* (1909), in cui Marinetti, "expresses his explicit and blind faith in a bright future, when a mechanical man—who anticipates the automaton of the second half of the twentieth century— would rule the world" (Brioni e Comberiati, 2019, p. 66).²⁰⁷

Tra la fine dell'ottocento e l'inizio del novecento anche il Nuovo Prometeo si sdoppia per dar vita, da una parte al *topos* del *Mad Doctor*, vittima della sua stessa *hybris*, e dall'altra alla figura dell'eroe-inventore, amorale e perfettamente a suo agio nel mondo

²⁰⁷ Su questo tema si veda anche Proietti (2019, pp. 177-178)

tecnologico e ipermeccanizzato, protagonista di tante *Edisonade* delle riviste statunitensi (Stableford e Clute, 2020), ma i cui germi sono già presenti in Italia in molti dei racconti profantascientifici prodotti a cavallo tra ottocento e novecento, tra i cui maggiori fautori troviamo Luigi Capuana, in particolare nella raccolta *La voluttà di creare* (1911), Yambo e Luigi Motta.

Sul fronte della *creatura*, invece, la fantascienza si alimenta dei progressi tecno-scientifici, soprattutto negli ambiti della fisica atomica e della genetica, oltre ad una particolare fascinazione per gli esperimenti di percezione extrasensoriale (ESP) che ispirarono un nuovo tipo di superumano dotato di capacità fisiche e mentali straordinarie. Negli Stati Uniti, tra gli anni quaranta e cinquanta si produce un vero e proprio *superman boom* (Pilsch, 2019) grazie soprattutto all'attività editoriale di John W. Campbell, che incitava i suoi autori (tra cui Heinlein e Van Vogt) a popolare le narrazioni di *Astounding* con uomini geneticamente superdotati, nonché a esplorare e sperimentare su se stessi le possibilità di potenziamento fisiche e mentali attivate dalla scienza e dalla tecnologia (Pilsch, 2019, p. 192). Allo stesso tempo, sotto forma di innumerevoli supereroi dei fumetti, il superuomo (e in misura minore, la superdonna) accompagnava le truppe statunitensi durante la seconda guerra mondiale e si convertì in un efficace mezzo di propaganda e di intrattenimento per i soldati, proprio in contrapposizione col superuomo della retorica nazi-fascista:

[...]the superman boom, [...] dismissed as naive wish-fulfillment in SF histories and scholarship, articulates a kind of human engineering that uses the superman narrative as a means of escaping from the ideology of total war that was driving the world to the brink of destruction in the years before Pearl Harbor. [...] SF writers both created fiction for their readers and sought to extend the real-world horizons of human knowledge and potential (Pilsch, 2019, p. 195).

Ed è proprio attraverso la rete di distribuzione creata dall'esercito statunitense che le riviste e i fumetti della fantascienza si diffondono in Italia (rimando a p. I, c. 1.2). Ma quando tutte queste suggestioni superumane raggiungono Rambelli come materiale da plasmare in nuove narrazioni, ci troviamo in un contesto profondamente diverso da quello che aveva favorito la loro emersione. Il miracolo economico italiano, che si manifesta con maggior forza tra il 1957 e il 1962 e nel cui centro dimora il biennio d'oro rambelliano, è un periodo di forti contraddizioni. È l'epitome della trasformazione antropologica pasoliniana: rapidissima metamorfosi, sviluppo industriale, strabilianti progressi

tecnologici, ma anche stravolgimento del territorio, connivenze politico-economiche, corruzione, omogeneizzazione linguistica e culturale, lacerazioni profonde nel tessuto sociale tradizionale di alcune regioni. In questo contesto, il superumano rambelliano è più che altro un ideale a cui tendere, l'eroe-scienziato-inventore in grado di indicare la via della perfettibilità umana, che poggia sui pilastri fondamentali dell'intelligenza e della probità etico-morale, in opposizione al caos, all'improvvisazione e al vizio dell'Italia miracolata.

Dal punto di vista formale, il superumano rambelliano non possiede in realtà alcun potere straordinario —ad eccezione dei protagonisti di *PLB* che godono dell'immortalità— discostandosi così dalle evoluzioni creative dei supereroi dei fumetti, troppo legati, secondo quanto lei stessa dichiarerà nell'introduzione a *Fantascienza: terrore o verità*, ad una fantasia sfrenata deteriore²⁰⁸. Sono invece le caratteristiche di un'eccezionale intelligenza e cognizioni scientifiche superiori ad accomunarlo ai superuomini della *golden age* statunitense, con i quali condivide anche una fisicità delicata, molto distante dal prototipo tutto muscoli dei classici supereroi. Brian Attebery e Helen Merrick ipotizzano una possibile lettura omosessuale di questa figura²⁰⁹, il che offrirebbe interessanti implicazioni per un'autrice che usava mascherare il suo soggetto autoriale in abiti maschili e che, come abbiamo visto, gli aveva procurato una stroncatura nel parere di lettura mondadoriano. Una fondamentale differenza però, sta nel fatto che se i superumani della *golden age* sono in gran parte reietti, emarginati dalla società proprio in virtù della loro "anormalità", quelli di Rambelli sono perfettamente integrati. La combinazione di una intelligenza superiore e un integerrimo senso etico-morale, incarnate in un corpo dotato di una bellezza delicata ed eterea, non solo li convertono in leader naturali, sovrani-scienziati dell'impero galattico, ma vengono spesso rispettati e adorati come semi-dei. Eppure, man mano che aumenta lo scetticismo dell'autrice nei confronti della religione laica del

²⁰⁸ "È ovvio che se si accettano per science fiction i *comics* di Gordon o di Superman, la science fiction rappresenta un aspetto folkloristico decisamente deteriore, retorico ed imbevuto di pericolosi fermenti diseducativi" (Rambelli e Canal, 1962, p. 27).

²⁰⁹ Tanto Attebery quanto Merrick suggeriscono questa possibilità nell'interpretare *The New Adam* (1939) di Stanley Weinbaum, in cui il superumano si allontana dalle rappresentazioni fisiche *tutto muscoli* dei classici supereroi dei fumetti. Per Attebery "High intelligence, introversion, delicacy of build and movement —these are not the attributes of the Spencerian brute but of the ninety-eight-pound weakling featured in the Charles Atlas ads on the back covers of SF magazines. They are also characteristics that can be read as code for homosexuality, and the text flirts with this meaning. Edmond is repeatedly referred to as "queer" in contexts that gradually shift the dominant meaning from 'peculiar' to 'sexually deviant'" (Attebery, 2002, pp. 73-74). Merrick si esprime in termini simili quando afferma che "Edmond Hall's superhuman powers are firmly located in terms of intellect, rather than in a hyper-masculinized body. Indeed, the depiction of his physical 'delicacy' complicates his masculinity, at times suggesting a 'coded' homosexuality" (Merrick, 2003, p. 242).

progresso tecno-scientifico, il superumano si discosterà sempre più da una possibilità ontologica di realizzazione —una *naturale* evoluzione dell’Uomo nel Superuomo— per diventare sogno utopistico.

Nelle prime *space operas* di Rambelli, il superumano è ancora del tutto “umano”, incarnato nei vari sovrani-scientiati, frutto del modello tecno-evolutivo e prodotto di una dichiarata eugenetica²¹⁰. Sigurd di Vega è il prototipo del superuomo rambelliano, scientiato e inventore di una classe superiore, stratega politico e strenuo pacifista, esemplare di individuo che i millenni e il progresso hanno convertito in un “automa sapiente”. Così lo descrive il giovane cugino Clyde, raffrontandolo ad Achille, suo *doppelgänger*, violento e passionale:

Non c’erano istinti, in quel mio cugino in cui gli uomini vedevano la promessa dell’umanità futura, la sintesi tra una felice evoluzione biologica e l’assommarsi di tutte le esperienze e di tutta la saggezza di venti millenni di civilizzazione; non v’era in lui se non bontà, equilibrio morale, serenità e logica: questo soprattutto, una serrata matematica logicità che [non] gli avrebbe consentito di costruire Imperi, ma gli avrebbe permesso di salvare la Galassia (Rambelli, 1960d, p. 88).

Come gli altri basileus, Sigurd è quindi frutto di un’evoluzione cumulativa in senso darwiniano, nella quale l’intervento tecnologico è praticamente nullo, ma che procede comunque attraverso una selezione artificiale. In *DM*, Rambelli ne sottolinea la gioventù e la “bellezza eccezionale”, una bellezza dai tratti nordici, esile e portata con umiltà e serenità quasi mistiche, a cui fa da contrasto simbolico una capigliatura completamente grigia, un dispositivo metaforico che l’autrice stessa scioglie immediatamente quale “simbolo di una profonda saggezza, di un’allegorica vecchiaia” (Rambelli, 1977b, p. 34). Sigurd è l’epitome di bellezza apollinea, tutto equilibrio e armonia delle proporzioni, a cui l’autrice aggiunge le caratteristiche di una macchina logica, un robot asimoviano organico. Ma questo eccezionale simbolo della *mind of the race* è ancora vincolato ad una struttura folkloristica del racconto, più vicino al principe buono delle favole, che non a un moderno (o futuro) scientiato. Non dimentichiamo che Sigurd è il capo di una élite aristocratica, le cui cariche vengono assegnate per via ereditaria. Come ricorda Clyde, è solo grazie alle

²¹⁰ In *Dodicesimo millennio*, il basileus del terzo imero Romano Segres ne piega la selezione al “visitatore” Lourenço Ortez: “Tu sai che il nostro sistema dinastico è congegnato in modo che il potere, del resto poco più che nominale, viene affidato a quelle famiglie che per una *naturale selezione genetica*, sono capaci di dare al rispettivo Impero sovrani-scientiati di notevole valore” (Rambelli, 1977b, p. 39, il corsivo è mio).

sue qualità che Sigurd si dedica alla difesa del *commonwealth*, anziché alla conquista, costituendosi come personaggio ambivalente, che al contempo serve e rappresenta l'autorità. In questo senso, è accostabile al *Superman* “integrato” dei fumetti, così come lo concepì Umberto Eco in *Apocalittici e integrati* (1964). Ambedue sono caratterizzati da uno zelo e da una probità che annullano qualsiasi pulsione individualista e rimettono i loro poteri al servizio dell'autorità e al mantenimento dello *statu quo*. Come *Superman*, anche Sigurd “non parcheggerà mai la macchina in sosta vietata e non farà mai la rivoluzione” (Eco, 2011), ma non avrà nemmeno alcuno scrupolo ad autorizzare una riprogrammazione ipnotica massiva del nemico. Eppure, abbiamo già osservato come, in *DA*, Rambelli parta da un modello assimilato per poi sabotarlo più o meno manifestamente dall'interno. E un'altra strategia che conferma la predisposizione dell'autrice a mischiare le carte, consiste nell'introduzione di Nephthys, un'eroina-scienziata, basilissa del quarto impero che sfida —anche se non affonda il colpo quanto potrebbe— il modello patriarcale-androcentrico dell'eroe-sovrano-scienziato. Non mi soffermerò ora su questo personaggio poiché le dedicherò ampio spazio nella sezione dedicata alla rappresentazione delle donne nelle opere dell'autrice, ma posso certamente affermare che Nephthys è una prototipica eroina, coraggiosa, intraprendente e più incline all'azione rispetto a Sigurd. Rambelli la investe di tutte le abilità scientifiche e militari degli altri basileus, facendola comandante della flotta aerea dell'impero di Sirrah e poi capo delle forze armate imperiali, nonché esperta di fisica atomica e inventrice di numerosi marchingegni. Tra questi, una macchina del tempo che salverà la vita di Sigurd, Clyde e Lourenço, spedendoli indietro di qualche millennio un attimo prima che la loro nave venga colpita dalle armi nemiche.

Ma già dopo i “tentativi giovanili”, la figura del superumano smette di essere concepita come una propaggine evolutiva dell'essere umano per divenire, attraverso veri stadi di metamorfosi, un'entità semidivina separata e irraggiungibile, un'ideale che rimane sempre all'orizzonte.

La prima metamorfosi è costituita dal già menzionato Percy Blessington, l'eroe di *SO* che si immola per salvare gli Sharoniani. Come personaggio, Percy è praticamente una copia di Sigurd collocata in un altro contesto:

Percy Blessington, discendente di una famiglia di scienziati, era stato allevato per diventare un genio, e lo era diventato davvero. [...] A ventitré anni aveva ancora la bellezza fragile e schiva di una adolescente, ed aveva già la fredda

razionalità d'un vecchio al di là di tutte le emozioni umane (Rambelli, 1961a, p. 11).

Ma a differenza di Sigurd, Percy rifugge l'autorità e incita una rivoluzione. La sua falsa promessa di una "seconda venuta", assecondata dall'amico Vladimir, si converte in una speranza che alimenta la resistenza del popolo colonizzato. Durante i cinque anni di guerra con l'Ordine Costituito, la figura di Percy si trasforma, a poco a poco e per entrambe le fazioni, in una leggenda e tale rimarrà anche dopo che gli sharoniani avranno sconfitto definitivamente il nemico.

La seconda metamorfosi si produce in *ST*. Il romanzo si apre sullo stile di una classica *space opera*, nella quale Ivar, il protagonista, umanoide del pianeta Thule, collocato in un'indefinita remota galassia, è stato investito della responsabilità di salvare il suo popolo, gli Esseri Civili, dagli spietati Guttork. Anche Ivar, il cui nome rimanda nuovamente alla cultura norrena, è modellato sul prototipo che ha generato Sigurd e Percy, tanto nei connotati fisici come nella personalità e nelle straordinarie capacità intellettuali, che lo rivelano immediatamente come un'eccezione rispetto al resto degli Esseri Civili. Questa condizione, unita al suo ruolo di "salvatore", gli riserva una devozione assoluta da parte del popolo, che lo eleva alla posizione di semi-divinità, ma allo stesso tempo lo confina ad una vita solitaria e appartata a cui il suo senso del dovere non gli permette di sfuggire. Rispetto a Sigurd e Percy, Ivar soffre maggiormente la propria diversità e il proprio ruolo. Ma, come scopriamo presto, l'eroe di Thule è solo una finzione, il protagonista di un romanzo creato da Ched Medley, professore statunitense di letteratura residente a Roma, con l'hobby della fantascienza. Ciò che sembrava a tutti gli effetti un'ennesima avventura spaziale è solo l'incipit di un racconto nel racconto.

Questo dispositivo metanarrativo permette all'autrice di innescare una strategia ironico-parodica, intesa qui nell'accezione proposta da Linda Hutcheon (2000)²¹¹, che gioca con i suoi stessi romanzi, dimostrando, da una parte, la piena consapevolezza e dominio dei propri mezzi, dall'altra, una certa sensibilità postmoderna nello stabilire una distanza critica con essi e, più in generale, con l'atto stesso di scrivere fantascienza. In uno scambio di battute tra Ched Medley e l'amico Mitchell Barclay, professore di matematica,

²¹¹ Ossia come "a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text" (2000, p.6). Esplorerò maggiormente questa nozione nel sottocapitolo dedicato alla mitologia.

quest'ultimo assume il ruolo dell'intellettuale "apocalittico", rimproverando a Ched di perdere il tempo con "fanfaluche" che "distorcono il senso di realtà nei giovani" proponendo "evasioni irrealizzabili" (Rambelli, 1960h, p. 10), una posizione condivisa da molti intellettuali di sinistra dell'epoca. Ched ribatte semplicemente, dicendo che scrive fantascienza perché si diverte e perché i lettori si divertono. Allo stesso tempo difende il proprio romanzo, sintetizzando in poche righe sia quella matrice ideologica, progressista e ottimista del modello tecnoevolutivo soggiacente alle narrazioni fin qui analizzate, sia la definizione stessa di superumano:

La mia è soltanto una storia di un futuro che mi auguro possa essere reale per tutti, fra cento anni o fra seicentomila, quando gli uomini saranno resi migliori dalla conquista dello spazio. La civiltà umana conta così pochi millenni di esistenza che le possiamo far credito d'essere suscettibile di evoluzione verso il bene. E le mie storie...ho messo insieme umani, sirenidi, ornitoerpeti, imenotteri giganti in una specie di fratellanza universale quando le persone per bene si sparano addosso perché ancora non hanno deciso se un uomo dalla pelle scura è un uomo davvero od una bestia immonda. Ho voluto illudermi che questo consorzio di civiltà abbia sconfitto malattie, la fame ed il crimine. Potrai accusarmi al massimo di manicheismo, perché ho schierato gli Esseri Civili contro i Guttork, che incarnano il male e la barbarie. Ed ho riassunto in Ivar le virtù positive di questa solidarietà universale: ma ne ho fatto un uomo né immortale, né invulnerabile, né insensibile, un uomo la cui superiorità sulle altre creature è soltanto morale, la cui forza è soltanto la sua scienza. Un uomo come la mia fede personale mi induce a credere che fra milioni di anni potranno essere tutti gli uomini (Rambelli, 1960h, pp. 10-11).

Il gioco metaletterario permette a Rambelli, attraverso Ched, sia di mostrare una consapevolezza ironica dei propri limiti —"potrai accusarmi al massimo di manicheismo"—, sia di esplicitare una latente sfiducia nel genere umano come base paradossale del suo ottimismo progressista, che si manifesta più come speranza —illusione — proiettata in un futuro mitico, che come effettivo convincimento di una possibile realizzazione. È qui, credo, che avviene il punto di svolta definitivo nella metamorfosi del superumano rambelliano, che verrà innescato definitivamente da un altro dispositivo metaletterario: l'incontro tra il personaggio e il suo autore. Ivar si presenterà infatti a casa di Ched, precipitando il fattore scatenante che metterà in moto la trama del romanzo. L'autrice è però pienamente cosciente del fatto che, trattandosi di un romanzo di fantascienza, questa metalessi narrativa, non può esaurirsi in se stessa. Se nei chiari riferimenti metateatrali pirandelliani o nel fantastico, l'impossibilità dell'incontro tra personaggio e autore non chiede, né deve chiedere spiegazioni per assolvere alla sua

funzione²¹², la fantascienza necessita di un'apparenza di consequenzialità logica, di un effetto cognitivo. E così, dopo il primo impatto straniante, l'incontro tra Ivar e Ched diviene il soggetto attorno al quale si formulano differenti ipotesi che possano giustificare la possibilità dell'effettiva presenza di Ivar nel mondo "reale" di Ched.

A questo punto, però, le riflessioni non possono che condurre ad ipotesi metafisiche. Ched si chiede se in qualche modo abbia potuto captare e riprodurre inconsciamente delle emanazioni di una realtà effettivamente esistente in un'altra parte dell'universo; ma Ivar ritiene di essere il prodotto concreto dello sforzo immaginativo di Ched, reso tangibile da un dio o più probabilmente, dato che entrambi i personaggi si dicono agnostici, da una legge di necessità (pp. 61-64). Il *topos* mitico della "forza creatrice della parola", che potrebbe far vacillare la struttura fantascientifica, viene controbilanciata proprio dall'introduzione di questa legge di necessità²¹³, che la mantiene in carreggiata.

Ma qual è la necessità? Ivar sa che Ched lo ha plasmato seguendo il modello idealizzato del fratello minore George, che considera un essere straordinario, ma che in realtà è meschino e traditore. Su Thule, Ivar sente che la vera natura del modello si sta a poco a poco impossessando di lui, lo sta sopraffacendo, corrompendolo e compromettendone il giudizio e la missione di salvare il suo popolo. Così, decide di raggiungere il suo inventore per convincerlo ad eliminare George. Una volta sulla Terra, però, si rende conto di non essere capace di portare avanti un piano tanto atroce, anche se la vicinanza del vero George e degli esseri umani in generale, ne offuscano ancor più il giudizio e lo piegano a certe pulsioni vanagloriose e megalomani: si fa vedere in pubblico, compra una macchina costosa, offre una medicina "miracolosa" per curare un bambino leucemico, diviene oggetto di contesa tra statunitensi e sovietici. Alla fine però, afferrandosi ancor di più al suo senso etico e morale, deciderà di abbandonare per sempre la Terra, non prima di aver rivelato a Ched quale sia la vera natura del fratello.

La svolta del superumano rambelliano è quindi molto evidente. Non solo egli non è il frutto dell'evoluzione umana come Sigurd o Percy, ma l'umanità stessa infetta la sua perfezione e ne mette in pericolo l'esistenza. E così, il rapporto personaggio/autore tra Ivar

²¹² Per una proposta teorica moderna sulle differenze tra generi narrativi non mimetici rimando a Roas (2011).

²¹³ Rambelli impiegherà questo espediente anche per giustificare i viaggi nel tempo nel suo seguito a *Le armi di Isher*.

e Ched passa a rappresentare una dialettica mai risolvibile tra un ideale di perfezionamento umano e una realtà che ne respinge continuamente i presupposti. Eppure, anche qui, questa dialettica in apparenza rigida e irrisolvibile viene decostruita dall'interno attraverso il registro ironico-parodico del testo che attiva un'ennesima zona di vicinanza. Sia Ivar che Ched sembrano infatti consapevoli di essere parodie di se stessi, o meglio dei "tipi" che rappresentano. Basti pensare a come Ivar si autodescrive quando si presenta a casa di Ched:

Sono Ivar. [...] Sono 'colui' cui tu hai pensato, da un tempo che non conosco, ed oggi soltanto ho potuto scegliere di venire fino a te. Non mi sono materializzato davanti alla tua casa, non ho distrutto epoche per risalire a questo momento, non ho percorso cieli a superelevità, facendomi svolazzare dietro un mantello da melodramma. Ho lasciato il mio ricognitore nascosto in una cava di tufo, fra Bracciano e Cesano, in un posto dove non vanno nemmeno le pecore. Poi ho raggiunto la strada provinciale ed ho chiesto un passaggio al primo automobilista che passava di lì, fino a Roma. Poi, sono venuto da te. Troverai senza dubbio ridicolo il fatto che Ivar di Thule sia sceso davanti alla tua porta da un volgare tassì, vecchiotto, per giunta, ma questa è la verità (Rambelli, 1960h, p.17).

Le sue parole neutralizzano qualsiasi *sense of wonder*; si fanno beffe del famoso supereroe volante e coprono la sua "venuta" con un'ironica patina triviale. Ma anche lo stesso Ched, modellato in qualche modo sul personaggio del borghese alienato, tipico della letteratura e del cinema italiani, a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, incarnati soprattutto dal cliché dello scrittore o intellettuale tormentato²¹⁴, viene convertito in un anonimo professore di letteratura e mediocre scrittore di *space operas*. Ched è troppo edulcorato, melodrammatico e schizofrenico per essere credibile, ma ne è anche cosciente, tanto da dichiarare nel finale: "mi stavo comportando come un personaggio di uno degli inverosimili melodrammi italiani dell'ottocento" (p. 99). Non mancano inoltre alcuni accenni di autoreferenzialità, come quando Ched rivela a Mitchell di essere stato visitato da un suo personaggio e questi lo prende in giro: "Sarebbe imbarazzante se ti fossi attirato in casa un rospo centauriano od anche uno di quegli avventurieri donnaioli e dal disintegratore facile, sempre nei guai con i gangsters e i poliziotti, che popolano i romanzi

²¹⁴ Si veda ad esempio, Enrico Steiner, personaggio tragico de *La dolce vita*, che usciva proprio nel 1960, o dei protagonisti della "trilogia dell'incomunicabilità" di Antonioni, o il personaggio di Riccardo Molteni, lo scrittore tradito ne *Il disprezzo* (1954) di Alberto Moravia, romanzo poi felicemente trasposto al cinema da Godard nel 1963.

del tuo amico Bree” (p. 39). Bree era lo pseudonimo dello scrittore Gianfranco Briatore, all’epoca amico di Rambelli e collega scrittore per *Cosmo*.

Attraverso l’approccio parodico attivato dagli espedienti metanarrativi che abbiamo osservato —il racconto nel racconto, il personaggio in cerca d’autore, l’autoreferenzialità — Rambelli crea un romanzo di “metafantascienza” dotato di interessanti spunti di riflessione e ulteriori sconfinamenti nella dialettica sé/altro e nel *divenire superumano*. Purtroppo, dopo un inizio promettente, aperto a differenti questioni ontologico-esistenziali, il romanzo scade, anche stilisticamente, sempre più in un fotoromanzesco “dramma della gelosia” con il climax ridotto alla rivelazione del tradimento di Millie, la moglie di Ched, con il fratello George.

Ciononostante, rimane un’opera importante per intendere la trasformazione del superumano, che da possibilità “evolutiva”, come negli esempi di Sigurd e Percy, si converte in una possibilità unicamente “creativa” ed extraumana, ovvero ideale di perfezione raggiungibile solo attraverso la finzione narrativa. Ciò sarà ancora più evidente negli ultimi due esempi di superumano, nei quali Rambelli stabilisce una relazione intertestuale con la tradizione letteraria mitica per costruire un altrettanto mitico futuro.

La terza metamorfosi, infatti, si produce in *LF*, primo romanzo pubblicato al di fuori della collana *Cosmo* e adattamento fantascientifico del poema di Gilgamesh. La struttura del romanzo riprende inizialmente quella delle sue prime *space operas*: un vastissimo impero galattico proiettato in un futuro lontanissimo e nel quale gli esseri umani dominano, quale razza prescelta, su tutte le altre razze aliene. In questo scenario “classico” si snodano gli episodi del poema epico che l’autrice attinge da varie fonti²¹⁵, come specifica lei stessa nella presentazione autografa. Il romanzo ha come protagonista Fars, il giovane eletto dal popolo dell’impero di Lampsas per diventare il nuovo Dio-Re e ricevere il titolo di Gilgamesh. Fars riprende in gran parte i tratti fisionomici, caratteriali e intellettuali dei superumani precedenti, una specie di Ivar mediorientale, dotato di una bellezza delicata e di una predisposizione naturale agli studi scientifici e all’estrema probità.

²¹⁵ Per una concisa ma esauriente analisi testuale del romanzo, che compara fonti ed esamina le diverse strategie stilistiche e retoriche impiegate dall’autrice, rimando al recentissimo articolo di Alberto Sebastiani (2021).

Ma qui Rambelli accentua la carica divina del titolo di Gilgamesh, sancito da un rituale che prevede l'ascesa del giovane Fars in cima alla Rocca della città imperiale, dove le Entità, esseri divini e immateriali, decideranno se consacrargli il titolo —permettendogli di ridiscendere la Rocca—, oppure ucciderlo. Fars, naturalmente, tornerà tra il suo popolo e verrà acclamato come nuovo Dio-Re. Fars, come Ivar, accoglie appieno il suo destino, che qualcun altro ha scelto per lui, e subisce le conseguenze della sua condizione semi-divina: “Fars, nell'appartamento reale della Nave, era solo. Solo come un prigioniero, come si conveniva ad un Dio incarnato” (Rambelli, 1961h, p. 17). Ma qui la questione religiosa diventa anche l'elemento ambiguo che alimenta la narrazione. Fars è un sovrano-scienziato, ma il dogmatismo istituzionale lo costringe a mantenere la messinscena divina agli occhi dell'impero, mentre su alcuni pianeti, governanti locali approfittano del fanatismo popolare verso il Dio-Re per imporre la propria volontà. Per questa ragione, il ribelle Enkidu, che guida la resistenza contro alcuni di questi pianeti, decide di sfidare il Gilgamesh Fars e provare a tutti che si tratta *solo* di un essere umano come gli altri. Qui Rambelli si rifà a una versione dell'epopea nella quale Enkidu affronta e vince Gilgamesh. Impressionato dal coraggio e dalla lealtà di Fars, Enkidu non solo gli risparmia la vita, ma decide di riconoscere la sua autorità e di convertirsi nel suo braccio destro. A partire da quel momento, tra i due eroi si stabilisce un'amicizia profonda nonché una collaborazione che si trasforma in una simbiosi necessaria a mantenere l'equilibrio e il buon governo dell'impero. Da una parte, la razionalità apollinea di Fars sarà dedicata alla ricerca di una soluzione al problema che attanaglia l'impero, ovvero la rapida conversione dei soli in *nova*, un fenomeno che condannerebbe gran parte dell'universo a una fine certa; dall'altra, l'intelligenza più istintiva e dionisiaca di Enkidu verrà impiegata per stabilizzare i differenti regni dell'impero.

Ma questo equilibrio si spezza quando Fars ed Enkidu atterrano sul pianeta Thoras, sottomesso al volere della sacerdotessa Aserat, una delle molte varianti legate alla dea Ishtar, come Inanna o Astarte. La sacerdotessa ha creato il terribile mostro Khumbab, che nell'epopea è il guardiano divino della Foresta dei Cedri, il luogo dove risiedono gli dei, mentre qui si converte in una creatura cosmica di sicura ispirazione lovecraftiana, sospeso tra il materiale e l'immateriale, i cui innumerevoli tentacoli servono per nutrirsi delle paure e delle angosce degli esseri a cui si afferra. Enkidu e Fars riescono a sconfiggerlo, ma

mentre cercano di fermare le ambizioni di potere della sacerdotessa, questa uccide Enkidu prima di essere a sua volta colpita a morte da Fars.

La morte di Enkidu spinge Fars ad andare alla ricerca del segreto dell'immortalità, poiché considera che solo così potrà avere il tempo di portare a termine la sua missione per salvare l'impero. Inizia così un'esplorazione interstellare che lo spingerà al di là dei confini dell'impero, —versione galattica della catabasis— dove si avvicinerà più volte alla meta, affrontando prima gli uomini-scorpioni del pianeta Nieh, che si diceva vivessero quasi in eterno; e poi i Trasvolatori di Lezade, la cui immortalità è condizionata da un viaggio senza soste su una nave asteroide. Ma il segreto gli sfugge di mano continuamente fino a quando non giunge su Ghamar, simile a Lampsas, il suo pianeta natale, ma evolutivamente più arretrato. Su Ghamar, Fars verrà condotto di fronte all'immortale e saggio Utnapshtin, —variante mesopotamica del Noé biblico— che gli rivela il segreto dell'immortalità: l'erba della vita che giace in fondo al lago. Per ben due volte, Fars avrà l'occasione di impossessarsene, ma in entrambi i casi sarà posto di fronte ad un bivio etico, che gli imporrà di scegliere tra l'erba della vita e la vita di altre persone. Fars sceglierà così di rinunciare all'immortalità, ma giurerà di perseguire la sua missione di salvare l'impero fino alla fine dei suoi giorni.

Dal punto di vista dell'ortodossia fantascientifica, questo adattamento costituisce un esempio tanto audace quanto arduo di conciliare la dimensione mitica, sempre preponderante, con un effetto cognitivo che mantenga l'apparenza di plausibilità logico-consequenziale²¹⁶. Qualche anno più tardi, la stessa Rambelli, con la solita autocritica ironica, commenterà il suo “massacro” dell'epos affermando che “della barbara grandezza del Gilgamesh originale nel mio Gilgamesh Fars, tormentato ed evanescente filosofo, non era rimasto proprio neppure un riflesso” (Rambelli, 1977a, p. 145). Credo invece che sia un tentativo dignitoso, percorso inoltre da un'interessante corrente dialettica tra due visioni del concetto di religione. La prima, vede la religione come ritualismo deterioro che provoca fanatismo e superstizione, un *topos* presente in tanta fantascienza classica statunitense anteriore alla seconda guerra mondiale, dove veniva impiegata come espediente per designare l'*altro*, il primitivo, il meno evoluto o meno civilizzato, in contrapposizione al pensiero razionale e scientifico-materialista (Mendlesohn, 2003, pp.

²¹⁶ Un problema su cui si soffermò anche Frederic Brown, quando commentò l'adattamento fantascientifico del mito del Re Mida, come ricorda Patrick Parrinder (2003, p. 20)

264-266). La seconda, considera la religione come anelo di trascendenza, che secondo Mendlesohn è maggiormente presente in opere successive alla seconda guerra mondiale, come risultato dei traumi del conflitto, dell'angoscia per possibili conflitti atomici e dell'emersione di una controcultura (p. 271). In *LF*, Fars può convertirsi in Gilgamesh solo perché ha completato un percorso di perfezionamento ideale, infatti: "Diversi erano i gradi della perfezione, ma al sommo della scala umana poteva giungere, per selezione, soltanto chi venisse giudicato degno di rappresentare tutte le virtù intellettuali e morali [...]" (Rambelli, 1961h, p. 7).

In questo romanzo, però, la metamorfosi del superumano rambelliano, che potrebbe trovare una possibile via di realizzazione nella quasi-simbiosi tra l'apollineo Fars e il dionisiaco Enkidu e attraverso l'ottenimento dell'immortalità, è frustrata dall'impossibilità di vincere la morte: Enkidu viene ucciso e Fars rinuncia all'erba della vita. Questo processo troverà invece un suo compimento in *PLB*, nella quarta e ultima metamorfosi, dove Rambelli riuscirà a fondere l'apollineo e il dionisiaco nella figura di Achille, dotandolo inoltre dell'agognata immortalità.

L'autrice torna a impiegare l'espedito della razionalizzazione fantascientifica del mito, ma anziché adattare una sola opera sceglie, più proficuamente, di utilizzare differenti fonti della tradizione storica ed eroico-mitica classica, —tra cui principalmente l'*Iliade*, ma anche la *Teogonia* e l'*Achilleide* e le storie-leggende di Alessandro Magno e della regina faraone Hashepsowe— per costruire una narrazione originale in chiave fantascientifica. Ritornero sul romanzo in maniera dettagliata nella sezione che riguarda la mitologia. Qui, mi interessa sottolineare il ruolo di Achille, il personaggio principale dell'opera che viene ripreso da Rambelli dopo la sua prima apparizione in *DA*, dove costituiva ancora l'antitesi di Sigurd: l'uno mite, logico e razionale, l'altro istintivo, violento e bellicoso; l'uno autoritario e paternalista, ma anche pronto al sacrificio per il bene collettivo; l'altro anarchico e passionatamente individualista; l'uno in cima ad un'ipotetica evoluzione umana, l'altro alla base.

In *PLB*, Achille assimila la coscienza etica e la vorace curiosità scientifica di Sigurd, ma mantiene un'istintiva autonomia e avversione verso l'autorità e il potere costituito: è sostanzialmente un anarchico che si pone al servizio di una causa, ma una volta portata a termine torna a dedicarsi a se stesso. Inoltre, come il resto dei personaggi del romanzo,

Achille è collocato definitivamente al di fuori dalla storia umana, in una dimensione contigua, ma parallela, un ideale incarnato mai raggiungibile. L'umanità rimane sul fondo, sfuocata o filtrata dai mezzi di comunicazione di massa, senza quasi interazione con i protagonisti della storia, se non come oggetto di osservazione in sé, come esemplare da studiare, criticare e perfino deridere. Alla fine del percorso metamorfico del superumano quindi, Rambelli ribalta la sua posizione rispetto al modello tecno-evolutivo del suo periodo *Cosmo*. L'essere umano non ha più possibilità di trascendere se stesso, fa parte di una massa informe e irrazionale che ha prodotto una società nella quale lo sviluppo scientifico-tecnologico non ha più alcun nesso di reciprocità con una evoluzione etica e morale. Lo scetticismo di Rambelli, già presente *in nuce*, nei precedenti romanzi, raggiunge qui il suo punto culminante.

Per concludere, se Rambelli si appropria del tema classico del superuomo, il suo sviluppo non segue né il nietzscheanismo futurista alla Marinetti, né il supereroe tecnomediatore o geneticamente alterato dei fumetti e della narrativa fantascientifica campbelliana. Il superumano rambelliano è piuttosto un compromesso tra il filosofo-guida platonico e lo scienziato-eroe del modello tecno-evolutivo. Il suo potere deriva dalla conoscenza, dalle sue capacità intellettuali e dalla forte disposizione etico-morale. Rambelli applica questo modello a tutti i suoi superuomini (e alle rare superdonne) ma li allontana progressivamente dall'umanità per convertirli piuttosto in un'utopia ideale proiettata nel futuro e pervasa da scetticismo. Questi ideali, quindi, possono esistere solo al di fuori della realtà umana, sia a livello diegetico, sia attraverso un gioco intertestuale che li individua come creazioni letterarie. Se Ivar era già cosciente di essere un personaggio fittizio, ma ancora solamente legato al suo mondo diegetico, Gilgamesh e Achille dialogano già extra-diegeticamente, con la tradizione culturale del lettore, cortocircuitando, in una bolla astorica, i miti passati con quelli ipotetici futuri, che escludono sistematicamente il presente.

2.3. *L'altra faccia dell'alieno*

Uno dei maggiori stimoli per uno scrittore di fantascienza consiste nella possibilità di spingersi al di là delle frontiere dell'ignoto, parafrasando il famoso saggio di Vittorio

Curtoni. L'esplorazione dell'ignoto può essere intesa come speculazione su ciò che potrebbe esistere al di fuori del nostro piccolo mondo, come desiderio (o timore a seconda dei casi) di non essere soli nell'universo, come scommessa sulle probabilità effettive di un "contatto", di volta in volta aizzate da fantomatici avvistamenti e deluse dalle osservazioni scientifiche, in una frustrazione che si riassume nel "paradosso di Fermi". Ma può anche essere intesa come scintilla che avvia un viaggio interiore, un'indagine sulla propria soggettività.

Spesso, la membrana che separa l'interno con l'esterno si rivela molto porosa e, come ricorda Solmi, è sempre al di là delle colonne d'Ercole che cominciano "i turbini, i mostri, le luminose Atlantidi" (1971, p.70). La fantascienza ha spesso incarnato questa doppio aspetto dell'ignoto nella figura dell'alieno. A volte come possibilità concreta di scoprire (o essere scoperti) da forme di vita intelligente extraterrestre; altre volte come personificazione delle nostre angosce, paure, desideri. E così, le diverse manifestazioni dell'alieno che pullulano nelle narrazioni fantascientifiche, esplorandone variegate possibilità ontologiche —morfologia, composizione organica, base biochimica, ecosistema, lingua, cultura, struttura sociale, cognizione, tecnologia— rivelano anche la molteplicità di ipotesi che oscillano tra l'interno e l'esterno del soggetto.

L'alieno può essere un aggressore o un aggredito, un nemico o un amico, una minaccia o una fonte di soccorso; può essere dotato di una forma di intelligenza superiore o inferiore alla nostra; può essere un osservatore esterno e passivo delle nostre azioni, un giudice morale, un demiurgo, oppure una rappresentazione della nostra immoralità; o ancora potrebbe essere una proiezione utopica di una versione migliore di noi stessi, o il simbolo di un'ipotesi per una differente organizzazione politica, sociale, culturale e/o economica della nostra "realtà". In ogni caso, come si evince anche da questo semplicissimo inventario, l'alieno è sempre una rappresentazione dell'*altro* a partire da un "noi", da un "sé", da un soggetto dominante in un dato contesto sociale, culturale, storico il quale, come risaputo, si definisce proprio attraverso la differenza con l'altro termine di questa dialettica. La fantascienza classica statunitense è stata sempre piuttosto conservatrice in questo senso, tanto che, come rivela Helen Merrick "[t]he 'alien' could signify everything that was 'other' to the dominant audience of middle-class, young white Western males —including women, people of colour, other nationalities, classes and

sexualities.” (Merrick, 2003, p. 243). A metà degli anni settanta, Ursula Le Guin lamentava il “brainless regressivism” ancora dominante nella fantascienza statunitense e che popolava le figurazioni dell’alieno fantascientifico:

If you deny any affinity with another person or kind of person, if you declare it to be wholly different from yourself—as men have done to women, and class has done to class, and nation has done to nation—you may hate it, or deify it; but in either case you have denied its spiritual equality, and its human reality. You have made it into a thing, to which the only possible relationship is a power relationship. And thus you have fatally impoverished your own reality. You have, in fact, alienated yourself (Le Guin, 1975).

Alla luce di quanto osservato qui sopra e in aggiunta a quanto proposto e analizzato fin qui, vedremo come Rambelli assimila e rielabora la figura dell’alieno, in cosa si conforma e diversifica rispetto alle rappresentazioni dell’alieno disponibili nel suo contesto, quali posture e quali strategie adotta riguardo alla dialettica sé/altro.

In “S-f and mythology”, la conferenza che Rambelli presentò al primo FIFFT, poi raccolta in *New Worlds* (Rambelli, 1963f), l’autrice proponeva una periodizzazione della fantascienza suddivisa in tre fasi, in ciascuna delle quali prevarrebbe una configurazione dell’alieno su tutte le altre: la prima è la fase teratomorfica, nella quale l’alieno-mostro raffigurerebbe incarnazioni del male, entità pericolose o minacciose; la seconda è la fase teriomorfica, nella quale l’alieno-animale rappresenta la possibilità di raggiungere uno stadio di consapevolezza cognitiva ed etica superiore, orientata verso una concordia universale, un’idea che l’autrice mutua da Clifford Simak; la terza è la fase antropomorfica, associata all’auge della fantascienza sociologica e rappresentata generalmente da figure umane o umanoidi.

Questa ripartizione morfologica dell’alieno organizzata basilarmente attorno a linee morali, non si discosta in realtà poi molto dai principi generali che regolano le varie raffigurazioni dell’alieno (e più in generale dell’*altro* non realista) in una scala che va dal mostruoso/maligno all’umano/benevolo (Killheffer, Stableford and Langford, 2021). In realtà però, —e la questione è già stata toccata in parte nel subparagrapho dedicato alla colonizzazione spaziale— Rambelli spesso contraddice o altera sensibilmente questi principi.

La gran parte della produzione narrativa di Rambelli rientrerebbe, infatti, nella configurazione antropomorfica, nella quale l’altro minaccioso è spesso un essere umano, o

umanoide. In *DM* era una setta di fanatici religiosi che avevano convertito uno degli imperi in una dittatura; in *SP*, si trattava di umani discendenti da esploratori interplanetari terrestri, regrediti ad uno stadio evolutivo sociale più basso; in *PG* è l'esploratore alieno a scoprire di avere una discendenza terrestre; mentre in *CM*, i protagonisti scoprono una razza umanoide ormai defunta, che avendo imboccato inesorabilmente la via della violenza e dell'autodistruzione, diventano un monito ad un possibile destino dell'umanità.

Più rari i casi in cui l'autrice mette direttamente a confronto l'essere umano con una razza antropomorfa, ma completamente aliena, una possibilità narrativa che forse l'autrice considerava meno suggestiva. Nella dilogia composta dai fantagialli *DS* e *AI*, la Terra si trova sotto il dominio dissimulato, ma non meno efficace, dei Venusiani, morfologicamente quasi indistinguibili dai Terrestri, se non attraverso un'analisi degli eritrociti nel sangue. Ma in questi romanzi la presenza dei Venusiani è puramente scenica, un rivestimento fantascientifico a trame di investigazione e spionaggio altrimenti prescindibile.

Al contrario, nel racconto "Soluzione media" (*Cosmo* 49, 1960) Rambelli ricorre al motivo dell'alieno saggio che giudica il terrestre. Gli Edialy (in cui riconosciamo l'anagramma di Iliade), un'antichissima civiltà extraterrestre antropomorfa, hanno la missione di scoprire nuove specie sparse per l'universo e valutare se abbiano i requisiti necessari per unirsi alla Civiltà Galattica, una federazione il cui scopo è il raggiungimento di una fratellanza e concordia universali. I terrestri sembrano eleggibili, ma i dati che raggiungono la centrale sono contraddittori e possono essere confrontati solo con un'esperienza diretta sulla Terra. Qui, gli Edialy si renderanno conto della meschinità e ignoranza dei terrestri, abbandonandoli al loro destino. In questo breve racconto, Rambelli ribalta sia il tema del terrestre che studia la specie aliena, come accade in *SP* con l'alloetnologo Erik/Mark che visita Nesos, sia quello del superumano, affidandone le caratteristiche in forma collettiva agli Edialy, che descrive come saggi filosofi, moralmente elevati e semi-immortali.

In narrazioni di questo tipo, nelle quali prevale o è determinante la configurazione antropomorfa, a volte l'autrice introduce elementi teriomorfi o teratomorfi, che fungono da sfondo per incrementare il *sense of wonder* e l'effetto straniante e che vanno ad aggiungersi a una sorta di ecologia aliena, collocata nel testo attraverso descrizioni o enumerazioni. Il racconto summenzionato presenta un esempio di questa tecnica,

impiegata per introdurre i principi etico-morali che guidano la metodologia di scelta degli Edialy:

La loro stessa fede inibiva loro la capacità di operare discriminazioni fra gli uomini del quinto pianeta di Castor appartenenti ad una cultura evoluta al punto di dominare con uno sforzo mentale la crescita delle piante e di realizzare una forma primitiva di telecinesi istantanea attraverso distanze rilevanti, ed i grossi bachi pensanti di Lujanta, capaci appena di consorzarsi in elementari nuclei tribali, od i cetacei che andavano faticosamente conquistando una civiltà primordiale sulle rive degli immensi oceani di Carittia, l'unico pianeta di Chior (Rambelli, 1960a, p. 92).

Per costruire l'alterità extraterrestre, l'autrice ricorre a vari espedienti linguistici o retorici. Si veda ad esempio il prossimo brano, tratto dal finale di *ST*, in cui una delegazione di alieni atterra nel centro di Roma per riportare Ivar a Thule:

Poi, gli Esseri Civili uscirono.
Una sirenide di Seykus, che si trascinava pesantemente sulle pinne, nella luce dei riflettori che traeva scintillii elettrici dalla sua corazza di osteocoralli dei mari di Bletian; un elfo di Kalaandia, il visetto compunto fra le orecchie appuntite come ali; un ornitoerpete di Camrut, una specie di grosso uccello del paradiso, dalle grandi remiganti scarlatte ed il lungo corpo di rettile, coperto di scaglie splendenti di verde e di azzurro come alessandriti; un uomo, uno degli umani di Thule, abbronzato e un po' felino nella divisa color cobalto; ed uno degli imenotteri di Lamarventa, le elitre nervate di un nero vellutato, gli occhi composti in modo instancabile per assorbire quanto più fosse possibile della visione della Terra (Rambelli, 1960h, p.108)

Come si può notare, le differenti creature e le loro caratteristiche sono ottenute attraverso un accostamento o associazione tra termini provenienti da differenti discipline, campi semantici, riferimenti culturali e registri lessicali che si ricombinano creativamente. E così, accanto a creature fantastiche tradizionali (sirenide, elfo), troviamo neologismi composti (osteocoralli, ornitoerpete), terminologia specialistica dalla zoologia (remiganti, imenotteri, elitre) e mineralogia (alessandriti, cobalto) accanto a nomi comuni del mondo animale (uccello del paradiso, rettile, ali, felino) e una topografia immaginata o leggendaria (Seykus, Bletian, Kalaandia, Camrut, Lamarventa, Thule) e così via.

Ciò che mi preme evidenziare però è che anche in queste apparizioni di contorno, la posizione dell'ethos autoriale riguardo all'alieno non antropomorfo è consistente con quando già osservato nei punti precedenti, in cui la dialettica sé/altro viene sovvertita, introducendo ambiguità nel modello assimilato. Nel primo esempio, gli Edialy accolgono nella Civiltà Galattica i bachi pensanti ma escludono i terrestri, così come nel secondo

esempio, le creature extraterrestri si riconoscono nella simile denominazione di Esseri Civili, in contrapposizione agli esseri umani. E questa inversione è ancora più manifesta nelle (poche) narrazioni in cui l'alieno teriomorfo o, più raramente, teratomorfo, assume una ruolo più preminente.

Gli animali/alieni raziocinanti di Rambelli sono sempre creature benevole, pacifiche e spesso dotate di un' intelligenza e un senso etico-morale superiore a quelli umani²¹⁷. A livello morfologico, vengono estrapolati in genere dalla classe dei mammiferi, possiedono un aspetto grazioso e un carattere docile e mansueto. Ma anche nei rarissimi casi in cui l'alieno è raffigurato come *mostro*, non viene quasi mai associato al male, confermando così l'attitudine dell'autrice a impiegare strategie defamiliarizzanti. Rambelli sembrerebbe contraddire nelle sue opere quanto da lei stessa dichiarato riguardo alla fase teratomorfica, che ricollegava a una tradizione di mostri malvagi, che dalla mitologia e dal folklore giungevano fino ai BEM²¹⁸. In realtà, nello stesso intervento, Rambelli suggerisce che la differenza fra una fase e l'altra è più che altro una questione di prospettiva, di diversa attitudine verso l'*altro* :

[...] the alien beings of theriomorphical science fiction [...] are no longer monsters, independently from their physical look, which might be strange or even disgusting to human eyes: they are simply "different" to men, but they have a common substratum represented by what Simak calls, in his *Here gather the stars*, 'cosmic humanity'. That is, a common basis of ethical and philosophical reasoning which is thought to be necessarily shared by all the hypothetical reasoning races of the Universe (Rambelli, 1963f, p. 123).

L'autrice accoglie pienamente la lezione del suo mentore virtuale, Clifford Simak, alla quale sovrappone però una patina in più di scetticismo: per Rambelli infatti, il vero mostro si nasconde sempre nell'essere umano (o forse, più accortamente, nell'uomo).

Per questa ragione, a parte sporadiche eccezioni, quando l'autrice si serve dell'alieno non antropomorfo, la sua funzione si muove lungo due direttrici principali, che sono in fondo due facce della stessa moneta: 1) l'alieno come contraltare dei vizi e difetti umani; 2) l'alieno come esempio di raziocinio e statura etico-morale.

²¹⁷ In questi casi, l'alieno non antropomorfo sembrerebbe raccogliere il testimone del superumano.

²¹⁸ È l'acronimo di "Bug-Eyed Monsters", il termine con cui si indicavano i mostruosi e minacciosi nemici alieni nelle narrazioni delle riviste statunitensi della *golden age*.

Lungo la prima direttrice si muove l'alieno di "Punto d'incontro" (*Cosmo* 35, 1959). Questo racconto lungo è strutturato da due narrazioni alterne che avanzano simmetricamente a poco a poco fino a convergere, come suggerisce il titolo, in un punto d'incontro finale. La prima narrazione assume il punto di vista di Mlui, abitante della città di Llwoor, situata su un pianeta di una galassia remota. Con puntiglio etnografico, Rambelli descrive dettagliatamente la civiltà di Mlui, collocandola morfologicamente sul versante teratomorfico dell'alieno, ma cognitivamente sullo stesso piano umano, se non superiore. Rambelli descrive gli abitanti di Llwoor come creature grandi più o meno come cani lupo, di colore verdastro e pelosi, dotati di otto pseudopodi al posto degli arti, — quattro inferiori e quattro superiori— e una proboscide. Sono anfibi e suddivisi in tre sessi: femmine, maschi e neutri. Le femmine sono in media fisicamente più grandi degli altri due sessi, hanno il diritto alla poliandria (almeno tre mariti fissi, più altri quattro di riserva, oltre ad alcuni a tempo determinato). In principio, abitavano le profondità dell'oceano di metano che ricopre la quasi totalità del loro pianeta, ma nel corso dell'evoluzione sono emersi in superficie e ora vivono in città galleggianti, immersi in un'atmosfera di idrogeno, cloro e ammoniaca. Si autodefiniscono Razza Eletta e adorano delle divinità chiamate i Padroni del Cielo. Sono scientificamente e tecnologicamente avanzati, hanno sviluppato il volo spaziale e la loro più alta manifestazione artistica consiste nel creare elaboratissimi intrecci di corda. Nodi e groppi stanno anche alla base del loro linguaggio, che l'autrice probabilmente estrapola dai *quipu* delle civiltà Inca.

Mlui è un abilissimo creatore di intrecci e partecipa alla manifestazione periodica che proclama il "ru", il reggitore della città di Llwoor, scegliendo il migliore tra gli artisti di intrecci che si esibiscono. Essere scelto come "ru" gli assicurerebbe anche di diventare uno degli sposi di riserva della bella Wmai, di cui è innamorato. L'abilità di Mlui sembra assicurargli la vittoria, ma lo stratagemma ingannevole di un vecchio artista gliela strappa all'ultimo momento. Così sconfitto, a Mlui non resta che riparare nel suicidio rituale, secondo quanto avverte il codice d'onore degli Llwooriani, anche se il suo amico neutro Blem vorrebbe convincerlo a fingere la morte e fuggire in un'altra città. Durante il periodo di isolamento rituale che precede il suicidio, Mlui viene visitato da un emissario dell'anziano Mru, sovrano-scienziato che gli offre la possibilità di riscattarsi accettando una missione per scoprire nuove civiltà intergalattiche.

La storia di Mlui viene a questo punto interrotta dalla seconda narrazione, focalizzata in Sherwood Garner, giovane pilota terrestre di voli interplanetari turistici a cui viene parimenti offerta l'opportunità di lasciare il suo lavoro e la Terra, per affrontare una missione esplorativa intergalattica, il cui scopo è entrare in contatto con civiltà extraterrestri senzienti. Sherwood accetta la missione e s'imbarca sull'astronave "Kappa" —la stessa di *CM* di cui ritroviamo anche alcuni membri dell'equipaggio. A questo punto, il racconto si alterna tra le vicende di Mlui e quelle di Sherwood, insistendo soprattutto sulla necessità di ingaggiare rapporti diplomatici e di pace qualunque sia la natura e l'aspetto degli eventuali alieni. Le due storie finalmente convergono quando Mlui e l'equipaggio terrestre, senza sospettare della reciproca presenza, atterrano su un pianeta la cui conformazione è molto simile a quello di Mlui. Mentre Mlui si tuffa tutto contento nell'oceano di metano, poco distante, i terrestri, disillusi dal trovarsi su un ennesimo pianeta inospitale e disabitato, decidono di sostare giusto il tempo per prelevare alcuni campioni di materiale. Nel perlustrare l'area, Sherwood giunge fino all'orlo della banchisa di fronte all'oceano e Mlui lo vede:

Per poco non svenne per l'orrore. Il suo paradiso, quel bellissimo mondo gemello della sua terra, era abitato: la cosa scura che aveva scorta da lontano era viva, ed era un mostro.

Era grosso tre volte più delle più grosse femmine, ed aveva una pelle lucente come un metallo bruno. Non strisciava sul ghiaccio, ma si teneva ritto su due pseudopodi di esagerata lunghezza, così rigidi che pareva fossero sostenuti da una complicata struttura interna. Altri due gli pendevano dai lati delle spalle e terminavano in cinque piccole appendici mobili. La testa era coperta da una sorta di cappuccio trasparente, e Mlui non capì come quell'essere potesse cibarsi, poiché non aveva proboscide. Aveva solo due occhi, che velava ogni poco con una specie di pellicola, rosea e liscia e ripugnante come il resto dell'epidermide del viso, una specie di centro della faccia e sotto s'apriva un mobile taglio orlato di un rosa più acceso. (Rambelli, 1959b, p. 117)

Nonostante il disgusto e la paura, Mlui sente il dovere di eseguire gli ordini di Mru per stabilire contatti diplomatici con altre specie e "offrire pace e amicizia a quel mostro" (p. 117). Dalla prospettiva opposta, Sherwood vede qualcosa muoversi nell'oceano e avvicinarsi verso di lui. Mlui solleva la proboscide in segno di saluto. Sherwood impugna il disintegratore e lo annienta: "Il lampo verde dell'antimateria esplose e svanì. Il ghiaccio ammoniacale fondeva in vapori bianchi che subito si ricristallizzavano. Della creatura ottopoda non c'era più traccia" (p. 118). Il racconto praticamente si chiude qui.

Il ribaltamento ironico offerto dal punto di vista del “mostro” era un espediente ampiamente impiegato nella fantascienza sociologica statunitense degli anni cinquanta, che stava già assimilando la critica all’etnocentrismo e all’universalismo attraverso l’approccio empatico del “mettersi nella pelle dell’altro”. A volte questa tecnica si riduceva ad un semplice stratagemma retorico per spiazzare il lettore e fornirgli un colpo di scena finale, come nel celebre “The Sentry” (1954) di Fredrick Brown. Altre volte, l’inversione ironica costituiva l’ossatura dell’intero racconto come in “The monsters” (1953) di Robert Sheckley. Il racconto di Rambelli è sicuramente più vicino a Sheckley che non a Brown, ma il suo approccio si distanzia da entrambi. Innanzitutto per l’assenza del colpo di scena. L’autrice adotta la tecnica quasi cinematografica del montaggio alternato, per fornirci due punti di vista simmetrici fin dall’inizio. Al lettore, come se fosse membro di una giuria di un tribunale, vengono sottoposti entrambi i casi e starà a lui stabilire il verdetto. Ma è indubbio che il processo è pilotato, che il verdetto propende nettamente a favore di Mlui; anzi, scopriamo che sul banco degli imputati, alla fine, c’era solo il terrestre. Rambelli dedica molto più tempo a descrivere il mondo di Mlui e ciò che potrebbe apparire come una semplice inversione ironica per stupire il lettore, è in realtà la proposta di un punto di vista alternativo, con una diversa struttura sociale, diverse sessualità, diverse priorità culturali. E in questa proposta, a poco a poco l’autrice costruisce un rapporto empatico con Mlui, che invece rimane freddo e distante con la controparte umana.

Rambelli utilizza un approccio simile anche nel racconto “Giove: gli spettri di Io” (*Cosmo* 69 e 70, 1961) nonostante la proposta sia qui decisamente più ludica e disimpegnata. La narrazione alterna le vicende dei Jiil, creature evanescenti e fantasmali che vivono su Io, uno dei satelliti naturali di Giove, e quelle di Ed Conte, dirigente di una multinazionale (anzi, di una multi-planetaria) dalle origini aristocratiche, in viaggio d’affari con il collega Bernie Rover verso Ganimede, dove studiano le possibilità di impiantare una raffineria. I Jiil trascorrono il loro tempo immersi in un’innocenza infantile, sempre alla ricerca di nuovi giochi e nuove curiosità. Na è il più curioso tra i Jiil e sogna di poter vedere un giorno più da vicino la verdognola Stella Pellegrina (la Terra) anche se i suoi amici cercano di dissuaderlo. Ed, invece ha la passione per lo stile e i costumi delle tradizioni aristocratiche ottocentesche, e sogna di poter aggiungere uno spettro al suo castello terrestre di Charente, come richiede l’ultima moda a cui sembrano indulgere tutti i suoi conoscenti altolocati. Date queste premesse è facile intuire dove andrà a parare il

racconto. Ed e Bernie atterrano su Io e vengono scoperti dai Jiil, che vedono nei due umani e nell'automa che si portano appresso un'occasione unica per inventare innumerevoli nuovi giochi. Ma a Ed importa solo catturare un Jiil per portarlo sulla Terra, dove potrà esibirlo come fantasma per il suo castello. Cercherà così di trarre in inganno Na, facendolo entrare in una specie di gabbia di Faraday, antesignana delle trappole di *Ghostbusters*. Giunto al castello però, Na perderà rapidamente la sua gioiosa innocenza, rivelando essere in realtà lo spirito di uno degli avi di Ed, morto in circostanza tragiche. Ed ha finalmente il suo fantasma vero, ma non sarà un'esperienza così divertente come credeva.

In questo tentativo di fondere ludicamente il genere gotico con la fantascienza, il racconto perde molta dell'efficacia critica del precedente. Ciononostante, l'autrice rende bene la figura di Ed come il nuovo individuo consumista del *boom*, intrappolato dalle mode, dalla bramosia di possesso e dall'ansia da status sempre frustrata dall'uscita di un articolo più nuovo e scintillante, come ne "Il pollo ruspante" di Gregoretti (confronta p. I, c. 2).

Come ultimo esempio della prima direttrice lungo la quale si muove l'alieno rambelliano ho scelto una scena tratta da *LF*, dove l'autrice impiega la configurazione teratomorfica. Quando il Gilgamesh Fars intraprende il viaggio alla ricerca del segreto dell'immortalità, la sua prima meta è il pianeta Nieh su cui dimorano gli uomini-scorpioni dei quali le leggende narrano che possano vivere quasi in eterno.

Col loro orripilante aspetto dimorfo, gli uomini scorpioni conformano un esempio classico di biologia fantastica, assemblata combinando alcune strutture che Noel Carroll (1990) indica come costitutive dell'essere mostruoso: la *fusione* tra esseri umani e scorpioni; l'*ingrandimento* (*magnification*) degli scorpioni, creature già di per se generalmente considerate ripugnanti o terrificanti nella nostra cultura; e la *moltiplicazione* (*massification*) di questi esseri in un esercito sterminato apparentemente inesauribile.²¹⁹ Limitandoci alla sola fantascienza, Csicsery-Ronay considera processi di ibridazione analoghi per definire il "corpo grottesco" dell'alieno, la cui repulsione deriverebbe dallo "shock at detecting different physical processes in the same body, violating the sense of

²¹⁹ "Fantastic biologies, linking different and opposed cultural categories, can be constructed by means of fission and fusion, while the horrific potential of already disgusting and phobic entities can be accentuated by means of magnification and massification. These are primary structures for the construction of horrific creatures. These structures pertain primarily to what might be thought of as the biologies of horrific monsters" (Carroll, 1990, p. 50).

stability and integrity of thing, and revealing unsuspected dimensions that escape direct rational human control” (2009, p. 185). Secondo Csicsery-Ronay, davanti al corpo grottesco la razionalità non è in grado di processare ciò che i sensi recepiscono e questo provoca una reazione istintiva al fatto che “c’è qualcosa che non va” e un’immediata sensazione di terrore e/o repulsione. È proprio questa la reazione che colpisce Fars e il suo esercito, quando si trovano al cospetto degli uomini scorpioni, a cui viene apparentemente affidato il ruolo di BEM.

Quando Fars si confronta con loro e li sollecita a rivelare il segreto della loro quasi-immortalità infatti, gli uomini scorpioni gli si scagliano ferocemente addosso, scatenando una brutale battaglia che culmina con il sequestro di Bael, il luogotenente di Fars, e la ritirata dei suoi soldati, sovrastati in efferatezza e in numero dagli orripilanti alieni. Più che dall’orrore della battaglia, i soldati sono sopraffatti dall’aspetto degli avversari:

“Ti prego, Dio-Re” un Difensore del Cielo barcollò, muovendo un passo verso di lui [...] “Interrompi i contatti. Noi non vogliamo vedere quegli esseri. Spara senza mirare. Intorno a noi, da ogni lato, vi sono soltanto loro, non puoi sbagliare. Ma non vogliamo...non sono capace di sopportare la loro vista” (Rambelli, 1961h, p. 87).

Ma proprio nel momento in cui questo senso di repulsione viene esplicitamente confessato, l’autrice inserisce l’inversione ironica che ribalta la convenzione del mostro. Gli uomini scorpioni non hanno ucciso Bael, anzi, lo riportano indietro e offrono di restituirlo a patto che gli umani abbandonino immediatamente il pianeta. Sono gli esseri umani a costituire una minaccia per gli uomini scorpioni, ad avvelenare il pianeta con la loro sola presenza, pregiudicando la semi-immortalità degli indigeni. Infatti, come una specie di virus, la presenza degli umani condanna anche gli abitanti di Nieh all’invecchiamento e alla mortalità. “Il nome della vostra razza è morte” dice uno di loro e “contagiate con la vostra lebbra tutti coloro che avvicinate” (p. 91). Con questo giro inaspettato, Rambelli trasferisce nuovamente il ruolo di mostro all’essere umano.

Passiamo ora alla seconda direttrice, ossia l’alieno teriomorfo come rappresentazione di intelligenza e senso etico-morale superiori, tornando per qualche momento ai mansueti “leoni” di *CM*. Dal punto di vista morfologico, Rambelli li assembla combinando caratteristiche di vari felini, ma a differenza degli uomini-scorpioni, qui la fusione non produce il corpo grottesco poiché le varie parti provengono dalla stessa famiglia di

mammiferi combinate armonicamente. A queste caratteristiche fisiche l'autrice aggiunge un'attitudine mansueta e serena, conseguenza di una saggezza quasi mistica che s'ispira al razionalismo aristotelico, riassunto qui dalla riflessione del leone Waugh nell'accogliere la spedizione umana:

—Noi stimiamo molto— proseguì, più esitante, la voce —coloro che si affaticano per conquistare la conoscenza attraverso l'azione. Noi riteniamo che l'azione, essendo manifestazione di forze potenziali tendenti a esprimersi nel tempo e nello spazio, sia una strada più imperfetta della speculazione intellettuale, che è veramente pura quando si inserisce, immedesimandovisi, nella realtà immanente ed evolutiva dell'universo, che comprende le sue possibilità attuali e future. Tuttavia, l'impegno che vi ha spinti ad avventurarvi nello spazio alla ricerca della verità oggettiva è nobile e degno e siamo lieti di accogliervi con sentimenti di amicizia nella nostra casa (Rambelli, 2007, p. 72).

I "leoni" sono quindi creature superiori, ma pacifiche, umili e curiose e a cui l'autrice aggiunge facoltà sovranaturali, frutto di un'estensione speculativa del loro razionalismo filosofico: telepatia, estrapolazione di eventi futuri e capacità di ricombinare mentalmente le molecole dell'aria per creare "visioni" tridimensionali. Queste facoltà saranno utili all'equipaggio terrestre per proseguire con la loro missione, ma ciò che conta qui è la costruzione di un'ideale razionale ed etico-morale che Rambelli promuove più o meno direttamente in tutte le sue opere. L'ordine, il senso di pace ed equilibrio della civiltà dei leoni esce dal mero corpo alieno per trasfondersi nella descrizione ambientale della società simbiotica che questa specie ha instaurato con altri esseri, un quadretto bucolico ricavato nuovamente dalla cultura e architettura ellenica, nel quale giardini ordinati e armoniosi, aiuole floreali e sentieri di sabbia adornano candidi e simmetrici peristili. Attraverso una razionalità apollinea, Rambelli reinterpreta il sentimento di concordia universale mutuato da Simak e di cui gli esseri umani non sono gli ambasciatori, ma i destinatari.

Ancor più palesemente simakiane solo le creature di "Ma i fiori del prato" (1972), delizioso e malinconico racconto in appendice a *MF* e "realisticamente" ambientato nella sua Cremona natale.

In una casa di campagna alla periferia della città, vive un anziano e acciaccato ex-bidello in pensione. Di indole solitaria, a parte qualche giornata passata in trattoria, dedica la maggior parte del suo tempo a scrivere poesie nella speranza di poterle un giorno pubblicare. Una speranza alimentata da un suo ex-alunno, ora professore di letteratura nella stessa scuola dove il vecchio lavorava e con cui da tre anni si trova almeno una volta

ogni quindici giorni per correggere e limare i suoi versi. Il vecchio sospetta che il professore continui a prolungare quegli incontri perché non ha il coraggio di dirgli che le sue poesie non sono abbastanza buone. Da qualche tempo poi, nel campo di girasoli dietro casa sua, vivono certe creaturine che il vecchio in un primo tempo scambia per scoiattoli, ma osservandoli meglio considera siano più simili a strani criceti con gli occhi turchini. Un giorno, uno di questi gli si avvicina e il vecchio comincia a ricevere dei pensieri che riconosce come non suoi. Lo “scoiattolo” sta infatti comunicando telepaticamente con lui e lo conduce all’interno del campo di girasoli dove giace una piccola astronave. Il vecchio scopre così che le creaturine vengono da un altro mondo e sono sulla terra per una bizzarra missione: stanno cercando un oggetto o una forma che, indipendentemente dalla funzione, sia espressione della massima bellezza della civiltà umana. L’ex-bidello decide di aiutare lo “scoiattolo” nella sua missione, portandolo in giro per i musei e le gallerie d’arte della città, ma la creatura non è soddisfatta. “Bisogna trovare una forma perfetta, che abbia una giustificazione logica comprensibile a chiunque. Bisogna trovare la bellezza assoluta della tua civiltà” (Rambelli, 1972b, p. 133). Allora l’ex bidello lo porta con sé a Milano, approfittando di un’appuntamento con un editore amico del professore, ma anche nella grande città, lo scoiattolo sembra deluso da tutto ciò che vede. Nel frattempo, l’incontro con l’editore —gentile, ma vago e sbrigativo— non soddisfa il vecchio, sempre più perplesso e deluso dalle sue poesie. Sulla via del ritorno, nei pressi dell’aeroporto di Linate, il boato di un aereo in decollo sorprende lo scoiattolo, colpito da quel velivolo in cui sembra riconoscere, finalmente, la forma perfetta che cercava. Quando più tardi il vecchio apprende la notizia della scomparsa di un aereo, capisce che sono stati gli scoiattoli e si sente tradito. La sua frustrazione aumenta quando riceve una lettera di rifiuto dall’editore per la pubblicazione delle sue poesie. Ciò precipita la sua già precaria condizione di salute e, colto da una dolorosa fitta al costato, sviene prima di poter chiedere soccorso. Quando riprende conoscenza si trova in ospedale. Tutto il personale si mostra premuroso e affabile, ma il vecchio sa che si comportano così solo per occultargli la verità sulla sua effettiva condizione di salute e sente di averne abbastanza di questo compatimento degli altri: “il vecchio bidello cominciava a sospettare che la gente fosse così gentile quando non aveva altro, ma proprio nient’altro, da offrire al prossimo” (p. 147). Solo e moribondo, si sente tradito da tutti quelli che gli hanno mostrato questa falsa gentilezza: il professore, l’editore, il dottore, l’infermiera e persino il piccolo alieno, che ha

approfittato di lui per poi abbandonarlo. Ma non è così, lo “scoiattolo” non solo lo visita in ospedale, ma cerca anche di realizzare il desiderio del vecchio, facendogli credere che la lettera di rifiuto dell’editore fosse un equivoco e consegnandogli, come dimostrazione, un centinaio di copie del suo volume. Il vecchio realizza immediatamente che si tratta di un altro trucco extraterrestre, ma è toccato dall’atto di amicizia disinteressata dello “scoiattolo”. Ora può morire tranquillo, circondato da preziose copie rilegate delle sue poesie.

I toni pacati e malinconici, l’assenza di azione e di descrizioni barocche, l’ambientazione contemporanea, realista e più intima e un’atmosfera pervasa di dolore e solitudine ne fanno una produzione decisamente atipica per Rambelli, che potrebbe risalire al periodo in cui l’autrice elaborava la propria esperienza con il tumore. Rimane invece il tema ricorrente dell’amicizia, che qui si esprime nel rapporto profondo che si instaura tra il vecchio e il piccolo ma poderoso alieno. La derivazione simakiana, sottolineata anche dall’editore Mario Vitali nella presentazione del volume è piuttosto evidente. Gli “scoiattoli” ricordano nell’aspetto alcune delle delicate creaturine dello scrittore statunitense, come i *venerables* (“Mirage”, 1950) e probabilmente i *sitters* (“The sitters”, 1958) che si nutrono di bellezza. Rambelli però, ne fa creature decisamente più teriomorfe, una fusione tra scoiattoli e criceti, che infondono tenerezza e un senso di fragilità in chi le osserva:

Era così piccola, un niente fatto di pelliccia morbida e di occhi turchini e di un nasetto roseo e di zampe minuscole che sembravano caricature delle mani di un uomo, e lui avrebbe potuto schiacciarlo, ridurlo in poltiglia con un colpo di tacco, eppure quel cosino non aveva paura (Rambelli, 1972b, p. 111).

Notiamo però la significativa suddivisione di questo periodo in due immagini contrastanti: la prima tenera e delicata, la seconda cruda e brutale, che servono a rendere ancora più efficace l’idea che segue: “quel cosino non aveva paura”. Le creaturine aliene non possono temere gli esseri umani terrestri, poiché dietro la loro apparente fragilità si nasconde una civiltà tecnologicamente ed eticamente superiore, che ribalta una volta ancora la prospettiva antropocentrica delle prime *space operas*, anche se, a differenza di quanto accadeva con i “leoni”, qui l’*umanità cosmica* simakiana è ridotta ad una dimensione più individuale e intima.

Quest'idea però rimane radicata nell'autrice, che la riprenderà molti anni più tardi, quando avrà modo di svilupparla in forma più complessa e organica in *AI2*, il seguito della saga vanvogtiana, dando vita ad una civiltà di saggi erranti a partire da una rielaborazione ingegnosa dei terribili ragni creati da Alfred Van Vogt.

Infatti, in uno degli episodi finali di *The weapon makers* (1952)²²⁰, secondo libro della saga di Isher, Robert Hedrock, —l'umano immortale fondatore dei negozi d'armi e iniziatore segreto della dinastia Isher— viene catturato da aracnidi giganteschi, che Van Vogt si limita a chiamare semplicemente ragni. Si tratta di una specie aliena tecnologicamente e scientificamente avanzatissima, ma dominata da una fredda logica che la rende apparentemente incapace di provare emozioni.

I ragni vagano per l'universo a bordo di un'immensa astronave per soddisfare la loro curiosità scientifica, ma sono costretti a mantenere la loro identità segreta per non mettere a repentaglio l'esistenza stessa della loro specie, ridotta ormai a un numero esiguo di individui. Visto che l'incontro fortuito con Robert Hedrock nello spazio compromette il loro anonimato, la loro logica gli suggerisce che l'unica soluzione è ucciderlo. Allo stesso tempo, non vogliono sprecare l'opportunità di avere per le mani un esemplare umano per studiarne più a fondo la specie. L'esecuzione di Hedrock viene così sempre rimandata per via di qualche nuovo esperimento, fino a che l'umano riuscirà a trovare uno stratagemma logico che renderà inutile la sua morte²²¹.

Quando Rambelli comincia a studiare seriamente la possibilità di dare un seguito alla saga degli Isher, considera che uno dei punti cruciali dello sviluppo riguardava appunto l'origine dei ragni e le ragioni che avevano portato Van Vogt alla loro creazione. Nella postfazione, poi mai pubblicata, in cui l'autrice spiega la genesi del libro, viene evidenziato il fatto che i ragni di Van Vogt si comportano in maniera piuttosto bizzarra, minacciando più volte di uccidere Hedrock, ma senza mai portare a termine la loro sentenza, anzi, decidendo alla fine addirittura di resuscitare l'imperatrice Innelda. Questa

²²⁰ Il testo fu pubblicato per la prima volta in serie, sulla rivista *Astounding Science Fiction* dal febbraio all'aprile del 1943. Apparve poi in forma di romanzo nel 1947 e di nuovo nel 1952 in un'edizione completamente rivista per apparire come seguito di *The Weapon Shops of Isher* (1951), a sua volta un fix-up di tre storie precedenti. Il romanzo venne pubblicato in Italia nel 1953 nella collana Urania, con il titolo *Hedrock l'immortale*.

²²¹ Robert Hedrock libererà nello spazio una moltitudine di dischi sui quali sono registrate le informazioni che rivelano l'identità dei ragni. Vanificata così la possibilità di mantenere l'anonimato, per i ragni cade anche la necessità di eliminare Hedrock.

freddezza di facciata non convince Rambelli che inoltre non ritiene gli aracnidi adatti a creare una civiltà evoluta, poiché non gregari e incapaci di collaborare tra loro o con altre specie:

Se gli extraterrestri di Van Vogt fossero stati mega-api o super-formiche, ce li saremmo tenuti così com'erano. Ma quando un ragno ne incontra un altro, di solito lo ammazza; e persino le femmine, che sono molto più grosse dei maschi, dopo l'accoppiamento spesso e volentieri divorano il consorte. Quali contatti stimolanti e creativi possono esistere tra esseri simili, al di fuori del brutale meccanismo della riproduzione? (Rambelli, 1982b, p.4).

Crebbe in lei la sensazione che questi alieni non fossero tanto spietati come si presentavano, ma che dovevano *apparire* spietati per difendersi. È qui il punto di svolta originale dell'autrice: una specie aliena che per proteggersi crea l'illusione di una creatura mostruosa, di un corpo grottesco capace di incutere timore nell'universo, non allo scopo di dominarlo, ma come inganno per non usare violenza:

Quindi, i ragni mostrati a Hedrock dovevano far parte della “maya”, dell'inganno voluto dagli extraterrestri per proteggersi. Dovevano avere, in realtà, un aspetto diverso. Probabilmente umanoide. A questo punto entrò in gioco la mia venerazione per Simak e certi suoi adorabili extraterrestri. E mio figlio mi fece osservare che esseri tanto potenti ed evoluti, ben difesi, sia pure in modo passivo, dall'attacco di possibili nemici, dovevano essere necessariamente benevoli, pieni di gioia di vivere. La suprema sapienza porta a una suprema semplicità, a una serenità e a una gaiezza infantile. E gli extraterrestri di Van Vogt se ne andavano in giro per l'universo per esplorare e scoprire, con un unico fine, la conoscenza, la curiosità. L'immagine dei “nostri” extraterrestri si impose immediatamente: c'è un animale più curioso delle scimmie? Ed ecco i nostri extraterrestri diventare amabili uistiti alti un metro, graziosi e fragili, curiosi, assolutamente non-violenti, che avevano effettivamente ai loro ordini robot semiorganici a forma di ragni [...] Avevamo risolto l'enigma degli extraterrestri di Van Vogt servendoci scrupolosamente degli indizi contenuti nel secondo romanzo del ciclo, e potevamo sfruttarli a modo nostro (pp. 4-5).

Come per gli “scoiattoli”, anche dietro l'apparente fragilità delle piccole scimmiette aliene si nasconde un potere straordinario, che i Kleyai —questo il nome con cui l'autrice e il figlio Erik ribattezzano gli alieni— mettono al servizio del bene universale e della curiosità scientifica. Predicando un'assoluta non violenza, anche quando è a rischio la loro stessa vita, i Kleyai, davanti all'incombente minaccia della distruzione dell'universo, impiegano tutte le risorse di cui dispongono per mettere in salvo quante più specie possibili.

E così, i piccoli alieni delle più recenti produzioni rambelliane solo imbevuti delle caratteristiche intellettuali ed etico-morali del superumano, che Rambelli integra con una dichiarata influenza simakiana e una cosmovisione ispirata alle filosofie orientali di cui, in quel periodo, aveva già tradotto numerosi volumi.

L'alieno rambelliano, che aveva iniziato la sua carriera ancora dissimulato dietro la maschera di un "demone", si converte rapidamente in un'ideale di saggezza innocente che trascende l'umano, un umano già mediocre, irrimediabilmente limitato, fallibile e probabilmente insalvabile, forse un'equivalente fantascientifico di quel piccolo borghese che per molti intellettuali degli anni sessanta e settanta rappresentava una morbosa condiscendenza con la società dei consumi. Anche attraverso l'alieno non antropomorfo traspare nuovamente quindi quella visione scettica dell'umanità, mediante la quale l'autrice, dissimulatamente ma non troppo, fa scendere l'uomo dal piedistallo antropocentrico. Questa visione apparirà ancora più manifesta nei due approcci di Rambelli col genere distopico, in cui l'essere umano sarà direttamente messo a confronto con se stesso.

3. Distopie, mitologie e rappresentazioni femminili

3.1. *O brave new world, that has such people in 't!*

Dal momento in cui Rambelli comincia ad occuparsi dei periodici e delle collane de La Tribuna, indirizza decisamente la sua linea editoriale verso il filone della fantascienza sociologica, coerente sia con l'orientamento più sofisticato della rivista *Galaxy* di H. L. Gold, da cui prelevava la gran parte della narrativa breve, sia con la tendenza sempre più diffusa tra gli autori anglo-statunitensi degli anni cinquanta di pubblicare opere più critiche verso l'utopia tecnoscientifica e la cultura consumista. Come abbiamo già avuto modo di osservare, Rambelli difese la linea sociologica a spada tratta, spesso lanciandosi in invettive feroci e incappando in polemiche talvolta esagerate che coinvolgevano i vari *clan* italiani in cui la già di per sé piccola setta fantascientifica italiana si era scissa.

Conviveva dunque in Rambelli una contraddizione evidente, come ebbe modo di osservare anche Ugo Malaguti²²², tra la sua attività di curatrice e quella di scrittrice, dove Rambelli mostrava di sentirsi più a suo agio nell'elaborazione di avvincenti peripezie. Eppure, paradossalmente, è proprio nei rari momenti in cui si cimenta con narrazioni "sociologiche" che riesce a dare il meglio di sé. La pubblicazione di *PTV* rappresenta uno di questi momenti, inserendosi appieno nel filone pessimista della fantascienza post-atomica a tinte distopiche, in cui la promessa di una rinascita della civiltà umana verso un futuro eticamente valido è sempre frustrata dall'egoismo insito nell'umanità stessa. Un approccio completamente diverso, ma non meno scettico, è quello che veicola la scrittura

²²² Nel lungo editoriale di *Nova SF** dedicato alla scomparsa dell'autrice, Ugo Malaguti, accennando all'unico romanzo sociologico dell'autrice, *Il ministero della felicità*, afferma: "si trattava di un'opera più vicina alla corrente sociologica della quale Roberta Rambelli era stata appassionata propugnatrice, anche se il meglio di sé l'autrice riusciva a darlo nel filone epico e poetico che —per ironia del caso— era più distante dai suoi gusti critici" (Malaguti, 1996a)

di *MF*, una satira anti-consumista che estrapola e rielabora, lungo direttrici ironiche e grottesche, alcune delle tendenze più eclatanti del modello capitalista, come l'onnipresenza e onnipotenza della pubblicità e la spettacolarizzazione del quotidiano, così come tratti socio-culturali più propriamente italiani che emergono con forza durante il "miracolo economico": l'apatia e ipertrofia degli enti statali, il fanatismo calcistico, l'invasione delle canzonette e delle riviste patinate, le mode stravaganti, il corpo femminile come oggetto di consumo.²²³

Nonostante gli approcci distinti, entrambi i romanzi giocano con le caratteristiche ambigue della modalità distopica²²⁴: mentre *PTV* mantiene una porta aperta all'utopia nonostante lo scetticismo di fondo, *MF* tende alla negazione dell'utopia mediante l'evacuazione della speranza utopica (Murphy, 2009, p. 473).

Intendo qui utopia secondo l'elaborata nozione proposta da Ernst Bloch, come *telos* paradossale e mai raggiungibile, come "homeland where no one has ever been but where alone we are authentically at home" (Freedman, 2000, p. 65). Freedman sintetizza così la nozione di utopia blochiana per adattarla alla sua ipotesi di una fantascienza come valido strumento critico:

Utopia can never be fixed in the perspective of the present, because it exists, to a considerable degree, in the dimension of futurity: not, however, in the future as the latter is imagined by mere chronological forecasting, or in mechanistic and philistine notions of bourgeois "progress," but rather as *the future is the object of hope*, of our deepest and most radical longings. These are longings that can never be satisfied by the fulfillment of any individual wish (say, for personal wealth) but that demand, rather, a revolutionary reconfiguration of the world as a totality. Utopian hope or longing, in other words, possesses an

²²³ L'uso del corpo femminile come veicolo pubblicitario divenne, durante la prima metà degli anni sessanta, anche un tema di satira, alimentato sia dalla critica ai "persuasori occulti" che alla diffusione pervasiva dell'erotismo in molti ambiti culturali, in particolar modo nel cinema (Brunetta, 1998, pp. 174-176). Si pensi a "Le tentazioni del dottor Antonio", episodio firmato da Federico Fellini nel film *Boccaccio 70* (1962), un esempio significativo di satira verso l'irruzione dell'erotismo nel costume italiano.

²²⁴ Il termine distopia è stato spesso usato come termine specularmente antitetico all'utopia e quindi come sinonimo di anti-utopia o utopia negativa. Qui lo impiego nell'accezione proposta da Thomas Moylan, che nel suo *Scraps of the untainted sky* (2000) ne riconosce invece un carattere ibrido che, pur presentando uno scenario sociale giudicato peggiore rispetto al presente empirico dell'autore, oscilla tra i due poli dell'utopia e dell'anti-utopia. "Dystopias negotiate the social terrain of Utopia and Anti-Utopia in a less stable and more contentious fashion than many of their eutopian and anti-utopian counterparts. As a literary form that works between these historical antinomies and draws on the textual qualities of both subgenres to do so, the typical dystopian text is an exercise in a politically charged form of hybrid textuality [...]"

Questa accezione di forma narrativa ibrida serve in maniera più adeguata le ipotesi proposte sulle narrazioni di Rambelli che, secondo quanto ho cercato di dimostrare, creano continue *zone di vicinanza*.

inherently collective character and at bottom has nothing in common with individualist impulses like greed (p. 64, corsivo è mio).

L'utopia è quindi un progetto proiettato nel futuro che possiede una dimensione sia sociale che psicologica, anche se questo futuro non è da intendersi come una mera previsione o estrapolazione del presente, ma l'“oggetto di una speranza” collettiva, un desiderio condiviso. Ciononostante, quando si tenta di metterla in pratica, l'utopia diventa inevitabilmente il progetto di qualcuno, di un individuo o di un gruppo che decide per gli altri quali siano le speranze e i desideri da perseguire, che piacciono o meno. È qui che l'utopia si converte in distopia, in quanto tentativo sempre fallito di realizzare un sogno collettivo, il risultato finale di una speranza frantumata spesso a causa dell'egoismo, dell'ambizione e dall'avidità umani. Questo processo è particolarmente evidente in entrambi i romanzi che analizzerò di seguito.

3.1.1. *Perché la Terra viva*

La struttura del romanzo si rifà al repertorio fantascientifico della “storia futura”, mediante la quale si inanellano narrazioni apparentemente indipendenti, ma legate da un *continuum* storico che si protrae spesso per centinaia o addirittura migliaia di anni. Tra gli autori anglo-statunitensi, questo espediente permetteva, tra le altre cose, di pubblicare i famosi *fix up*, romanzi costituiti da racconti in precedenza non collegati tra loro e pubblicati su una o più riviste e in periodi diversi. Fu un espediente molto popolare, soprattutto a partire dagli anni cinquanta, come rimedio al *boom* del romanzo tascabile e alla corrispondente crisi delle riviste *pulp*. Due tra gli autori fondamentali nella formazione fantascientifica di Rambelli hanno prodotto alcune tra le “storie future” più diffuse: Isaac Asimov, con i cicli della *Fondazione* e *Io, Robot*, e Clifford Simak con il celebre *City*.

Il romanzo di Rambelli si compone di quattro racconti denominati “libri”, una scelta che rimanda alle convenzioni terminologiche delle opere letterarie classiche, producendo l'effetto di una “storia” esemplare, recuperata e confezionata in un futuro ancora più remoto rispetto alla cronologia della narrazione. I quattro “libri” sono scanditi da un intervallo temporale di cinquecento anni a partire dal 2346. Un breve antefatto, a modo di introduzione, spiega le condizioni che hanno portato la Terra ad un rapido e inesorabile riscaldamento globale —monito funesto quanto familiare al giorno d'oggi, ma decisamente atipico per la fantascienza dell'epoca— che porta allo scioglimento dei

ghiacci, rendendo i poli le uniche zone temperate del pianeta. Qui si apre il “Libro I: anno 2346”, ambientato in un’Italia settentrionale convertita in un inferno subtropicale, uno dei teatri di una guerra eterna tra due fazioni, l’euroasiatica e l’afroamericana, e in cui l’unica specie a prosperare è quella dei rettili. Uno dei principali fronti della guerra è situato tra le Alpi, popolate di serpenti e fustigate dal caldo, dai virus, dall’umidità e dalle malattie. Carlos Valdes è uno dei soldati della fazione euroasiatica, il cui unico scopo è combattere e cercare di sopravvivere, giorno dopo giorno, senz’altra motivazione che riuscire ad arrivare vivo alla settimana di licenza che tocca ad ogni soldato. A Carlos toccherà la settimana successiva e non vede l’ora di lasciare quell’inferno perché sa che sarà per sempre. Carlos infatti è diverso dagli altri soldati, fa parte della casta privilegiata di Myra, capitale dell’Antartide, ma è condannato a combattere perché era stato membro di un gruppo di ribelli che aveva scoperto un terribile segreto e aveva minacciato di diffonderlo, ossia che la guerra:

[L]’avevano inventata di comune accordo, le classi dirigenti degli Euroasiatici e degli Afroamericani, per impegnarvi le masse dei popoli [...] Avevano dato alle masse il compito di una guerra, per non essere obbligati a difenderle e per avere il tempo di mettere se stessi al sicuro. Dirigenti euroasiatici ed afroamericani vivevano gomito a gomito nelle rocche canadesi od antartiche, e periodicamente si ritrovavano per escogitare nuovi espedienti per rinfocolare la guerra frantumata in scaramucce sempre più fiacche, e concludevano le riunioni brindando a se stessi, alla propria sicurezza, alla memoria degli sciocchi forzati che morivano a migliaia garantendo loro la tranquillità (Rambelli, 1960f, p. 6).

Il gruppo venne soppresso sul nascere e immediatamente giustiziato, ma Carlos fu risparmiato solo grazie all’intervento di uno zio membro dello stato maggiore dell’esercito e comunque condannato a un anno al fronte, con poche possibilità di sopravvivenza. Invece era sopravvissuto e in una settimana sarebbe tornato a casa. O almeno così credeva. Alla vigilia della sua licenza, infatti, gli “africani” dall’altra parte del fronte chiedono di parlamentare perché vogliono offrire ai loro nemici un traditore che apparentemente si era lamentato della guerra e stava diffondendo voci sulla necessità di una tregua e di una ribellione contro i capi. Carlos non può che empatizzare con il “traditore” perché sa che ha ragione, e in un momento di distrazione esprime il suo disappunto, un errore che si rivelerà fatale. Il servizio per il Controllo del Morale delle truppe ha infatti microfoni sparsi ovunque e, sentendo il commento di Carlos, deciderà di revocargli indefinitamente la licenza. Carlos sarà condannato a non lasciare mai più il fronte.

Qualche anno dopo l'uscita di questo romanzo, nel presentare *La penultima verità* (*The penultimate truth*, 1964) di Philip K. Dick, uscito per la collana La Bussola nel 1966, Rambelli non può fare a meno di richiamare alla memoria alcune analogie tematiche del romanzo con questo episodio, stabilendo una linea di contatto con l'autore e rivelando al tempo stesso di dividerne, in certo modo, la cosmovisione:

Questa amarissima morale di Dick, che rovescia e smentisce con encomiabile ardimento la tesi ottimista del Dick poco più che ventenne, è agghiacciante e in fondo più verosimile: a me è particolarmente cara perché si tratta di una tesi che io stessa ho sfruttato, nella prima parte di uno dei pochissimi romanzi miei che sono disposta a non rinnegare: la tesi di una élite che se la intende al vertice, imponendo una guerra e i sacrifici di una guerra alle masse per salvaguardare i propri interessi (Rambelli, 1966e, p. 7).

Il "Libro I" si colloca decisamente sul fronte anti-utopico di questa distopia, non lasciando alcuno scampo al protagonista, né prospettando alcuno sviluppo possibile della condizione sociale di quel mondo. L'unica scintilla di speranza dev'essere per forza inferita dal fatto che la Storia prosegue e che forse alle generazioni future spetta un mondo diverso, anche se il racconto non offre alcun indizio su quale direzione potrebbe prendere questo nuovo mondo. Più che della fantascienza post-atomica e sociologica, di cui comunque è figlio, il "Libro I" presenta vari punti di contatto con *1984* (1949) di George Orwell: la divisione geografico-politica in blocchi; la guerra perpetua che garantisce il mantenimento dello *status quo*; il controllo sociale che censura e limita lo spazio privato. Ma Rambelli trasla la focalizzazione del racconto sul campo di battaglia, come se Winston Smith fosse stato inviato al fronte anziché nella Stanza 101. Questo cambio di prospettiva converte l'incubo individuale in collettivo e l'autrice riesce a trasmetterne plasticamente le sensazioni, trasformando il fronte in un vero e proprio girone infernale: serpenti sempre più grossi e velenosi; caldo sempre più insopportabile e appiccicoso; virus sempre più letali; battaglie interminabili. In questo inferno, Carlos, come Winston, è già stato sconfitto. Anche se fosse tornato nella sua splendida Myra, "avrebbe accettato di confondersi nell'anonima folla dei consenzienti, pur di dimenticare per sempre la sua esperienza infernale (Rambelli, 1960f, p. 17).

Il "Libro II: anno 2846" trasferisce la sua narrazione proprio nella rigogliosa e aristocratica Myra e segue le vicende di David Moore, giovane rampollo dei piani alti, e studente di un Collegio privato ed esclusivo dove vige la linea governativa che scoraggia

l'iniziativa individuale. La guerra è ormai finita da secoli, i due schieramenti si sono sterminati a vicenda e dove le battaglie hanno fallito ci hanno pensato le malattie e i serpenti. Ora l'Antartide vive secondo i dettami di un conformismo auto-compiaciuto e condiviso, che bandisce ogni resistenza al pensiero unico del Governo, ma che è anche appagato dalla propria opulenza. Lo spirito inquieto e anticonformista del giovane David è visto quindi come una minaccia all'interno del Collegio e per questo è vittima costante di prepotenze da parte dei suoi compagni. Il suo tutore non comprende perché David, al settimo anno di studi e prossimo a laurearsi non faccia parte della Società Segreta dei Lupi, una confraternita a cui tutti aspirano aderire. David risponde che trova stupido aderire ad una setta segreta che segreta non è perché vi partecipano tutti e che funziona al contrario delle sette di questo tipo che in genere nascono per rovesciare un ordine costituito e non per appoggiarlo. Ciononostante, le incertezze sul proprio modo di pensare e l'infatuazione per la bella Henrietta, una giovane e ambiziosa studentessa altolocata e conformata alla linea del Governo, lo fanno cedere e chiederà di essere ammesso tra i Lupi. Ma il capo della confraternita, Heinz Kampelein, egli stesso pretendente di Henrietta, gli rende la vita difficile, imponendogli, per poter essere ammesso, tre prove impossibili da superare. Nel frattempo il padre di David, un ricco imprenditore tecnologico che collabora col Governo, gli chiede di laurearsi in anticipo per poter iniziare a lavorare con lui su certi sistemi balistici. Gli rivela così, che al contrario di quanto si pensasse, le due fazioni che diedero inizio alla guerra di cinquecento anni prima, non si sterminarono del tutto, che vi furono superstiti e che, seppur in stato embrionale, sembrava stessero ricostituendo una nuova comunità nelle isole Svalbard e nell'arcipelago della Nuova Semlia. David è sconvolto da quella notizia, ma accetta le richieste del padre. Viene poi chiamato dai Lupi per la cerimonia iniziatica, durante la quale gli viene chiesto di sottoporsi a una prova impossibile: resistere per tre minuti ad una potente scossa elettrica. David accetta, ma dopo appena pochi secondi, cede. Umiliato e deriso, propone al padre una missione che possa redimerlo agli occhi di tutti e che al contempo possa anticipare la sua collaborazione con il Governo. Vuole catturare uno dei terribili draghi di Komodo che vivono nelle riserve e rilasciarlo nell'isola dei superstiti a modo di avvertimento. David era rimasto impressionato da un documentario che mostrava quella bestia terribile, che aveva assunto dimensioni simili a quelle di un dinosauro e si convince che la missione della sua cattura avrebbe lavato l'onta dell'umiliazione subita innalzando la sua reputazione, soprattutto nei

confronti di Henrietta. Non solo, chiede ad Heinz, il capo dei Lupi, di accompagnarlo nella missione e questi, per non perdere la faccia è costretto ad accettare. I due ragazzi riescono a catturare due esemplari e a portarli fino a Nuova Semlia. Appena atterrati su una delle isole dell'arcipelago, riescono a liberare con facilità uno dei draghi, ma il secondo, intimorito, si rintana nella stiva. Heinz prova a sollecitarlo con un pungolo ma il varanide gigante lo attacca. David avrebbe tutto il tempo di sparare al rettile, ma mosso da un improvviso desiderio di vendetta e dalla volontà di accentrare su di sé il merito dell'impresa, lascia che l'animale sbrani un indifeso Heinz. L'episodio non è però sfuggito agli abitanti dell'isola che, non ammettendo traditori e assassini sul proprio territorio e non potendo rilasciare David per non compromettere la propria difesa, decidono di condannarlo a morte.

Anche questo secondo episodio descrive la parabola negativa del protagonista, ma in un senso specularmente opposto rispetto a Carlos. Attraverso un ribaltamento ironico, infatti, David va incontro alla sua fine proprio per aver accettato quegli ideali conformisti e vanagloriosi della sua società che aveva a lungo ripudiato. Rambelli spiazza il lettore, che inizialmente prova empatia per David, per il suo carattere ribelle e anticonformista che lo rende automaticamente un reietto nei confronti dell'autorità, dei suoi coetanei e soprattutto di Henrietta, ostile al suo rifiuto di appartenere ai Lupi: "ti compiango perché non sai quello che dici. Diventando Lupi non si diventa fantocci, ma veri uomini, si comincia ad assumere la responsabilità verso la società, ci si abitua ad obbedire senza discutere all'autorità superiore" (Rambelli, 1960f, p. 31). Però, man mano che la narrazione procede, David comincia a nutrire sempre più dubbi sulla sua posizione, la pressione della società si fa sempre più pesante da assumere e si chiede perché egli debba essere diverso dagli altri. La strampalata missione che lo porta in contatto con i superstiti, non è altro che un ultimo disperato tentativo di farsi accettare, ma a un prezzo che diviene troppo alto. David si converte in un essere meschino e traditore, e questa metamorfosi gli costerà la vita. L'epilogo anti-utopico è questa volta smorzato dall'introduzione del popolo dei superstiti, i cui fermi ideali etici suggeriscono un possibile sviluppo della storia futura in senso positivo.

Il "Libro III: anno 3346" è nuovamente ambientato a Myra, ora capitale di una società pacifica e tecnologicamente evoluta, anche se nei cinquecento anni dalla bravata di

David Moore, la conformazione socio-politica dell'Antartide ha subito mutazioni rilevanti. La società è divisa in due caste interdipendenti ma separate: quella degli Schiavi e quella dei Signori. Ma il senso dei due termini è qui capovolto: “i Signori, ignoranti ed oziosi, preoccupati solo di accumulare la maggior dose di sollazzo e di benessere nella cubatura limitata del proprio corpo e nell'intervallo altrettanto limitato della propria vita; e gli Schiavi, intenti ad assimilare tutta la scienza possibile, per servire da cervello e da buon senso, ciascuno, a quel numero di Signori che pagava il suo mantenimento ed i suoi lussi” (Rambelli, 1960f, p. 63). Mentre i Signori detengono il potere nominale e la gestione delle risorse, sono gli Schiavi a prendere le decisioni effettive in ambito politico, economico, estetico e sociale, ed entrambe le caste hanno interesse a conservare lo *statu quo*. Gli schiavi si assicurano di mantenere in funzione la macchina del *panem et circenses* che alimenta l'atrofia dell'attività intellettuale dei Signori e il loro edonismo conformista; i Signori sono contenti di pagare affinché qualcun altro pensi per loro, lasciandogli così tutto il tempo necessario per dedicarsi a qualunque frivolezza.

Giulia Iannuzzi (2014, 2.2) fa bene a identificare in questo episodio un'elaborazione estremizzata della dialettica hegeliana signore/servo, anche se Rambelli spinge il racconto verso un'ulteriore metamorfosi.

Il protagonista dell'episodio è Milton Woodrich, uno degli Schiavi più eminenti di Myra, le cui giornate vengono scandite dagli appuntamenti con i Signori di cui deve risolvere questioni puerili, che interrompono continuamente la sua attività intellettuale. Ma due avvenimenti spezzano la consuetudine di Milton e finiranno per sovvertirne i pregiudizi e alterare l'equilibrio tra le due caste. Il primo, è il rinvenimento e cattura di un pilota dei superstiti, Alexis Pedrakis, probabilmente una spia in ricognizione, che verrà affidato in custodia a Milton. Dato che dopo la “missione” fallita di David e Heinz, cinque secoli prima, non vi furono ulteriori contatti tra le due parti, i superstiti hanno sviluppato forti pregiudizi verso gli Antartici, coadiuvati da un rigido codice morale e un carattere risoluto, temprato dalle condizioni avverse attraverso le quali hanno a poco a poco, ricostruito la propria civiltà, riconquistando le parti più accessibili del pianeta prossime al polo nord. Alexis, sospettoso e inflessibile, dapprima crede di essere già condannato a morte, poi si convince che l'apparente magnanimità di Milton e la generale cordialità degli Schiavi nei suoi confronti siano solo uno stratagemma per strappargli segreti sulla sua

civiltà e convertirlo in un traditore. Temendo di cedere alle tentazioni edoniste della società antartica, Alexis tenta il suicidio. La presenza di Alexis convince Milton della necessità di entrare in contatto con i superstiti per tentare di convincerli a modificare i loro pregiudizi e sventare possibili tentativi di ritorsione e vendetta.

Il secondo avvenimento è l'inaspettata infatuazione amorosa di Milton con Elizah Martin, una delle Signore che assillavano Milton con i suoi problemi, in genere di ordine sentimentale, confessandogli ogni particolare su possibili pretendenti che cambiavano ogni tre giorni e su visioni romantiche di un futuro amoroso ricalcato, parola per parola, sulle trame di popolari "stereodrammi". All'inizio, Milton mal sopporta Elizah, arrivandola a definire "la più stupida di tutti i Signori che si fossero mai rivolti a lui" (Rambelli, 1960f, p. 69). Ma a poco a poco, dietro queste apparenze, Elizah si rivela una donna propositiva, che non teme la rottura di tabù secolari. Non solo si innamora di Milton, ma pretende da lui il diritto di ricevere lo stesso grado di istruzione riservato agli Schiavi. Milton si ritroverà a ricambiare i sentimenti di Elizah e alimentare la sua sete di conoscenza, scoperchiando, nel frattempo, le contraddizioni e ipocrisie della sua casta. Infatti, mentre i signori, seppur preoccupati, accettano di buon grado la relazione tra Milton ed Elizah, gli Schiavi, temendo di perdere la loro egemonia e invischiati in una morale più rigida, rifiutano questa violazione della consuetudine. Ciò costringe Milton a ritrattare le proprie convinzioni sulla natura del sistema a due caste, non riuscendo più ad identificarsi nell'una né ad aderire all'altra. La svolta irreversibile si produce quando Nora, una delle Schiave più importanti e intelligenti di Myra, nonché ex-moglie di Milton, tenta di avvelenare Elizah, un tentativo sventato in extremis dal superstite Alexis.

Indignato da quest'ultimo affronto, Milton decide di rendere pubblico il suo matrimonio con Elizah, muovendo il primo passo verso la commistione fra le due caste. "Ciascuno imparerà dall'infanzia ad arrangiarsi ed a pensare da sé e no vi saranno più pochi Schiavi che manovrano la moltitudine dei Signori come marionette con il pretesto di consigliarli. La prossima generazione dovrà avere la cultura degli Schiavi e la bonarietà dei Signori, e se questo vi ripugna, ebbene, allora dimostrate di meritare la sorte che vi è stata inflitta fino ad oggi" (p. 109). Alla fine, Alexis si convincerà delle buone intenzioni di Milton e potrà tornare liberamente tra i Superstiti, cercando di smantellare, se lo crederà

opportuno, i pregiudizi sugli antartici per dare inizio a una possibile relazione diplomatica tra le due società.

Una volta ancora, Rambelli gioca sul ribaltamento ironico delle premesse, spiazzando il lettore e frustrando continuamente le sue aspettative. Niente è ciò che appare e ciascuno dei personaggi si riconfigura o viene riconfigurato attraverso il superamento dei pregiudizi. La casta degli Schiavi, che veniva presentata come la più avanzata e progressista si rivela conservatrice e ottusa; quella dei Signori, ignorante ed edonista, risulta invece più aperta e bonaria; gli Antartici non sono mostri assetati di sangue come li vedono i Superstiti, così come questi ultimi non sono dei selvaggi come pensavano gli Antartici. Elizah è tutt'altro che stupida anzi, è grazie a lei che la rivoluzione sociale degli Antartici può essere innescata. Invece, la Schiava Nora si comporta da impulsiva e sconsiderata, dopo essere stata descritta come l'incarnazione dell'intelligenza in corpo femminile.

Rambelli sembra riproporre su un piano più elaborato e strutturato quella strategia *in-between*, quella costituzione di zone di vicinanza che rende impossibile una presa di posizione essenzialista e determinata. Allo stesso tempo, emergono con più nitidezza gli elementi di critica sociale. Se nell'episodio precedente dominava ancora il pensiero unico del Governo, perpetuato attraverso il condizionamento psicologico e il rigido controllo sociale, qui ci situiamo già nella società dei consumi. I Signori sono versioni più benestanti del "piccolo borghese", imboniti dai programmi che emanano costantemente dagli stereovisori, dai festival delle canzonette, dai melodrammi sentimentali, dai vezzi delle mode, convinti (dagli Schiavi) che vivere in parallelepipedi di cemento tutti uguali sia il massimo della modernità. Gli Schiavi sintetizzano la figura del politico abbindolatore con quella del "persuasore occulto" e dell'intellettuale elitario, paternalista e condiscendente. Nonostante l'auspicio ottimista che le azioni combinate di Milton, Elizah e Alexis sembrano far tendere verso un futuro utopico, lo scioglimento delle caste e l'incontro tra i due popoli porterà invece ad una nuova degenerazione.

Nel "Libro IV: anno 3846", l'ultima narrazione di questa storia futura, Myra è una città ipertecnologica nella cui piazza principale spicca il monumento ai Pacificatori, Milton Woodrich e Alexis Pedrakis che cinquecento anni prima riuscirono ad unire antartici e superstiti in un'unica federazione. Nel corso dei secoli, gli abitanti della Terra hanno

rioccupato il pianeta, eliminando rettili ed epidemie e trasformando territori ed ecosistemi per il loro sfruttamento attraverso la tecnologia. Questa nuova espansione però, ha causato il rapido sfaldamento della federazione, dando origine a cinque nuove configurazioni geopolitiche: Sultanato dell’Africa, Repubblica Panamericana, Unione Eurasiatica, Stato dell’Antartide e Confederazione dell’Oceania, che non tarderanno molto a abbandonare i buoni propositi e a entrare in competizione tra loro. L’Antartide, la più potente tra le configurazioni, mantiene l’apparenza di una democrazia, anche se in mezzo alla gente comune si annidano Ascoltatori, spie del Comando di Sicurezza, e numerosi sistemi di controllo. A livello politico inoltre, se durante la gestione ordinaria il governo agisce in autonomia, quando si tratta di questioni più problematiche attiva un sistema di sorteggio popolare, detto dei Quindici, che fa passare come massima espressione democratica ciò che in realtà è una fuga dalle proprie responsabilità. Il sistema funziona così:

Ciascuno dei quindici membri del governo scriveva su un foglio di plasticarta un numero, il primo che gli venisse in mente; poi i funzionari del Registro provvedevano a far rintracciare negli autoschedari dell’anagrafe il nome del cittadino, uomo, donna, vecchio, ragazzo, che corrispondeva a quel numero e che, per quella particolare occasione, avrebbe votato la propria decisione in sostituzione del ministro che l’aveva involontariamente designato (Rambelli, 1960f, p. 116)

I protagonisti di quest’ultimo “Libro” sono nuovamente ragazzi, Brett e Theo, studenti diciottenni di Myra. Brett è uno spaccone in cerca di avventure che si dà arie da ribelle, mentre Theo è un convinto pacifista difensore dei valori democratici. Durante una conversazione nella piazza centrale di Myra, Brett critica apertamente i progetti del governo per riprendere il volo spaziale. La sua lamentela viene captata dall’Ascoltatore Monaci che gli intima di seguirlo al Comando della Sicurezza per un interrogatorio. Monaci vuole scoprire se Brett faccia parte o possa potenzialmente diventare un Sabotatore, ossia un membro del gruppo di ribelli contrari al volo spaziale, le cui azioni sabotatrici distruggono in continuazione infrastrutture e tecnologie del governo.

Nel frattempo, Theo viene selezionato come uno dei Quindici per decidere su un’importante questione diplomatica. Il Sultanato dell’Africa e la Repubblica Panamericana pretendono dall’Antartide i danni e le scuse formali per due sommergibili abbattuti in acque internazionali, mentre l’Antartide sostiene che i mezzi si trovavano in acque territoriali, secondo un limite fissato arbitrariamente dall’Antartide stessa.

Nonostante il voto pacifista di Theo, il no alle scuse si impone e con esso una seria possibilità di un nuovo conflitto bellico. Intanto, Brett ha la possibilità di dimostrare il suo spirito avventuroso e ribelle, poiché è stato convocato segretamente dai Sabotatori per un incontro notturno. Ma trovandosi di fronte all'occasione che si pavoneggiava sempre di voler ricevere, Brett mostra la sua vera natura decidendo di rivelare tutto al Comando di Sicurezza. Contemporaneamente, viene indetta una nuova chiamata dei Quindici, perché Africa e Panamerica non hanno gradito l'affronto dell'Antartide. Questa volta, i Quindici saranno chiamati a decidere se l'Antartide dovrà entrare o meno in guerra. A quindici secoli di distanza dal terribile conflitto dei trecento anni, gli esseri umani si trovano nuovamente al bordo di una nuova guerra mondiale, dimostrando di non aver appreso nulla. L'Ascoltatore Monaci si presenta alla scuola dei due ragazzi per avvertire Brett che questa volta è lui uno dei sorteggiati. Monaci e Theo accompagnano Brett alla Sala del Ragguaglio, dove assieme agli altri quattordici sorteggiati verranno decise le sorti del mondo. In una sala appartata, Monaci confessa a Theo, in cui riconosce un vero pacifista, che in realtà non esiste alcun sorteggio. Il Governo maschera dietro la farsa del sorteggio popolare un'accurata selezione per indirizzare il voto esattamente dove vuole, ma senza assumerne la responsabilità diretta. E questa volta, il governo ha deciso di entrare in guerra. Monaci rivela inoltre al giovane Theo che dietro ai progetti di volo spaziale si nascondevano invece i programmi di riarmamento pesante, che lui, insieme ad altri Sabotatori, stanno cercando in tutti i modi di frenare: “[q]uando il resto del mondo impazzisce, tutto è possibile, persino che gli unici depositari del buon senso e dell'iniziativa antimilitarista siamo noi della Sicurezza” (p.134). Il destino sembra segnato, Brett vota a favore della guerra, come previsto, rivelando che dietro la maschera del ribelle si nascondeva un insicuro e servile guerrafondaio. Ma nonostante il perpetuarsi della realtà distopica, il finale lascia intravedere un barlume di speranza nell'azione dei Sabotatori e nei giovani che, come Theo, potranno seguirne le orme. Come nei “libri” precedenti, anche qui Rambelli dissemina la narrazione di zone di vicinanza, con situazioni e soggettività ambigue e contraddittorie, che si presentano in un modo per rivelarsi in un altro.

Nel suo complesso, il romanzo getta dense ombre sul modello progressista dell'utopia tecno-evolutiva, che aveva caratterizzato alcune delle opere anteriori dell'autrice, una postura rafforzata dalla struttura ciclica che riporta la storia al punto di

partenza, una specie di “eterno ritorno”, dove né l’esperienza, né il progresso tecnologico garantiscono un corrispondente sviluppo etico-morale.

Sorprendono inoltre due intuizioni di vera “anticipazione” che oggi costituiscono temi attuali nonché particolarmente sensibili: il riscaldamento globale della Terra, una premessa ecologica per quanto ne so atipica nella fantascienza contemporanea al romanzo, anche in quella statunitense; e la “democrazia del sorteggio” come *novum* sociopolitico, che probabilmente l’autrice recupera dalle sue conoscenze di cultura greca classica e che oggi è tornata alla ribalta della discussione politica come conseguenza della disaffezione generale verso le istituzioni²²⁵. Anche se il motivo dell’estrazione a sorte non è originale, si pensi a *Solar Lottery* (1955) di Philip K. Dick o a “The Lottery” (1948) il famoso racconto di Shirley Jackson, non vi sono punti di contatto tra queste opere e quella di Rambelli se non l’idea di un sorteggio che decide il destino di una comunità.

La storia futura di quest’opera è permeata di scetticismo. I suoi protagonisti attraversano fasi di guerra, controllo sociale, benessere consumista e nuove possibilità di guerra dimostrando la labilità e ambiguità dei propri principi etici. Chiunque può convertirsi nel contrario di se stesso o mostrare un lato occulto, se si verificano le adeguate condizioni socio-ambientali. Ma in questo relativismo morale giace anche il seppur evanescente orizzonte utopico: se c’è margine di peggioramento esiste anche la possibilità contraria.

In relazione al contesto della fantascienza italiana di quel periodo e delle condizioni editoriali a cui gli autori dovevano sottostare, vorrei sottolineare il fatto che questo romanzo venne pubblicato in mezzo ad opere decisamente più mediocri: appare infatti su *Cosmo* appena un mese dopo *DM*, uno dei “tentativi giovanili”; e precede di soli tre mesi *DS*, un fantagiallo divertente ma di poche pretese, probabilmente uno dei thriller che Rambelli scrisse prima di collaborare con *Cosmo* e che dovette poi riadattare in fretta per la sua pubblicazione in una collana di fantascienza. Ciò a ribadire, da una parte, l’estrema difficoltà di stabilire un percorso stilistico-tematico dell’autrice in base alla cronologia

²²⁵ Nel 2018, Beppe Grillo, fondatore e leader del Movimento 5 Stelle, propone di eleggere a sorte i parlamentari, seguendo l’intuizione di Brett Henning, fondatore della *Sortiton Foundation*. Grillo continua tutt’oggi a mantenere la sua posizione a favore dell’estrazione a sorte e il suo sito ufficiale aggiorna continuamente iniziative simili nel mondo. Nel 2019, la democrazia del sorteggio diventa anche un libro omonimo, pubblicato da Einaudi e a cura di Nadia Urbinati e Luciano Vandelli che ne analizzano l’origine e le applicazioni.

bibliografica ufficiale, e dall'altra, gli impedimenti economici che subordinano lo sviluppo di una propria poetica alla necessità di pubblicare qualcosa di nuovo praticamente ogni mese e che condusse alla fine Rambelli ad abbandonare la collana alla ricerca di una retribuzione più stabile e consistente.

PTV rimane comunque uno dei migliori esempi delle possibilità narrative dell'autrice, e per certi aspetti si può considerare anche anticipatore di quella tendenza a recuperare il romanzo distopico, che si affermerà nel corso degli anni sessanta e settanta, sulla traccia della crisi economica, delle rivoluzioni sociali e di una maggiore presa di coscienza ecologica.

3.1.2. *Il ministero della felicità*

Questo breve romanzo venne pubblicato sul numero 162 di *Galassia* nel marzo 1972 per insistenza dell'editore Mario Vitali e, come già commentato, contro la volontà degli allora curatori Curtoni e Montanari. Secondo Ugo Malaguti (1981, p. 11), la trama era già stata delineata parecchi anni prima e venne poi ripresa e rimaneggiata in vista della pubblicazione. In effetti, i temi trattati e alcuni riferimenti diretti alla cultura dell'epoca, come i divi e divetti della musica leggera, del cinema e della moda, oltre alla satira al mondo della pubblicità, fanno pensare più ad un'opera in sintonia con le critiche post-boom alla società dei consumi, che non alle invettive più politicizzate post-sessantottine. Vi sono però alcune citazioni particolari, riconducibili direttamente ad eventi occorsi tra la fine degli anni sessanta e il principio dei settanta —un documentario della RAI a cui l'autrice collaborò come sceneggiatrice, riferimenti a un referendum sul divorzio²²⁶— che confermerebbero l'ipotesi di una consistente revisione della trama.

Il romanzo è una satira dai toni umoristici che esaspera alcuni degli aspetti più manifesti della cultura di massa e della società consumistica trasportandoli in un'Italia futura ma non troppo. In una piccola città del nord Italia di cui non si specifica il nome, — si sa solo che è vicina a Milano— vive e lavora Nino, giovane funzionario di un ente previdenziale parastatale. Nino è il tipico cittadino medio, perfettamente integrato nel

²²⁶ La legge sul divorzio venne approvata in Italia nel 1970, accendendo un forte dibattito che condusse al referendum abrogativo del maggio 1974. Il riferimento a un referendum costituirebbe quindi un elemento d'anticipazione su un argomento che in quegli anni era comunque molto caldo.

sistema, a suo agio nel suo piccolo appartamento con la sua piccola utilitaria e desideroso, come il resto dei suoi pari, di potersi permettere la vita dell'operaio felice che erompe ogni lunedì mattina dal televisore per dare la sveglia ai concittadini. L'operaio-attore esce dalla sua casa con giardino, ed è felice di poter contribuire al benessere nazionale e di potersi comprare, col suo stipendio, la famosa cucina con persuasore incorporato, il frigorifero parlante, lo snocciolatore di olive automatico e il lucidascarpe che sceglie sempre il lucido adeguato.

Ma un lunedì mattina, Nino si rende conto di non essere più felice come al solito. Ha dimenticato a casa la fascia del lutto per la sconfitta dei grigiobianchi, la squadra di calcio cittadina e si accorge con sgomento che non gliene importa molto del calcio. In ufficio, si addormenta durante la conferenza televisiva dell'allenatore dei grigiobianchi e il capufficio lo spedisce dal dottore per sospetto esaurimento nervoso. Qui Nino conosce il dottor Franco, un sostituto del dottore d'ufficio, arrivato da poco in Italia per una breve esperienza di un mese prima del ritorno a Ibadan, in Nigeria, dove vive e lavora. Nino diffida immediatamente del dottor Franco, che per aspetto, modi e discorsi non sembra per nulla conforme all'ordine costituito. In quanto non assoggettato al sistema, infatti, Franco può parlare "francamente" e commentare senza remore il funzionamento del sistema: le partite di calcio truccate, gli "idoli prefabbricati" della televisione e della musica, i fotomodelli, i programmi televisivi, farebbero tutti parte di una serie di strategie demagogiche del Ministero della Pubblica Felicità, per intrattenere e divertire i cittadini affinché non sviluppino pensieri propri e si conformino ai lavori, ai prodotti e alle mode che la società gli offre. Ma Nino è ancora troppo suscettibile al sistema per credere o persino comprendere ciò che il dottor Franco gli dice e così il dottore desiste, gli firma un permesso di un mese e gli consiglia di godersi le vacanze.

Il periodo di riposo però non fa che peggiorare la condizione di Nino che comincia ad ossessionarsi con la figura di Marielita, la diva del momento, onnipresente in televisione e nelle pubblicità. Il giorno dopo, accetta l'invito a ballare di Patrizia, un'impiegata con aspirazioni da modella e alla fine della serata, trovato un momento di intimità, si baciano. Patrizia indossa i vestiti e i profumi di Marielita, come detta la pubblicità, ma Nino sente che non potrà mai essere come lei e la lascia. Tornando a casa, incrocia un'ambulanza che proveniva dal suo portone e la custode lo avverte che Vittorino, il figlio adolescente del suo

vicino, ha tentato il suicidio. Questa notizia lo deprime ancora di più rendendo inutili i tentativi di distrarsi attraverso le risorse che la società/Ministero gli mette a disposizione: il circolo dopolavoristico, lo stadio, i concerti, i programmi televisivi; il suo tedio non fa che aumentare. Decide di visitare Vittorino all'ospedale, scoprendo che il ragazzino ha tentato di uccidersi perché non poteva avere l'ultimo modello dell'Iguana, l'automobile sportiva che desiderava, perché non ancora maggiorenne. Ma il padre di Vittorino è un funzionario statale e siccome il Ministero non può permettersi che trapelino casi di "infelicità", accorda regalargli una moto da corsa. Dalla finestra dell'ospedale, Vittorino ammira tutto contento la sua nuova motocicletta, esclamando: "Adesso sono veramente felice" (Rambelli, 1972a, p. 67).

Ma nemmeno la ritrovata gioia di Vittorino riesce a placare il tedio deprimente di Nino che desidera solo poter tornare a lavorare, anche se la sua richiesta è condizionata da una nuova visita medica. Questa volta, ad accoglierlo, oltre al dottor Franco c'è il dottor Gialli, medico ufficiale dell'ente e perfettamente integrato nel sistema. Nino confessa ai due dottori la sua ossessione per Marielita, ma ammette anche che ciò non provoca alcun desiderio di acquisire i prodotti da lei pubblicizzati. E così, mentre il dottor Franco commenta ironicamente la condizione di Nino, affermando che questi potrebbe star sviluppando "una bella coscienza autonoma" (p. 71), il dottor Gialli, stupefatto, difende il sistema di persuasione e cerca di far capire a Nino l'importanza e la funzione della pubblicità e la differenza tra il mezzo "Marielita" e il messaggio "prodotto". Lo sconsolato Nino però insiste, ammettendo di non essere più interessato a nulla se non a Marielita, un'affermazione che gli costerà il ricovero in manicomio. Dopo un mese di internamento, Nino riceve una nuova visita dal dottor Franco accompagnato dal dottor Macco, un funzionario diretto del Ministero. Il dottor Macco prova a spiegare a Nino che la sua condizione non è dovuta a una refrattarietà al sistema, ma anzi ad un'eccessiva sensibilità ad esso:

Quando noi prescriviamo alle masse di "adorare" un prodotto, sia culturale che commerciale, non vogliamo ovviamente ottenere come risultato una reale "adorazione". Sarebbe ridicolo, per esempio, che la gente acquistasse un paio di scarpe modello Ali-ai-piedi e le mettesse su di un altarino in soggiorno o in camera da letto, e si inginocchiasse per adorarle invece di calzarle e sfoggiarle [...] Ma qualche volta capita che un individuo più sensibile degli altri accetti alla lettera un messaggio pubblicitario o culturale (p. 84).

Il dottor Macco suggerisce quindi che, in aggiunta alla normale prassi terapeutica, Nino abbia un contatto diretto con il suo “sogno” e gli propone di trascorrere una serata con una sosia di Marielita; il tutto verrà seguito naturalmente dalle televisioni per dimostrare i meriti e la volontà del Ministero di soddisfare i desideri dei suoi cittadini. Sempre più frastornato da tutte queste rivelazioni, Nino in un primo momento accetta, ma una volta di fronte alla ragazza, rifiuta di trascorrere la notte con lei perché non è la “vera” Marielita. Il fallimento di questo tentativo rischia di mettere in cattiva luce il Ministero che teme possa convertirsi in una questione nazionale. Per questo, usa tutta la sua influenza per organizzare un nuovo incontro, questa volta con la Marielita autentica, la quale, fiutando l’occasione di un’enorme promozione pubblicitaria, accetta di trascorrere una notte con Nino.

L’incontro si converte in un mega spettacolo televisivo (anzi, tridi-visivo) che coinvolge media, sponsor, politici e personalità dello spettacolo. Ma a pochi minuti dall’evento, Nino confessa al dottor Franco di trovarsi a disagio e di vergognarsi. Si ricorda di un episodio della sua infanzia in campagna quando, in compagnia di altri suoi amici, si riunivano intorno al toro da monta per vederlo all’opera. Ora si sente come quel toro, sotto gli occhi di tutti. Il dottor Franco, che si sente in parte responsabile di ciò che sta succedendo a Nino, gli offre di andare con lui in Africa, con il volo di quella stessa sera. Nino dubita mentre si avvicina il momento che tutto il paese sta aspettando. Si trova davanti alla scalinata del luogo di incontro, illuminato a giorno e circondato da telecamere tridi e fans urlanti. In cima alla scalina c’è la splendida Marielita che lo aspetta, ma Nino, scorto uno spiraglio tra le telecamere, fugge via. Inseguito da tutti, si infila in una boscaglia deciso a raggiungere il dottor Franco all’aeroporto, ma nell’oscurità non si accorge di essere vicino a un precipizio, il terreno frana e Nino viene inghiottito dal fiume sottostante. Il notiziario conferma la morte di Nino, attribuendo la responsabilità a un certo dottor Franco, un sovversivo residente in Africa, che lo ha drogato e poi controllato ipnoticamente per sabotare il Ministero, proprio mentre Nino stava per realizzare il suo sogno. Il sistema, insomma, non ha colpe e l’ordine è ristabilito.

Con questo romanzo, Rambelli costruisce una distopia satirica (o una satira distopica) bilanciando sapientemente gli elementi delle due modalità narrative. Da una parte, il *setting* tipicamente distopico nel quale il personaggio principale, “moves from

apparent contentment into an experience of alienation that is followed by growing awareness and then action that leads to a *climatic* event that does or does not challenge or change the society” (Moylan, 2000, p. 148). È questo “risveglio” o consapevolezza del “cittadino distopico” a innescare ciò che Raffaella Baccolini (citata in Moylan, 2000, p. 148) identifica come contro-narrazione, ovvero come opposizione dialettica alla narrazione dominante, che nel caso del romanzo è costituita da tutto l’apparato discorsivo egemonico della società in cui opera il Ministero e a cui Nino finisce per soccombere.

Dall’altra parte, l’autrice impiega gran parte dell’arsenale retorico della satira, come l’inversione ironica, la citazione parodica e l’iperbole grottesca, già presenti nella fantascienza sociologica satirica statunitense degli anni cinquanta (Konstantinou, 2019), ma che l’autrice adatta al contesto italiano, incrementando inoltre il registro umoristico. Il tono risultante appare leggero e distaccato e lo stesso Mario Vitali, nella sua breve presentazione del romanzo lo introduce come “lavoro non troppo impegnativo”. Invece, credo che la scelta di questo registro funga da contrappunto efficace per risaltare sia gli aspetti tragici della narrazione (il tentato suicidio di Vittorino, la morte di Nino) sia la spietatezza del “mondo felice” che li causa.

L’Italia distopica ma non troppo del Ministero è un mondo cinico, privo di empatia e di affetto, dove ogni azione e ogni scelta sono motivati dalla prospettiva di un tornaconto personale, che in apparenza contrasta con la missione del sistema di conseguire la felicità collettiva, ma che in realtà ne è un effetto diretto²²⁷. Esemplare, in questo senso, la descrizione della portinaia che riferisce a Nino dell’incidente di Vittorino:

La vecchia sembrava trovare una soddisfazione perversa nel dare quegli annunci catastrofici, e sebbene protestasse ogni dieci parole che le dispiaceva immensamente, che sperava tanto che quel povero figliuolo si salvasse, era chiaro che intimamente si augurava una soluzione tragica dell’intera faccenda. Se Vittorino fosse morto, lei avrebbe avuto di che raccontare alla amiche e colleghe per tutto il resto della sua vita: un suicidio mancato non è mai interessante quanto un suicidio riuscito, e un suicidio riuscito conferisce di

²²⁷ Riguardo a questa appropriazione della retorica del collettivo per veicolare i valori individualistici del consumismo, Paolo Scrivano analizza alcune campagne pubblicitarie della Fiat a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta del novecento: “In a series of photographs made for the launch of the Fiat 500, a lone employee meets his own family at the factory gate: an undefined crowd follows him at a distance, some workers pushing bicycles [...]. The similarity with the famous painting by Giuseppe Pellizza da Volpedo, ‘Quarto Stato’ (1901), one of the ‘icons’ of the Italian socialist movement is striking. The crucial difference however, is that the mass of workers is no longer marching towards the egalitarian promise of socialism but rather seems to be moving towards the individualism of consumer society” (Scrivano, 2005, p. 338). Raccomando la lettura di tutto l’articolo per meglio inquadrare storicamente e culturalmente il romanzo.

riflesso un'aureola di interesse anche a coloro che ne sono stati testimoni (Rambelli, 1972a, p. 57).

Ad eccezione di Nino, ogni personaggio segue una simile logica egoista: Patrizia cerca relazioni con uomini facoltosi e influenti che possano avverare il suo sogno di diventare modella e quando fallisce, ripiega su Nino; il direttore dell'Ente si accorda coi sindacati per ingannare i lavoratori e aumentarsi lo stipendio; il dottor Macco riceve, come molti suoi colleghi, laute percentuali dai proventi di prodotti venduti grazie alle sue politiche; Marielita accetta di vendere la propria intimità a cambio di contratti pubblicitari; e anche il dottor Franco, in fondo, fino a quando non si pente, vede in Nino solo un curioso e divertente esperimento sociologico.

L'Italia del Ministero è senza dubbio l'Italia del *boom* portata alle sue estreme conseguenze e Rambelli non cerca di occultare le fonti della cultura di massa a cui si ispira: i melodrammi come *Il padrone delle ferriere* (1959) ritrasmessi in "tridi"; le supermodelle ossute degli anni sessanta come Veruska [sic] e Twiggy citate come prototipi delle future Natascia e Lindy, a cui si oppone la carnosità latina di Marielita, ispirata alle dive italiane come Sofia Loren e Gina Lollobrigida; e i cantanti neomelodici o *pop* come Claudio Villa e Gianni Morandi, citati in un dibattito televisivo sulla storia della musica leggera. Queste citazioni dirette si inseriscono in un panorama nazionale comunque riconoscibile, spesso ripreso o parodiato dal cinema di quel periodo: dai "musicarelli" alla commedia all'italiana, e certo cinema d'autore (Fellini, Pasolini, Antonioni, Gregoretti) dove si presenta un paese "in visibile mutamento topologico, urbanistico, architettonico e antropologico" (Brunetta, 1998, 180). Questo mondo familiare è però rielaborato attraverso il *novum* socio-politico del Ministero della Pubblica Felicità. E così, un ordinario fenomeno culturale o di costume (il culto del calcio, i festival musicali, i circoli dopolavoristici, i dibattiti televisivi, la discoteca, l'ipertrofia mediatica) viene filtrato dal prisma straniante di un disegno socio-culturale premeditato, di cui il Ministero è al tempo stesso artefice e sottoposto.

Come accennavo all'inizio, ad accompagnare e incrementare l'effetto straniante della distopia, contribuisce l'impianto satirico conseguito per mezzo di un uso diffuso dell'ironia e dell'esagerazione grottesca, giocando con gli stereotipi e i pregiudizi dell'epoca. Ad esempio, i preconcetti e l'ignoranza di Nino rispetto all'Africa gli fanno immaginare Ibadan come "un paesino di cannibali" (Rambelli, 1972a, p. 21) mentre il dottor Franco

cerca di spiegargli che si tratta di una metropoli evoluta, nella quale non potrebbe mai esistere un ambulatorio tanto malmesso come quello in cui si trova. Oppure, durante un dibattito politico televisivo sul delicato tema del divorzio, abrogato trent'anni prima da un referendum, il partito di maggioranza contratta Marielita per dichiarare pubblicamente che “il divorzio era un'immoralità contro natura e ogni buon cittadino desideroso di non arrendersi all'ideologia cinocomunista avrebbe fatto il suo dovere se fosse accorso al contraddittorio per sostenere l'indissolubilità del matrimonio” (p. 61).

Ma il bersaglio principale della critica, nonché l'asse su cui poggia tutto il romanzo, non è tanto la società dei consumi in sé, quanto le strategie di persuasione culturale e pubblicitaria che tendono ad omogeneizzare l'individuo, creando macchine organiche prive di pensiero autonomo e predisposte unicamente al consumo. I “cittadini distopici” della narrazione egemonica possono solo muoversi, esprimersi e desiderare mediante i modelli prefabbricati della cultura di massa e degli slogan pubblicitari: gli impiegati dell'ente in cui lavora Nino, assistono in religioso silenzio alla conferenza stampa dell'allenatore dei grigiobianchi; le donne usano solo prodotti pubblicizzati dalle divette e fotomodelle che affollano rotocalchi e sceneggiati, —Patrizia sfoggia *Notti orientali di passione*, il rossetto che usa Marielita (p. 44), mentre Flavia, l'amica sovrappeso di Patrizia, indossa lo stesso vestito di Lindy, l'ossuta fotomodella protagonista de *Il mistero del tredicesimo assassino* (p. 43)—; Vittorino desidera l'Iguana, l'auto sportiva ultimo modello, perché lo slogan dice che “è la macchina che devi avere se non vuoi ammettere di essere un antisportivo” (p. 10) e lui, dichiara, è il più sportivo di tutti.

È compito del Ministero, che altro non è se non una versione politicizzata e burocratizzata (italianizzata) dei meccanismi che producono e perpetuano la società dei consumi, mantenere in funzione il sistema di necessità fittizie etichettata con il nome di Felicità²²⁸. Da questo punto di vista, nel romanzo riecheggiano temi delle distopie classiche e dei romanzi di fantascienza sociologica: l'edonismo programmatico richiama *Il mondo nuovo* (*Brave New World*, 1932) di Aldous Huxley; la presenza di un Ministero che tutto vede e controlla rimanda irrimediabilmente a *1984* (1949) di George Orwell; l'onnipresenza della televisione e della pubblicità riporta a *Fahrenheit 451* (1953) di Ray

²²⁸ Il concetto di “felicità” del resto rimane uno dei punti saldi del marketing pubblicitario. Basti pensare alla campagna continua di Coca-Cola come “dispensatrice di felicità”. Si veda, a titolo di esempio, HavasMediaGroup (2014).

Bradbury; mentre le strategie di marketing ricordano *The Space Merchants* (1953) di Frederick Pohl e Cyril M. Kornbluth. Ma non è azzardato ipotizzare che una delle ispirazioni dirette di questo romanzo possa essere *The hidden persuaders* (1957) di Vance Packard, pubblicato da Einaudi l'anno successivo in Italia come *I persuasori occulti*. Questo saggio rivela le strategie psicologiche e sociologiche impiegate sistematicamente sia dalle agenzie pubblicitarie per vendere i loro prodotti, sia dalle organizzazioni politiche per persuadere i cittadini ad avallare i loro obiettivi. Il libro riscosse un notevole successo in Italia ed è possibile che da qui Rambelli abbia tratto ispirazione, non solo per il tema generale dell'opera, ma anche per l'emulazione del gergo psicanalitico frammisto ad una fredda terminologia statistica, adottato dai vari *dottori* presenti nel romanzo, sia quando effettuano una diagnosi, sia quando cercano di spiegare al paziente come funziona la pubblicità. Infatti, un punto nevralgico della deviazione di Nino, nonché asse portante della sua traiettoria, è la funzione della libido come stimolo persuasivo, una funzione che nel libro di Packard, imperniato sulle teorie psicanalitiche, è ovviamente centrale. Così il dottor Gialli ne descrive le caratteristiche a Nino:

Lei dovrebbe sapere che le tipiche bellezze ideali, le dive del nostro tempo, vengono presentate al pubblico dalle organizzazioni pubblicitarie per un duplice scopo, commerciale e consolatorio. Uno scopo commerciale, perché con il loro fascino inducono il pubblico ad acquistare oggetti e beni di consumo della massima utilità, di cui il pubblico stesso non avvertirebbe però la necessità, se il messaggio non gli arrivasse alla mente attraverso i canali dell'attrazione sessuale, per quanto riguarda gli uomini, e dello spirito di emulazione e di imitazione, per quanto riguarda le donne. Questo mi sembra logico ed evidente. La funzione consolatoria è forse un po' meno importante da un punto di vista strettamente economico, ma lo è molto di più da un punto di vista morale. È ovvio che, mentre tutti gli uomini sono innamorati astrattamente di un ideale di bellezza, diciamo Marielita tanto per continuare con il nostro esempio, non tutti possono permettersi una moglie o una ragazza che corrisponde allo stesso standard. Ma se la donna in questione usa i prodotti reclamizzati da lei, dal Simbolo Vivente del Sesso, può sentirsi più simile a questo ideale: perde buona parte della sua [in]sicurezza, si sente più affascinante, più bella, più desiderabile. In quanto all'uomo, per mezzo di un semplicissimo transfert, ritrova nella propria donna alcune caratteristiche del modello universale, della Donna Ideale, anche se si tratta soltanto di un profumo, di una lacca per unghie, di un rossetto o di un indumento intimo, e perciò può venire a godere della benefica illusione di intrattenere rapporti amorosi con la sua diva prediletta: e questo, come è facilissimo intuire, ha ripercussioni altamente positive sulla vita sessuale della coppia (Rambelli, 1972a, p. 78)

La spiegazione del dottor Gialli serve ad avvolgere in un'aura pseudoscientifica, e quindi a legittimare, una basilare quanto risaputa tecnica persuasoria che Packard definisce

come “la pratica di sfruttare a scopi commerciali la più riposta sensibilità sessuale” (1989, p. 243), ma che qui si concentra unicamente nello sfruttamento del corpo femminile rivelando, in maniera indiretta ma inequivocabile, i connotati altamente maschilisti di tali dichiarazioni. Tanto la funzione commerciale quanto quella consolatoria del desiderio sessuale definiscono già in partenza i ruoli di genere assegnati all’uomo e alla donna, configurando una società nella quale l’unica prerogativa è la soddisfazione del maschio. Per attrazione sessuale infatti, il dottor Gialli intende un movimento unidirezionale che va dall’uomo (che desidera) alla donna (che è desiderata). A quest’ultima, in posizione sempre subalterna, non rimane che la possibilità di emulare l’Ideale per assecondare, nella misura del possibile, il sogno dell’uomo. La donna, idealizzata e reificata allo stesso tempo, viene ridotta alla stregua di qualunque altro prodotto commerciale che si desidera sempre, ma che non sempre ci si può permettere. Alla fine, non esistono differenze sostanziali tra l’Iguana agognata da Vittorino e Marielita.

E infatti il Ministero non ha alcuno scrupolo ad organizzare la notte di Nino con una prostituta sosia di Marielita, per soddisfare ciò che crede sia il desiderio di Nino, e quando fallisce, gioca semplicemente al rialzo, elevando lo “standard” con la Marielita reale, e convertendo il presunto sogno di Nino in un mega evento mediatico, dove persuasori più o meno occulti e società dello spettacolo fanno un tutt’uno. Per il Ministero, soddisfare il desiderio maschile è solo un mezzo (e forse il solo mezzo) per mantenere la macchina della felicità perfettamente funzionante. “Non illuderti” confessa il dottor Franco a Nino “Tu non conti niente, per il sistema. Conta la riaffermazione di un principio, il ristabilimento di un ordine costituito” (Rambelli, 1972a, p. 102).

Ma la società del Ministero non è orwelliana, non ha bisogno di coercizione e violenza e, in questo senso, è ancora più terribile, perché la sua influenza non è percepita o è percepita unicamente come benevola. Quando scopre soggetti disadattati e anomali non li elimina, “non li ricatta, non li intimorisce, non li obbliga a nulla. Li compra” (p. 102). Nemmeno la morte è immune al cinico meccanismo consumista e il funerale di Nino, “il granello di sabbia” che avrebbe potuto inceppare la macchina, si converte in un’ennesima occasione per promuovere servizi e prodotti, mentre il telecronista trasforma il necrologio televisivo in un’esaltazione dei sottaceti Peperoidi, sponsor del funerale e “così stuzzicanti da resuscitare un morto” (p. 108).

Questo finale strappa una risata amara e terribile proprio perché nei puntini di sospensione che concludono il romanzo e che prefigurano una lista interminabile di slogan pubblicitari, viene eliminata ogni possibilità di speranza utopica, a differenza di quanto accadeva in *PTV*. La Felicità è una corsa frenetica verso un traguardo che rimane sempre all'orizzonte dell'ultimo prodotto, dell'ultima moda, dell'ultimo divo e a cui nessuno si può sottrarre.

3.2. *La doppia voce del mito*

*“Sono agnostico, lo sai. Mia madre, lei, è molto religiosa:
tiene sul comodino una copia di City di Simak con la dedica dell'autore,
e una dell'Iliade. Senza dedica, naturalmente.”*

R. Rambelli, “Il capomeccanico”, 1991.

Attorno alla metà del novecento crebbero considerabilmente, in Europa, gli studi che si interessavano di mitologia e della sua relazione con la letteratura e l'arte in generale, e che seguivano il cammino tracciato dall'antropologia, etnologia e psicologia dei decenni anteriori. Opere come *Il ramo d'oro* (*The Golden Bough*, 1890-1915) il monumentale lavoro di James George Frazer su magia, mitologia e religione, o le ricerche di Carl Gustav Jung su archetipi e inconscio collettivo, o gli studi etnografici di Edward Burnett Tylor e Franz Boas, gettarono le basi per opere come *Archetypal Patterns in Poetry* (1934) di Amy Maud Bodkin, che applicava la teoria dell'inconscio collettivo alla poesia, o *The hero with a thousand faces* (1949) di Joseph Campbell che teorizzava l'esistenza di una struttura unica e universale, il “monomito”, da cui si originavano i miti e le narrazioni di tutte le culture. Questa struttura, conosciuta poi familiarmente come “il viaggio dell'eroe” venne codificata formalmente come uno degli impianti narrativi più utilizzati in letteratura e nel cinema, di cui l'esempio più celebre rimane forse *Star Wars* (1977). Gli studi di mitologia comparata proseguirono in autori come Károly Kerényi, Mircea Eliade e Robert Graves, ma è con il canadese Northrop Frye che questi studi si fusero con lo strutturalismo e si concentrarono principalmente nella teoria e critica letteraria dando vita al *Myth Criticism*.

Secondo M.A.R. Habib, Frye e i suoi colleghi, attingendo dalle scoperte dell'antropologia e della psicologia, "were intent on restoring spiritual content to a world they saw as alienated, fragmented, and ruled by scientism, empiricism, positivism, and technology" (2015, p. 631). In tal senso, la fantascienza, che costituiva una risposta estetica a queste inquietudini, si accostava al mito come possibile proposta di conciliazione e sintesi tra *mythos* e *logos*, tra le due vie che l'umanità ha percorso e continua a percorrere per cercare di rispondere alle grandi domande esistenziali. Per questo motivo, la relazione tra mitologia e fantascienza è sempre stata stretta e fin da subito oggetto privilegiato della critica incipiente del genere. In Italia, è il solito Sergio Solmi a ravvisare nella fantascienza, sia i modi di produzione corale e collettiva tipici dei miti e delle leggende (1971, p. 93), sia una capacità mitopoietica propria che trae la sua forza vitale dalle scoperte della scienza e della tecnologia per alimentare "una nuova e mostruosa mitologia" (p. 76). Ma se da una parte si diffonde l'idea della fantascienza come "mitologia moderna", dall'altra sono i miti stessi, attraverso le loro caratteristiche di transculturalità e recursività a penetrare spesso e volentieri nelle trame fantascientifiche. È soprattutto su quest'ultimo aspetto che insiste Rambelli nel suo articolo "Un disintegratore per Dzhangar" nel quale esorta gli autori di fantascienza a sfruttare in maniera più sistematica lo sterminato bacino mitico proveniente dalle innumerevoli tradizioni culturali del mondo, una pratica che del resto accompagna l'autrice nel corso di tutta la sua traiettoria narrativa.

Abbiamo già osservato gli interventi saggistici di Rambelli su questo tema e in queste pagine invece approfondirò l'analisi dell'utilizzo di materiale mitico e leggendario nelle sue opere. In primo luogo, esaminerò le fonti a cui attinge e gli espedienti a cui ricorre per elaborare il suo particolare reticolato intertestuale; successivamente, mi soffermerò in maniera più dettagliata nell'analisi di *PLB*, che oltre ad essere il suo ultimo romanzo ufficiale, costituisce anche l'esempio più elaborato e riuscito di integrazione tra mitologia e fantascienza.

Prima però vorrei chiarire che, per semplificare l'analisi, adoterò il termine "mito" per riferirmi a tutte le fonti primarie a cui ricorre Rambelli, senza differenziare tra le varie definizioni o tipologie di mito che sono state proposte nell'ambito della teoria e della critica, (sia antropologica che letteraria) e mantenendomi alla larga, per questioni di

praticità, dai differenti dibattiti e controversie terminologiche tuttora attivi negli ambiti della mitocritica (di per sé ulteriore fonte di controversia) e della tematica. Sono consapevole, ed essenzialmente d'accordo, con le differenze tra "mito" e "mito letterario" proposte da Philippe Sellier (Brunel, 2015, p. XIV) per il quale nel passaggio da uno all'altro si perderebbero le tre caratteristiche principali del primo, ovvero il suo essere primario, anonimo e collettivo. Ma a partire da questo punto, vari autori divergono sulla nozione stessa di "mito letterario". Per Raymond Trousson, ad esempio, nel passaggio dal dominio antropologico-religioso, a quello letterario, ci si dovrebbe riferire al "mito" come "tema", mentre per altri autori, come Fátima Gutiérrez della scuola strutturalista figurativa di Gilbert Durand, per mito letterario si intende unicamente quello che parte da un testo letterario fondante, come nel caso di Faust o Don Giovanni (2012, p. 63), mentre Sellier definisce questi ultimi "miti letterari recenti" (Trocchi, 1999, p. 69; Brunel, 2015, p. XIV).

Chiariti questi punti, mi accodo all'affermazione di Pierre Brunel, secondo il quale, a prescindere dalla sua natura primigenia, il mito "reaches us completely swathed in literature and is already literary, whether we like it or not" (2015, p. XII).

Del resto, le fonti impiegate da Rambelli sono in gran parte letterarie, attinte soprattutto dalla cultura classica greco-romana, anche se a volte possiamo ritrovare riferimenti a culture diverse, ma sovente impiegate in maniera più rada e dispersa, ad eccezione, naturalmente, del poema di Gilgamesh. Abbiamo osservato come in *DM*, l'autrice cosparga il romanzo di richiami mitici e leggendari, in gran parte riconducibili al ciclo bretone o alla mitologia nordica ed egizia, ma se ne serve esclusivamente come deposito lessicale onomastico e toponomastico.

Ma è in *DA* che l'autrice opera per la prima volta un'integrazione sistematica di elementi mitici in un testo fantascientifico. Questo gioco intertestuale si basa sulla razionalizzazione del mito ottenuta attraverso l'espedito narrativo dell'incontro alieno tra due civiltà collocate su piani ontologici distinti che a un certo punto vengono fatti interagire. Strutturalmente, l'incontro tra questi due universi corrisponderebbe al modello ontologico duale che Thomas Pavel, nella sua teoria dei mondi possibili, definisce delle "strutture salienti". Queste strutture sorgono ad esempio nell'ambito dei giochi infantili del "far finta di", —dove il bambino immagina di essere rincorso da un drago o di cucinare una deliziosa torta fatta di terra— e mettendo quindi in relazione il mondo empirico del

bambino con quello della sua immaginazione (1986, p. 57). Oppure, in ambito mitico-religioso, dove si convertono nel modello ontologico della mente religiosa che mette in correlazione e interrelazione la sfera soprannaturale con quella naturale. E naturalmente le strutture salienti fanno parte delle dinamiche narrative. Pavel cita come esempio *Don Quijote*, caratterizzato da due serie di mondi possibili: uno è il mondo effettivo del romanzo (the actual-in-the-novel world), mentre l'altro è quello che “blends the world actual in the novel and the worlds given as actual in the romances devoutly believed by Quixote” (p. 61).

Cito Pavel non solo perché le strutture salienti possono servire a rivelare possibili analogie tra narrazioni mitiche e fantascientifiche, come suggerisce Eva Ariza Trinidad (2020) che compara i due ambiti dal punto di vista della semantica finzionale; ma soprattutto perché Pavel suggerisce che il passaggio dal dominio mitico-religioso a quello finzionale è indicativo di un cambiamento storico nella mentalità di una data cultura: “When a mythological system gradually loses its grip on a society, the ancient gods and heroes start to be perceived as fictional characters.[...] What happens in such cases is that with the weakening of the mythological system, one or more or all individuals belonging to that mythology is (are) moved into another domain” (Pavel, 1986, p. 41).

Ma se il reintegro del mito nella narrazione attraverso una razionalizzazione rivela certamente questo cambio di mentalità, ossia la perdita della dimensione del sacro e una prosaizzazione della realtà, l'uso delle strutture salienti tradisce invece lo stupore di fronte all'irruzione delle meraviglie tecno-scientifiche che porta con sé anche un senso di inferiorità e arretratezza. Ad esempio, in *DA*, la civiltà dei Demoni, che ha già conquistato il volo spaziale, visita la Terra quando gli esseri umani sono ancora in uno stato di civilizzazione primitiva. Nell'ontologia dei primitivi terrestri, l'apparizione di questi esseri dall'aspetto antropomorfo ma terrificante, e le immagini che questi mostrano di uno dei loro pianeti, possono essere concepite solo attraverso la sfera del soprannaturale, originando i miti e l'immaginario dell'inferno e dei demoni. Quando il giovane Clyde atterra sul quarto pianeta di Antares, —la stella rossa della costellazione dello Scorpione che i suoi antenati avevano convertito in un simbolo del male— e verrà catturato dai “demoni”, troverà nel loro aspetto la giustificazione fisica dei miti e le leggende che li riguardano: “alti e poderosi, una fiera e selvaggia armonia di muscoli strapotenti, dalle

punta delle dita unghiate dei piedi piantati a graffiare le molli pomice del suolo, ai visi dalla pelle nera, della lucentezza dell'antracite, tirata sulle ossa e su pochi efficienti fasci di muscoli, alle bozze frontali, leggermente rilevate, che con molta fantasia gli uomini del passato avevano scambiato per corna" (Rambelli, 1960d, p. 31). Un simile espediente era stato già utilizzato da Arthur C. Clark in *Childhood's End* (1953), dove "the horned aliens have given rise to the legend of the Devils" (Nicholls, 2021), ma Rambelli alimenta l'atmosfera infernale servendosi soprattutto dell'immaginario infernale dantesco. Ripresosi dopo un atterraggio che gli aveva fatto perdere conoscenza, Clyde si ritrova, infatti, "al centro di una voragine ad imbuto che saliva a spirale sino a cento metri più in alto, e sopra di me il cielo rosso si poggiava contro gli orli dell'imbuto, come una lastra tombale su me, sepolto vivo" (Rambelli, 1960d, p. 31). La topografia infernale dantesca viene echeggiata nuovamente nelle descrizioni del paesaggio (e qui forse sono più che altro le incisioni di Gustave Doré la fonte d'ispirazione principale) mentre Clyde viene scortato da un'orda di demoni e condotto, attraverso uno dei loro mezzi volanti, fino a un "anfiteatro roccioso, che poteva avere trenta o più chilometri di diametro, e sprofondava di bolgia in bolgia, verso il centro" (p. 33). La citazione di opere che si riferiscono all'inferno diventa poi letterale quando Rambelli fa recitare a Clyde un paio di versi del *Faust* di Goethe, come *incipit* a un monologo sulla solitudine che il protagonista recita quando è convinto di aver perso il fratello in battaglia.

L'impiego di riferimenti letterari appartenenti alla tradizione culturale del nostro mondo empirico per descrivere un ambiente e una civiltà che nel mondo-effettivo-del-romanzo, per usare di nuovo l'espressione di Pavel, costituirebbero il referente "storico" alla base di quelle stesse opere, crea una specie di cortocircuito ontologico che alimenta l'effetto straniante dell'opera, ed è un peccato che l'autrice non abbia insistito più organicamente con questo stratagemma. Nella seconda parte del romanzo, invece, Rambelli propone una seconda struttura saliente inviando incidentalmente la nave con a bordo Clyde, Sigurd e lo scienziato Hjalmar indietro nel tempo, facendoli capitare nel mezzo della guerra di Troia, proprio nel momento in cui Achille sta piangendo la morte di Patroclo. Rambelli dimostra di conoscere già molto bene l'*Iliade* e di amare particolarmente il personaggio di Achille, che riprenderà poi in *PLB*, anche se con risultati ben differenti. A differenza della prima parte del romanzo, le trovate sono qui decisamente più esagerate e inverosimili, richiedendo al lettore appena un po' esigente uno sforzo

“eroico” per sospendere l’incredulità. Questa asimmetria stilistica è probabilmente dovuta, come per *DM*, alla necessità di rimaneggiare rapidamente un testo ancora acerbo.

Ad ogni modo, le strutture salienti sono utilizzate da Rambelli sempre come mezzo per narrativizzare l’incontro/scontro tra sacro e profano, razionalizzando il mito come evento di una realtà che una particolare civiltà o popolazione non è ancora in grado di comprendere cognitivamente perché non ha ancora raggiunto un certo grado di evoluzione/progresso. Del resto, l’impiego del motivo delle credenze mitico-religiose come risposta ad eventi razionalmente incomprensibili era un classico della *golden age* statunitense (Mendlesohn, 2003; Nicholls, 2021) e anche Italo Calvino impiegò questo cliché nel racconto inedito “La tribù con gli occhi al cielo”²²⁹ del 1957, in risposta al lancio dello Sputnik 1.

A volte però, invece di attingere a miti esistenti, Rambelli costruisce una propria mitologia *ex novo*. Nel mondo effettivo di *SP*, ad esempio, l’esperienza “reale” dei coloni terrestri che affrontarono il viaggio fino al pianeta Nesos, si converte in una cosmogonia mitica, provocata dalla regressione dei loro discendenti ad uno stadio di civilizzazione arretrato a causa della perdita della tecnologia. Così, il sacerdote nesiano ricorda il mito fondatore del suo popolo:

Grande è il potere degli Dei, poiché condussero i nostri avi attraverso la notte, fino dalle Stelle Perdute. In principio erano le Stelle, ed il Popolo viveva sotto il loro splendore, ed i fiumi scorrevano miele, i frutti più dolci crescevano sugli alberi, ed i mohim e gli agnelli dormivano negli stessi covili, gli uomini non uccidevano ma si amavano e si aiutavano. Poi venne la Grande Paura, e genti straniere minacciarono il Popolo, che sarebbe perito, se gli Dei non avessero insegnato agli uomini a costruire le Barche del Cielo, fatte di ferro, che volassero come uccelli attraverso gli spazi, per portarli salvi fino a questo mondo. E le Barche del Cielo lasciarono per sempre le Stelle, e gli Dei le guidarono fino alla nuova vita (Rambelli, 1960b, p. 60).

Evidente il richiamo imitativo allo stile della *Genesi* biblica che produce un effetto parodico della creazione mitica, oltre al già osservato impiego di neologismi “stranianti” per rafforzare l’alienità: in questo caso, i mohim nesiani vengono accostati agli agnelli per suggerire un’analogia docilità, oltre al simbolismo religioso rappresentato dall’agnello. Più tardi, quando la nave spaziale del *commonwealth* galattico atterrerà su Nesos per liberare i

²²⁹ Il racconto è stato poi pubblicato nella raccolta postuma *Prima che tu dica “Pronto”*, Mondadori, 1993.

popoli dalla tirannia del sovrano, la loro venuta verrà riconosciuta come realizzazione della profezia divina.

Il racconto “Dialogo con il Dio” (*Galassia* 19, 1962) invece, presenta un impiego simile delle strutture salienti, che in questo caso si stabilisce però tra alcune tribù superstiti ad un’apocalisse e le macchine che le servono in incognito. Dopo una catastrofe denominata semplicemente come la Fine, provocata da una guerra che ha portato gli esseri umani quasi all’estinzione, sorge una seconda civiltà che ha rinnegato l’uso delle macchine ed è organizzata in tribù che vivono allo stato primitivo (un altro motivo classico della fantascienza). Ogni tribù adora un dio che risiede ai piedi della Montagna Sacra. Il giovane Hank è l’unico tra i membri della sua tribù a cui il dio ha concesso l’onore di parlare e nel corso delle loro conversazioni notturne si instaura tra i due una specie di relazione padre-figlio. Ma per salvare la sua tribù dalla carestia, il dio è costretto ad accettare la proposta di servire una tribù vicina, ma molto più ricca, in cambio della promessa di rifornire di viveri quella di Hank. Il giovane, sentendosi tradito dal dio, in un eccesso d’ira lo colpisce a morte e scopre che in realtà, il dio non è altro che un automa. Alla fine, la voce narrante rivela che sono i robot stessi, che risiedono e lavorano all’interno della Montagna Sacra, ad alimentare la mitologia in cui credono le tribù, in attesa di un momento propizio in cui gli umani possano di nuovo accogliere le macchine nella loro civiltà, e il gesto di Hank potrebbe aver propiziato proprio quel momento.

Questo tipo di ricostruzioni antropologiche, più o meno particolareggiate, di miti fittizi fa parte del bagaglio narrativo dell’autrice che, anche quando non gioca con la razionalizzazione del mito e dell’azione mitopoietica, lancia i suoi alloetnologi alla scoperta di nuove civiltà. Negli anni successivi, autori di rilievo tra cui naturalmente risalta Ursula Le Guin, sapranno portare questo approccio antropologico a un maggior grado di sofisticazione.

In *LF*, invece, la razionalizzazione del mito è ottenuta, come poi in *PLB*, attraverso l’azione stessa dell’adattamento narrativo. Come ho già commentato, in questo caso l’autrice non riesce a emanciparsi del tutto dalla parte fantastica dell’epopea di Gilgamesh. Ciononostante, nell’ultima porzione dell’opera Rambelli torna ad impiegare le strutture salienti che aggiungono un ulteriore grado di complessità alla narrazione. Nell’ultima tappa del suo viaggio alla ricerca dell’immortalità, Fars atterra su Ghamar,

sorprendentemente simile al suo pianeta natale e abitato da esseri umani ancora in uno stadio primigenio di civilizzazione. Come per *DA*, la vista delle astronavi e della tecnologia del Gilgamesh Fars non può che indurre gli indigeni ad attribuire una natura soprannaturale a quell'esperienza. E così, il personaggio mitico di Gilgamesh nel nostro mondo empirico, razionalizzato poi dall'autrice come sovrano-scientziato, viene di nuovo investito di energia mitico-religiosa dal popolo di Ghamar all'interno del romanzo. Questo tipo di espediente serve naturalmente all'autrice per riaffermare la storia futura del suo modello tecno-evolutivo, ma rivela anche la resilienza ambigua del mito, caratterizzata, come afferma Anna Trocchi da "un doppio registro di variazioni e resistenze, di metamorfosi e recursività" (1999, p. 79). Nel momento in cui il mito viene razionalizzato, desacralizzato, decostruito, manifesta anche la sua immanenza nella storia umana. Ora vedremo come tutti questi aspetti finora descritti convergono nell'ultimo romanzo ufficiale di Rambelli, articolandosi in forma decisamente più complessa e definita.

3.2.1. Profilo in lineare B

Il romanzo venne pubblicato dalla Libra Editrice di Ugo Malaguti nel 1980, ma il manoscritto, o almeno una sua prima versione, era già stato completato attorno alla metà degli anni settanta, probabilmente stimolato dalle ricerche in ambito archeologico e antropologico che l'autrice stava portando avanti per i fascicoli enciclopedici Radar e i documentari della RAI.

Come per *DA* e *LF*, Rambelli impiega nuovamente il dispositivo delle strutture salienti, producendo l'incontro tra stirpi aliene scientificamente e tecnologicamente avanzate con esseri umani ancora in uno stadio primitivo di civilizzazione rispetto a loro. I terrestri considereranno gli alieni come divinità, alimentando l'immaginazione dei poeti e dando origine a narrazioni che andranno a conformare i personaggi e le storie della mitologia e letteratura epico-eroica della Grecia antica. In *PLB*, però, l'autrice adotta unicamente la prospettiva degli alieni/dei, disinteressandosi della vita umana se non come oggetto d'osservazione extraterrestre.

Il romanzo parte dal presupposto/antefatto che le divinità greche che conosciamo come Titani e Olimpici siano in realtà due stirpi aliene rivali di un pianeta lontano trecento anni luce dalla Terra. Le due stirpi sono guidate da principi politici opposti: i primi credono

in una specie di anarchia illuminata retta da un elevato senso etico-morale (riprendendo in senso collettivo il prototipo del superumano rambelliano), mentre i secondi sono sostenitori di un ordine disciplinato e centralizzato. Queste differenze ideologiche irrimediabili provocano continue guerre per la supremazia di una o dell'altra fazione e ciò induce alcuni prescelti di entrambe le stirpi ad affrontare una missione-esperimento nello spazio, alla ricerca di un pianeta sul quale rifondare la propria civiltà secondo principi di pace e concordia. La missione li conduce sulla Terra, unico pianeta abitato da esseri simili a loro, anche se tecnologicamente arretrati e privi dell'immortalità che li caratterizza. Se i terrestri si riveleranno adatti all'esperimento, gli alieni potranno a poco a poco dotarli delle loro conoscenze tecno-scientifiche e, una volta raggiunto un livello adeguato, concedergli il segreto dell'immortalità. Questo modello di civilizzazione pacifica dovrebbe fungere da esempio da poter riportare sul loro pianeta come prova tangibile di una possibile convivenza tra le due stirpi. Ma il piano fallisce. Antichi rancori e divergenze inconciliabili provocano un nuovo conflitto sulla Terra: gli Olimpi, guidati da Zeus sconfiggono i Titani, riducendoli a uno stato di ibernazione permanente e rinchiudendoli in bare di cristallo nei sotterranei del Tartaro. È qui che l'invenzione fantascientifica converge col racconto mitico.

Trascorrono secoli, gli Olimpi hanno ormai trovato dimora all'interno del monte omonimo, interferendo a volte nella vita dei terrestri, ma altrimenti impegnati a trovare un modo per ritornare sul loro pianeta e recuperare il potere. Altri superstiti invece, vivono dispersi e in incognito sulla Terra; tra questi, il titano Prometeo, il centauro Chirone (che ha adottato le sembianze di un signore maturo e vive come eremita sul monte Pelio) e la nereide Teti²³⁰, eternamente afflitta dal dolore per non essere riuscita a evitare la morte del figlio semiterrestre Achille.

Tremila anni dopo il loro arrivo sulla Terra, in una specie di presente ucronico rispetto al mondo empirico del lettore, alcuni archeologi scoprono, nei pressi di Alessandria d'Egitto, il sarcofago di Alessandro Magno, che in apparenza contiene una mummia perfettamente conservata. La scoperta suscita l'interesse di tutti i media, ma quando la mummia viene trasferita al Cairo per essere analizzata, alcuni specialisti

²³⁰ Rambelli le attribuisce però una natura di titanide, confondendola probabilmente con l'altra Teti della tradizione cosmogonica greca, figlia di Urano e Gea, la quale però non ha nulla a che vedere con il mito di Achille.

scoprono che non si tratta di un corpo umano, bensì di un automa. Com'è possibile? Si tratta di uno scherzo? O dell'opera di una qualche civiltà sconosciuta? L'episodio, ripreso da tutte le televisioni, suscita il sospetto di Teti che riconosce, tra gli specialisti ripresi dalle telecamere, il vecchio Prometeo, ora conosciuto come Herbert Van der Meer, professore di scienze del MIT.

Teti fa visita a Prometeo poiché è convinta che sia stato lui a costruire il falso Alessandro Magno e soprattutto che sia l'unico a possedere le conoscenze necessarie per tornare indietro nel tempo e collocarlo nel sarcofago, anche se ne ignora le motivazioni. Prometeo, inizialmente sorpreso dalla visita di Teti dopo tanti secoli, nega il suo coinvolgimento, ma ammette di essere riuscito a costruire un trasferitore ipertemporale, una specie di macchina del tempo di cui però non si è mai servito. Questa notizia accende Teti di speranza. Con il trasferitore temporale potrà finalmente realizzare il desiderio di tornare indietro nel tempo, salvare Achille e donargli quell'immortalità che avrebbe dovuto concedergli fin dal principio. Se qualcuno è riuscito ad ingannare la storia sostituendo il corpo di Alessandro Magno con un automa, lo stesso potrà fare lei con suo figlio. Un automa, sosia perfetto dell'eroe, riceverà la freccia fatale di Paride e preserverà così il tessuto spazio-temporale della Storia.

Prometeo accetta di aiutare Teti e poco tempo dopo i due fanno visita a Chirone, il quale rivela che gli Olimpi hanno quasi ultimato un'arma potentissima, denominata senza mezzi termini "arma assoluta", capace di eliminare qualunque essere tanto fisicamente, che nei ricordi di chi l'ha conosciuto: "[q]uell'essere smette non solo di esistere, ma addirittura di essere esistito: l'arma assoluta lo cancella da tutte le dimensioni dell'universo, compresa la dimensione temporale"²³¹ (Rambelli, 1980, p. 266). Con quest'arma gli Olimpi intendono tornare sul loro pianeta e spazzar via ogni ricordo dei Titani. Recuperare Achille diventa perciò non più solo una questione affettiva, ma anche un modo per avere un valido alleato per opporsi ai piani degli Olimpi. Tornata indietro nel tempo, Teti recupera sia Achille che Patroclo. I due amici,²³² dopo un lungo periodo di assestamento durante il

²³¹ Una possibile ispirazione per l'arma assoluta potrebbe provenire dall'antica pratica giuridica romana della *damnatio memoriae*, mediante la quale i condannati, in genere per reati molto gravi, venivano "cancellati" dalla storia, attraverso la rimozione di ogni riferimento ad essi.

²³² L'autrice sposa la tesi della parentela tra Achille e Patroclo, rafforzata da un'amicizia profonda, ma priva di qualunque sfumatura omosessuale, di cui peraltro Rambelli è cosciente, ironizzando su questa possibile interpretazione in alcuni scambi di battute tra i due.

quale apprendono molte cose sulla loro “vera” storia e le loro origini, accettano di far parte della missione per distruggere l’arma assoluta e sconfiggere gli Olimpi.

In un primo momento, servendosi del trasferitore e di una strategia simile a quella impiegata dalla madre, Achille elabora un piano per reclutare coloro che considera i migliori eroi della storia. Poi però, insieme ad un titubante Prometeo, decide di restringere il raggio d’azione spazio-temporale. Achille riuscirà a convincere Alessandro Magno, —e a questo punto scopriamo che è stato lui a sostituire il corpo di Alessandro con quello di un automa, creando il paradosso temporale che innesca la trama—, a cui si uniscono la moglie Rossane, la madre Olimpiade e il suo compagno e generale Efestione. In seguito, Achille vorrà con sé anche il figlio Neottolemo oltre ad Antilocco, suo amico e compagno durante la guerra di Troia. Quando però Achille e Patroclo si recano a Tebe nel XV secolo AEC, per tentare di convincere Thutmosis III a seguirli, troveranno al suo posto una donna, la regina-faraone Hashepsowe. Tra Achille e la sovrana scatterà un’improvvisa attrazione e dopo un attentato alla vita della regina da parte dei seguaci di Thutmosis III sventato dall’eroe greco, Hashepsowe si convincerà a seguirlo e a unirsi alla sua causa.

La squadra degli alleati è ora al completo e avanzano i piani per attaccare gli Olimpi, che nel frattempo hanno ultimato l’arma assoluta e si stanno preparando a tornare sul loro pianeta per cancellare i titani dall’esistenza. Dopo aver analizzato ogni possibilità, gli alleati giungono alla conclusione che l’unico modo per fermare gli Olimpi consiste nel raggiungere la loro nave quando è già nello spazio, colpendola mediante un attacco congiunto con raggi pressori, nel momento esatto in cui questa aziona l’arma assoluta per difendersi. In questo modo, l’arma verrà ri-orientata verso la nave degli Olimpi, annientandola. Il rischio di venire colpiti a loro volta dall’arma però è altissimo e Achille, accompagnato da un’irriducibile Hashepsowe, decide di fungere da esca. È giunto il momento, i caccia alleati stanno per sferrare il loro attacco decisivo contro la nave nemica, ma proprio all’ultimo secondo, Prometeo li richiama, annullando l’attacco e lasciando che la nave di Zeus abbandoni indisturbata il sistema solare. Cosa è successo? Prometeo rivela a tutti di aver ricevuto un messaggio dal loro pianeta d’origine, un messaggio che le distanze siderali hanno reso ormai antico, ma che comunicava l’imminente distruzione del pianeta. Così, quando Zeus e gli altri Olimpi, dopo un viaggio di trecento anni luce, raggiungeranno finalmente il loro sistema, non troveranno più nulla da annientare e su cui

esercitare il loro potere. Ora Prometeo potrà finalmente liberare gli altri titani dal Tartaro, mentre il resto degli alleati sarà libero di trascorrere la propria immortalità come crede. Solo l'astuto Apollo, che era venuto a conoscenza del messaggio, non ha abbandonato la Terra, lasciando aperte le possibilità di un nuovo conflitto.

Nel riassumere gli eventi principali della storia possiamo osservare come, a livello di fabula, l'autrice non si discosti poi molto dagli argomenti narrativi già battuti nelle opere del biennio d'oro, oltre ad impiegare molti dei temi e motivi della fantascienza classica: viaggi interplanetari, viaggi nel tempo, scontro tra civiltà antitetiche, immortalità, progresso tecno-scientifico, etc. Come vedremo di seguito però, il grande merito e originalità di *PLB* risiedono nell'elaborare questa fabula in un complesso intreccio fatto di salti nel tempo e linee narrative che si incrociano e si biforcano e dove il lettore, sbalzato da un punto all'altro della storia come se stesse anche lui usando il trasferitore ipertemporale, è chiamato a ricostruire il puzzle narrativo, collocando via via mentalmente ogni tassello al suo posto. E i tasselli —e questo è l'altro grande merito del romanzo— sono fatti di materiale mitico e leggendario. A differenza di *LF*, però, anziché adattare un'opera in particolare, l'autrice decide di costruire una storia originale, scegliendo sapientemente di rivestire questa complessa struttura narrativa con materiale proveniente da fonti diverse: dalla *Teogonia* all'*Iliade*, ai riferimenti più tardivi delle opere di Ovidio, Stazio ed Euripide; ma anche materiale storico-legendario, come nel caso di Alessandro Magno o della regina-faraone Hashepsowe, il tutto coadiuvato da richiami alle discipline etnologiche e archeologiche. Giuseppe Lippi, che recensì il romanzo nel 2015, affermò che Rambelli era riuscita ad “evocare la maestà dell'epica” e ne evidenziò la complessità strutturale al segnalare come “sotto il testo si legge lo sforzo di superare il genere, forse tutti i generi” (2015, p. 148)²³³.

²³³ Lippi aggiungeva però, con la lucidità di analisi che gli era caratteristica, che “trecento e passa pagine di una prosa fitta e densa, con lunghi passaggi meditativi, sono troppe” (2015, p. 148), indicando anche una certa discontinuità stilistica. A questo proposito devo precisare che non mi occuperò di fare un'analisi formale del testo, se non in alcuni punti determinati, per non sviare dalla prospettiva tematica che mi sono proposto. Un esame retorico-stilistico approfondito potrà forse trovare uno spazio adeguato in un articolo dedicato interamente a questo romanzo. Va però indicato brevemente che, in effetti, molti passaggi sono appesantiti da una sintassi complessa, fatta di lunghi periodi ipotattici, che servono ad alimentare digressioni ed introspezioni psicologiche dei personaggi, ma che danno l'impressione di trascinarsi più del necessario. Altre volte, il testo insiste più volte su dettagli cui dedica ampie descrizioni, imitando il registro lirico delle opere a cui si ispira, ma che nel contesto risultano ampollati (balzano agli occhi, ad esempio, i lunghi periodi dedicati ai capelli biondi di Achille). Il testo è inoltre appesantito da dialoghi spesso artificiosi, addensati da tecnicismi derivati da discipline filosofiche, filologiche, psicologiche e scientifiche, che possono scivolare in ciò che Calvino definì l'antilingua. Difficile infatti immaginare che i personaggi si scambino

Il materiale mitico-leggendario è inserito nella struttura narrativa impiegando diverse strategie. Spesso, alcuni episodi mitologici vengono rievocati da un personaggio, sotto forma di ricordo personale, che affiora attraverso il racconto di un narratore onnisciente, in grado di scavare nei meandri più intimi del personaggio, oppure mediante il discorso indiretto libero che simula un processo di introspezione. Altre volte, l'episodio viene innescato da una situazione o da un incontro contingente e rievocato attraverso il dialogo tra personaggi e in ogni caso amalgamandosi con la finzione narrativa senza soluzione di continuità. A modo di esempio, propongo di seguito un brano tratto dal primo incontro tra Teti e Prometeo. Quest'ultimo ha appena terminato una lezione di scienza nella sua casa laboratorio, quando sente suonare alla porta. I due si riconoscono subito, anche se per Teti sono passati tremila anni, mentre per Prometeo, rifugiatosi nel tempo presente attraverso il suo trasferitore, e reinventandosi come professore di scienze, ne sono trascorsi appena quattro. E così, dopo un lungo dialogo in cui i due personaggi si aggiornano vicendevolmente sulle proprie vite, Teti confessa a Prometeo il dolore che si è portata dentro per la perdita delle persone che amava e che la sua immortalità non ha potuto lenire:

[...] Avevamo già perduto nostro figlio ormai da molto tempo: mio figlio, Prometeo, un figlio al quale avevo trasmesso un patrimonio genetico che comprendeva tutte le caratteristiche della razza dei Titani, eccetto una, quell'immortalità che gli avrebbe permesso forse di realizzare lo scopo doloroso e necessario di tutta la nostra azione. Anche per mio figlio avevo dovuto essere una dea, avevo dovuto sprecare la sua intelligenza incatenandola a una massa di pseudo-nozioni, in parte germinate spontaneamente dalla mentalità dei mortali di quei tempi, in parte sovraimpresse dal piano predisposto dagli Olimpici. Avevo dovuto permettere che incanalasse il coraggio, la volontà e la decisione con cui avrebbe potuto consentirci di risolvere tutti i nostri problemi, in un conflitto meschino per l'interesse di un re mediocre ed egoista. E poi, avevo dovuto permettere che scegliesse la morte, quella sua strana vocazione alla morte che era sempre stata insopprimibile, in lui, come una reazione alla certezza inconscia d'essere stato derubato del diritto all'immortalità. E dopo il mio ragazzo, pochi anni dopo, è toccato anche a suo figlio, e io avevo trovato in Neottòlema un rifugio, un equilibrio, anche se il dolore della morte di Achille sarebbe stato immortale come me. E tutti e due, mio figlio e mio nipote, me li ha assassinati Zeus, e ne ha conferito la procura ad Apollo. Apollo li ha uccisi divertendosi a farlo: per lui erano poco più di due nobili capi di selvaggina che avrebbero inorgoglito il suo istinto da cacciatore. Se avessi potuto morire

espressioni tipo "aspirazione teleologica", p. 27; "ferocemente paratattico, quasi tautologico", p. 48; "finzioni esornative", p. 69; "monomania" p. 95, "rifiuto neurotico", p. 96; "imprinting" p. 152, "etologia" p.153; "strumento semantico", p.284.

Si tratta comunque di poche note di demerito nel complesso del romanzo, che denotano, d'altra parte, uno scarso o nullo lavoro di *editing*, confermato dai numerosi refusi, sviste tipografiche e interi periodi ripetuti quasi identici da un paragrafo all'altro. Rimane il forte sospetto che il manoscritto sia passato, intatto, direttamente in tipografia.

anch'io, l'avrei considerata una liberazione. Sarebbe stato meno atroce che continuare a vivere per questi interminabili tremila anni, sola, inutilmente bella, inutilmente giovane, inutilmente immortale, e piangere i tre esseri che ho amato di più e che l'egoismo e la paura di Zeus hanno cancellato dalla realtà dell'universo (Rambelli, 1980, p. 100).

Le parole di Teti evocano i differenti episodi mitici, come l'uccisione di Achille e Neottolemo, senza mai esplicitarli, costruendo una narrazione intima, alimentata da motivazioni affettive e psicologiche, che delineano, tra l'altro e in poche frasi, anche le psicodinamiche dei personaggi e le loro relazioni. I miti vengono così riconfigurati in un nuovo contesto, secondo quel doppio registro di metamorfosi e recursività cui fa riferimento Anna Trocchi. La stessa Teti, così come Prometeo e il resto dei personaggi, portano con sé, sia tutta la loro tradizione mitica, sia la nuova natura di creature aliene, o comunque moderne e razionali, che gli infonde l'autrice. Inseriti nel contesto contemporaneo, infatti, i personaggi vestono alla moda, fumano accanitamente, bevono alcolici e disquisiscono di vari argomenti come in un salotto borghese. In altre parole, i personaggi incarnano il mito e allo stesso tempo lo trasgrediscono e lo decostruiscono attraverso la razionalizzazione e la quotidianità. È proprio attraverso il doppio registro della tradizione e la trasgressione che Rambelli costruisce il suo romanzo fondamentalmente come parodia, nell'accezione proposta da Linda Hutcheon, che ne rileva la caratteristica centrale e paradossale di doppia voce: "Parody is fundamentally double and divided; its ambivalence stems from the dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherent in its nature as authorized transgression" (2000, p. 26).

È importante ribadire che per Hutcheon la parodia "is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity" (p. 6). È questo il caso di *PLB*, dove l'inversione ironica è sancita strutturalmente dalla trama, nella quale la maggior parte dei personaggi mitologici, che nelle varie fonti primarie sono coinvolti nell'interminabile guerra di Troia, si trovano qui a preparare un conflitto che, al contrario, come un Godot spersonalizzato, non arriverà mai. Ma l'obiettivo critico della parodia di Rambelli non è certo l'*Iliade* o qualunque altra fonte mitica a cui l'autrice attinge. Da una parte, l'uso parodico del mito serve a conciliare l'eredità culturale, a cui Rambelli si è sempre sentita legata, con la spinta progressiva

offerta dalla fantascienza; dall'altra serve anche, come vedremo, un proposito ideologico di critica sociale.

Affinché la parodia venga attivata però è necessario il contributo fondamentale del lettore, chiamato a inferire le varie fonti, infatti, “if the receiver does not recognize that the text is a parody, he or she will neutralize both its pragmatic ethos and its doubled structure (Hutcheon, 2000, p. 26). Ciò non significa che il romanzo non possa essere letto da chiunque come una semplice narrazione fantascientifica, ma a differenza, ad esempio, dell'adattamento di Gilgamesh, un'operazione più ludica e acerba, per sviluppare tutto il potenziale parodico del romanzo, il testo richiede qui un lettore implicito attento e famigliarizzato con la materia trattata.

L'effetto parodico del romanzo diviene ancora più evidente ed efficace quando il mito è introdotto, non più attraverso l'introspezione psicologica o il dialogo, ma filtrato e manipolato da mezzi di comunicazione di massa e/o dispositivi tecnologici più o meno fantascientifici. Nei riferimenti alla guerra di Troia, ad esempio, Zeus e Apollo monitorano e controllano ogni evento per mezzo di raggi spia —di asimoviana memoria—, che captano e trasferiscono i loro dati nei computer della base sotterranea dell'Olimpo. In altri casi, mediante la tecnica narrativa del montaggio alternato, la narrazione di un episodio mitico viene seguita immediatamente da un'altra scena che la svela come ricostruzione fittizia. Nella scena che apre il romanzo, ad esempio, vengono narrati gli ultimi momenti di vita di Alessandro Magno, che giace nel suo letto mentre viene compianto da amici e famigliari; nella scena immediatamente successiva, gli alleati stanno rivedendo quello stesso episodio su uno schermo, all'interno di una specie di sala di montaggio, e il proprio Alessandro Magno fa i complimenti a Patroclo per “l'ottima regia”. La tecnica viene impiegata nuovamente per narrare l'uccisione di Achille durante la guerra di Troia, questa volta passando senza soluzione di continuità dall'azione di Paride che scaglia la freccia alla “sala di montaggio”:

La freccia scattò dall'arco d'argento facendolo vibrare come un esile strumento musicale, piombò dalle mura lasciando dietro di sé il fremito di una nota altissima e trionfale, si avventò nell'aria lacerata verso lo splendido carro e si piantò nel collo²³⁴ del figlio di Teti, poco sopra all'orlo d'oro e di smalto verdazzurro della corazza.

²³⁴ Rambelli rifiuta il mito generalmente accettato della freccia che colpisce il tallone di Achille, perché si tratta di un'aggiunta posteriore che non appare nelle opere di Omero.

Achille crollò dal carro lasciando scudo e lancia per stringere le mani in un nodo convulso attorno all'asta della freccia che gli recideva il respiro. Paride si voltò per gettare la sua adorazione e la sua gratitudine e la sua felicità ai piedi del dio, ma Apollo era già scomparso. “Ottima realizzazione,” osservò sobriamente Patroclo, passando a Prometeo un bicchiere pieno. “Ma io, al tuo posto, avrei abbondato un po' di più in colorante all'emoglobina. Quella freccia dovrebbe avergli tagliato la carotide, a giudicare da come si è piantata, ma il fiotto di sangue è un po' scarso. Ti sembra che sia il caso di risparmiare proprio su questi particolari?” (Rambelli, 1980, pp. 132-133).

Se nel primo caso, il taglio tra una scena e l'altra era marcato graficamente da spazi bianchi, qui si l'autrice impiega invece un cambio repentino di registro, che passa dalla descrizione drammatica, patetica, quasi lirica dell'uccisione di Achille, al discorso diretto colorato dall'ironia disinvolta di Patroclo, che serve due propositi: all'interno della realtà finzionale, sdrammatizza una situazione che sconvolge Achille, al quale, la visione di quella morte posticcia rievoca il momento in cui era stato ucciso veramente; in relazione al lettore invece, il cambio di tono rafforza l'effetto di straniamento e razionalizzazione del mito. Del resto è proprio Achille a ricordare a Patroclo che “lo scopo primo della tua esistenza era quello di smitizzarmi con il tuo atroce senso del ridicolo” (p. 126).

L'espedito di convertire il personaggio mitico in spettatore della sua propria storia —una storia comunque simulata e tecno-mediata— aggiunge alla dimensione intertestuale una struttura metanarrativa che viene ripetuta più volte all'interno del romanzo, diventando la strategia prediletta attraverso la quale si attiva la “ripetizione con distanza critica” della parodia.

In alcuni casi, può assumere toni più distesi e divertenti, come quando Alessandro Magno e Rossane visitano la città persiana di Isfahan e nella hall dell'hotel assistono ad un film sulla vita di Alessandro. La coppia è talmente sorpresa dalla “manipolazione” della loro “storia” che non riesce a far altro che scoppiare a ridere. In altri casi, invece, l'aspetto metanarrativo della ricezione del mito tecnomediato apre a discussioni più complesse sulla natura e funzione della trasmissione culturale di miti e leggende. Ad esempio, quando Teti torna indietro nel tempo, sottrae Achille e Patroclo alla morte e li riconduce nella sua base sottomarina, i due cugini-amici trascorrono un periodo di tempo consultando le bobine audiovisive che contengono tutto ciò che è stato scritto su di loro. In questa porzione del romanzo a Patroclo viene affidato il ruolo del critico letterario un po' spaccone, —a un certo punto ammette: “ho tentato di leggere Fletcher e Northrop Frye, ma non sono mai

riuscito a finire uno solo dei loro libri” (p. 51)— ma si lancia in interessanti disquisizioni filologiche riguardo al “mito” di Achille, che i due personaggi considerano naturalmente come parte della loro realtà storica. In primo luogo, Patroclo offre una sintesi storico-filologica del mito, partendo dai poemi omerici e le loro rielaborazioni, attraversando una fase decadente in relazione alle varie stirpi che succedono agli Achei e terminando con il recupero posteriore del mito che include *Ifigenia in Aulide* (407-406 AEC) di Euripide e, già in epoca romana, le rielaborazioni “fantastiche” dell’*Achilleide* (95 EC) di Stazio, che producono in Achille “una indignazione che non riusciva a esplodere solo perché l’assurdità delle invenzioni si bruciava nel ridicolo” (Rambelli, 1980, p. 119). Ma Patroclo osserva che Stazio stava solo soddisfacendo la “sete di meraviglioso” della sua epoca, non ammettendo che un eroe così grandioso come Achille avesse come unica caratteristica particolare il coraggio, alimentando così una tradizione che si è poi consolidata nel tempo²³⁵. La “verità”, contenuta nell’*Iliade*, per quanto imprecisa, ammette Patroclo, “era troppo spoglia, nella sua grandezza e hanno dovuto circondarla di invenzioni che solleticassero il loro gusto per il sovrannaturale e quello altrettanto terrestre per l’intrigo sentimentale” (p.121). Patroclo sottolinea poi come il mito di Achille sia stato danneggiato e indebolito nel corso dei secoli, adducendo come esempio il *Troilo e Cressida* (circa 1601) di Shakespeare. Perché Patroclo insiste su questi punti?

Vi sono due ragioni sostanziali.

La prima ragione è di ordine socio-politico. Patroclo espone ad Achille la sua teoria sulla differenza tra *autorità* e *potere* che afferma aver recuperato dall’ideologia dei Titani, secondo la quale l’autorità è vincolata al senso primigenio di *aristos* (ἀγαθός), ossia il migliore in senso etico-morale e intellettuale. Il prestigio derivato da queste due qualità porterebbe all’autorità, di cui Achille costituirebbe il simbolo. A questa idea si oppone quella di potere, che si erige invece sull’imposizione gerarchica dell’ordine e della disciplina. Autorità e potere non sono quindi sinonimi e “si può possedere autorità senza

²³⁵ In tutto questo passaggio, che include anche riferimenti alle varie interpretazioni simboliche e antropologiche del mito di Achille, si rispecchiano le ricerche che Rambelli stava conducendo presso l’Istituto Archeologico Tedesco di Roma e la Biblioteca Nazionale durante i primi anni settanta, per via dei suoi lavori con l’enciclopedia per ragazzi e i documentari televisivi, ma contengono anche quei dubbi per la “verità storica” sull’*Iliade*, che aveva espresso in “Un disintegratore per Dzhangar”, nutrendo perplessità sulla leicità di includere personaggi che appartenevano ad una tradizione molto posteriore (si veda p. I, c. 3.3). Il fatto che quei personaggi siano comunque rimasti nel manoscritto, induce a pensare che questa sezione potrebbe essere stata aggiunta successivamente, a modo di spiegazione o giustificazione.

potere e quasi sempre il potere non ha autorità” (p. 123). Per questa ragione, chi detiene il potere non ha alcun interesse ad esaltare chi possiede autorità, prediligendo invece tipologie di eroi più malleabili, più funzionali al mantenimento dell’ordine costituito, come ad esempio Eracle, un’eroe “integrato” in modo non dissimile a Superman, secondo le osservazioni di Umberto Eco a cui ho accennato in precedenza. Infatti, ribadisce Patroclo “Eracle possedeva una ‘virtù’ che tu consideri un tradimento, l’obbedienza acritica e irragionevole agli ordini superiori” (p. 124). All’eroe non è consentito ragionare con la propria testa perché “per un governo, qualunque sia, un uomo che ragiona in questo modo è un avversario [...]. A parte ogni altra considerazione, tu costituivi un elemento di contagio, e la reazione al timore di contagio determina due sole possibilità operative, l’esclusione o la circoscrizione [...] Perciò i poeti integrati in un sistema, qualunque sistema, avevano l’obbligo morale di oscurarti con sfumature negative” (p. 125).

Le parole di Patroclo possono essere considerate il nucleo esplicativo del tema portante del romanzo, che vede confrontarsi (e scontrarsi) due opposte cosmovisioni: quella dei Titani, che difendono una specie di anarchia etica basata su un egualitarismo illuminato; e quella degli Olimpi, retta da una struttura fortemente gerarchica per il mantenimento dell’ordine e della norma. Ma a livello extratestuale, Patroclo tocca una corda sensibile del contesto in cui il romanzo è stato scritto, quello dell’autonomia del pensiero individuale di fronte all’ordine costituito e, di conseguenza, della reazione del *potere al libero pensatore*. Non serve ricordare che gli anni settanta furono un periodo di grandi e spesso violente confrontazioni tra forze reazionarie e rivoluzionarie, con vittime da entrambe le parti e che nel 1975 venne assassinato Pier Paolo Pasolini, uno dei simboli paradigmatici dell’intellettuale libero e anticonformista. Ma le parole di Patroclo connotano indirettamente anche un ulteriore aspetto, che è quello della formazione di un canone letterario come processo sempre determinato da un certo tipo di esigenza o necessità che un certo tipo di *potere* sente in un dato contesto.

La seconda ragione per la quale Patroclo insiste sulla traiettoria del mito di Achille, è di ordine estetico e consiste nel permettere al personaggio di enfatizzare quella che considera una progressiva decadenza della società nella quale si trova (transitoriamente) a dover vivere. Le riflessioni di Patroclo e Achille mantengono una certa coerenza con le posizioni scettiche già osservate in altre opere di Rambelli, in particolar modo, ma non

solo, nelle due distopie *PTV* e *MF*, ma che qui vengono esplicitate in maniera più diretta. Così, sostiene Patroclo con il sarcasmo che lo caratterizza, se è vero che la loro storia era stata stravolta e manipolata, alterata da artifici posticci e fantasiosi e il mito di Achille era stato più volte svilito, la realtà contemporanea avrebbe potuto arrecare danni ancora maggiori: “pensa cosa sarebbe accaduto se nella nostra epoca avessero dominato i mezzi di comunicazione di massa che i terrestri hanno realizzato adesso, e se a occuparsi di noi, invece degli aedi, fossero stati gli inviati speciali dei rotocalchi” (p. 121).

Questa considerazione avvia una stimolante discussione sulla decadenza del mito, come funzione e come idea —e qui potremmo ricollegarci alla riflessione di Thomas Pavel — espressa attraverso il concetto di teofagia. Se dal punto di vista antropologico, la teofagia era il rituale attraverso il quale si soddisfaceva la necessità umana di instaurare un rapporto diretto con la divinità, oggi questo stesso rituale simbolico, spogliato di sacralità e di un dio trascendente in cui credere e caratterizzato da una sfiducia nella propria realizzazione personale, viene compiuto nei confronti di miti umani mediocri in cui riconoscere la propria stessa mediocrità (Rambelli, 1980, p. 122). L'essere umano cade così dalla padella del mito divino trascendente alla brace dei miti prefabbricati della società consumista. Se tutto può essere mito, come annunciava Roland Barthes, il mito scompare. Avevamo già trovato questa critica alla metamorfosi esasperata di qualunque oggetto o persona in mito in *MF*, ma qui la critica sociale è osservata dall'esterno attraverso lo sguardo immortale e atemporale dei personaggi. Eppure, ciò non significa che la reazione emotiva alla “modernità” sia fredda e distaccata. Ad esempio, Achille non riesce a mantenersi indifferente al cospetto delle brutture alienanti dell'urbanizzazione selvaggia di alcune città moderne:

[s]pesso [Achille] aveva accompagnato Patroclo nelle sue scorribande nelle città terrestri del tempo chiamato ventesimo secolo. Lì, il delirio era irrazionale, e le strutture sembravano create con lo scopo di soffocare e spersonalizzare gli umani che le abitavano: scaffali in cui gli uomini erano ammuccati come esemplari zoologici appassiti nella formalina, e dai quali si muovevano per andare a farsi usare nelle fabbriche e negli uffici ed ai quali ritornavano con un falso senso di sollievo, senza accorgersi che l'oppressione della vicinanza schiacciante degli altri esseri umani non poteva essere abolita dalle sottili paratie che avrebbero dovuto assicurare loro l'isolamento. Patroclo si avventurava per le strade frenetiche di quelle città traendone un divertimento vagamente perverso: si prestava per qualche ora al frastuono, al nevrotico andirivieni, ai canaloni di cemento armato dilavati dalla pioggia o invasi da un sole feroce, e il sapere che in qualunque istante avrebbe potuto sottrarvisi gli consentiva di ricavarne la soddisfazione un po' immatura di chi assiste al

gesticolare inane di un demente e da quella vista accresce la certezza della propria integrità mentale. Ma Achille si sentiva incapace di quelle sottigliezze sofisticate: le città degli uomini della Terra gli facevano orrore ed una pena immensa (p. 160).

Lo sconforto di Achille di fronte a certi *miracoli* del progresso e dello sviluppo vengono ribaditi verso la fine del romanzo, quando Achille e Hashepsowe, ormai liberi dagli impegni del conflitto con gli Olimpici, visitano la Troia moderna, convertita ormai in meta turistica e sbeffeggiano in segreto un gruppo di turisti e la loro guida, a cui si erano accodati. Eppure, nonostante l'atmosfera distesa e spensierata, Achille non riesce a scrollarsi del tutto di dosso quel senso di "commiserazione e di disgusto per l'accecamento masochistico in cui i mortali di quell'epoca usavano la loro tecnologia solo per rendersi più inibiti e più infelici, e le loro leggi per rendersi sempre più schiavizzati e spersonalizzati" (p. 315).

La passeggiata tra le rovine di ciò che un tempo fu la gloriosa Troia diventa così un'immagine simbolica della decadenza della civiltà umana. Camminando assieme ai personaggi, non possiamo non evocare il sonetto *Ozymandias* di Percy Bysshe Shelley, composto nel 1818, lo stesso anno in cui la moglie pubblicava la prima edizione del *Frankenstein*, il moderno Prometeo. I versi manifestano il fallimento della civilizzazione davanti all'inesorabile prova del tempo, che delle grandiose opere umane si lascia alle spalle solo rovine e una distesa di sabbia. Come due *Ozymandias* incarnati, Achille e Hashepsowe possono passeggiare tra quelle rovine con una punta di compianto, ma anche con una ironica leggerezza, data dalla consapevolezza che quella stessa realtà non ha alcuna influenza su creature immortali come loro. È proprio l'anelo d'immortalità, in altre parole il desiderio di sconfiggere la morte, —che gli umani tentano di materializzare attraverso le proprie rincorse al potere, alle conquiste, ai successi, al riconoscimento—, ciò di cui il tempo si burla. Uno dei temi ricorrenti del romanzo è proprio questo desiderio di esorcizzare l'atavica paura della morte, forse perché l'autrice in quegli stessi anni aveva vissuto quell'esperienza da vicino. In questo senso, il romanzo può essere considerato come un esorcismo simbolico, tanto della morte come dello scettico disincanto per le sorti dell'umanità. Attraverso l'immortalità i personaggi possono eludere, in un colpo solo, la transitorietà della vita e la sua mediocrità.

Ma la condizione privilegiata in cui si trovano Achille e Hashepsowe serve anche per affrontare un tema che Rambelli aveva spesso sottinteso, ma mai trattato in maniera

esplicita: la condizione della donna. Il rapporto dell'autrice con i propri personaggi femminili è problematico e me ne occuperò in maniera specifica nella prossima sezione. Va puntualizzato però, che anche in questo romanzo, nonostante una maggiore presenza di personaggi femminili, il maggior peso delle donne nell'economia generale della trama, e una maggiore coralità rispetto ad opere passate dell'autrice, il romanzo s'incentra prevalentemente attorno a un uomo, Achille, e l'avanzamento dell'azione è affidato soprattutto ai personaggi maschili. Ad eccezione di Teti e naturalmente di Hashepsowe, il resto dei personaggi femminili rimangono fondamentalmente ai margini dell'azione e della storia: Rossane, moglie devota di Alessandro Magno, è poco più che una comparsa; Olimpiade è leggermente più rilevante come madre oppressiva e altezzosa dello stesso Alessandro, ma non indispensabile ai fini della storia; e anche Atena, protagonista di una scena di confronto con Prometeo e decisa a ribellarsi al padre Zeus, ha un ruolo complessivamente secondario e passivo.

Ciononostante, il rapporto sentimentale che si instaura tra Achille e Hashepsowe costituisce un pretesto per proporre l'idea di una relazione basata su una totale e incondizionata uguaglianza e rispetto reciproco. Ciò permette all'autrice di scavare nelle ragioni che l'uno e l'altra hanno per reclamare tale rapporto e gettar luce su una più generale riflessione della condizione della donna nella società. Che la scelta per tale riflessione ricada su questi due personaggi non è casuale, come vedremo. Achille è l'eroe semidio dell'*Iliade*, l'opera con cui comincia la tradizione letteraria (patriarcale e androcentrica) europea; ma è anche, secondo la particolare prospettiva in cui lo colloca l'autrice, un *outsider* agli ordini di nessuno, soggetto sovversivo che si ribella all'ordine costituito. Allo stesso modo, Hashepsowe è la donna che sfida la consuetudine altrettanto patriarcale e androcentrica della propria tradizione, reclamando per sé il potere che sente le sia dovuto per diritto di nascita. E lo fa usurpando il trono al figliastro, mascherandosi da uomo e facendosi proclamare faraone. Si tratta quindi di due personaggi dalla soggettività ambigua, personaggi *in-between* collocati in quelle zone di vicinanza cari all'autrice. Il loro incontro diventa perciò un'occasione per proporre alternative alle norme e ai ruoli di genere prestabiliti:

Achille aveva vissuto quasi tutta la sua esistenza in un mondo in cui le donne contavano ben poco: ornamento delle grandi famiglie, amministratrici della casa agli ordini di un marito spesso distratto e comunque inibito a un autentico rapporto umano dalla coscienza della propria superiorità; mogli che

invecchiavano silenziosamente, e sopportavano come inevitabili le attenzioni che i loro uomini rivolgevano a donne più giovani e più graziose. Rassegnate, apatiche, deboli, condizionate a considerarsi inferiori da centinaia di anni, finivano per diventare veramente ciò che credevano di essere, creature il cui massimo decoro era il silenzio, la cui funzione era quella di vittime felici del destino di vittime. Non c'erano eccezioni, in quel mondo: e forse era stata quella la ragione che gli aveva impedito di costruire un autentico rapporto di amore (Rambelli, 1980, pp. 182-183).

Queste poche linee ritraggono senza mezzi termini una condizione di sottomissione totale che non lascia spazio ad eccezioni, come conclude esplicitamente il testo. La relegazione allo spazio domestico, la rassegnazione e soprattutto la subordinazione e il silenzio riecheggiano alcuni temi fondamentali della rivendicazione del primo femminismo, poi ripresi dalla lente critico-teorica della seconda ondata di cui questo romanzo è contemporaneo. Ciò che stupisce però, o quanto meno ciò che salta immediatamente all'occhio è che queste osservazioni siano avanzate dalla prospettiva di Achille. Perché? Sembra che l'autrice cerchi di decostruire questo eroe eminentemente patriarcale dall'interno, non attraverso il rifiuto quindi, ma operando una specie di metamorfosi. Vediamo come prosegue il testo:

Tuttavia, fin dall'infanzia, aveva conosciuto anche un altro tipo di donna: sua madre. La differenza gli era sembrata naturale e ovvia, perché la credeva una dea, e adesso sapeva che in un certo senso lo era veramente. E sua madre, per quanto dolcissima, si era sempre mostrata autonoma, capace di ragionare e di decidere secondo la propria intelligenza e la propria volontà. Il fatto che lo amasse al punto di non sapergli impedire di gettarsi nell'avventura di una guerra dalla quale era uscito una volta ucciso, in una dimensione che non conosceva, e una volta salvo e immortale, non sminuiva la portata dell'autonomia di giudizio che, in Teti, era innata e nello stesso tempo potenziata consapevolmente. E se era ritornata indietro nel tempo per cambiare il destino, questo dimostrava di quale volontà indomabile fosse capace. Le altre donne immortali, secondo la leggenda che aveva alimentato la sua infanzia e secondo la realtà che aveva imparato a conoscere da poco tempo, non erano molto diverse da sua madre: diversa poteva essere l'interpretazione che davano alla propria autonomia, non l'autonomia stessa (p. 183).

Anche qui Rambelli manipola la tradizione mitica nella direzione che desidera, poiché il patriarcato e l'androcentrismo della società greca si esprimevano anche nella sua mitologia; le dee, nonostante una maggiore libertà d'azione, erano comunque gerarchicamente subordinate alle divinità maschili. Ma il punto è proprio questo. Le dee rambelliane non sono le dee della mitologia greca, così come l'Achille rambelliano non è l'Achille omerico, la cui posizione "femminista" risulterebbe tanto anacronistica quanto stridula. L'Achille rambelliano è un ideale proiettato sulla carta. Simone de Beauvoir

afferma che “[l]e donne, impotenti a porsi come soggetto, non hanno creato un mito virile in cui si riflettano i loro disegni” (1999, p. 191), ma forse qui Rambelli fa proprio questo, cerca di creare il proprio mito virile per proporre il suo disegno, e lo fa attraverso un ribaltamento ironico e parodico dell’eroe omerico. Achille, infatti, nonostante conservi il suo carattere coraggioso e indomito e una certa refrattarietà al potere, è totalmente spogliato della sua ira e violenza, acquisendo invece una propensione alla riflessione filosofica e alla curiosità scientifica. L’Achille rambelliano è in realtà un anti-Achille, un superumano *in between*: tra l’umano e l’alieno, tra il passato e il futuro, tra la tradizione e la modernità, tra l’istinto e la ragione. Collocato in questa zona interstiziale, Achille può essere il testimone delle due possibilità opposte di essere donna: l’una appartenente alla realtà terrestre e l’altra a quella aliena/divina. Ma è solo attraverso l’incontro con Hashepsowe —un incontro che, come osserveremo nella prossima sezione, si produce significativamente attraverso un fraintendimento sul sesso della regina— che Achille può contemplare la possibilità di una terza via:

Era possibile, quindi, che una donna fosse ben altra cosa dall'oggetto capace soltanto, come rivalsa, di astuzie e di civetterie e di intrighi e di sottile cattiveria, che rappresentava il paradigma caratteristico, universale nella razza terrestre. Perciò il modo di essere di Hashepsowe non gli appariva assurdo: forse anacronistico, ma non assurdo. Una donna mortale che era capace di valutare una situazione politica, di decidere il destino del proprio paese, di governare con cautela ed energia, di ostentare la propria intelligenza come se la considerasse più importante della propria bellezza non gli appariva impensabile: ma quel modo di essere era il modo di essere d'una immortale. E se Hashepsowe non era immortale, questo contraddiceva la stessa struttura logica della realtà (pp. 183-184).

L’incontro con Hashepsowe ha un effetto straniante su Achille, —e di conseguenza sul lettore— poiché scuote il suo sistema di credenze, la sua cosmovisione. Se una mortale terrestre può comportarsi come un’immortale extraterrestre allora forse esiste una possibilità di alterare il paradigma. In tal senso, diventa particolarmente significativo che Rambelli si serva del discorso indiretto libero per trasmettere tutta questa riflessione di Achille, un espediente formale che per sua propria natura fonde (e confonde) la voce del narratore con quella del personaggio. A questo punto e in questo particolare aspetto del romanzo, la funzione di Achille diviene quella di introdurre Hashepsowe come figura che sfida i ruoli di genere normativi e come possibilità di cambiamento nelle relazioni tra i sessi.

A differenza di Achille, il personaggio di Hashepsowe ha basi storiche consolidate, attorno alle quali, un po' come accade per Alessandro Magno, si stende un velo leggendario. Giuseppe Lippi, nella sua recensione al romanzo, non esitò a stabilire “una commovente identificazione tra la regina egizia e la più brillante delle editor e scrittrici italiane di sf” (2015, p. 148). Si potrebbe in effetti tracciare un parallelismo tra la Hashepsowe storica²³⁶ e la Rambelli biografica che si spinga oltre l’analogia del mascheramento sessuale, e che guardi alla determinazione, fierezza, coraggio e ambizione con cui hanno saputo affrontare le discriminazioni sessuali della loro epoca e, per un certo periodo almeno, vincerle. Ma al di là del biografismo, Hashepsowe rimane la proposizione di un modello di donna diverso, che richiede e pretende interazioni sociali di tipo diverso e, quindi individui che siano capaci di alterare i propri paradigmi.

Hashepsowe, infatti, accetta di condividere la sua vita con Achille solo a patto di stabilire una relazione basata sul rispetto reciproco, sull’uguaglianza e sulla libera espressione della propria autonomia intellettuale. Ma quando si avvicina il momento di sferrare l’attacco agli Olimpi però, l’Achille rambelliano dimostra di essere ancora suscettibile a certe abitudini patriarcali, chiedendo ad Hashepsowe di “rimanere a casa”. La reazione della regina faraone è veemente, e l’autrice, questa volta, la trasmette senza ambiguità attraverso il discorso diretto:

“Ti ritieni obbligato a tenermi qui al sicuro, non è vero, Figlio della Dea? Devi difendere e proteggere la tua donna, perché una donna è sempre debole e minacciata per definizione, perché è inferiore. La vecchia etica della tua infanzia e dei tuoi giorni di mortale è riaffiorata nel momento della crisi. Ma questi non erano i nostri patti: poco fa, ho cercato di ricordarti che la nostra era stata un’unione tra due esseri liberi ed eguali. Ma evidentemente non mi hai ascoltata: perché?” (Rambelli, 1980, p. 287).

Achille tenta una difesa improponibile e ne è consapevole. Desidera che rimanga a casa, dice, non perché la considera debole, ma solo perché non vuole perdere le due persone a cui tiene di più: lei e sua madre. Queste parole, ovviamente, non fanno altro che scatenare una reazione ancor più decisa di Hashepsowe che cerca di fargli notare l’inerente discriminazione di genere. Perché lei e la madre dovrebbero rimanere a casa:

“Ma non tuo figlio,” l’interruppe ancora una volta Hashepsowe. “Non Patroclo. Loro hanno diritto di accompagnarti, e sia pure verso un pericolo che la tua

²³⁶ Rimando a Roveri (1960) per un conciso riferimento storico biografico della sovrana faraone.

decisione ha enormemente attenuato, sia pure a bordo di altre navi. Io no: tu pretendi che nel momento decisivo io abdichi a tutto quello che sono stata accanto a te, a tutto quello che sono, a tutto quello che ero riuscita ad essere persino nell'Egitto della diciottesima dinastia, forzando una situazione che mi era ostile solo perché ero una donna. *Credevo che avessi accettato un'etica diversa*, l'etica dei Titani, e che in questi anni vissuti insieme ti fossi abituato a considerarmi come *un essere umano*. Sono in grado di dominare i congegni di una nave spaziale quanto sei in grado di farlo tu, e sai che potrei esserti utile. Ho il tuo stesso diritto di gettare via la mia vita, se voglio. E nel mio tempo e nel mio mondo io ero un re, e i re della mia famiglia non si sono mai rifiutati di combattere, quando era necessario” (pp. 287-288, il corsivo è mio).

È significativo che Hashepsowe rivendichi il suo diritto ad essere trattata come un essere umano, in quanto connota quella dialettica della differenza, denunciata in primo luogo proprio dalla critica femminista, secondo la quale il concetto di *uomo/umano* si realizzano sempre rispetto ad un *altro* opposto e gerarchicamente inferiore, che nella realtà si traducono spesso, in una sua disumanizzazione e cosificazione. Qui l'autrice chiede ad Achille la prova del nove, poiché non bastano le parole e le buone intenzioni. E infatti Achille ammetterà di aver ceduto alla vecchia etica, darà ragione ad Hashepsowe e insieme partiranno per la missione. Più tardi, una volta terminata la missione, i due continueranno la loro relazione secondo i dettami di libertà e uguaglianza che si erano preposti e l'autrice lascia intendere che vivranno, letteralmente, per sempre felici e contenti, almeno fino alla successiva avventura.

Nonostante il lieto fine, permane un senso di ambiguità nello sviluppo di questo tema, come se Rambelli non creda o non voglia spingersi oltre una certa soglia. Hashepsowe è certamente un personaggio forte, autonomo e intelligente, ma forse, dalla nostra prospettiva attuale, avremmo voluto che lei e Teti fossero le protagoniste assolute del romanzo. Permane inoltre, quell'alone di scetticismo già riscontrato nell'analisi del superumano, che non crede nella possibilità reale di concretizzare nel mondo empirico ciò che è possibile per i protagonisti. Achille e Hashepsowe, come il resto dei personaggi, sono esseri straordinari, eccezioni, superumani resi ancora più eccezionali dal dono dell'immortalità e dell'eterna giovinezza. Rappresentano ideali inattaccabili da una realtà mondana alla quale guardano dall'esterno, con un misto di commiserazione e distaccata ironia. E in questo senso sì, sono dei veri e propri dei mitologici.

E così, l'impiego della mitologia nel romanzo, —attraverso un sincretismo parodico — serve a creare un diaframma separatore, una distanza critica tra un mondo ideale e una

contemporaneità empirica considerata come decadente e che diviene l'obiettivo stesso della parodia. I personaggi risultano così sia testimoni *super partes* di questa decadenza, sia ideali da desiderare o da sognare, incarnazioni di aspirazioni che rimangono sempre all'orizzonte. La loro natura ambigua li fa abitare contemporaneamente in un passato mitico e in un futuro immaginato. Sono essi stessi sintesi paradossale di questa tensione tra passato e futuro, tra tradizione e progresso, tra l'infinito ripetersi del mito e il suo riconfigurarsi nella linearità cronologica della storia. Incarnano cioè, sia il doppio registro del mito —la cui recursività è inseparabile dalla sua metamorfosi— sia la doppia voce al contempo conservatrice e rivoluzionaria della parodia (Hutcheon, 2000, p. 26).

La fantascienza si converte così in un habitat naturale per questi personaggi poiché, come suggerisce Peter Nicholls (2021) “[m]ythology in sf reflects a familiar truth, that in undergoing social and technological change we do not escape the old altogether, but carry it encysted within us”. Miti e leggende fanno parte del repertorio narrativo dell'autrice che, come abbiamo visto, li inserisce nel contesto fantascientifico attraverso un processo di razionalizzazione e desacralizzazione, ma al contempo li recupera e li rivitalizza in una specie di simbiosi paradossale e irrisolvibile.

3.3. Le donne di Roberta Rambelli.

Nell'ultima parte della sezione anteriore abbiamo osservato come Rambelli si serva del mito per introdurre esplicitamente un discorso sui ruoli e le rappresentazioni di genere. Eppure, nonostante la presenza di un personaggio femminile molto lontano dagli stereotipi patriarcali e androcentrici e la manifestazione di posizioni nette in favore di una parità nelle relazioni tra i sessi, la trama era comunque dominata e “agita” in gran parte da personaggi maschili.

Si può affermare che il ruolo secondario, marginale o addirittura inesistente della donna nelle narrazioni fantascientifiche di Rambelli sia (quasi) una costante, una posizione ancor più evidente se guardiamo al complesso delle opere del biennio d'oro. Se Robert Silverberg avesse letto le sue opere probabilmente sarebbe incappato in un abbaglio ancora peggiore di quello su James Tiptree jr./Alice Sheldon, trovando la sua scrittura

“ineluttabilmente maschile”²³⁷. Pur nella varietà e discrepanze onto-epistemologiche delle varie correnti critico-teoriche femministe, nonché di alcune diramazioni filosofiche da esse derivate, nell’attualità queste correnti convergono nella decostruzione della dialettica sé/altro cui sottendono concezioni essenzialiste. Ragion per cui non è più possibile sostenere che esista una scrittura *essenzialmente* maschile o femminile. Dal femminismo post-strutturalista di Elisabeth Grosz, ad esempio, apprendiamo che:

la “posición” sexual del texto sólo puede discernirse contextualmente y en términos de la posición desde la que habla el sujeto hablante (el “yo” implícito o explícito del texto); el tipo de sujeto (implícitamente) supuesto como el sujeto (o público) *a quien se habla*, y el tipo de sujeto (u objeto) *de quien se habla*. Al igual que la gama diversa de sujetos situados en todo texto, la posición del texto también depende del tipo de relaciones afirmado entre estos distintos sujetos (Grosz in Golubov, 2012, p. 75).

È quindi, nel costituirsi come *ethos* enunciativo, nel produrre un narratore, nel creare dei personaggi e nel farli interagire in un certo modo e in un certo mondo, che Rambelli trasmette una certa idea (o ideologia) di cosa significhi essere uomo o donna in un dato contesto e momento storico. E se è vero che per la quasi totalità delle sue opere l’autrice adotta un narratore maschile, spesso omodiegetico e inserito in un contesto che Joanna Russ (facendo il verso a James Brown) non esiterebbe a definire “un mondo di uomini”²³⁸, è altrettanto vero che quando impiega personaggi femminili questi non s’identificano con gli stereotipi presenti nella fantascienza (e in molta altra letteratura) da cui Rambelli trae i suoi modelli di riferimento: la figlia dello scienziato, la ragazza da salvare, l’oggetto del desiderio maschile, la seduttrice, la moglie ingenua e mansueta, l’angelo del focolare, la *femme fatale*, la supereroina coi superpoteri, la “creatura” di qualche Pigmalione, etc.²³⁹

²³⁷ L’ormai celebre *gaffe* di Silverberg appare nella sua introduzione ad un’antologia di racconti di James Tiptree jr. che in quel momento continuava a mantenere misteriosa e segreta la sua identità. Silverber scrive: “Inflamed by Tiptree's obstinate insistence on personal obscurity, science-fictionists have indulged themselves in the wildest sort of speculation about him. His real name, it is often said, is something other than Tiptree, though no one knows what it might be. [...] *It has been suggested that Tiptree is female, a theory that I find absurd, for there is to me something ineluctably masculine about Tiptree's writing.* I don't think the novels of Jane Austen could have been writ ten by a man nor the stories of Ernest Hemingway by a woman, and in the same way I believe the author of the James Tiptree stories is male.” (Silverberg, 1975, p. xii, il corsivo è mio). Silverberg sarà costretto a ritrattare qualche tempo più tardi, ma la sua dichiarazione è rivelatrice di una posizione essenzialista su ciò che significa essere “uomo” e “donna”, nonostante durante gli anni settanta fosse già piuttosto matura la critica femminista diretta proprio contro l’universalismo e l’essenzialismo implicito dell’identificazione sesso/genere. Non a caso il 1975 è anche l’anno in cui Joanna Russ pubblica il suo *The female man*.

²³⁸ Sorprendentemente usa questa frase per descrivere il mondo di *The left hand of darkness*, citato spesso come uno degli esempi di fantascienza che rompono gli stereotipi di genere. (Russ, 2007, p. 215).

²³⁹ Per una panoramica sulla rappresentazione della donna nei personaggi femminili della fantascienza si veda, ad esempio, Attebery (2002), Russ (2007), Pellisa (2015), Donawerth (2019).

Nei rari casi in cui vengono introdotte figure femminili del genere, l'autrice ne fa sempre e comunque oggetto di critica, mettendole in cattiva luce o presentandole come il risultato di un'inversione ironica o come simboli manifesti di un desiderio maschile²⁴⁰. In linea generale, invece, le donne di Rambelli sono intelligenti, attive, industriose e risolte. Riconosciamo quindi anche in queste narrazioni le zone di vicinanza. Da una parte, Rambelli sembra non voler rinunciare a protagonisti maschili nelle sue opere, assimilando e riproducendo il modello egemonico, mentre dall'altra propone caratterizzazioni femminili fondamentalmente in conflitto con quel modello.

Perché?

Partiamo da una considerazione generale sul contesto nel quale Rambelli si trova a scrivere la sua fantascienza e alle opere a cui si ispira. Abbiamo già osservato che dai primi anni cinquanta fino alla seconda metà degli anni sessanta, predomina un modello ideologico in cui i ruoli di genere sono piuttosto rigidamente definiti e nei quali la donna è relegata in posizioni sempre subalterne: occupando la sfera domestica e privata dell'organizzazione sociale (metamorfosi dell'angelo del focolare secondo i dettami della *feminine mystique*); limitata ed esclusa da determinate professioni o dalla possibilità di concorrere ad un'ascesa sociale; subordinata giuridicamente nella gerarchia familiare²⁴¹. Al netto delle differenze e sfumature locali, non si tratta però di un modello ideologico esclusivamente italiano, anzi, come dimostrano i primi studi di critica femminista della seconda ondata, è ben presente negli Stati Uniti. La fantascienza anglo-statunitense di quegli anni, prodotta prevalentemente da uomini, ma anche da alcune autrici di rilievo (Leigh Brackett è l'esempio che emerge più spesso) raramente ne mettono in discussione i presupposti. Ancora nel 1970, Joanna Russ lamentava proprio questa incapacità della fantascienza di occuparsi speculativamente delle relazioni sociali e dei ruoli di genere:

One would think science fiction the perfect literary mode in which to explore (and explode) our assumptions about "innate" values and "natural" social arrangements, in short our ideas about Human Nature, Which Never Changes. [...]
One would think that by then human society, family life, personal relations, child-rearing, in fact anything one can name, would have altered beyond

²⁴⁰ Un chiaro esempio di questo tipo di personaggio è Millie, la moglie di Ched Medley in *ST*.

²⁴¹ La parità assoluta dei coniugi verrà sancita solo nel 1975 dalla Legge 19 maggio 1975, n. 151.

recognition. This is not the case. The more intelligent, literate fiction carries today's values and standards into its future Galactic Empires (2007, p. 206).²⁴²

Cinque anni più tardi, Ursula Le Guin denunciava la corrente conservatrice ancora dominante nella fantascienza statunitense, che continuava ad offrire rappresentazioni femminili in cui la donna era sempre l'*altro* inferiore e subordinato: "The women's movement has made most of us conscious of the fact that SF has either totally ignored women, or presented them as squeaking dolls subject to instant rape by monsters—or old-maid scientists de-sexed by hypertrophy of the intellectual organs—or, at best, loyal little wives or mistresses of accomplished heroes" (Le Guin, 1975).

La fantascienza mostra così il suo carattere ambiguo e le sue contraddizioni intrinseche. Da una parte, è un potente veicolo narrativo aperto alla speculazione, all'esplorazione e proposta di nuove ipotesi riguardo a molteplici aspetti della conoscenza e dell'esistenza; dall'altra, non riesce a slegarsi dall'episteme proprio della sua epoca e del suo contesto, che ne vincola e limita le possibilità discorsive o ne fa addirittura un mezzo di diffusione dell'ideologia dominante. E la fantascienza che giunge in Italia dagli anni cinquanta è dominata da una voce che, d'accordo con Luce Irigaray, possiamo definire fallogocentrica. Sono gli autori di questa fantascienza, —Asimov, Clarke, Heinlein, ma aggiungiamo pure gli amati Simak e Sheckley, oltre ad una coorte di autori (maschi) che popolano *Urania* e altre pubblicazioni minori— a costituire il nucleo formativo di Rambelli, la base dalla quale l'autrice assimila il megatesto: il vocabolario, le immagini e le forme per costruire le proprie opere. Eppure, come osservato nelle sezioni anteriori, una volta assimilato il modello, l'autrice lo rielabora creando aree interstiziali, spazi ambigui e contraddittori che cercano un compromesso inconciliabile (e forse addirittura paradossale) tra il fallogocentrismo e la percezione della propria soggettività come inevitabilmente incompatibile, che rifiuta di rimanere intrappolata in ruoli e rappresentazioni di genere definite e rigide.

Queste zone di vicinanza suggeriscono che Rambelli non ha superato, da una parte, ciò Sandra Gilbert e Susan Gubar, recuperando Harold Bloom, hanno definito "angoscia

²⁴² Questa considerazione viene riconosciuta anche dalla critica fantascientifica femminista più recente, come nel caso di Veronica Hollinger, la quale sostiene che "[a]lthough sf has often been called 'the literature of change', for the most part it has been slow to recognize the historical contingency and cultural conventionality of many of our ideas about sexual identity and desire, about gendered behaviour and about the 'natural' roles of women and men" (2003, p. 126).

dell'influenza', ossia il timore reverenziale nei confronti della tradizione e dei suoi maestri, e [...] 'ansia dell'autorialità', ossia i condizionamenti esercitati da una storia consolidata e letterariamente strutturata" (Gajeri, 1999, p. 313). Dall'altra, invece, parrebbe attivarsi nell'autrice quell'attività di *resisting reader* elaborata da Judith Fetterley per la quale "la lettrice si identifica con i protagonisti maschili della letteratura ma esercita una resistenza, ossia mette in atto una strategia di distanziamento critico" (p. 315). Jane Donawerth, ad esempio, impiega la nozione di *resisting reader* per riferirsi ad alcune scrittrici della *golden age* statunitense e per identificare le strategie che adottano per attivare questo distanziamento critico. Tra le principali strategie, Donawerth rileva, ad esempio, il travestimento (cross-dressing) dell'autrice in narratore maschile, ma utilizzato in "hyperbolic, parodic, ironic ways so that the ideology that has generated the convention is resisted and questioned" (2019, pp. 238-39). Il narratore "travestito" di Rambelli possiede molte di queste caratteristiche, agendo spesso in maniera inaffidabile o disorientante quando impiegato omodiegeticamente: si pensi ad esempio a Clyde, il ragazzino impulsivo e immaturo in *DA*, o il giovane professor Lourenço Ortez in *DM*, catapultato in un futuro lontanissimo e talmente abbagliato dalla bellezza del *furste* Sigurd, da indurre, come già menzionato, il lettore di Mondadori, Sem Schlumper, a scartare il romanzo per evitare il fraintendimento di allusioni o connotazioni omosessuali. Ma, come vedremo più avanti, Rambelli stessa usa coscientemente strategie di "fraintendimento" sessuale come dispositivi narrativi defamiliarizzanti.

Quando Rambelli impiega il suo narratore (travestito) eterodiegeticamente invece, la tendenza è quella di renderlo fluido, capace di muoversi e di adottare, attraverso il discorso indiretto libero, la psicologia e la natura dei vari personaggi e quindi di fondersi con loro. Si tratterebbe in questo caso di una variante della seconda strategia individuata da Donawerth (2019, p. 240), che consiste nell'utilizzare narratori multipli per contestare il punto di vista univoco dello scienziato/eroe/avventuriero maschile. Il narratore fluido di Rambelli non offre né un punto di vista affidabile né fisso, privando il lettore di un appoggio solido e di una comoda identificazione col protagonista.

Sono queste le principali strategie attraverso le quali Rambelli sabotava, contrasta o contraddice mondi finzionali che rimangono comunque, come accennavo all'inizio citando Russ, "mondi di uomini". Di seguito, quindi, vedremo alcuni esempi di come le (poche)

presenze femminili che popolano le narrazioni di Rambelli, riescano a ritagliarsi uno spazio in questi mondi, che ruolo occupano e come si muovono in una realtà che, nei futuri immaginati anche a secoli o migliaia di anni di distanza dal presente, continua a considerarle gerarchicamente subalterne.

3.3.1. *Mala Bates*

Inizio dal racconto “Nettuno: la dattilografa”, perché è l’unica narrazione dell’autrice in cui il ruolo di protagonista è affidato ad una donna. Si tratta del secondo racconto della serie *Nove storie per nove pianeti*, uscito in appendice in tre puntate sui numeri 62 (31 ottobre 1960), 63 (15 novembre 1960) e 64 (30 novembre 1960) di *Cosmo*.

Mala Bates sta affrontando l’ultimo esame per ottenere l’agognato diploma di maestra elementare presso il College di Nemorac, la cittadina provinciale dov’è nata e cresciuta. Tutto ciò che desidera è un lavoro soddisfacente e un marito. Mala è intelligente e acculturata, ma non si sente sufficientemente attraente. Intanto, le opportunità di lavorare come maestra sfumano una dopo l’altra; c’è sempre qualche raccomandato che le passa davanti. La madre pretende che si accontenti di un lavoro qualunque per poter finalmente contribuire all’economia familiare e così, alla fine, Mala cede malvolentieri a un lavoro come dattilografa presso un’azienda privata, sperando almeno di poter far carriera. Ma nonostante passino gli anni e accumuli esperienza, Mala non avanza. Eppure non demorde, cerca un impiego migliore, riesce a superare la selezione presso un ente assicurativo dove, crede, le affideranno un ruolo di maggiore responsabilità. E invece ciò che l’aspetta è un’ennesimo impiego come dattilografa. Sul fronte sentimentale le cose non vanno meglio. Prima si invaghisce di un uomo bellissimo, che si rivela un robot di compagnia; poi inizia una relazione promettente con il contabile Frankie Gerard, ma scopre che è sposato con tre figli. Passano altri anni. Mala potrebbe anche rassegnarsi alla condizione di “zitella”, ma non ha perso l’ambizione di trovare un’occupazione che la realizzi. Ormai convinta che sulla Terra non esistano opportunità per lei, risponde a un annuncio interessante per un impiego su Nettuno. Le condizioni sembrano molto vantaggiose su tutti fronti e il lavoro pare finalmente valorizzare le sue capacità e le sue aspirazioni. Una volta in viaggio, libera dalle pressioni familiari e dalle costrizioni terrestri, apre con orgoglio il suo nuovo passaporto interplanetario e ne legge le condizioni del visto: “destinata alla sede spedizioni

di Nettuno con mansioni di...” (Rambelli, 1960l, p. 124). Eh sì, l’orribile parola che l’ha perseguitata finora è ancora lì, “dattilografa”.

Questa, in breve, la trama, che come la maggior parte dei racconti della serie presenta una struttura lineare che culmina con il colpo di scena o la battuta finale. Si tratta però di una battuta che lascia l’amaro in bocca (e per questo funziona), poiché preclude a Mala ogni possibilità di cambiamento, tradendo già quello scetticismo che pervade molte delle opere di Rambelli. Nonostante la prosa leggera e disimpegnata, infatti, il racconto gioca sulla sottesa rigidità delle gerarchie e delle relazioni sociali e di genere che determina e limita le possibilità di realizzazione personale. Ciò sembra confermare la critica di Joanna Russ all’incapacità della fantascienza (o di certa fantascienza) di immaginare cambiamenti o alterazioni significative nelle relazioni sociali e famigliari del proprio presente, in contrapposizione anacronistica rispetto agli enormi progressi tecnologici.

Rambelli maschera appena il sostrato dell’Italia degli anni cinquanta con una patina “americana”, a cominciare dal nome della cittadina provinciale immaginaria di un Maine del ventiduesimo secolo, Nemorac, il cui toponimo altro non è se non un anagramma di Cremona, città natale della scrittrice. Nella realtà di Nemorac, la conquista del volo interplanetario e la colonizzazione dei pianeti del sistema solare, i robot di compagnia, le lavastiratrici automatiche e le fonoscrittori, convivono con madri che lavano i panni a mano, donne costrette a lavorare perché non hanno ancora trovato un marito che le mantenga, e la persistenza stessa del lavoro di dattilografa, filo conduttore della storia.

All’interno di questo mondo, Mala Bates è una presenza ambigua che si conforma alle sue regole e al contempo le respinge, mossa da una sottile irrequietezza. Cede alle richieste della madre di accontentarsi di un lavoro qualsiasi, ma continua a cercare un impiego che valorizzi le sue abilità e conoscenze; desidera un marito che guadagni abbastanza da toglierla dall’impiego, ma sogna “un uomo di elevati sentimenti con cui allacciare una amicizia spirituale” (Rambelli, 1960i, p. 118); vorrebbe integrarsi nel suo mondo, ma fugge su Nettuno. Mala è sempre cosciente delle dinamiche che regolano i rapporti di genere e il ruolo che l’aspetto fisico e/o la posizione economico-sociale giocano nel determinare tali rapporti, fatti di strategie, comportamenti e interazioni che il testo

riesce ad illustrare con immagini semplici ed efficaci, mediante l'uso di una voce narrante eterodiegetica, ma sempre focalizzata sulla protagonista.

Ad esempio, in apertura del racconto, Mala è una studentessa che sta cercando di rispondere a una domanda di storia, durante l'esame di diploma, mentre l'esaminatore si distrae guardando Sheila, "la bella del corso" e non ascolta la risposta, ma poi accusa Mala di aver fatto una "confusione spaventosa" per non ammettere di essersi distratto. Ciò manda su tutte le furie Mala, perché evidentemente ha dovuto subire questo tipo di "distrazioni" per molti anni, alimentando la sua convinzione di "non essere bella". Mala ricorda la relazione segreta di Sheila col professore di ginnastica, lo stesso per il quale Mala consumava appassionate pagine di diario. Ma le uniche parole che il professore rivolgeva a lei erano per rimproverarle "la malagrazia dei suoi movimenti, dovuta, diceva lui, all'esagerata lunghezza dei suoi piedi" (Rambelli, 1960i, p. 107). Questi episodi minano la relazione di Mala col proprio corpo, tanto che quando finalmente termina l'esame, Mala prova imbarazzo ad alzarsi perché "[e]ra troppo alta e goffa, aveva paura dei suoi fianchi ingombranti, del suo naso carnoso. Scosse i capelli per farsi coraggio. Era l'unica cosa bella che possedesse; ondulati e gonfi, d'un colore incerto tra il castano e il biondo dorato, facevano intorno al suo viso una bellissima aureola" (p. 109). Più volte, nel corso della narrazione, Mala si troverà a condurre una disamina del proprio corpo, stimandone il "valore" estetico per determinarne le possibilità pragmatiche e utilitaristiche, come se si trattasse di una valutazione economica. Mala considera il suo corpo come un *asset* che sommato ad altre risorse come l'intelligenza, la moralità, la classe sociale, determinano il raggiungimento o meno di certi obiettivi. In tal senso, Mala è già perfettamente inserita nei meccanismi del sistema capitalista che reifica, misura e cataloga ogni aspetto dell'esistenza. Riguardo al conseguimento di un marito, ad esempio, Mala considera essere esteticamente svantaggiata rispetto a Sheila, ma al contempo, sa che l'umile condizione socio-economica di Sheila le permetterà accedere solo a determinate classi di uomini. In cambio, la sua maggiore intelligenza potrà aprirle possibilità professionali che, crede, per Sheila rimarranno inaccessibili. Sheila infatti non supererà l'esame, notizia che Mala accoglie con maliziosa soddisfazione: "Mala ridacchiò uscendo. Sheila ne avrebbe avuto per un altro anno, ma lei era libera. Era una maestra elementare diplomata, in grado di svolgere una attività, addirittura una missione e di guadagnarsi da

vivere. Anche se non era bella come Sheila Mont, il mondo le si apriva davanti con una infinità di prospettive meravigliose” (p. 109).

Consapevole dei limiti e delle possibilità che offre l’essere identificata come appartenente a una certa categoria, delimitata dal sesso, dalla classe sociale o da caratteristiche estetiche, Mala tuttavia mantiene una tenace fiducia nelle proprie capacità, nella possibilità che siano riconosciute e soprattutto nel desiderio di potersi realizzare umanamente e professionalmente. Sarà solo nel momento in cui proverà ad entrare nel mondo del lavoro che sentirà la reale entità delle relazioni gerarchiche e vedrà ridurre drasticamente tutte quelle “infinite prospettive meravigliose”.

Se la selezione per un impiego statale come maestra è sempre contaminato da candidati raccomandati e favoreggiamenti, Mala ben presto scopre che la sua elevata preparazione culturale serve a ben poco nel competitivo mondo del lavoro, che richiede specializzazioni determinate e soprattutto, un sesso diverso. L’unica posizione a cui può aspirare è quella di dattilografa, che presto si converte in una specie di gabbia materiale e simbolica dalla quale non potrà fuggire, un circolo vizioso che al tempo stesso la incasella e la costringe dentro i limiti di quella definizione. Infatti, nonostante Mala tenti più volte di “manifestarsi” (agli occhi degli uomini), di essere vista per ciò che sa di essere e di poter offrire, i suoi tentativi vengono continuamente frustrati. Eppure, ciò non scalfisce la sua tenacia e perseveranza nei tentativi di smantellare la gabbia. È questa incrollabile caparbia di fronte alla rigidità gerarchica, in fondo, a costituire il *leitmotiv* del racconto, enucleata in una delle scene centrali.

Dopo sedici anni di lavoro nella stessa impresa, Mala viene scelta per recitare l’indirizzo di omaggio annuale al “signor direttore”. Questo espediente narrativo palesa, mediante un’iperbole ironica, la gerarchia fortemente patriarcale dell’impresa, giacché l’indirizzo di omaggio è un’orazione generalmente rivolta al papa o a una carica politica importante.²⁴³ A Mala è concessa finalmente l’opportunità unica di poter esibire le sue conoscenze culturali e capacità oratorie. Nel corso di due mesi prepara e affina il suo discorso fino ad ottenere ciò che considera un piccolo capolavoro di retorica. Immagina nei dettagli lo svolgimento della serata, convinta che di fronte a tanta eloquenza ed erudizione,

²⁴³ La devozione quasi religiosa riservata al “signor direttore” è un motivo che si consoliderà poi nelle satire al piccolo borghese, come nella saga letteraria e cinematografica incentrata sulla figura del ragionier Fantozzi, ideata da Paolo Villaggio.

il direttore non potrà rimanere indifferente: “Era sicura che il signor direttore avrebbe apprezzato la sua cultura, la profondità delle sue cognizioni in materia assicurativa, e, stupito, avrebbe chiesto ai suoi collaboratori chi era quell’impiegata che si esprimeva con tanta dottrina, e si sarebbe scandalizzato, apprendendo che dopo tanti anni, era ancora relegata all’ufficio copia del Controllo Contribuzioni” (Rambelli, 1960l, p. 115). Ma poco prima del suo debutto, il segretario personale del direttore le consegna un foglio di carta con placido paternalismo: “Le ho preparato io stesso un indirizzo di omaggio. Breve, conciso e sentito. Il signor direttore l’ha letto e approvato. Le evita l’imbarazzo di una brutta figura se... Insomma, non possiamo pretendere da una dattilografa che si riveli all’improvviso oratrice, e così...” (pp. 115-116). I pregiudizi del segretario rendono manifesta la macchina delle tecnologie di genere, che si costituisce, come avverte Teresa de Lauretis (1987, p. 9) come *prodotto* e *processo*. Infatti, lo stesso sistema che relega Mala al ruolo di dattilografa non può far altro che riconoscerla come tale, precludendo altre possibilità. Ma nemmeno questa umiliazione riesce a sgretolare la determinazione e le illusioni di Mala che rifiuta orgogliosamente il pezzo di carta rispondendo “credo che me la caverò benissimo da sola” (Rambelli, 1960l, p. 116). Poco dopo, infatti, pronuncia un magniloquente discorso che sorprende tutti, compreso il direttore che, mediante il segretario, le porge i suoi complementi e l’offerta di un nuovo impiego. Il sogno di Mala sembra finalmente avverarsi, ma presto scoprirà che il nuovo impiego non sarà molto dissimile dal vecchio: dattilografa personale del direttore.

La rigidità delle strutture gerarchiche riduce il margine di movimento autonomo per le donne, ma le strategie che queste adottano per affrontarla non sono uniformi. Per illustrare questo punto, Rambelli introduce la figura di Dahlia Mankievitz, laureata in lettere, ma costretta a svolgere mansioni non differenti da quelle di Mala. Eppure, se di fronte alle difficoltà di movimento, Mala opta sempre per una via intermedia, adottando una specie di strategia del bambù, che si piega ma non si spezza, Dahlia predilige lo scontro frontale e un atteggiamento ribelle e anticonformista: “[L]e piaceva provocare la disapprovazione di coloro che disprezzava. Era il suo modo, probabilmente, di non sentirsi fallita” (Rambelli, 1960i, p. 127). Dahlia rifiuta norme e disciplina e approfitta ogni occasione per sfidare gli uomini su ciò che considerano il loro terreno di diritto: la ragione e la scienza. Si diverte a sotterrare i propri pretendenti sotto una montagna di disquisizioni umanistiche e scientifiche ed è solo attraverso il canale della propria intelligenza che

accetta di stabilire un contatto romantico con colui che diventerà suo marito. Durante una visita guidata alla base astronautica di Blueland, Dahlia si avvicina ad un'astronave sperimentale alla quale sta lavorando un uomo che riconosce come l'ingegner Bentley, uno degli uomini più importanti della base, e che Mala invece scambia per un semplice meccanico. Dahlia lo approccia con rispetto, ma senza esitazioni e non cerca di sedurlo se non attraverso una genuina curiosità scientifica verso l'astronave.

—Mi piacerebbe sapere come sono riusciti ad ottenere la riduzione dell'effetto di gravità artificiale— mormorò. Il meccanico, che se la stava mangiando con gli occhi, sorrise. Doveva essere un bel ragazzo, una volta che si fosse lavato la faccia. Certo un meccanico era un meccanico, e quella schizzinosa di Dahlia era diventata di colpo fin troppo democratica.

—Perché, ne sa qualcosa di gravità artificiale, lei?— domandò quello. E Dahlia rise.

—Non direi— replicò. — So che esiste. So che di solito, nella fase di partenza, anche controbilanciandola con i giroscopi Tennison modificati, l'accelerazione provoca un aumento artificiale della gravità non inferiore ai tre g, per le astronavi di medio tonnellaggio. Sarebbe un miracolo se fosse riuscito a portarla veramente a un g e mezzo, ingegner Bentley (Rambelli, 1960i, p. 131).

Giacché la voce narrante è sempre focalizzata su Mala, la scena è descritta dal suo punto di vista e attraverso il tono ironico e graffiante affiorano, tanto i suoi preconcetti ideologici sulle differenze di classe, quanto la sua ignoranza sulla vera identità del “meccanico”. Dahlia invece basa tutto l'approccio su una strategia che punta a livellare le differenze di genere e di classe, sollecitando l'ingegner Bentley nel suo stesso campo.

Mala e Dahlia sono entrambe donne intelligenti e ambiziose, eppure mentre la prima non rinuncia mai a giocare secondo le regole, cercando di rimanere conforme all'apparato normativo e uscendone sempre sconfitta, la seconda preferisce sfidarlo, anche se ciò significa attrarre su di sé giudizi e le critiche delle malelingue. Dahlia riuscirà infine a conquistare e sposare Bentley e lasciare il lavoro. Ciò le permetterà di dedicarsi agli studi a tempo pieno e convertirsi in una riconosciuta saggista di storia. Dahlia, in pratica, realizza il sogno di Mala. Ciononostante, però, il suo successo non è una conquista del tutto autonoma e indipendente, poiché mediata comunque da un uomo, senza il quale si troverebbe ancora nella situazione di Mala. In questo senso, Dahlia e Mala costituiscono due varianti di una concezione implacabilmente scettica da parte dell'autrice, che non vede per i suoi personaggi alcuna possibilità di autodeterminazione,²⁴⁴ ma che, allo stesso

²⁴⁴ In realtà, nel racconto si accenna anche a Dinah, la sorella maggiore di Mala, cui invece la strada dell'insegnamento sembra funzionare. Si convertirà in una docente universitaria. Ma Dinah occupa un ruolo

tempo, non smettono mai di lottare. Sia Dahlia che, a suo modo, Mala, continuano con caparbia tenacità ad opporre scampoli di resistenza al discorso egemonico.

Si potrebbe azzardare un accostamento simbolico tra la posizione ambigua di Mala riguardo al suo mondo e quella altrettanto ambigua dell'ethos autoriale riguardo alla rappresentazione femminile nelle opere di Rambelli, una specie di continuo e teso compromesso tra il modello egemonico e la sua negazione. Inoltre, Mala non solo è l'unica protagonista di una storia dell'autrice, ma è anche l'unica donna rappresentata in un modo (e in un mondo) realista e sfaccettato. L'interferenza della fantascienza è minima in questo racconto, dove importa soprattutto il percorso di Mala, i suoi pensieri e le sue reazioni al trascorrere degli anni e al confronto con altri personaggi. Nel resto delle opere di Rambelli, i personaggi femminili saranno sempre più rappresentazioni stilizzate e idealizzate, esteticamente ritagliate da *space operas* statunitensi e combinate con raffigurazioni artistiche e principesse favolistiche, figure irrimediabilmente giovani e "*supernaturally beautiful* - all of them" (Russ, 2007, p. 208).

Al di là dell'aspetto estetico però, gli esemplari di queste altre donne rambelliane si presentano grosso modo in due tipologie: da un parte l'eroina *tout court*, giovane, bella, audace e intelligente, le cui qualità non vengono mai messe in dubbio nel corso della narrazione. Il prototipo di questa figura è sicuramente Nephthys, la basilissa guerriera di *DA*, progenitrice narrativa di Hashepsowe. A queste due figure potremmo aggiungere Dorcas, la protagonista femminile di *GU*. Dall'altra parte invece troviamo una figura ugualmente bella e giovane, ma di cui vengono sottovalutati al principio, i valori intellettuali e/o morali. Si tratta in genere di un personaggio più tridimensionale poiché deve passare attraverso un processo di riconoscimento e consapevolezza delle proprie doti, sia ai propri occhi sia a quelli degli altri. In questa tipologia entrano figure come Elizabeth Martin di *PTV* e Haly Curtin di *AI2*.

Entriamo dunque più nel dettaglio di questi personaggi femminili per vedere come vengono rappresentate e quale ruolo ricoprono all'interno delle loro narrazioni.

molto marginale nella storia, è solo una comparsa la cui funzione è quella di evidenziare altri tipi di gerarchie, quelle famigliari. Infatti, i genitori di Mala hanno destinato a Dinah tutte le proprie risorse, sia affettive sia economiche, per poi usare Dinah come metro di giudizio per i fallimenti di Mala.

3.3.2. *Nephtys*

Nephtys è la basilissa del quarto impero di Sirah, all'interno del mondo della *commonwealth* galattica creato in *DM* e *DA*. Il suo nome è mutuato dalla dea egizia dell'oltretomba, sorella minore di Iside, Osiride e Seth. Nel primo romanzo²⁴⁵ viene appena nominata per poi di fatto scomparire, mentre assume invece un ruolo predominante in *DA*. È soprattutto importante il modo in cui il personaggio viene introdotto per la prima volta nella storia, poiché l'autrice impiega una strategia che tornerà a usare più volte, confermando una certa predilezione per creare ambiguità tra sesso e genere.

Mascherata da uno scafandro che ne cela l'identità, Nephtys salva la vita del cugino Clyde, caduto nelle mani nei Demoni, combattendo un enorme ragno. Riconosciamo immediatamente in questa scena il motivo fantastico-leggendario della damigella in pericolo, fuso con quello dell'eroe mascherato o misterioso, in cui i ruoli di genere sono però invertiti: mentre il ragno mantiene la sua funzione di mostro (o drago) delle favole, è Nephtys a vestire i panni dell'eroe cavaliere, mentre Clyde ricopre il ruolo di damigella. Il rovesciamento dei ruoli di genere è indicato da Donawerth (2019, p. 243) come un'altra delle strategie impiegate dalle scrittrici di fantascienza della *golden age* per sovvertire il discorso egemonico. In tal senso, la scena acquisisce ancora più rilevanza perché Clyde, non avendo altri riferimenti, assume automaticamente che il sesso del suo salvatore sia maschile:

Un uomo chiuso in un massiccio scafandro verdeoro, il viso nascosto da un elmetto ad autorespiratore: una sagoma più simile ad un automa che ad un essere umano, ma che in quel momento era la cosa più bella che avessi mai veduto. S'era riappeso il paralizzatore alla cintura ed aspettava la carica del ragno stringendo nella destra un lungo pugnale dall'elsa d'argento.

Il ragno lo caricò senza preavviso e l'uomo si gettò a terra facendosi leva sul braccio sinistro mentre con la destra vibrava una pugnata dal basso in alto; ed il ragno avanzò di qualche passo traballando superò il suo aggressore incespìo per crollare pochi passi più in là.

Il mio salvatore si rialzò. Barcollava poco meno del ragno quando mi venne incontro. Non dicemmo nulla: ci limitammo ad abbracciarci. [...] (Rambelli, 1960d, p. 36).

Il preconcetto di Clyde è appena scalfito quando Nephtys gli rivolge la parola per la prima volta: “La sua voce era stranamente dolce, effeminata, sebbene sicura” (p. 36). L'uso della proposizione “sebbene” rinforza il pregiudizio, sottintendendo un'antitesi

²⁴⁵ Primo nella cronologia della storia anche se, ricordiamo, è stato pubblicato dopo.

concettuale tra una voce “effemminata” e una “sicura”. Clyde si renderà conto del sesso del suo salvatore solo quando Nephthys si toglierà l’elmetto: “Il mio salvatore lascio il quadro del comando e si voltò; sollevò le mani guantate e si tolse l’elmetto, sgusciò dallo scafandro, chiuso nella divisa di generale d’Armata Aerea. Non ero morto vedendomi intorno i demoni ed il ragno gigante, ma questa volta per poco non ci rimasi secco. Il mio salvatore era una donna” (p. 37).

Attraverso un’efficacissima economia d’immagini, l’autrice non solo ribalta il *topos* sopracitato, ma lo usa come dispositivo narrativo per creare un effetto sorpresa; inoltre, approfitta per fornire al lettore ulteriori informazioni sul personaggio di Nephthys: è un generale dell’esercito, è pilota, è audace, è abile nell’uso delle armi, etc. Nel corso della storia scopriremo inoltre le qualità di Nephthys come scienziata, ricercatrice, nonché inventrice di numerosi *gadgets*, tra cui un raggio-macchina del tempo con il quale salverà, ancora una volta, la vita di Clyde (si veda p. II, c. 2.2). A queste caratteristiche viene accostata una straordinaria bellezza, idealizzata attraverso varie descrizioni che la comparano esplicitamente alle basilisse bizantine e la rendono “irraggiungibile e preziosa come una dea” (p. 46).

La somma di tutte queste qualità fanno di Nephthys il prototipo al femminile del superumano rambelliano, apparendo come un’ulteriore arma strategica per scuotere le acque della fantascienza fallogocentrica. Eppure, man mano che la narrazione avanza, Nephthys viene progressivamente relegata ad una posizione periferica e convenzionale, occupando un ruolo più passivo nella sottotrama della storia d’amore con Sigurd. Da eroina guerriera si converte in amante gelosa che ingaggia una rivalità melodrammatica con Rosalind, la prima moglie di Sigurd, descritta come vera e propria antitesi di Nephthys: vile, traditrice, debole e sottomessa, prona alle lacrime e agli svenimenti.

A cosa si deve questa metamorfosi o involuzione del personaggio? Credo che in parte Nephthys soffra delle più generali discrepanze stilistiche e narrative del romanzo, frutto di un impianto narrativo acerbo. Non si spiegherebbero altrimenti certe discordanze formali, soprattutto nei dialoghi, che rendono il personaggio incongruente. Ma vi è, credo, anche un disegno cosciente per ricondurre il personaggio nei ranghi del modello egemonico, risultato di quella tensione dialettica che abbiamo più volte osservato,

attraverso una maggiore fedeltà alla struttura della favola classica, che si conclude irrimediabilmente con il matrimonio.

Infatti, nella prima parte del romanzo la basilissa è dotata di un carattere risoluto e deciso, abituato ad agire e decidere in totale autonomia. Quando, ad esempio, il consiglio imperiale ratifica l'intervento militare contro i Demoni, Nephthys sfilava via in solitario dirigendosi verso la propria nave, seguita da Clyde, che vuole essere coinvolto nell'azione e la interroga circa le sue intenzioni:

- [...] Dove intendi andare?
- A salvare il salvabile della flotta degli uomini, se ne avrò il tempo — disse lei
- E se non lascerò le penne nel tentativo.
- Ed in compagnia di 'chi' vorresti andare — inquisì, perché era capacissima di pretendere che rimanessi a casa.
- Nephthys scosse il capo, passò la bella destra appesantita dagli anelli sulla fiancata verdeoro dello 'Harsiesis'.
- Con questo e con la mia ombra saremo in tre — rimbeccò (Rambelli, 1960d, p. 48)

L'ultima linea di dialogo rivela una maniera inusuale per Nephthys di manifestare la propria volontà di occuparsi da sola della questione e Clyde riconosce in quelle parole la citazione a uno "scribacchino cinese". Si tratta infatti di un adattamento di un verso del poema "Sotto la luna, bevendo da solo" composta dal poeta cinese Li Po (o Li Bai, 701-762 EC) della dinastia Tang. Nei versi di Li Po, l'io poetico narra la propria solitudine che lo porta a reclutare la propria ombra e la luna come suoi compagni di bevute: "[...] élevo il mio boccale e invito il chiaro di luna./Insieme all'ombra, dopo, saremo in tre, [...]"²⁴⁶ L'uso di questo inserto intertestuale aggiunge al dialogo una sfumatura connotativa che evoca una sorta di malinconica solitudine in Nephthys, segnando l'inizio di un *leitmotiv* che si protrarrà per tutta questa sezione del romanzo e contagierà anche Clyde quando penserà di aver perso il fratello in battaglia.

Difficile conciliare questa versione di Nephthys con quella che, nella seconda parte del romanzo, si lancia in una similitudine decisamente più infelice: "In questi due mesi ho visto decine di sistemi distrutti o devastati, ho distrutto o dato ordine di distruggere decine di Giganti Rosse, ho tolto il sole a miliardi di esseri viventi ed è orrendo, perché so quello

²⁴⁶ Li Bai (Li Po), "Sotto la luna, bevendo da solo" in L.V. Arena, *Poesia cinese dell'epoca T'ang*, Rizzoli, 1998. Consultato online in Larecherche: <https://www.larecherche.it/testo.asp?Tabella=Poesia&Id=40538>

che essi provano, perché...anche a me hanno tolto il mio sole, il mio Sigurd” (Rambelli, 1960d, p. 106).

Questa confessione, che Nephthys rivolge ai due cugini Hasse e Clyde, produce uno scarto stilistico che pesa sulla caratterizzazione del personaggio e curiosamente, avvia una specie di regresso, una volontà da parte di Nephthys di recuperare le vesti normative del proprio genere, di essere più simile a Rosalind per avvicinarsi all’amato Sigurd. Di fronte alle proteste dei cugini, che le ricordano di essere l’orgoglio della dinastia, Nephthys ribatte: “La leggenda di Nephthys di Sirrah è troppo facile. Avete visto Rosalind? Lei può svenire, può piangere, lei ha Sigurt che la raccoglie fra le braccia e la consola. Ma io...” (p. 107).

La malinconica solitudine si converte in una melodrammatica volontà di accasarsi. Nephthys verrà accontentata, scivolando dietro le quinte dell’azione, ma ricevendo la richiesta di matrimonio di Sigurt, un lieto fine favolistico nel quale la basilissa potrà finalmente “raggomitolarsi” (p. 127) tra le braccia del suo amato, rientrando nei ranghi delle norme sociali imperanti (Golubov, 2012, 39). E così, Nephthys rimane un personaggio ambiguo, ancora incompiuto, nonostante incarni per almeno per metà della narrazione il prototipo di modello femminile anticonvenzionale che Rambelli riprodurrà anche in opere successive, adottando inoltre alcune delle strategie già menzionate per destabilizzare il discorso normativo.

3.3.3. *Dorcas/Ruth/Tiahuan*

Un tentativo più elaborato di rappresentazione femminile lo troviamo in *GU*, romanzo molto diverso dalla precedente *space opera* e già strutturalmente più complesso e ambizioso. La trama gioca infatti sul tema delle possibili diramazioni di universi paralleli a partire dagli esiti opposti di un dato evento. Uskad è una città terrestre di un futuro lontano che oscilla ogni giorno tra la possibilità utopica e quella antiutopica della propria esistenza: nella prima è una prospera e avanzata metropoli, fiore all’occhiello della civiltà terrestre; nella seconda è una rovina postatomica convertita in giungla, i cui abitanti hanno subito mutazioni mostruose e regrediscono allo stadio primitivo della civiltà. Ad ogni oscillazione, Uskad permane sempre più tempo nella realtà antiutopica. Solo un piccolo

manipolo di individui è immune al cambiamento e sfrutta questa condizione per cercare di invertire il processo. Tra questi Harald, a cui l'autrice affida la voce narrante omodiegetica; Dorcas, la sua compagna; Kelvin, il capo del gruppo; e Jay e Paul, i suoi assistenti. Harald e Dorcas hanno la capacità di raggiungere, attraverso la spirale spazio-temporale, altre due realtà del passato, nelle quali assumono identità diverse. In uno dei passati sono Aymar, un sacerdote di una civiltà preincaica e Tiahuan, la vergine che sta per essere sacrificata proprio da Aymar, sotto gli occhi del misterioso e perfido principe Kyor; nel secondo passato, modellato grosso modo sul presente empirico dell'autrice, sono Clift Joardens, un popolare scrittore di fantascienza statunitense e Ruth Norton, una batteriologa in procinto di divorziare dal marito. Il manipolo di Uskad intuisce che tra la loro e questi altri due passati esista una connessione ed è compito di Harald e Dorcas scoprire di che si tratta e quale sia l'evento scatenante dell'oscillazione nel loro *presente*. Il compito è reso difficile dal fatto che durante i primi "salti" nel passato non hanno memoria di chi sono e cosa devono fare. Nel corso della narrazione e dei vari passaggi dimensionali, Harald e Dorcas scopriranno che sono loro stessi l'evento scatenante della degenerazione di Uskad: nella loro incarnazione come Clift e Ruth, infatti, daranno alla luce Ralph Jordaens, destinato a convertirsi in uno spietato dittatore e causa di una guerra che distruggerà gran parte della Terra. Questo evento fa parte dei piani del principe Kyor, che come loro ha la facoltà di spostarsi nel tempo e che, nel presente oscillante di Uskad, è incarnato in Kelvin. Quando Harald e Dorcas metteranno insieme tutti i pezzi del puzzle, sapranno che l'unico modo di fermare i piani di Kyor/Kelvin è uccidersi, sia nel passato di Aymar/Tiahuan, sia in quello di Clift/Ruth.

La gestione della narrazione, con l'interpolazione di universi paralleli, viaggi spaziotemporali, reincarnazioni e facoltà paranormali è molto complessa e la trama soffre di varie falle e incongruenze. Curiosamente, fu proprio una dura critica a questo romanzo scritta da Malaguti, ad avviare la fruttuosa relazione professionale tra lui e Rambelli, un aneddoto che lo scrittore ed editore non mancò di raccontare in numerose occasioni.²⁴⁷ Ciò

²⁴⁷ L'allora quindicenne Malaguti stroncò il romanzo in un articolo scritto per la rivista *Oltre il cielo: missili e razzi*. Rambelli gli rispose con una lunga e dettagliata lettera nella quale concordava in gran parte con la stroncatura, ma segnalava anche elementi di interesse del romanzo. Fu l'inizio di un rapporto epistolare che condusse in seguito a una collaborazione professionale e a una amicizia che durò fino alla scomparsa dell'autrice. Si veda ad esempio Malaguti (1966; 1978; 1980; 1996).

che mi interessa qui naturalmente non è l'analisi del romanzo, che avrebbe bisogno di un capitolo a parte, ma del ruolo e rappresentazione di Dorcas/Ruth/Tiahuan.

La narrazione inizia *in media res*, nell'ufficio di Nick Power, l'editore di Clift, preoccupato perché lo scrittore è in crisi. Clift ha scritto infatti il primo capitolo di un possibile romanzo che inizia con un sacrificio rituale in una civiltà preincaica, ma non riesce ad andare più in là dell'attimo prima dell'esecuzione del sacrificio e non è in grado di scrivere nient'altro. Leggendo il manoscritto, Nick si rende conto che è identico a quello ricevuto qualche giorno prima da un tale R. Norton, scrittore novello. La coincidenza dei testi spinge Nick e Clift a convocare il misterioso scrittore per chiedere spiegazioni. Quando R. Norton si presenta nel loro ufficio realizzano che lo scrittore è una fulva e attraente signora: Ruth Norton.

Come in *DA*, Rambelli introduce nuovamente un personaggio femminile attraverso lo stratagemma del fraintendimento sessuale, aggiungendo l'espedito dello scrittore di fantascienza che, come in *ST*, permette di dotare la narrazione di una dimensione metaletteraria e autoreferenziale. Questi due elementi confluiscono nella scena dell'incontro con Ruth Norton, nella quale l'editore Nick Power palesa la sua postura misogina:

[...] Non possiamo, ovviamente, anticipare il giudizio su un lavoro di cui conosciamo soltanto l'inizio, ma crediamo di poter affermare che, se si manterrà su questo standard, potremo fare un'eccezione e pubblicarlo. Le confesso che sarà una faccenda insolita. Di norma le donne, quando scrivono libri di fantascienza, scrivono così male da indurmi a suggerir loro d'occuparsi di ben altro (Rambelli, 1960k, p. 23).

Ruth sembra abituata ad ascoltare dichiarazioni del genere e ribatte con ironia e fermezza. Quando più avanti, dopo un ennesimo salto temporale, si troverà a rivivere lo stesso episodio, si diventerà a "torturare" Nick, affermando di conoscerlo già e giocando sulla precognizione di fatti che per l'editore non sono ancora accaduti:

Nick era visibilmente sconvolto e non faceva nulla per nascondere. —Io non l'ho mai vista, signora Norton, prima di oggi. [...] —No, infatti, signor Power —disse Ruth e si alzò— Tuttavia io so già quello che lei intendeva dirmi. Che il primo capitolo del romanzo le è parso buono, e che, se il resto sarà sul medesimo standard, non avrà difficoltà a praticare un'eccezione ed a raccomandare per la pubblicazione un romanzo scritto non soltanto da uno sconosciuto, ma per giunta da una donna. Lei non ha una opinione molto elevata

sulle donne che si occupano di questi argomenti, non è vero?
Negli occhi di Nick Power passò un lampo di autentico terrore (p. 74)

È possibile che questi brevi passaggi costituiscano un ghigno a esperienze che Rambelli ha dovuto vivere sulla sua pelle, sebbene molti anni più tardi avrebbe dichiarato che le donne, almeno nell'ambito fantascientifico, non soffrivano discriminazioni. Di certo, i suoi personaggi femminili sembrano raccontare qualcosa di diverso, spesso personificando la tensione ambigua inerente a un soggetto in conflitto con l'ideologia di genere dominante. Infatti, Ruth è una scienziata, una batteriologa che ama il suo lavoro e trascorre gran parte del suo tempo in laboratorio, un fatto insopportabile per il marito che non comprende perché non rimanga semplicemente a casa come una moglie "normale".

Ma anche Clift, durante il loro primo incontro, dimostra di essere perfettamente allineato con le norme sociali vigenti: "[...] Non avrei mai immaginato che lei si occupasse di batteriologia. L'hanno annunciata come *signora* Norton, no? Pensavo che si occupasse esclusivamente di fare la moglie. Usa ancora, da queste parti, sa" (p. 26, il corsivo è mio). Ruth gli risponde secca che sarà una *signora* ancora per poco, poiché è in attesa del divorzio visto che era arrivata al punto di preferire la compagnia delle rickettsie²⁴⁸ del tifo a quella di suo marito, una battuta che lascia Clift sbigottito.

Il divorzio è un tema piuttosto frequente nelle opere di Rambelli, che lo impiega spesso come *novum* sociale, ad esempio nelle opere coeve *DA* e *PTV*, dove costituisce una pratica consolidata e sbrigativa di quei "futuri", anticipando di dieci anni la legge che lo renderà fattibile in Italia e di quattordici il referendum abrogativo. Anche qui il divorzio è introdotto come prassi consuetudinaria anche se rimangono alcuni riferimenti alle norme allora vigenti in Italia, che vedevano la donna sotto la tutela legale del marito. Ruth ha infatti bisogno dell'autorizzazione del marito Edmund per potersi divorziare, una concessione che Edmund asseconderà solo quando si troverà davanti all'evidenza che Clift e Ruth hanno deciso di vivere assieme e, comunque, non prima di aver avvertito Clift, in un improvviso e goffo afflato di solidarietà maschile, dei "pericoli" di sposare Ruth:

Non so se Ruth riuscirà a fare quello che vuole, questa volta, ed a sposare lei, ma io l'avverto. Ruth non sposerà lei come non ha realmente sposato me. Ha sposato quella sua maledetta professione di batteriologa, ed il suo unico amore sono i microorganismi patogeni di qualche rara malattia su cui spreca le

²⁴⁸ La rickettsia è un tipo di batterio parassita patogeno che nell'essere umano provocano malattie come la rickettsiosi e il tifo.

giornate all'Istituto di Medicina Orientale. Ho sempre guadagnato abbastanza per permetterle di starsene a casa a fare la signora, e non ne ha mai voluto sapere (Rambelli, 1960k, pp. 58-59).

Certo, Ruth passa dalle braccia di Edmund a quelle di Clift, dimostrando di non ribellarsi mai completamente all'istituzione, ma lo fa sempre secondo i suoi termini, senza scendere a compromessi. Inoltre, a Ruth è affidato in realtà il ruolo attivo di eroe, poiché è lei a intuire per prima i piani di Kyor/Kelvin e a convincere Clift a ucciderla. Ma se l'ideologia patriarcale dominante tra Clift e Ruth potrebbe essere in qualche modo giustificata dal fatto che l'epoca in cui vivono corrisponde grosso modo alla contemporaneità dell'autrice, è paradossalmente nel futuro remoto di Dorcas e Harald che avvertiamo con maggiore insistenza il forte disagio e malessere del protagonista di fronte ai continui comportamenti poco ortodossi della compagna. Attraverso la voce omodiegetica di Harald percepiamo nei suoi commenti l'ansia e lo smarrimento di chi sente la sua mascolinità tradizionale costantemente minacciata dalla moglie. E l'autrice dissemina questi commenti lungo tutto il romanzo, come una specie di contrappunto alla trama: "Mi chiesi per quale misteriosa legge lei dovesse sapere molto più di me sulla folle avventura in cui eravamo sprofondati" (Rambelli, 1960k, p. 29); "Fu lei a muovere il primo passo" (p. 33); "Ancora una volta fu Dorcas a precedermi" (p. 34); "Sollevei Dorcas tra le braccia, nonostante lei mi mormorasse di essere in grado di camminare da sola [...] Non era il tipo di donna disposta a mostrarsi debole di fronte a quattro uomini, e si rialzò sulle ginocchia" (p. 39); "Un paio di volte Dorcas inciampò ed io fui pronto a sorreggerla; ma subito si liberava del mio braccio, ostinandosi a procedere da sola. [...] Fu Dorcas a prendere l'iniziativa. Mi superò senza guardare né me né Kelvin" (p. 67); "Le balzai accanto. Non potevo permettere che entrasse per prima in un luogo in cui erano forse in agguato pericoli inimmaginabili. [...] —Dobbiamo trovare qualcosa — si ostinò Dorcas, mentre rifiutava, ancora una volta, il mio aiuto per discendere i gradini viscidati" (p. 78); "Le camminavo accanto, attento a sorreggerla se mai avesse avuto necessità del mio aiuto" (p. 78); "Non osai mormorarle neppure una parola per darle coraggio: ma non ne aveva bisogno, era perfettamente calma" (p. 82); "Non capivo perché Dorcas usasse quel tono di fredda superiorità" (p. 97).

È certamente curioso il fatto che l'autrice abbia scelto di adottare il punto di vista di Harald, un semi-eroe paternalista, ma confuso e stordito dal fatto che la sua donna continui

a passargli davanti, a rifiutare il suo aiuto e a prendere decisioni. È come se ci mostrasse la voce di una società che sta cambiando, ma non ha ancora capito perché. Harald è ossessionato da una volontà di riaffermare la propria mascolinità agli occhi della moglie, una volontà sempre frustrata proprio per il fatto che Dorcas blocca quasi ogni tentativo di imporla. Questa volontà esplose quando, durante un attacco dei mostri, Kelvin salva sia lui che Dorcas, un'azione umiliante per Harald, che provoca in lui “il desiderio primordiale del maschio di riacquistare prestigio agli occhi della sua femmina” (p. 82) e che finalmente verrà realizzato nel duello finale tra lui e Kelvin. Come per *DA*, il finale ristabilisce in qualche modo il modello dominante, attraverso un lieto fine che esalta, per così dire, il protagonista maschile. Eppure, come lettori, come recettori del testo nel nostro presente, costretti dalla voce omodiegetica ad assumere la prospettiva del protagonista, non possiamo non percepire certo patetismo nella sua frustrazione e allo stesso tempo rimanere colpiti dagli sforzi di quella che consideriamo la vera eroina del romanzo, che cerca in tutti i modi di affermare la propria autonomia, pur sempre nei margini di un futuro troppo simile al presente.

3.3.4. Hashepsowe

Anche la Hashepsowe rambelliana deve lottare per conquistare il proprio spazio, sia all'interno della gerarchia patriarcale della società egizia sia in quella del suo rapporto con Achille. Ma se Dorcas agiva quasi istintivamente, attraverso scatti e gesti estemporanei, quella di Hashepsowe è invece già una lotta pienamente cosciente, ragionata e pianificata, che non ammette compromessi. Anche in questo caso, —e alla terza volta potremmo dedurre che non si tratti di una coincidenza—, il personaggio di Hashepsowe viene introdotto attraverso un fraintendimento dell'identità sessuale. Achille e Patroclo, infatti, ammessi nella sala del faraone, credono di trovarsi davanti a Thutmose III, ma il suo aspetto fisico li confonde:

Sotto la corona doppia, il viso del re era giovane ed estremamente bello, con gli occhi d'una grandezza quasi anormale allungati dal bistro, il naso minuto e affilato, le labbra non molto grandi ma morbide. Nonostante la sottile, rituale barba appuntita che gli scendeva dal mento, il volto del re era femminile, e la sua bellezza appariva ripugnante: sarebbe stato delizioso, se fosse stato il viso

d'una donna, ma non lo era, e quella bellezza diventava sinistra (Rambelli, 1980, pp. 167-168).

Mediante l'abituale espediente del discorso indiretto libero, l'autrice si diverte a mostrarci il disagio omofobico di Achille di fronte a un individuo per il quale sente un'immediata attrazione fisica che le sue strutture normative rifiutano²⁴⁹. Ma se per Nephthys e Ruth il fraintendimento è totalmente a carico del personaggio maschile che le osserva, qui Hashepsowe attua un mascheramento strategico e consapevole, parte di un piano per appropriarsi di una posizione che il suo sesso, in quel momento e in quel contesto, non ha il diritto di occupare. Infatti Hashepsowe:

[...] a Wise era costretta continuamente a imporre se stessa, prima ancora della propria politica, a un ambiente sociale che per un ancestrale condizionamento etico le rifiutava il diritto di essere ciò che era. Con la sua fermezza e il suo equilibrio, Hashepsowe aveva reagito a quella società senza isterismi: persino quando aveva assunto vesti e titolo maschili, non lo aveva fatto perché dominata da uno di quei complessi di castrazione abbastanza frequenti nelle donne intelligenti e inibite da un razzismo²⁵⁰ antico a realizzare la propria intelligenza. Il suo era stato un espediente e una sfida, poiché non aveva un senso di inferiorità da vincere: se le strutture etiche e sociali tenevano a rifiutarla perché era una donna, era un errore stupido e macroscopico delle strutture, non una inadeguatezza sua (pp. 238-239).

La regina/faraone è pienamente cosciente delle “strutture etiche e sociali” che limitano, o vorrebbero limitare, la sua posizione per il solo fatto di essere donna. Ciononostante e malgrado la sua posizione di sovrana reggente, e quindi di simbolo e garante dell'ordine costituito, anzi, proprio in virtù di questa condizione, sfida le norme prestabilite dall'interno, reclamando un potere che considera suo di diritto. Interessante l'uso di una terminologia psicanalitica —“condizionamento”, “complessi di castrazione”— peraltro disseminata in tutto il romanzo e diffusa anche in opere precedenti²⁵¹. Qui, serve il

²⁴⁹ All'inizio del romanzo l'autrice pone Alessandro Magno in un'analogia situazione, trovandosi a contemplare però l'aspetto di Achille, ancora ignaro della sua identità: “La bellezza dello sconosciuto era così totale che il suo volto avrebbe potuto essere quasi quello di un androgino: eppure non aveva nulla di effeminato, di ambiguo. Era soltanto troppo bello, e Alessandro comprese che era quella bellezza a irritarlo, a spingerlo a cercare, semi-consciamente e invano, nelle penombre del suo sguardo e del suo sorriso, quel tanto di sfumato e di artificioso che gli consentisse di sminuire nel proprio pensiero, la realtà della perfezione mostruosa di quell'essere con il sospetto di inclinazioni omosessuali” (Rambelli, 1980, pp. 27-28).

²⁵⁰ Qui, come nel resto del romanzo, Rambelli usa il termine “razzismo” come sinonimo di “discriminazione”.

²⁵¹ L'uso di un gergo psicanalitico o pseudo-psicanalitico è una tecnica discorsiva che l'autrice impiega spesso per donare al testo (al personaggio, al narratore) l'impressione di una competenza scientifica nel suo campo, rafforzando, quando usata appropriatamente, l'effetto cognitivo della narrazione. Questa tecnica, che naturalmente può essere estesa a qualsiasi campo tecno-scientifico, è definita *expertise* (competenza, appunto) da Samuel Delany, il quale l'analizza come esempio della contaminazione tra letteratura mondana (realista) e fantascienza (2009, p.18-19).

doppio proposito di sottolineare ancora una volta il disagio e la frustrazione delle donne che non trovano ruoli e rappresentazioni di genere in cui riconoscersi, e allo stesso tempo risaltare l'occupazione di una posizione maschile come una legittima e consapevole sfida all'autorità patriarcale e non come azione frutto di isterismi o nevrosi —una delle accuse tradizionali per le donne che osavano uscire dal seminato normativo.

A questo punto, la tentazione suggestiva sarebbe quella di stabilire, come fece Giuseppe Lippi, una corrispondenza diretta tra le strategie di Hashepsowe e quelle dell'autrice (pseudonimi, acronimi, occupazione di spazi "maschili", etc.). Ma partendo da una prospettiva post-strutturalista, sono più tentato dal suggerire una corrispondenza simbolica tra il *mascheramento* del personaggio e il *travestimento* dell'ethos autoriale proiettato nei testi, un ethos ambiguo e fluido che destabilizza i differenti ruoli di genere contestualmente assegnati, offrendo, di conseguenza, differenti modi di pensare il maschile e il femminile. In tal senso, Hashepsowe costituisce una zona di vicinanza tanto quanto Achille, e i due personaggi, in fondo, non possono considerarsi separatamente (si veda p. II, c. 3.2). Se Hashepsowe rappresenta un'ideale di donna emancipata, attiva e intelligente è in realtà Achille che muove una critica verso quelle donne che "invece di ribellarsi" (p. 244), si adagiano alle "strutture etiche e sociali", che condividendo le rappresentazioni di genere dominanti, contribuiscono ad alimentarle, e che, in parole di Simone de Beauvoir "compongono la mistificazione destinata a persuadere le donne a 'rimanere donne'" (1999, p. 810-811).

La zona di vicinanza rappresentata dal binomio Hashepsowe/Achille è risultato della difficoltà di conciliare l'essere donna, come soggetto incarnato (materialmente) e situato (storicamente) dalle rappresentazioni di genere che le vengono di volta in volta assegnate. Esemplare, a tal proposito, la descrizione di Hashepsowe durante il banchetto che la regina faraone, avendo già rivelato la propria identità, offre in onore degli ospiti Achille e Patroclo. Dopo aver ascoltato i racconti di Patroclo sulla sua terra e il suo popolo, Hashepsowe rivolge la sua attenzione ad Achille, fissandolo "con una franchezza maschile, senza svolazzare di ciglia né sorrisi [...]" (p. 171). Questa contrapposizione che denota giudizi di valore ben definiti, —*franchezza/maschile/positiva* contro *svolazzare di ciglia/femminile/negativa*, ripropongono paradossalmente proprio quelle rappresentazioni di genere che il personaggio (e l'ethos autoriale) vorrebbero smantellare.

Il testo offre qui una prova paradigmatica di quella contraddizione logica e irriducibile in cui Teresa de Lauretis colloca il suo “soggetto del femminismo”, una posizione paradossale per cui le donne si troverebbero “at the same time inside *and* outside the ideology of gender” dando luogo a “the discrepancy, the tension, and the *constant slippage* between *Woman* as representation, as the object and the very condition of representation, and, on the other hand, *women* as historical beings, subjects of ‘real relations’ [...]” (1987, p. 10, il corsivo è mio).

Tra le oscillazioni, fraintendimenti e lotte che contrappongono la *Donna* dalle *donne*, troviamo anche la seconda tipologia di personaggio femminile rambelliano. In realtà utilizzato solo due volte, si tratta di una figura che si trova inizialmente rinchiusa all’interno di una delle sue rappresentazioni di genere normative, o che tale viene considerata dall’esterno, ma che a poco a poco cambia, e/o prende coscienza di essere e poter essere qualcos’altro.

3.3.5. *Elizah Martin*

Abbiamo già incontrato la prima di queste figure, Elizah Martin, durante l’analisi di *PTV*. Elizah è la Signora che corteggia e conquista lo Schiavo e protagonista maschile Milton Woodrich nel “Libro III” del romanzo. Ricordo brevemente che la società distopica in cui agiscono i personaggi è suddivisa in due caste: i Signori, detentori del potere nominale ma in realtà mantenuti in uno stato di edonismo ignorante, e gli Schiavi, che gestiscono il potere reale in ambito politico, culturale e sociale. Elizah viene introdotta immediatamente nel testo e presentata da Milton come “la più stupida” tra i Signori. A questa introduzione segue la descrizione di una ragazza attraente, ma frivola e superficiale, che “si innamora due volte a settimana” riproducendo le gesta e le battute dei romantici stereodrammi e si vanta di non saper scrivere né leggere: “Una vera Signora delle giovani leve non deve saper scrivere. Saper scrivere non è fine. Anche le Signore più anziane, quelle che quando erano più giovani andavano persino a scuola, fanno finta di non saperlo fare per potersi togliere qualche anno” (Rambelli, 1960f, p. 62).

Il registro ironico con cui Elizah viene incasellata come la classica bellezza frivola è però viziato dal punto di vista di Milton e serve più che altro a rendere metonimicamente

l'idea della società edonista e ignorante dei Signori. Infatti, quando Elizah visita Milton per la seconda volta è già in possesso di una curiosità nuova, che la differenzia dagli altri Signori: vuole sapere *perché* loro sono così ignoranti mentre gli Schiavi no; vuole conoscere i motivi che determinano il divario e le differenze tra le due caste, ma soprattutto, vuole ottenere i mezzi per svincolarsene. Sa che l'unico modo per cessare di essere una Signora passa attraverso l'apprendimento, ovvero attraverso tutto ciò che finora le era stato negato e pretende che Milton gliene conceda i mezzi: “anche il cervello di un Signore può imparare a funzionare a dovere, se lo si sottrae all'inerzia che lo arrugginisce, vero?” (p. 83).

Le implicazioni di questa apparentemente semplice domanda saranno radicali. A partire da quel momento, Elizah dedicherà gran parte del suo tempo a cercare di saziare la sua fame onnivora di conoscenza. L'istruzione di Elizah costituirà un precedente che altererà tutte le strutture che sorreggono quel sistema sociale. Un ulteriore e definitivo scossone all'ordine costituito avverrà con il repentino matrimonio tra lei e Milton — anch'egli capace di vincere i pregiudizi etici della sua casta—, che provocherà la condanna da parte del Comitato di Controllo degli Schiavi e il tentativo di avvelenare Elizah da parte della Schiava Nora. Ma alla fine, l'equo accesso all'istruzione e la libera unione tra caste dissolverà per sempre il sistema duale Signore/Schiavo. Il cambio radicale della società è stato possibile grazie all'iniziativa di Elizah, responsabile inoltre della proposta di avviare trattative diplomatiche tra l'Antartide e le colonie dei superstiti e porre fine a secoli di isolamento. Come in altri testi del bienni d'oro però, i meriti di Elizah vengono nel finale mascherati per riaffermare il protagonismo maschile. L'azione di Milton, suggerita da Elizah, avvia la rivoluzione sociale, mentre la gloria della pace tra Antartide e Superstiti andrà a Milton e Alexis, ai quali verrà dedicata una statua nel centro della capitale antartica.

3.3.6. Haly Curtin

Il secondo e ultimo personaggio di cui mi occuperò è anche l'ultimo personaggio creato da Rambelli. Si tratta di Haly Curtin, una delle figure principali di *AI2*. Haly possiede certi tratti in comune con Elizah, soprattutto nel percorso di trasformazione e nel carattere, tanto

che potremmo creare un ipotetico vincolo genealogico tra i due personaggi, —in maniera simile a come Nephthys potrebbe considerarsi una progenitrice di Hashepsowe— ma è sicuramente uno dei personaggi più elaborati dell'autrice e certamente quella che va in contro ad una metamorfosi più profonda, in più di un senso, come vedremo. Inoltre, nonostante *AI2* sia da considerare a tutti gli effetti il seguito della saga di Isher di Van Vogt, Haly è l'unico personaggio del romanzo che Rambelli inventa *ex novo*.²⁵²

Prima di passare ad Haly, però, un breve cenno al romanzo che ci aiuti ad inquadrarla meglio. Rambelli riprende la storia fondamentale da dove l'aveva lasciata Van Vogt trent'anni prima ne *I fabbricanti d'armi* (*The Weapon Makers*, 1952), ma imbastisce un'intricatissima trama che ne mostra tutte le qualità di scrittrice e soprattutto evidenzia un considerevole affinamento della tecnica narrativa non sequenziale già sperimentata in *PLB*, che qui si fa più asciutta e votata alla narrazione, eliminando ogni velleità stilistica, digressione o introspezione. L'intenzione infatti, concordata con Luigi Cozzi, era quella di imitare lo stile dell'autore canadese e allo stesso tempo creare un prodotto adeguato al mercato statunitense.

I fabbricanti d'armi si concludeva con la morte dell'imperatrice Innelda dopo aver dato alla luce Isher —concepito assieme all'immortale Hedrock— e con i poderosi ragni che promettono a Hedrock di resuscitarla. A partire da qui, Rambelli inizia la propria storia inviando Hedrock e il corpo ibernato di Innelda verso un pianeta su cui i ragni (che l'autrice ribattezza Kleyai) possiedono la tecnologia per poterla riportare in vita. Ma una volta allontanati i due protagonisti, il romanzo colloca in primo piano le tensioni e conflitti provocati da questo vuoto di potere che rischia di mettere in pericolo i delicati equilibri tra l'Impero e i Fabbricanti d'Armi. Chi può fungere da reggente aspettando che il neonato Isher sia grande abbastanza da occupare il posto di sua madre? È qui che entra in gioco Haly Curtin. Senza perderci nel complesso reticolato di linee narrative e personaggi che compongono le due parti, nove libri, sessantanove capitoli e cinque interludi delle più di seicento pagine dell'opera e che necessiterebbero di uno studio comparativo a parte, mi

²⁵² Rambelli aggiunge in verità anche il personaggio dello scienziato Rike Narat ma questo personaggio, come lei stessa spiega nella postfazione del libro, è una specie di breve cameo in omaggio del figlio (Rike è l'anagramma di Erik), che avrebbe contribuito molto allo sviluppo dell'opera. Rambelli rende inoltre omaggio alla sua (allora) autrice preferita, Anne McCaffrey (Narat è il nome di una fortezza della saga di Pern).

limiterò qui ad accennare a quegli eventi strettamente collegati al percorso di trasformazione del nostro personaggio.

Haly Curtin è la sorella di Del Curtin, cugino dell'imperatrice Innelda e "naturale" candidato alla reggenza dell'impero. Nell'opera di Van Vogt, Del Curtin è poco più che una comparsa, ma Rambelli lo eleva al ruolo di uno dei protagonisti principali, attribuendogli una personalità mite, ma onesta e proba, pacifista e capace di sacrificarsi per il bene pubblico, insomma ne fa un classico buono. Haly Curtin invece viene collocata all'estremità opposta: è egoista, edonista, dedita alle droghe e completamente disinteressata agli affari di corte e alla politica. Per questo, alcune alte cariche preferirebbero nominare lei come reggente, sicuri di poterla manipolare, poiché rifiuterebbe ogni responsabilità e decisione politica, delegandola a loro. Infatti, Peter Cadron (uno dei leader dei Fabbrianti d'Armi) propone ad Hedrock (in procinto di partire) di nominare Haly come reggente:

"Haly Curtin è una donna *debole*, preoccupata soprattutto dei propri capricci e dei propri piaceri. [...] Ma in questo caso, la sua *debolezza* è una virtù. Se aveste chiesto il nostro parere, o almeno quella di Edward Gonish che tanto stimare," Peter Cadron sottolineò con forza quella frase, "avreste saputo il nostro pensiero in proposito. Vi avremmo chiesto di affidare a Del Curtin il comando supremo dell'esercito, e a sua sorella Haly la reggenza..."

"E Haly Curtin *si sarebbe lasciata condizionare* dai consigli di chiunque, dal più corrotto dei cortigiani al più disonesto dei generali!" ribatté Hedrock, interrompendolo. [...] "Non mi avete ascoltato," lo interruppe a sua volta Peter Cadron. [...] "Noi," concluse con forza, "avremmo fatto in modo che la *debole* Haly Curtin fosse sensibile a una sola influenza. Un'influenza che voi stesso avreste approvato senza riserve: quella di Edward Gonish." [...]

Il ragionamento dei dirigenti dei Negozi d'Armi era impeccabile. Le tecniche di suggestione di cui disponevano avrebbero permesso loro di legare la *debole, instabile* Haly Curtin alla guida saggia e obiettiva dell'Uomo-Nume o Non-Umano, Edward Gonish (Rambelli, 1982a, p. 59, il corsivo è mio).

Se Milton aveva inquadrato Elizah come stupida, anche qui i personaggi (maschi) presentano Haly come una persona debole, psicologicamente fragile e facilmente manipolabile. A questa presentazione *a priori* di Haly segue immediatamente dopo l'effettiva entrata in scena del personaggio, mediante un passaggio particolarmente significativo per il modo in cui stabilisce il "tono" della sua personalità e della sua condizione, al di là di come viene percepita dagli altri: è sola e chiusa in una stanza della Casa d'Illusione della Pioggia Dorata, un altro dei luoghi che l'autrice preleva dal romanzo originale —*the house of illusions*—, ma che adatta ad un'atmosfera più dickiana, una

specie di fumeria d'oppio fantascientifica in cui Haly cerca in tutti i modi di sfuggire alla realtà.

In una delle camere della Casa d'Illusione della Pioggia Dorata, la bella Haly Curtin, terza in ordine di successione al trono degli Isher dopo l'imperatore neonato e Del Curtin, stava adagiata su una nube biancoazzurra. La stanza non aveva pavimento, soffitto e pareti. Era una nicchia all'interno di una nube, che sfumava di biancazzurro del fondo fino all'oro cupo della volta.

Dalla volta scendeva la Pioggia Dorata. La droga vaporizzata, a contatto con i pannelli refrigerati del soffitto invisibile, si condensava in minuscole gocce; e un impulsore altrettanto invisibile conferiva a ogni goccia una velocità enorme, dandole il potere di penetrare inavvertita nei pori del cliente. [...]

Haly Curtin smise di pensare. Pensare l'affaticava troppo, e le impediva di concentrarsi interamente sugli effetti della Pioggia Dorata. Si assestò più comodamente sul materasso di nuvole e puntualizzò l'attenzione su ciò che voleva essere, questa volta.

La Pioggia Dorata aveva effetti selettivi. Le macromolecole che si diffondevano nell'organismo del fruitore affluivano poco a poco ai neuroni del cervello, ed entravano in simbiosi temporanea con ognuno di essi. Il drogato "sceglieva" il suo sogno, e i neuroni impartivano l'ordine alle macromolecole. Le macromolecole obbedivano.

Questa volta, Haly Curtin voleva essere una cometa. Voleva "sentire" le sensazioni che poteva dare essere una sostanza in parte tenuissima, diffusa nel freddo dello spazio e lanciata in una parabola millenaria. Voleva sentire la crescente attrazione del Sole, e il vento dei fotoni che si faceva più forte contro il suo "corpo", voleva sentire il calore farsi più intenso via via che la cometa si avvicinava al perielio. A venti milioni di chilometri, decise. No, a una distanza ancora minore. Fino a sfiorare la corona solare, prima di compiere una curva strettissima e lanciarsi di nuovo nel gelo degli spazi siderali. O forse, si disse, la sua cometa sarebbe precipitata nel sole, *per perire in un rogo glorioso...*

"Haly Curtin," disse una voce [...] (Rambelli, 1982a, pp. 70-71, il corsivo è mio).

Questo intero passaggio funziona come una specie di correlativo oggettivo dell'interiorità di Haly, un'insoddisfazione esistenziale che conduce all'apatia e ad un edonismo quasi rassegnato; una specie di *spleen* baudeleriano a cui è sotteso un non proprio velato desiderio di morte. Ho accennato a Dick in precedenza come possibile ispirazione per questa scena, avvolta da un'atmosfera psichedelica e allucinata, ma l'ispirazione diviene quasi omaggio quando l'esperienza di Haly è interrotta da una voce che appartiene a un personaggio misterioso e minaccioso. Haly, ancora disorientata dalla droga, si accorge di non essere più sola, ma l'identità dell'uomo è occultata da una tecnologia che ne mantiene la forma, ma la avviluppa "in un involucro di lucentezza tremula" (p. 71), un dispositivo che ricorda la "tuta disindividuante" (*scramble suit*) di *Un oscuro scrutare* (*A scanner darkly*, 1977).

La ricerca dell'identità dell'uomo da parte di Haly sarà uno dei nodi chiave del romanzo. Come Peter Caldron, anche quest'uomo crede di poter manipolare facilmente Haly per i propri scopi. Ma la sua importanza in relazione alla nostra analisi, consiste nel fatto che saranno proprio le sue rivelazioni e le sue minacce a spingere lentamente Haly verso una metamorfosi radicale. Da una parte, l'anonimo personaggio pungola Haly ricordandole (o forse rivelandole) che il suo comportamento è dovuto al "complesso della sorella cadetta", che soffrendo per le maggiori attenzioni e prestigio del fratello decide di rifugiarsi in un mondo fatto di stravaganze, vizi e droghe: "Sapevate di non poter essere come lui, di non poterlo eguagliare, vi sentivate inferiore perché femmina, e siete fuggita dalla realtà" (p. 71).

Dall'altra, per forzarla a collaborare con lui, l'anonimo imbastisce un attentato ai danni di Del Curtin, facendo in modo che i sospetti ricadano su Haly. Del, naturalmente, non crede che la sorella sia capace di un atto simile, ma come misura cautelare la confina in un palazzo della Città Imperiale. Inoltre, la nomina di Del Curtin a imperatore reggente converte ufficialmente Haly in erede al trono. Questi due eventi costituiranno un primo snodo nella sua trasformazione. Non potendo più accedere all'estasi allucinogeno della Casa della Pioggia Dorata, lo *spleen* di Haly raggiunge livelli di parossismo tale da indurla ad elaborare "passatempi" sempre più pericolosi e orientati all'autodistruzione. Con la complicità di altri cortigiani, infatti, organizza gare suicide a chi assume più droghe prima di crollare, oppure una caccia a mani nude di serpenti velenosi e, come ultima trovata, il tennis d'azzardo, una variante sportiva della roulette russa, nella quale ogni giocatore a turno sceglie, da un cesto, una pallina all'interno della quale può nascondersi una bomba che si attiva quando la si colpisce con la racchetta. Alla noia mortale, Haly cerca di sostituire una morte eccitante, un brivido che, come la droga, le restituisca un pur breve ed effimero scampolo di emozione. Ma l'exasperato Del Curtin le proibisce di proseguire con questi "passatempi" autodistruttivi, considerandoli una reazione puerile di fronte alla possibilità di dover assumere nuove ed effettive responsabilità imperiali. Così, senza altre scappatoie e costretta ad assistere alle riunioni ufficiali, Haly vede in un primo tempo riaffiorare il proprio senso di inadeguatezza e si rifugia nell'unica alternativa alla realtà che gli è rimasta, il sonno: "Haly Curtin stava prendendo l'abitudine di inghiottire dosi sempre più cospicue di sonniferi. Almeno, quando dormiva non si annoiava. Era arrivata a dormire quattordici ore al giorno... ma ce n'erano sempre dieci da far passare allo stato di veglia, e

lei non sapeva più come riempirle senza provare, dopo mezz'ora, l'impulso di correre nella sua camera per trangugiare una nuova dose di soporifero e rifugiarsi nel sonno” (Rambelli, 1982a, p. 280).

Poco a poco, però, l'obbligo di partecipare alle questioni imperiali la mette di fronte ad eventi che possono costituire nuovi e diversi “passatempo” in grado di distrarla temporaneamente dallo *spleen*: la necessità di scoprire l'identità dell'anonimo; la rivelazione dell'immortalità di Hedrock; la ricerca di una soluzione per l'approssimarsi di una minaccia che distruggerà la Terra; l'ambigua presenza di McAllister,²⁵³ sopravvissuto all'altalena del tempo e catapultato nella sua realtà. Tutto ciò sollecita la sua curiosità, le sue capacità intellettuali e stimola la sua indole temeraria e ludica. Riconfigurati sul piano del gioco e della scommessa con se stessa, queste novità le conferiscono un'energia nuova che le permetterà di emergere dal proprio solipsismo.

Ma il vero punto di svolta avviene quando Del Curtin subisce un nuovo attentato che ne mette questa volta in serio rischio la vita. Da una parte, Haly sarà obbligata ad occupare temporaneamente la reggenza dell'impero; dall'altra, lei e Xarah, la moglie di Del, riusciranno *in extremis* a trovare una soluzione che salverà il fratello. In entrambi gli eventi, Haly sfrutta, per la prima volta, le sue qualità e intuizioni per aiutare gli altri, superando finalmente il suo complesso di “sorella cadetta” e scoprendo di poter essere una leader altrettanto capace e determinata di suo fratello. A partire da questo momento, Haly, non solo comincerà a dedicarsi in maniera efficace alla cosa pubblica, ma avrà acquisito anche la capacità e la volontà di sacrificarsi con disinteressato altruismo. Svaniscono nel testo gli epiteti denigratori, lasciando il posto ad aggettivi che ne sottolineano la metamorfosi, come fredda, lucida, capace, ironica, accompagnati da immagini di una Haly in uniforme o impartendo ordini o risolvendo misteri e che, pur mantenendo il suo entusiasmo ludico, lo orienta finalmente verso scopi costruttivi anziché (auto)distruttivi. Il cambiamento di Haly viene censito da un'ultima visita da parte dell'anonimo sconosciuto:

²⁵³ Ne *Le armi di Isher*, McAllister è un giornalista statunitense degli anni cinquanta del ventesimo secolo che, entrando in un Negozio d'Armi improvvisamente apparso nella sua cittadina, finisce intrappolato in un'altalena temporale che lo sbatacchia nel futuro e nel passato aumentando il lasso temporale ad ogni passaggio. Alla fine, McAllister giunge fino all'inizio dell'universo accumulando una quantità tale di energia da provocare il Big Bang. Dopo questo stravagante espediente narrativo Van Vogt non risolve però il destino di McAllister e Rambelli lo recupera come una presenza semi-materiale, quasi fantasmatica.

“Vi stavo aspettando,” disse lo sconosciuto, con quella voce che lo schermo distorceva non meno di quanto distorceva l'aspetto. “È da molto tempo che non ci siamo incontrati, mia bella principessa.”

“Sì,” rispose Haly Curtin, freddamente. “Da molto tempo. E per essere sincera, avrei preferito non vedervi più. O rivedervi... morto.” Lo sconosciuto abbozzò un movimento con la lucentezza informe che era il braccio destro.

“Siete diventata veramente crudele,” disse. “Siete molto cambiata, dal nostro primo incontro. Molto cambiata.”

“L'Haly Curtin che voi avete conosciuto non esiste più,” ribatté la principessa.

“Allora non c'era niente che m'interessasse veramente, se non l'ossessione di sfuggire alla noia con ogni mezzo. Ma adesso ho molti e gravi motivi d'interesse. Forse dovrei ringraziare voi, che ne siete il responsabile; [...]” (Rambelli, 1982a, p. 470-471).

Rambelli chiude il cerchio della metamorfosi di Haly tornando al punto di partenza, l'incontro con l'anonimo. La nuova Haly è una donna che ha saputo vincere l'autodistruzione provocata da un senso di inferiorità nei confronti del modello maschile ideale, suo fratello, e che si rigenera proprio attraverso il superamento di questo condizionamento affettivo. Tra i personaggi femminili di Rambelli è sicuramente quello che attraversa un arco trasformativo maggiore, anche grazie ad una maggiore libertà di manovra e differenti condizioni editoriali rispetto al biennio d'oro. Ma, come accennavo all'inizio, la metamorfosi di questo personaggio si spinge molto più in là dei limiti diegetici della finzione narrativa. Nella postfazione inedita che l'autrice scrisse per rivendicare la propria autoria (e quella del figlio) Rambelli rivela che Haly era stata in realtà concepita fin dall'inizio come uomo:

Per costruire un intrigo dinastico, [...] adesso ci serviva un altro possibile candidato al trono. [...] Era necessario che qualcuno, soprattutto i Fabbricanti d'Armi, [...] preferisse un altro eventuale reggente, per sostanziare l'intrigo. Così inventammo un fratello per Del Curtin. Sì, avete letto bene, un fratello. Un fratello debole, vizioso, con il complesso del cadetto, facilmente manovrabile. Ma poi, via via che il romanzo si sviluppava, Hal Curtin sembrava prendere vita propria, [...] semplicemente, rifiutava di diventare antipatico. Era un eccentrico, un drogato, un apatico, ma a noi era simpatico. E cominciava, contro tutti i nostri tentativi di arginarlo, a dare segni di resipiscenza. [...]

Ma quanto il romanzo era già finito, mi venne uno scrupolo. [...] Avevo respinto tutti i suggerimenti di Luigi Cozzi, anche perché ormai il romanzo era “partito” e andava avanti da solo. Ma ce n'era uno che continuava a ronzarmi nella mente: Cozzi aveva rammentato che in tutti i romanzi del “primo” Van Vogt c'è una figura di donna eccezionale. Ora, Innelda ricompariva solo alla fine; Xarah, nonostante tutto il mio impegno, non andava oltre una decorosa figura di moglie devota. E così, all'ultimissimo momento, mi venne l'idea di trasformare Hal in Haly [...] Non mi sembrava una prospettiva spiacevole: anzi, tradotto al femminile, Hal sarebbe diventato un personaggio ancora più singolare, una principessa scioperata, drogata, debole, che poco a poco ritrova un senso di dignità e una ragione di vivere (Rambelli, 1982b, p. 8).

Questo passaggio sembrerebbe indicare che Rambelli cambia repentinamente sesso ad Hal per ottenere il duplice effetto di una maggiore aderenza allo stile di Van Vogt e una maggiore attrattiva del personaggio. Allo stesso tempo non pare toccarla la necessità *in sé* di includere nel testo un personaggio femminile forte. Eppure quello “scrupolo” che continua a ronzarle nella testa potrebbe indicare una corrente sotterranea più significativa, coerente con gli esempi finora analizzati. Ma al di là della ricerca di una particolare “intenzione dell'autore”, che come ricorda Antoine Compagnon, conduce irriducibilmente all'aporia, ciò che importa è quello che il testo stesso suscita, in quanto luogo (uno dei luoghi) in cui il genere si rappresenta e si (ri)produce. Golubov afferma che “[l]a forma en que se produce el género [...] no depende de nuestro conocimiento de la biografía del autor sino de las relaciones dinámicas entre los niveles de sentido y aspectos del relato y su ubicación en la cultura, entendida como las pautas y los repertorios de significado compartidas por autores/as y lectores/as” (2012, p. 75).

Pertanto, Haly Curtin si manifesta come soggetto femminile che attraversa una metamorfosi capace di farle superare l'opprimente costrizione a cui sente che la sua posizione (in quanto sorella minore, e in quanto donna) la condanna. È significativo inoltre che la trasformazione avvenga tutta all'interno, ossia attraverso una canalizzazione delle proprie capacità verso l'autorealizzazione, e non sia accompagnata o influenzata, come era abituale nelle opere del biennio d'oro, da una relazione d'amore romantico o un matrimonio, che l'avrebbero ricondotta nell'ambito normativo dominante. Tutto ciò innesca nuovi significati e nuove possibilità del “femminile” che ovviamente sarebbero state impossibili se il personaggio fosse rimasto un uomo.

Ho iniziato questa sezione immaginando scherzosamente un'ipotetica reazione di Robert Silverberg alle opere di Rambelli, ancora legato a un concetto di scrittura “maschile” e “femminile” dotata di caratteristiche proprie e distintive vincolate al sesso di chi scrive. Credo che gli esempi analizzati abbiano mostrato una situazione molto più complessa, nella quale le rappresentazioni di genere emergono dall'intricata rete di relazioni che l'autrice stabilisce con e tra i modelli narrativi assimilati e le possibilità discorsive disponibili in un dato contesto storico e socio-culturale.

Durante il biennio d'oro, le opere di Rambelli mostrano, da una parte un'assimilazione dei modelli indifferenziati della fantascienza statunitense (dalle *space*

operas degli anni trenta fino alla fantascienza sociologica degli anni cinquanta), modelli che in gran parte rafforzavano la cosmovisione androcentrica, soprattutto in riferimento all'attività tecno-scientifica²⁵⁴; dall'altra rivelano strategie narrative simili a quelle utilizzate da alcune scrittrici statunitensi della *golden age*, (travestimento del narratore, diluizione dell'io narrante in voci diverse attraverso l'uso del discorso indiretto libero, ribaltamento dei ruoli di genere, fraintendimento sessuale) proprio per contrastare tali modelli. Le figure femminili sono spesso bandite da questi “mondi di uomini” e quando figurano, sono generalmente sole, soggetti unici che non si relazionano e non interagiscono con altre donne; insomma, nessuna di queste storie passerebbe un test di Bechdel. Tuttavia, le donne rambelliane presentano (quasi) sempre una sfida ai ruoli di genere normativi. E ciò è ancora più evidente in *PLB* e *AI2*, dove i personaggi femminili portano avanti discorsi dichiaratamente femministi (Hashepsowe) o acquisiscono una maggiore consapevolezza dei propri mezzi (Haly). Purtroppo, l'interruzione dell'attività di Rambelli come scrittrice lascia solo la possibilità di speculare sui possibili sviluppi o traiettorie che avrebbero potuto percorrere altre sue ipotetiche storie.

Ciò che rimane, invece, nelle rappresentazioni femminili qui analizzate è un senso di non risolto, una sotterranea irrequietezza in cui l'ethos autoriale rambelliano è sempre in divenire, sempre sulla soglia, nella zona di vicinanza. Ricordando la citazione di Elizabeth Grosz che ho incluso all'inizio di questo paragrafo —secondo la quale la posizione sessuale del testo si può stabilire solo individuando le relazioni che il testo stesso ingaggia tra il soggetto parlante, il soggetto a cui si parla e il soggetto di cui si parla—, si pensi al travestimento della voce narrante in un Io che è formalmente sempre maschile, eccetto nel racconto “La dattilografa”, e che produce uno straniamento nel lettore, laddove la posizione sessuale del soggetto parlante discordi con ciò che il soggetto a cui si parla (il lettore) pensa che dovrebbe essere la sua posizione. Abbiamo osservato, ad esempio, come il soffermarsi eccessivamente sulla bellezza di un personaggio maschile fu considerato da Sem Schlumper —lettore tipo degli anni sessanta— indizio di scrittura “femminile” e quindi incompatibile con l'emissore dell'enunciato, un narratore/personaggio maschio, se

²⁵⁴ A tal proposito Helen Merrick sostiene che, soprattutto nella fantascienza statunitense della golden age: “[t]he argument that at least some sf texts were justified in omitting women altogether was predicated on the notion that their ostensible subject matter – science and technology – were inherently masculine endeavours. Such views not only neatly sidestep the sociocultural relations of science and technology, but also serve to obscure the active re-inforcement of the androcentric culture of the (Western) scientific ‘world view’.” (2003, p. 241)

non ammettendo la sua omosessualità. Oppure si pensi all'ambiguità di Nephthys, alla confusione di Harald nei confronti di Dorcas, alla regina-faraone Hashepsowe, alla Signora Elizah Martin che desidera convertirsi in Schiava, alla doppia metamorfosi (extratestuale e intratestuale) di Haly Curtin.

Se Rambelli insiste nell'impiego di queste strategie defamiliarizzanti, nella costituzione di zone di vicinanza e di indiscernibilità è forse perché queste zone costituiscono il miglior rifugio di una soggettività in crisi. Come suggerì Joanna Russ in una critica a *The Left Hand of Darkness* (1969) di Ursula K. Le Guin, "with the straitjacket of our gender roles, with women automatically regarded as second-class, intelligent and active women *feel* as if they were female men or hermaphrodites" (2007, p. 215). Rambelli aveva lasciato intuire questa possibilità quando accennò, attraverso la voce di Hashepsowe, al complesso che attanagliava quelle donne "inibite da un razzismo antico a realizzare la propria intelligenza" (Rambelli, 1980, p. 239). E del resto Hashepsowe costituisce un esempio di *female man* così come Achille quello di *man female*. Sembra dunque possibile che nelle zone di vicinanza, la soggettività nomade dell'ethos autoriale di Rambelli trovi la sua dimora ideale.

Conclusioni

Roberta Rambelli ha incarnato simbolicamente tutta una fase di formazione di una coscienza fantascientifica in Italia. Nella sua traiettoria come autrice e curatrice editoriale, che dalla fine degli anni cinquanta si sviluppa rapidamente raggiungendo un periodo di massima esposizione pubblica durante tutta la prima metà degli anni sessanta, sembrano riverberarsi, come in un dialogo osmotico con il proprio presente, le tensioni, ansie e desideri di un paese attraversato da una radicale trasformazione sociale, culturale, economica e politica. Un sostrato sul quale si deposita trasversalmente il progetto egemonico statunitense, di cui la produzione e diffusione della fantascienza in Italia ha costituito uno degli epifenomeni. L'influenza culturale statunitense contribuisce all'elaborazione di un universo imagotipico che contrappone soggettività universalizzanti e mitizzate (in genere *americane*) ad altre stereotipate e gerarchicamente inferiori (in genere un italiano infantilizzato ed esotizzato). Ho ipotizzato che questo processo contribuisce a generare una specie di schizofrenia del soggetto, ingaggiando, a livello di produzione culturale, una serie di strategie di assimilazione /mimetismo e resistenza/disidentificazione che ho definito "sindrome del *Tu vuoi fa' l'americano*" e incarnate dalla canzone omonima e dal personaggio di Nando Mericoni nel film *Un americano a Roma*.

La fantascienza italiana è particolarmente sensibile a questo fenomeno giacché attraverso un intenso lavoro di traduzione di opere statunitensi, non solo ne assimila il megatesto (i temi, motivi, repertori stilistici e lessicali condivisi dal genere) e le forme grafico-estetiche delle riviste pulp, ma anche una certa dose di mimesi identitaria che si realizza, in una prima fase, nell'adozione di pseudonimi in gran parte americanizzanti e maschili.

La Roberta Rambelli autrice si fa paradigma di queste tensioni dialettiche, tanto nelle sue strategie autoriali, di cui l'impiego di pseudonimi è l'elemento più eclatante, quanto nell'approccio ai modelli narrativi statunitensi per l'elaborazione delle sue opere, caratterizzate da strategie che ne sabotano o quanto meno ne problematizzano i presupposti ideologici dall'interno. Nell'autrice, la crisi del soggetto tocca anche e soprattutto questioni di genere. Se lo pseudonimo americanizzante è quasi un obbligo per la gran parte degli autori, la scelta di un camuffamento sessuale lo fu meno per altre autrici a lei

contemporanee, il che potrebbe indicare in Rambelli la volontà di mettere in discussione spazi normativamente dominati dal maschio, un'ipotesi corroborata anche dalle varie strategie defamiliarizzanti impiegate nelle sue opere.

Durante la prima metà degli anni sessanta, attraverso il lavoro di curatrice editoriale, Rambelli riesce effettivamente a occupare una posizione di (relativo) potere all'interno della comunità fantascientifica italiana, formata quasi esclusivamente da uomini e inserita in un contesto socio-storico che tendeva a relegare (nuovamente) la donna all'interno dello spazio domestico, quale angelo del focolare e casalinga felice della società dei consumi. In quanto *breadwinner* nomade della propria famiglia, Rambelli rappresentò un'antitesi di questo modello femminile e la sua posizione fu contrastata da alcuni protagonisti della comunità fantascientifica italiana che probabilmente avrebbero gradito occupare il suo posto.

Rambelli lavora sia all'interno che all'esterno del "ghetto" per tentare di equilibrare l'asimmetria tra letteratura fantascientifica e letteratura ufficiale, approfittando anche del clima favorevole allo sviluppo di un immaginario fantascientifico nella cultura e società italiane, alimentato dalla corsa allo spazio, dalle vertenti estetiche e commerciali dell'innovazione tecno-scientifica, dalla guerra fredda, dal terrore di un conflitto atomico e dalle radicali trasformazioni del territorio provocate dal boom economico.

All'interno del ghetto, Rambelli lavora fondamentalmente alla rielaborazione delle formule e scelte editoriali attraverso le quali le pubblicazioni specializzate venivano prodotte, diffuse e lette. Indirizzò la scelta di materiale da pubblicare verso il filone più "adulto" della fantascienza sociologica e operò una sistematizzazione bibliografica dei contenuti per mezzo di introduzioni e presentazioni critiche. Questi spazi peritestuali inediti, servirono inoltre il proposito di proiettare una nuova postura autoriale, attraverso la quale Rambelli smetteva i panni della scrittrice per presentarsi come voce autorevole della fantascienza, una voce che si andò legittimando con la curatela della SFBC, la prima collana di libri di fantascienza "veri" pubblicati in Italia, e con diverse antologie e raccolte curate per case editrici non specializzate.

All'esterno, Rambelli si propose come mediatrice e interlocutrice principale tra la fantascienza e le varie istanze della cultura ufficiale —case editrici generaliste, giornalisti, intellettuali, artisti, autori, agenti—, tramite i quali tentò di aprire varchi nel diaframma che

separa i due mondi. Potè contare sui rapporti diretti con alcune tra le figure più rinomate della fantascienza anglo-statunitense, come Frederick Pohl, Isaac Asimov, Ray Bradbury, Harry Harrison. A lei si deve inoltre l'introduzione delle opere di Kurt Vonnegut in Italia.

Non fu certo l'unica figura della comunità fantascientifica a cercare di stabilire un dialogo con la cultura ufficiale, come attestano ad esempio le iniziative di Sandro Sandrelli con *Interplanet* e Lino Aldani con *Futuro*, ma mentre questi cercarono di incorporare la letteratura alta all'interno del ghetto, l'azione di Rambelli mirava a espandersi verso l'esterno.

Nonostante i risultati raggiunti e la conquista di una voce autorevole, verso la metà degli anni sessanta Rambelli abbandona di colpo il mondo della fantascienza. A questa scelta drastica contribuiscono soprattutto questioni relative alla sua vita privata e alla necessità di dover provvedere economicamente al mantenimento della famiglia, ma anche i continui dissidi con parte della comunità fantascientifica, sempre più frammentata e caratterizzata da ciò che Vittorio Curtoni definì "il tipico *modus operandi* a base di litigate" (1999, p. 21). Eppure abbiamo osservato come alcune delle strategie di contaminazione ed esclusione dirette a Rambelli possano ascrivere ad intrinseche discriminazioni di genere. Interventi polemici, stoccate e allusioni tese a sminuire, deridere o metterne in cattiva luce la figura e l'operato, originarono una contro-postura che smantellò rapidamente il suo posizionamento nel campo fantascientifico, cristallizzando l'immagine di una nemica e sabotatrice della fantascienza italiana. Questo stereotipo si perpetuò nel tempo fino a quando il suo ruolo come una delle maggiori rappresentanti e promotrici della fantascienza degli anni sessanta si dissolse e svanì quasi del tutto.

Nel corso degli anni, il richiamo della "droga-fantascienza", come arrivò a definirla, si fece sentire più volte, soprattutto grazie alle iniziative dei suoi ex-collaboratori e amici, Ugo Malaguti e Luigi Cozzi. Ma con l'abbandono de *La Tribuna*, che significò rinunciare alla gestione di *Galassia* e successivamente dello SFBC, la sua partecipazione "militante" e attiva nella fantascienza potrà considerarsi definitivamente conclusa. Del resto, troverà maggiori soddisfazioni professionali ed economiche in altre iniziative professionali, soprattutto nella traduzione.

La fantascienza fu per Rambelli una passione irrinunciabile, ma anche una costante spina nel fianco, una specie di amore che in più occasioni le voltò le spalle, che ho

descritto come una serie di piccoli “delitti” che ne corrosero irrimediabilmente il rapporto. Come chiosa esemplare di questa relazione problematica e complessa, nei primi anni novanta, Rambelli si trovò a citare in giudizio numerose case editrici specializzate coinvolte nella compra-vendita illecita di varie sue traduzioni senza averle riconosciuto i diritti.

Questa traiettoria atipica e accidentata, ma anche caratterizzata da una straordinaria vitalità creativa influenzò necessariamente la sua produzione letteraria, che non seguì uno sviluppo progressivo, ma procedette attraverso una serie di salti estemporanei. Come già menzionato, ad un periodo di produzione ipertrofica concentrato in poco meno di due anni (che ho definito il “biennio d’oro”), nel quale pubblicò l’80% dell’intero *corpus* narrativo, seguirono vent’anni lungo i quali si spalmò il rimanente 20%. All’interno delle sue opere, tale alternanza di concentrazione e dispersione si riflette, ad esempio, nella cristallizzazione di alcuni temi e motivi che attraversano tutta la produzione e a cui fanno da contrappunto ampi divari stilistico-formali —si veda, ad esempio, la metamorfosi del “superumano” nel suo percorso narrativo—; oppure nell’assimilazione e riproduzione del megatesto condiviso della fantascienza avventuroso/tecnologica statunitense, cui si appaia e si alterna uno sperimentalismo frutto dell’influenza delle pulsioni postmoderne e delle correnti neoavanguardiste.

Per quanto riguarda il megatesto, abbiamo osservato almeno quattro livelli di assimilazione ed elaborazione: prestito diretto o ricalco di cliché e motivi più popolari (paralizzatori, disintegratori, pistole ioniche, raggi spia, automi, macchine del tempo, macchine traduttrici universali, condizionatori ipnotici, viaggi subspaziali, etc.); applicazione di tecniche per l’elaborazione di neologismi; adattamento creativo di immagini e motivi (la cupola geodetica che si “dilata”; l’astronave cosciente; la simbiosi sociale tra specie aliene, etc.); e infine il recupero e lo sfruttamento di temi di più ampio respiro (colonizzazione e conquista spaziale, imperi galattici, sovrani-scienziati, superumani, etc.). Tutto ciò riflette il lavoro creativo e interpretativo di Rambelli che adatta il megatesto ai suoi gusti, propositi, sensibilità e background culturale.

Questo processo, analizzato dalla prospettiva socio-culturale, ha mostrato come il biennio d’oro, il periodo di massima esplosività creativa dell’autrice, coincide con il picco del “miracolo economico”, in cui il paese è a pieno regime nella sua fase di “mutazione

antropologica”. Avendo esaminato alcune delle conseguenze di questo processo sull’identità e la soggettività italiana abbiamo osservato come queste si riflettano nelle opere di Rambelli tanto a livello di rielaborazione tematica quanto di postura autoriale. In termini deleuziani, ho definito questo posizionamento come zona di vicinanza, nella quale dimora un *ethos* ambiguo, *in between*, sospeso tra le strategie di assimilazione/mimetismo e/o resistenza/disidentificazione. In piena “sindrome del *Tu vuoi fa’ l’americano*” l’autrice si impossessa del discorso del centro (la fantascienza statunitense) deterritorializzandolo da una posizione triplicemente periferica: rispetto alla letteratura *mainstream*, alla fantascienza statunitense, alla fantascienza scritta da uomini.

Attraverso l’analisi di alcuni dei temi e motivi più ricorrenti nelle sue opere, abbiamo osservato ad esempio come il *topos* del superumano venga modellato da Rambelli come una sintesi tra il filosofo-guida platonico e lo scienziato-eroe del progressismo positivista, il cui potere deriva dalla conoscenza e il cui fine mira al bene e alla felicità dell’intera umanità, opponendosi alle varie forme del male. Questo esemplare manicheo che sembra incarnare il soggetto universalizzante della *mind of the race* (Parrinder, 2003), supponendo un progresso sempre accompagnato da un’equivalente evoluzione etico-morale, viene sabotato dall’interno attraverso una serie di strategie narrative che lo isolano dall’essere umano in una specie di utopia irraggiungibile e pervasa da scetticismo.

In modo simile, l’alieno, tipica rappresentazione dell’alterità in tutte le sue varianti, nelle mani di Rambelli acquisisce una dimensione ambigua, sempre in grado di mettere in crisi il soggetto universalizzante. Che si tratti di un demone o di un extraterrestre saggio e benevolo, l’alieno problematizza l’essere umano, anzi l’*uomo*, che si ritrova mediocre, limitato, fallibile, equivalente fantascientifico del piccolo borghese ridisceso dal piedistallo antropocentrico.

Ma le zone di vicinanza, assumono un particolare rilievo nelle rappresentazioni di genere. Da una parte, nella quasi totalità delle sue opere l’autrice adotta una “voce” maschile inserita in un “mondo di uomini” in linea con i modelli di riferimento. Dall’altra impiega strategie di resistenza ai modelli, non dissimili a quelle adottate dalle scrittrici statunitensi della *golden age* (Donawerth, 2019) come il narratore “travestito”, la focalizzazione multipla o le strategie di fraintendimento sessuale, che Rambelli dissemina in molte delle sue opere. D’altro canto, però, nonostante le sue figure femminili siano

intelligenti, attive e risolte, non assumono quasi mai il ruolo di protagoniste e, in generale, non si relazionano e non interagiscono con altre donne. Permane, anche negli ultimi romanzi, dove può prendere forma un discorso più marcatamente femminista, un senso di ambiguità e di non risolto. Vi è spesso uno scarto tra il sesso dichiarato di un personaggio e la sua rappresentazione di genere, il che alimenta, nel testo, la proiezione di un ethos ambiguo.

Il taglio socioculturale del presente studio ha permesso di intendere i testi sia saggistici sia narrativi dell'autrice nella loro più ampia accezione di pratiche sociali, caratterizzate da relazioni di potere che determinano la rete di scambi e di influenze transnazionali, transculturali e transletterarie. Adattando alla fantascienza una nozione di Pascale Casanova (2004), potremmo affermare che queste relazioni agiscono in uno "spazio letterario fantascientifico mondiale" nel quale ogni autore cerca di lottare per guadagnarsi una posizione. Ma proprio come suggerisce Casanova (2004), nella pratica è innegabile la natura impari di queste lotte e relazioni, condizionate da vari fattori tra cui, nel caso della fantascienza italiana, l'enorme divario di capitale (fanta)letterario rispetto alla fantascienza anglo-statunitense che determina e stabilisce il prestigio, il valore e l'importanza di opere e autori, in una parola, il canone; e nel caso specifico di Rambelli, gli svantaggi di natura economica e di genere che ne hanno determinato l'allontanamento e la marginalizzazione. Con ciò ho voluto sottolineare quegli aspetti che decostruiscono "the mistaken idea of creative solitude" (Casanova, 2004, 109) il mito romantico della creazione artistica come attività "spontanea", indipendente dal contesto e dalle condizioni in cui si produce.

Per contro, credo di aver dimostrato la centralità di Roberta Rambelli nel panorama fantascientifico italiano, tanto nella sua produzione autoriale quanto nell'attività editoriale e di traduzione. Ciò non significa, naturalmente, che il presente studio abbia esaurito le possibilità di ricerca su Rambelli, tutt'altro. Dell'ingente quantità di testi non saggistici o comunque non narrativi prodotti dall'autrice ho descritto e analizzato solo alcuni tra i più rilevanti, in parte per ovvie limitazioni di spazio e di tempo e in parte per le difficoltà oggettive di accedere alle fonti bibliografiche, trattandosi spesso di pubblicazioni non

conservate in archivi o biblioteche pubbliche, il che vale anche per l'enorme mole di corrispondenza sia privata sia professionale di difficile reperimento.²⁵⁵

Un possibile sviluppo futuro del presente studio potrebbe quindi comprendere una sistematizzazione ragionata di tutto il *corpus* saggistico accessibile, con il fine di elaborare un'analisi esaustiva del pensiero teorico-critico di Rambelli di cui ho proposto, a grandi linee, i tratti fondamentali. Questo lavoro potrebbe integrarsi con la costituzione di una base di dati o un più ampio progetto di *digital humanities*, per la raccolta continua di documentazione e per fomentare la collaborazione tra accademia e comunità fantascientifica, che potrebbe (e dovrebbe) aprirsi allo studio di altre protagoniste della fantascienza italiana. Ho in mente, ad esempio, il progetto *Italian Women Writers*²⁵⁶ dell'università di Chicago come possibile modello di riferimento, ma anche alcune importanti iniziative, come quella di Laura Coci,²⁵⁷ che attraverso la rivista *Vita-mine vaganti*, organo ufficiale dell'associazione *Toponomastica Femminile* ha iniziato il progetto in itinere *Fantascienza: un genere (femminile)*, che comprende articoli e schede bio-bibliografiche di varie autrici di fantascienza nazionali e internazionali.

Riguardo alle opere narrative, l'adozione intenzionale di un approccio tematico trasversale e zenitale, che mirasse a una visione d'insieme, oltre a una focalizzazione incentrata soprattutto sulla crisi del soggetto e sulla costruzione di identità autoriali, ha illuminato alcuni aspetti dell'arabesco letterario rambelliano, come il rapporto tra soggettività e alterità, l'impiego di materiale mitico e leggendario e la rappresentazione femminile, ma ne ha lasciati necessariamente altri nell'oscurità, con la conseguente esclusione di temi o narrazioni che pure avrebbero meritato uno spazio di analisi. Credo comunque che quanto presentato sia sufficiente almeno per stimolare una maggiore attenzione verso la Rambelli autrice, non solo da parte dell'accademia, ma anche del mondo editoriale. In tal senso, auspico una riedizione critica delle sue opere più significative.

²⁵⁵ Va certamente sottolineato che nel corso degli anni di ricerca ed elaborazione del presente studio ho assistito ad una maggiore apertura della cultura ufficiale verso la produzione editoriale più popolare o "di consumo". Si pensi che all'inizio non mi era possibile consultare un indice completo delle opere di Rambelli al di là dei cataloghi specializzati (come il preziosissimo catalogo Vegetti) mentre ora il Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale (OPAC-SBN) tende a incorporarli rendendo la ricerca di documenti molto più accessibile.

²⁵⁶ Si veda: <https://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/>

²⁵⁷ Si veda, Laura Coci: <https://vitaminevaganti.com/author/lauracoci/>

Il mio approccio ha altresì escluso l'impiego di prospettive teorico-critiche che propongo (e mi propongo) esplorare nel futuro, come ad esempio un inquadramento postumano o ecocritico, correnti di studio alle quali mi sono in questi anni avvicinato. Ma non sono, naturalmente, le uniche possibilità, come provano due recentissimi articoli: uno a cura di Alberto Sebastiani (2021) che propone un'analisi lessicale e stilistica de *Il libro di Fars* (1961), l'adattamento che Rambelli fece dell'epopea di Gilgamesh; e l'altro di Mario Tirino (2021) che invece iscrive le opere di Rambelli in un quadro sociologico e le sottopone ad un'analisi mediologica, attraverso la stimolante metodologia del *media archaeology* sperimentale.

Questi lavori attestano l'incremento dell'interesse verso la figura di Roberta Rambelli e a cui il presente studio si offre come contributo decisivo per raccogliere le parole di Ugo Malaguti (1996, p. 14) che nel suo commiato all'autrice proponeva di “far sì che il suo lavoro sia conosciuto e apprezzato anche dalle nuove generazioni, che il suo nome abbia la presenza e lo spessore che merita nel panorama della storia e del presente della nostra fantascienza.”

Bibliografia

- Agostini, Lina. 1971. "Quando verrà il tempo dei giganti". *Radiocorriere*, 19 settembre 1971.
- Aldani, Lino. 1962. *La fantascienza: che cos'è, come è sorta, dove tende*. Piacenza: Casa editrice La tribuna.
- . 1963a. "Taccuino 4D". A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. *Futuro* Maggio/Giugno 1963 (1): 47–48.
- . 1963b. "Taccuino 4D". A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. *Futuro* Settembre-Ottobre 1963 (3): 46–49.
- . 1964. "Colonia penale". A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. *Futuro* Aprile 1964 (5): 55.
- Alessandri, Ferruccio. 1999. "Da 'Futura' a 'Gamma'". In *La terra è in pericolo*, a cura di Ugo Malaguti, a. XV (XXXIII):187–205. Nova Sf*, 36 (78). Bologna: Perseo Libri.
- Anselmo, Mauro. 1990. "Le confessioni indiscrete di Lady-thriller". *La Stampa*, 12 marzo 1990, Stampa Sera edizione, par. Cultura.
- Antonello, Pierpaolo. 2008. "La nascita della fantascienza in Italia: il caso "Urania"". In *ItaliAmerica. L'editoria.*, 99–123. Milano: il Saggiatore.
- Attebery, Brian. 1998. "Super Men". *Science Fiction Studies* 25 (1): 61–76.
- . 2002. *Decoding Gender in Science Fiction*. New York: Routledge.
- Attilio Baldi, Elio. 2021. "Sfida al Pianeta Di Anna Rinonapoli: Intertestualità Tra Fantascienza Ecologica, Stanislaw Lem e Dante". *Forum Italicum*, marzo, 0014585821997373. <https://doi.org/10.1177/0014585821997373>.
- Atwood, Margaret. 2011. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. Ebook. New York: Doubleday.
- Baldo, Ernesto. 1977. "'Robot' e navi spaziali nella galassia per una fiaba moderna senza violenza". *La Stampa*, 4 ottobre 1977, par. Spettacolo, cultura e varietà. <http://www.archiviola stampa.it/>.
- Barthes, Roland. 1974. *Miti d'oggi*. Tradotto da Lidia Lonzi. Torino: Einaudi.

- Bassnett, Susan. 1993. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Hoboken: Blackwell.
- . 2014. *Translation*. London: Routledge.
- Baudrillard, Jean. 1991. “Simulacra and Science Fiction (Simulacres et science-fiction)”. Tradotto da Arthur B. Evans. *Science Fiction Studies* 18 (3): 309–13. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/ baudrillard55art.htm>.
- Bava, Mario. 1965. *Terrore nello spazio*. Italian International Film, Castilla Cooperativa Cinematográfica.
- Beauvoir, Simone de. 1999. *Il secondo sesso*. Milano: Il saggiatore.
- Beer, Ethel S. 1953. “The Americanization of Italy”. *The Social Studies* 44 (6): 225–28. <https://doi.org/10.1080/00377996.1953.9957344>.
- Bellomi, Antonio. 2014. “Jack Azimov ha colpito!” *Nuove Vie. Fantasy & Fantascienza* (blog). 7 ottobre 2014. <https://www.nuove-vie.it/jack-azimov-ha-colpito/>.
- Betti, Eloisa. 2010. “Il lavoro femminile nell’industria italiana. Gli anni del boom economico”. *Storicamente* 6 (agosto). <https://doi.org/10.1473/stor86>.
- Bianciardi, Luciano. 2019. *La vita agra*. Milano: Feltrinelli.
- Bonazzi, Tiziano. 2006. “Americanismo e antiamericanismo in “Enciclopedia Italiana””. In *Treccani*. [https://www.treccani.it/enciclopedia/americanismo-e-antiamericanismo_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/americanismo-e-antiamericanismo_(Enciclopedia-Italiana)/).
- Bould, Mark, Andrew M. Bultler, Adam Roberts, e Sherryl Vint, a c. di. 2009. *The Routledge companion to science fiction*. 1st ed. Routledge literature companions. London ; New York: Routledge.
- Brass, Tinto. 1964. *Il disco volante*. Dino de Laurentiis Cinematografica.
- Bressan, Carlo. 1970. “Che cos’è la fantascienza”. *Radiocorriere*, 4 ottobre 1970.
- Bricchi, Mariarosa. 2018. *La lingua è un’orchestra: piccola grammatica italiana per traduttori (e scriventi)*. Ebook. La cultura 1156. Milano: Il Saggiatore.
- Brioni, Simone, e Daniele Comberati. 2019. *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film*. New York/London: Palgrave Macmillan.
- . 2020. *Ideologia e rappresentazione: Percorsi attraverso la fantascienza italiana*. Milano: Mimesis.

- Broderick, Damien. 2020. "SF Megatext". In *The Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di John Clute, Peter Nicholls, Graham Sleight, e David Langford, Online. London: Gollancz. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/sf_megatext.
- Brunel, Pierre, a c. di. 2015. *Companion to Literary Myths, Heroes and Archetypes*. Londra: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315677095>.
- Brunetta, Gian Piero. 1998. *Cent'anni di cinema italiano: Dal 1945 ai giorni nostri*. 2. ed. aggiornata. Vol. 2. 2 voll. Economica Laterza 53. Bari, Roma: Laterza.
- Calvino, Italo. 2011. *Mondo scritto e mondo non scritto*. A cura di Mario Barenghi. Milano: Oscar Mondadori.
- . 2015. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Ebook. Milano: Mondadori.
- Campbell, Joseph. 1993. *The Hero with a Thousand Faces*. London: Fontana Books (Collins).
- Canale, Pietro Simone. 2013. "Biblioteche USIS. American library a Palermo". *Mediaeval Sophia. Studi e ricerche sui saperi medievali.*, n. 14 (dicembre): 119–31.
- Canclini, Néstor García. 1995. "Narrar la multiculturalidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 21 (42): 9–20. <https://doi.org/10.2307/4530820>.
- Cannarsa, Stefania. 1992. "Genesi del concetto di folklore progressivo Ernesto De Martino e l'etnografia sovietica". *La Ricerca Folklorica*, n. 25: 81–87. <https://doi.org/10.2307/1479695>.
- Carbonell i Cortés, Ovidi. 1999. *Traducción y cultura: de la ideología al texto*. Salamanca: Ed. Colegio de España.
- Caronia, Antonio. 2018. "Incarnazioni dell'immaginario". *Un'ambigua utopia* (blog). 25 febbraio 2018. Consultato il 21/9/2020. <https://un-ambigua-utopia.blogspot.com/2018/02/>.
- Carroll, Noël. 1990. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. New York: Routledge.
- Casanova, Pascale. 1999. *Le republique mondiale des lettres*. Parigi: Editions du Seuil.
- . 2004. *The world republic of letters*. Tradotto da M. B DeBevoise. Cambridge MA: Harvard University Press.

- Cases, Cesare. 1967. "Difesa di "un" cretino". *Quaderni piacentini* anno VI (30): 98–101. <http://www.bibliotecaginobianco.it/flip/QPC/06/3000/index.html#102/z>.
- Cassata, Francesco. 2016. *Fantascienza?* Ebook. Torino: Einaudi.
- Castilla Urbano, Francisco. 2021. "Francis Bacon y la imitación del modelo colonial hispano | Revista de Estudios Políticos", giugno. <https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEsPol/article/view/89911>.
- Ceserani, Remo. 1997. *Raccontare il postmoderno*. 1. ed. Saggi. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ciannella, Raul. 2016. "Arte, Ciencia y El Fracaso Del Ideal: Hacia Una Poética de Lo Fantástico Italiano Entre 1860 y 1914". Tesi di laurea. Universitat Autònoma de Barcelona.
- . 2018. "Roberta Rambelli: una presencia invisible". *Altre Modernità* 0 (19): 55–76. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/10107>.
- . Email. 2019. "Email a Katie Cacouris e Mark Vonnegut", 5 aprile 2019.
- Clarke, Arthur C. 2012. *Expedition to Earth*. New York: Rosetta Books LLC.
- Clute, John. 2020. "E. E. Smith". In *The Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di John Clute, Peter Nicholls, David Langford, e Graham Sleight, Online. London: Gollancz. <http://www.sf-encyclopedia.com/>.
- Collettivo Un'ambigua utopia, a c. di. 1979. *Nei labirinti della fantascienza: guida critica*. Milano: Feltrinelli.
- Cordesde, Gerard. 1975. "The Impact of American Science Fiction in Europe". In *Superculture: American Popular Culture and Europe*, a cura di C. W. E Bigsby, 160–74. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Costigliola, Frank, e Frank C. Costigliola. 1988. *Awkward Dominion: American Political, Economic, and Cultural Relations with Europe, 1919–1933*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Cottafavi, Vittorio. 1966. *La fantarca*. RAI Radiotelevisione Italiana.
- . 1972. "A come Andromeda". Miniserie TV. Roma: RAI Radiotelevisione Italiana.
- Cozzi, Luigi. 1969. *Il tunnel sotto il mondo*. Idea Film.
- . 1978. *Starcrash*. Nat and Patrick Wachsberger Productions.

- . 1979. “Come nasce un racconto di fantascienza?” In *Alieni e androidi*, a cura di Ugo Malaguti, 171–74. Nova Sf* 39. Bologna: Libra Editrice.
- . 1986. “La vera storia di Galaxy”. In *Scenari d’infinito, con alieni*, a cura di Ugo Malaguti, 170–85. Nova Sf* 5. Bologna: Perseo Libri.
- . 1999. “Dieci anni di “Profondo Rosso””. In *Incontri nello spazio e nel tempo*, a cura di Ugo Malaguti, 137–49. Nova Sf* 40. Bologna: Perseo Libri.
- . 2010. *La storia di Urania e della fantascienza in Italia. I fabbricanti di universi, 1959-1966*. Vol. 4. 5 voll. La storia di Urania e della fantascienza in Italia. Roma: Profondo Rosso.
- . 2020. Intervista a Luigi Cozzi concessa all’autore. Online via Zoom.
- Crainz, Guido. 2005. *Storia del miracolo italiano*. Ebook. Roma: Donzelli Editore.
- Crevaschi, Inisero, a c. di. 1978. *Futuro: il meglio di una mitica rivista di fantascienza*. Milano: Nord.
- Croce, Benedetto. 1914. *La letteratura della nuova Italia. saggi critici*. Vol. 1. Scritti di storia letteraria e politica / Benedetto Croce 3. Bari: Laterza.
- Csicsery-Ronay, Istvan. 2009. “Empire”. In *The Routledge Companion to Science Fiction*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203871317.ch36>.
- . 2011. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Culler, Jonathan D. 2000. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Curtoni, Vittorio. 1977. *Le frontiere dell’ignoto: vent’anni di fantascienza italiana*. Milano: Editrice Nord.
- . 1978. “Sf: editori & politica in Italia”. *Un’ambigua utopia*, n. 2 (aprile): 15–16.
- . 1999. *Retrofuturo: storie di fantascienza italiana*. Milano: ShaKe edizioni underground.
- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Theories of representation and difference. Bloomington: Indiana University Press.
- De Martino, Ernesto. 2015. *Sud e magia*. A cura di Fabio Dei e Antonio Fanelli. Ebook. Roma: Donzelli.

- De Sica, Vittorio, Federico Fellini, Mario Monicelli, e Luchino Visconti. 1962. *Boccaccio '70*. Cineriz, Concordia Compagnia Cinematografica, Francinex.
- De Turrís, Gianfranco. 1997. "Quarantacinque anni di fantascienza in Italia". In *Tutti i denti del mostro sono perfetti*, a cura di Giuseppe Lippi e Valerio Evangelisti, 336. Urania 1322. Milano: Mondadori.
- . 2020. "La tentazione dell'immaginario. Sulla profantascienza italiana – G.R.E.C.E. Italia". Groupement de Recherche et d'Études pour la Civilisation Européenne. 15 novembre 2020. <https://www.grece-it.com/2020/11/15/la-tentazione-dellimmaginario-sulla-profantascienza-italiana/>.
- De Turrís, Gianfranco, e Claudio Gallo. 2001. *Le aeronavi dei Savoia: profantascienza italiana 1891-1952*. Milano: Nord.
- Delany, Samuel R. 2009. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- . 2012. *Starboard Wine: More Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Deleuze, Gilles, e Félix Guattari. 2003. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Cooper.
- . 2010. *Kafka: per una letteratura minore*. Tradotto da Alessandro Serra. Macerata: Quodlibet.
- Díaz, José-Luis. 2015. "Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica". *Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n. 24: 31–50.
- . 2016. "Las escenografías autoriales románticas y su 'puesta en discurso'". In *Los papeles de autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*, a cura di Aina Pérez Fontdevila e Meri Torras, 155–85. Bibliotheca Philologica Serie Lecturas. Madrid: Arco/Libros.
- Dini, Antonio. 2016. "Saturno contro la Terra: fantascienza, surrealismo e autarchia". *Fumettologica*. 15 dicembre 2016. <https://www.fumettologica.it/2016/12/saturno-contro-la-terra-fumetto-pedrocchi-zavattini/>.
- Disch, Thomas M. 2005. *On SF*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Donawerth, Jane. 2019. "Women in the Golden Age of Science Fiction". In *The Cambridge History of Science Fiction*, a cura di Gerry Canavan e Eric Carl Link,

- 232–46. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316694374.016>.
- Dorfles, Gillo. 1965. “Prefazione”. In *Fantascienza della crudeltà*, a cura di Roberta Rambelli, 9–12. Milano: Lerici.
- Dorfman, Ariel, e Armando Mattelart. 1979. *Para leer al pato Donald comunicación de masa y colonialismo*. México D.F. (México): Siglo XXI.
- Dubois, Jacques. 1986. *L’Institution de la littérature: introduction à une sociologie*. Bruxelles: Bernand Natnan/Éditions Labor.
- Eco, Umberto. 2011. *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Ebook. Saggi tascabili Bompiani 26. Milano: Bompiani.
- Ellingson, Terry Jay. 2001. *The myth of the noble savage*. Berkeley: University of California Press.
- Ellwood, David. 1996. “Un Americano a Roma.” *History Today* 46 (5): 45.
- . 2006. “Containing modernity: domesticating America in Italy”. In *The Americanization of Europe: culture, diplomacy, and anti-Americanism after 1945*, a cura di Alexander Stephan. New York: Berghahn Books.
- Errico, Peter d’. 2018. “Decolonizing the Past and Present of the Western Hemisphere”. *Indian Country Today*. settembre 2018.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. “Itamar Even-Zohar: Polysystem Studies 1990”. *Poetics Today* 11 (1): 262.
- . 2010. *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research. Tel Aviv University.
- Ferrando, Francesca. 2019. *Philosophical Posthumanism*. Londra: Bloomsbury Publishing.
- Foni, Fabrizio. 2007. *Alla fiera dei mostri: racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane, 1899-1932*. Latina: Tunué.
- Forgacs, David, e Stephen Gundle. 2007. *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954. Le vie della civiltà*. Bologna: Società ed. il Mulino.
- Fortini, Franco. 1967. “Libra da leggere e libri da non leggere”. *Quaderni Piacentini* anno VI (29): 84–91. <http://www.bibliotecaginobianco.it/flip/QPC/06/3000/index.html#102/z>.

- Foucault, Michel. 2004. *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Freedman, Carl Howard. 2000. *Critical theory and science fiction*. Hanover: Wesleyan University Press : University Press of New England.
- Fulci, Lucio. 1960. *Urlatori alla sbarra*. Era Cinematografica.
- Fusco, S.A. 1963. “Colonia Penale”. A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. *Futuro* Settembre/Ottobre 1963 (3): 42–43.
- FutureCon SF. 2020. *Science Fiction in Translation: A Hidden Treasure to Innovate the Genre*. <https://www.youtube.com/watch?v=bfLabB6H5OE>.
- Gadducci, Fabio, Leonardo Gori, e Sergio Lama. 2011. *Eccetto Topolino: lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*. 1. ed. L'arte delle nuvole 3. Battipaglia, Italy: NPE.
- Gajeri, Elena. 1999. “Studi femminili e di genere.” In *Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, 296–340. Sintesi. Milano: Bruno Mondadori.
- Gallo, Domenico. 2013. “Futuri della guerra fredda, rileggendo Fantascienza: guerra sociale?” In *Fantascienza: guerra sociale?*, di AA VV., a cura di Roberta Rambelli e Antonio Caronia, 7–14. *Fantascienza e società* 7. Milano: Mimesis.
- . 2015. “Fantascienza Outside the Ghetto: The Science-Fictional Writings of Italian Mainstream Authors”. Tradotto da Umberto Rossi, Arielle Saiber, e Salvatore Proietti. *Science Fiction Studies* 42 (2): 251–73. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.42.2.0251>.
- Ginsborg, Paul. 2014. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Ebook. Torino: Einaudi.
- Giuseppe Montalbano. 2015. “Mafia e politica. Giuseppe Montalbano della Scuola Normale di Pisa intervista Umberto Santino”. Centro Impastato. 2 marzo 2015. <https://www.centroimpastato.com/mafia-e-politica/>.
- Godard, Jean-Luc, Ugo Gregoretti, Pier Paolo Pasolini, e Roberto Rossellini. 1963. *Ro.Go.Pa.G.* Arco Film, Cineriz, Société Cinématographique Lyre.
- Golubov, Nattie. 2012. *La crítica literaria feminista: una introducción práctica*. Città del Messico: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Gramantieri, Riccardo. 2006. "Dove stanno volando? Un anno 2005 di fantascienza". In *Amori strani e strane avventure*, a cura di Ugo Malaguti, 83–107. Nova Sf* 72. Bologna: Perseo Libri.
- Gramsci, Antonio. 1977. *Quaderni del carcere*. A cura di Valentino Gerratana. 4 voll. Torino: G. Einaudi.
- Grazia, Victoria de. 1992. *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press.
- . 2005. *Irresistible Empire: America's Advance Through Twentieth-Century Europe*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Gregoretti, Ugo. 1964. *Omicron*. Lux Compagnie Cinématographique de France, Lux Film, Ultra Film.
- Grillo. 2018. "Il più grande inganno della Politica: farci credere che servano i politici". *Il Blog di Beppe Grillo* (blog). 27 giugno 2018. <https://beppegrillo.it/il-piu-grande-inganno-della-politica-e-farci-credere-che-servano-politici/>.
- Gulddal, Jasper. 2011. *Anti-Americanism in European Literature*. Studies in European Culture and History. New York: Palgrave Macmillan US. <https://doi.org/10.1057/9781137016027>.
- Gundle, Stephen. 1995. *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca: la sfida della cultura di massa: 1943-1991*. Firenze: Giunti Editore.
- . 2006. "Adriano Celentano and the origins of rock and roll in Italy". *Journal of Modern Italian Studies* 11 (3): 367–86. <https://doi.org/10.1080/13545710600806870>.
- Gundle, Stephen, e Marco Guani. 1986. "L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni cinquanta". *Quaderni storici* 21 (62 (2)): 561–94.
- Gutiérrez, Fátima. 2012. *Mitocrítica: naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio.
- Haraway, Donna J. 1997. "The Virtual Speculum in the New World Order". *Feminist Review*, n. 55: 22–72.
- Haraway, Donna Jeanne. 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.

- Havas Media Group. 2014. *Inspirational Case - Coca Cola Spreading happiness - Peru*. <https://www.youtube.com/watch?v=qV7LMXjaCS0>.
- Hay, James. 1987. *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*. Indiana University Press.
- Heilbrun, Carolyn G. 1982. *Toward a Recognition of Androgyny*. New York/London: Norton.
- Hollinger, Veronica. 2003. "Feminist theory and science fiction". In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, a cura di Edward James e Farah Mendlesohn, 125–36. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521816262.009>.
- Hutcheon, Linda. 2000. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana: University of Illinois Press.
- Huxley, Aldous. 2007. *Brave New World*. Toronto: Vintage Canada.
- Iannuzzi, Giulia. 2011. "Letteratura fantascientifica italiana. Un percorso tra istituzioni e testi dagli anni Cinquanta agli anni Settanta". Tesi di dottorato, Trieste: Università degli studi di Trieste.
- . 2014. *Fantascienza italiana: riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*. Milano: Mimesis.
- . 2018. "Science fiction, cultural industrialization and the translation of technoscience in post-World War II Italy". *Perspectives* 26 (6): 885–900. <https://doi.org/10.1080/0907676X.2018.1496461>.
- Isnenghi, Mario. 2014. *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*. Ebook. Bari, Roma: Laterza.
- James, Edward, e Farah Mendlesohn, a c. di. 2003. *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge Companions to Literature. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- Jameson, Fredric. 2015. *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Roma: Fazi Editore.
- Johnson, Corey, e Amanda Coleman. 2012. "The Internal Other: Exploring the Dialectical Relationship Between Regional Exclusion and the Construction of National Identity". *Annals of the Association of American Geographers* 102 (4): 863–80. <https://doi.org/10.1080/00045608.2011.602934>.

- Juran, Nathan. 1957. *20 Million Miles to Earth*. Morningside Productions.
- Killheffer, Robert K J, Brian M Stableford, e David Langford. 2021. "Aliens". In *The Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di John Clute, Peter Nicholls, David Langford, e Graham Sleight, Online. London: Gollancz. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/aliens>.
- Konstantinou, Lee. 2019. "Better Living through Chemistry: Science Fiction and Consumerism in the Cold War". In *The Cambridge History of Science Fiction*, a cura di Eric Carl Link e Gerry Canavan, 247–64. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316694374.017>.
- Kubrick, Stanley. 1964. *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*. Columbia Pictures, Hawk Films.
- "La Settimana Incom 1953-1954". 1953. Archivio Storico Luce. 29 dicembre 1953. <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL5000028767/2/1953-1954.html>.
- Latouche, Serge. 2010. *Come sopravvivere allo sviluppo*. Bollati Boringhieri.
- Le Guin, Ursula K. 1975. "American SF and the Other". *Science Fiction Studies* 2 (3): 208–10.
- . 1993. *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. HarperCollins Publishers.
- Lefevre, André. 1986. "Translation and/in comparative literature". *Yearbook of Comparative and General Literature* 35: 40–50.
- . 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge.
- Levi, Carlo. 1966. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.
- Levi, Primo. 1966. *Storie naturali*. Torino: Einaudi.
- Lippi, Giuseppe. 2015. "Lecture scientifiche". *Robot Anno XIII* (75): 145–51.
- . s.d. "Roberta Rambelli: science fiction mia droga". In *I creatori di mostri*, di Roberta Rambelli, 259–65. Urania Collezione 51. Milano: Mondadori.
- Lo Jacono, Massimo. 1963a. "I tromboni in servizio permanente effettivo". A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. *Futuro Settembre/Ottobre* 1963 (3): 76–77.
- . 1963b. "Risposte ai lettori". A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. *Futuro Novembre/Dicembre* 1963 (4): 78.

- . 1964. “Colonia penale”. A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. *Futuro* Aprile 1964 (5): 55.
- Lucas, George. 1977. *Star Wars*. Lucasfilm, Twentieth Century Fox.
- Malaguti, Ugo. 1966. “Presentazione”. In *La pietra di Gaunar*, a cura di Ugo Malaguti. Galassia 63. Piacenza: La Tribuna.
- . 1978. “Rubrica: lettere al direttore”. In *Il sole di Thule*, a cura di Ugo Malaguti. Nova Sf* 38. Bologna: Libra Editrice.
- . 1980. “Introduzione”. In *Profilo in lineare b*, di Roberta Rambelli, 5–13. Slan. Il meglio della fantascienza. 52. Bologna: Libra Editrice.
- . 1982. “Nota introduttiva”. In *Le armi di Isher. Parte seconda*, di Roberta Rambelli, 5–10. I classici della fantascienza 70. Bologna: Libra Editrice.
- . 1985. “Editoriale: Pagina tre”. In *Dio e altre chimere*, a cura di Ugo Malaguti, 3–15. Nova Sf* 1. Bologna: Perseo Libri.
- . 1987. “Rubrica: lettere al direttore”. In *Luna di caccia*, a cura di Ugo Malaguti. Nova Sf*, 10 (52). Bologna: Perseo Libri.
- . 1991a. “Rubrica: lettere al direttore”. In *Le metamorfosi*, a cura di Ugo Malaguti. Nova Sf*, 20 (62). Bologna: Perseo Libri.
- . 1991b. “Inchiesta sulle traduzioni”. In *Intorno ai soli, nel buio*, a cura di Ugo Malaguti, 191–93. Nova Sf*, 21 (63). Bologna: Perseo Libri.
- . 1996a. “Editoriale: Pagina tre”. In *Naufragio tra le stelle*, a cura di Ugo Malaguti, 3–14. Nova Sf*, 27 (69). Bologna: Perseo Libri.
- . 1996b. “L’inizio dell’avventura”. In *Naufragio tra le stelle*, a cura di Ugo Malaguti, 25–29. Nova Sf*, 27 (69). Bologna: Perseo Libri.
- . 1996c. “Rubrica: lettere al direttore”. In *A pochi anni-luce da casa*, a cura di Ugo Malaguti, 258–64. Nova Sf*, 28 (70). Bologna: Perseo Libri.
- . 2001. “Murray Leinster il giovane decano”. In *Sulla via delle stelle*, a cura di Ugo Malaguti, 198–99. Nova Sf*, 50 (92). Bologna: Perseo Libri.
- . 2004. “Editoriale: Pagina tre”. In *Creazioni dell’incubo*, a cura di Ugo Malaguti, 3–20. Nova Sf*, 66 (108). Bologna: Perseo Libri.

- . 2006. “Editoriale: Pagina tre”. In *Le isole del sole*, a cura di Ugo Malaguti, 3–18. Nova Sf*, 74 (116). Bologna: Perseo Libri.
- . 2008. “Editoriale: Pagina tre”. In *I sognatori di universi*, a cura di Ugo Malaguti, 3–22. Nova Sf*, 79 (121). Bologna: Elara.
- McLuhan, Marshall. 1975. “The Implications of Cultural Uniformity”. In *Superculture: American Popular Culture and Europe*, a cura di C. W. E Bigsby, 43–56. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Meizoz, Jérôme. 2016. “¿Qué entendemos por “postura”?” In *Los papeles de autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*, a cura di Aina Pérez Fontdevila e Meri Torras. Bibliotheca Philologica Serie Lecturas. Madrid: Arco/Libros.
- Mendlesohn, Farah. 2003. “Religion and science fiction”. In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, a cura di Edward James e Farah Mendlesohn, 264–75. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521816262.021>.
- Merchant, Carolyn. 2020. *La muerte de la naturaleza: mujeres, ecología y revolución científica*. Tradotto da Maria Antònia Martí Escayol e Raul Ciannella. Granada: Comares.
- Merolla, Marilisa. 2011. *Rock'n'roll, Italian way: propaganda americana e modernizzazione nell'Italia che cambia al ritmo del rock, 1954-1964*. 1. ed. Tutto da rifare. Roma: Coniglio.
- Merrick, Helen. 2003. “Gender in science fiction”. In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, a cura di Edward James e Farah Mendlesohn, 241–52. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521816262.019>.
- . 2009. *The Secret Feminist Cabal: A Cultural History of Science Fiction Feminisms*. Aqueduct Press.
- Miéville, China. 2009. “Cognition as Ideology: A Dialectic of SF Theory”. In *Red Planets*, a cura di China Miéville e Mark Bould, 231–48. Middletown: Wesleyan University Press.
- Moll, Nora. 1999. “Immagini dell'Altro: imagologia e studi interculturali.” In *Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, 211–49. Sintesi. Milano: Bruno Mondadori.
- Montale, Eugenio. 2016. *Auto da fé*. Ebook. Milano: Mondadori.

- Moretti, Franco. 2014. "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1 (gennaio): 54–68.
- Morris, Penelope, a c. di. 2006. *Women in Italy, 1945–1960: An Interdisciplinary Study*. New York: Palgrave Macmillan.
- Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Cultural studies series. Boulder, Colo: Westview Press.
- Murphy, Graham J. 2009. "Dystopia". In *The Routledge Companion to Science Fiction*, 473–77. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203871317.ch49>.
- Nayar, Pramod K. 2015. *The Postcolonial Studies Dictionary*. Hoboken: Wiley. <http://site.ebrary.com/id/11041437>.
- Nicholls, Peter. 2021. "Mythology". In *The Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di John Clute, Peter Nicholls, Graham Sleight, e David Langford, Online. London: Gollancz. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/mythology>.
- . 2021. "Science Fantasy". In *The Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di John Clute, Peter Nicholls, Graham Sleight, e David Langford, Online. London: Gollancz. https://sf-encyclopedia.com/entry/science_fantasy.
- "OPAC Catalogo SBN". s.d. Consultato 27 ottobre 2020. <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/free.jsp>.
- Pachucy, Agata. 2020. "Flavia Paulon: la Dogaressa della Mostra del Cinema". *Gazzetta Italia* (blog). 19 dicembre 2020. <https://www.gazzettaitalia.pl/flavia-paulon-la-dogaressa-della-mostra-del-cinema/>.
- Packard, Vance. 1989. *I persuasori occulti, con I persuasori occulti rivisitati negli anni Ottanta*. Tradotto da Carlo Fruttero. Torino: Einaudi.
- Pagetti, Carlo. 1979. "Twenty-Five Years of Science Fiction Criticism in Italy (1953-1978)". *Science Fiction Studies* 6 (3): 320–26.
- Pal, George. 1960. *The Time Machine*. George Pal Productions, Galaxy Films Inc.
- . 1961. *Atlantis: The Lost Continent*. George Pal Productions, Galaxy Productions (IV).
- Parrinder, Patrick. 2003. *Science Fiction: Its Criticism and Teaching*. New Accents. London, New York: Routledge.
- Pasolini, Pier Paolo. 2011. *Scritti corsari*. Ebook. Milano: Garzanti.

- Pavel, Thomas G. 1986. *Fictional Worlds*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Pellisa, Teresa López. 2015. *Patologías de la realidad virtual: cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Pestriniero, Renato. 2001. “Scrivere fantascienza in Italia”. In *Gli occhi di un dio in calore*, a cura di Ugo Malaguti, 133–61. Nova SF*, 51 (93). Bologna: Perseo Libri.
- Pickering-Iazzi, Robin. 1995. *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pilsch, Andrew. 2019. “Rise of the Supermen: Science Fiction during the Second World War”. In *The Cambridge History of Science Fiction*, a cura di Eric Carl Link e Gerry Canavan, 186–200. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316694374.013>.
- Pohl, Frederik. 1963. “Lettera a R. Rambelli, 1/2/1963”, 1 febbraio 1963. Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder “Rambelli, Roberta 1962-1963”.
- Proietti, Salvatore. 2019. “Science Fiction in Continental Europe before the Second World War”. In *The Cambridge History of Science Fiction*, a cura di Eric Carl Link e Gerry Canavan, 166–85. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/9781316694374.012>.
- Ragona, Ubaldo, e Sidney Salkow. 1964. *The Last Man on Earth*. Associated Producers (API), Produzioni La Regina.
- Rambelli, Roberta. 1959a. *I creatori di mostri*. I Romanzi del Cosmo 33. Milano: Ponzoni.
- . 1959b. “Punto d’incontro”. In *La voce dell’universo*, di Jean-Gaston Vandel. I Romanzi del Cosmo 35. Milano: Ponzoni.
- . 1960a. “Soluzione media”. In *La morte da Venere*, di John Russell Fearn. I Romanzi del Cosmo 49. Milano: Ponzoni.
- . 1960b. *Le stelle perdute*. I Romanzi del Cosmo 43. Milano: Ponzoni.
- . 1960c. *Oltre il domani*. I Romanzi del Cosmo 46. Milano: Ponzoni.
- . 1960d. *I demoni di Antares*. I Romanzi del Cosmo 47. Milano: Ponzoni.
- . 1960e. *Dodicesimo millennio*. I Romanzi del Cosmo 51. Milano: Ponzoni editore.
- . 1960f. *Perché la terra viva*. I Romanzi del Cosmo 54. Milano: Ponzoni.

-
- . 1960g. *Alla deriva nello spazio*. I Romanzi del Cosmo 59. Milano: Ponzoni.
- . 1960h. *Uno straniero da Thule*. I Romanzi del Cosmo 61. Milano: Ponzoni.
- . 1960i. “Nettuno: la dattilografia (p.1)”. In *Eco nel tempo*, di R. Lionel Fanthorpe, tradotto da Gianni Cazzaroli. I Romanzi del Cosmo 62. Milano: Ponzoni.
- . 1960j. “Nettuno: la dattilografia (p.2)”. In *Avanguardia su Venere*, di Jeffery Lloyd Castle, tradotto da Gianni Cazzaroli. I Romanzi del Cosmo 63. Milano: Ponzoni.
- . 1960k. *I giorni di Uskad*. I Romanzi del Cosmo 64. Milano: Ponzoni editore.
- . 1960l. “Nettuno: la dattilografia (p.3)”. In *I giorni di Uskad*. I Romanzi del Cosmo 64. Milano: Ponzoni editore.
- . 1961a. *Senza orizzonte*. I Romanzi del Cosmo 70. Milano: Ponzoni.
- . 1961b. *Astronave interstellare*. I Romanzi del Cosmo 75. Milano: Ponzoni.
- . 1961c. “Ai lettori”. In *Speciale tutto italiano*. Galassia 9. Piacenza: La Tribuna.
- . 1961d. “La posta di Galaxy”. *Galaxy* IV (10).
- . 1961e. “Parricidio”. In *Speciale tutto italiano*, a cura di Roberta Rambelli. Galassia 9. Piacenza: La Tribuna.
- . 1961f. “La posta di Galaxy”. *Galaxy* IV (11).
- . 1961g. “Previsioni”. In *Noi verso le stelle*, di Lester Del Rey. Galassia 10. Piacenza: La Tribuna.
- . 1961h. *Il libro di Fars*. Galassia 11. Piacenza: La Tribuna.
- . 1962a. “La posta di Galaxy”. *Galaxy* V (7).
- . 1962b. *Le tre città di Hagen*. Milano: Minerva editrice.
- . 1962c. “Dialogo con il dio”. In *Le nevi di Ganimede*, di Poul Anderson. Galassia 19. Piacenza: La Tribuna.
- . 1962d. “Interplanet 1”. *Galaxy* V (8).
- . 1962e. “Previsioni”. *Galaxy* V (10).
- . 1963a. “Interplanet 3 e Caino nello spazio”. *Galaxy* VI (7): iv cop.

- . 1963b. “La posta di Galaxy”. *Galaxy* VI (8).
- . 1963c. “Previsioni”. In *Segregazione*, di Brian W. Aldiss, 2 cop. Galassia 31. Piacenza: La Tribuna.
- . 1963d. “Introduzione”. In *La fine del principio*, di Ray Bradbury, a cura di Roberta Rambelli, 9–16. Science Fiction Book Club 1. Piacenza: La Tribuna.
- . 1963e. “Previsioni”. In *Settore Generale*, di James White. Galassia 34. Piacenza: La Tribuna.
- . 1963f. “S-f and Mythology”. *New Worlds* 46 (137): 2–3 e 123–26.
- , a c. di. 1963h. *Terrestri e no: selezione di fantascienza*. Science Fiction Book Club 1. Piacenza: La tribuna.
- . 1964. “Lettera Agli Agenti Di Kurt Vonnegut Jr., 18 Gennaio 1964”, 18 gennaio 1964. Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder, Serie annuale 1964, B.16, fasc. 6 (Rambelli Roberta). Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.
- , a c. di. 1965a. *Fantascienza: guerra sociale?* Le Situazioni 26. Milano: Silva.
- . 1965b. “Introduzione”. In *Fantascienza: guerra sociale?*, a cura di Roberta Rambelli. Milano: Silva.
- . 1965c. “Presentazione”. In *Il sistema del benessere*, di Ugo Malaguti, 3–10. Galassia 51. Piacenza: La Tribuna.
- . 1965d. “Presentazione”. In *Le notti di smeraldo*, di Charles Henneberg e Nathalie Henneberg, 3–7. Galassia 56. Piacenza: La Tribuna.
- . 1965e. “Nota”. In *Fantascienza della crudeltà*, a cura di Roberta Rambelli, 9–12. Milano: Lerici.
- . 1965f. “Introduzione”. In *Il gioco dei pianeti*, di Ray Bradbury. Science Fiction Book Club 20. Piacenza: La Tribuna.
- , a c. di. 1965g. *Il grande Dio Auto*. Roma: Editrice dell’automobile : Automobile club d’Italia.
- . 1966a. “Nota del traduttore”. In *Ghiaccio nove*, di Kurt Vonnegut. Avventure e fantascienza. Milano: Rizzoli.
- . 1966b. *La pietra di Gaunar*. Piacenza: La tribuna.

-
- . 1966c. “Introduzione”. In *Stranieri nell’universo*, di Clifford Simak, a cura di Roberta Rambelli, 7–14. Science Fiction Book Club 28. Piacenza: La Tribuna.
- . 1966d. “Fantascienza: profezie e realtà”. *Comma: prospettive di cultura: rivista bimestrale di letteratura, musica, storia e arte* Anno II (3): 25–29.
- . 1966e. “Presentazione”. In *La penultima verità*, di Philip K. Dick, La Tribuna. La Bussola 12. Piacenza.
- . 1969. “Postfazione”. In *Fantaluna*, a cura di Roberta Rambelli e Alfredo Pollini, tradotto da Isabella Spelta e Sandra Lombardi Crescenzi, 311–18. Milano: Feltrinelli.
- . 1970. “Science Fiction mia droga. Ovvero: la SF come malattia mortale o quasi”. *Il Bollettino dello Science Fiction Book Club* V (22/23).
- . 1971. “Presentazione”. In *Il giudizio di Eva*, di Edgar Pangborn, 5–8. Galassia 133. Piacenza: La Tribuna.
- . 1972a. *Il ministero della felicità*. Galassia 162. Piacenza: La Tribuna.
- . 1972b. “Ma i fiori del prato”. In *Il ministero della felicità*, 109–51. Galassia 162. Piacenza: La Tribuna.
- . 1973a. “Nota introduttiva”. In *Io, robot*, di Isaac Asimov, tradotto da Roberta Rambelli. Milano: Mondadori.
- . 1973b. “Presentazione”. In *Sotto il segno di Marte*, di John Brunner, 5–6. Galassia 184. Piacenza: La Tribuna.
- . 1974. “Presentazione”. In *Zero Umano*, a cura di Sam Moskowitz e Roger Elwood, tradotto da Roberta Rambelli, 5–6. Galassia 196.
- . 1977a. “Un disintegratore per Dzhangar”. In *Crepuscolo degli idoli*, a cura di Ugo Malaguti, 135–47. Nova Sf* 36. Bologna: Libra Editrice.
- . 1977b. *Dodicesimo millennio*. Spazio 2000 5. Milano: Editrice Il Picchio.
- . 1978. “Quando i robot avevano la sveglia al collo”. In *L’ultima stella*, a cura di Ugo Malaguti, 169–80. Nova Sf* 37. Bologna: Libra Editrice.
- . 1980. *Profilo in lineare B. Slan. Il meglio della fantascienza*. 52. Bologna: Libra Editrice.

- . 1982a. *Le armi di Isher. Parte seconda*. I classici della fantascienza 70. Bologna: Libra.
- . 1982b. “Postfazione inedita a *Le armi di Isher: parte seconda*.” Luigi Cozzi.
- . 1990. “A spasso per l’universo con l’”Allodola” di E. E. Smith”. In *Gli anni di Gernsback (1926-1929)*, a cura di Luigi Cozzi, 2:707–15. Storia della fantascienza. Bologna: Perseo Libri.
- . 1991a. “Prefazione”. In *Nascita di una nuova repubblica*, di Miles J. Breuer e Jack Williamson, a cura di Ugo Malaguti, 7–14. Biblioteca di Nova sf 9. Bologna: Perseo Libri.
- . 1991b. “Autori hamburger, traduttori MacDonald ed editor-pensiero”. In *Intorno ai soli nel buio*, a cura di Ugo Malaguti, 194–211. Nova Sf*, 21 (63). Bologna: Perseo Libri.
- . 1998. “”Galassia” ed io”. In *Festa di compleanno*, a cura di Ugo Malaguti, 205–35. Nova Sf*, 32 (74). Bologna: Perseo Libri.
- . 1999. “Dei traduttori di fantascienza”. In *Ricordando Godzilla e la Luna*, 195–200. Nova Sf*, 37 (79). Bologna: Perseo Libri.
- . 2006. “Come eravamo: l’Italia nei primi anni Cinquanta”. In *L’era di Giorgio Monicelli*, a cura di Luigi Cozzi, 11–15. La storia di Urania e della fantascienza in Italia 1. Roma: Profondo Rosso.
- . 2007. *I creatori di mostri*. Urania Collezione 51. Milano: Mondadori.
- Rambelli, Roberta, e Andrea Canal, a c. di. 1962. *Fantascienza: terrore o verità?* Milano: Silva.
- Rambelli, Roberta, e Antonio Caronia (?), a c. di. 2013. *Fantascienza o guerra sociale?* Milano: Mimesis.
- Rambelli, Roberta. Lettera a Frederik Pohl. 1962f. “A F. Pohl, 8/5/1962”, 8 maggio 1962. Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder “Rambelli, Roberta 1962-1963”.
- . Lettera a Frederik Pohl. 1962g. “A F. Pohl, 5/6/1962”, 5 giugno 1962. Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder “Rambelli, Roberta 1962-1963”.

- . Lettera a Frederik Pohl. 1962h. “A F. Pohl, 14/6/1962”, 14 giugno 1962. Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder “Rambelli, Roberta 1962-1963”.
- . Lettera a Frederik Pohl. 1962i. “A F. Pohl, 29/6/1962”, 29 giugno 1962. Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder “Rambelli, Roberta 1962-1963”.
- . Lettera a Frederik Pohl. 1962j. “A F. Pohl, 24/10/1962”, 24 ottobre 1962. Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder “Rambelli, Roberta 1962-1963”.
- . Lettera a Frederik Pohl. 1963g. “A F. Pohl, 18/2/1963”, 18 febbraio 1963. Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder “Rambelli, Roberta 1962-1963”.
- Rambelli, Roberta, e Alfredo Pollini, a c. di. 1969. *Fantaluna*. Tradotto da Isabella Spelta e Sandra Lombardi Crescenzi. Milano: Feltrinelli.
- Ricci, Sergio, e Carlo Romano. 1954. *Futuromania*. <https://patrimonio.archivioluca.com/luce-web/detail/IL3000050839/1/futuromania.html>.
- Roas, David. 2011. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Roncaglia, Gino. 2014. “Dalla fantascienza delle origini alla rassegna del Planetario: note sulla percezione della fantascienza in Italia negli anni '60 e '70.” *Nuovi Argomenti. Urania 451.*, n. 68 (dicembre). <http://www.nuoviargomenti.net/note-sulla-percezione-della-fantascienza-in-italia/>.
- Rossellini, Roberto. 1948. *Paisà*. Organizzazione Film Internazionali (OFI), Foreign Film Productions.
- Roveri, Anna Maria. 1960. “HASHEPSOWE in “Enciclopedia dell’ Arte Antica””. In *Enciclopedia dell’ Arte Antica*. Treccani. [https://www.treccani.it/enciclopedia/hashepsowe_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/hashepsowe_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)).
- Rundle, Christopher, e Kate Sturge. 2010. *Translation under Fascism*. London: Palgrave Macmillan Limited.
- Russ, Joanna. 2007. *The Country You Have Never Seen: Essays and Reviews*. Liverpool: Liverpool University Press.

- . 2018. *How to suppress women's writing*. New edition. Louann Atkins Temple women & culture series. Austin: University of Texas Press.
- Saiber, Arielle. 2011. "Flying Saucers Would Never Land in Lucca: The Fiction of Italian Science Fiction". *California Italian Studies* 2 (1).
- Saiber, Arielle, e Umberto Rossi. 2015. "Introduction: Italian SF: Dark Matter or Black Hole?" *Science Fiction Studies* 42 (2): 209–16. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.42.2.0209>.
- Salvatore Proietti. 2015. "The Field of Italian Science Fiction". *Science Fiction Studies* 42 (2): 217–31. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.42.2.0217>.
- Sandrelli, Sandro. 1964. "Taccuino 4D". A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. *Futuro Maggio/Giugno* 1964 (6): 57–59.
- . 1997. "Gli anni di "Interplanet"". In *Pellegrinaggio nel nulla*, a cura di Ugo Malaguti, 187–205. Nova Sf*, 31 (73).
- Santino, Umberto. 2015. Mafia e politica Intervista di Giuseppe Montalbano. <https://www.centroimpastato.com/mafia-e-politica/>.
- Sawyer, Andy. 2009. "Space Opera". In *The Routledge Companion to Science Fiction*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203871317.ch55>.
- Scrivano, Paolo. 2005. "Signs of Americanization in Italian Domestic Life: Italy's Postwar Conversion to Consumerism". *Journal of Contemporary History* 40 (2): 317–40.
- Sebastiani, Alberto. 2021. "Roberta Rambelli e il furto del Gilgameš". Enciclopedia online. Treccani, il portale del sapere. 9 giugno 2021. https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_321.html.
- Sellers, Charles Grier. 1994. *The Market Revolution: Jacksonian America 1815 - 1846*. New York: Oxford Univ. Press.
- "SF Citations for OED". s.d. Consultato 21 settembre 2020. <https://www.jessesword.com/sf/view/328>.
- Shaw, Bernard. 1946. *Man and Superman: A Comedy and a Philosophy*. New York: Penguin Books.
- Shih, Shu-Mei. 2002. "Towards an Ethics of Transnational Encounter, or 'When' Does a 'Chinese' Woman Become a 'Feminist'?" *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 13 (2): 90–126.

- Silverberg, Robert. 1975. "Who Is Tiptree, What Is He?" In *Warm Worlds and Otherwise*, di James Tiptree, a cura di Robert Silverberg, IX–XVIII. New York/Toronto: Ballantine Books.
- Solmi, Sergio. 1971. *Della favola, del viaggio e di altre cose: saggi sul fantastico*. Milano ; Napoli: R. Ricciardi.
- Sosio, Silvio. 2003. "Fandom contro fandom". *Robot Anno I* (2): 33–39.
- Spagnul, Giuliano, e Antonio Caronia. 2014. "Un'ambigua utopia: Antonio Caronia: "Quando i marziani invadevano Milano"". *Un'ambigua utopia* (blog). 2 dicembre 2014. <http://un-ambigua-utopia.blogspot.com/2014/12/antonio-caronia-quando-i-marziani.html>.
- Spiegel, Simon. 2008. "Things Made Strange: On the Concept of 'Estrangement' in Science Fiction Theory". *Science Fiction Studies* 35 (3): 369–85.
- Spielberg, Steven. 1977. *Close Encounters of the Third Kind*. Julia Phillips and Michael Phillips Productions, EMI Films.
- Stableford, Brian M, e John Clute. 2020. "Heroes". In *The Encyclopedia of Science Fiction*, a cura di John Clute, Peter Nicholls, Graham Sleight, e David Langford, Online. London: Gollancz. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/heroes>.
- Steno. 1954. *Un americano a Roma*. 35 mm. Minerva Film.
- Stivale, Charles J. 2005. *Gilles Deleuze: Key Concepts*. McGill-Queen's University Press.
- Sutton, Thomas C., e Marilyn Sutton. 1969. "Science Fiction as Mythology". *Western Folklore* 28 (4): 230–37. <https://doi.org/10.2307/1499217>.
- Tambor, Molly. 2014. *The Lost Wave: Women and Democracy in Postwar Italy*. Oxford University Press.
- Tasca, Luisa. 2004. "The "Average Housewife" in Post-World War II Italy". Tradotto da Stuart Hilwig. *Journal of Women's History* 16 (2): 92–115. <https://doi.org/10.1353/jowh.2004.0055>.
- "The Encyclopedia of Science Fiction". 2021. The Encyclopedia of Science Fiction. 2021. <http://www.sf-encyclopedia.com/>.
- Thompson, Slith. 1955. "S. Thompson. Motif-Index of Folk-Literature". S. Thompson. Motif-Index of Folk-Literature : A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-

- Books, and Local Legends. 1958 1955. <https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/b.htm>.
- Tiptree, James. 1975. *Warm Worlds and Otherwise*. A cura di Robert Silverberg. New York/Toronto: Ballantine Books.
- Tirino, Mario. 2021. “Stelle Perdute. Una Lettura Socioculturale e Mediologica Della Science Fiction Di Roberta Rambelli”. *Italian Studies in Southern Africa/Studi d’Italianistica Nell’Africa Australe* 34 (1): 268–300.
- Treanni, Carmine. 2018. “Tracce di profantascienza italiana”. In *Delos Science Fiction*, a cura di Carmine Treanni. 201. Milano: Delos Digital.
- Trinidad, Eva Ariza. 2020. “Mito y ciencia ficción desde la semántica ficcional”. *Amaltea. Revista de mitocrítica* 12 (maggio): 1–8. <https://doi.org/10.5209/amal.66667>.
- Trocchi, Anna. 1999. “Temi e miti letterari”. In *Introduzione alla letteratura comparata*, a cura di Armando Gnisci, 51–90. Sintesi. Milano: Bruno Mondadori.
- UAU, Un’Ambigua Utopia. s.d. “La Rivista”. Un’Ambigua Utopia. Consultato 31 ottobre 2021. <https://www.unambiguautopia.it/la-rivista/>.
- Van Vogt, Alfred Elton. 1982. “Nota introduttiva”. In *Le armi di Isher. Parte seconda.*, di Roberta Rambelli, 17–18. I classici della fantascienza 70. Bologna: Libra Editrice.
- Vegetti, Ernesto, Pino Cottogni, e Ermes Bertoni. s.d. “Catalogo SF, Fantasy e Horror”. Catalogo Vegetti. Consultato 12 ottobre 2020. <http://www.catalogovegetti.com/catalogo/index.htm>.
- Venuti, Lawrence. 2008. *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge.
- Vignola, Paolo. 2013. “Divenire animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia.” In *Emotività animali: ricerche e discipline a confronto*, a cura di Silvana Castignone, Alma Massaro, e Matteo Andreozzi. Irene. Milano: LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.
- Vitali, Mario. 1961. “Previsioni”. *Galaxy* IV (8).
- Vitta, maurizio. 2014. “Introduzione”. In *Il grande ritratto*, di Dino Buzzati. Milano: A. Mondadori.
- Vonnegut, Kurt. 1966. *Ghiaccio-nove*. Milano: Rizzoli.

-
- . 2011. *Fates Worse than Death: An Autobiographical Collage*. Ebook. New York: Rosetta Books LLC.
- Wagnleitner, Reinhold. 1994. *Coca-Colonization and the Cold War: The Cultural Mission of the United States in Austria After the Second World War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Westfahl, Gary. 2003. "Space opera". In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, a cura di Edward James e Farah Mendlesohn, 197–208. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCOL0521816262.015>.
- Wilcox, Fred M. 1958. *Forbidden Planet*. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Toho Company.
- Wise, Robert. 1979. *Star Trek: The Motion Picture*. Paramount Pictures, Century Associates, Robert Wise Productions.
- Wyler, William. 1953. *Roman Holiday*. Paramount Pictures.
- Zapata, Juan Manuel. 2011. "Muerte y resurrección del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor". *Lingüística y Literatura*, n. 60: 35–58.
- , a c. di. 2014. *La Invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- . 2015. "¿Podemos hablar de una postura del traductor?" *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 24 (luglio): 93–99.

Appendici

Appendice A

Immagini.

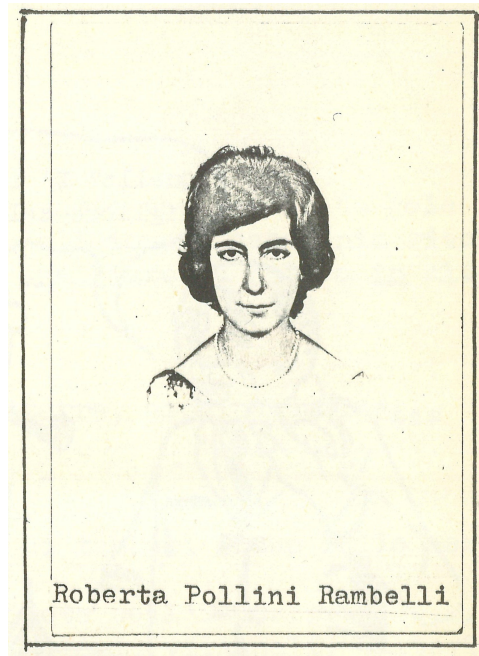


Fig. 1. Roberta Rambelli. Foto tessera. Per gentile concessione di Luigi Cozzi.



Fig. 2. "Milano 13 settembre 1966 scrittrice Roberta RAMBELLI". *La Notte*. Archivio Fotografico. APICE.



Fig. 3. Riunione al 1° Festival Internazionale del Film di Fantascienza al Castello di S. Giusto, Trieste (1963). Roberta Rambelli, in piedi a sinistra guarda in direzione di Umberto Eco, in piedi a destra. Riconosciamo, tra gli altri: il regista Pierre Kast, in piedi a sinistra (con la sigaretta); l'attrice Mara Marilli, seduta al centro; Jacques Bergier, seduto a destra, di profilo. Per gentile concessione di Ernesto Gastaldi.



Fig. 4. Roberta Rambelli intervista Nicoletta Rizzi, protagonista dello sceneggiato televisivo *A come Andromeda* (Vittorio Cottafavi, 1972). Fotogramma estratto dal programma televisivo *Speciale Tre Milioni* (1971).



Fig. 5 e 6. Cartolina inviata da Roberta Rambelli a Frederik Pohl in occasione del 1° FIFF di Trieste. Frederik Pohl Papers, Syracuse University Libraries.



Fig. 7. Copertina de *Il libro di Fars*, *Galassia* 11, 1961. Illustrazione di L. Galluppi. Per la prima volta appare in copertina il nome di Roberta Rambelli seguita dal suo pseudonimo più celebre tra parentesi.

DIALOGO CON IL DIO

racconto di ROBERTA RAMBELLI

Come scrittore e come lettore americano di science-fiction, non avevo mai avuto l'occasione di conoscere molti esempi della science-fiction europea, ed è stato quindi per me un grande piacere leggere alcune opere di Roberta Rambelli.

Secondo la mia opinione, la science-fiction è molto di più che una semplice narrativa di avventure su altri pianeti o di lotte contro mostri; è piuttosto una possibilità di presentare un'analisi della mente e del carattere degli esseri umani alla luce delle considerazioni su ciò che il futuro ci riserba; e, in questo, Roberta Rambelli riesce meravigliosamente.

In "Dialogo con il Dio", ci presenta infatti l'intero problema dei rapporti tra l'uomo e la divinità da un punto di vista illuminato e completamente nuovo, lasciando insoluto quel tanto che è necessario per dare al lettore motivo di riflessione.

ISAAC ASIMOV

Fig. 8. Presentazione di Isaac Asimov al racconto di Roberta Rambelli "Dialogo con il dio" pubblicato in coda al romanzo *Le nevi di ganimede* di Poul Anderson, *Galassia* 19, 1962.

Appendice B

TRADUZIONI DI ROBERTA RAMBELLI PUBBLICATE NEL 1976. TRA PARENTESI TITOLI ORIGINALI E PRIMA DATA DI PUBBLICAZIONE. FONTE: CATALOGO VEGETTI.

Larry Niven, *Stasi interrotta*, (World of Ptavvs, 1966) traduzione firmata con lo pseudonimo C[esare] Gavioli, Roma: Fanucci.

James G. Ballard, *I segreti di Vermillion Sands*, (Vermillion Sands, 1971), Roma: Fanucci.

Robert A. Heinlein, *Missione nell'eternità*, (Assignment in Eternity, 1953) traduzione firmata con lo pseudonimo M[aurizio] Gavioli, Roma: Fanucci.

Howard Phillips Lovecraft, *Nelle spire di Medusa* (The Horror in the Museum and Other «Revisions», 1970), Roma: Fanucci.

Alfred Bester, *Connessione computer*, (The Computer Connection, 1975), Milano: Nord.

Ron Goulard, *Dopo la catastrofe* (After Things Fell Apart, 1970), in *Galassia 214*, Piacenza: La Tribuna.

James H. Schmitz, *Il gioco del leone* (The Lion Game, 1971), in *Galassia 215*, Piacenza: La Tribuna.

Fritz Leiber, *Le spade di Lankhmar* (The Swords of Lankhmar, 1968), Milano: Nord.

Jack Vance, *Il popolo di Durdane*, (The Brave Free Men, 1972), Milano: Nord.

Jack Vance, *Pianeta d'acqua* (The Blue World, 1966), traduzione firmata con lo pseudonimo M[aurizio] Gavioli. Roma: Fanucci.

Frederik Pohl, *Il passo dell'ubriaco* (Drunkard's Walk, 1960), Milano: Nord.

Alfred Bester, *Destinazione stelle*, traduzione firmata con lo pseudonimo Luciano Torri, Nord. Traduzione probabilmente acquisita a La Tribuna che pubblicò il romanzo nel 1966 con il titolo *La tigre della notte*, per la SFBC.

Henry James, “La pigione dello spettro” (The Ghostly Rental, 1876), in Henry James, M. Shelley, J. S. Le Fanu, N. Hawthorne, e altri. *I mostri in soffitta*, in *Galassia 217*, Piacenza: La Tribuna.

David G. Compton, *I missionari* (The Missionaries, 1972), in *Galassia 218*, Piacenza: La Tribuna.

- Philip K. Dick, *Episodio temporale* (Flow My Tears, the Policeman Said, 1974), Milano: Nord.
- Howard Phillips Lovecraft, *Sfida dall'infinito* (The Horror in the Museum and Other "Revisions", 1970), Roma: Fanucci.
- Guy Snyder, *L'ultimo testamento* (Testament XXI, 1973), in *Galassia 219*, Piacenza: La Tribuna.
- Jack Vance, *Asutra* (The Asutra, 1973), Milano: Nord.
- Jack Vance, *Alastor 2262* (Trullion: Alastor 2262, 1973), Milano: Nord.
- James H. Schmitz, *Le streghe di Karres* (The Witches of Karres, 1949), Bologna: Libra.
- Robert Bloch, "Il divoratore di cadaveri" (The Grinning Ghoul, 1936) in Theodore Sturgeon, Kuttner, Lovecraft, Bloch e altri, *Oltre le tenebre*, (selezione dalle antologie *Beyond the Curtain of Dark* e *Supernatural*), Piacenza: La Tribuna.
- P. Schuyler Miller "I tetraedri dello spazio" (Tetrahedra of Space, 1931); Capitano S. P. Meek "Awlo di Ulm" (Awlo of Ulm, 1931); Capitano S. P. Meek, "Submicroscopico" (Submicroscopic, 1931); Henry L. Hasse, "Colui che rimpiccioli" (He Who Shrank, 1936); Charles R. Tanner, "Tumithak a Shawm" (Tumithak in Shawm, 1932); Stanley G. Weinbaum, "Il pianeta dei parassiti" (The Parasite Planet, 1935); Jack Williamson, "Nati dal Sole" (Born of the Sun, 1934); Donald Wandrei, "Colossus" (Colossus, 1934); Laurence E. Manning, "L'uomo che si destò" (The Man Who Awoke, 1933); Charles R. Tanner, "Tumithak dei corridoi" (Tumithak of the Corridors, 1933); Clifford D. Simak, "Il mondo del sole rosso" (The World of the Red Sun, 1931); Jack Williamson, "L'era lunare" (The moon era, 1932); Raymond Z. Gallun, "Vecchio Fedele" (Old Faithful, 1934); Edmond Hamilton, "La galassia maledetta" (The Accursed Galaxy, 1936); Neil R. Jones, "Il satellite di Jameson" (The Jameson Satellite, 1931); Edmond Hamilton, "L'uomo che si evolse" (The Man Who Evolved, 1931) in Isaac Asimov (a cura di) *Alba del domani. La fantascienza prima degli "Anni d'oro"* (Before the Golden Age, 1974), Milano: Nord.
- Thomas M. Disch. *Angouleme* (Angouleme, 1971), Roma: Fanucci.
- James E. Gunn, *Questo mondo inespugnabile* (This Fortress World, 1955), Bologna: Libra.
- R. A. Lafferty, *Le scogliere della terra* (The Reefs of Earth, 1968), in *Galassia 222*, Piacenza: La Tribuna.

Thomas M. Disch, *Emancipazione* (Emancipation. A Romance of Time to Come, 1971),
Roma: Fanucci.

Dean R. Koontz, *Sonda mentale* (A Darkness in My Soul, 1972), Milano: Nord.

Sterling E. Lanier, *Il viaggio di Hiero* (Hiero's Journey, 1973), Milano: Nord.

A queste traduzioni vanno aggiunti altri due volumi usciti per Edizioni Mediterranee nello stesso anno: Alex Ben Bloch, *Bruce Lee: la sua vita, la sua leggenda* e Milan Ryzl, *ESP nel mondo moderno*.

Appendice C

Giudizi di lettura e corrispondenza con le agenzie letterarie

No²
/

ARNOLDO MONDADORI EDITORE
DIREZIONE EDITORIALE

GIALLI
NO 1960

COMITATO DI LETTURA

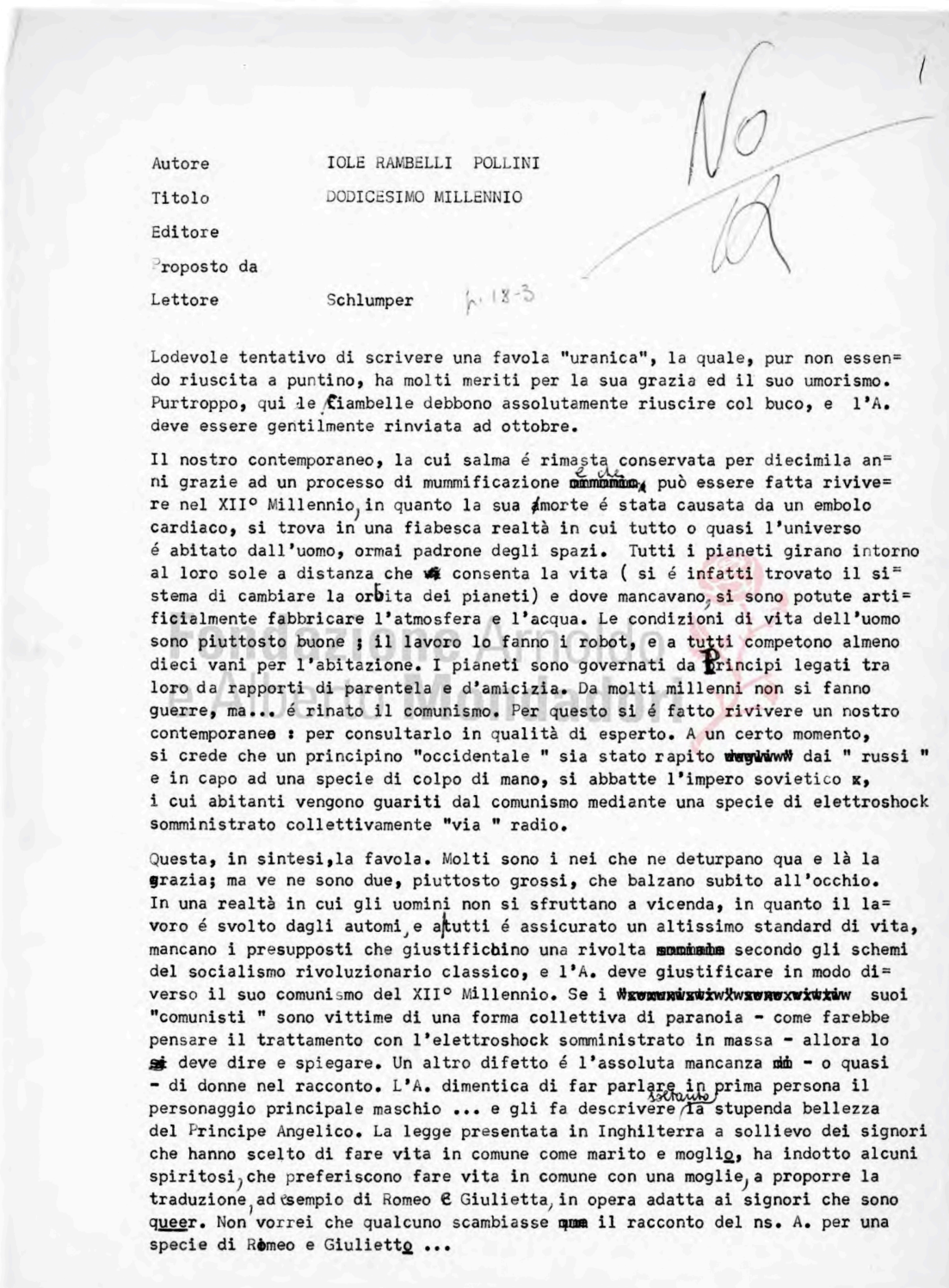
11.11.59

Autore Rambelli POLLINI JOLE
Titolo I GIORNI CONTATI
Editore ,ms.
Ricevuto da L'AUTRICE personalmente alla Red. Gialli
Lettore IDA OMBONI

Mica perchè è una donna anche lei e voglio tenerle bordonone, ma questa povera signora Jole è l'unica che volendo scrivere un giallo si sia preoccupata di saper scrivere ^{in italiano e} di scoprire che cosa sono i gialli. Ha proprio un bello stilino, vispo e disinvolto, è aggiornata, vivace e piena di pepe. Peccato che qualche malintenzionato le abbia fatto credere che i gialli sono i mystery del trenta, e che, dopo di loro, il diluvio. A questo punto la sua naturale ingenuità di principiante ha mandato a fondo la barca. Mi dispiace, perchè, sfondone polizieschi (o meglio, invenzioni multiple dell'acqua calda, malamente raffazzonate) a parte, i numeri c'erano. E' una delle poche alle quali direi di studiare e ritentare. Se non è presuntuosa, nel giro di un anno e di un paio di ^{altri} colpi a vuoto, non è improbabile che ce la faccia.

290

“Giudizio di lettura di Ida Omboni”. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale estero – giudizi di lettura*, fasc. Pollini Rambelli Jole.



“Giudizio di lettura di Sem Schlumper”. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale estero – giudizi di lettura*, fasc. Pollini Rambelli Jole.

Roberta Rambelli
Via Dagnino 3 b/7
GENOVA PEGLI (Italia)

18 January 1964

Dear Sirs,

Mr. Kurt Vonnegut has told me that you are representing him: and since I have just suggested and then translated, for Rizzoli Publishing House, his CAT'S CRADLE, now I would be very interested in presenting other works of his to Italian readers.

Since I am the editor of a series of Italian Science Fiction Book Club, I would now be very interested in getting the Italian rights of his THE SIRENS OF TITAN. The works by Mr. Vonnegut have been till now unknown in Italy, and this is too bad; so I have discussed with my publisher, SFBC - Via Scalabrini 68 - PIACENZA (Italy) and they have agreed on my asking you for that book. The sum usually offered by SFBC for the Italian rights of a book are 120.000 lire it. against royalties. May you agree on this way? If yes, please answer directly to SFBC, at the above signed address. I am now writing directly because we would like to save time. I am very proud of having discovered Mr. Vonnegut's works, here in Italia, and I would, if possible, do not abandon any of them to other editors and publishers. So I think that I shall be able very soon to drive some other publisher of mine to buy the Italian rights of PLAYER PIANO; while, as for A CANARY IN A CATHOUSE, I am interested, at the moment, in one of the stories, MANNED MISSILES, which I would need for a historical anthology I am planning: most of the others in the same collection would do, instead, for a magazine that I edit, too. I would need, anyway, to know which sum would you request for each of those stories separately, or for the collection as a whole. I have already A CANARY IN A CATHOUSE, since Mr. Vonnegut sent me that; while I have no copy of THE SIRENS OF TITAN; might you possibly supply us with a copy?

Please let us know something as soon as possible

yours sincerely

Roberta Rambelli

"Lettera agli agenti di Kurt Vonnegut". Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder, *Serie annuale 1964*, B.16, fasc. 6 (Rambelli Roberta).

Gentilissima Signora
Roberta Rambelli
Via Dagnino 3 b/7
Genova-Pegli

Milano
10.2.64

Gentilissima Signora,
la Sua lettera agli agenti del signor Kurt Vonnegut è stata girata a noi, in quanto noi (ed Ella dovrebbe averlo visto, se ha tradotto per Rizzoli CATS' CRADLE) siamo gli agenti dell'autore in Italia.

Non comprendo bene quanto Lei scrive per THE SIRENS OF TITAN: questo libro si trova in esame presso LA TRIBUNA da alcune settimane: se LA TRIBUNA desidera acquistarne i diritti per il SFEC, non ha che da farci la consueta offerta: in questo senso scrivo oggi stesso a Piacenza.

Quanto ai racconti del signor Vonnegut che Lei vorrebbe utilizzare, ci dica per piacere in quale antologia dovrebbe apparire MANNED MISSILES (e di quante pagine consiste, nell'originale inglese). Se altri racconti debbono apparire su riviste, c'interessa naturalmente sapere di quale rivista si tratta, dopo di che potremmo discutere le condizioni di cessione.

Con i migliori saluti

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

”Risposta dell’ALI (Agenzia Letteraria Internazionale) di Erich Linder a R. Rambelli, 10/2/1964”.

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, *Serie annule 1964*, B.16, fasc. 6 (Rambelli Roberta).

12.2.64

Spettabile Agenzia,

ringrazio vivamente per la cortese lettera che mi tranquillizza circa THE SYRENS OF TITAN. Infatti, dopo aver avuto occasione di fare prima la lettura e poi la traduzione di CAT'S CRADLE per conto di Rizzoli, avevo immediatamente suggerito al dottor Vitali, per conto del quale dirigo la collana dell'SFBC, di chiedere a codesta Agenzia i diritti di THE SYRENS OF TITAN. Successivamente, il dottor Vitali mi riferì di aver ricevuto da codesta Agenzia una risposta negativa, in quanto il romanzo risultava venduto a Rizzoli. Poiché presso l'editore Rizzoli non risultava traccia di un accordo al riguardo e poiché Kurt insisteva nell'affermare di non aver mai avuto occasione di firmare un contratto relativo a tale romanzo per l'Italia, abbiamo pensato che si fosse trattato di un involontario equivoco fra CAT'S CRADLE, effettivamente ceduto a Rizzoli, e THE SYRENS OF TITAN, tuttora libero. Così fu lo stesso Kurt a darmi l'indirizzo dei suoi agenti americano ed europeo per cercare di scoprire innanzi tutto chi avesse la possibilità di trattare i diritti di THE SYRENS OF TITAN per l'Italia: è noto, infatti, che parecchi autori, fra cui Isaac Asimov, Simak, Harrison, Van Vogt, Dick, Simak, Aldiss, eccetera, non sono sempre rappresentati in Italia e neppure in Europa o addirittura in America dallo stesso agente.

Sono lietissima quindi nel sentirmi confermare che THE SYRENS OF TITAN è libero ed è stato inviato in visione alla Tribuna in questi giorni, e anzi solleciterò il dottor Vitali perché mi dia conferma dell'avvenuto ricevimento del volume: durante la sua recentissima visita a Genova, del giorno nove corrente, il dottor Vitali, portandomi in visione THE WORLD IN WINTER di John Christopher, da codesta Agenzia cortesemente proposto per l'SFBC, ha manifestato l'intenzione di scrivere appunto a codesta Agenzia per esprimere ancora una volta il suo interesse nei confronti del già citato romanzo di Vonnegut.

Per quanto riguarda il volume di racconti che Kurt mi ha mandato, non comprende, purtroppo, esclusivamente racconti di science fiction o di science fantasy (in questo caso avrei proposto immediatamente l'acquisto del volume per l'SFBC): tuttavia, alcuni di questi racconti figureranno nell'elenco che trasmetterò al dr. Vitali, insieme a racconti di molti altri autori, che interesserebbero GALAXY. MANNED MISSILES, invece, interessa un progetto che dovrebbe venir completato a breve scadenza per conto di un editore milanese, e del quale immagino verrà fatta richiesta, da parte del medesimo editore, in via diretta.

Approfitto dell'occasione per chiedere officiosamente (e contemporaneamente scrivo al dottor Vitali perché inoltri la richiesta ufficiale) un'opzione su un altro romanzo di Kurt, MOTHER NIGHT. Si tratta di un romanzo che potrebbe essere adatto per la collana GIALLISSIMO, sempre de IA TRIBUNA. Tuttavia, poiché Kurt me lo ha spedito per posta normale solo una decina di giorni or sono, occorrerà almeno una ventina di giorni prima che io possa riceverlo e leggerlo: nel caso che, come mi auguro, il romanzo risultasse accettabile, naturalmente la stessa opzione verrebbe immediatamente trasformata in richiesta di contratto.

Con i più cordiali saluti

Roberta Rambelli

Fondazione Arnaldo
e Alberto Mondadori



“Lettera di Roberta Rambelli all’ALI, 12/2/1964”. Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, *Serie annuale 1964*, B.16, fasc. 6 (Rambelli Roberta).

Gentile Signora
Roberta Pollini Rambelli
Via Gustavo Modena 27
Milano

Milano, 8 novembre 1965

Gentile Signora,
facciamo seguito alla telefonata fattaci questa
mattina da ~~Sio~~ marito, a proposito del volume di Kurt Vonnegut:
PLAYER PIANO.

Noi abbiamo a suo tempo sollecitato una decisione alla Tribuna,
poiché un altro editore è interessato al libro. Ora noi non avrem=
mo difficoltà a cederlo a Garzanti - anzi la cosa sarebbe preferi=
bile per certi aspetti - piuttosto che alla Tribuna, ma è necessa=
rio che noi si sappia qualcosa di definitivo in proposito entro i
prossimi otto giorni. Non ci è infatti possibile tenere ancora fer=
mo il volume e in mancanza di notizie entro il termine indicato,
dovremo considerarci liberi di iniziare le trattative per la ces=
sione all'altro editore.

Con i migliori saluti,

p. n. Agenzia Letteraria Internazionale

“Lettera dell’ALI a R. Rambelli, 8/11/1965”. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, *Serie annuale 1965*, B.47, fasc. 21 (Pollini Rambelli Roberta).

5.1.66

Egr. Sig. Cecchini
c/o A.I.I.
Via Matteotti 3
M I L A N O

Con riferimento alla telefonata di mio marito a proposito dei racconti di Clifford D. Simak, cerco di chiarire un po' l'ingarbugliatissima faccenda.

Tra la Tribuna e l'editore Bompiani esiste un accordo di massima per acquistare congiuntamente tutti i racconti contenuti nel volume THE WORLDS OF CLIFFORD SIMAK, edito da Simon and Schuster e per dividere i racconti stessi in due volumi, da completarsi in entrambi i casi con racconti tolti da un altro volume di Simak, pure edito da Simon and Schuster, STRANGERS IN THE UNIVERSE, da acquistarsi pure congiuntamente.

In seguito a precedenti comunicazioni, risultando che la rappresentanza di Simak era passata all'agenzia Coen di Roma, sia l'editore Bompiani che La Tribuna inviavano lettere a questa, confermando l'intenzione di procedere all'acquisto congiunto di entrambi i volumi (sia THE WORLDS OF CLIFFORD SIMAK sia STRANGERS IN THE UNIVERSE).

Ora, non so se STRANGERS IN THE UNIVERSE (essendo dello stesso autore e dello stesso editore) sia pure trattato dall'ALI (il che semplificherebbe di molto le cose) comunque, per quanto riguarda THE WORLDS OF CLIFFORD SIMAK, la situazione è la seguente: a meno di nuove decisioni, sia Bompiani che La Tribuna rimangono d'accordo per l'acquisto congiunto del volume, con l'accordo di suddividersi i racconti in esso contenuti. Per quanto riguarda La Tribuna, invio contemporaneamente a questa un espresso al dottor Vitali perché, come già fece in una lettera all'agenzia Coen quando pareva che fosse questa a trattare tutti i diritti di Simak, riconfermi l'intenzione di trattare congiuntamente a Bompiani l'acquisto di THE WORLDS OF CLIFFORD SIMAK. A titolo informativo posso aggiungere che, mentre Bompiani terrebbe, per il suo volume, i racconti THE BIG FRONT YARD, OPERATION STINKY e CARBON COPY, La Tribuna terrà per il suo HONORABLE OPPONENT, LULU, FOUNDING FATHER, DEATH SCENE e GREEN THUMB. Gli altri racconti contenuti nel volume non sono utilizzabili perché già pubblicati in Italia, comunque l'acquisto è stato deciso non per racconti separati ma per il volume completo.

Venerdì mattina parlerò anche con il dottor Bonacina di Bompiani, pregandolo di voler confermare la decisione di procedere all'acquisto congiunto.

Le sarei grata se volesse gentilmente controllare l'eventualità che pure STRANGERS IN THE UNIVERSE, essendo sempre di Simak e sempre edito da Simon and Schuster come THE WORLDS OF C.D., possa venire trattato

anch'esso dall'ALI; e in caso affermativo, di farmi sapere qualcosa.
Ringraziandola anticipatamente, la prego di gradire i migliori saluti

Roberta Rambelli Polliani

Roberta Rambelli
Via G. Modena 27
M I L A N O

Fondazione Arnoldo
e Alberto Mondadori



Lettera di Roberta Rambelli all'ALI. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, *Serie annuale 1966*, B.51, fasc.4 (Rambelli Roberta).

Appendice D

Esempi di corrispondenza tra Roberta Rambelli e Frederik Pohl

ROBERTA RAMBELLI

Syracuse University Libraries

Milano, 8 may '62

Dear mr. Pohl,

Mr. Saffaro has sent me your kind letter, and I want to thank you. Of course, Silva Publisher writes today to your agent for "Midas Plague". I shall be very glad to have, in the Anthology, that fundamental social novellètte.

I will translate it personally and - since we want to do an unexceptionable work (our Anthology must be chiefly a critical Anthology, which intends to present American high-level science-fiction as a valid alternative to our European novel-essay) I shall be glad if you will allow me, if I have some doubt, to ask you for some explanation about some passage.

About the stories of other authors, I thank you very much for the precious pieces of information. About the story by Mr. Tenn, we have found the original title, "Payment in advance". Rather, I take advantage of your kindness and I ask you for another advice: we want to edit also "Cold War", by Kris Neville (from an Astounding Science Fiction Anthology) for its social meaning, but we know absolutely nothing about Mr. Neville (in Italy only a story of him had been published, ten years ago, under the Italian title "L'insabbiato di Sitari"). May you tell us how we could find him or his agent?

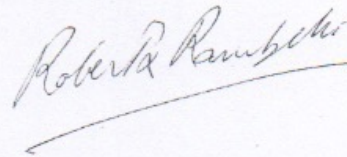
I must ask you for another favour: in our Anthology, besides a general critical preface, each story shall be preceded by a short biographical-critical note (two or three pages). I will be glad if you will send me some short biographical datum about you. I will send, of course, a rough translation of the note, so you can give us your opinion.

Incidentally, I avail myself of this opportunity. Maybe Mr. Saffaro has already told you I am the editor of a collection of sf-novels and stories, Galassia, which is published by the same publisher of Galaxy Italian issue. From the very moment I had been appointed -last January; before, I was only a sf-writer - I am trying to get rights of the most important writing of top authors, and I have been, till now, rather successful. Now, I will be very glad if you can tell me if there are other stories of yours yet inedited in Italy (for example, I have read "The Case Against Tomorrow", but I think those stories are not the unique inedited "chez nous"); and I am also very, very interested in "The Space Merchants"; but it seems our Italian literary agencies are very disorganized, about science-fiction, at least, so I don't know how I could get rights. May I (or Dr. Vitali, the publisher of "Galassia") write, also for another stories of yours and novels, to Mr. Carnell? I swear to find the way of getting rights of the greatest American science-fictioneers is a maddening puzzle; other magazines, often, give up and recourse to English and French deterior production; but I am rather stubborn, you see. Luckily, I and Mr. Saffaro are now in good epistolary friendship with some great American sf-writer, and now we are very glad to have "captured" finally you too! We hope we can rely on your kindness for the above quoted precious advices. For example, if I should

get the rights of the stories of yours published in original Galaxy before the beginning of Italian issue, I could enrich, so, even our Italian issue (It is a funny story: the first publisher of Italian issue of Galaxy had happily pillaged the stories of top-writers, editing them in the first and in the second year, and now often Italian issue must live on the rests. Italian Galaxy, now, is yet to American Galaxy's issue of October '60, yet far from the most recent new deal, which you are giving to that wonderful magazine!)

Incidentally, my compliments for this "nuovo corso" of Galaxy, under your leadership!

Cordially



Roberta Rambelli
Via G. Revere 18
Milano Italy

Syracuse University Libraries

Lettera di Roberta Rambelli a Frederik Pohl, 5/5/1962. *Frederik Pohl Papers*. Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries.

GALAXY PUBLISHING CORPORATION

421 HUDSON ST.

NEW YORK 14, N. Y.

Watkins 4-0842

Syracuse University Libraries

386 West Front Street
Red Bank, New Jersey
30 May 1962

Dear Signorina Rambelli:

Kris Neville's home address is 2443 Moreno Drive, Los Angeles, California. He has an agent, but he has recently changed agents and probably you will do best to write him direct.

I enclose a short biographical piece which I had to write last year for some purpose or other, which perhaps will do for your introduction. Since then there has been little to add. Perhaps it is of interest that I was stationed in Italy for almost two years in 1944-1945, first at one of the bomb groups south of Foggia, later at various points in and around Naples---Caserta, l'Albugo Eremo on Mount Vesuvius, etc. (I was only in Milano for a few days, but I remember it with pleasure, notably for a wonderful performance of La Boheme at the former movie theater that was substituting for La Scala's company, the Teatro Lirico. La Scala itself, of course, had been bombed out.)

Yes, you may discuss with Mr. Carnell any other stories of mine you might like to use. Most have been published in GALAXY and thus would be covered by their regular contract on the Italian edition; but there are a number, including some which I like very well, which originally appeared in other magazines. It is difficult for me to provide copies of them, but they have also, generally speaking, appeared in the collections of my stories published by Ballantine Books as well, and if you have access to any of these books (perhaps Mr. Carnell can help you) you might want to consider them.

In my first collection, published under the title ALTERNATING CURRENTS, I might suggest four stories: HAPPY BIRTHDAY, DEAR JESUS; LET THE ANTS TRY; RAFFERTY'S REASONS; and WHAT TO DO TILL THE ANALYST COMES.

In THE CASE AGAINST TOMORROW: THE CELEBRATED NO-HIT INNING is a story I like, but probably would not interest an Italian audience since it concerns baseball; WAPSHOT'S DEMON is another possibility.

In TOMORROW TIMES SEVEN: THE DAY OF THE BOOMER DUKES; IN TO SEE ANOTHER MOUNTAIN.

The two collections THE MAN WHO ATE THE WORLD AND OTHER STORIES and TURN LEFT AT THURSDAY are all from GALAXY. Finally, my sixth collection, THE ABOMINABLE EARTHMAN AND OTHER STORIES, which is

Syracuse University Libraries

not yet published here, will contain a short story called PUNCH which is available.

There are also a number of short stories which I wrote in collaboration with other writers, principally the late C. M. Kornbluth, which you might be interested in. Those with Kornbluth will be published soon in a Ballantine book to be entitled THE WONDER EFFECT. Perhaps Mr. Carnell will be able to give you a copy of that too.

Thank you, by the way, for your kind compliments on GALAXY. I do think it is beginning to shape up. There will be probably three or four more issues where the stories will be partly good and partly not so good, but I think that from then on---to judge by the level of what I have been able to buy lately---it will be pretty good all the way through.

Bests,

Frederik Pohl

Appendice E

FASCICOLI PUBBLICATI PER *I RADAR. L'ENCICLOPEDIA DEL TEMPO LIBERO.*

Rambelli, Roberta, *I Musei vaticani*, Padova: Radar, 1968.

Rambelli, Roberta, *Gli animali che vorresti conoscere* (come Roberta Rambelli Pollini).
Padova: Radar, 1969.

Rambelli, Roberta, *L'arte indiana* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1969.
Ripubblicato nel 1971.

Rambelli, Roberta, *Le chiese riformate* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar,
1969. Ripubblicato nel 1971.

Rambelli, Roberta, *Le grandi religioni dell'antichità* (come Roberta Rambelli Pollini).
Padova: Radar, 1969.

Rambelli, Roberta, *Louvre* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1969.

Rambelli, Roberta, *Marco Polo* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1969.

Rambelli, Roberta, *La religione egizia* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar,
1969.

Rambelli, Roberta, *Arte islamica* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1971.
Ripubblicato nel 1972.

Rambelli, Roberta, *Gli Etruschi* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1971.
Ripubblicato nel 1972.

Rambelli, Roberta, *Galleria degli Uffizi* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar,
1971. Ripubblicato nel 1972.

Rambelli, Roberta, *Storia dei concili* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar.
1971. Ripubblicato nel 1973.

DOCUMENTARI E PROGRAMMI TELEVISIVI PER LA RAI (RADIOTELEVISIONE ITALIANA)

(Elenco in ordine cronologico di emissione televisiva, segue lo schema: regista/produttore, titolo del programma, ruolo ricoperto da Roberta Rambelli, data di emissione).

Aldo D'Angelo, *I riti che guariscono*, autrice dei testi, 25 giugno 1969.

C.W. Ceram, *Civiltà sepolte. Olimpia e Delfo. I santuari della Grecia classica*, autrice dei testi, 30 luglio 1969.

C.W. Ceram, *Civiltà sepolte. Il palazzo di Minosse*, autrice dei testi, 7 agosto, 1969.

Craig Fisher, *Serengeti. L'altipiano degli gnu*, adattamento in italiano, 28 marzo 1970.

Charles Christensen, *Grand Canyon*, autrice dei testi basato sugli scritti di viaggio del prof. Joseph W. Krutch, 4 aprile 1970.

Anders Erik Malm, *Le ali del lungo inverno*, autrice dei testi, 10 aprile 1970.

Yvon Collet e Pierre Bartoli, *Eden equatoriale*, autrice dei testi, 25 luglio 1970.

Luca Lauriola e Roberta Rambelli, *Realtà e Fantasia*, 7/8 e 21/22 ottobre 1970.

Giancarlo Nicotra e Pompeo De Angelis, *Speciale 3 milioni*, presentatrice, 24 settembre, 1971.

George Movshon e Ben Park, *Un lampione per studiare*, autrice dei testi, 8 maggio 1972.