

antares

PROSPETTIVE ANTIMODERNE N. 09/2015

Lune d'acciaio

*I miti della
fantascienza*



Bietti

antarès

N. 09/2015

Antarès, Prospettive Antimoderne
RIVISTA TRIMESTRALE GRATUITA

Direttore responsabile: **Gianfranco de Turreis**
Direttore editoriale: **Andrea Scarabelli**

Redazione: **Max Gobbo, Gianpiero Mattanza, Valerio Morosi, Luca Siniscalco**
Hanno scritto: **Nunziante Albano, Marina Alberghini, Donato Altomare, Gloria Barberi, Claudio de Nardi, Gianfranco de Turreis, Sebastiano Fusco, Davide Ghezzi, Max Gobbo, Pietro Guarriello, Gianpiero Mattanza, Roberta Moretti, Chiara Nejrotti, Errico Passaro, Mario Sammarone, Diego Sobrà, Andrea Scarabelli, Alex Voglino**

Illustrazioni di: **Alessandro Colombo, Marzia Parini**

Progetto grafico: **panaro design**
Esecutivo grafica: **Alessandro Colombo**
Impaginazione: **Studio Caio Robi Silvestro**



Edizioni Bietti - Società della Critica srl,
Sede legale: C.so Venezia 50, Milano

Bietti www.bietti.it

In attesa di registrazione presso il Tribunale di Milano
Stampa: ProntoStampa srl, Via Redipuglia 150, Fara Gera d'Adda (BG)

antares@edizionibietti.com
www.bietti.it

Antarès è anche su Facebook, alle pagine "Antarès Rivista" e "Antarès Edizioni Bietti".

Lune d'acciaio

I miti della fantascienza

pag. 2 Editoriale

Saggi:

pag. 3 Fantascienza e postmodernità
di Chiara Nejrotti

pag. 6 Da Deucalione al mutante
di Davide Ghezzi

pag. 9 «Laudator Temporis Acti»: storia e mito in Robert E. Howard
di Pietro Guarriello

pag. 12 Il mito dello spazio, da Bradbury a «Interstellar»
di Gianfranco de Turreis

pag. 15 Culianu e l'approccio cognitivo nella storia delle religioni
di Roberta Moretti

pag. 19 Asimov e il Re del Mondo
di Nunziante Albano

pag. 22 Alle radici della fiaba
di Alex Voglino

pag. 25 L'immagine infinita
di Claudio de Nardi

Dossier: mito e fantascienza

pag. 29 1. È necessario che avvengano gli scandali!
di Gianfranco de Turreis

pag. 31 2. Fantascienza e mitologia
di Gianfranco de Turreis e Sebastiano Fusco

pag. 35 3. I demoni dell'Altrove – antologia
a cura di Andrea Scarabelli

Narrativa:

pag. 42 Quando Gagarin rubò le ali a Icaro
di Max Gobbo

pag. 43 Discesa agli inferi
di Errico Passaro

pag. 46 L'età del vento
di Gloria Barberi

pag. 52 Orpheus
di Donato Altomare

pag. 57 La Città dei Gatti Neri
di Marina Alberghini

pag. 60 Segnalazioni

pag. 62 Indice dei collaboratori

Editoriale: voci dagli abissi cosmici

«Abbiamo bisogno di nuove mitologie; non possiamo rinunciarvi.» Così Ray Bradbury definì la funzione fondamentale della fantascienza. Questo numero di «Antarès» nasce proprio dalle parole del «poeta dello spazio», con un duplice intento: da un lato, sviscerare quegli elementi mitologici presenti all'interno della fantascienza; dall'altro, rilevare come questo genere contenga una proposta non solamente letteraria ma anzitutto *esistenziale*.

Nel fascicolo *Modernità occulta* tentammo di dimostrare come certi simboli, messi al bando dalla modernità, scegliessero quale terreno d'elezione per riemergere il dominio dell'estetica. Lo stesso accade nel caso della fantascienza, all'interno della quale archetipi molto antichi non vengono semplicemente riesumati, ma si tramutano in materia viva, calandosi nel nostro mondo. Così, nelle *Fondazioni* di Asimov risorge il mito del Re del Mondo (Albano), mentre la *Nascita del superuomo* di Theodor Sturgeon diviene una variazione sul tema mitologico della trasmutazione (Ghezzo), laddove nelle opere di Robert E. Howard a parlare sono versioni aggiornate degli eroi dell'antica Britannia (Guarriello), per giungere infine al post-moderno, deserto dal quale può rinascere una remitologizzazione del mondo (Nejrotti). Le radici di questo genere sono dunque molto più antiche di quanto si possa pensare, come dimostrato dagli articoli di Alex Voglino e Claudio de Nardi.

Ma l'individuazione di questi nuclei archetipici non esaurisce il contenuto di questo numero. Esso, infatti, riprende idee critiche già espresse in precedenza (in particolare, nei fascicoli di «Diorama Letterario», n. 6, settembre 1983, *L'alternativa fantastica*, e «L'altro regno», a. IV, n. 12, *Speciale «Heroic Fantasy»*), secondo le quali nella fantascienza è da vedersi un *nuovo mito*, quale ausilio per una modernità in crisi proprio perché priva di una mitologia fondante. Naturalmente, il mito non va inteso come semplice narrazione del tempo che fu, bensì – secondo le intuizioni dei più aggiornati studiosi dell'argomento – come un modo di abitare il mondo, tramite una sua interpretazione e trasfigurazione. Non semplicemente racconto ma *reintegrazione e attualizzazione* dell'originario, insomma.

Ebbene, se la fantascienza precipita il tempo del mito all'interno degli spazi siderali è perché questi sono i *nostri* spazi, con i quali abbiamo sempre più – ma sempre meno – familiarità. Sempre più, perché è stata la scienza moderna ad aprirci ad essi, esplorando l'*infinitamente grande* e l'*infinitamente piccolo*, per dirla con Pascal, e sbalzandoci fuori dalla rassicurante immagine di un universo avente come centro *noi stessi*. Sempre meno, perché questa rivoluzione ha colto – e coglie – l'uomo moderno impreparato. È come se tra i contemporanei e il loro tempo si fosse generato uno scollamento, che ha originato una sfiducia totale nei confronti di quello che, volenti o nolenti, è uno dei suoi elementi fondamentali, vale a dire la scienza. Ciò è accaduto, inutile dirlo, con la complicità delle terribili possibilità dischiuse dalla tecnica. Come scrisse Fabio Calabrese, la fantascienza «nasce nel momento della presa d'atto del carattere planetario ed epocale della rivoluzione scientifico-tecnologica nella nostra civiltà... Può l'immaginazione... porci all'altezza delle dinamiche del nostro tempo, e quindi aiutarci a scegliere le tendenze positive e a superare quelle distruttive in un

tempo in cui si approssima il crocevia tra l'espansione cosmica e la totale distruzione della nostra specie?» (*Fiaba di ieri, fantastico di oggi*, ne «L'altro regno», cit., p. 21).

Eppure, fermarsi alle possibilità micidiali spalancate dalla tecnica non è sufficiente: se è forse eccessivo affermare ch'essa sia il nostro destino (come se i destini fossero scanditi da un solo elemento...), sarebbe altrettanto miope prescindere completamente. È qui che s'inserisce la SF, con la sua epica dello spazio, le avventure ambientate nella malinconia di galassie lontane, nel gelo di un universo la cui vastità ci affascina e atterrisce. Con la letteratura fantastica condivide «l'interrogazione metafisica sull'uomo» (Michele Martino, *Contro il «mondo moderno»*, in «Diorama Letterario», cit., p. 15) ma va ben oltre, indagando il «possibile, entro certe circostanze» (Philip K. Dick, *My definition of SF*, in «Just SF», n. 1, 1981), come scrissero anche Sergio Solmi (compilatore della storica antologia intitolata non casualmente *Le meraviglie del possibile*) e il già citato Bradbury, che la definì «arte del possibile».

La scienza ha spalancato dimensioni nuove, che l'umanità nemmeno riesce a comprendere: spetta alla letteratura rendercele familiari, condurre Hermes negli spazi esterni, inondandoli di quell'impulso che un tempo spinse gli occidentali a violare il mistero delle colonne d'Ercole alla ricerca di nuovi mondi. La follia è la stessa – quella follia che è l'uomo occidentale, della quale gli scrittori di fantascienza sono, a un tempo, alferi e cassandre. Quest'epica della modernità dà voce nuova all'uomo, smarrito innanzi al ritorno del fantastico in seno alla scienza stessa (come affermarono Louis Pauwels e Jacques Bergier ne *Il mattino dei maghi*, stralci del quale sono riportati nell'antologia *I demoni dell'Altrove*). Adempiendo, insomma, alla funzione svolta dal mito, messaggero tra l'uomo e il suo tempo.

Pur avventurandosi oltre l'atmosfera, infatti, un certo tipo di fantascienza torna sempre all'uomo, con le sue debolezze e le sue glorie, le sue tentazioni e la sua crescita, i suoi traumi e le sue vittorie. Anche il ricorso a dimensioni aliene – si veda l'opera di Clifford Simak, caposcuola della SF detta umanistica – si rivela essere una lente con la quale guardare l'umanità in modo diverso. Passando per lo spazio, si torna sempre sulla Terra. Non vi è mai un Altrove assoluto, se non nel cuore dell'uomo. «Siamo *noi* i marziani» ribatté Bradbury a un giornalista ottuso che gli rimproverò di aver sbagliato le previsioni circa l'esistenza della vita sul pianeta rosso. E l'uomo di Marte descritto da Robert Heinlein in *Stranger in a strange land* non la sa forse più lunga sul nostro pianeta di quanto non voglia far credere? Ai suoi occhi, siamo *noi* gli alieni. Così come scrisse Philip K. Dick, esploratore degli stati allucinati – ma *non meno reali* – della psiche: «Siamo tutti degli alieni. Nessuno di noi appartiene a questo mondo; esso non ci appartiene» (cit. in Lawrence Sutin, *Divine invasioni*, Fanucci, Roma 2001, p. 114). Non appartiene a noi, nipoti della rivoluzione copernicana sgomenti innanzi all'Altrove. A quell'Altrove che siamo, e che dovremo essere fino in fondo, per essere contemporanei a noi stessi, piccoli abitanti di un piccolo pianeta all'interno di una periferia, una tra le tante, occupati a cantare ininterrottamente il mito di Orfeo – la cui testa, anche se recisa, non smette di narrare le gesta degli uomini, negli abissi siderali.



Fantascienza e postmodernità

di Chiara Nejrotti

Nel saggio *Dalla fiaba alla fantascienza*, Roger Caillois traccia una storia ideale del passaggio da un genere all'altro, sostenendo come dal fiabesco, discendente per filiazione da mito e saga, si sia passati al racconto fantastico dell'Ottocento, per giungere infine alla fantascienza. Tutti e tre i generi presentano infatti tematiche connesse all'immaginario, benché secondo modalità differenti. Se il soprannaturale e il meraviglioso compenetrano completamente l'universo della fiaba, tanto da presentarsi come del tutto plausibili nel mondo che ne è espressione, nel fantastico ottocentesco essi costituiscono una lacerazione della realtà razionale, l'unica ritenuta verosimile, risultando pertanto perturbanti. Sintesi di fantastico e razionalità scientifica, la fantascienza non può esistere che in epoca moderna; tuttavia, secondo Caillois, i tre generi sono accomunati dalla funzione di esprimere i desideri e

le angosce dell'umanità, per come si manifestano nelle diverse epoche storiche. Da un lato, perciò, esprimono le nostalgie e i timori propri della condizione umana in quanto tale, mentre dall'altro mostrano come questi possano manifestarsi in modalità differenti a seconda del contesto storico e sociale. Se *Frankenstein* di Mary Shelley può essere considerato come il primo romanzo di "fantascienza" e H. G. Wells prefigura gran parte dei temi della narrativa fantascientifica, è tuttavia a partire dagli anni Venti del Novecento che assistiamo all'esplosione della SF, in un'epoca nella quale la ricerca scientifica supera continuamente se stessa, giungendo a risultati e scoperte sempre più distanti dalla coscienza comune. In questo periodo si aprono nuovi orizzonti sulla struttura della realtà – dalla fisica quantistica alle geometrie non euclidee – e il sapere scientifico comincia a orientarsi in senso relativista, perdendo la pretesa di poter giungere a certezze assolute.

È la stessa ricerca ad aprire nuovi spazi al regno della possibilità, cui si affianca quello della fantasia, che riafferma i propri diritti. La letteratura fantascientifica si configura perciò come un'esaltazione del mito moderno del sapere scientifico e tecnologico, cosciente, tuttavia, dello spalancarsi di scenari inediti che l'immaginazione può esplorare. Scrive Caillois: «Lo sconvolgimento dei concetti che sembravano più evidenti, cioè spazio, tempo e causalità, lungi dal rassicurare e affermare la coerenza auspicata, spaventa e sconcerta, sovverte le categorie fondamentali, obbliga, in nome di un maggior rigore, a un implacabile, esasperato sforzo d'immaginazione. La scienza diventa allora, per la fatalità del suo sviluppo come per le sue conseguenze, oggetto di timore e di panico»¹.

Nello stesso periodo comincia a estendersi la consapevolezza dei rischi che lo sviluppo tecnologico comporta: l'arrogante ottimismo di fine Ottocento viene spazzato via nelle trincee della Grande Guerra e il problema della tecnica, unito alla disumanizzazione propria della società di massa, diventa centrale nella riflessione filosofica e sociologica europea. Entriamo così in quella che è stata definita *postmodernità*, in cui a venir meno è la nozione ingenua di progresso. Nella filosofia della prima metà del Novecento assistiamo a una decostruzione del concetto di tempo lineare ed evolutivo. Secondo il filosofo Ernst Bloch, ad esempio, non esiste una "storia" unitaria, bensì un insieme di "storie", tutte ugualmente dotate di validità; il tempo non si configura più come linea unitaria ma come *multiversum*, polifonia di voci.

Se non esiste una corrente ascendente nella storia dell'umanità, in cui ogni momento e avvenimento si giustificano in quanto necessari ai successivi, anche lo sviluppo tecnico, portato alle sue estreme conseguenze, si svuota del proprio valore emancipativo: non esiste più un benessere finale cui tendere, ma sorgono sempre nuove problematiche rispetto alla liceità della ricerca e dell'applicazione tecnologica all'esistenza umana, come dimostrano quelle sempre più frequenti e urgenti questioni di bioetica che caratterizzano la nostra era.

Secondo il sociologo Arnold Gehlen, il progresso è ormai divenuto routine: la capacità di disporre tecnicamente della natura ha raggiunto livelli tali che alla crescente accelerazione dello sviluppo corrispondono risultati sempre meno innovativi e rivoluzionari. Il continuo rinnovamento richiesto dalla società dei consumi è fisiologicamente necessario alla pura e semplice sopravvivenza del sistema: «C'è una specie d'immobilità di fondo nel mondo tecnico, che gli scrittori di fantascienza hanno spesso rappresentato come la riduzione di ogni esperienza della

realtà a una esperienza di immagini»². Il testo riportato è stato pubblicato nel 1985: se allora poteva costituire un invito a riflettere su una situazione agli albori, oggi descrive il mondo virtuale nel quale le nostre esistenze sono sempre più immerse. La fantascienza si è occupata di questa condizione di spaesamento: al desiderio – da sempre caratterizzante l'umanità – di uscire dal tempo storico, limitato e finito, si è accompagnata la consapevolezza di trovarsi di fronte a un mondo ben più complesso, multiforme e sfuggente di quello ritenuto comunemente possibile. Tempo e spazio assumono l'aspetto di costruzioni del pensiero e, come tali, possono essere modificati e trasformati. Nella pluralità dei mondi e mediante i paradossi temporali l'uomo si ritaglia nuove dimensioni, cerca nuove possibilità. Nella società multimediale, in cui *fiction* e realtà tendono a confondersi e la temporalità viene intesa come un insieme di linee, non necessariamente rette, tangenti o secanti, si aprono nuove dimensioni non soltanto per la speculazione filosofica ma anche per l'esistenza stessa, di cui la letteratura fantascientifica costituisce forse l'interprete privilegiato.

Negli ultimi trent'anni, quest'ultima ha assunto caratteristiche differenti, in particolare con lo sviluppo del *cyberpunk* e di altri generi a esso in parte collegati, come lo *steampunk*. Le narrazioni si svolgono di solito in universi distopici, in cui piccoli gruppi di reietti tentano di ribellarsi al sistema, che, più che una vera e propria dittatura, è spesso l'espressione della corruzione e del disfacimento della società condotti all'estremo. La linea che conduce al genere parte dalle antiutopie di Orwell e Huxley e si rifa soprattutto alle opere di Philip K. Dick, ma, come tutte le correnti letterarie e artistiche che possono essere inserite nel clima postmoderno, si caratterizza per la grande varietà di fonti da cui attinge. L'atteggiamento postmoderno guarda alla tradizione letteraria e artistica, infatti, come al "magazzino dei costumi teatrali" a cui Nietzsche paragonava la storia, uno spazio nel quale si mescolano esperienze e sopravvivenze diverse, cui è possibile attingere liberamente, realizzando continue ibridazioni.

L'elemento caratterizzante il *cyberpunk* è l'uso del *cyberspazio*, luogo privilegiato per uscire dai confini angusti e falsi del mondo apparente; una sorta di "viaggio al di là dello specchio" che permette di entrare in altre dimensioni. Vi sono in questo senso evidenti influssi della psichedelia, che, attraverso l'uso di droghe sintetiche, promette l'accesso a mondi fino ad allora relegati alla sfera dell'inconscio, ma anche a dimensioni trascendenti la psiche ordinaria.

Un altro tema centrale di questo genere è il rapporto tra corpo umano e tecnologia: componenti biologiche e parti meccaniche si compenetrano, diventando un tutt'uno. Se, da un lato, aumentano le capacità del soggetto, dall'altro si assottiglia sempre più il confine tra uomo e macchina. Il corpo cessa di essere qualcosa d'immutabile e naturale, per diventare un elemento modificabile e metamorfico. L'essere umano perde la propria connotazione di *Imago Dei*, per divenire sempre più simile agli oggetti inorganici che lo circondano, condizione che pone il problema di scoprire cosa lo distingua dall'intelligenza artificiale: il *limen* sembra essere costituito non tanto, e non solo, dalla capacità di consapevolezza cognitiva, quanto piuttosto da quella emotiva, ossia dalla capacità di amare, in una sorta di ricerca metafisica dell'anima che ricorda fiabe quali *La sirenetta* di Andersen e, al contempo, caratterizza personaggi quali il piccolo protagonista dello struggente *A. I.* di Spielberg, ma anche gli androidi di *Blade runner*.

Lo *steampunk*, invece, crea universi paralleli con caratteristiche simili al nostro del diciannovesimo secolo, nei quali la tecnologia delle macchine a vapore si è evoluta seguendo percorsi alternativi. La scelta dell'età vittoriana nasce dal sogno di un mondo in cui macchine fatte di rotelle e ingranaggi si possano ancora inventare e costruire in modo artigianale, secondo un'ottica che connette altresì le descrizioni dickensiane dei bassifondi londinesi alla situazione di crisi che la nostra società sta attraversando. Si torna a un'epoca aperta a molte possibilità, ma vi s'individuano analogie con il capitalismo sfrenato del mondo odierno, che pian piano erode le conquiste sociali, per tornare a una spregiudicatezza conosciuta soltanto ai suoi esordi. Lo *steampunk* ci rammenta che la fine dell'Ottocento è soltanto l'inizio di un percorso che non ha saputo correggere i propri limiti intrinseci: il nostro presente non ha superato gli incubi delle epoche precedenti, come la malattia e la miseria; negli ultimi due secoli sono stati soltanto spostati in luoghi più lontani e ora, nell'era della globalizzazione, stanno tornando anche nel nostro "primo mondo", come in una sorta di circolo perverso. In tal modo si attua una critica radicale della modernità stessa, con la totale confutazione del mito del benessere insito nell'ideale del progresso. Mentre le distopie del Grande Fratello e del controllo totale sono sempre più reali e presenti, la via di fuga percorre passati alternativi in cui, forse, la rivolta appariva ancora possibile. L'elemento *punk* fa sì che ci si schieri dalla parte dei moti anarchici e di quegli esteti ribelli che trovavano nella Fata Verde l'accesso ad altre dimensioni.

L'età del positivismo è, paradossalmente, quella in cui si sono diffuse maggiormente le teorie occultistiche e lo spiritismo, e spesso razionalismo ed esoterismo si sono mescolati nell'idea di poter fornire fondamenti scientifici alle facoltà paranormali e medianiche. Si tratta di un aspetto che può aprire innumerevoli percorsi all'immaginazione – lo *steampunk* ne fa largo uso, attraverso la presenza di società segrete, in cui tecnologia e parapsicologia si compenetrano, e la predilezione di atmosfere gotiche.

Ancor più del *cyberpunk*, è lo *steampunk* a presentarsi come un genere ibrido: accanto a un filone più fantascientifico (con la connotazione paradossale, tuttavia, di svolgersi in una sorta di passato parallelo anziché nel futuro), ne troviamo uno che si avvicina al *fantasy*, poiché crea un mondo totalmente immaginario popolato da creature leggendarie, nel quale impera la tecnologia del diciannovesimo secolo, opportunamente modificata e spesso integrata con la *magia*.

Negli anni Novanta si è sviluppato un filone del fantastico caratterizzato proprio dalla volontà di mescolare *fantasy*, *horror* e fantascienza: le caratteristiche principali del *new weird* sono il concatenarsi di magia e tecnologia all'interno di mondi del tutto inventati e l'uso di creature e ambientazioni piene di elementi che generano un forte senso del meraviglioso, unito però a una cura rigorosa per la verosimiglianza e la coerenza dell'insieme. Anche in questo caso, si tratta perlopiù di universi distopici permeati da atmosfere oscure, a volte ciniche, spesso pessimiste, che non lasciano spazio alla consolazione e all'evasione, nelle quali vengono trattate tematiche socio-politiche e/o filosofiche.

La domanda conclusiva ci riporta alla questione principale: per quale motivo proprio ora si sente il bisogno di mescolare i tre generi dell'immaginario, senza rispettarne i confini? Non credo sia solo la volontà di uscire dagli schemi e creare qualcosa di diverso e nuovo, quanto piuttosto il bisogno profondo di ritrovare il senso del meraviglioso in un mondo disincantato e apparentemente privo di ogni magia, per aprire un varco verso

altre dimensioni, seppur tramite strade che paiono più affini al comune sentire di un'epoca confusa e caotica come la nostra.

In *Perdido Street Station* di China Mieville, Isaac, scienziato strambo ma geniale, mostra un diagramma di forma triangolare che unisce tre elementi: a un vertice della base corrisponde l'aspetto materiale-fisico, all'altro quello sociale-umano, mentre il vertice superiore incarna l'Occulto. Se l'interazione tra l'elemento fisico e quello sociale è più evidente, anche il campo delle forze sovrannaturali è legato agli altri due, in quanto la magia viene intesa come manipolazione di particelle del tutto peculiari, ma pur sempre concretamente presenti nell'universo. L'idea di un'energia cosmica *unica*, agente sui piani fisici, psichici e spirituali, pare affascinare sempre più la nostra epoca. Secondo la fisica quantistica tutte le particelle possono trasformarsi in altre, essere create dall'energia e in essa annichilirsi. Lungi dall'essere ordinata, stabile e in equilibrio, la materia sembra ribollire e rimescolarsi disordinatamente, in una continua metamorfosi. La realtà parrebbe manifestarsi come una rete d'interconnessioni dinamiche nella quale, almeno secondo alcuni ricercatori, la consapevolezza potrebbe rivestire un ruolo fondamentale, quasi come se l'universo fosse portato all'esistenza dalla percezione di coloro che ne fanno parte. La realtà descritta dalla fisica quantistica appare strana, mistica, magica e incomprensibile. Morris Berman, uno dei principali autori a essersi occupato delle implicazioni filosofiche di questo nuovo punto di vista, ha intitolato la propria opera *The Reenchantment of the World*. In quest'universo, tutto è possibile: persino che il reincanto parta proprio da quelle situazioni apparentemente più impermeabili a esso, come il mondo urbano e industriale.

Un mescolamento analogo si manifesta infatti anche nel fenomeno dell'*urban fantasy*, in cui creature mitiche compaiono improvvisamente nel bel mezzo delle nostre città. In *Pan*, Francesco Dimitri immagina che oltre alle divinità antiche la stessa civiltà urbana produca nuovi spiriti: Velocità, Asfalto e Metropolitana diventano esseri senzienti che non esistono solo nella Carne, come oggetti inanimati, ma anche nel Sogno e nell'Incanto – basta imparare a riconoscerli e ascoltarne la voce.

Il bisogno di andare al di là dell'apparenza sensibile per accedere alla dimensione del sacro è talmente connaturato nell'uomo che anche in un'epoca di totale disincanto torna prepotentemente alla ribalta. Proprio un'età dominata dall'industria e dalla meccanizzazione come la fine dell'Ottocento vede destarsi una nuova creatività, la quale, secondo gli autori che si rifanno alle correnti esaminate, dà solo ora i suoi frutti.

Secondo James Hillman, seguace di Jung e fondatore della psicologia archetipica, gli dei non sono scomparsi, ma soltanto rimossi. La realtà contemporanea dominata dalla Macchina ci appare aliena e dotata di un potere incontrollabile, così come la Natura per i nostri lontani antenati; per questo torna prepotentemente ad emergere il bisogno di creare racconti che restituiscano all'uomo l'immagine d'un mondo significativo.

Nel *postmoderno* la ragione cartesiana viene scalzata dalla narrazione ed è proprio questo il luogo nel quale si manifesta l'anima e si può ascoltare nuovamente la voce degli archetipi; il fiorire di generi ibridi del fantastico, in quest'ottica, costituisce una prova della rimitizzazione del mondo.

1. Roger Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza*, Theoria, Napoli 1985, pp. 50-51.

2. Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985, p. 15.

Da Deucalione al mutante

di Davide Ghezzi



Intesa come genere, o, forse meglio, movimento letterario, la fantascienza si autodetermina nel corso dell'Ottocento come esito dell'incontro tra la maniera gotica e fantastica del secolo precedente, inaugurata dal *Castello d'Otranto* di Horace Walpole, e la riflessione sociopolitica sugli esiti della rivoluzione industriale nata in area anglosassone – la quale, non a caso, resterà, con la sua filiazione statunitense, terra di elezione della narrativa fantascientifica, fino alla modernità. Allo stesso tempo, essa possiede antenati molto più antichi. Potremmo infatti risalire a Luciano, in particolare alla *Storia vera*, col suo racconto fantastico di un viaggio sulla Luna e una guerra interplanetaria, e addirittura al *Genesi*, con la sua storia di creazione nutrita di dettagli concreti. Attraverso i maestri ottocenteschi Shelley, Verne e Wells (gli ultimi due, in realtà, attivi anche nel secolo seguente), nella sua specificazione e articolazione novecentesca, che trova il suo momento più alto e paradigmatico attorno alla metà del secolo, in quella che possiamo chiamare la sua "età dell'oro", la fantascienza attinge a quello che Jung chiamava "materiale visionario"

della creazione, contrapposto a quello più semplicemente psicologico. Mentre quest'ultimo tratta delle esperienze ordinarie dell'uomo, come amore, passione e destino terreno, il primo ha per oggetto eventi, figure e immagini trascendenti il quotidiano, capaci di stravolgere la sensibilità e la normale dimensione percettiva, «ai limiti del desiderio umano» (N. Frey). Così ne parla Jung in *Psicologia e poesia*: «Il tema o gli eventi che formano il contenuto della rappresentazione artistica non sono più materia conosciuta; la loro essenza ci è estranea e sembra provenire da un remotissimo sfondo di epoche preumane o da sovrumani mondi di luce o di tenebra; l'argomento ci sembra un evento primigenio al quale la natura umana rischia di soggiacere, spossata e sbigottita». Tale descrizione, poetica e psicanalitica insieme, si attaglia naturalmente al materiale del mito classico, nelle sue varie declinazioni narrative ed epico-poematiche. Ma è evidente che il filone visionario, in quanto espressione dell'inconscio collettivo e dei suoi mitologemi, trova altresì successive espressioni, come la *queste* medievale o il racconto agiografico. Grazie alla sua ca-

pacità di muoversi con grande libertà nel tempo e nello spazio, la fantascienza è il *terminus ad quem* di questo percorso. Libera dalle angustie della cronaca in cui spesso cade certa narrativa *mainstream*, essa affronta una gamma vastissima di tematiche, utilizzando una lente deformante per ottenere un punto di vista originale rispetto ai fondamentali motivi e interrogativi umani, che rappresentano il contenuto della grande arte.

I grandi nuclei immaginifici che sostanziano il mito trovano, dunque, una re-visione negli autori più consapevoli della fantascienza. Il segno interpretativo, psicologico, sociale e persino politico – ammesso e non concesso che certe narrazioni mitiche possano ricevere a posteriori una lettura di quest'ultimo tipo – potrà, beninteso, essere diverso e opposto a quello classico, anche in ragione delle specificità formali: il romanzo, da quello di valenza borghese dei tempi di Hegel ai più recenti approdi sperimentali, possiede una plasticità e una versatilità uniche, che lasciano ampio spazio alla rilettura, alla satira, a incursioni e intersezioni, spesso ironiche, tra generi differenti.

Col requisito minimo della verosimiglianza fantascientifica si ripropongono allora vicende di ampio respiro attinenti a temi e mitologemi come creazioni e catastrofi, eroi e discese agli inferi, età dell'oro e metamorfosi. È di quest'ultimo aspetto che offriamo un breve approfondimento.

Agli inizi stessi della letteratura universale, le immagini e le storie attinenti a una metamorfosi s'intersecano con i miti della creazione – a dimostrazione del fatto che i grandi mitologemi di cui sopra si presentano spesso intrecciati e sovrapposti, forse proprio per la natura magmatica e insieme strutturata dei materiali dell'inconscio collettivo. Nella leggenda biblica l'uomo viene creato con “polvere del suolo” e la donna, successivamente, da una sua costola. Nella storia greca del diluvio (altra connessione archetipica con figure della catastrofe) Deucalione e Pirra, gli unici superstiti, creano nuovi uomini e donne lanciando delle pietre dietro alle proprie spalle. In questi racconti e in altri consimili – pensiamo, per esempio, al *Popol vuh* dei Maya – la materia inerte ha in sé la potenzialità della vita animale, anche se il soffio vitale è sempre dono di un creatore preesistente e autonomo.

Del tipo più canonico di metamorfosi, ovvero la trasformazione di un'entità già animata in un'altra, l'esempio classico è il dio Proteo (da cui il termine “proteiforme”), essere marino ambiguo e sfuggente che assume le più diverse sembianze per non formulare le profezie a lui richieste: le trasformazioni di Proteo sono, paradossalmente, affermazioni d'identità, nell'accettazione implicita dell'eterno divenire delle cose.

Nella programmatica raccolta poetica in quindici libri di Ovidio, le *Metamorfosi*, le trasformazioni sono forme della punizione divina, come nel caso di Licaone, padre scellerato trasformato in lupo, o Aracne, mutata in ragno per aver osato sfidare Minerva nella tessitura. In altri casi, la metamorfosi interviene a salvare una creatura da un destino peggiore: si pensi a Dafne, che il padre Peneo trasforma in pianta d'alloro affinché possa sfuggire alle pretese sensuali di Apollo. Gli dèi, invece, assumono spesso sembianze differenti per soddisfare capricci amorosi: così Zeus si tramuta in cigno per sedurre Leda, e in toro per possedere Io. Nell'ultimo libro del capolavoro ovidiano, l'archetipo viene infine piegato dal poeta a esprimere una valenza misterica e orfica: la metamorfosi più profonda cui è soggetto l'uomo è la reincarnazione, il cambiamento di veste corporea compiuto dall'anima durante il ciclo delle esistenze.

Nemmeno mancano episodi metamorfici nell'ambito dei grandi poemi epici: la maga Circe trasforma a suo piacimento gli uomini in animali – i compagni di Odisseo, in particolare, in porci – forse in segno del suo disprezzo per il sesso maschile, mentre nell'*Eneide* Polidoro, trafitto a tradimento da una selva di frecce, diviene parte del cespuglio fiorito sopra il suo corpo¹.

La letteratura tardoantica offre, infine, l'ampio e affascinante esempio dell'*Asino d'oro* di Apuleio, storia allegorica di una trasmutazione uomo-asino, animale che rappresenta la degradazione morale più assoluta. La forma umana di Lucio, il protagonista, potrà essere ritrovata solo attraverso numerose e dolorose esperienze di purificazione (allegorismo che troverà un'eco, lontana nel tempo ma non nello spirito, nel *Pinocchio* collodiano).

In età medievale e protomoderna il tema viene ripreso soprattutto in ambito favolistico e leggendario. L'uomo che, indipendentemente dalla sua volontà, si trasforma in animale (generalmente, tra i più pericolosi) è protagonista di una degradazione che lo segna agli occhi di tutti come zizzania da estirpare, vergogna da cancellare. Non bisogna però trascurare la tipologia del “principe ranocchio” o de “la bella e la bestia”, in cui la trasformazione in mostro deriva da una colpa e il recupero della forma primitiva avviene solo quando la creatura mostruosa trova chi sia disposto ad amarla in *quella* condizione.

Arriviamo, così, alla modernità e alla riproposizione del mitologema nelle agili e potenti forme della narrativa. Prima di approdare alla fantascienza *tout court*, esiste naturalmente una fase di appropriazione del tema da parte di un fantastico di volta in volta perturbante, orrifico o surreale. A quest'ultima branca appartengono *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) e il suo seguito, *Dietro lo specchio* (1871), capolavori del reverendo Lewis Carroll in cui Alice, in base alle instabili leggi fisiche del paese delle meraviglie, diventa minuscola, passando così attraverso le serrature delle porte, e poi grandissima, creando un formidabile scompiglio nell'universo a rovescio in cui è stata gettata. Il tema del rimpicciolimento/ingrandimento appare sfaccettato e complesso, soprattutto in merito alle differenti dinamiche relazionali instaurate da Alice a seconda delle proprie dimensioni².

Per quanto attiene al fantastico cosiddetto inquietante, dobbiamo fare i conti con *Dottor Jekyll e Mister Hyde* (1883), il meraviglioso romanzo breve di Robert Louis Stevenson, steso in tre giorni e riscritto in altrettanti dopo che Fanny, la compagna dello scrittore, aveva bruciato il manoscritto, terrorizzata dal suo contenuto. Pur se ascrivibile genericamente a tematiche e intenti orrifici, l'opera appare al confine con la fantascienza, in quanto il cambiamento di natura tra Jekyll e Hyde è prodotto da una mistura realizzata in laboratorio. Il nobile scopo del dottore – permettere alle due nature coesistenti nell'uomo di esprimersi indipendentemente – rivela la propria fallacia di fronte agli orrendi crimini commessi da Hyde. La doppiezza umana, con i suoi problemi e le sue contraddizioni, deve restare tale, se si vogliono evitare guai peggiori.

Anche la vampirizzazione può essere considerata come una forma metamorfica. Nella versione storico-folclorica resa celebre dal romanzo di Bram Stoker, *Dracula il vampiro* (1897), quest'ultimo appare come l'esito di una metamorfosi soprattutto spirituale, che conduce alla specifica e sofferente immortalità dell'essere – spezzata solo dal doloroso ma liberatorio rituale del palchetto piantato nel cuore (tema che ha ricevuto, tra le altre,

la splendida riproposizione fantascientifica di *Io sono leggenda*, del 1954, di Richard Matheson, a sua volta traslato in un'ottima versione cinematografica, con l'interpretazione di Will Smith).

Praticamente contemporanei al capolavoro di Stoker sono due tra i celebri romanzi del sommo maestro della fantascienza, Herbert George Wells. Ne *L'isola delle bestie* (1896) il dottor Moreau cerca di applicare a svariati animali le caratteristiche fisiche e psichiche dell'uomo, non ottenendo che una galleria di ibridi i quali, dopo una breve parentesi di ambigua vitalità intellettuale, ripiombano nella loro bestialità originaria (la storia andrebbe letta e meditata da quegli scienziati che, in laboratori ai limiti della legalità, giocano alla manipolazione genetica, su uno sfondo morale quantomeno vago...). Anche il protagonista de *L'uomo invisibile* (1897), il dottor Griffin, è uno scienziato che sperimenta su se stesso l'invisibilità, ovvero la totale penetrabilità della luce in un corpo sottoposto a un particolare trattamento chimico. Ma il "non apparire" diventa un "non essere", una privazione di dignità, tanto che Griffin viene sottoposto a una spietata caccia all'uomo. L'opera è allegoria dell'incomunicabilità interpersonale ma altresì del moderno e funesto primato dell'estetica e del *look* sulle qualità interiori.

Anche la metamorfosi licantrica appare suscettibile di una plausibile analisi (para)scientifica, come avviene ne *Il figlio della notte* (1949), vertice forse assoluto della produzione di Jack Williamson, uno dei maestri statunitensi della fortunata *età dell'oro* di cui sopra. Attraverso una cupa e misteriosa vicenda romanzesca, i licantropi vengono collocati a pieno diritto nell'albero genealogico delle forme animali, come protagonisti di un'arcana e mortale battaglia contro il genere umano. Ma la natura del lupo rivela all'insoddisfatto protagonista un'affascinante promessa di felicità, un sogno naturalistico raggiungibile attraverso una semplice metamorfosi...

Un tema proprio alla fantascienza della seconda metà del Novecento è quello delle mutazioni e dei mutanti, alimentato naturalmente dalla "paura atomica" posteriore a Hiroshima e Nagasaki. Nelle sue espressioni più riuscite, il mutante diventa metafora del *diverso*, un'entità estranea alla comune umanità e vista in modo sospettoso e ostile, come nel terribile *I trasfigurati* (1952) di John Wyndham, in cui una semplice mutazione – come l'aver un piede con sei dita, in seguito alle radiazioni atomiche – è una vergogna da nascondere, se non si vuole incorrere nel dileggio e nelle punizioni imposte da un sistema sociale basato su una continua "caccia alle streghe".

Ma la mutazione diviene anche prefigurazione, se non sinonimo, di una trasformazione positiva del genere umano. Nel geniale *Nascita del superuomo* (1953), Theodore Sturgeon descrive l'incontro di cinque ragazzi, ognuno caratterizzato da un difetto fisico o mentale, ma anche da peculiari doti psicologiche, come la telepatia o la capacità psicinetica. Essi si riuniscono in una *Gestalt* capace di orientare tali straordinari poteri al benessere complessivo del genere umano anziché a una possibile acquisizione di potere sociale o a mire distruttive sul piano materiale o mentale.

A conclusione di questa breve carrellata vediamo stagliarsi i romanzi catastrofici di James Ballard, il maestro inglese della *new wave*, che, nella sua vasta produzione, condusse un'aspra polemica contro la società dei consumi, insieme alla ricerca di nuovi stilemi e forme per le sue narrazioni sarcastiche e apocalittiche. In *Deserto d'acqua* (1963) una nuova era tropicale, oltre a trasformare l'ambiente, facendone il regno d'iguane e alligatori, induce nell'umanità una sottile mutazione psicologica: rinunciando a ogni forma di consorzio sociale, isolati e persi in un ancestrale sogno biologico, i sopravvissuti finiscono per fuggire, ciascuno per conto proprio, nel cuore della foresta neogiurassica,

in una regressione che è un inevitabile adattamento alle mutate condizioni ambientali.

Il tema della metamorfosi appare dunque come un poliedro piuttosto sfaccettato, costituito da molteplici mutazioni dettate da nature ibride in senso fisico nonché psicologico, ma anche – e sempre più nel mondo odierno, alle soglie di una catastrofe ambientale – da un'esigenza evolutiva e adattativa di fronte alla quale le vecchie categorie e classificazioni perdono senso, lasciando il passo all'*uomo nuovo*, dotato di compassione e coscienza cosmica.

1. Restando sempre in tema di metamorfosi, la vicenda sarà ripresa da Dante nel canto XIII dell'*Inferno*, col personaggio di Pier delle Vigne. Né bisogna dimenticare il pezzo di bravura dantesco del canto XXV, con la descrizione di mutazioni e confuse ibridazioni di uomini e rettili: «Ohmè, Agnel, come ti muti! / Vedi che già non se' né due né uno».

2. L'immagine sarà ripresa in almeno due eccellenti romanzi e conseguenti film, *Radiazioni BX distruzione uomo* (1956) di Richard Matheson, in cui un uomo, colpito da misteriose radiazioni, rimpicciolisce in modo lento ma inesorabile, finendo a combattere coi ragni del giardino di casa, e *Viaggio allucinante* (1965) di Isaac Asimov, in cui un'*équipe* di scienziati viene ridotta e iniettata, protetta da una capsula, all'interno di un corpo umano, per intervenire con maggiore efficacia su un ematoma cerebrale.

“

NELLE SUE ESPRESSIONI PIÙ RIUSCITE, IL MUTANTE È METAFORA DEL DIVERSO, ESTRANEO ALLA COMUNE UMANITÀ E VISTO IN MODO OSTILE

”

«Laudator Temporis Acti»: storia e mito in Robert E. Howard

di Pietro Guarriello



Dopo il successo del personaggio di Conan, lanciato prima dal fumetto e poi nelle sale cinematografiche, molto si è scritto e discusso sul suo creatore, Robert Ervin Howard (1906-1936): le sue influenze, le sue qualità narrative, il contesto in cui s'inserisce nell'ambito del *fantasy* (o, meglio, di quel particolare filone denominato *fantasia eroica*, o *sword and sorcery*, per usare una locuzione straniera oramai d'uso comune anche da noi, che letteralmente significa "spada e magia"), il modo d'interpretare e d'intendere la sua narrativa, finanche la sua stessa vita di scrittore, per certi versi, "maledetto". Molto poco si è detto, invece, sulle fonti originali e sulle radici dei suoi apprezzati racconti – tematiche archeologiche e mitologiche che costituiscono dei semi-archetipi, letterari e leggendari. Ciò non è strano, se si considera la sua grande passione per la storia, la cronachistica antica e le memorie di un passato lontano in cui spesso la verità si mescola e confonde con miti e leggende, che da sempre contribuiscono allo *Zeitgeist* di ogni

civiltà, e che riemergono nelle opere dell'autore come chimere narrative. Già diversi anni fa, in uno studio pionieristico sulla *heroic fantasy*¹, il critico Alex Voglino notò che «in Howard si ripropone, in pratica, il tema della riattualizzazione di situazioni letterarie e di temi di fondo che vengono da lontano». Dalla mitologia, appunto, e dall'epica. Alla base dell'*opus* del texano non vi sarebbe, quindi, «una semplice iridescenza di vane fantasie, ma la decomposizione di miti antichissimi che risalgono all'età in cui i popoli interpretavano in maniera simbolica l'aurora, il tramonto, il sorgere delle stelle»². La ricca biblioteca di Howard era stipata di decine e decine di tomi sull'argomento, nei quali verosimilmente va ricercata l'autentica fonte primaria della sua ispirazione³. Di queste sue letture Howard dà ampio risalto nelle lettere scritte a corrispondenti e amici⁴, che documentano in modo critico il livello raggiunto dalla sua erudizione, nonché i suoi vasti e sterminati interessi. Tra le varie fonti di mitologia vi è l'intramontabile *The Age of the Fable*, la poderosa

e importante raccolta curata da Thomas Bulfinch (non a torto considerato il Robert Graves del XIX secolo) amata e studiata anche da Lovecraft.

Considerata la visione del mondo di Howard, non stupisce che il fulcro della sua passione fosse la storia antica, preferibilmente quella del periodo pre-celtico e celtico, l'Età del Bronzo e del Ferro della preistoria britannica, includendo in genere tutto il passato più remoto, avvolto nelle nebbie della leggenda. Egli era praticamente un *laudator temporis acti*, come gli antichi chiamavano i celebratori del tempo che fu, ed è importante sottolineare la sua forte convinzione che le "memorie" storiche delle civiltà più antiche sopravvissessero nel racconto dei miti di popoli e nazioni – come confermato oggi da eminenti studiosi, fra cui Joseph Campbell, il quale ha indirizzato in tal senso quasi tutte le sue ricerche (concretizzatesi in libri come *Il linguaggio dei miti* o *Il racconto del mito*). Nel corso di alcuni decenni, tuttavia, la verità storica di alcune leggende è stata documentata anche da numerose scoperte archeologiche: gli scavi di Schliemann non hanno forse rivelato la fondatezza della leggenda di Troia? Occorre quindi tenere in gran conto la massima del filosofo Karl Jaspers, secondo cui i miti contengono sempre simboli e crittogrammi che è necessario decifrare affinché si possa arrivare a una Verità.

Tornando alle "preferenze" di Howard, è lui stesso a dirci, nella sua autobiografia, che il "fulcro principale" del suo amore per la storia, la tradizione e la leggenda è, per l'appunto, l'antica Britannia⁵. Questa "scoperta" avvenne molto presto, quando non era che un ragazzino. A soli quattordici anni – ci informa Lyon Sprague de Camp, suo biografo ufficiale – trascorse alcuni mesi col padre a New Orleans: giunto in città, la prima cosa che fece fu visitare la più vicina biblioteca pubblica, dove la sua immaginazione fu colpita da un libro sulla Britannia ai tempi della conquista normanna. Howard ne ricavò un'impressione profonda, che avrebbe portato dentro di sé per tutta la vita.

L'interesse per le storie delle terre d'Albione si trasferì presto nella sua narrativa, fin dai primi racconti; ne *La Razza Perduta* (*The Lost Race*, 1927) riportò una teoria che voleva fossero stati i Cimbri i primi a insediarsi in terra irlandese, mentre la maggior parte degli storici dell'epoca propendeva per altre ipotesi⁶. Molto probabilmente Howard difendeva la teoria, allora poco accreditata, dello storico Henry Smith Williams, riportata nel saggio *History of Ireland*, scritto nel 1905 (libro ovviamente presente nella biblioteca dello scrittore). Howard, tuttavia, non scrisse mai dei veri e propri saggi di argomento storiografico, sebbene la sua sterminata erudizione in materia gli permettesse di controbattere persino alle teorie d'illustri professori; ciononostante, con i suoi corrispondenti ne disquisiva con passione, e dal suo ricco epistolario possono essere estrapolati dei veri e propri saggi sull'argomento.

Se si tiene presente questa propensione dello scrittore verso l'antichità, la sua abilità nel costruirvi intorno delle superbe narrazioni, diventa emblematico un curioso episodio della sua vita. Nel 1931, fra i lettori di «Weird Tales» si sparse la voce che egli non fosse un semplice scrittore, ma un insegnante di storia antica in un'università della California che si diletta, per gioco o per soddisfare il proprio ego, a scrivere racconti per i *pulp* del tempo. Questa notizia circolò così insistentemente, anche nelle missive dei lettori della rivista, al punto che il direttore Farnsworth Wright si vide costretto a scrivere una lettera a Howard, pregandolo di confermare o screditare la voce. La

smentita fu quindi pubblicata sulle pagine dedicate alla posta di «Weird Tales». Howard era particolarmente orgoglioso di questo episodio⁷, che in effetti dimostra la sua grande abilità nel costruire e tratteggiare retroscena molto verosimili.

L'influenza, il fascino e le suggestioni esercitate sull'autore di Cross Plains dalle fonti dell'antichità si dichiarano in modo particolare all'interno della sua narrativa del periodo più maturo, quando iniziò a far "piazza pulita" dei nomi inventati a favore di quelli tratti dal passato, limitandosi talvolta a qualche leggera modifica. Questo tratto è palese nella sua creazione fondamentale, l'Era Hyboriana, per la quale elaborò addirittura un intero scenario pseudo-storico e mitologico, retroscena e sfondo della serie di Conan il Barbaro. Dando libero sfogo alla propria immaginazione, il Bardo di Cross Plains fece vagare Conan in ogni angolo del globo, nell'Europa primeva, in Asia o in Africa, tramutandolo di volta in volta in mercenario o guerriero, ladro o bandito, pirata o predone. I lettori amavano quelle storie per il loro sapore nuovo, che combinava l'azione eroica alla Burroughs con la magia nera, le divinità maligne di Lovecraft e i favolosi imperi preistorici di Clark Ashton Smith. Questo scenario "fantastorico" fu ispirato dalla lettura, nel 1931, di una serie di articoli sull'Atlantide scritti da un funzionario francese. L'Era Hyboriana prende infatti vita, forse non casualmente, dal presunto sprofondamento di Atlantide, una leggenda alla quale R. E. H., a modo suo, credeva⁸. La sua creazione si colloca prima dell'inizio delle ere conosciute e finisce con un cataclisma, la cui memoria si trascina fino alle vaghe e distorte leggende dei giorni nostri.

Dopo aver scritto il pezzo intitolato *L'Era Hyboriana*, Howard passò il manoscritto a Lovecraft, suo amico e corrispondente, il quale, dopo averlo letto, lo commentò in una sua lettera, dicendo come Howard possedesse «più vivido e drammatico senso della storia» di chiunque altro. Tuttavia, HPL rimproverò al suo corrispondente di usare troppo spesso, forse facendone un abuso, nomi ripresi dal passato reale.

Se si tiene però conto della particolare natura ucronica del mondo creato, la soluzione appare sotto una luce diversa. Così facendo, Howard suggerì fantasticamente quell'ideale continuità fra storia e mito che aveva sempre vagheggiato. La Cimmeria di Conan, ad esempio, non è un nome inventato, come molti potrebbero essere indotti a pensare, giacché era una terra reale (ne parlò anche Omero, nell'*Odissea*) anticamente posizionata in Asia Minore, nel territorio che oggi viene chiamato Armenia⁹, anche se Howard nelle sue narrazioni l'identificava con la Scozia, pensando forse alla sopracitata teoria che voleva fossero proprio i Cimmeri il primo dei popoli celtici insediatisi in Britannia.

Lo stesso nome di Conan deriva dalle leggende irlandesi. L'esperto Sprague de Camp, nel suo piccolo dizionario dei nomi Hyboriani¹⁰, ha ipotizzato una sua filiazione da Conann (con la doppia enne finale), leggendario re fomoriano la cui gente era in stato di perenne conflitto con i Nemediani (altro popolo dell'Irlanda preistorica inserito da R. E. H. nell'Era Hyboriana). Ma, molto probabilmente, il personaggio di Conan deve più alla leggenda che alla storia; nei miti celtici si parla infatti di tal Conan Mac Morna (ovvero, Conan "figlio di Morna"), colui che si diceva fosse il guerriero più impavido e avventuroso dei Fianna, le milizie al comando dell'alto Re nel III secolo a. C. Come si narra nelle cronache, egli era molto forte e coraggioso (per questo era conosciuto anche come Conan "il Baldo") ed

eccelleva in molte discipline; oltre a usare, a volte, un linguaggio scurrile, amava il sidro e le belle donne. Notati i sorprendenti parallelismi, si può tranquillamente affermare che proprio questo personaggio potrebbe, con ogni probabilità, essere stato il modello e l'ispiratore del Conan di Howard, il quale sicuramente conosceva questa leggenda. Al pari degli Eroi del Mito, l'esistenza di Conan è costellata di lotte, passioni e drammi epici e divini, nonché di numerose stragi fra uomini e mostri. Come le saghe del folklore tradizionale, la narrativa howardiana entra insomma nelle fonti dell'immaginario.

Un altro interessante parallelismo, in bilico tra realtà e leggenda, risiede nella figura del dio Crom, la divinità dei Cimmeri howardiani, il cui nome potrebbe farsi risalire all'antico culto irlandese di "Crom Cruach" ("Dio della Collina"), divinità sanguinaria rappresentata da un grande idolo d'oro al quale i Celti sacrificavano bambini per propiziarsi la fertilità delle messi. Nelle *Antiche storie e fiabe irlandesi* troviamo inoltre un altro eponimo, "Crom Déoil", che la leggenda voleva fosse un druido con qualità di veggente e poteri semidivini.

Di esempi come questi se ne potrebbero citare a centinaia, utilizzando i nomi di luoghi e personaggi scelti da Howard per costruire l'Era Hyboriana, nella cui creazione letteraria fece confluire e, in pratica, compendì tutte le sue letture, le sue conoscenze e anche le credenze storiche e mitologiche, creando uno sfondo plausibile e non alternativo a quello reale – e, quindi, proprio per questo così vivido e realisticamente verosimile.

Può forse sembrare un controsenso definire l'universo di Howard come un mondo non alternativo a quello reale (al contrario, ad esempio, di quello inventato e descritto da Tolkien, *La Terra di Mezzo*), ma ci sono buoni motivi per credere che Howard costruì effettivamente la sua Era Hyboriana sulla base di precise fonti storiche, e non solo sull'onda dell'immaginazione.

Diversi indizi, infatti, indurrebbero a pensare che l'autore texano si fosse ispirato per l'Era Hyboriana a credenze e concetti storici risalenti al V secolo a. C. È nelle cronache di quel periodo che si parla anche, per la prima volta, di quel favoloso regno del Nord chiamato Iperborea, situato nelle Terre Incognite, di cui si poteva solo favoleggiare. Quella, inoltre, fu l'epoca in cui i Cimmeri, secondo gli storici, sarebbero stati scacciati dalle rive del Mar Nero dagli Sciti (gli antenati dei Pitti), andando poi a insediarsi in Britannia, diventando così i primi Celti. Era quindi un'epoca che Howard trovava storicamente interessante e di cui subì il fascino, con tutta probabilità ispirandovisi direttamente per tratteggiare l'ambiente e l'epoca mitica dei suoi racconti. Del resto, anche il più volte citato de Camp, primo esperto e studioso di cose howardiane, notò come i nomi ripresi e trasferiti da Howard nell'Era Hyboriana fossero soprattutto quelli del periodo compreso tra il IV e il VI secolo a. C.

Anche uscendo dall'era di Conan e guardando al resto dell'opera howardiana troviamo chiare evidenze analoghe. Innanzitutto quel senso, quella presenza mai secondaria dell'antichità e del remoto che fa da sfondo a quasi tutte le sue storie (anche di ambientazione moderna), molti dei cui protagonisti sono immaginati e ritratti a partire dalle gesta degli eroi del passato irlandese. Pensiamo a Turlough O'Brien (che compare in racconti celebri, come *L'uomo nero* o *Gli dei di Bal-Sagoth*), che storicamente era un nipote di Brian Boru, morto nella leggendaria e sanguinosa battaglia di Clontarf, combattuta in Irlanda contro i nemici danesi¹¹. O a Cormac Mac Art (protagonista di storie perlopiù inedite in Italia), realmente vissuto nel III

secolo dell'Era Cristiana, che fu uno dei supremi re d'Irlanda, fondatore, secondo la tradizione, della mitica fortezza di Te-mair. Anche un personaggio minore come Conn, che appare nel racconto *Il crepuscolo del dio grigio*, fu tratto da una leggenda irlandese: questi fu, infatti, un valoroso re d'Irlanda (spesso chiamato anche Conn "dalle Cento Battaglie"), dalla cui figura, secondo alcuni storici, sarebbe derivato il nome della regione del Connacht.

Se Howard utilizzò spesso nomi reali, "rielaborando" e a volte plasmandovi sopra cronache e personaggi leggendari, se ne appropriò però in un contesto personalissimo e del tutto originale. La letteratura *fantasy*, a ben vedere, si è formata nient'altro che dalle varie fonti mitopoetiche: l'epica e la fantasia tradizionale, il folklore, le saghe e le fiabe.

In conclusione, si potrebbe definire Robert E. Howard un "evemerista" della letteratura, che trasformò in rappresentazione fantastica i fatti storici portati sul piano della leggenda. Ma il suo rapporto con la storia e il mito fu molto più profondo e "intimo" di quanto emerso dai saggi e dalle biografie a lui dedicati, travalicando l'interesse della semplice lettura. È per questo che il suo stesso uso delle parole assume, nei momenti migliori, nello spazio di un racconto o nelle righe frammentarie di una poesia, il carattere di un mito universale.

1. Cfr. Alex Voglino, *Le radici della fantasia eroica*, in *Heroic Fantasy*, a cura di Lin Carter, Fanucci, Roma 1979.

2. Vladimir J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, Newton&Compton, Milano 1992, p. 130.

3. Per una lista, peraltro selettiva e senza pretese di completezza, dei volumi presenti nella biblioteca di R. E. H., cfr. *Robert E. Howard's Library*, in *The Dark Barbarian. The Writings of Robert E. Howard: a Critical Anthology*, a cura di Don Herron, Greenwood Press, Westport 1984, pp. 183-200.

4. Una significativa scelta dell'epistolario howardiano è stata pubblicata, dalla Necronomicon Press, in due fitti volumetti di *Selected Letters* nel 1989 e nel 1991, a cura di Glen Lord e S. T. Joshi.

5. *A Touch of Trivia*, in *The Last Celt: a Bio-Bibliography of Robert Ervin Howard*, a cura di Glenn Lord, Berkley Publishing, 1977.

6. Edward Lhuuyd, le cui teorie Howard menziona in una lettera, era dell'idea che i primi abitanti della Britannia fossero stati i celti gaelici, mentre di tutt'altro avviso erano le tesi dello storico William Baxter, il quale vedeva nei "Briganti" i primi Britannici.

7. Cfr. *Selected Letters. 1931-1936*, cit., p. 7.

8. «Circa Atlantide, credo sia esistito qualcosa del genere, sebbene non faccia mie le teorie su una civiltà evoluta che vi abitava [...]. Io penso che gli Atlanteani fossero semplicemente gli antenati dell'uomo di Cro-Magnon, i quali, per qualche ragione, sfuggirono al fato che distrusse il resto della tribù.» *Selected Letters. 1923-1930*, cit., p. 20.

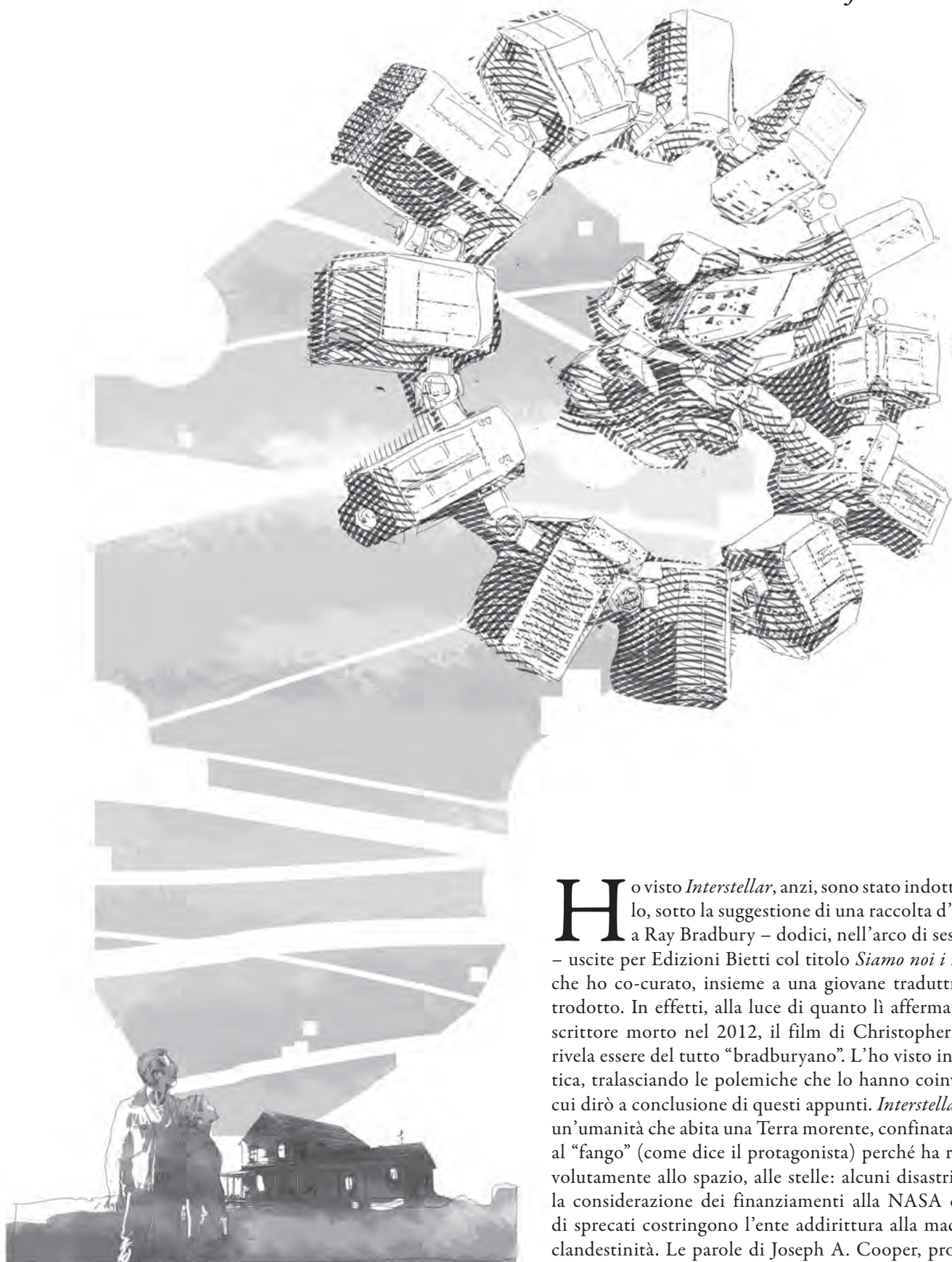
9. Per ulteriori notizie cfr. Francesco Bruni, *La Cimmeria di Conan tra mito e leggenda*, ne *Il ritorno di Conan*, «Yorick Speciale», n. 17bis, Reggio Emilia 1996.

10. Lyon Sprague de Camp, *I nomi Hyboriani*, in Id., Lion Carter e Björn Nyberg, *Conan il Barbaro*, Mondadori, Milano 1980.

11. Probabilmente pochi sanno che, ancor prima di Howard, questo personaggio storico fu sfruttato narrativamente anche dal grande scrittore vittoriano di *ghost stories* Sheridan Le Fanu, il cui romanzo *The Fortunes of Colonel Turlogh O'Brien* fu serializzato nel 1846 a Dublino, a cura di James Mc Glasham. Cfr. Gary William Crawford, *J. Sheridan Le Fanu: a Bibliography*, Greenwood Press, Westport 1995.

Il mito dello spazio, da Bradbury a «Interstellar»

di Gianfranco de Turrís



Ho visto *Interstellar*, anzi, sono stato indotto a vederlo, sotto la suggestione di una raccolta d'interviste a Ray Bradbury – dodici, nell'arco di sessant'anni – uscite per Edizioni Bietti col titolo *Siamo noi i marziani*, che ho co-curato, insieme a una giovane traduttrice, e introdotto. In effetti, alla luce di quanto lì afferma il grande scrittore morto nel 2012, il film di Christopher Nolan si rivela essere del tutto "bradburyano". L'ho visto in quest'ottica, tralasciando le polemiche che lo hanno coinvolto e su cui dirò a conclusione di questi appunti. *Interstellar* parla di un'umanità che abita una Terra morente, confinata in mezzo al "fango" (come dice il protagonista) perché ha rinunciato volutamente allo spazio, alle stelle: alcuni disastri tecnici e la considerazione dei finanziamenti alla NASA come soldi sprecati costringono l'ente addirittura alla macchia, alla clandestinità. Le parole di Joseph A. Cooper, protagonista

del film, richiamano in più punti quelle di Bradbury. Ex pilota spaziale, deve affrontare chi a livello scolastico, in base a note teorie complottistiche, non crede si sia mai giunti sulla Luna, riscrivendo i libri di testo e chiamando l'*Apollo* «un'assurdità». Nel colloquio con l'ex pilota, l'insegnante di sua figlia definisce astronavi e razzi come macchine inutili, aggiungendo: «Dobbiamo insegnare la Terra ai nostri figli, non come abbandonarla».

«Siamo una generazione di guardiani» chiosa il preside. Riferendo l'episodio al padre della defunta moglie, Cooper, indignato, reagisce: «È come se ci fossimo dimenticati chi siamo – esploratori, pionieri, non guardiani. Un tempo, per la meraviglia, alzavamo lo sguardo al cielo, sentendoci parte del firmamento. Ora, invece, lo abbassiamo, preoccupati di far parte del mare di fango».

Così, invece, l'autore delle *Cronache marziane* commentava i tagli alla NASA: «Com'è possibile che preferiamo guardarci la punta delle scarpe piuttosto che la grande nebulosa di Orione? Come mai abbiamo perso la Luna e siamo tornati indietro da Marte? Il problema è costituito, naturalmente, dai nostri politici, uomini che non hanno poesia nel cuore, né sogni nella testa. Giunti sulla Luna, la poesia ha iniziato a svanire. E, senza poesia, i sogni non durano. Abbiamo bisogno dello spazio per una serie di motivi che non abbiamo ancora scoperto» (1996). I toni sono pressoché identici.

Sono due temi «alla Bradbury», che nelle interviste critica sia la «dittatura delle minoranze», che fanno correggere i libri in base ai loro pregiudizi ideologici, sia la riduzione dei fondi all'ente spaziale americano, l'interruzione dei voli, la fine di un sogno nato negli anni Sessanta, quando, nel 1986, dopo il disastro del *Challenger* un'ossessiva campagna mediatica mandò in crisi il progetto. Cosa che si sta ripetendo oggi se, come pare, nell'estate del 2014 la NASA ha annullato il programma per far tornare l'uomo sulla Luna.

Eppure il nostro destino, dice il famoso autore di fantascienza, è tra le stelle. Qui si trova la nuova frontiera dove verremo messi alla prova, dove si svilupperà una nuova religiosità, perché abbiamo bisogno di miti: «Prima di quanto pensiamo, l'uomo lascerà il pianeta Terra e s'inoltrerà nello spazio, in un nuovo e meraviglioso viaggio verso l'ignoto. Credo che i viaggi nello spazio ci daranno una nuova immagine di Dio. L'uomo deve diventare pari a Dio. L'uomo è una fusione di umano e divino. Credo che il nostro corpo contenga la vera anima di Dio. Noi siamo, irrevocabilmente e responsabilmente, il Dio stesso incarnato e dobbiamo portare il suo seme nello spazio» (1972).

Nel film si vede proprio questo: l'equipaggio dell'astronave va in cerca della «nuova frontiera», un pianeta abitabile per gli emigrati dalla Terra morente. Ne visita altri due, piuttosto inospitali, fino all'epilogo conclusivo. E l'esodo dell'umanità è un altro tema tipico di Bradbury – basti pensare alle *Cronache marziane*. Lo scrittore statunitense critica anche il politicamente corretto, il buonismo e l'ipocrisia: quella che, nel film, potrebbe causare il disastro della missione, con la figura del dottor Mann che dice di aver trovato un pianeta abitabile (il secondo visitato) ma mente, pensando solo a salvare se stesso.

Una delle tematiche di fondo di Bradbury è la famiglia. *Interstellar* è una sua difesa: dopo la morte della moglie, l'ex astronauta si occupa dei figli e li protegge, mentre questi

restano in contatto con lui ad anni-luce di distanza, con il tempo che passa velocemente per loro e lentamente per il padre. Il figlio, Tom, si scoraggia, ma la figlia Murphy, pur non avendo più notizie da lui, si batte, laureandosi in fisica e lavorando alla NASA, per trovare il modo di risolvere una equazione gravitazionale fondamentale per capire i paradossi del viaggio galattico. La scena finale, col padre – la cui età è rimasta immutata – che incontra la figlia ormai centenaria, è un'altra prova di questo legame, che supera lo spazio-tempo.

Uno dei più famosi temi di Bradbury è costituito dagli alieni «buoni»: ebbene, alle spalle delle sorti dell'umanità e dell'astronave di *Interstellar* in viaggio verso l'ignoto vegliano proprio questi alieni («Loro»), che forse hanno addirittura creato il buco spaziotemporale (il *wormhole*) e che, nella parte finale del film, trovano la soluzione ai problemi che affliggono l'umanità. Sono forse gli uomini d'un lontanissimo futuro, come pensa Cooper? In tal caso, non cambierebbe molto: è l'idea di una entità che ci sorveglia e protegge che qui conta...

Anzi, a maggior ragione: se i marziani di Bradbury in fondo siamo noi – come lo scrittore dichiarò a un giornalista di «Playboy» nel 1996 – allo stesso modo questi misteriosi «Loro» potrebbero forse essere una proiezione nostra, il nostro io futuro. A questo proposito, nel 1949 lo scrittore pubblicò un racconto, *Telefonata notturna*, poi inserito in *Io canto il corpo elettrico!*, dove un bambino parla al telefono con il proprio alter ego del futuro.

Il che ci riporta a un'altra tematica cara al Nostro: il viaggio nel tempo. Ma, attenzione! Il colpo di genio di soggettisti, sceneggiatori e regista è che questo viaggio è indietro, non avanti, e andando a ritroso non modifica il futuro ma lo *crea*, lo *realizza*, senza successive interferenze, dandogli il *la*, facendo cadere i libri della biblioteca e indicando la direzione della sede nascosta della NASA; poi, suggerendo a Murphy come sciogliere la famosa equazione irrisolvibile e permettendo all'uomo di viaggiare (ed emigrare) fra le stelle.

Ciò avviene grazie alle cinque dimensioni del tesseracto, il cui centro è una biblioteca, crocevia dimensionale e temporale del sapere, una specie di Aleph borgesiano, altro luogo-simbolo essenziale per Bradbury, la cui realizzazione nel film fa pensare ai mondi matematici di Escher. La funzione della biblioteca è centrale nella formazione dell'autore delle *Cronache marziane*, che odia le università, afferma come lì non si possa imparare a scrivere e sceglie la biblioteca, nella quale un autodidatta può decidere cosa leggere, senza che vi sia qualcuno a porre dei veti: «Non sono mai andato all'università. Andavo in biblioteca quando ero alle elementari a Waukegan, al liceo a Los Angeles, trascorrendovi intere giornate d'estate. È molto più divertente che andare a scuola, semplicemente perché si può scegliere cosa leggere senza dar retta a nessuno. Quando vedevo certi libri che le mie figlie erano obbligate a portare a casa e a leggere, perché poi le avrebbero interrogate, pensavo: «E se non vi piacciono?». Sono un bibliotecario nato. Mi sono *scoperto* in biblioteca. Mi sono *trovato* in biblioteca. Quando cominciai a innamorarmi delle biblioteche, ero un ragazzino di appena sei anni. Mi sono reso conto che è la biblioteca la vera scuola» (2010).

Ecco perché definisco *Interstellar* un film “bradburyano”, forse indipendentemente dalle intenzioni dei suoi autori, pur non essendo privo di omaggi ai classici della fantascienza filmica, da *2001. Odissea nello spazio* (con il computer CASE, che di certo assomiglia e migliora l’HAL 9000) a *Guerre stellari* (con il tipo di navetta sulla quale, a conclusione della pellicola, il protagonista parte per andare in cerca della sua bella, con alle spalle, nella cabina di pilotaggio, TARS, la parte mobile del computer).

Il film ha ricevuto molte critiche, cui accennavo all’inizio, per la sua poca verosimiglianza scientifica – anzi, per i suoi errori. Verrebbe voglia di dire: *embè?* Anzi: *chisseneffrega!*

È una vecchia storia, questa: anzitutto, siamo di fronte a un film o a un romanzo e non a un documentario scientifico, o a un saggio di Hawking (che, comunque, non è il Vangelo e ha ridiscusso certe sue teorie). È cinematografia o narrativa di fantascienza, non un trattato di astrofisica o cosmologia.

La fantascienza, come dice il termine italiano, ha una parte *fanta*: dove sta allora lo scandalo? Ma il termine originale, si dirà, è *science fiction*, vale a dire narrativa scientifica, o, meglio, a sfondo scientifico, che racconta di fatti scientifici (come disse Bradbury in un’intervista del 1972, «una scorciatoia che ci istruisce sui nostri basilari problemi scientifici senza esibizionismi, prediche o forzature, né cessando di essere divertente»). Ma è la stessa cosa, e in merito ho pubblicato un articolo su «Urania» (n. 1598, settembre 2013) intitolato, appunto, *Fantascienza: una questione etimologica* (scusate l’autocitazione). Il fatto che molti dimenticano è che il “padre della fantascienza”, Hugo Gernsback, che nel 1926 pubblicò la prima rivista specializzata, «Amazing Stories» (“storie sorprendenti” o “meravigliose”, non certo “scientifiche”), nel suo “manifesto programmatico” fece riferimento a tre ispiratori del nuovo genere letterario: Verne, Wells e Poe, un francese, un inglese e un americano, autori di storie simili ma diverse fra loro, so-

prattutto Poe, che di vera e propria scienza nei suoi racconti e nel suo unico romanzo non ne mise poi tanta – e, se lo fece, non scelse di certo quella ortodossa – ma, al contrario, sconfinò nel fantastico, nell’onorico, nella metapsichica (oggi parapsicologia), nell’occulto e nel sovrannaturale. Tutte cose che farebbero storcere il naso ai fantascientisti “ortodossi” odierni; eppure, guarda un po’, Gernsback poneva Poe tra i “padri fondatori” del genere da lui battezzato *scientific fiction*, poi *scientific fiction* e, infine, *science fiction*.

A mio giudizio, se si vuole ridurre la fantascienza a narrativa di stretta divulgazione scientifica, di sola previsione del futuro o d’informazione sullo sviluppo delle scienze esatte, si commette un errore madornale. Non solo ponendosi il problema: *e se poi non ci azzecca, che si fa?*, ma anche considerando che, alla fine, ci si costringerebbe a *non* considerare come vera fantascienza la quasi totalità della produzione che va sotto questa etichetta. Tanto che, per uscire dall’impasse, non ricordo più quale autore americano propose di «considerare *science fiction* tutto quello che viene definito *science fiction*»!

La vera caratteristica della fantascienza è il *sense of wonder*, quel senso del meraviglioso che gli appassionati americani videro nelle opere e nelle riviste pubblicate fra gli anni Trenta e Cinquanta del Novecento, ma che si può estendere a tutto il genere. Non solo quella delle origini o della giovinezza di molti lettori presi dalla nostalgia deve suscitare quelle sensazioni, ma *tutta*. Una narrativa a sfondo più o meno scientifico-tecnologico incapace di suscitare nei lettori il senso del meraviglioso ha fallito nel suo scopo. A mio modesto parere,

Interstellar lo suscita di certo, indipendentemente dal fatto che alcune idee spettacolari del regista, come il pianeta che orbita attorno al buco nero, non siano scientificamente plausibili, e indipendentemente da alcune lungaggini della trama.

Concluderei con un’alzata di spalle.

“

L’UOMO LASCERÀ
IL PIANETA TERRA
E S’INOLTREERÀ
NELLO SPAZIO,
IN UN NUOVO E
MERAVIGLIOSO
VIAGGIO VERSO
L’IGNOTO. CREDO
CHE I VIAGGI NELLO
SPAZIO CI DARANNO
UNA NUOVA
IMMAGINE DI DIO.
L’UOMO DEVE DIVEN-
TARE PARI A DIO

”

Culianu e l'approccio cognitivo nella storia delle religioni

di Roberta Moretti



Il 21 maggio del 1991, a Chicago viene assassinato Ioan Petru Culianu, professore romeno di soli quarantun anni ma con alle spalle molte e importanti pubblicazioni di storia delle religioni. Esperto della tarda antichità, del Rinascimento italiano e dei viaggi ultraterreni nelle diverse epoche e culture, Culianu adottava un approccio interdisciplinare allo studio del fenomeno religioso. Spaziando dalla fisica alla matematica e alla geometria, era un attento osservatore della storia delle idee¹, dotato inoltre di uno spiccato interesse per la nascente scienza dei processi cognitivi. La sua opera scientifica era affiancata da un'intrigante produzione narrativa, dove affrontava con maggiore libertà espressiva quelle tematiche storico-religiose di cui era profondo conoscitore, con lo spirito di un esploratore ai confini dell'immaginazione. Sapeva bene che, nella dimensione mentale, spazio e tempo seguono regole diverse da quelle del mondo *esterno*, e che nel linguaggio narrativo avrebbe potuto trovare uno strumento più adatto a

rappresentare, in termini immaginari, quelle esperienze religiose legate a uno stato alterato della coscienza, in cui tempo e spazio giocano un ruolo chiave. Lo scorso 5 gennaio Culianu avrebbe compiuto sessantacinque anni: ne sono trascorsi quasi venticinque dalla sua morte, senza che sia emerso il movente del suo cruento omicidio. In molti continuano a sostenere si sia trattato di un delitto politico, provvisto di misteriose connessioni con ambiti esoterici. Nel mondo intellettuale e tra i suoi amici studiosi permane il ricordo di una personalità originale, il cui pensiero, anticipatore di una svolta nelle scienze religiose, non riesce tuttora a essere completamente colto. Il suo fu il destino di una genialità interrotta al culmine della propria potenzialità creativa.

Il presente scritto ha lo scopo d'inquadrare il pensiero in un filone di ricerca che, muovendo i primi passi negli Stati Uniti proprio negli anni della sua morte, prende il nome di *neuroteologia*. Dedicato allo studio secondo una prospettiva neurologica dei fenomeni religiosi implicanti uno stato alterato della coscienza², assume una forma più compiuta a partire dal XXI secolo, con l'utilizzo della sofisticata tecnologia SPECT (*tomografia computerizzata a emissione singola di fotoni*), per rilevare le basi neuroanatomiche – e, quindi, le attività cerebrali – sottese all'esperienza mistico-religiosa. L'esperimento svolto attraverso questo dispositivo coinvolse monaci e monache in stato di meditazione profonda: gli studiosi si preoccuparono di rilevare, mediante *hi-tech*, l'attività e le immagini del cervello, per capire quali fossero le zone correlate all'esperienza spirituale³.

Culianu fu senz'altro un precursore dell'approccio cognitivo nella storia delle religioni – anche se, come possiamo ben immaginare, secondo presupposti totalmente diversi da quelli dei sopracitati neuroscienziati americani. Possiamo trovare una prima svolta in questa direzione ne *I miti dei dualismi occidentali*⁴, un'analisi comparata dei miti e della loro struttura nei sistemi gnostici della tarda antichità. Tuttavia, è importante ricordare come, sin dai suoi primi scritti, questi fosse pienamente d'accordo con Wilhelm Anz, lo studioso della *Religionsgeschichtliche Schule*, nel ritenere che la questione centrale dello gnosticismo fosse *l'ascensione dell'anima*. Anz, scrive Culianu, «aveva avuto ragione: l'ascensione dell'anima, in quanto esperienza immediata ed effettiva e realizzazione pratica della gnosi, è, in fondo, il fine ultimo di questa e perciò può essere posta al centro assoluto dell'interesse dello gnostico»⁵.

Lo studioso romeno, tuttavia, non si limitava a rilevare la centralità di quest'esperienza celeste nello gnosticismo, ma vedeva nell'ascensione dell'anima, o *psicanodia*, un tema pre-

sente nelle religioni di tutto il mondo, dai presocratici sino ai giorni nostri. Sembrava che lo studioso cominciasse già a estrarre dall'imponente flusso delle idee della storia umana uno degli elementi primordiali da cui tutto si genera, il nucleo stabile dal quale, come nei frattali, partono ramificazioni e varianti infinite.

Nella prefazione a *Iter in silvis*⁶ Culianu accomuna gli gnostici ai romantici, la Grecia presocratica di un Empedocle a *Il maestro e margherita* di Bulgakov, sottolineando come entrambi cercassero una risposta alla stessa domanda: «Dove viene il male?», e come questo fosse compatibile con l'esistenza di Dio⁷. A distanza di secoli, secondo Culianu, entrambi si

posero lo stesso quesito in quanto dualisti, e il dualismo è la condizione *sine qua non* delle molteplici forme dello gnosticismo. Cerchiamo quindi di capire cosa intendesse esattamente parlando di dualismo.

Un intero capitolo de *I miti dei dualismi occidentali* è dedicato a *La questione del dualismo*: non essendoci, a quanto pare, un accordo preciso sulla sua definizione, Culianu tenta di darne un significato condiviso. Nel citato capitolo scopriamo che «la parola *dualismus* fu "inventata" nel 1700 da Thomas Hyde, per indicare in modo sintetico una delle più importanti caratteristiche della religione persiana: la contrapposizione tra due spiriti»⁸. È quindi utilizzabile la semplice definizione elementare e minimale dei dizionari, «opposizione tra due principi», a patto che, sottolinea Culianu, «si precisi il significato esatto dei termini. "Opposizione" implica antagonismo, e "principio" indica che abbiamo a che fare con l'origine

di qualche cosa: ci troviamo dunque in presenza di due entità separate, ciascuna delle quali è all'origine di una sua propria creazione»⁹. In linea generale, si tratta della contrapposizione tra i principi di bene e male.

Importante è rilevare che Culianu conosceva approfonditamente le ricerche di Ugo Bianchi sulla comparazione di varie mitologie in diverse aree, che avevano fatto emergere parallelismi o variazioni sul tema anche in popoli privi di scrittura. Tali risultati generavano domande sulla genesi indipendente di questi racconti, sollevando importanti quesiti relativi al fenomeno religioso, come, ad esempio, l'esistenza di un meccanismo fondamentale del pensiero umano capace di produrre narrazioni simili. Fu forse con questo spirito che Culianu – intenzionato a studiare a fondo tale questione, a suo giudizio tra le più centrali e irrisolte nella storia delle religioni – stese *I miti dei dualismi occidentali*, frutto di una ricerca condotta nell'ambito del prestigioso *Doctorat d'État* conseguito alla Sorbona nel 1987¹⁰.

“

I VIAGGI ULTRATERRENI, O VISITE IN ALTRI MONDI, SONO FRA LE TRADIZIONI PIÙ ANTICHE DELL'UMANITÀ

”

Con lui cominciano ad affacciarsi nuove ipotesi sull'origine e l'interpretazione del dualismo. Da un punto di vista mitologico, Culianu osserva che «una costruzione ottenuta attraverso opposizioni binarie può talvolta portare a miti assai simili nella loro struttura profonda, ma molto differenti nella loro struttura superficiale»¹¹. La questione più rilevante, tuttavia, emerge mettendo in relazione la struttura profonda del dualismo, presente nei miti, con quella *bicamerale* dei due emisferi cerebrali. Un importante riferimento era costituito dalle allora recenti scoperte del neuroscienziato statunitense Roger Sperry, Nobel per la medicina nel 1981, sulla specializzazione emisferica delle funzioni cognitive. Queste ricerche – condotte su soggetti cui, per gravi forme epilettiche, era stato rescisso il corpo calloso che collega i due emisferi – mostravano come, qualora separati, i due emisferi non potessero più comunicare nell'interpretazione dei segnali provenienti dal mondo esterno e come ognuno di essi sembrasse possedere non soltanto funzioni completamente diverse, ma anche coscienze separate¹².

Tali scoperte neurofisiologiche avevano indotto lo studioso romeno a considerare la questione del dualismo sotto una nuova luce, che vedeva nell'ipotesi di base dei due principi creatori, delle cose buone e di quelle cattive, uno schema fondamentale innestato nella mente umana, di cui si sarebbero sviluppate e moltiplicate nei secoli diverse varianti, anche in relazione al tipo di società, a ragioni economiche e sociali, e via dicendo. I miti gnostici sarebbero partiti dunque da uno schema di base, da cui poi una semplice «regola di produzione» avrebbe generato «tutte le possibilità logiche contenute nelle loro sequenze, combinandole quasi sempre in maniera originale. Si direbbe che il sistema, una volta messo in movimento, abbia la tendenza a esaurire tutte le sue potenzialità»¹³.

Quasi come sua controparte narrativa, troviamo un'immagine simile nel racconto *La sequenza segreta*, dove un eretico immaginario, Giovanni di Cappadocia, ci proietta in una visione ucronica nella quale la dimensione di Dio appare come un enorme processo mentale cui afferiscono le menti umane, poiché tutte «le anime nascono solo per pensare e si riproducono unicamente per riprodurre il pensiero, in modo che tutto alla fine sia pensato». Il processo di questa sorta di mente universale si fonda su una peculiare logica combinatoria, finalizzata a permutare tutte le possibili varianti contenute nel sistema: una volta pensate – e, quindi, esaurite – queste ultime, si comporrà una «sequenza segreta» e il mondo potrà cessare di esistere, richiamando la profezia dell'eretico di

Cappadocia, secondo cui «qualsiasi idea ha il suo contrario e la somma totale di tutte le idee e dei loro contrari è zero».

Publicata in Italia poco dopo il suo assassinio, l'ultima opera saggistica di Ioan Petru Culianu esplora i cosiddetti *viaggi dell'anima*¹⁴. Centrale in essa è l'indagine sul funzionamento della mente umana; l'intento è chiaro sin dalle primissime pagine, nelle quali l'autore si propone di mettere in luce il nucleo strutturale comune alle varie tipologie di racconti: «Qualche anno fa – scrive – cominciai a rendermi conto che era assolutamente necessario scrivere una storia generale dei viaggi ultraterreni, poiché era l'unico modo per verificarne la possibile unità, all'interno della molteplicità»¹⁵. Essi avrebbero potuto

servire da chiavi d'accesso, così come le ricerche neurologiche risultavano utili a spiegare i fenomeni religiosi, come nel caso del dualismo. Inutile dire come, attraverso l'osservazione dei cosiddetti viaggi ultraterreni, lo studioso potesse avere a disposizione un'ampia gamma di materiale su cui riflettere, provenienti dalla dimensione mentale.

I viaggi ultraterreni, o visite in altri mondi, sono fra le tradizioni più persistenti dell'umanità, tanto che, osserva lo studioso, la loro presenza è attestata in tutti i tempi, dall'antichità sino ai giorni nostri. Tali mondi sono stati esplorati, nei secoli, da sciamani, streghe, malati mentali, catalettici e da chiunque si trovasse in uno stato alterato della coscienza – valgano come esempio le esperienze fuori dal corpo o di premorte documentate in ambito medico. Dal punto di vista storico, Culianu pone l'accento sull'universalità del fenomeno, mentre sul piano epistemologico, che include la sua natura e ubicazione, con-

corda con chi ritiene siano universi mentali¹⁶. Alla luce di tale considerazione, per la scienza dei processi cognitivi è tanto fondamentale quanto urgente comprendere il funzionamento della mente umana – secondo lo studioso, infatti, la localizzazione e le caratteristiche dello spazio mentale rappresentano uno degli enigmi più imperativi della nostra epoca.

In base alle sue osservazioni, Culianu ipotizza almeno due proprietà fondamentali di questo spazio: l'*infinità* e la *pluri-dimensionalità*. La prima potrebbe offrire una spiegazione dell'illimitata diversità degli scenari descritti e documentati, facendo supporre che non esista un percorso limitabile all'interno dello spazio mentale, dove, sottolinea, «non vi è limite al nostro immaginare sempre più spazio». Per ciò che riguarda, invece, la seconda, il capitolo *Equipaggiamento per lo storico della quarta dimensione* delinea la storia che ha portato l'uomo a immaginare e teorizzare scientificamente più dimensioni dello spazio, a partire appunto dalla quarta¹⁷.

“

NELLA DIMENSIONE MENTALE, SPAZIO E TEMPO SEGUONO REGOLE DIVERSE DA QUELLE DEL MONDO ESTERNO

”

Tali caratteristiche configurano il nostro spazio mentale come un universo completo e parallelo al mondo esterno che, secondo lo studioso, non esisterebbe affatto se quello interno non lo percepisse. Tuttavia, specifica, tra la realtà esteriore e quella interiore vi è un rapporto d'*interdipendenza*, per cui esse non possono essere parallele, visto che la prima è connessa alla seconda mediante peculiari strutture percettive. Questo rapporto di reciproca dipendenza fa pensare a una mente che proietta una realtà a partire da percezioni psicofisiche internamente strutturate. Culianu evidenzia, inoltre, che non sappiamo fino a che punto operiamo una chiara distinzione i due mondi, né siamo coscienti della loro interferenza. Lo dimostrano i malati mentali, gli schizofrenici e altri casi di seria alterazione della coscienza, in cui si modifica l'interpretazione e la percezione del mondo esterno. La realtà, insomma, non è così stabile come sembrerebbe.

La mente risulta fondamentale nella configurazione della realtà e, poiché il mondo esterno non può esistere senza quello interno, è naturale considerare che per la persona che muore questo mondo scompaia. Prosegue invece per coloro il cui universo interiore abbia ancora attivi quei meccanismi psicofisici e percettivi che lo collegano col mondo esterno. Questi due mondi – dalle caratteristiche così diverse da sembrare paralleli, benché interdipendenti – sono scissi dalla morte, così come i due emisferi, quando è reciso il corpo calloso (attraverso la *commissurotomia*).

È una similitudine che, del resto, richiama un altro dualismo. Nella storia dell'evoluzione umana, l'emisfero sinistro si è perfezionato nelle sue funzioni – ad esempio, il linguaggio – mentre quelle del destro sono sempre state più misteriose. Negli ultimi anni, tuttavia, in ambito neurologico è emersa una documentazione che ha aperto una finestra sulle sue funzioni e su come la nostra percezione della realtà possa cambiare completamente e inaspettatamente. Si tratta della testimonianza umana e scientifica di Jill Bolte Taylor, neuroscienziata americana colpita a trentasette anni da un ictus che le ha messo fuori uso parte dell'emisfero sinistro. La neuroscienziata è stata introdotta in uno stato in cui le sensazioni sono slegate dal tempo e dai confini del corpo, in uno spazio creativo colmo d'intuizioni proprie all'emisfero destro. In tale dimensione, la Taylor ha scoperto una pace interiore velata di misticismo, sentendosi tutt'uno con il flusso dell'universo, in una beatitudine definita come *nirvana*¹⁸. Leggendo la sua testimonianza mi sono venuti in mente molti di quei passaggi nella narrativa di Culianu in cui, all'improvviso, si scardina la percezione di spazio e tempo e il lettore viene proiettato in una dimensione sincronica che annulla i confini e le contrapposizioni del mondo finito, dove si descrive un'esperienza di rottura fra l'esistenza quantificabile e una parte segreta, inesprimibile della propria coscienza, fino ad allora sconosciuta¹⁹.

Credo sia dunque importante esaminare la *fiction* di Ioan Petru Culianu nel quadro complessivo della sua opera – e ciò vale anche per la produzione scientifica che si riverbera nella sua narrativa. La libertà legata all'immaginario e al linguaggio creativo ci avvicina a quelle situazioni in cui si scardina lo schema binario del pensiero, frutto della mente bicamerale. In tal modo, mediante un'immaginazione accompagnata dall'intuizione, è possibile aprire una dimensione straordinaria nella quale gli opposti coincidono e i confini individuali scompaiono, in cui l'essere non è una parte ma il tutto, in quell'attimo

senza tempo che può definire lo stato mistico, l'asceti, la contemplazione, la meditazione profonda – ma anche, in termini fisico-matematici, l'accesso a una *quarta dimensione*.

A differenza della Taylor, l'io narrante de *Il rotolo diafano*, raccolta di racconti di Culianu, rimane uno spettatore cosciente del proprio stato, è il testimone che si annida da qualche parte – forse, nell'emisfero sinistro. Nel resoconto della neuroscienziata, quel testimone appare a tratti, per riportarla alla razionalità, ridarle la capacità di comunicare il suo stato e, quindi, salvarle la vita. Nella dimensione ordinaria, in una realtà denotata dallo spazio tridimensionale e dallo scorrere del tempo, le funzioni dall'emisfero sinistro sono evidentemente fondamentali. Tuttavia, l'esperienza trasformativa della studiosa americana ci rivela un significato profondo dell'esistenza umana e il suo stretto collegamento con l'universo, un aspetto del nostro essere cui normalmente non diamo peso ma che potrebbe risultare altrettanto necessario per l'evoluzione, tanto individuale quanto umana.

1. Per approfondimenti sull'apporto di Culianu alla storia delle idee cfr. Roberta Moretti, *Ioan P. Culianu storico delle idee: esempi di metodologia ermeneutica*, in *Religion, Fiction and History. Essays in Memory of Ioan Petru Culianu*, a cura di Sorin Antohi, Nemira, Bucarest 2001.

2. Questo filone di studi ha avuto inizio con Michael Persinger. Il neuroscienziato canadese, interessato agli aspetti neuropsicologici connessi alle esperienze religiose e paranormali, mise a punto il cosiddetto "casco di dio", per trovare una correlazione tra campi magnetici ed esperienze mistiche.

3. Cfr. Andrew Newberg, Eugene d'Aquili, Vince Rause, *Dio nel cervello: la prova biologica della fede*, Mondadori, Milano 2002.

4. Jaca Book, Milano 1989.

5. Ioan Petru Culianu, *Gnosticismo e pensiero moderno: Hans Jonas*, L'Erma di Bretschneider, Roma 1985, p. 102.

6. Sfameni, Messina 1981. Quest'opera contiene una serie di saggi scritti tra il 1975 e il 1980 dedicati all'esplorazione del fenomeno gnostico.

7. Ibidem.

8. *I miti dei dualismi occidentali*, cit., p. 25.

9. Ivi, p. 26.

10. Ioan Petru Culianu, *Recherches sur les dualismes d'Occident. Analyse de leurs principaux mythes*, Doctorat d'Etat, 1987 (ANRT, Université de Lille III, Microfiche, Lille-Thèses, ISSN 0294-1767).

11. *I miti dei dualismi occidentali*, cit., p. 41.

12. Il primo a ipotizzare che ciascun emisfero avesse una mente propria fu Meinard Simon Du Pui, nel 1780, che affermò come l'uomo avesse un doppio cervello e una doppia mente. Cfr. Jill Bolte Taylor, *La scoperta del giardino della mente. Cosa ho imparato dal mio ictus cerebrale*, Mondadori, Milano 2009, p. 29.

13. *I miti dei dualismi occidentali*, cit., p. 22.

14. Ioan Petru Culianu, *I viaggi dell'anima. Sogni, visioni, estasi*, Mondadori, Milano 1991.

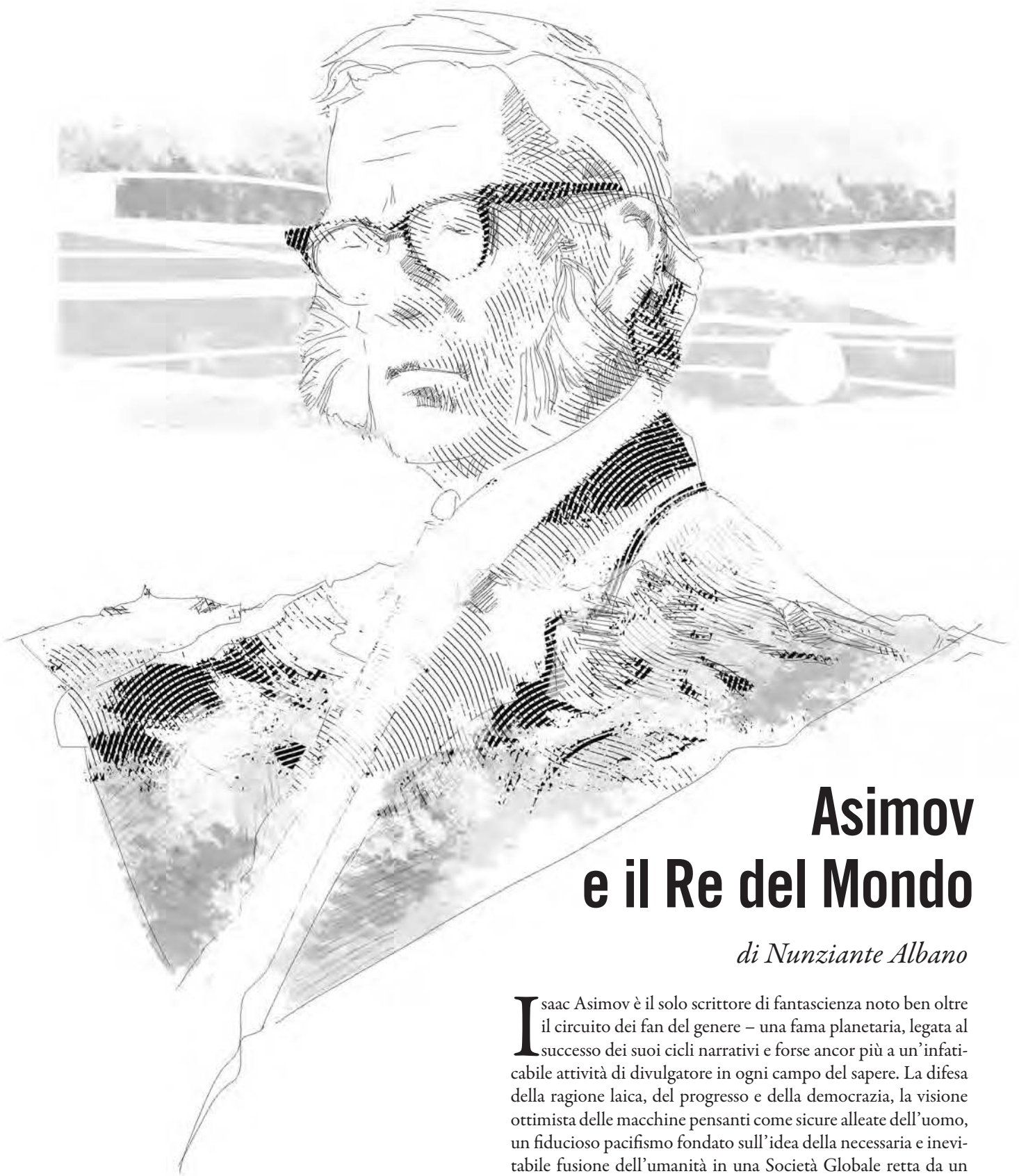
15. Ivi, p. XV.

16. Ivi, pp. 4ss.

17. In ivi, pp. 15ss. Cfr. anche Roberta Moretti, *Ioan P. Culianu e il valore conoscitivo dell'immaginazione letteraria*, in Ioan Petru Culianu, *Il rotolo diafano*, Elliot, Roma 2010.

18. Cfr. Jill Bolte Taylor, op. cit.

19. Cfr. *Il rotolo diafano*, cit.



Asimov e il Re del Mondo

di Nunziante Albano

Isaac Asimov è il solo scrittore di fantascienza noto ben oltre il circuito dei fan del genere – una fama planetaria, legata al successo dei suoi cicli narrativi e forse ancor più a un'infaticabile attività di divulgatore in ogni campo del sapere. La difesa della ragione laica, del progresso e della democrazia, la visione ottimista delle macchine pensanti come sicure alleate dell'uomo, un fiducioso pacifismo fondato sull'idea della necessaria e inevitabile fusione dell'umanità in una Società Globale retta da un unico Governo Mondiale – questi elementi gli hanno fatto guadagnare anche il ruolo di bonario *guru* del pensiero ateo, razionalista e scienziata di stampo illuminista. Seppur non infondata, quest'immagine è superficiale e limitata. Letta in controluce, la sua opera svela infatti equivoci e sorprendenti motivi mitopolitici legati a temi scabrosi come la manipolazione psichica, le influenze occulte operanti nella storia e soluzioni politiche

(quali un governo mondiale e una tecnocrazia “illuminata”) dai risvolti totalitari. Asimov mostra l’interferenza di tre rilevanti miti moderni: l’Impero universale, la cospirazione millenaria e il Re del Mondo. In questa sede parleremo dell’ultimo e dei testi in cui affiora, cioè la trilogia di *Foundation* e il romanzo *La fine dell’Eternità*.

La prima spazia dal tramonto del Primo Impero Galattico all’Interregno che ne segue. Lo scienziato Hari Seldon scopre la *psicostoria*, «branca della matematica che studia le reazioni di un agglomerato umano a determinati stimoli sociali ed economici... Implicito in tutte queste definizioni il fatto che l’agglomerato umano in questione deve essere sufficientemente grande da consentire valide elaborazioni statistiche. [...] Un ulteriore assunto è che la comunità esaminata deve essere, essa stessa, all’oscuro dell’analisi psicostorica affinché le sue reazioni siano assolutamente istintive»¹. Applicando la scoperta a trilioni di sudditi galattici, questo singolare scienziato-profeta pronostica il crollo dell’Impero e l’avvento di trenta millenni di oscurantismo e barbarie. Per ridurre a mille anni l’“età oscura” e favorire l’avvento di un nuovo Impero, studia un piano secolare (il Piano Seldon) che affida a due Fondazioni, nuclei del regime futuro.

La prima è una nutrita colonia di scienziati messi a redigere l’Enciclopedia Galattica, immensa Arca del sapere imperiale, il cui vero scopo è restituire unità politica alla Galassia in disgregazione. Popolo e capi devono ignorare i dettagli del Piano per seguirlo spontaneamente – manca perciò di studiosi di psicostoria, un piccolo gruppo dei quali compone invece la seconda colonia. Questa guida in segreto la storia galattica, anche grazie alla “mentalic”, disciplina che permette di leggere le menti, manipolarle o distruggerle – poteri quasi magici che, in termini pratici e simbolici, mostrano come questi “iniziati” siano i veri continuatori dell’opera di Seldon. È una comunità di studiosi soggetti a severa disciplina, dissimulati tra gli abitanti di un misterioso pianeta-rifugio, un’*élite* di “maghi” capaci, insomma, di manipolare la psiche individuale e collettiva, pianificando il corso della storia in vista di un remoto fine politico-messianico. È una setta segreta di tipo mistico-esoterico, una specie di Masoneria galattica.

Ne *La fine dell’Eternità*, invece, una sorta di limbo spaziotemporale (l’“Eternità”) ospita la comunità degli Eterni, tecnici e scienziati capaci di viaggiare nel tempo. Soggetti a un lungo e severo tirocinio, questi studiano per migliaia di anni il corso della storia, al fine di risparmiare alle varie civiltà terrestri catastrofi di ogni sorta; grazie a macchine del tempo, inviano in ogni epoca spie addestrate per studiare la società e reclutare a forza nuovi membri. Dai loro rapporti si valutano interventi “correttivi”, pianificati a mezzo di complessi elaboratori e attuati da altri agenti segreti. Anche l’Eternità pratica una sorta di psicostoria: si studia “psicomatematica” e si elaborano “profili psicologici” delle società osservate. Come nel caso precedente, una sovrastruttura mitico-religiosa lascia all’umanità solo vaghi indizi della loro esistenza². Eternità e Fondazioni sono accomunate dalla presenza di un’occulta, monastica tecnocrazia votata a un’arrogante missione filantropica che guida nei secoli i destini dell’umanità ignara, grazie a una scienza fantastica e segreta.

Veniamo ora al mito del Re del Mondo, che emerge alla fine dell’Ottocento negli scritti di due poligrafi francesi. Ne *Les fils de Dieu* (1873), lo studioso di miti indù Louis Jacolliot riporta il racconto di certi bramini sulla preistorica città di “Asgartha”, plurimillenaria sede del “Brahmatma”, capo supremo dei bramini

d’India e manifestazione di Dio sulla Terra³. Jacolliot pare ignoto ad Alexandre Saint-Yves d’Alveydre, autore di scritti profetici e mistici che circolano nei gruppi esoterici *fin de siècle*. Ne *La mission des Juifs* questi aveva prefigurato l’avvento della “Sinarchia”, una teocrazia che avrebbe dovuto estendersi a tutto il mondo, sovrastare ogni Stato e perseguire un sincretismo universale sulla base dei valori giudaico-cristiani⁴. Nel 1886 Saint-Yves scrive *Mission de l’Inde en Europe. Mission de l’Europe en Asie*⁵, dedicato a un luogo occulto dell’Asia chiamato *Agarttha*, «dove una popolazione di milioni di persone è governata da un sovrano pontefice, il “Brahatmah” [...]. Questo regno fu trasferito nel sottosuolo e celato agli abitanti della superficie all’inizio del Kali Yuga [...]. L’Agarttha ha a lungo beneficiato di una tecnologia ben più avanzata della nostra, comprendente l’illuminazione a gas, la ferrovia e i viaggi in aereo. Il suo governo è quello ideale della “Sinarchia”, che le razze della superficie terrestre hanno perduto all’epoca dello scisma che pose fine all’Impero Universale nel IV millennio a. C. e che Mosé, Gesù e Saint-Yves hanno cercato di restaurare (era questo il tema della *Mission des Juifs*). Ora come allora l’Agarttha invia degli emissari nel mondo superiore, di cui ha una perfetta conoscenza. Non solo le più recenti scoperte dell’uomo moderno, ma tutta la sapienza delle diverse ere è custodita nelle sue biblioteche»⁶.

Il mito, tuttavia, si diffonde a partire dal 1922, col racconto della fuga dalla Russia dei Soviet del polacco Ferdinand Ossendowsky, di enorme successo e più volte tradotto⁷. *Bestie, uomini e dèi* è un western siberiano con spietati miliziani rossi, fiumi ghiacciati, bufere, capanne di fortuna e zattere di tronchi, tribù selvagge, fiere e banditi, che nei capitoli finali si muta in viaggio esotico ed esperienza mistica. Giunto in Mongolia, l’autore soggiorna tra genti diverse, visita templi e città, raccogliendo miti e leggende in cui «sente parlare di un regno sotterraneo di ottocento milioni di abitanti chiamato “Agharti”, della sua [...] autorità spirituale, “Brahyma, il Re del Mondo” [...] e di molte altre cose che avvalorano la tesi di Saint-Yves»⁸. Ecco apparire per la prima volta il Re del Mondo, associato all’Agarttha.

È un mito occidentale sotto spoglie asiatiche, dunque; d’ora in poi, tuttavia, la misteriosa Agarttha si confonde con Shambala, la città sacra o regno paradisiaco del buddhismo tibetano, sede di sovrani spirituali posta su una montagna inaccessibile⁹. Un esempio di tale commistione si trova nell’opera di Nicolai Roerich, pittore, esoterista, antropologo e filantropo russo emigrato negli Usa. Alla fine degli anni Venti, questi compie lunghi viaggi in Asia centrale, di cui narra in libri che ottengono una buona diffusione; in uno di essi accenna sia al popolo sotterraneo degli Agartthi sia alla città celeste di Shambala, vedendo però in quest’ultima la sede del Re del Mondo¹⁰.

Un’elaborazione in chiave moderna del mito di Shambala/Agarttha appare infine nel 1933 con *Lost Horizon*, romanzo dell’inglese James Hilton che narra di Shangri-La, luogo di beatitudine posto in una remota valle himalayana¹¹. Gli abitanti, provenienti da ogni parte d’Oriente e Occidente, vi sono giunti per caso o, come il protagonista, sono stati scelti per le loro qualità e cooptati anche a forza. Il clima unico della vallata, le virtù degli alimenti locali, la pratica di discipline psicofisiche e l’uso di speciali sostanze permettono loro di sviluppare una longevità e doti intellettuali straordinarie, applicate a coltivare ogni forma di sapere; al contempo, radunano tesori culturali di ogni epoca e Paese, per salvarli dalla prossima catastrofe mondiale e preparare il germe di una civiltà futura. La fonte ispiratrice di Shangri-La va

probabilmente ricercata in alcuni passi nei quali Roerich esalta la regione himalayana come luogo elettivo di studio e saggezza per le singolari virtù terapeutiche e vitalizzanti e immagina un incontro culturale e spirituale di Oriente e Occidente, per superare i rischi di una catastrofe imminente e restaurare l'Età dell'Oro¹². Secondo Piero Di Vona, che su tale mito ha svolto una sagace ricerca, *Lost Horizon* «costituisce il modello esemplare del travisamento occidentale dell'idea [tradizionale e guénoniana] del centro supremo e del suo capo»¹³. Anch'egli lo ritiene un mito di conio occidentale, cui attribuisce un'influenza rilevante nel XX secolo, emersa nei luoghi più vari e sorprendenti¹⁴.

Da questo best seller Frank Capra derivò nel 1937 un film di successo. Asimov, avido lettore e spettatore, dovette restare colpito dal libro o dalla pellicola – ipotesi rafforzata da un passo di Hilton sulle ricerche svolte a Shangri-La: «Uno di essi [...] faceva importanti ricerche di matematica; un altro stava coordinando Gibbon e Spengler entro una vasta sintesi di storia della civiltà europea»¹⁵. Anche la Seconda Fondazione, infatti, conduce complessi studi di matematica e storia, e può ben dirsi che lo scrittore newyorchese si fosse ispirato a Gibbon e Spengler nel disegnare una vasta sintesi di storia futura. Se la Seconda Fondazione impersona il Centro segreto che custodisce la sapienza del mondo e ne guida la storia, la figura di Seldon, “iniziatore e legislatore” del ciclo a venire, richiama lo stesso Re del Mondo. Come la città himalayana, la Prima Fondazione sottrae il sapere universale a una prevista prossima decadenza, mentre la Seconda tiene segreta la propria esistenza, coltiva virtù particolari e sceglie i membri per cooptazione. La differenza con Shangri-La risiede nel ruolo attivo svolto dalle Fondazioni: non sono solo un rifugio degli ottimi e custodi del sapere ma parimenti agenzie occulte di un potere salvifico universale. C'è da supporre che Asimov conoscesse espressioni ben più esplicite del mito di un governo occulto mondiale: forse Roerich, se non pure Ossendowski. Se in *Foundation* è chiara la presenza del mito, nella missione degli Eterni trova massima espressione l'idea di un Centro Supremo che guida il mondo ma non ne fa parte¹⁶.

Basettoni e occhialoni da icona pop celerebbero, dunque, ben altro che un bonario scrittore ateo, positivista e scienziato: una figura ambigua che nutre ansie spengleriane per la fine della civiltà e produce fantasie millenariste su inquietanti élite tecnocratiche para-esoteriche e pseudo-religiose. Dottor Asimov o Mister Isaac?

1. Isaac Asimov, *Il ciclo delle Fondazioni*, Mondadori, Milano 2005, p. 14. Il postulato della necessaria inconsapevolezza delle masse rispetto alla scienza che le studia implica la necessità da parte dello scienziato “psicostorico” di operare occultamente, secondo un “protocollo” che nega alla radice uno dei caratteri fondamentali della scienza moderna: la dimensione pubblica. Che un'idea simile sia stata partorita da un convinto assertore e divulgatore del valore supremo della scienza lascia invero molto perplessi.

2. «Come sai, i secoli sono al corrente dell'esistenza dell'Eternità [...]. Hanno una vaga consapevolezza della nostra capacità di prevenire catastrofi che potrebbero essere fatali all'umanità.» [...] “Ci sono cose, tuttavia” continuò Finge, “che non si devono sapere, e prima fra tutte la nostra facoltà di modificare il Reale quando è necessario. Infatti l'incertezza prodotta da tale conoscenza avrebbe effetti disastrosi» (Isaac Asimov, *La fine dell'Eternità*, Mondadori, Milano 1988, p. 58).

3. Joscelyn Godwin, *Il mito polare*, Edizioni Mediterranee, Roma 2001, pp. 97-99.

4. Egli sperava che il suo Sovrano fosse il Papa stesso. Il termine Sinarquia ha avuto fortuna ed è entrato nell'immaginario complottista, combinandosi con altre entità nel ruolo di supremo burattinaio occulto della Storia.

5. Il libro è stato pubblicato di recente in Italia a cura di Gianfranco de Turrís e con una documentata introduzione di Godwin. Cfr. Alexandre Saint-Yves d'Alveydre, *Il regno di Agarthà*, Arkeios, Roma 2009.

6. Joscelyn Godwin, *Introduzione*, in *ivi*, pp. 16-17. Alcuni studiosi (cfr., in particolare, Marco Baistrocchi, *Agarthà: una manipolazione guénoniana?*, in «Politica Romana», n. 2, 1995) vedono nell'opera di Saint-Yves un tentativo messo in atto da taluni ambienti cattolici per impedire la diffusione in Occidente di dottrine spirituali orientali alternative alle religioni abramitiche, creando una leggenda esoterica di sapore indù ma dai contenuti ebraico-cristiani.

7. Cfr. *Beasts, Men and Gods*, Dutton, New York 1922 (tr. it.: *Bestie, uomini e dèi*, Edizioni Mediterranee, Roma 2000).

8. Joscelyn Godwin, *Introduzione*, cit., p. 22. Accusato di plagio dal famoso esploratore Sven Hedin, Ossendowsky affermò d'ignorare del tutto il libro di Saint-Yves.

9. Per Guénon, il Re del Mondo è identico al legislatore primordiale, figura propria a tutte le tradizioni spirituali che fissa le leggi di ogni ciclo cosmico-storico, presso il quale prima della fine dei tempi si ritireranno le forze spirituali, per custodire i semi da gettare all'inizio del ciclo successivo. Cfr. René Guénon, *Il Re del mondo*, Adelphi, Milano 1977 (apparso dapprima su «Atanòr», n. 12, dicembre 1924, poi in volume, a Parigi, nel 1927). Su questo libro controverso e sul mito di Agarthà cfr. Marco Baistrocchi, op. cit.

10. Cfr. Nikolaj Konstantinovič Roerich, *Shambala. La risplendente*, 2 voll., Amrita, Torino 1997 (sugli Agarthi cfr. vol. II, pp. 45-48; su Shambala e il Re del Mondo cfr. *ivi*, pp. 59-60). Su Roerich cfr. Joscelyn Godwin, *Il mito polare*, cit., pp. 120-126.

11. James Hilton, *Orizzonte perduto*, Mondadori, Milano 1960. Shan-gri-La, nome di pura fantasia, è chiaramente modellata sulla Sham-ba-la del mito tibetano.

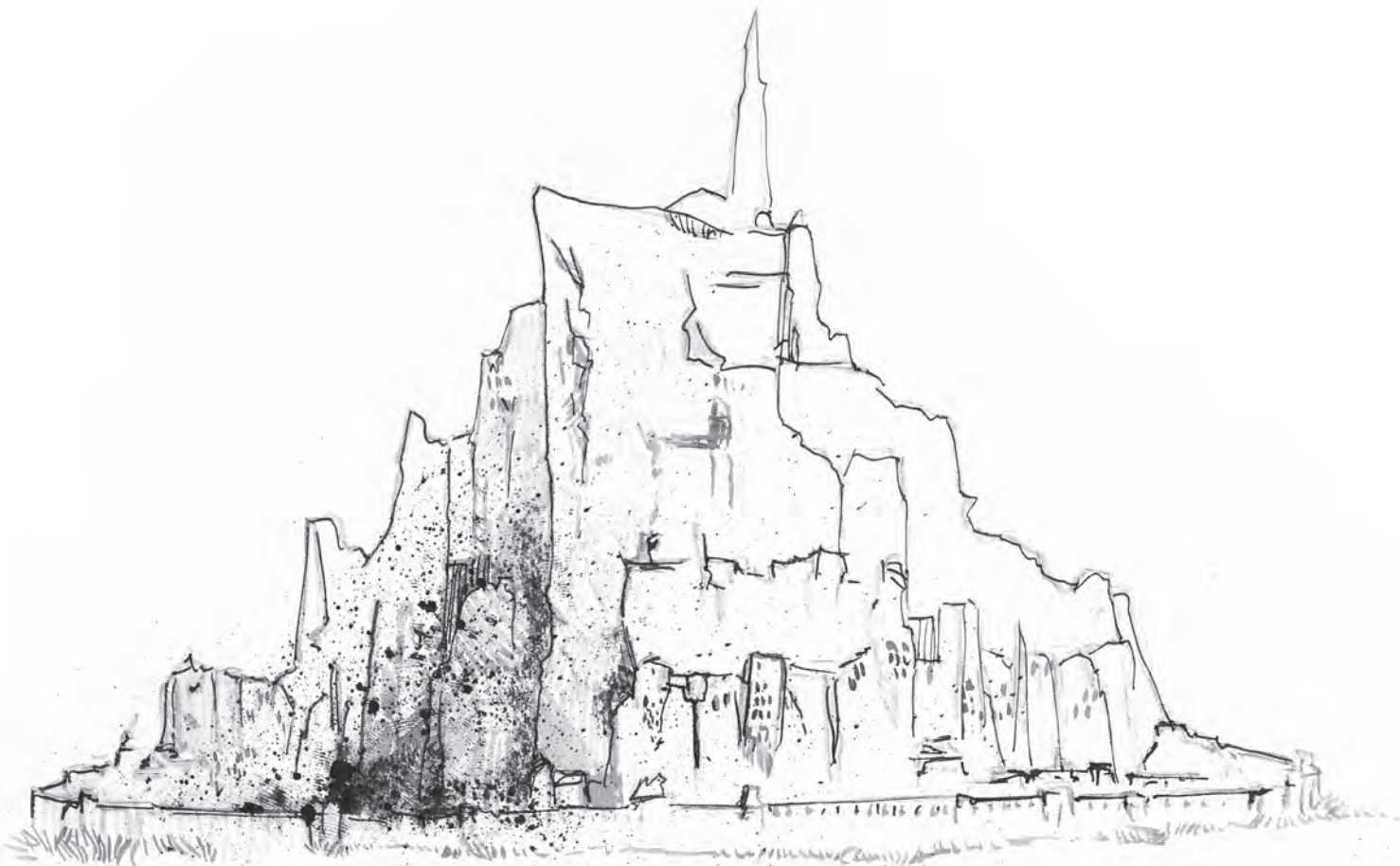
12. Nikolaj Konstantinovič Roerich, op. cit., pp. 17-18.

13. Piero Di Vona, *Evola, Guénon, De Giorgio*, ESI, Napoli 1993, p. 204.

14. Dall'elusivo potere che abita *Il Castello* di Kafka a certe figure dei romanzi esoterici di Meyrink, dai rinascanti culti pagani descritti ne *Il Serpente piumato* di David Herbert Lawrence alla città nascosta di Hilton. Cfr. *ivi*, capp. 5 (*Il Re del mondo mito del XX secolo*) e 9 (*Masoneria, sovversione mondiale, cattolicesimo*). Secondo Di Vona perfino l'enciclica *Quas Primas*, con cui nel dicembre 1925 (a un anno dal libro di Guénon) Pio XI, per la prima volta nella storia del cristianesimo, definì solennemente la natura regale di Gesù e istituì la festa di Cristo Re, sarebbe la pronta risposta della Chiesa al diffondersi di questo mito nei primi anni Venti.

15. James Hilton, op. cit., p. 182. È arcinoto che l'idea per il ciclo delle Fondazioni venne ad Asimov nel 1941, a seguito dell'appassionata lettura di *Ascesa e declino dell'Impero Romano* di Gibbon.

16. Sembra ispirarsi a questo mito anche il romanzo di fantascienza, scritto nel 1952 dal prolifico Vargo Statten (*alias* John Russel Fearn), *The G-bomb* (tr. it.: *Notte sul mondo*, Libra Editore, Bologna 1979). Qui i pochi europei superstiti di una catastrofe globale, rifugiatisi sui monti himalayani, ridanno vita a un embrione di civiltà con l'aiuto di un saggio tibetano. Da notare anche che nel romanzo di Asimov *Paria dei cieli* (1950) la Terra, contaminata da millenni a seguito di una remota guerra nucleare, vede proprio nell'altopiano himalayano la sola area immune da radiazioni, nella quale s'insedia il palazzo del Governatore imperiale.



Alle radici della fiaba

di Alex Voglino

Il trattare in modo quanto più possibile esauriente (sia pure nei limiti di spazio imposti) l'argomento che costituisce l'oggetto di questo breve saggio presuppone di rispondere anzitutto ad almeno due essenziali domande preliminari: cosa s'intende per letteratura fantastica? Cos'è una fiaba? Per quanto attiene al primo dei due quesiti, se ci si volesse strettamente attenere al contenuto etimologico dell'espressione (vale a dire tutto quanto *non* rappresenta letteratura *mimetica*, cioè d'imitazione pedissequa del mondo sensibile), ci si troverebbe di fronte a una materia sterminata, estesa dai primi testi religiosi d'Oriente e Occidente fino a opere letterarie moderne, quali *Il Signore degli Anelli* di J. R. R. Tolkien o la saga di *Harry Potter*. Ora, per capirci davvero, occorre prendere le cose alla lontana, partendo da una prospettiva d'ordine generale. Si può dire che all'Uomo appartengano due essenziali

tipi di letteratura, una letteratura del *Sacro* e una letteratura del *profano*, e che la prima cessi di essere intesa come tale e diventi letteratura fantastica attraverso un ben individuabile processo, distinto in due grandi momenti.

Con la rivoluzione cristiana e la riduzione della Storia a una dimensione soteriologica, abbinata all'idea (e all'ideale) di un'unicità confessionale, la letteratura del Sacro opera il suo primo travestimento, occultando dietro simboli narrativi e uno smalto superficiale di riferimenti cristiani i propri segreti esoterici, che sono di per sé del tutto *areligiosi*.

In un secondo momento – grazie al riuscito tentativo della cultura laica di ridurre al profano l'essenza della realtà – la letteratura fantastica diventa definitivamente tale, cioè sinonimo di fola ed eccentricità.

Sia ben chiaro: letteratura del Sacro e del profano hanno praticamente convissuto sempre, anche nei tempi antichi, ove la seconda andava a costituire le cosiddette storie *false* (basti pensare al noto esempio citato da Eliade nel suo *Trattato di Storia delle Religioni*, in merito alle storie di Coyote presso i Pawnee) e detta divisione resta sostanzialmente vera anche nel contesto di quell'insieme che viene definito, spesso sommariamente, letteratura fantastica.

Nella sua essenziale continuità, comunque, la letteratura del Sacro ha assunto forme molteplici, di cui, ben inteso, la fiaba non è che una fra molte. Sarebbe, anzi, opportuno distinguere la tradizione culturale di tipo mediterraneo da quella dei popoli germanici, scandinavi e di area celtica, specie per il diverso impatto che il cristianesimo ebbe sull'una e sulle altre.

Nell'ambito mediterraneo, infatti, ben prima della venuta di Cristo la civiltà greco-romana conobbe quel processo di allontanamento dall'*esperienza* del Sacro e dalle fonti dell'autentica conoscenza che, sul piano della comunicazione, si traduce in un allontanamento progressivo dalla mitologia, in direzione della "letteratura". All'impatto con la religiosità cristiana, il mondo greco-romano si presentò, dunque, con un sostanziale vuoto metafisico, al di là delle forme, e la fede nel *Nuovo Dio* andò a colmare spazi vacanti senza doversi scontrare con radicate e soprattutto *vissute* concezioni sacrali alternative.

In parole povere, il paganesimo fu liquidato perché era già un cadavere imbalsamato. Il suo posto fu preso da una religione che – rinnegando, sulla scorta del progetto biblico, la concezione arcaica del Tempo, inteso come insieme *ciclico* e distinto su basi qualitative in *tempo sacro* e *tempo profano* –

tramite l'incarnazione del Verbo, fece della Storia (divenuta espressione di un tempo banalmente *lineare*) la sede della salvezza, relegando il sovrasensibile in una dimensione fideistica e intellettualizzante assieme e negando, in nome dell'unicità e personalizzazione del suo Dio, la presenza operante e reale delle "potenze" nel mondo sensibile: cancellando d'un colpo le *ierofanie*, le manifestazioni del Sacro, che avevano reso per decine di millenni il mondo un luogo incantato e nello stesso tempo pullulante di *faglie* aperte sull'Assoluto (a cominciare dai luoghi sacri e dalle linee di potenza).

Ben diverso si presenta il quadro per quanto concerne le altre civiltà cui facevamo riferimento.

Esse infatti si differenziano radicalmente da quella mediterranea per un motivo essenziale, ricco d'implicazioni: l'aver mantenuto vive, sino all'incontro col cristianesimo e oltre, una religiosità e una tradizione pagane, misteriche, universalistiche, cosmocentriche, assolutamente viventi.

Ciò fece sì che la tradizione letteraria del Sacro rimanesse anonima e orale per almeno cinque secoli dopo la venuta di Cristo (e difficilmente si potrebbe pensare a una prova più inequivocabile dell'ortodossia tradizionale di questi popoli) e che essa sopravvivesse poi, a partire dall'anno Mille, sotto la specie dell'Epica, della Saga o della narrazione mitologica. Sotto tali forme queste fondamentali civiltà tramandarono il proprio patrimonio sacro e sapienziale, almeno sino ai primi del 1400, data dopo la quale esso venne sostanzialmente meno, sino alla riscoperta che ne fecero alcuni letterati anglosassoni alla fine

dell'Ottocento. Se essa avvenne sotto l'egida di una nuova illuminazione o di tentazioni decadentistiche, è un argomento che purtroppo esula da questo studio.

Ciò che conta, invece, è che quei cinque secoli di vuoto apparente furono in realtà colmati da quello che chiamiamo *fiaba*.

Cos'è, dunque, una fiaba?

Sottolinea giustamente Dolfini nella sua introduzione alle *Fiabe* dei fratelli Grimm (Mondadori, 1981) come di essa esistano concezioni disparate e interpretazioni talora addirittura contraddittorie, come dimostrato dalla stessa linguistica ove, senza la connotazione qualificativa (*fairy tale* in inglese, *conte de fées* in francese, eccetera), lo stesso termine che la definisce è altamente generico.

Non bisogna tuttavia dimenticare che la fiaba, come tutto

“

NELLA SUA ESSEN-
ZIALE CONTINUITÀ,
LA LETTERATURA
DEL SACRO HA
ASSUNTO FORME
MOLTEPLICI, DI CUI,
BEN INTESO, LA
FIABA NON È CHE
UNA FRA MOLTE

”

il resto, dovette passare sotto le forche caudine della miopia illuminista, laddove perse i propri connotati essenziali e venne gravemente travisata.

Il primo (e il più grave) di questi travisamenti fu quello tipicamente razionalistico, che voleva per forza vedere nella fiaba, come connotato positivo, la latrice di una «morale», destinata a illustrare la validità di verità vecchie e nuove, astratte almeno quanto banali. L'impostazione illuministica riuscì a gettare tale e tanta confusione in questo campo che non solo, come correttamente nota Delfini nella citata introduzione, «raramente la fiaba apparve in sé e per sé, e fu sempre variamente assimilata o confusa con la notizia storica curiosa, col gioco di fantasia, con l'apologo», ma addirittura la linguistica stessa ne fu, come detto, influenzata.

Occorre allora domandarsi – visto di sfuggita tutto ciò che la fiaba non è – cosa in definitiva essa sia, quale ne sia, per così dire, l'essenza.

Ciò era per la verità già abbondantemente chiaro ai fratelli Grimm (e non c'è da stupirsi, dato che essi erano anche e soprattutto studiosi e filologi di fama dell'Epica medievale e della Saga), i quali ritenevano che la fiaba fosse non solo l'espressione di «un gusto del tutto remoto dal quotidiano», ma soprattutto che incarnasse la figura di un mondo giusto e *coerente*; fosse esempio e modello etico. L'insegnamento (ma *sub specie* di archetipo, per non ricadere nella trappola della «morale») è allora correttamente pensato come connaturale alla fiaba, conseguenza del tutto ovvia dell'integrità del suo disegno.

Mi pare sintomatico che – dopo decenni di ubriacatura intellettualistica, culminata nelle ipotesi strutturalistiche di Lévy-Strauss, nel confuso totemismo/rito psichico del sovietico Propp, nelle istanze riduttivistiche di un Todorov – la Storia delle Religioni (che della fiaba nel contesto del Mito è senz'altro la scienza che s'è occupata più seriamente) sia riapprodata sostanzialmente alle tesi dei Grimm, prima con Eliade e poi con Jan de Vries. Per essi la fiaba rappresenta sì un gradino inferiore rispetto all'Epica Eroica, in termini d'illuminazione nella comprensione del Sacro e nella fruizione dei simboli, ma senza che tutto ciò vada a crea-

re alcuna soluzione di continuità, laddove, al contrario, pur in forme lunari e popolarizzate, la letteratura del Sacro ha potuto solo grazie a essa superare i secoli di vuoto che separano le ultime saghe dalla prima *fantasy*. Ciò appare in particolar modo evidente nel *corpus* separato e integro della fiaba celtica, mentre

richiede un paziente lavoro di «distinguo» allorquando ci si avventura nel mare *magnum* delle grandi raccolte di fiabe, autentiche miscellanee di materiale raccolto direttamente e di collezioni precedenti, spesso molteplici e addirittura appartenenti a tradizioni diverse, per non dire eterogenee. Un limite, questo, cui non sfugge neppure la fondamentale raccolta dei Grimm, che a narrazioni desunte dalla viva voce dei cantastorie (come la notissima Dorothea Viehman, guarda caso analfabeta) mescola novelle ereditate or qua or là, spaziando dal *Pentamerone* del Basile ai *Contes* di Perrault.

Andando invece a scavare nel mondo degli *sgeal*, le autentiche fiabe celtiche, sarà possibile ritrovare nella sua integrità l'impianto tradizionale della vera fiaba, caratterizzato non solo dalla ricchezza dei suoi riferimenti mitologici (solo a volersi dilungare sul *Piccolo Popolo* ci vorrebbe un intero volume), ma soprattutto dal suo essere fondata su certezze.

Nella fiaba celtica, infatti, il materiale grezzo cui la storia attinge non è costituito tanto, o solo, da orecchiamenti tradizionali, quanto da autentiche convinzioni, accettate e vissute serenamente nel quotidiano. La «seconda vista», tanto per fare un esempio, è una *realtà* perfettamente accettata tanto dal creatore quanto dal fruitore di fiabe, poiché per entrambi la Tradizione è costantemente

rinnovata dalla esperienza, condivisa attraverso la comunità, se non diretta. L'invisibile e il miracoloso sono parte integrante della vita reale.

La fiaba, dunque, o, meglio, quanto di essenziale è possibile individuare in essa, costituisce l'indispensabile *trait d'union* fra Epica Eroica e moderna letteratura fantastica, ciò che legittima il ricercare in quest'ultima tracce d'una rinnovata continuità della letteratura del Sacro e che ne è perciò modello e misura, oltreché indispensabile parametro di legittimità, o, se preferite, di valore.

“

LA FIABA È IL TRAIT
D'UNION FRA EPICA
EROICA E MODERNA
LETTERATURA
FANTASTICA, CIÒ
CHE LEGITTIMA
IL RICERCARE
IN QUEST'ULTIMA
TRACCE D'UNA
CONTINUITÀ DELLA
LETTERATURA
DEL SACRO

”



L'immagine infinita

di Claudio de Nardi

Prigionieri di un Labirinto, abbiamo congetturato una storia letteraria capovolta; in queste pagine – non scritte, ma virtualmente esistenti in una sala della Biblioteca – il genere fantastico è la pietra di paragone per ogni branca della narrativa e dell'arte. L'estensore del mirabile manuale analizza, ad esempio, alcuni minori del primo Novecento (Joyce, Proust, Kafka, Eliot) in relazione ai Maestri del *mainstream*: Lovecraft, Machen, Meyrink, Blackwood, Vernon Lee. Forse una tale storia letteraria esiste davvero tra le improbabili carte di Borges o di Macedonio Fernandez. Di certo non è ignota agli Annali dell'Immaginario. L'arte, la letteratura sono fantastiche *tout court*, la *ficción* è generale: enunciato provocatorio, i tempi non sono ancora maturi per una simile estetica. Tuttavia, ai nostri giorni assistiamo a un profondo mutamento di alcuni concetti critici che per decenni hanno crucciato lo studioso, l'appassionato e il «produttore» del fantastico. Questo mutamento è riassumibile in pochi punti: a) svalutazione della narrativa mimetica, in seguito alla crisi che stanno

attraversando la nozione di *realismo* e le società attuali da un lato, e al trionfo dell'immaginario nei mass media dall'altro; b) ricognizioni e recuperi di aree letterarie e artistiche fino a ieri considerate *minori*: dal fantastico, nelle sue varie articolazioni e branche, al romanzo d'avventura, di guerra, al Medioevo e i suoi miti che, come sottolineava Régine Pernoud (ma anche il nostro Franco Cardini), ebbe una sua nitida e tersa luce e non fu soltanto quel periodo d'oscurantismo che tanta storiografia ha voluto vedervi.

Riteniamo peraltro utile precisare che il termine *fantastico* è da noi assunto nel senso di *trasgressione della realtà*, sia parziale sia totale; per capirci: dalla *ghost-story*, dall'*horror* e dal *weird tale*, dalla narrazione «terroristica» di Lovecraft, che alterano in parte la struttura della realtà o la scardinano completamente, a Borges e Tolkien, che vanno *oltre*, proponendo un intero universo alternativo al nostro, profondamente coerente e governato da leggi proprie.

Sul realismo è stato scritto un mare di pagine. Ci sembra necessario ricordare che tale termine, correttamente inteso, non implica una mera fotografia della realtà ma una sua interpretazione che sappia coglierne, di epoca in epoca, le strutture significative.

Realismo non è dunque *verismo* o *naturalismo*, ben determinate e riconoscibili filiazioni del positivismo. Equivoci incredibili hanno tormentato la critica, specie marxista. Molti, evidentemente, dimenticavano le pagine in cui Engels (si veda la lettera a Minna Kautsky del novembre 1885 e quella a Margaret Harkness) sosteneva la necessità, per l'artista, di rispettare *in primis* gli strumenti propri al suo lavoro, senza sovrapporre la *tesi* ai mezzi caratteristici della narrativa. Singolarmente, anche Evola (cfr. *Il mistero del Graal*) sottolinea che quanto più l'artista è libero e inconsapevole dei simboli che adopera, non sforzandosi di incollarli al testo, tanto più può conseguire notevoli esiti letterari e una riproposta velata di temi «tradizionali». Altrettanto singolare è l'analisi del *tipico* – concetto base del realismo – in Evola (cfr. *Cavalcare la Tigre*) e in Marx ed Engels, poi in Lukács.

Queste considerazioni, brevemente tratteggiate, implicano: a) che anche l'arte più bizzarra, più sfrenata, più fantastica può essere strumento di individuazione delle contraddizioni di un'epoca e di situazioni e caratteri tipici; b) la libertà creativa assoluta dello scrittore o dell'artista.

Travasate e variamente sviluppate in Lukács, Trotzki, nello stesso Lenin, sino alla Scuola di Francoforte e allo strutturalismo francese di Girard e Goldmann, tali nozioni *non* negavano assolutamente l'arte e la narrativa fantastica e, quindi, le correnti del romanticismo, del simbolismo e del decadentismo. Questi stessi concetti, ampliati e rivoltati, sono alla base della «nuova razionalità» di Massimo Cacciari che, tra lo stupore e lo scandalo della critica ortodossa, cerca di riportare alla cultura e all'arte «maggiori» settori fino a poco tempo fa «esiliati» per il loro supposto «irrazionalismo». Si capisce dunque quanto siano state pretestuose, vacue e assurde – data anche la loro impostazione provocatoria – certe polemiche sul contenuto «rivoluzionario» o «tradizionale» del fantastico e, *en passant*, quanto sia demonica e stravolta – proprio rispetto ai teorici del marxismo – la linea Zdanov in auge nell'Est dal 1934; da sottolineare anche che, sostanzialmente, la critica marxista è stata ed è incapace di una seria e originale riflessione estetica sul nostro genere (si vedano i testi fantastici editi «nudi e cru-

di» dagli Editori Riuniti). D'altro canto, la critica borghese o ufficiale, intrisa di positivismo, crocianesimo, neopositivismo e strutturalismo, ha avuto la tendenza a far prevalere un concetto di *mimesis* divenuto ossessivo e ossessionante, come se l'artista dovesse perennemente rifarsi alla realtà quotidiana e prosaica, quasi a *giustificarla*, in un certo senso scrivendosi o dipingendosi addosso! La stessa critica, ricordiamo ancora, venne espressa da quel grande e misconosciuto artista, filosofo e studioso che fu l'Evola.

L'*intelligentia* marxista, da un lato, e quella borghese, dall'altro (pur con lodevoli e memorabili eccezioni, da Mario Praz a Sergio Solmi), hanno dunque mancato un appuntamento con l'immaginario, rispettivamente bollandolo d'irrazionalismo o relegandolo tra gli aspetti minori della cultura. Ma, scrivevamo, le cose stanno cambiando. Assistiamo a tardive marce indietro: ecco il «nuovo» Asor Rosa della *Storia della letteratura italiana*, l'immane Eco che sull'onda delle mode riscopre il Medio Evo con *Il nome della rosa*, Walter Mauro che rilancia un discorso sul fantastico e l'immaginario in raffiche di articoli, Dorflès che si occupa di *heroic fantasy*, Perosa che nel recentissimo *Teorie inglesi del romanzo (1700-1900)* dedica ampissimo spazio – *mirabile dictu!* – alla polemica tra *romance* e *novel*, tra fantastico/immaginario e narrazione mimetica. Di esempi se ne potrebbero addurre a bizzeffe, a dimostrare un disgelo della critica ufficiale (e, di sfuggita, degli stessi scrittori: basti vedere la presenza del fantastico nei ventidue titoli selezionati per il Premio Campiello 1983) nei confronti dell'esiliato irrazionalismo.

Conseguenza diretta è stato il portare l'attenzione nelle «pieghe» di un *mainstream* vieppiù scricchiolante (notiamo che il termine inglese *mainstream*, letteralmente «corrente principale», è molto più onesto dell'italiano «arti e narrativa maggiori»; giacché *mainstream* non pone un problema di qualità o di superiorità di un genere sull'altro ma sottolinea, semplicemente, quel che in un'epoca andò per la maggiore). Pieghe che, tuttavia, rischiano di diventare strappi: alcune storie letterarie vanno riscritte; l'importanza di autori fantastici sino a ieri misconosciuti non può essere ulteriormente trascurata. In questo senso, pionieristica è stata nel nostro Paese la ventennale attività di critici quali Gianfranco de Turreis e Sebastiano Fusco e, molto più in piccolo, le nostre avventurose ricognizioni tra i fantastici maggiori e minori (cfr. i due saggi su Lovecraft e Machen, *Alla ricerca della chiave d'argento e Gli orrori decadenti di Machen*, pubblicati nel 1977). Eppure, a ben guardare, ossia a *voler* analizzare obiettivamente anche autori del *mainstream*, notiamo che la presenza di temi e motivi fantastici è continua, serpeggia ininterrottamente dal 1700 a oggi. Il primo a tentare una simile indagine è stato Lovecraft, nel suo *Supernatural horror in literature*, lavoro la cui importanza operativa e teorica è straordinaria: tutta la critica successiva, da Penzoldt a Louis Vax, da Caillois a Todorov, da Lévy a Ostrowskij, ne è stata influenzata. La ricognizione di Lovecraft si sposta agilmente da Dante a Goethe, da Hawthorne a Henry James. Noi stessi, altrove, abbiamo seguito le tracce del Maestro americano, con risultati inaspettati e sorprendenti che alla fine ci hanno portato a rivedere i concetti di «genere» e «maggiore» o «minore» in letteratura e Arte. Il Settecento non è solo il «secolo dei lumi», ahimè, ma anche la stagione del gotico che, non dimentichiamolo, era allora *mainstream*: l'influenza della narrativa gotica è presente persino nel Foscolo de *I Sepol-*

cri, mediata dai fantastici *Canti di Ossian* (quasi un anticipo della *heroic fantasy*) del Macpherson. In Inghilterra, il romanticismo nero dà origine a una scuola poetica: quella della poesia «cimiteriale» (Thomas Gray). Coleridge medita su fantasia e immaginazione, mentre un'opera come *La ballata del vecchio marinaio* sfrena echi e vertigini fantastiche. Il surrealismo storico è anticipato dal gigantesco elmo che appare nel primo romanzo gotico: il celebre *Castello d'Otranto* (1769) di Sir Horace Walpole (Antonin Artaud riscoprirà «Monk» Lewis, traducendolo e riscrivendolo secondo i dettami del surrealismo. Quest'ultimo poi recupererà all'arte maggiore autori e poeti dimenticati: basterà ricordare il Lautréamont de *I Canti di Maldoror* o il Rimbaud di *Una stagione all'Inferno* o il Borel dei *Racconti Immorali*). In Italia, persino un autore come Manzoni risentì di quest'atmosfera e il Jameson considera addirittura *I Promessi Sposi* un romanzo gotico (si pensi alle descrizioni della peste – che ricordano le *Cere* dello Zumbo –, al castello dell'Innominato, alla *Storia della Colonna Infame*, incunabolo della vicenda fantastica degli «untori»...).

L'Ottocento non è soltanto la stagione del Realismo, ma anche di Simbolismo e Decadentismo: Poe apre la via a Baudelaire, suo fantastico – a ragione – ammiratore e traduttore, a Mallarmé, a Verlaine e allo stesso Rimbaud, che inaugurano una dimensione nuova e sconvolgente della lirica europea. Il fantastico ottocentesco è tenuto a battesimo sulle rive del lago di Ginevra da Lord Byron, dal poeta Shelley e Signora, dal dottor Polidori: nascono il *Vampiro*, *Frankenstein*, o quella che Gabriele Baldini ha chiamato «la poetica del sistema nervoso»... Temi e motivi, sottolineiamo, che sorgono in autori oggi considerati maggiori, *naturalmente* non per queste opere...

Se, tuttavia, Simbolismo e Decadentismo sono impregnati di fantastico, non per questo gli autori realisti hanno saputo sottrarsi al loro fascino; così, quasi scoprendo altarini, ci imbattiamo nel Balzac visionario di *Le Centenaire*, *Le Succube*, *Melmoth Réconcilié* (creato sulla scia del capolavoro di Maturin), *L'elixir*

de longue vie o il celebre *Le peau de chagrin*; nel Mérimée di *Lokis* o de *La Venere d'Ille*; nel Flaubert de *Le tentazioni di Sant'Antonio* o di *Novembre*. Per non parlare poi di Nerval, Nodier, Villiers de L'Isle-Adam o Maupassant: uno studioso della serietà e competenza di Pierre-Georges Castex ha dedicato un

poderoso volume di cinquecento pagine al fantastico nei realisti francesi, *Le conte fantastique en France* (Librerie José Corti, Paris 1951-1974), a dimostrazione di come la critica estera si accosti al nostro filone.

Vero è che anche in Italia, agli albori del verismo, assistiamo al fenomeno della *Scapigliatura*, imbibito di fantastico: ricordiamo Arrigo Boito, il motivo centrale della cui opera è basato sul contrasto tra divino e demoniaco; il Tarchetti di *Fosca*; il Ghislanzoni non solo dei celebri libretti verdiani ma anche di *Abbracadabra*, uno dei primi, se non il primo vero romanzo di fantascienza italiano (vi si congetturano scale mobili, macchine volanti, vi si parla del problema dell'inquinamento!), e poco dopo lo Zena di *Confessione Postuma*, il Capuana de *Il Vampiro*, il Papini de *Lo specchio che fugge*. In Russia, il più acclamato autore realista, Lev Tolstoj, scrive uno dei più bei racconti del terrore: *Vurdalak (Il vampiro)*. Né dobbiamo dimenticare il massimo testo fantastico del Novecento russo: *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov.

Spostandoci a volo radente nel labirinto delle storie letterarie (giacché una trattazione organica d'un simile argomento richiederebbe più d'un volume), passiamo a Thomas Eliot, la cui opera più alta, *The Waste Land*, è indecifrabile se non ricorrendo alla Gnosi, all'Alchimia e alla Cabbala; all'*Ulisse* di Joyce, le cui chiavi segrete rinviano al mito e al fantastico; ai *Dubliners*, altrettante epifanie;

all'ultimo suo inquietante romanzo, il *Finnegans Wake*, incentrato completamente su temi onirico-fantastici. Pensiamo poi a Kafka, a romanzi come *Il castello* o *Il processo*, a racconti quali *La metamorfosi*: la critica togata parla oggi dello scrittore di Praga come di un «autore neo-cabalista», a indicare l'importanza della gnosi, della Cabbala e dell'ermetismo nella sua opera. Superfluo ci sembra far pure i nomi di Alfred Kubin, Gustav Meyrink, Hugo von Hofmannsthal, Walser o lo stesso Musil,

“

IL REALISMO NON
IMPLICA UNA MERA
FOTOGRAFIA DELLA
REALTÀ MA UNA SUA
INTERPRETAZIONE
CHE SAPPIA COGLIERE,
DI EPOCA IN EPOCA,
LE STRUTTURE
SIGNIFICATIVE.
REALISMO NON È
DUNQUE VERISMO
O NATURALISMO

”

tra i massimi cantori del declino mitteleuropeo. Ritornando in Francia, dopo la parabola di Proust (la cui *Recherche* si struttura su una memoria atemporale, negatrice del tempo e quasi fantastica) esplose il surrealismo, nascono le avanguardie, completamente orientate verso il rifiuto della storia e del reale, che riscoprono il patrimonio tradizionale europeo. Non sembra un paradosso: invitiamo il lettore a leggere con occhio surrealista testi alchemici quali il *Chymica Vannus*, la *Turba Philosophorum*, il *Rituale del Gran Papiro Magico* di Parigi o *Le dimore filosofali* di Fulcanelli; quel linguaggio cifrato, per i Figli d'Ermete pratico e operativo, acquista un'enorme suggestione fantastica e surreale, la cui lezione non è stata ignorata da poeti quali Thomas Stearns Eliot, Ezra Pound, Arturo Onofri o Dino Campana, a significare la stretta parentela tra Poesia e Fantastico, ove si pongono come trasfigurazioni, rotture, sublimazioni e trasgressioni del reale, alla scoperta di quelle *strutture ermetiche* che si sottendono al quotidiano e che conducono al realismo magico di Pauwels e Bergier o a quello trascendente di Evola.

La letteratura fantastica non è dunque un genere "minore": non lo è storicamente, giacché grandi e celebrati autori realisti vi hanno dato un non trascurabile contributo; non lo è in se stessa, specie alla luce delle tendenze critiche d'avanguardia (noi abbiamo ipotizzato una strettissima parentela tra il fantastico tradizionale e le avanguardie artistiche); non lo è rispetto al principio borghese della realtà, di cui offrono una chiave più profonda e autentica, né sul piano del linguaggio, prestandosi a due letture in più, rispetto alla narrativa mimetica: l'una esoterica, l'altra legata allo stesso linguaggio. Il fremito del segno-parola, quasi come un *mantra* devastante, schiude spiragli che conducono alla radice stessa del linguaggio, al suo significato magico originario; il lampeggiare dei simboli si colloca spesso sul piano della grandissima arte, rasentando l'assoluto. Esoterismo e avanguardia, fantastico e poesia coincidono; non temiamo di scandalizzare nessuno: la decrittazione ermetica del testo fantastico è una chiave insostituibile, assieme a quella della critica letteraria, della psicanalisi, dell'approccio sincronico e diacronico; fonda-

mentale, a tale riguardo, è stata l'opera di Guénon, di Zolla, di Evola, degli stessi Caillois e Sergio Solmi, nonché del titano di Oxford: Tolkien.

Ed è a questo punto che, staccandosi in superiorità dal realismo verista, oltre a offrire radicali alternative simboliche e linguistiche, il fantastico ne propone un'altra, che nessun'altra branca dell'arte o della narrativa sa offrire. È un'alternativa che da letteraria si fa *esistenziale*: la rottura, la trasgressione del quotidiano (che nella *ghost story*, nell'*horror* e nel *weird tale* resta fine a se stessa) si fa costruttiva; l'immaginazione, il fantasticare diviene *terapeutico*. Un intero universo, con leggi proprie, caratteristiche e peculiarità coerenti e autonome, si sostituisce al nostro: è la Contea successiva alla distruzione del mondo a opera dei mostri dei *Miti di Cthulhu*; è il Paese di Bilbo, Frodo e Gandalf dopo Arkham. È Tolkien dopo Lovecraft (ma anche Howard, Mary Stewart, Peake o Dunsany, a seconda delle preferenze dei lettori).

Da queste brevi e rapinose annotazioni risulta quanto povero, limitato, scorretto e banale sia stato e sia ancora il punto di vista di tanta critica nei confronti della narrativa (e dell'arte, ma apriremmo una parentesi infinita) fantastica, che al contrario offre spunti di riflessione e vertigini ignote al *mainstream*; anzi, azzardiamo dicendo che, se una parola nuova verrà detta in questo nostro tempo, un'epoca che sembra aver esaurito ogni novità o originalità artistica, questa verrà dal fantastico, non certo da altri «generi» letterari. Segnali ce ne sono già, per chi li sappia riconoscere. Gli scrittori contemporanei «maggiori» indossano di fretta panni fantastici (per la verità, a essi poco congeniali); la critica fa rapide marce indietro;

l'immaginario dilaga nei mass media, nella stessa orribile pubblicità. Secondo le previsioni di Zolla, l'uomo medio sta trasformandosi in *homo phantastycus*: solo così potrà ritrovare una sua misura, fuor dalle demonie del mondo moderno.

Per questo, a quell'uscita del Labirinto imprevedibilmente conquistata scopriremo, forse, che il manuale ipotizzato in apertura esiste davvero. Borges l'ha detto: è il libro del mondo.

“

L'OTTOCENTO
NON È SOLTANTO
LA STAGIONE DEL
REALISMO, MA ANCHE
DI SIMBOLISMO E
DECADENTISMO:
POE APRE LA VIA
A BAUDELAIRE,
SUO FANTASTICO
(A RAGIONE)
AMMIRATORE
E TRADUTTORE

”

Dossier: Mito e fantascienza /1

È necessario che avvengano gli scandali!

di Gianfranco de Turris

Sembrerà assurdo ai lettori delle due ultime generazioni sentir parlare di una polemica di quarant'anni fa. In effetti, sotto molti aspetti lo è. Presentando un nostro scritto (mio e di Sebastiano Fusco) del 1978 e una antologia di testi che lo accompagna, occorre tuttavia riferirsi proprio agli anni Settanta del secolo ormai da un pezzo trascorso, dato che, durante tutto questo tempo, le mie (le nostre) precisazioni e messe a punto non sono state in genere tenute in alcuna considerazione e su questa vecchia faccenda alcuni hanno continuato a scrivere impertentiti cose errate, interpretazioni nate allora e mai cambiate, sciocchezze e addirittura dati di fatto sbagliati sulle nostre intenzioni – come, tanto per non far nomi, Domenico Gallo su un numero speciale di *fantascienza.com* e Walter Catalano nella introduzione a una antologia di racconti italiani di qualche anno fa. In buona o mala fede, si è trattato di analisi e ricostruzioni fasulle e aprioristiche, inficciate da pregiudizi ideologici che hanno compromesso valutazioni e conclusioni – insomma, come se non fossero trascorsi trenta o quarant'anni dall'epoca di cui si occupavano e il clima fosse restato identico. Nessuna storicizzazione, per così dire, anche se l'argomento riguarda una realtà culturale minoritaria e settoriale come la fantascienza.

Cosa si proponeva il Malefico Duo de Turpis e Fosco (così venivamo chiamati in quegli ambientini, come abbiamo poi saputo) con le Intollerabili Introduzioni, scritte tra il 1971 e il 1981 per le varie collane di fantascienza dell'editore Fanucci in quel di Roma? Un duplice intento quanto mai semplice, considerando quel che si scriveva allora a livello critico di fantascienza & affini: dare un inquadramento ai libri pubblicati, giacché in genere non ne avevano (e, in caso contrario, era assai stringato), allo scopo di superare l'ambito specialistico e iper-specialistico; questo ampliamento di orizzonti, inoltre, veniva effettuato con riferimenti culturali che erano propri alla nostra personale preparazione e formazione. Il nostro intento principale era "tirar fuori" la letteratura dell'Immaginario dal ghetto in cui era stata confinata non solo dalla critica generalista e *mainstream* (fantascienza, letteratura di serie B, *fantascienza*, secondo l'immortale definizione di Mike Bongiorno a "Lascia o raddoppia?") ma anche da quella specializzata che, compiacendosi di questo ghetto, era diventata del tutto autoreferenziale; in secondo luogo, il riferimento a certi autori, critici, filosofi e pensatori aveva lo scopo di dare uno spessore all'Immaginario, in modo tale da porlo in una condizione privilegiata, andando alla ricerca dei suoi "magnanimi lombi" – senza arrivare a definire come antesignani della fantascienza, per motivi puramente *esteriori* e non certo simbolici, che so, *La repubblica*, la *Divina Commedia* o *L'Orlando furioso*,

il che ci sembrava facesse cadere l'operazione nel ridicolo. Per far ciò era necessario ricercare fonti che non fossero di certo i sociologi o gli economisti marxisti citati senza alcuno scandalo nelle introduzioni a certi romanzi della collana *Galassia*. Ovviamente, questo non significava penalizzare l'aspetto più propriamente specialistico delle opere presentate: anzi, all'epoca, solo nelle collane da noi curate erano presenti biografia, bibliografia italiana e foto dello scrittore che si pubblicava.

Non vi era altro intento, ma allora – è bene ricordarlo ai lettori più giovani – si era nel pieno di quella "contestazione" che sarebbe poi trascinata nei sanguinosi "anni di piombo", con morti e feriti: la contrapposizione Destra/Sinistra (spesso forzata, ma ciò allora non era importante) assumeva i toni di un vero e proprio *furor*, non solo nelle piazze, ma anche sul piano politico-ideologico-culturale. I riferimenti nelle nostre introduzioni – talvolta, veri e propri saggi di dieci o venti pagine con note – agli autori che ci servivano come base culturale per avanzare la nostra interpretazione della fantascienza intesa quale ultima *facies* del mito, e quindi la possibilità di analizzarla e interpretarla con un metodo che definimmo "simbolico-tradizionale", molti dei quali rappresentati nell'antologia di «Antarès» (insieme ad altri che, successivamente, hanno confermato questo punto di vista), erano considerati da chi non gradiva come pericolosissimi: una operazione squisitamente "politica", una vera e propria "intollerabile provocazione", come si usava dire allora, di due loschi "fascisti" che portavano acqua al mulino della "reazione in agguato" (come minimo). Come abbiamo scoperto più di trent'anni dopo, ogni volta che usciva un libro di Fanucci in certi ambienti ci si riuniva intorno a un tavolo per leggere le nostre introduzioni, dissezionarle, esaminarle al microscopio ideologico, valutarle e rendersi conto di quali terribili "pericoli" comportassero, quali esecrate ideologie trasmettessero agli impreparati e ingenui lettori di fantascienza degli anni Settanta del secolo passato. Presupposto di simili assurdità era che "mito" fosse sinonimo di "fascismo", stanti le teorie dell'ormai obsoleto filosofo marxista-leninista ungherese György Lukács, ancora oggi conclamate da tardissimi epigoni, con grande sprezzo del ridicolo. Insomma, dei "cattivi", anzi pessimi, "maestri", accusati di traviare giovani e vergini menti.

I lettori di oggi possono constatare di persona la grande pericolosità di quei nostri scritti esaminando l'introduzione qui scelta come esemplificativa (tratta dal romanzo *Il vascello di Ishtar* dello scrittore statunitense Abraham Merritt, dato alle stampe per i tipi di Fanucci nel 1978), anche perché intitolata proprio *Fantascienza e mitologia*, argomento di questo fascicolo della rivista. Vi si può vedere quale fosse il no-

stro metodo e a quali autori facessimo riferimento: proprio per dimostrare come tali critiche fossero mosse da ignoranti prevenuti, citammo volutamente due esponenti della cultura progressista italiana, utilissimi ai fini del nostro ragionamento, insieme a scrittori e critici di pura fantascienza. Le nostre tesi, insomma, non erano invenzioni campate per aria, ma avevano non banali fondamenta. Soltanto che noi le avevamo unificate e riorganizzate per primi, ricavando un metodo di analisi della narrativa dell'Immaginario.

Come dicemmo allora in una polemica sulla rivista «Robot», noi non facevamo politica di parte, né propaganda ad alcun partito, nessuna fazione ci aveva occultamente ingaggiati – a differenza di altri, accoglievamo sulle nostre pagine scrittori di tutte le tendenze e avevamo collaboratori italiani che scrivevano introduzioni o appendici d'idee molto diverse tra loro. Con quelle insopportabili indicazioni bibliografiche evidenziavamo soltanto la nostra visione dell'Immaginario, facendo – questo certamente sì – riferimenti ideali e culturali ad autori tabù, ostracizzati, ghettizzati, calunniati dalla *intelligenza* dominante, egemone, che assai poco democraticamente li aveva messi all'indice, utilizzando metodi degni dell'Inquisizione papalina: alcuni sono ancora inominabili, mentre altri, grazie al tipico atteggiamento della sinistra italiana, sono stati “redenti” e considerati più o meno accettabili.

Ecco il sostanziale motivo dello scandalo: andavamo a esplorare territori proibiti dai veti di una *intelligenza* ottusa e prevaricatrice, ma, come dice l'evangelista, *oportet ut scandala eveniant*: era necessario che lo scandalo si verificasse, per far emergere la pseudo-democrazia e l'intolleranza da un lato, la stupidità e l'ignoranza dall'altro, quello che oggi vien chiamato il “doppio standard” e che meglio si qualifica come “doppiopesismo”: la stessa cosa, se fatta da me, è lecita e giusta, ma se fat-

ta da te, non lo è, in base a un metro puramente ideologico. Oggi non c'è più, come allora, il PCI, il Partito Comunista Italiano, ma ne è rimasta intatta la mentalità, transitata nel

nuovo PCI, Pseudonimo Collettivo Italiano, che impazza sui blog, detta leggi, assolve o condanna, pontifica in nome di non si sa quale investitura umana o divina, comunque in nome di una presunta “superiorità antropologica”, ormai vieppiù smentita dai fatti sul piano etico, politico e ideologico, cui purtroppo ancora crede la congerie dei *followers*, i moderni servi sciocchi, che fa da reggicoda.

Non c'era altro, né avrebbe potuto esserci, anche perché a livello personale non avevamo in tasca alcuna tessera, né frequentavamo sezioni di partito. Dipendevamo solo dalle nostre idee, ma avevamo la colpa di andare controcorrente e scrivere “intollerabili provocazioni”, scandalizzando i sinistri benpensanti. Allora, però, per certe mentalità condizionate era difficile crederci – e, a quanto pare, lo è ancora oggi, che non siamo più dei giovani di belle speranze. Grazie a Dio non abbiano traviato nessuno, ma – come si è avuto occasione di dire altre volte – nel corso di decenni abbiamo avuto la soddisfazione d'incontrare, in convegni, presentazioni e conferenze, persone sconosciute che ci hanno ringraziato per aver aperto loro la mente con quei nostri testi, grazie ai quali sono stati addirittura avviati su strade che hanno caratterizzato poi la loro vita: studiosi di letteratura romanza, linguisti, orientalisti, archeologi, artisti del fantastico, addirittura militari, e così via.

Il minimo che si possa dire è che tutto ciò ci inorgoglia e ci fa considerare dieci anni di lavoro e quasi un centinaio di introduzioni/postfazioni brevi

e lunghissime non come fatica sprecata ma come contributo alla crescita in Italia della consapevolezza che fantascienza, fantastico e orrore sono qualcosa di più che banali letture “escapiste”, di puro e semplice intrattenimento fine a se stesso.

“

VOLEVAMO

«TIRAR FUORI»

LA LETTERATURA

DELL'IMMAGINARIO

DAL GHETTO IN CUI

ERA STATA CONFINATA

NON SOLO DALLA CRI-

TICA GENERALISTA E

MAINSTREAM (COME

LETTERATURA DI

SERIE B, «FANTASCE-

MENZA») MA ANCHE

DA QUELLA SPECIA-

LIZZATA, DEL TUTTO

AUTOREFENZIALE

”

Dossier: Mito e fantascienza /2

Fantascienza e mitologia

di Gianfranco de Turris e Sebastiano Fusco

La critica letteraria «ufficiale» italiana ripete di frequente a orecchio l'affermazione di Orson Welles, secondo cui i racconti di fantascienza sarebbero «le fiabe del nostro tempo». Poiché è notissimo il rapporto tra fiaba e mito, potrebbe essere logico il sillogismo «Fantascienza = Fiaba; Fiaba = trasposizione del Mito; Fantascienza = Mito». Nel nostro Paese, di questa opinione è stato soprattutto Sergio Solmi, che sin dal lontano 1953, nel saggio *Divagazioni sulla science fiction, l'utopia e il tempo*, scriveva che una *science fiction* «bene intesa» avrebbe potuto assolvere sul piano letterario alla funzione di «reintegrare mito e favola al corpo della poesia e condurci, al di sopra dei ponti, dei corridoi e delle sentine, che vanno facendosi sempre più aforesi e chiusi, degl' inferni realistici contemporanei, a “riveder le stelle”». Concetto poi ripreso nella prefazione alla ormai famosa antologia *Le meraviglie del possibile* (1958), che divulgò questo genere presso il grande pubblico¹. Sul valore escatologico della narrativa fantastica in qualità di veste moderna del mito abbiamo già avuto occasione di accennare². Vorremmo ora precisare brevemente le strutture entro le quali può fondarsi tale funzione.

Nella sua opera, davvero fondamentale, *The hero with a thousand faces* (1949), Joseph Campbell individua le quattro funzioni principali cui deve assolvere ogni mitologia³: a) indurre un senso di stupore e venerazione; b) precisare e affermare una sistematizzazione dell'universo, cioè uno schema coerente in grado di spiegare il noto e l'ignoto dell'esistenza umana; c) sostenere di regola l'*establishment* sociale entro il quale opera: è questo, ad esempio, il senso dei miti che narrano le seduzioni operate da Zeus, nei quali è trasfigurato l'imporsi della religione virile degli Achei sulle divinità femminili dei Micenei conquistati; d) servire come puntello emotivo per aiutare l'individuo a superare le crisi inevitabili della vita: ad esempio, la transizione dall'infanzia all'età adulta, l'adattamento alle convenzioni sociali o la prospettiva inevitabile della morte.

Secondo un autore e critico specializzato, Ben Bova, direttore di «Analog» dopo la morte di John W. Campbell, la fantascienza, al meglio delle sue possibilità, assolve alle funzioni di una moderna mitologia, proprio in base allo sche-



ma ora presentato⁴. «Di certo» scrive, «la *science fiction* favorisce l'instaurarsi di un “senso del meraviglioso” riguardante tanto l'universo fisico quanto l'universo privato dell'uomo». Circa la seconda funzione, Bova nota che la *science fiction* dipende fondamentalmente dalla visione scientifica moderna, per trarne la base di un ordine universale. Inoltre, anche se non tende a sostenere un preciso ordine sociale, in realtà appoggia quasi inevitabilmente la struttura essenziale della civiltà occidentale: cioè, il concetto secondo cui l'individuo vale più dell'organizzazione, quale che essa sia, giacché nulla è più importante della libertà umana. Quanto alla quarta condizione indicata da Campbell per individuare una mitologia, non sempre è possibile dire che la *science fiction*

– o, in genere, la narrativa fantastica – abbia una funzione catartica nei momenti di crisi. Tuttavia, se questo può essere generalmente vero sul piano del singolo, a livello sociale ci sembra che il diffondersi attuale dei moduli dell'anti-realtà in tanti mass media possa venire interpretato come il tentativo di esorcizzare un mondo i cui connotati si fanno sempre meno a misura d'uomo, sempre più sgradevoli.

La fantascienza è dunque una moderna mitologia? In base a quanto detto, non sembrerebbe azzardato ipotizzarlo. Sempre Solmi confessa di non sentirselo di «opporre accigliati rifiuti all'idea di accogliere anche le più stravaganti volute dei sogni [della fantascienza] alla stregua di simboli, suggestivi e indicativi delle direzioni del tempo in cui viviamo⁵»; e Furio Jesi, partendo da Omero, osserva che «il *mythos* è astuzia presente ed evocazione di avvenimenti trascorsi. Una particolare storicità consente – anzi, impone – il vincolo tra presente e passato. È la storicità paradossale delle culture in cui il passato anticipa, consacra e fa vero il presente. Quando simile temperie è perduta, solo il sopravvivere dell'esperienza creativa e della dimensione visionaria della mitologia permette di attribuire al *mythos* realtà efficiente, di là dai limiti e dalle angosciose ripugnanze della logica⁶».

Oltre al problema di un contenuto oggettivo anteriore al mito (che, peraltro, secondo Solmi e Jesi, intellettuali progressisti, non si pone), ne esiste dunque un altro, ben concreto, di un'azione dell'attività mitica all'interno del tessuto

storico. Azione che, ovviamente, si deve estrinsecare in base a simboli coerenti con le forme assunte, d'epoca in epoca, dal divenire della storia e della cultura.

Mircea Eliade, storico delle religioni d'ispirazione tradizionalista, illustra questo concetto con una immagine inaspettata e paradossale. «Un mito» scrive, «è una storia vera che è avvenuta agli inizi del tempo e che serve da modello ai comportamenti degli uomini... Apparentemente, il mondo moderno non è ricco di miti... Ma si tratta di un malinteso... Fermiamoci alla struttura mitica del comunismo e al senso escatologico del suo successo popolare... È evidente che Marx riprende e prolunga uno dei grandi miti escatologici del mondo asiatico-mediterraneo, cioè la funzione redentrice del giusto (l'eletto, l'unto, l'innocente, il "messaggero", oggi il proletario) le cui sofferenze hanno la missione di cambiare lo stato ontologico del mondo. Infatti, la società senza classi di Marx ha arricchito questo mito venerabile di tutta un'ideologia messianica giudeo-cristiana; da una parte, il ruolo profetico e la funzione sotterologica che egli attribuisce al proletariato; dall'altra, la lotta finale tra il Bene e il Male, che si può facilmente accostare al conflitto apocalittico tra Cristo e l'Anticristo, seguito dalla vittoria decisiva del primo. È anche significativo che Marx riprenda a suo modo la speranza escatologica giudeo-cristiana di una fine assoluta della storia»⁷.

L'accostamento proposto da Eliade a qualcuno potrà sembrare provocatorio, ma a ben vedere è lo stesso ipotizzato da Solmi e Jesi: il mito, quale che ne sia l'origine, si colloca all'inizio della storia e, con i suoi simboli, propone modi di comportamento e rende evidenti spie che rivelano l'atteggiamento dominante nei singoli periodi storici. Per la corrente di pensiero «tradizionale», cui si rifà Eliade, esiste *ab origine* un fatto concreto, un evento oggettivo che è la sostanza del mito e finisce per imporre un modello di comportamento; viceversa, per la corrente di pensiero «progressista», cui appartengono Solmi e Jesi, la sostanza mitica non è rivelabile – quindi, non si può dire che esista – e il mito in se stesso non impone, bensì rivela un comportamento sociale che deriva da circostanze storiche ed economiche reali. Comunque sia, entrambe le correnti riconoscono che il rapporto tra mito e manifestazioni culturali è d'interdipendenza; un'interdipendenza che si estende a tutto l'arco della cultura. Quindi, anche alla narrativa.

In tal modo il cerchio si chiude, in quanto, fra tutti i rami della narrativa, quello che per sua natura è più sensibile alle suggestioni simboliche del mito (cioè, come diceva Platone, a «racconti intorno a dèi, esseri divini, eroi e discese nell'aldilà»⁸) è ovviamente il fantastico, in senso lato: e, dunque, la fantascienza, che di questo, come ha ampiamente mostrato l'opera critica di Solmi, è una delle moderne trascrizioni.

Le considerazioni esposte spiegano – ci sembra – l'attrazione che il modello mitologico ha esercitato sulla *science fiction*. Un'attrazione che, come nota il critico belga Jacques van Herp, non può essere giustificata semplicemente parlando di un afflato poetico, in quanto è proprio l'esistenza di una mitologia sotterranea e nascosta a mettere in luce e coordinare le singole poetiche di cui è intessuta la fantascienza: la macchina, l'*homo faber*, l'ignoto da svelare e conquistare, e così via⁹.

Analizzare minutamente la via che parte dalla leggenda e dal mito, passa per la fiaba, raggiunge la letteratura fantasti-

ca e quella fantascientifica richiederebbe una lunga analisi di tipo simbolico-mitologico, già accennata in precedenza e che rimandiamo in forma compiuta a un'altra occasione; così come saremo costretti a trattare in una successiva introduzione i parallelismi, dal punto di vista narrativo, tra mito e *science fiction* attraverso un'analisi di tipo strutturalistico.

Ora, però, vale la pena notare come gli autori specializzati si siano riferiti alla mitologia in due modi: creandone alcune *ex novo*, oppure, come avviene più spesso, riferendosi direttamente alle fonti leggendarie fornite dalle tradizioni epico-religiose di ogni cultura, lasciando per un momento da parte i camuffamenti con i quali «aggiornano» le loro narrazioni.

Nel primo caso, possiamo citare ovviamente H. P. Lovecraft e i seguaci della «mitologia di Cthulhu», Leigh Brackett con il suo Marte, Frank Herbert con il pianeta Dune, Anne McCaffrey con Pern. Rispetto al secondo, ricordiamo le numerose incursioni di Poul Anderson nei miti scandinavi, con *La spada spezzata* (*The broken sword*, 1971) e *Hrolf Kraki's saga* (1973); di C. L. Moore in quelli greco-romani, con *Shambeau* (*Shambeau*, 1936); di James Blish nelle tradizioni occultiste, con *Pasqua nera* (*Black Easter*, 1968) e *The Day After Judgement* (1970); di Roger Zelazny nelle mitologie indiane, con *Signore della luce* (*Creatures of light and darkness*, 1969), e classiche, con *Io, immortale* (*This immortal*, 1966); di Jack Williamson nelle leggende balcaniche, con *Il figlio della notte* (*Darker than you think*, 1940); e persino di uno «scienziato» come Arthur Clarke nei miti della salvezza tipici delle religioni semitiche, con *Le guide del tramonto* (*Childhood's end*, 1953).

Di tutti i romanzi di Abraham Merritt, il più carico di reminiscenze mitologiche – e, quindi, di simbolismi – è certo *The Ship of Ishtar* (1924), il cui impatto sui lettori è dimostrato dall'essere stato considerato, nel corso di un referendum del 1938, il miglior romanzo pubblicato da Argosy dall'epoca della sua fondazione (1888). Oggi ci sembra che l'opera di Merritt conservi ancora intatti il suo fascino e la sua freschezza, conseguenza della stessa matrice «mitica» – e quindi, per definizione, a-temporale – dei suoi motivi ispiratori.

Questa caratteristica della produzione complessiva dello scrittore americano, non lo si dimentichi, è anche all'origine di moltissime vocazioni letterarie (da Lovecraft a Ira Levin): il senso del meraviglioso che da essa promana, la costruzione di sempre nuovi universi alternativi alla realtà americana degli anni Venti e Trenta, la diretta contrapposizione tra un «mondo sciocco» (l'espressione è dello stesso Merritt) e altri, in cui il mistero, le passioni, l'avventura, l'esaltazione delle facoltà fisiche e intellettuali sono ancora possibili, rende stridente il contrasto con le narrazioni realistiche dello stesso periodo. Narrazioni nelle quali, viceversa, viene raffigurato un mondo da cui (come notano i personaggi di *The Ship of Ishtar*) è scomparso il «buon gusto», in cui nessuno fa più il «vichingo», in cui le contese sono divenute «troppo diverse» e in cui, infine, come nota Zubran il persiano, «i nuovi dei sembrano così sciocchi».

Fra i cinque romanzi dedicati da Merritt alle «civiltà parallele» (gli altri trattano dell'occulto nel mondo moderno), *The Ship of Ishtar* è il più radicalmente alternativo, per quan-

to riguarda l'universo nel quale è ambientato. Il mondo sui cui mari fosforescenti naviga il Vascello della dea babilonese non coesiste con la realtà che conosciamo. Non si trova in caverne sotterranee o sul fondo di vulcani spenti, tra le cime delle Ande o nelle desolazioni dell'Antartide. È un universo parallelo, segue una «linea storica alternativa» (per dirla alla Larry Niven), un tempo diverso da quello della civiltà occidentale del ventesimo secolo.

In più, come s'è detto, è un universo mitologico, retto quindi da criteri magico-simbolici. Di conseguenza (seguendo i concetti espressi per la prima volta da Roger Caillois vent'anni fa) in esso il fantastico è naturale, è nella logica delle cose e dei fatti. Non produce una frattura nella realtà comune, né irrompe creando terrore, angoscia o semplicemente stupefazione: al contrario, assume proprio i connotati dell'insolito, dell'anormale, di circostanza fuori della realtà.

È in questo universo magico-mitico che viene attratto l'archeologo John Kenton. Come? Col metodo, caratteristico di Merritt, cui si è accennato nell'introduzione al suo primo romanzo, presentato su «Futuro»¹⁰: attraverso la potenza e la suggestione del simbolo. Abbiamo già avuto modo di spiegare altrove che il simbolo, in quanto tale, funge da ponte fra due realtà¹¹.

Nel Canto VI dell'*Eneide*, Enea, alla ricerca del ramo d'oro che gli consentirà di aprire le porte dell'Ade, viene aiutato da due colombe. Questi uccelli sono sacri alla dea Venere, ne sono il simbolo: proprio da tale segno l'eroe comprende di essere aiutato dalla sua genitrice divina. Fuor di metafora, si può dire che il simbolo è un «segno di guardia», che indica la via conducente dall'umano al divino e individua la strada dell'elevazione spirituale. In questo senso, il suo valore (come hanno riconosciuto mitografi e studiosi delle religioni) è pressoché universale. Parlando di Ishtar, che è in certa misura il corrispettivo di Venere nella mitologia babilonese, lo stesso Merritt le assegna come animali sacri le colombe, la cui apparizione annuncia la presenza operante della dea.

Questo riferimento vale anche a dimostrare come (non sappiamo se consapevolmente o meno) lo scrittore americano abbia impiegato il valore del simbolo nel senso additato dalle tradizioni mitico-religiose. In effetti, il più antico testo

magico occidentale, la *Tavola di Smeraldo*, attribuito a Ermete Trismegisto, evidenzia il collegamento tra realtà umana e realtà superiore, microcosmo e macrocosmo: «Ciò che è in alto è come ciò che è in basso, e ciò che è in basso è come ciò che è in alto, a fare il miracolo di una Cosa Unica»¹².

In *The Ship of Ishtar* numerosi sono i riferimenti alle simbologie tradizionali. Vale la pena metterne in evidenza qualcun altro, pur senza sviscerarne per esteso tutti i significati. Nell'universo creato da Ishtar e Nergal, nel quale coesistono diverse mitologie, è possibile per esempio un tipo di amore magico, che trasforma e modifica l'uomo e la donna, risvegliando in essi qualcosa che non è soltanto passione dei sensi, elevando – seguendo determinati procedimenti – a uno status superiore, che permette di aprire dei centri occulti tramite i quali si percepisce una realtà diversa¹³: «Le donne fanno dei gli uomini e poi li amano. Ma nessuna donna ama un dio che non abbia reso tale lei stessa» fa dire Merritt alla danzatrice Narada. È una frase molto significativa, specie se collegata a una serie di simboli descritti in precedenza da Merritt. Nella passione di Zarpanit, sacerdotessa di Ishtar, signora della vita, e di Alusar, sacerdote di Nergal, signore della morte, lo scrittore americano ha senza dubbio voluto adombrare l'alchemica *coincidentia oppositorum*; il simbolo è ripreso e illustrato con chiarezza nella scena in cui i guerrieri di Nergal, usciti da bolle nere, e le donne, uscite da bolle splendide salite

tutte dagli abissi marini, s'incontrano e fondono davanti agli occhi attoniti dei passeggeri del fantastico vascello: «Le onde su cui correvano i guerrieri» scrive Merritt, «incontrarono le onde su cui stavano quelle donne meravigliose. Ed esse furono accolte fra le braccia rivestite di maglia metallica. Per un attimo le chiome brune e nere, argentee come la luna e dorate come il grano, turbinarono attorno agli usberghi d'ebano scarlatto. Poi, guerrieri e donne si fusero dietro la nave, si vanificarono nella sua scia luccicante, una scia che ondeggiava e sospirava come fosse l'anima di un mare amoroso». I simboli di Ishtar e Nergal, della Vita e della Morte, del Cielo e degli Inferi, del Femminile e del Maschile, si uniscono in una sola entità primordiale, originaria, secondo quanto narrano tutte

“

IL RAPPORTO TRA MITOLOGIA E MANIFESTAZIONI CULTURALI È D'INTERDIPENDENZA; UN'INTERDIPENDENZA CHE SI ESTENDE A TUTTO L'ARCO DELLA CULTURA. QUINDI, ANCHE ALLA NARRATIVA

”

le tradizioni antiche, d'Oriente e Occidente¹⁴. Una Vita e una Morte che pervadono l'universo, come rivela la «Visione di Kenton» con immagini panteistiche. Se poi si considera che l'evento descritto si verifica su quello che Merritt definisce un «Mare mistico» – con tutto ciò che il mare raffigura simbolicamente, in senso sia psicologico sia «alchemico» – appare allora evidente che l'opera dell'autore americano (già lo facemmo notare nell'introduzione a *Gli abitatori del miraggio*) non può certo intendersi come semplicistica fuga dalla realtà. Se di una fuga si tratta, essa porta i suoi personaggi (e i lettori con essi) in una realtà senza dubbio più complessa e affascinante, profonda e viva della nostra. Risolvere i problemi che essa presenta significa del resto fortificarsi per affrontare gli ostacoli che ci crea il vivere quotidiano.

Ancora. Il mondo mitologico e magico-simbolico è anche il mondo del rito (non del vuoto ritualismo), la realtà da cui la divinità può discendere episodicamente in un involucro umano, in cui il sacerdote diventa tempio del dio e viene con ciò esaltato, trasformato, divenendo *pontefice*, «colui che getta i ponti», mediatore fra l'umano e il divino. Così Zarpanit e Alusar, prima, e Sharane e Klaneth, dopo, diventano veicoli delle divinità in lotta tra loro, cioè Ishtar e Nergal.

Rituale è la morte del persiano Zubran, non tanto per il lato esteriore, quanto per l'atteggiamento del personaggio di fronte alla fine che lo attende: «Non ho mai provato una simile sensazione di libertà» dice. «Ecco... sono solo... L'ultimo uomo al mondo. Nessuno può aiutarmi e consigliarmi, nessuno può annoiarmi...». Per Zubran la morte non è un viaggio nell'ignoto, ma semplicemente un ritorno: «Alla fine, come tutti gli uomini, torno agli dèi dei miei padri».

Allo stesso modo, può essere considerato un rituale, anzi, un *iter* iniziatico, l'ascesa del sacerdote Shalamu (e di Kenton con lui) attraverso le Sette Zone del Tempio di Bel in Emakthila. Il significato di tale ascesa è reso chiaramente da Merritt: il «desiderio dell'uomo» (in senso sia intellettuale sia fisico) prevale anche sugli dèi. Oltrepassando in progressione le case delle sette divinità, il «desiderio» di Shalamu non viene fermato dal «Padre degli Dèi», né dal «Re del Giudizio», dal «Signore dei Morti», dalla «Saggezza» e neanche dall'«Amore» o dalla «Potenza di Dio». Ma Shalamu, compiendo il suo *iter* come atto di ribellione, ottiene l'effetto contrario, cioè la morte, perché ha violato le regole imposte dalla sua stessa condizione sacerdotale.

L'immagine dominante del libro di Merritt, in cui è racchiusa più efficacemente la sua sensibilità nei confronti dell'universo mitico, è il Vascello di Ishtar, la mistica nave che trasporta al di là della condizione umana il suo carico d'immortali. Il Vascello e tutti i suoi significati sono rac-

chiusi però anche nel suo simbolo, il gioiello d'avorio ed ebano donato a Kenton, l'archeologo. Basta contemplarlo per immergersi nell'altra realtà. In diverse approssimazioni, Merritt scrive: «Sotto di lui c'era il mare azzurro, sopra di lui la curva falcata della prua del Vascello di Ishtar. Ma non era più un ninnolo ingemmato, no. Era la nave incantata di cui quell'oggetto prezioso era il simbolo...» (cap. XI); «Kenton comprese che l'ombra era la nave vera: il gingillo poggiato sull'altare era il simbolo. E comprese che simbolo e realtà erano una cosa sola, legati da un'antica saggezza, creati da antichi poteri, in modo che il fato dell'uno fosse il fato dell'altro. Una duplice forma: un simbolo e una realtà. Eppure, erano la stessa cosa...» (cap. XXVIII); «La sorte del simbolo era quella della nave... e la sorte della nave era quella del simbolo...» (cap. XXXI). Parole che, come si è detto in precedenza, sembrano veramente adombrare nel giornalista-scrittore americano una conoscenza del valore effettivo del simbolo.

“

È UNA MITOLOGIA NASCOSTA A COORDINARE LE SINGOLE POETICHE DELLA FANTASCIENZA

”

1. Entrambi ripubblicati in Sergio Solmi, *Saggi sul fantastico*, Einaudi, Torino 1978.

2. In particolare, all'interno delle nostre introduzioni a William Hope Hodgson, *Naufragio nell'ignoto* («Futuro», n. 6); Poul Anderson, *La spada spezzata* («Futuro», n.

22); Algernon Blackwood, *John Silence, investigatore dell'occulto* («Futuro», n. 27).

3. Cfr. Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Feltrinelli, Milano 1958.

4. Ben Bova, *The role of science fiction*, in *SF Today and Tomorrow*, a cura di Reginald Bretnor, Harper & Row, New York 1974.

5. Sergio Solmi, *Prefazione a Le meraviglie del possibile*, in *Saggi sul fantastico*, cit., p. 101.

6. Furio Jesi, *Mito*, ISEDI, Milano 1973, p. 21.

7. Mircea Eliade, *Miti, sogni e misteri*, Rusconi, Milano 1977, p. 17.

8. *Repubblica*, III, 392a.

9. Cfr. Jacques van Herp, *Panorama de la science fiction*, Marabout, Verviers 1975, pp. 233-234.

10. Gianfranco de Turreis, Sebastiano Fusco, *L'uomo moderno di fronte al mistero della narrativa di A. Merritt*, ne *Gli abitatori del miraggio*, Fanucci, Roma 1977.

11. Gianfranco de Turreis, Sebastiano Fusco, *La magia del simbolo*, in «Scienza e Ignoto», n. 2, febbraio 1974, pp. 62-64.

12. Il testo integrale della *Tavola di Smeraldo* è incluso in Eliphas Lévi, *Il rituale magico del «Sanctum Regnum»*, Atanòr, Roma 1974.

13. L'esistenza di questi «centri» è una convinzione diffusa in tutte le scuole «esoteriche», che insegnano metodi per la loro apertura. Cfr. Serge Hutin, *L'amour magique*, Albin Michel, Paris 1970; Denis de Rougemont, *L'amore e l'Occidente*, Rizzoli, Milano 1977.

14. Cfr. Mircea Eliade, *Mefistofele e l'androgine*, Edizioni Mediterranee, Roma 1971.

Dossier: Mito e fantascienza /3

I demoni dell'Altrove – antologia

a cura di Andrea Scarabelli

«È la scienza a riaprirci le porte del meraviglioso, che l'uomo aveva chiuse da un pezzo. Che il mito scientifico dovesse suscitare su di un piano estensivo, a un certo punto del suo nuovo sviluppo, una sua propria letteratura, era inevitabile. Certo, una tale letteratura ha un suo filo di tradizione nel romanzo utopistico, le cui radici sprofondano addirittura nell'antichità, fino a Platone e Luciano. Da millenni l'uomo ha fantasticato di civiltà esemplari in remote Atlantidi, o di viaggi nei pianeti. Cyrano, Keplero e il vescovo Godwin sognarono di approdi alle pallide sponde lunari. Fin dall'antichità classica si è favoleggiato di automi pensanti, o di uomini artificiali, come l'*Homunculus* alchemico che più tardi Goethe fece nascere nella storta del suo dottor Wagner. Quindi l'inizio della civiltà industriale e la conquista coloniale alimentarono ancora le favole [...].

Le origini della *science-fiction* non sono letterarie, bensì popolari (e non per nulla essa è stata denominata il nuovo "folklore atomico") [...].

Sotto la strutturazione razionalistica, o paradossalmente razionalistica, della *science-fiction*, si cela un'inquietudine di natura mistico-religiosa. [...] Ancora, e di nuovo, una letteratura a fondo eminentemente popolare, impregnata di un diffuso mito collettivo, accompagna sul piano immaginario una grande svolta storica. Allora, era la scoperta e la conquista del Nuovo Mondo; oggi è la scoperta dei nuovi mondi che la scienza dell'atomo, l'astronautica, la nuova biologia ci lasciano intravedere [...].

Forse l'anima d'oggi insegue anche questa speranza: che il silenzio infinito degli spazi, il quale sgomentava Pascal, alla fine si desti e risponda. L'uomo è stanco di sentirsi solo in un universo vuoto.

[...] La fiaba, nella quale il fondo realistico è tutto trasposto e l'arbitrarietà fantastica giunge agli estremi, è la forma letteraria in cui si esprimono i grandi "luoghi comuni", le situazioni esistenziali, consce o inconscie, sempre ricorrenti, tradotte in simboli rivelatori del loro profondo tessuto umano: e le narrazioni di *science-fiction*, come ha riconosciuto anche di recente un intenditore, il regista-attore Orson Welles, sono le fiabe del nostro tempo. Le nuove mitologie scientifiche dovrebbero dunque essere anch'esse interpretate come simboli, trasposizioni inconsciamente allegoriche delle profonde aspirazioni e inquietudini dell'oggi.

[...] In genere la *science-fiction* non ha molto da spartire con le religioni rivelate. La mistica della scienza cui s'ispira, col suo carattere necessariamente pluralistico, appare piuttosto sospingerne le punte estreme sulle vie dell'occultismo magico, mentre le varie metamorfosi della fantasia astratta le schiudono le mitologie di un politeismo inedito, dove esseri di prodigiosa potenza, sorta di divinità inferiori abitanti altri pianeti, o addirittura Eoni celati nell'interspazio, possono magari svelarsi

improvvisamente come responsabili dei nostri destini individuali, ipotizzati quali test ambigui o crudeli, ordinati a fini imperscrutabili. Così la fantascienza giunge ad adombrare a suo modo, nelle sue allegorie fiabescamente colorate, un'ossessione trascendente.

[...] La *science-fiction* non è profezia, ma una proiezione appassionata dell'oggi su un avvenire mitico: e per questo aspetto partecipa della letteratura e della poesia.» (Sergio Solmi, *Prefazione a Le meraviglie del possibile*, Einaudi, Torino 1959, pp. xi-xxii)

«La fantasia può, naturalmente, essere portata all'eccesso; può essere deforme; se ne può fare cattivo uso. Può persino illudere le menti dalle quali è sortita. Ma per quale realtà umana, in questo basso mondo, tale affermazione non vale? Gli uomini hanno concepito non soltanto gli elfi: hanno immaginato gli dèi, li hanno venerati, persino quelli resi più deformi dalla malizia dei loro stessi autori. Ma hanno fabbricato falsi dèi con altri materiali: le loro nozioni, le loro insegne, i loro quattrini; persino le loro scienze e le loro teorie sociali ed economiche hanno richiesto sacrifici umani. *Abusus non tollit usum*. La Fantasia rimane un diritto umano: creiamo alla nostra misura e nel nostro modo derivativo perché siamo stati creati; e non soltanto creati, ma fatti a immagine e somiglianza di un Creatore.» (J. R. R. Tolkien, *Sulle fiabe*, in *Albero e foglia*, Bompiani, Milano 2000, p. 76)

«Ho affermato che l'Evasione costituisce una delle principali funzioni delle fiabe [...]. Perché un uomo dovrebbe essere disprezzato se, trovandosi in carcere, cerca di uscirne e di tornare a casa? Oppure, se non lo può fare, se pensa e parla di argomenti diversi che non siano carcerieri e mura di prigione? Il mondo esterno non è diventato meno reale per il fatto che il prigioniero non lo può vedere. Usando Evasione in questo senso, i critici hanno scelto la parola sbagliata e, ciò che più importa, confondono, non sempre in buona fede, l'Evasione del Prigioniero con la Fuga del Disertore.» (Ivi, pp. 81-82)

«Negli stadi più tardi di molte mitologie, le immagini-chiave si nascondono, come aghi in covoni di fieno, negli aneddoti e nelle razionalizzazioni secondarie; perché quando una civiltà è passata da un punto di vista mitologico a uno secolare, le immagini più antiche non sono più sentite, né interamente approvate [...].

Interpretare la poesia del mito come biografia, storia o scienza significa distruggerla [...]. Quando una civiltà incomincia a reinterpretare in questi termini la propria mitologia, la sua vita si spegne, i templi diventano musei, e il legame fra le due prospettive scompare. Un simile infortunio è senza dubbio occorso alla Bibbia e a gran parte del culto cristiano.» (Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, Lindau, Torino 2012, pp. 220-221)

«La concezione di Max Müller della mitologia come di una “malattia del linguaggio” può essere abbandonata senza rimpianti. La mitologia non è affatto una malattia, benché, al pari di tutte le cose umane, possa ammalarsi; tanto varrebbe dire che il pensiero è uno stato patologico della mente. Più vicina alla verità sarebbe l’affermazione che le lingue, soprattutto le europee moderne, sono una malattia della mitologia.» (J. R. R. Tolkien, *Sulle fiabe*, cit., p. 35)

«Crediamo di esserci liberati da Dio. Che stupidi [...]. Dio si presenta sotto nuove spoglie [...]. Abbiamo bisogno di nuove mitologie; non possiamo rinunciarvi.» (Ray Bradbury, *Siamo noi i marziani*, Edizioni Bietti, Milano 2015, p. 110)

«Se è vero che tutto l’universo è Dio, allora non siamo forse estrusioni di materia miracolosa messa in movimento per combattere l’oscurità, nutrire l’Essere e, con le nostre stesse estrusioni, i nostri razzi di metallo creati in fabbriche e sili, andare alla ricerca di miracoli ancor più prodigiosi, mentre ci crogioliamo sotto soli lontani? [...] La fantascienza [...] è una sorta di scorciatoia che ci istruisce sui nostri basilari problemi scientifici e morali senza esibizionismi, prediche e forzature [...]. Ora stiamo ancora giocando con lo spazio [...]. Ma, scrutando nel futuro, guardo al di là della Luna e vedo l’uomo, nel suo aspetto divino che, come sollevato da un tuono, semina lo spazio e vive per sempre.» (Ivi, p. 163)

«Il realismo fantastico non ha nulla a che fare col gusto dell’insolito, dell’esotismo intellettuale, del barocco, del pittoresco. [...] Noi non cerchiamo di disorientare, non esploriamo i lontani sobborghi della realtà; al contrario, tentiamo di collocarci al centro. Noi pensiamo che proprio al centro della realtà l’intelligenza, per poco che sia iperattivata, scopre il fantastico. Un fantastico che non invita all’evasione, ma a una più profonda adesione.

È per difetto di fantasia che letterati e artisti cercano il fantastico fuori della realtà, nelle nuvole. Non ne ricavano che un sottoprodotto. Il fantastico, come le altre materie preziose, deve essere estratto dalle viscere della terra, dal reale. E la fantasia autentica è ben altra cosa che una fuga verso l’irreale [...].

Generalmente il fantastico viene definito come una violazione delle leggi naturali, come l’apparizione dell’impossibile. Per noi non è affatto questo. Il fantastico è come una manifestazione delle leggi naturali, un effetto del contatto con la realtà quando essa viene percepita direttamente e non filtrata attraverso il velo del sonno intellettuale, attraverso le abitudini, i pregiudizi, i conformismi.

[...] Il secolo XIX ha chiuso le porte alla realtà fantastica dell’uomo, del mondo, dell’universo; il secolo XX le ha riaperte, ma le nostre morali, le nostre filosofie e la nostra sociologia, che dovrebbero essere contemporanee del futuro, non lo sono.

[...] Oggi, in tutti i campi, tutte le forme dell’immaginazione sono in movimento. [...] Un immenso fossato separa l’uomo dalla vicenda dell’umanità, le nostre società dalla nostra civiltà. Noi viviamo su idee, su morali, sociologie, filosofie e infine su una psicologia, che appartengono al secolo XIX. Siamo i nostri bisnonni. Guardiamo i missili salire verso il cielo, la nostra terra che vibra di mille nuove radiazioni, succhiando la pipa di Thomas Graindorge. La nostra letteratura, i nostri dibattiti filosofici, i nostri conflitti ideologici, il nostro atteggiamento di fronte alla realtà, tutto questo dorme

dietro porte che sono appena saltate. Giovinezza! Giovinezza! Andate a dire a tutti che le aperture sono fatte e che, ormai, l’Esterno è entrato.» (Louis Pauwels, Jacques Bergier, *Il mattino dei maghi*, Mondadori, Milano 1963, pp. 31-48)

«Noi non siamo né materialisti né spiritualisti: d’altronde, queste distinzioni non hanno per noi alcun senso. Soltanto, noi cerchiamo la realtà senza lasciarci dominare dal riflesso condizionato dell’uomo moderno (ai nostri occhi ritardatario) il quale volta le spalle quando questa realtà riveste una forma fantastica.» (Ivi, p. 84)

«Gli spiritualisti credono alla possibilità di uno stato superiore di coscienza. Vi vedono un attributo dell’anima immortale.

I materialisti pestano i piedi da quando se ne discute. Né gli uni né gli altri vogliono esaminare da vicino, con mente libera. Ora, ci dev’essere un altro modo di considerare questo problema. Un modo realistico, nel senso in cui intendiamo il termine: un realismo integrale, cioè che tenga conto degli aspetti fantastici della realtà.» (Ivi, p. 441)

«Mitologia e scienza non sono in conflitto. La scienza sta ora irrompendo nelle dimensioni del mistero, entrando nella sfera di cui parla il mito. Ha raggiunto il limite [...], la soglia, l’interfaccia tra quello che possiamo conoscere e quello che non potremo mai scoprire perché è un mistero che trascende ogni ricerca dell’uomo. [...] Questo è il motivo per cui parliamo del divino.» (Joseph Campbell, *Il potere del mito*, Neri Pozza, Vicenza 2012, p. 201)

«*Incontri ravvicinati del terzo tipo* [...] è un film religioso, perché mette l’uomo in relazione con l’universo. Affronta tematiche forti, potenti, immense e travolgenti. Ebbene, ciò che fanno le nostre religioni è collegare i misteri, legarli a una divinità e cercare di dare un senso ai miracoli, non le pare? E i ragazzi lo sanno perfettamente. Sono molto più evoluti dei teologi e degli insegnanti [...]. Sono assetati di miracoli. Vanno a vedere i film di fantascienza perché hanno bisogno di risposte: se la religione ufficiale non gliene dà, troveranno la propria in quei film.» (Ray Bradbury, *Siamo noi i marziani*, cit., p. 169)

«Alla dodicesima o tredicesima volta che mio figlio andava a vedere *Guerre Stellari* gli ho domandato perché quel film gli piacesse tanto. La sua risposta è stata: “Per lo stesso motivo che ha spinto te a leggere e rileggere l’Antico Testamento” [...].

In *Guerre Stellari* è sicuramente presente una valida prospettiva mitologica. [...] Vi ritrovo la stessa questione che pone il *Faust*: Mefistofele, l’uomo macchina, può darci ogni cosa, arrivando a determinare anche le nostre aspirazioni. Ma ciò che permette a Faust di salvarsi è che egli è alla ricerca di aspirazioni diverse dalla macchina. Smascherando il padre, Luke Skywalker ne elimina il ruolo-macchina.» (Joseph Campbell, *Il potere del mito*, cit., p. 49)

«*Guerre Stellari* non è semplicemente un film sulla moralità, ma sulle forze della vita, su come esse possono realizzarsi, frantumarsi o essere soffocate dalle azioni umane. [...] Sicuramente Lucas ha usato delle figure mitologiche. L’uomo anziano come consigliere mi ha fatto pensare a un maestro giapponese di arti marziali. Ne ho conosciuto qualcuno e Obi-Wan Kenobi ha qualcosa del loro carattere. Il culto orientale per le arti marziali supera qualsiasi passione sportiva abbia mai incontrato nelle palestre americane. In esso davvero si fon-

dono tecnica psicologica e fisiologica. Quel personaggio di *Guerre Stellari* possiede proprio queste qualità.» (Ivi, pp. 218-220)

«Come ha ben dimostrato Jan de Vries, non vi è soluzione di continuità fra gli scenari dei miti, delle saghe e dei racconti meravigliosi. Inoltre, se nei racconti gli dèi non intervengono più sotto i loro propri nomi, i loro profili si intravedono ancora nelle figure dei protettori, degli avversari e dei compagni dell'eroe. Essi sono travestiti, oppure, se si preferisce, "decaduti", ma continuano a espletare la loro funzione [...].

Diventato in Occidente, e dopo molto tempo, letteratura di svago [...] oppure di evasione [...], il racconto meraviglioso presenta ciò nonostante la struttura di un'avventura infinitamente grave e responsabile, perché si riduce, insomma, a uno scenario iniziatico: ci si ritrovano sempre le prove iniziatiche (lotta contro il mostro, ostacoli in apparenza insormontabili, enigmi da risolvere, lavori impossibili a realizzarsi, ecc.), la discesa agli inferi o l'ascesa al cielo, o ancora la morte e la risurrezione (che sono poi la stessa cosa), il matrimonio con la principessa. [...] Il suo contenuto propriamente detto riguarda una realtà terribilmente seria: l'iniziazione, cioè il passaggio attraverso una morte e una risurrezione simboliche, dall'ignoranza e dall'imaturità all'età spirituale dell'adulto [...].

Si potrebbe quasi dire che il racconto ripete, su un altro piano e con altri mezzi, lo scenario iniziatico esemplare. Il racconto prolunga l'"iniziazione" a livello dell'immaginario. Costituisce un divertimento oppure un'evasione unicamente per la coscienza banalizzata e principalmente per la coscienza dell'uomo moderno; nella profondità della psiche gli scenari iniziatici conservano la loro gravità e continuano a trasmettere il loro messaggio, a operare mutamenti. Senza rendersene conto, e credendo di svagarsi oppure di evadere, l'uomo delle società moderne beneficia ancora di questa iniziazione immaginaria portata dai racconti.» (Mircea Eliade, *Mito e realtà*, Rusconi, Milano 1974, pp. 227-230)

«Sembra che nessuno spinga l'immaginazione fino a veder nascere attraverso questa "follia solitaria" una civiltà diversa

dalle sue forme esterne, fino a sentire uno scricchiolio delle coscienze, l'apparizione di nuovi miti. Attraverso l'abbondante e straordinaria letteratura detta di fantascienza, si distingue tuttavia l'avventura di uno spirito che esce dalla adolescenza, si piega alla misura del pianeta, si impegna in una riflessione su scala cosmica e colloca *diversamente* il destino dell'uomo nel vasto universo. Ma lo studio di una tale letteratura, così

paragonabile alla tradizione orale degli antichi narratori, e che testimonia moti profondi dell'intelligenza in cammino, non è cosa seria per i sociologi.» (Louis Pauwels, Jacques Bergier, *Il mattino dei maghi*, cit., pp. 59-60)

«Voglio scrivere altre opere di fantascienza, certo, perché credo fermamente che questa sia l'epoca più straordinaria della storia dell'umanità, e che la fantascienza sia la forma di letteratura più straordinaria a nostra disposizione per esprimerne le esigenze.

È il nostro passo enorme verso lo spazio, la Luna, Marte e oltre a renderla tale [...]. L'epoca in cui l'essere umano era una crisalide è stata magnifica. Ma ora ha ali di fuoco che gli consentono di vivere nell'aria al di là della Terra, nello spazio alieno di mondi lontani, in una spettacolare nuova era che metterà alla prova e cambierà, distruggerà e ricomporrà ogni forma di pensiero e di azione, per come concepite fino a ora. La scrittura deve essere all'altezza della propria epoca, o sarà perduta per sempre. E questa è l'epoca delle macchine, che non sono altro che Idee racchiuse nel metallo e alimentate da energia elettrica.» (Ray Bradbury, *Siamo noi i marziani*, cit., p. 74)

«Quindici anni fa in una specie di apologo, pubblicato sulla "Prealpina", prendevo le

difese della maltrattata, calunniata "civiltà delle macchine", e delle macchine stesse – che ci costano così poco, almeno in quanto a pensieri e problemi, e rendono tanto.

Adesso aggiungerei che il "discorso" sulle macchine è troppo interessante perché lo lasciamo, come facciamo oggi, esclusivamente ai tecnici (e agli economisti).

Affermo la necessità di un Maeterlinck e di un Fabre delle macchine, che ce ne parlino con intelligenza e con simpatia, come quelli parlavano delle termiti e delle api.

Forse i tempi sono maturi perché ci attendiamo un Lafon-

“

**MITOLOGIA E
SCIENZA NON SONO
IN CONFLITTO.
LA SCIENZA STA ORA
IRROMPENDO NELLE
DIMENSIONI DEL
MISTERO, ENTRANDO
NELLA SFERA DI CUI
PARLA IL MITO.
QUESTO È IL MOTIVO
PER CUI PARLIAMO
DEL DIVINO**

”

taine o un Esopo della macchina da scrivere, del frigorifero e della radiolina a *transistors*. Che ci moralizzano coll'esempio di questi modesti e utili esseri. Non sulla base di un animismo antropomorfo o di una personalizzazione presuntuosa.» (Guido Morselli, *Diario*, Adelphi, Milano 1988, pp. 258-259)

«Prima di quanto pensiamo, l'uomo lascerà il pianeta Terra e s'inoltrerà nello spazio, in un nuovo e meraviglioso viaggio verso l'ignoto [...]. Credo che i viaggi nello spazio ci daranno una nuova immagine di Dio. L'uomo deve diventare pari a Dio [...]. L'uomo è una fusione di umano e divino. Credo che il nostro corpo contenga la vera anima di Dio. Noi siamo, irrevocabilmente e responsabilmente, il Dio stesso incarnato e dobbiamo portare il suo seme nello spazio.» (Ray Bradbury, *Siamo noi i marziani*, cit., pp. 157-158)

«I vecchi dèi son morti o stanno morendo e dappertutto la gente è alla ricerca di qualcosa di nuovo e si chiede: "Quale sarà la nuova mitologia, la mitologia di questa terra unificata come un unico essere armonioso?" [...].

Nella nuova mitologia, l'immagine dell'universo non sarà più [...] quella, tolemaica, di un globo misteriosamente sospeso e incluso in un complesso ordinato di sfere cristalline in rotazione; e neppure la recente immagine eliocentrica di un singolo sistema planetario sperduto in una galassia di esplosioni stellari; ma (almeno per quello che se ne può dire oggi) un'inconcepibile immensità di galassie, ammassi di galassie e ammassi di ammassi di galassie, che si allontanano l'una dall'altra a tutta velocità in uno spazio in continua espansione, con l'umanità che non è altro che una specie di incrostazione recentemente sviluppatasi sull'epidermide di uno dei più piccoli satelliti di una stella minore nel ramo più esterno di una galassia media, che si trova in mezzo a uno degli ammassi più piccoli tra le migliaia che, catapultati chissà dove, presero forma qualcosa come quindici miliardi di anni fa [...].

La nuova mitologia [...] è già implicita in noi come conoscenza *a priori*, nata insieme alla mente stessa.» (Joseph Campbell, *Le distese interiori del cosmo*, Guanda, Parma 1992, p. 22)

«Il mistero del cielo notturno, quei passaggi enigmatici di luci lente ma costanti tra le stelle fisse, una volta registrati

matematicamente, fecero scaturire la rivelazione di un ordine cosmico. In risposta, dalle profondità dell'immaginazione umana fu evocata una figura corrispondente. Un concetto assai vasto dell'universo come essere vivente prese la forma di una grande madre, dal cui grembo tutti i mondi, della vita e della morte, traevano la loro esistenza. E il corpo umano diventò la copia in miniatura della forma macrocosmica. Così

il tutto fu pervaso da un'occulta armonia che la mitologia e i suoi riti si preoccuparono di spiegare.» (Ivi, pp. 46-47)

«Se l'uomo moderno è meno sano, se è degenerato, nevrotico, sradicato, ecc.; non è da imputarsi al fatto che vive in una società industriale, in una metropoli, che dispone di radio, cinema, ecc.; ma semplicemente al fatto di non essere ancora riuscito ad adattarsi al nuovo ambiente cosmico che gli hanno creato le sue stesse scoperte e mezzi di produzione. Permane uno sfasamento tra l'ambiente moderno e l'uomo.» (Mircea Eliade, *Diario portoghese*, Jaca Book, Milano 2009, p. 269)

«Nell'ambiente psicofisico della nostra specie sono avvenuti alcuni mutamenti spirituali significativi. Il primo, ovviamente, data la pubblicazione, nel 1543, del *De revolutionibus orbium coelestium libri VI* di Copernico, quando il Sole sostituì la Terra al centro dell'universo di Dio [...]. Con questo libro decisivo, l'idea della Terra e del suo rapporto con lo spazio si è separata per sempre dall'esperienza quotidiana che ne facciamo. Un concetto razionale ha confutato e sostituito il *percepto* sensibile

che, ciononostante, continua a persistere. L'universo eliocentrico, però, non è stato trasposto in una mitologia. Scienza e religione sono andate, da quel momento, per strade differenti [...].

Il primo passo per partecipare oggi al destino dell'umanità [...] è riconoscere che ogni immagine locale di un dio non è che una delle molte migliaia, dei milioni, forse anche miliardi di simbolizzazioni limitate di un mistero al di là della vista e del pensiero. Le parole di Alce Nero: "Il centro è dappertutto" si ricollegano a una definizione che appartiene a un testo ermetico dell'alto medioevo, il *Liber XXIV philosophorum*: "Dio è una sfera infinita, il cui centro è dappertutto e che in nessun luogo ha la sua circonferenza". Un'idea che mi sembra illustrata con particolare efficacia da una magnifica fotografia scattata sulla Luna e diventata molto nota. Essa riproduce il

“

**CI TROVIAMO NEL
CUORE NOTTURNO
DELLA STORIA:
LA MEZZANOTTE
È SUONATA, E IL
NOSTRO SGUARDO
SI SPINGE FIN
DENTRO L'OSCURITÀ.
È UN'ORA DI MORTE,
MA ANCHE DI NASCITA**

”

sorgere della Terra come un corpo celeste che irradia la sua luce sul paesaggio lunare. Il centro è la Terra? Il centro è la Luna? Il centro è dove si vuole.» (Joseph Campbell, *Le distese interiori del cosmo*, cit., pp. 50-51)

«La storia spesso somiglia al “mito”, perché l’una e l’altro in fin dei conti sono della stessa materia.» (J. R. R. Tolkien, *Sulle fiabe*, cit., p. 45)

«La cesura che segna così visibilmente i nostri anni separa soltanto due epoche della storia umana oppure annuncia, al tempo stesso, la fine e l’inizio di un più grande ciclo? Ciò significherebbe che i mezzi con cui si considera la storia non sono sufficienti nemmeno per cogliere fatti elementari.

Chiamiamo Erodoto “il padre della storiografia” [...]. Prima di lui vi era qualcosa di diverso, vi era la notte del mito. Tale notte non era, però, oscurità, quanto piuttosto sogno [...]. Egli sta come sulla cresta di una montagna, che separa la notte e il giorno: non solo due tempi, ma due modi del tempo, due tipi di luce. Poco dopo, già in Tucidide, l’aurora impallidisce. Su uomini e cose cade ormai la luce chiara della conoscenza storica, della scienza storica.

[...] La svolta che stiamo vivendo è simile a quella vissuta da Erodoto, oppure ancora più significativa? A connettere gli avvenimenti che si presentano non è più quella modalità che siamo abituati a chiamare storia, ma, al contrario, un’altra, alla quale non abbiamo ancora dato nome? [...] Sempre più figure ed eventi hanno cessato d’inquadrarsi nella dimensione storica e nei suoi concetti [...]. In questa confusione degna di Babilonia, la storiografia si vede costretta a chiedere prestiti, vuoi alla teologia, alla mitologia e alla demonologia, vuoi alla psicologia e alla morale, vuoi, semplicemente, alla politica [...].

Se supponiamo di essere al termine di un ciclo che travalica la storia, e forse anche la stessa esistenza dell’uomo su questa terra, e se supponiamo che ormai un nuovo grande periodo eserciti la sua influenza sull’uomo, allora è legittimo dedurre che appariranno, o già sono apparsi, fenomeni non ancora fissati in termini storici o perfino antropologici [...]. Si ripete, con segno opposto, la situazione di Erodoto. Dallo spazio della storia nel quale era appena entrato, Erodoto volse lo sguardo all’indietro verso lo spazio del mito. Egli lo fece con rispetto. Il medesimo rispetto è necessario oggi là dove oltre il muro del tempo si profilano eventi futuri. In ogni denominazione è latente il pericolo [...].

Uno dei grandi sforzi della civiltà post-erodotea, quindi occidentale in senso lato, consiste dunque nella salvaguardia della propria struttura storica contro l’assalto di potenze mitiche e il loro ritorno [...]. È la dignità dell’uomo storico che cerca di affermarsi da un lato contro le violenze della natura e i popoli barbari, dall’altro contro il ritorno di potenze mitiche e magiche [...].

Il mondo della storia non può rinunciare alle potenze mitiche [...]. Il tempo mitico è presente anche all’interno del tempo storico [...]: misconoscerlo, bandirlo, conduce solo a un accumulo crescente e alla rottura, infine, degli argini. Questo mondo va quindi custodito all’interno della civiltà; anzi, la civiltà stessa è possibile solo là dove vi è posto per tale forma di custodia. Il mitico deve possedere il suo luogo peculiare nello spazio storico [...].

All’alba della storia, Erodoto volse indietro lo sguardo verso la notte mitica [...]. Noi, al contrario, ci troviamo nel

cuore notturno della storia: la mezzanotte è suonata, e il nostro sguardo si spinge fin dentro un’oscurità nella quale si profilano le cose future. A esso si accompagnano paura e presentimenti cupi. È un’ora di morte, ma anche di nascita.» (Ernst Jünger, *Al muro del tempo*, Adelphi, Milano 2000, pp. 82-90)

«La poesia va oltre il concetto di realtà, trascende ogni rappresentazione mentale. È qui che riconduce al mito, mettendoti in contatto con il mistero che tu sei.» (Joseph Campbell, *Il potere del mito*, cit., p. 97)

«La gente [...] non ha ancora assimilato le qualità della nostra cultura moderna, le nuove possibilità, la nuova visione dell’universo. Il mito deve essere tenuto in vita. Chi può mantenerlo vivo sono gli artisti. La funzione dell’artista è quella di mitologizzare l’ambiente e il mondo. [...] I creatori di miti delle origini erano il corrispettivo dei nostri artisti.» (Ivi, pp. 139-140)

«L’artista è colui che comunica i miti ai suoi contemporanei. Ma deve trattarsi di un artista che comprende la mitologia e l’umanità e non semplicemente di una specie di sociologo con il suo bel programmino già pronto. [...] Gli sciamani nelle società primitive avevano la stessa funzione che oggi hanno gli artisti. Essi interpretano un ruolo che va oltre la semplice esistenza. Recitano il ruolo che nella nostra società appartiene tradizionalmente ai sacerdoti.» (Ivi, pp. 156-157)

«Da una generazione la critica letteraria americana ha ricercato nei romanzi contemporanei i temi dell’iniziazione, del sacrificio, gli archetipi mitici. Credo che il sacro sia camuffato nel profano, come, per Freud o Marx, il profano era camuffato nel sacro. Io ritengo sia legittimo ritrovare i *patterns* e i riti iniziatici in certi romanzi.» (Mircea Eliade, *La prova del labirinto*, Jaca Book, Milano 2002, p. 127)

«La letteratura, orale o scritta, è figlia della mitologia e ne eredita le funzioni. [...] Credo che ogni narrazione, anche quella di un fatto banalissimo, prolunghi le grandi storie raccontate dai miti che spiegano in che modo questo mondo è nato e come mai la nostra condizione è quella che noi oggi conosciamo. [...] Il mito prosegue nella scrittura. La scrittura non distrugge la creatività mitica.» (Ivi, p. 152)

«Nelle mie novelle mi sforzo sempre di camuffare il fantastico nel quotidiano [...].

In tutti i miei racconti la narrazione si sviluppa su svariati piani, allo scopo di svelare progressivamente il “fantastico” dissimulato sotto la banalità quotidiana. Così come un nuovo assioma rivela una struttura del reale fino a quel momento sconosciuta – in altri termini, *fonda* un nuovo mondo –, la letteratura fantastica rivela, o meglio crea degli universi paralleli. Non si tratta di un’evasione, come ritengono taluni filosofi storicisti; poiché la *creazione* – su tutti i piani e in tutti i sensi del termine – è il tratto specifico della condizione umana.» (Ivi, pp. 162-163)

«È davvero un “creare” il mio, oppure la mia immaginazione, in fondo, è solo una specie di apparato ricevente? Qualcosa di simile a quel che nella telegrafia senza fili è un’antenna?

Vi sono casi di persone alzatesi di notte, le quali in stato di sonno hanno finito degli scritti che alla sera, affaticate, avevano lasciati a mezzo ed hanno risolto dei problemi assai meglio di quel che verosimilmente avrebbero fatto da sveglie.

Cose simili si ama spiegarle dicendo: “Il subcosciente, che

di solito dorme, è venuto in aiuto”. Se però ciò accadesse a Lourdes, si direbbe: “È un aiuto della Madre di Dio”.

[...] Forse sta manifestandosi una sapienza antica e, a un tempo, perennemente nuova:

*Qualunque azione che qui accade,
accade secondo una legge di natura.
Che sia io l'autore di questa azione,
ciò è fisima di presunzione.*

Agli spiriti supercritici così fieri di sentirsi padroni in casa propria, naturalmente, ripugnerà l'idea che l'uomo possa avere la parte di una marionetta...

Un giorno, mentre, mosso da sentimenti del genere, stavo scrivendo, mi venne improvvisamente in mente l'idea: e se questo Cristoforo Colombaia [il protagonista del romanzo *Il Domenicano bianco* – N. d. C.] fosse qualcosa, come un Io dissociatosi dalla mia stessa persona? Una forma fantastica transitoria, destatasi a vita propria, concepita e generata incoscientemente, come accade a coloro che credono di vedere di tempo in tempo delle apparizioni e giungono perfino a discorrere con esse?

[...] Gradito fra tutti mi sarebbe questo pensiero: ciò che ha guidato la mia mano è una forza eterna, libera, riposante in se stessa, sciolta da qualsiasi forma. Ma alla mattina, al destarmi da un sonno senza sogni, intravedo talvolta l'immagine di un vecchio dai capelli bianchi, senza barba, alto e snello come un giovane, presentandosi come una memoria nella notte. Allora per tutto il giorno sono pervaso da una sensazione, da cui non riesco a liberarmi, cioè che proprio questa figura sia Cristoforo Colombaia.

A ciò si è spesso associato un curioso pensiero: egli vive di là da tempo e spazio e assumerà il retaggio della tua vita, quando la morte ti ghermirà.» (Gustav Meyrink, *Il Domenicano bianco*, Edizioni Bietti, Milano 2012, pp. 33-36)

«Chi vuol penetrare l'essenziale dell'insieme delle leggende cavalleresche e degli scritti epici a cui [...] il ciclo del Graal appartiene deve superare una serie di pregiudizi, primo fra i quali è quello che noi chiameremo *letterario*.

Si tratta dell'atteggiamento di chi nella saga e nella leggenda si rifiuta di veder altro che una produzione fantastica e poetica, individuale o collettiva, ma in ogni caso semplicemente umana, disconoscendo, dunque, quel che in essa può avere un superiore valore simbolico e che non può ricondursi a una creazione arbitraria. Invece, proprio questo elemento simbolico, a suo modo oggettivo e superindividuale [...], costituisce l'essenziale. Quel che si può e che si deve ammettere è che esso nell'insieme delle composizioni non sempre è proceduto da un'intenzione perfettamente cosciente [...]. Non è raro il caso in cui gli elementi più importanti e più significativi siano venuti ad espressione quasi ad insaputa dei loro autori, i quali poco si accorsero di obbedire a certe influenze che ad un dato momento si servirono delle intenzioni dirette e della spontaneità creatrice di particolari personalità o gruppi come di mezzo rispetto a fine [...]. Si può perfino ammettere che alcuni autori abbiano solo voluto “fare dell'arte” e vi siano anche riusciti, tanto che le loro produzioni vanno direttamente incontro a coloro che conoscono e ammettono solamente il punto di vista estetico. Ciò non impedisce tuttavia che essi, in un loro siffatto “fare soltanto dell'arte” [...], abbiano o conservato, o trasmesso, o fatto agire un contenuto superiore, che l'occhio esperto saprà sempre riconoscere e di cui alcuni

autori sarebbero forse i primi a stupirsi, qualora venisse loro chiaramente indicato.

Tuttavia nelle composizioni leggendarie tradizionali molto più frequente è il caso in cui autori non abbiano avuto la coscienza di far solo dell'arte e della fantasia, anche se quasi sempre presso ad una sensazione assai confusa della portata dei temi, da essi messi al centro delle loro creazioni. Al dominio delle saghe e delle leggende va esteso ciò che oggi si è finito col pensare per la psicologia individuale, ossia che esiste una coscienza periferica e, al di sotto di essa, esiste una zona di influenze più sottili, più profonde, più decisive [...]. Così spesso proprio il lato più fantasioso e strambo, meno evidente e meno coerente, meno suscettibile ad aver valore estetico o storico, e quindi generalmente scartato, offre la via migliore per cogliere l'elemento centrale che dà all'insieme di composizioni del genere il suo senso vero e talvolta anche il suo superiore significato storico.» (Julius Evola, *Il mistero del Graal*, Edizioni Mediterranee, Roma 1994, pp. 31-33)

«La concezione di folklore, come la si intende abitualmente, riposa su di un'idea radicalmente falsa; sull'idea, cioè, che vi siano delle “creazioni popolari”, prodotti spontanei della massa del popolo: e si vede subito lo stretto rapporto esistente fra un simile modo di vedere e i pregiudizi democratici [...]. Se si tratta, come in quasi tutti i casi, di elementi tradizionali nel vero senso del termine, anche se talvolta deformati, diminuiti o frammentari, e di cose aventi un valore simbolico reale, tutto ciò, lungi dall'essere d'origine popolare, non è persino nemmeno di origine semplicemente umana [...].

Il popolo conserva, senza comprenderli, residui di tradizioni antiche, risalenti persino a un passato così lontano, che sarebbe impossibile determinarlo e che ci si contenta di riferire, per tale ragione, al dominio oscuro della “preistoria”; esso, a tale riguardo, ha la funzione di una specie di memoria collettiva più o meno “subcosciente”, il contenuto della quale le è manifestamente venuto d'altrove [...].

Quando una forma tradizionale è sul punto di estinguersi, i suoi rappresentanti possono benissimo confidare volontariamente a quella memoria collettiva, di cui abbiamo or ora parlato, quel che altrimenti andrebbe irrimediabilmente perduto. È, insomma, il solo modo di salvare quel che può essere ancora salvato in una certa misura [...].

Per quanto riguarda il simbolismo, non sapremmo mai ripetere abbastanza che ogni vero simbolo porta in sé molteplici sensi, e ciò fin dall'origine, poiché esso non viene costituito in virtù di una convenzione umana, ma in virtù della “legge di corrispondenza” che collega fra loro tutti i mondi. E se alcuni vedono questi significati e altri no, o solo in parte, ciò non vuol dire che essi vi son meno contenuti realmente, e tutta la differenza si riferisce all’“orizzonte intellettuale” di ciascuno. Checché se ne pensi da un punto di vista profano, il simbolismo è una scienza esatta, non una divagazione ove le fantasie individuali possono aver libero corso. In tale ordine noi non crediamo dunque nemmeno alle “invenzioni dei poeti”, alle quali tanti sono disposti a ridurre quasi ogni cosa. Tali invenzioni, lungi dal riguardare l'essenziale, non fanno che dissimularlo, volontariamente o no, avvolgendolo con le apparenze ingannatrici di una qualunque “finzione”: e talvolta esse lo dissimulano fin troppo bene poiché, quando si fanno troppo invadenti, diviene quasi impossibile scoprirne il senso profondo e originario [...]. Questo pericolo è da

temersi soprattutto quando lo stesso poeta non ha coscienza del valore reale dei simboli poiché è evidente che tal caso può ben presentarsi.» (René Guénon, *Significato del "folklore"*, in «Diorama filosofico», 16 marzo 1934)

«L'ideale democratico dell'individuo che determina se stesso, l'invenzione della macchina e lo sviluppo del metodo scientifico di ricerca hanno trasformato a tal punto la vita umana da far crollare l'eterno universo dei simboli [...]. La struttura di sogno del mito crolla; la mente si apre alla piena consapevolezza; e l'uomo moderno emerge dall'ignoranza antica, come una farfalla dalla crisalide, o come, all'alba, il sole dal grembo della madre notte [...].

L'impresa che l'eroe deve compiere oggi non è più quella del secolo di Galileo. Dove allora v'era tenebra, oggi vi è luce, dove era la luce, oggi è tenebra. L'eroe moderno deve cercare di riportare alla luce l'Atlantide perduta dell'anima coordinata.

Ovviamente quest'impresa non può essere compiuta voltandosi indietro o volgendo le spalle a ciò che è stato raggiunto dalla rivoluzione moderna; poiché il problema non è altro che quello di dare un significato spirituale al mondo intero – o meglio (enunciando in modo inverso lo stesso principio) quello di permettere agli uomini e alle donne di raggiungere la completa maturità umana attraverso le condizioni della vita moderna. In verità, tali condizioni sono le stesse che hanno reso inefficaci, ingannatrici e anche dannose, le antiche formule [...].

Il trionfo universale dello stato secolare ha posto tutte le organizzazioni religiose in una posizione definitivamente secondaria e inefficace, tanto che la pantomima religiosa è divenuta oggi nulla più che una occupazione per la domenica mattina, mentre l'etica degli affari e il patriottismo valgono per gli altri giorni della settimana. Una tale ipocrita religiosità non è certo ciò di cui il mondo ha bisogno; è invece necessaria una trasformazione di tutto l'ordine sociale, in modo che, attraverso ogni atto e dettaglio della vita secolare, l'immagine vivificante dell'uomo-dio universale, che è immanente ed effettiva in tutti noi, possa essere in un modo o nell'altro resa nota alla nostra coscienza.

Questa non è un'impresa che la coscienza stessa possa compiere [...]. Il processo si sta svolgendo su un altro livello, attraverso quella che sarà una evoluzione lunga e spaventosa, non solo nelle profondità di ogni psiche vivente nel mondo moderno, ma anche su quei campi titanici di battaglia in cui l'intero pianeta è stato ultimamente trasformato. Stiamo assistendo all'urto terribile delle Simplegadi, in mezzo alle quali l'anima deve passare [...].

Oggi i misteri hanno perduto il loro potere; i loro simboli non interessano più la nostra psiche. La conoscenza di una legge cosmica, che serve tutta l'esistenza e alla quale l'uomo stesso deve sottomettersi, ha ormai da tempo superato gli stadi mistici iniziali rappresentati nell'antica astrologia, ed è ora semplicemente accettata in termini meccanici come una cosa naturale. La discesa delle scienze occidentali dal cielo alla terra (dall'astronomia del XVII secolo alla biologia del XIX), e, finalmente, la loro concentrazione odierna sull'uomo (l'antropologia e la psicologia del XX), segnano il cammino di un prodigioso spostamento del fuoco della meraviglia umana. Non il mondo animale, né quello vegetale, e neppure il miracolo delle sfere, ma l'uomo stesso è ora il mistero cruciale. L'uomo è quella presenza estranea con la quale le forze dell'egoismo devono venire a patti, per mezzo della quale l'io deve essere crocifisso e resuscitato, e a immagine della quale la società deve essere riformata [...].

L'eroe moderno, l'individuo moderno che osa obbedire al richiamo e cerca la dimora di quella presenza con la quale è nostro destino

riconciliarci, non può, e invero non deve, aspettare che la sua comunità si liberi dall'orgoglio, dalla paura, dall'avarizia razionalizzata, e dall'incomprensione santificata. Dice Nietzsche: "Vivi come se il giorno fosse giunto". Non è la società che deve guidare e salvare l'eroe, ma precisamente il contrario. E, così, ognuno di noi partecipa alla prova suprema – porta la croce del redentore – non nei momenti gloriosi delle grandi vittorie della sua tribù, ma nei silenzi della sua disperazione.» (Joseph Campbell, *L'eroe dai mille volti*, cit., pp. 342-348)

“

FORSE L'ANIMA
D'OGGI INSEGUE
ANCHE QUESTA
SPERANZA: CHE IL
SILENZIO INFINITO
DEGLI SPAZI, IL QUALE
SGOMENTAVA PASCAL,
ALLA FINE SI DESTI E
RISPONDA. L'UOMO
È STANCO DI SENTIRSI
SOLO DENTRO UN
UNIVERSO VUOTO

”

Quando Gagarin rubò le ali a Icaro

di Max Gobbo

«**V**ivere nel rischio significa saltare da uno strapiombo e costruirsi un paio d'ali mentre si precipita.» Chissà se, pronunciando queste parole, Ray Bradbury pensasse al figlio di Dedalo, costruttore del famoso labirinto. Una cosa, però, è certa: col suo volo temerario alla volta del Sole, Icaro ci consegna un'immagine assai moderna, riportandoci alla mente le prime eroiche imprese spaziali, in cui uomini altrettanto coraggiosi osarono sfidare i limiti imposti dalla fisica. Le sue ali, veri e propri strumenti tecnologici (ma anche, potremmo dire, fantascientifici), lo consegnano alla dimensione del mito, facendone fra l'altro il primo esempio d'aeronauta.

Icaro come Gagarin? E perché no? La fantascienza non è forse (come sostenuto in questo numero di «Antarès») una moderna mitologia? E le sue storie non sono, pertanto, forme d'epica tecnologica? In quest'ottica, tale genere letterario diviene poema della modernità, narrazione dei miti della tecnica in contrapposizione (o, forse, sarebbe meglio dire in prosecuzione) a quelli antichi, nati all'ombra delle colonne dei templi della classicità. Così, proprio come nell'antichità, quest'epica abbisogna di eroi e guerrieri, mostri e deità su cui basare le proprie storie fantastiche. Perciò, agli eroi omerici si sostituiscono quelli dell'esplorazione spaziale, gli arditi astronauti con tanto di tuta spaziale in luogo delle armature scintillanti e pistole a raggi, surrogati delle lame bronzee degli Achei.

Agli antichi cavalieri del poema epico subentrano ieratici Jedi dalle spade laser, mentre i carri di fuoco sferraglianti per i cieli arcadici vengono rimpiazzati dai fiammeggianti razzi che sfrecciano per gli spazi siderali. Allo stesso modo, mostruose creature mitologiche come il Minotauro, l'Idra, i troll e gli antichi draghi delle saghe nordiche sono sostituite dai più moderni e tecnologici *Alien* e *Terminator*.

A questo gioco di specchi e parallelismi – che dimostra, ancora una volta, come l'uomo non possa far a meno del mito e della sua funzione – non potevano naturalmente sottrarsi le divinità. Ed ecco, allora, comparire un nuovo Pantheon tecnologico in cui alle figure che abitano gli Olimpi si vengono a contrapporre quelle dei semidivini supereroi del nostro tempo.

Così, ad esempio, l'invitto Pelide più veloce, figlio invulnerabile di Teti e Peleo, trova un moderno epigono nell'extraterrestre Superman, supereroe DC che ha nell'allergia alla Kryptonite (è proprio il caso di dirlo) il proprio autentico tallone d'Achille. E che dire, infine, dei supereroi dal carattere tipicamente mitologico che in taluni casi arrivano a identificarsi con delle autentiche divinità? È il caso dell'asgardiano Thor nordico, nume dal martello tonante nonché biondo membro dei Vendicatori di casa Marvel.

Un'epica, questa, dalle radici ottocentesche (magnificamente rappresentate dalle opere di scrittori del calibro di Jules Verne e H. G. Wells), che, però, vedrà il suo fiorire nel secolo ventesimo. Sarà infatti grazie all'intraprendenza di personaggi come Hugo

Gernsback, il quale nel 1926 darà alle stampe il primo numero di «Amazing Stories», che la fantascienza fiorirà, divenendo in pochi decenni un fenomeno di estensione planetaria.

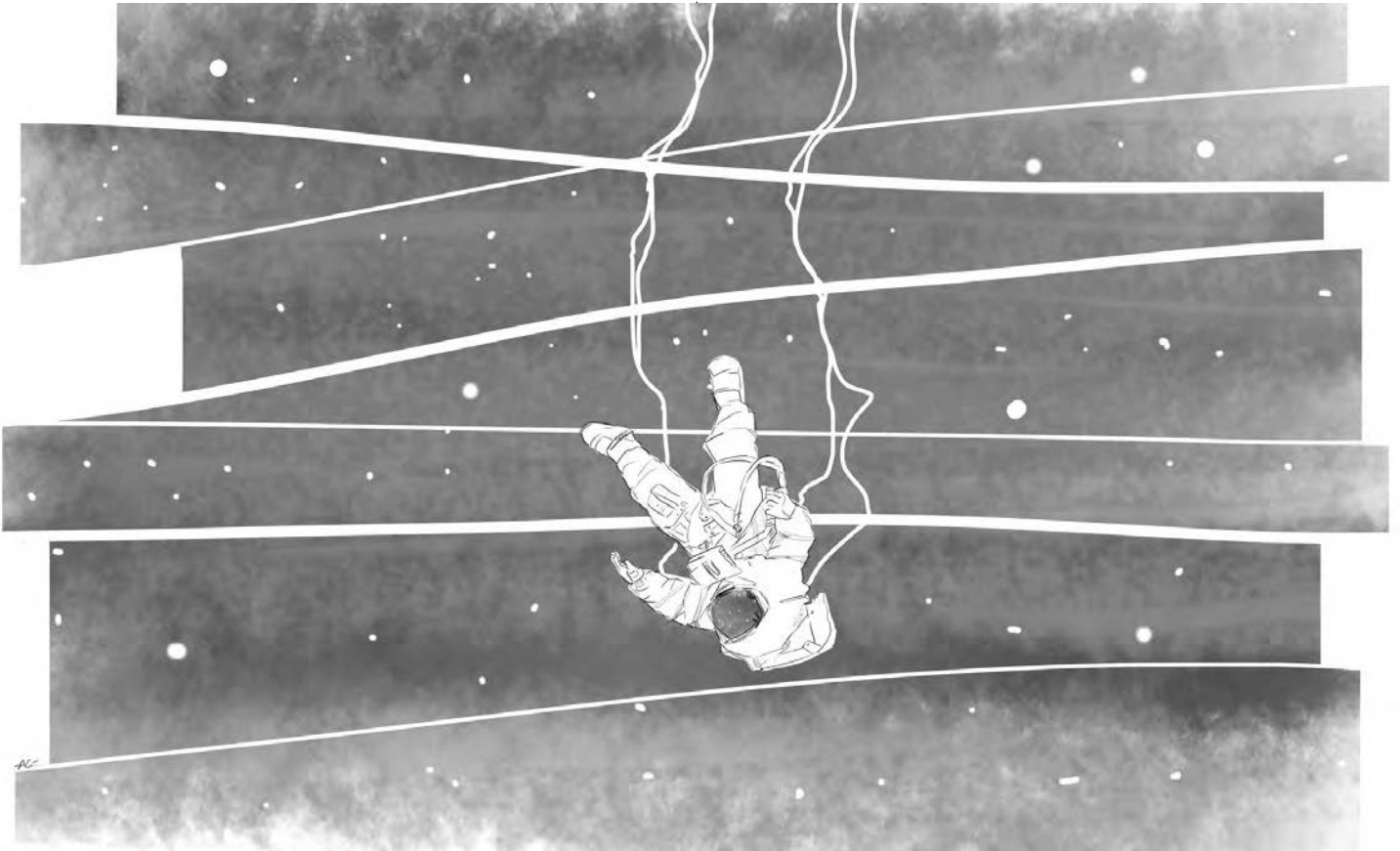
Furono proprio le riviste *pulp* americane di questo periodo a fornire la spinta propulsiva necessaria alla diffusione globale di questo nuovo genere. Leggende della fantascienza come Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, Ray Bradbury e Theodore Sturgeon mossero i primi passi fra le pagine dei *magazines* americani, proponendo racconti di grandissimo valore. Se è vero, naturalmente, che tutti questi scrittori produssero anche romanzi straordinari, la formula preferita dalle riviste di settore fu tuttavia quella del racconto, per via della sua brevità (scelta motivata anche da evidenti ragioni di spazio).

È per questo motivo che abbiamo deciso di proporre, su questo numero di «Antarès» dedicato alla fantascienza (che vede l'ingresso del sottoscritto nella redazione, quale direttore della sezione di narrativa), quattro racconti, quattro visioni distinte d'un genere che s'è fatto mito. Pertanto, nella migliore tradizione dei *pulp magazines* americani dell'epoca d'oro della *sci-fi*, vi presentiamo le opere di due scrittori e due scrittrici di grande talento, che con mano sicura vi condurranno per terre di sogno e meraviglia, all'inseguimento della scia di Icaro.

E, ora, una piccola ricognizione sulla narrativa presentata. Donato Altomare ci propone *Orpheus*, racconto giocato fra un romanticismo interstellare e una *science fiction* avventurosa. Un proscenio icastico di *Space opera* che rammenta certi lavori di Campbell o Hamilton, con qualche influsso della cinematografia di genere più recente. Un'opera attenta e coerente con un cosmo narrativo intuito dal lettore, che non potrà che apprezzarne il senso profondo ed escatologico. Ne *La Città dei Gatti Neri*, invece, Marina Alberghini ci riporta nell'Egitto dei Faraoni, conducendoci fra le sabbie dimenticate dal tempo alla scoperta di antichi e strani miti, come quello di Bastet, la dea per metà donna e per metà gatto. Attraverso suggestioni esotiche e scenari alla *Stargate*, l'autrice intesse una storia fantastica che echeggia leggende di civiltà perdute poste sotto il dominio di antichi astronauti alieni. Col suo *Discesa agli inferi*, straniante catabasi interstellare, la mano esperta di Errico Passaro tratteggia un affresco narrativo da incubo (tipico della fantascienza in chiave *horror*), in cui le atmosfere cupe e mortifere di vascelli spaziali fantasma si mescolano con le suggestioni della più autentica *hard science fiction*. Che ci fa, infine, l'autore del *Piccolo principe* in compagnia del colonnello Thomas Edward Lawrence, più noto come *Lawrence d'Arabia*? Questa la domanda che ci si pone leggendo *L'età del vento*, affascinante racconto dal sapore fantastico e *vintage* di Gloria Barberi. Una storia che, scintillante e pura come l'acqua d'un torrente di montagna, scorre fra le ali d'un bombardiere della Seconda Guerra Mondiale, attraverso i deserti infuocati percorsi dal turbinio del Ghibli, per concludersi nelle calde e sognanti atmosfere romantiche di una Parigi degli anni Venti.

Discesa agli inferi

di Errico Passaro



«**S**ta cominciando.»
La voce del capitano Morrison risuonò nell'impianto di diffusione dell'astronave *Avenger* e negli innesti neurali dei quindici astronauti.
«Sistemi di mantenimento: a posto.»

La Terra aveva i giorni contati. L'*Avenger* era partita alla ricerca di un pianeta abitabile.

«Velocità di avvicinamento: ok.»

L'astronave comandata da Morrison si stava avvicinando al pozzo gravitazionale di un buco nero. Per la prima volta nella storia dell'astronautica un vascello spaziale con degli uomini a bordo sarebbe entrato in una singolarità spaziale di quella classe.

«Controllo energia di balzo...» Un'occhiata agli indicatori. «...Nella norma.»

Erano state lanciate sonde automatiche a saggiare le profondità inesplorate del buco nero individuato agli estremi limiti dello spazio che separava il Sistema Solare da Alpha Centauri; ma non c'era stato tempo per un volo-prova con un equipaggio umano. Sarebbero stati i salvatori del mondo o i martiri dell'ultimo viaggio spaziale dei terrestri, i protagonisti di un'avventura irripetibile o le ultime tra milioni di cavie sacrificate sull'altare della scienza.

«Inizio approccio finale.»

La missione era uscire dal buco nero e ritrovarsi migliaia di anni-luce più avanti rispetto alla Terra. Possibilmente vivi.

«Pronti alla traslazione.»

La Terra era da tempo un puntolino luminoso nell'emisfero vetrato a poppa dell'*Avenger*. Era giunto il momento di rompere il cordone ombelicale con il pianeta-madre e proiettarsi nello spazio sconfinato.

«Partenza.»

...E furono *dentro*.

Grant Morrison spalancò gli occhi.

Li aveva chiusi d'istinto, solo per un secondo; quando li aveva riaperti, intorno a lui tutto era cambiato.

In realtà, stando agli occhi elettronici della sala situazioni, non c'era evidenza di danni alla crisalide d'acciaio che lo separava dal vuoto cosmico. All'interno, i sistemi vitali erano al 100%; le sezioni a scorrimento sembravano integre, così come i raccordi lamellari che le univano e le finestrate che s'affacciavano sullo spazio; gli alveari abitativi, posizionati nel ventre della nave, non avevano riportato conseguenze di alcun tipo. All'esterno, la strumentazione dava ugualmente riscontri confortanti: le schermature antiradiazione tenevano e le spine delle antenne di comunicazione erano ancora nel numero giusto.

Eppure, Morrison sentiva che qualcosa non funzionava.

«Signori, sembra che ce l'abbiamo fatta.»

Nessuno rispose. In realtà, l'unico dato certo era che, nella traslazione, l'astronave non era andata in mille pezzi. Per il resto, era da dimostrare che il viaggio fosse servito allo scopo per il quale era stato concepito.

«Secondo?»

Morrison interpellò Malamud, l'ufficiale in seconda, da cui non provenne risposta. L'unico suono era il costante ronzio di sottofondo degli apparati di ventilazione forzata. Problemi con gli impianti neurali?

Il capitano sganciò la fascia costrittiva di sicurezza e lasciò la cabina di manovra, sopraelevata rispetto alla restante parte della plancia di comando.

Una volta al piano inferiore, si avvicinò a Malamud, ancora intento a controllare il monitor di servizio.

«Allora, vecchio mio, l'abbiamo smarcata anche stavolta...» Rise, assestandogli una pacca sulla schiena.

La testa di Malamud ricadde sulla spalla, inerte. Gli occhi vuoti guardarono Morrison dal basso verso l'alto.

«Malamud!»

Girò intorno alla poltrona e scosse il secondo, senza ottenere reazione. Gli prese il polso, che non restituì alcuna pulsazione. Eppure, a un primo esame sommario, mancavano ferite o segni traumatici sul corpo dell'uomo.

«Sanità!» comandò d'istinto, prima di accorgersi che anche gli altri ufficiali di plancia erano alle loro postazioni, immobili, muti.

«Hansen! Rostov! Castro!»

Neppure uno rispose al suo appello drammatico.

Con il respiro che accelerava ogni secondo, passò in rassegna i presenti.

Erano morti. Tutti.

Ogni membro dell'equipaggio, lui compreso, prima della partenza aveva subito due innesti sottopelle: l'impianto neurale, per restare in collegamento con l'intelligenza artificiale che governava le varie funzioni logistiche e operative della nave, e il chip sanitario, che monitorava e registrava ventiquattro ore su ventiquattro – anche durante il sonno – le condizioni fisiologiche, per poi inviarle alla banca dati dell'infermeria di bordo.

Era lì che Morrison si stava dirigendo, a lunghi passi, l'affanno e il panico tenuti sotto controllo da esercizi di respi-

razione. Era un'armatura di muscoli, in cui le vene a fior di pelle affondavano come radici nodose. Il viso scabro era un intarsio di lineamenti virili, tirati all'inverosimile dalla tensione nervosa.

Lungo il percorso, forzò con il codice speciale i blocchi di chiusura degli alloggiamenti privati, nella speranza di trovarvi qualche superstite. Nessun elemento suffragava l'ipotesi che stava nascendo in lui, ma forse la morte dei suoi uomini era dipesa da un malfunzionamento degli impianti neurali: in tal caso, avrebbe potuto salvarsi qualcuno che fosse stato *off-line*. Ma chi avrebbe potuto pensare di staccarsi dal collegamento, proprio nella fase della traslazione? Inoltre, perché mai questo malfunzionamento non aveva avuto effetto su di lui?

Nelle ombre incerte vide soli corpi riversi, simili a larve, dai visi pallidi e deformati.

Rimase saldo in petto e proseguì. Negli oscuranti dell'astronave vide costellazioni diverse da quelle a lui familiari, ma non era il momento di studiare con i marcatori di posizione il punto di arrivo dell'*Avenger*. Una pista di quadrati luminosi lo condusse fino al vano dell'infermeria, uno degli accessi riservati del vascello.

Inserì il codice d'ingresso e, superato lo snodo di decontaminazione, entrò nella cellula sanitaria vera e propria. La prima cosa che gli balzò agli occhi fu la figura di Tanizaki riversa sulla piattaforma che fungeva da lettino da visita e, all'occorrenza, da tavolo operatorio. Trascurò il dottore, ormai certo di trovarlo nelle stesse condizioni degli altri, e, mosso da un'urgenza superiore, accedette alla banca dati e scaricò il referto clinico delle ultime ventiquattro ore.

Registrazione dopo registra-

zione, ebbe la conferma di quanto sospettava.

I suoi uomini erano morti d'infarto, come colti da un terrore inesplicabile. Tutti, nessuno escluso.

Si trovava su un cimitero spaziale.

Era il capitano di una nave infernale.

“

OGNI MEMBRO
DELL'EQUIPAGGIO,
PRIMA DELLA
PARTENZA, AVEVA
SUBITO DUE INNESTI
SOTTOPELLE:
L'IMPIANTO NEURALE,
PER RESTARE IN
COLLEGAMENTO CON
L'INTELLIGENZA
ARTIFICIALE, E
IL CHIP SANITARIO,
CHE MONITORAVA
LE CONDIZIONI
FISIOLOGICHE

”

Morrison era precipitato in uno stato di catalessi.

I divisori dei condotti di collegamento si aprivano al suo passo rigido, automatico. I pavimenti flottanti assecondavano il suo peso, ma non davano la sensazione di poterlo sostenere a lungo. Gli avvisi luminosi che identificavano le varie camere stagne sembravano scritti in un alfabeto sconosciuto.

Infine, tenendosi ai corrimano che innervavano gli snodi di congiunzione, fece ritorno alla plancia. Aprì il portellone...

...E scoprì di non essere solo.

Un uomo era seduto alla poltrona di comando.

Un uomo *vivo*. Un uomo – lui sì! – che avrebbe dovuto esser morto.

«Papà...»

Il viso di Grant Morrison Sr., simile a una carta geografica, era ragnato di rughe. Sotto le sopracciglia spioventi, gli occhi semiciechi lo cercavano, mesti. Una barba incolta e canuta gli pendeva dal mento. Il corpo scheletrico, che ballava dentro una sorta di tuta di volo, dava l'impressione di potersi dissolvere in polvere al primo tocco.

«Sto impazzendo...» si disse Morrison Jr., ad alta voce.

Era addestrato a sopportare i più spaventosi stress psicofisici; ma, evidentemente, anche un superuomo come lui aveva un punto di rottura.

«Non può essere...» ripeté a se stesso, avvicinandosi cautamente alla figura, come a sincerarsi che non fosse una specie di ologramma.

«Grant, figlio mio...»

La figura, svuotata di sostanza, tese entrambe le braccia: sembrava un'ombra fra le ombre, i cui occhi prendevano colore solo per effetto di un gioco di luce proveniente dalla strumentazione.

«Tu non puoi essere qui.

Non puoi esistere» disse Morrison, trepidante. Non osava toccarlo, per timore della risposta terrificante che avrebbe potuto riceverne.

«Non cedere» l'ammonì il simulacro di suo padre.

Morrison avrebbe voluto abbracciarlo, ma il timore era che l'immagine sfuggisse tra le sue mani con la levità delle visioni oniriche. Una lacrima rigava il suo viso duro.

«Il tuo compito è cercare una nuova patria per l'umanità» continuò il padre, o quello che appariva tale agli occhi dell'a-

stronauta. «Non desistere dalla ricerca, per quanto incerti siano i vostri approdi e per quanti pericoli possiate affrontare.»

Morrison strinse le labbra, innanzi a quell'apparizione che gli svelava la gloria che l'avrebbe atteso.

«Ora devo andare» annunciò il vecchio. «Il mio tempo è breve – il tuo, eterno.»

E su Grant Morrison, vivo fra i morti, si fece buio.

«Traslazione effettuata!»

La voce giunse al suo orecchio con l'effetto di un'eco.

«Capitano, ce l'abbiamo fatta!»

Una nota trionfante filtrò a fatica nella coscienza di Morrison. Impiegò qualche secondo a riconoscere la voce di Malamud.

Fu a quel punto che si scosse, come percorso da una scarica elettrica.

«Cosa sta succedendo?» chiese, ad alta voce.

«Capitano, abbiamo completato la traslazione. Siamo all'estremità del buco.»

Morrison aprì gli occhi, cautamente.

Si guardò intorno.

Rimase senza fiato e privo di spiegazioni.

Nella sala situazioni dell'*Avenger* l'attività ferveva. Gli ufficiali di plancia erano indaffarati a controllare i dati sciornati dalle rispettive postazioni. Una febbrile eccitazione era dipinta sui loro visi.

E, soprattutto, erano *vivi*.

Morrison non si capacitava di quel che stava succedendo. L'unica spiegazione plausibile era che fosse stato vittima di un'allucinazione indotta dal passaggio nel buco nero. Ma perché *solo lui*? E perché il chip sanitario non ne riportava traccia?

Fu tentato dal condividere la sua esperienza con l'equipaggio, ma si bloccò: c'era una missione da compiere, una missione che dipendeva dall'autorità che poteva esercitare sui suoi uomini e dalla fiducia che questi riponevano in lui.

La Terra era lontana, l'*Avenger* era la sua ultima speranza. Questo aveva detto l'immagine di suo padre. Era il primo e l'ultimo dei suoi doveri.

«Avanti tutta» disse, sorridendo.

E il buio non gli fece più paura.

“

MORRISON NON
SI CAPACITAVA DI
QUEL CHE ACCADEVA.
L'UNICA SPIEGAZIONE
ERA CHE FOSSE
STATO VITTIMA DI
UN'ALLUCINAZIONE
INDOTTA DAL BUCO
NERO. MA PERCHÉ
SOLO LUI? E PERCHÉ
IL CHIP NON NE
RIPORTAVA TRACCIA?

”

L'età del vento

di Gloria Barberi



Il *Lightning P 38* volava nel cielo terso del mattino, cucendo un cirro all'altro con la sua scia. Visibilità ideale per una ricognizione fotografica.

Il pilota eseguì una rapida verifica della strumentazione di bordo. Centoquarantotto dispositivi di controllo, da tenere sotto costante sorveglianza, richiedevano l'onnipresente vigilanza di un dio e la prontezza di riflessi di un superuomo, e lui sapeva bene di non possedere né l'una né l'altra. Anche il più piccolo gesto, ormai, gli costava una fatica spropositata. La spalla anchilosata, indelebile ricordo dell'incidente occorsogli in Guatemala sei anni addietro, lo tormentava con la sua inutilità e un persistente dolore. E per quello, come per tanti altri dolori fisici e morali, sapeva di dover incolpare soltanto se stesso. Aveva maltrattato quell'ingombrante meccanismo che era il suo corpo almeno quanto gli aerei; per eccesso di distrazione e passione, pretendendo troppo e dando anche di più. Quarantaquattro anni possono essere pochi per le creature che vivono costantemente, corpo e anima, incatenate alla terra; ma costituiscono un peso terribile per un paio d'ali, anche quando sono di metallo, in grado di sfidare il gelo dei diecimila metri. Ma nessuno sarebbe riuscito a strappargliele, quelle ali. No. Ci avevano provato, allo scoppio della guerra, dichiarandolo inidoneo al volo. Ma lui si era battuto con l'ostinazione di un bambino e la determinazione di un adulto, per tornare a guadagnarsi il cielo; si trovava assegnato al Gruppo di Grande Ricognizione Aerea 2/33, di stanza a Bastia-Borgo, Corsica. Era la sua nona missione. Nove, tre volte

tre, la perfezione della perfezione. Ma la missione in se stessa era pura routine: fotografare la zona tra Grenoble e Annecy. Rientro previsto: ore 12.30.

Il sole si riversava nella carlinga come uno sciroppo dorato e tiepido. Il mondo, tra l'azzurro del cielo e quello del mare, appariva totalmente – ingannevolmente – quieto. Ci si poteva illudere che la guerra non fosse una ferita aperta e sanguinante, ma soltanto un ricordo inscritto nei bordi madreperlacei di una vecchia cicatrice... un'escoriazione su un ginocchio, quando, a dieci anni, era caduto da una bicicletta trasformata in un'improbabile "macchina volante" leonardesca.

Il pilota cominciò a canticchiare, a mezza voce, nella maschera a ossigeno; un passatempo rischioso, ma la bellezza della mattina meritava una colonna sonora che non fosse soltanto il rombo, per quanto musicale, dei motori del *Lightning*.

Il motivo era un ballabile vecchio di venticinque anni, che non gli era mai neppure piaciuto. Ma quelle note ripetitive avevano, nella loro insulsa gaiezza, una qualità del tutto particolare: l'unicità di un ricordo. E non importava che fossero sciache e inadeguate. Il caso le aveva indissolubilmente legate a un determinato istante, rendendole perciò preziose.

Il pilota chiuse gli occhi. Nessun lusso è troppo rischioso quando si affrontano i ricordi.

Il ragazzo si era affacciato alla porta del salotto, gettando uno sguardo esitante tutt'attorno. Era il crepuscolo e le discrete luci delle *appliques* alle pareti non riuscivano a dissi-

pare l'atmosfera malinconica della stanza. C'era un che di luttuoso nella tappezzeria che rivestiva muri e divani, certi violetti quaresimali e rosa capaci di deprimere lo spirito più gagliardo. Dopotutto, quello non era un albergo di lusso e certamente i suoi interni non erano stati progettati da uno dei migliori arredatori parigini. Il ragazzo sentì vacillare la propria determinazione, già incerta, quando scorse l'uomo che cercava. Sedeva su uno di quei tristi divani, intento ad annotare qualcosa su un taccuino, e gli parve estremamente distante, addirittura *alieno* nella divisa da ufficiale britannico; più alieno, persino, di quanto non apparisse nelle fotografie – il ragazzo ne aveva veduta qualcuna – che lo ritraevano vestito del suo candido e fluttuante costume arabo.

Se solo gli si fosse avvicinato, presentandosi... Ma cosa poteva dirgli? Che avevano da spartire un ragazzo di diciannove anni e un eroe? Rischiava di disturbarlo. Sembrava così assorto... Luccichii dorati dalla stilografica; luccichii dorati sui capelli chiari.

Nel salotto non c'era nessun altro. Il ragazzo sentì il coraggio scivolare via da lui, con l'inesorabilità del sangue che sgorga da una ferita mortale, così come già era accaduto il giorno avanti, e quello prima ancora. Si ritrasse e girò sui tacchi, con fretta improvvisa.

«Te ne vai già?» Quelle parole, pronunciate in francese, lo arpionarono con il loro punto interrogativo finale, stratonandolo all'indietro. Il ragazzo barcollò leggermente, voltandosi.

«Come?» balbettò.

L'uomo aveva smesso di scrivere. Sotto la luce elettrica, i suoi occhi – uno sguardo diretto e intenso come quello di un ipnotizzatore – apparivano di una trasparenza cristallina.

«Sono giorni che mi ronzi attorno, come un tafano. È molto scortese, da parte tua. E imbarazzante, per entrambi.»

«Mi scusi.» Il ragazzo era arrossito. «Non intendevo importunarla.»

L'uomo gli puntò contro la penna, come fosse un'arma. «Dovresti almeno presentarti, non credi? Vieni qui.»

Il ragazzo obbedì e sedette sulla poltrona che il pennino della stilografica gli indicava, proprio di fronte al divano. Tese la mano verso l'uomo, che ignorò il gesto di saluto e, con impazienza, chiese: «Chi sei?».

Il ragazzo si umettò le labbra aride, poi rispose d'un fiato: «Mi chiamo Antoine de Saint-Exupéry, mi trovo qui a Parigi per studiare e, quando ho saputo che lei avrebbe partecipato alla Conferenza della Pace...».

«Non hai saputo resistere alla curiosità di dare un'occhiata all'eroe del giorno.»

Il tono ironico ferì il ragazzo. «Ho seguito le sue imprese, colonnello Lawrence, e penso che quello che lei ha fatto sia...» Esitò, cercando una parola che sapesse concentrare tutta l'ammirazione che provava per quell'uomo, ma non trovò nulla di più efficace di «...grande».

«Grande...» Il colonnello Lawrence richiuse il taccuino con un gesto lento e cauto, quasi le pagine fossero state fragili come quelle di un manoscritto antico. «Tu non sai niente, ragazzo; e, se hai un minimo di saggezza, puoi capire che questa è una bella fortuna. O, forse, sei anche tu uno di quei giovani incoscienti che rimpiangono di non essere nati in tempo per la guerra, e sperano in una prossima occasione per giocare agli eroi?»

Il ragazzo si sfregò l'indice della mano destra dietro l'orecchio, in un gesto d'imbarazzo. Non poteva negare l'eccitazione con la quale aveva seguito i bombardamenti dalle finestre del liceo, e il fascino di quel mortale spettacolo pirotecnico si era sempre dimostrato più forte della paura. «A volte la guerra è un male inevitabile, non è così? Quando poi è utile a restituire la libertà a un popolo, e se si può avere l'onore di essere artefici di quella libertà...»

«Ciò che io ho tentato di dare agli arabi è assai meno di quanto non abbia tolto loro.» L'accento inglese, che scivolava attorno alle morbide consonanti francesi come acqua gelida, conferiva alla voce dell'uomo un tono distaccato.

Antoine fissò la punta delle proprie scarpe, sconcertato e confuso. Le imprese di colui che il mondo chiamava "Lawrence d'Arabia" avevano già acquisito tutti i connotati dell'epica. E il fatto che questa leggenda vivente si trovasse lì a Parigi, con i suoi gradi di colonnello dell'esercito britannico ma nuovamente al fianco dell'emiro Feisal, determinato a lottare affinché il governo inglese mantenesse le promesse fatte agli arabi, non poteva che accrescere lo splendore della sua aura d'eroismo.

Lawrence si mise in tasca il taccuino e si alzò. Antoine vide in quel gesto un congedo, e si sentì talmente indispettito per la propria goffaggine, incapace d'inventarsi un motivo per trattenere quell'uomo eccezionale, che le lacrime gli salirono agli occhi. Ma, inaspettatamente, il colonnello disse: «Usciamo a fare due passi». E lasciò il salotto. Antoine, incredulo, non ebbe il tempo di riprendere fiato; lo seguì, con le guance in fiamme e il cuore in gola.

Attraversato il piccolo e scuro ingresso dell'albergo, furono in strada.

La sera estiva stagnava sulla città con un odore d'acque morte e una cupa luce violetta che prometteva burrasca.

«Sta per piovere» disse Antoine, più che altro per mettere alla prova la fermezza della propria voce. Se doveva, come disperatamente desiderava, conversare con quell'uomo, voleva apparire maturo e sicuro di sé.

Lawrence sorrise. «La pioggia ti preoccupa?»

«No, tutt'altro.» Il ragazzo rise nervosamente e il ricordo si riversò dalle labbra in parole frettolose. «Quand'ero bambino, i temporali d'estate erano occasione per un gioco che facevo con mio fratello e le mie sorelle. L'avevamo inventato noi, non ci piacevano i giochi degli altri. Be', abitavamo in un'antica villa con un parco immenso, l'ideale per questo gioco. Quando, dopo i primi lampi, sentivamo sopraggiungere la pioggia, partivamo di corsa dal fondo del parco verso casa, attraverso il prato. Il primo di noi che veniva colpito da una goccia doveva dichiararsi vinto, e così, via via, tutti gli altri. L'ultimo era considerato vincitore e, fino al successivo temporale, poteva fregiarsi del titolo di *cavaliere Aklin*. Una specie di semidio, invulnerabile.»

«Invulnerabile...» ripeté Lawrence, in tono sommesso. «Intoccabile. E non hai mai barato, pur di essere il *cavaliere Aklin*?»

Antoine si sentì avvampare. «No!» esclamò precipitosamente. «Insomma... Forse qualche volta, ma non me ne ricordo.»

«Sei fortunato. Io invece ricordo perfettamente tutte le volte in cui ho mentito.»

Il ragazzo non seppe cosa dire. Sembrava che quell'uomo

celebre e potente, “il re senza corona d’Arabia”, si facesse beffe di lui con la malizia di un bambino dispettoso. Ma si sentiva disposto a seguirlo remissivamente, come, pensava, i suoi guerrieri *bedù*, attraverso il deserto.

Parigi era ancora convalescente per le ferite della guerra, ma le scritte *Rifugio* cominciavano a scomparire dagli ingressi del metrò e la pittura blu veniva grattata via dai lampioni e dai finestrini dei tram. Gli squarci aperti dalla *Grande Bertha* e dalle bombe nel corpo della Ville Lumière avrebbero richiesto più tempo per essere sanati.

In quello scenario di lenta guarigione, sotto un cielo ingolfato di nuvole, il ragazzo e l’eroe camminavano fianco a fianco, ma divisi dal silenzio. Antoine gettava al colonnello rapide occhiate, distogliendo spesso lo sguardo, per timore che quell’indiscreto esame fosse scoperto. Thomas Edward Lawrence lo affascinava.

La sua figura, tutt’altro che imponente, non sembrava quella di un eroe («No, sono io a essere troppo alto!»), il che lo faceva apparire più giovane dei suoi trentun anni. Ma aveva i capelli di un biondo luminoso, da guerriero di una saga nordica, e occhi turchini come il cielo d’agosto dopo un temporale. Il suo sorriso, però, era un enigma: sembrava accennasse a scusarsi di qualcosa, ma con un sarcasmo intenzionalmente palesato in una leggerissima piega all’angolo destro della bocca. Comprimerlo era come cercare di trattene tra le dita una manciata di sabbia, la sabbia di quel deserto che lo aveva veduto principe senza corona. Scivolava via in fretta, lasciando soltanto una sensazione bruciante.

La Senna non era lontana, la raggiunsero senza scambiarsi una parola. Appoggiatosi al parapetto, Lawrence pose fine al silenzio. «Per quale motivo mi trovi tanto interessante?» chiese, con lo sguardo fisso sulla corrente del fiume. «Hai forse deciso di fare l’eroe, da grande, e pensi io possa darti qualche lezione di stile?»

«No, io... Certamente mi piacerebbe fare qualcosa d’importante, chi non lo vorrebbe? Ma, soprattutto... voglio volare, diventare pilota. È sempre stato il mio sogno, fin da bambino.»

«Prima, quando hai parlato del *cavaliere Aklin*, mi hai ricordato che anch’io e i miei fratelli eravamo soliti fare un gioco speciale, tutto nostro. Fingevamo l’assalto a fortezze e ca-

stelli. I “buoni” vincevano sempre, naturalmente.» Lawrence si staccò dal parapetto e riprese a camminare. La sua voce era scesa di tono. Non si rivolgeva più al ragazzo che gli camminava a fianco ma a qualche presenza più vicina, riaffiorata nel ricordo; o, forse, parlava soltanto a se stesso. «Sognavo di essere un eroe. Sì, anch’io. Intransigente e puro, avrei conquistato il Graal. Ero ubriaco di Omero e Malory. Credevo davvero nei loro miti. Ma bisognerebbe stare attenti a ciò che si sogna. Ora so che il Graal è sempre pieno di sangue, e Dio sa se ho contribuito a farlo traboccare.»

Lawrence scese una scaletta di pietra che portava all’acqua, e per un istante la sua voce fu inghiottita dal rumore della corrente.

«Una storia, ragazzo... puoi credermi, oppure no.»

Antoine lo raggiunse di corsa. «Sì?»

Lawrence si voltò a guardarlo. Le luci della città, ancora parzialmente immerse nel loro artificiale languore bluastrò, sembravano concentrarsi nei suoi occhi.

«Una storia accaduta due anni fa... sembrano passati secoli... in una fortezza di pietra azzurra, con sei torri e una porta di basalto, ai confini della desolazione. Ma ti avverto: non è una bella storia. Vuoi ascoltarla lo stesso?»

«Sì» bisbigliò Antoine. «Certo che lo voglio.»

Di giorno, il mondo appariva pressoché immobile, stroncato dalla calura. Solo le mosche si agitavano inquiete, ubriache del profumo zuccherino dei datteri, e le antiche pietre sembravano vibrare sotto il maglio del sole.

La notte invece era stelle, crepitio di fuochi e bisbigli. Si decidevano morte e distruzione,

perfezionando l’arte della guerriglia. Lawrence sapeva di essere ormai un semidio dai molti nomi: El Orens, Lawrence d’Arabia... Alcuni dei suoi fedeli lo chiamavano *Principe dinamite*, per la sua abilità nel far saltare ferrovie e treni; altri, *Eblis, demonio*.

Poi, nelle ore morte, tra la mezzanotte e l’alba, scandite dal respiro degli uomini addormentati e i sussurri delle sentinelle, le tenebre si riempivano di suoni arcani: ululati lontani, un rumore simile al raspere di unghie contro la pietra.

«Sono i fantasmi dei cani dei Beni Hillal, i costruttori della fortezza» gli aveva spiegato una volta Alì ibn el Hussein,

“

IN QUELLO
SCENARIO DI LENTA
GUARIGIONE, SOTTO
UN CIELO INGOLFATO
DI NUVOLE, IL
RAGAZZO E L’EROE
CAMMINAVANO,
DIVISI DAL SILENZIO.
THOMAS EDWARD
LAWRENCE LO
AFFASCINAVA

”

con serena gravità. «Vagano da una torre all'altra, in cerca dei loro antichi padroni. Con loro di guardia, non abbiamo nulla da temere.»

Affascinante... gli dispiaceva aver perso la capacità di lasciarsi incantare dalle leggende. Quei rumori – purtroppo lo sapeva – erano prodotti dal vento che s'insinuava tra le innumerevoli crepe delle antiche mura e da tutti i furtivi animali notturni che popolavano gli angoli bui della fortezza. Non c'erano sentinelle sovranaturali cui affidarsi. Doveva contare solo su se stesso, e sapeva di poterlo fare. Si sapeva capace di cavalcare a lungo, quanto il migliore dei suoi uomini, ammaestrati dalle sabbie, e sopportare la sete e il vento bruciante del deserto; si sapeva capace di ferire e uccidere senza esitazione. In guerra, sofferenza, crudeltà e morte erano orrori inevitabili, spesso persino giustificabili.

Ciò con cui non riusciva a scendere a patti era la menzogna del proprio ruolo, e la consapevolezza dell'inganno era un dolore sordo che non consentiva riposo. Quelle ore morte tra la mezzanotte e l'alba lo vedevano camminare insonne per i corridoi della fortezza di Azrak. Le mura di pietra si stringevano intorno a lui come un mantello, ma non bastavano a proteggerlo dalla notte. Quella notte che un tempo aveva tanto amato, nell'oscurità invernale di Oxford, tutta cristalli di brina e trine di nebbia, con una luna appena intuibile in aloni pallidi tra le guglie gotiche dello Jesus College. Era bello, allora, spadroneggiare nell'oscurità come un gatto; sentirsi tutto occhi e furtività, scalando i tetti che proteggevano i sogni degli studenti addormentati o immergendosi, a bordo di una sottile canoa, nei budelli fognari della città, scivolando al di sotto dei gloriosi edifici dove avevano studiato celebrità della politica e letterati. A volte, per condividere la bellezza della notte con un altro essere umano, aveva strappato qualche compagno dal caldo viluppo delle coperte e l'aveva trascinato, ancora insonnolito, giù fino al laghetto. Spesso, per tuffarsi, bisognava rompere una crosta di ghiaccio.

Notti lontane, irreali come in un sogno. Ma nelle notti di Azrak sembrava non esserci spazio per i sogni. Erano concrete come le mura stesse della fortezza. Tuttavia, una notte, un sogno riuscì a insinuarsi attraverso una delle crepe che venivano le pietre corrose. E Lawrence lo vide materializzarsi all'improvviso davanti a lui; dapprima soltanto occhi ardenti e un lieve ansimare, poi l'oscurità si coagulò in contorni definiti.

Aveva assunto le forme di un cane. Lawrence si fermò a metà del corridoio, sconcertato. Non era certo incline a credere alle leggende di Ali, ma quel cane materializzatosi dal buio non poteva essere arrivato da fuori. Attese, immobile, cercando di comprenderne le intenzioni. L'animale non ringhiava, sembrava tranquillo, ma aveva un aspetto insolito: il corpo snello e un muso appuntito da sciacallo; e non uno qualsiasi. Rammentava, pensò Lawrence, l'animale simbolo del dio egizio Anubi, messaggero dell'Aldilà.

Gli si avvicinò e annusò cautamente il bordo del mantello bianco, poi corse via. Nero, silenzioso, snello eppure possente. Non era certo uno degli sparuti cani dei villaggi.

La sua corsa si fermò davanti a una parete parzialmente crollata. Tra le pietre si apriva uno squarcio sulla notte. Un'ombra si stagliava contro il cielo spolverato di stelle.

«Awad?» bisbigliò Lawrence, credendo di ravvisare in quella sagoma incerta il giovane *sherari* che faceva parte della

sua guardia del corpo.

L'ombra si mosse. La luce delle stelle scivolò lungo il suo viso come un liquido argenteo, svelando un profilo inconfondibile e un sorriso... *Quel* sorriso! Lawrence comprese che l'animale era davvero lo sciacallo di Anubi, messaggero dell'Oltretomba. Stava guardando il viso di uno spettro.

«Sto impazzendo...» bisbigliò a se stesso. Aveva sempre temuto che succedesse, presto o tardi. Servire due padroni non è una farsa che si possa recitare a lungo senza smarrirsi dietro la maschera.

«No» rispose l'ombra in tono quieto e insieme ironico.

La sua voce. La voce di... «Dahoum!»

Dahoum. Il compagno delle dorate stagioni di Carchemish. Insieme avevano scavato tra il fango lungo le sponde dell'Eufrate, riportando alla luce i resti dell'antica Ur, scoprendo le tracce del diluvio universale. Insieme si erano divertiti alle spalle degli operai indigeni e avevano giocato alle spie nel deserto del Sinai. Dahoum, creatura selvaggia animata dalla ferocezza dei suoi antenati ittiti e dalla scanzonata irriverenza dei suoi quindici anni. Dahoum, suo fratello di sangue, al quale aveva giurato amicizia eterna e al cui popolo aveva promesso la libertà.

«Ma tu non mi hai aspettato. Sei morto.»

E non in battaglia, ucciso da un pugnale o una pallottola, ma da una stupida malattia.

«Tu andrai avanti comunque, non è vero, Ned? Libererai Damasco.»

«Un giuramento è un giuramento.»

«Anche se la persona cui l'hai fatto è morta?»

«A maggior ragione.»

Era un dialogo irreali e impossibile, ma la notte, ridisegnando i confini tra realtà e sogno, lo rendeva facile e naturale. L'ombra dalle fattezze di Dahoum si appoggiò al muro di pietra, incrociando le braccia. I suoi occhi splendevano come gocce di mercurio.

«Stai progettando un'incursione a Deraa. Non andare.»

«Ho giurato che avrei portato la rivolta araba oltre le linee turche prima dell'ingresso del generale Allenby a Gerusalemme.»

«Hai giurato. Ancora. El Orens non può venir meno a un giuramento, vero? Altrimenti, cosa penserebbero i suoi fedeli guerrieri e i suoi superiori al Cairo?» Parole intrise di sarcasmo e profonda tristezza. «E, tuttavia, ti dico: non entrare a Deraa.»

«Perché dovrei rinunciare?»

«La morte è una condizione privilegiata, ti permette di scrutare a piacimento in territori più vasti di qualunque deserto, oltre l'orizzonte.»

«E oltre l'orizzonte hai visto la mia morte. È così? Stai cercando di dirmi che se andrò a Deraa verrò ucciso?»

«Sì.»

Lawrence accettò senza sgomento il senso di sollievo che quell'affermazione aveva seminato in lui, come una pioggia rinfrescante. Gli inganni, le menzogne... Tutto stava per avere termine.

«Se così è scritto...»

«La morte che ti aspetta non è quella del corpo, Orens, bensì dell'anima.»

Parole inattese come chicchi di grandine. Una biblica grandine ardente.

«Che intendi dire?»

«I Turchi ti cattureranno, e ti piegheranno alla loro volontà...»

«No, mai! Nessuna tortura...»

«Per salvarti la vita, perderai la tua anima.»

«Mai!» ripeté Lawrence e mosse un passo verso l'ombra, tendendo una mano. Le sue dita sfiorarono raggi di luna.

«Mai.»

«È scritto.»

Lawrence scosse la testa, ostinato. «Questo no. Dio e gli uomini possono decidere la mia morte, non la mia resa. Possono imprigionarmi, sottopormi a ogni genere di tortura, ma non riusciranno mai a umiliarmi, né tantomeno a piegarmi. Non glielo permetterò. Lo giuro.»

L'ombra emise un suono simile a un singhiozzo sommerso. «Non giurare più, Orens. Non farlo.»

«E tu non chiamarmi Orens.»

«È quel che sei adesso. El Orens.»

Lo sciacallo di Anubi sbadigliò. Anche se un messaggero dell'oltretomba è avvezzo all'eternità, questo non gli impone di essere paziente. Aveva esaurito il suo compito; e così l'ombra.

«Addio, Orens.»

Un attimo dopo non ci fu che la luce delle stelle.

Un tuono venne rotolando al di sopra di loro, lungo il percorso della Senna. Lawrence attese che il rombo scivolasse via, portato dalla corrente, per poi concludere: «Avrei dovuto ascoltare il suo avvertimento, ma mi sentivo così sicuro di me stesso... Avevo cominciato a credere nella mia leggenda, e ho peccato d'orgoglio. Un peccato che nessun dio perdona a un mortale.»

«Perché? Cosa... cosa accadde a Deraa?» chiese Antoine, esitante. Una prima goccia di pioggia, portata da un vento obliquo, siglò quella domanda stampandogli un bacio freddo sulla guancia destra; l'asciugò automaticamente. Notando il gesto, Lawrence rise sottovoce.

«Non sei più invulnerabile.»

Il ragazzo trasalì. L'impronta della goccia gli sembrò all'improvviso ardente. Era ferito, colpito a morte.

«Cosa accadde?» ripeté.

«Quel che Dahoum mi aveva predetto. Quando, da bambino, giocavo con i miei fratelli a espugnare fortezze, tutto era luminoso e perfetto. Buoni e cattivi, amici e nemici... sapevi sempre per chi e contro chi stavi lottando. Ma a Deraa, quella notte, la cittadella della mia integrità, che avevo

sempre ritenuto imprendibile, fu irrimediabilmente perduta; perché il nemico si nascondeva tra le sue stesse mura.»

Antoine scosse la testa: non riusciva a capire. Lawrence sogghignò.

«Il *bey* che comandava la guarnigione di Deraa era un degenerato. Mi voleva per il suo letto. Al mio rifiuto ordinò che fossi frustato. All'inizio, per restare cosciente e non cedere al panico, cercai di contare i colpi... Ma a venti persi il conto. Infine, il dolore e la paura della morte... quella paura che mi vantavo di non conoscere... mi sconfissero. Avrei fatto qualsiasi cosa... qualsiasi, pur di porre fine a sofferenza e terrore.»

Da qualche caffè sul Lungosenna proveniva il suono di un'orchestrina. Il motivo, stupidamente allegro, forniva un commento tragico e grottesco alle rivelazioni di Lawrence. Eppure, nemmeno per un istante il ragazzo aveva messo in dubbio una sola di quelle dolorose parole, poiché credeva di comprenderne lo scopo.

«Mi ha raccontato questo perché non vuole essere considerato un eroe? Vuole che la disprezzi? Ma la realtà di ciò che ha ottenuto non cambia.»

«Ciò che ho ottenuto è la misura della mia fallibilità.»

«Ma ha seguito il suo sogno, ha lottato per realizzarlo...»

«No, *credevo* di seguirlo. Altro peccato di arroganza. In realtà, mi sono lasciato trasportare da esso come dal vento. E questa è la sola saggezza che oggi posso dispensare ai giovani sognatori come te: non lasciarti mai condurre dal tuo sogno, ragazzo. Non crederti mai più forte, non sottovalutarlo. E, non appena dovessi renderti conto che ti ha preso la mano, che sta sfuggendo al tuo controllo... Piuttosto, distruggilo. Prima che sia esso a distruggere te.»

Un lampo esplose all'improvviso; la sua luce, riflessa dall'acqua, li avvolse per un istante. Fu come se la tempesta li avesse fotografati insieme, a beneficio dei ricordi.

“

FORSE,
SE UN GIORNO
L'UMANITÀ SI FOSSE
RIVOLTA ALLE STELLE,
QUALCUNO AVREBBE
RICOMINCIATO A
SOGNARE PIÙ VASTI
CONFINI. MA ANTOINE
NON SAREBBE MAI
ARRIVATO A VEDERE
QUEL TEMPO

”

«E ora» chiese Antoine, «cosa pensa di fare?»

Il sorriso di scusa ricomparve sul volto di Lawrence. «Non lo so. Potrei dedicarmi alle mie memorie. Una bella epica della guerra araba, a uso e consumo dei sognatori incauti. Oppure potrei scrivere la verità, anche se sarebbe come passeggiare nudo per Piccadilly. La vergogna potrebbe uccidermi. O redimermi. Ma forse, più saggiamente, cercherò una tana in cui nascondermi, un eremitaggio.»

Un altro fulmine schioccò, scatenando un subitaneo diluvio. L'improvvisa risata di Lawrence si confuse con lo scroscio della pioggia.

«Ecco, *cavaliere Aklin*. Nessuno è invulnerabile.»

Certamente. Lo sapeva da molto, forse fin da quelle corse sotto i temporali estivi. Ma non gli era stato possibile seguire il consiglio di Lawrence: *Non lasciarti portare dal tuo sogno...* Perché il suo sogno era il vento, e la sua anima una foglia, una piuma. Poteva considerarsi fortunato per le brezze gentili come per i cicloni, per il privilegio di aver veduto il suo sogno crescere e divenire adulto, mutare le delicate ali di seta dell'infanzia con nuove ali di lucente metallo. Aveva fatto parte dell'epica dell'aviazione, dagli avventurosi voli dei postali tra nebbie basse alle alte quote dei ricognitori, e aveva scritto del cielo e del canto dei motori, del biancore della luna rovesciato come latte sulle nuvole, dell'angoscia di chi a terra attende un ritorno, del desiderio di smarrirsi nell'azzurro... Sorvolando ghiacciai e deserti.

Mitica e mistica età del vento. Magnifica e irripetibile. Presto il volo sarebbe diventato una banalità quotidiana per migliaia di esseri umani scarrozzati da un continente all'altro su aerei di linea sempre più confortevoli e perfezionati, in un cielo sempre più piccolo e familiare, ormai privo del proprio fascino e scopo. Nessun bambino si sarebbe più stupito per ghiacciai e deserti. Forse, se un giorno l'umanità si fosse rivolta alle stelle, qualcuno avrebbe ricominciato a sognare più vasti confini. Ma questo ipotetico tempo era ancora lontano, e Antoine sapeva che non sarebbe arrivato a vederlo. Ormai era un sopravvissuto, l'ultimo del gruppo originario dei piloti degli aerei postali. E c'era un mesto orgoglio in questa consapevolezza, come nel continuare a eseguire testardamente un dovere ormai privo di senso. La guerra non è Bellezza. E neppure Avventura.

La limpidezza del mattino metteva in chiaro molte verità. Adesso comprendeva perché Platone – o era Aristotele? – aveva posto il coraggio all'ultimo posto tra le virtù. Perché il coraggio si compone di sentimenti assai poco nobili: ostinazione, ira, vanità... Ed era in nome di quella diabolica trinità che troppe volte si era spinto al di là delle soglie del pericolo, lasciandosi sfiorare dalla morte. E in un paio di occasioni aveva anche provato il desiderio di concedersi a essa. La prima, quando, a seguito di un ammaraggio maldestro, il suo idrovolante si era inabissato nelle acque verdastre della baia di Saint-Raphael. Allora, mentre l'istinto lottava a favore della vita, la ragione si era rivelata disposta ad accettare l'abbraccio liquido; ma l'aveva spuntata l'istinto. Poi era stata la sabbia a tentarlo, nel grande silenzio stellato del deserto libico. La riserva d'acqua era terminata, restavano soltanto poche venefiche gocce di rugiada raccolte sulla tela del paracadute, e nulla sembrava ormai più sensato e meno drammatico della morte. Ma allora, sotto le stelle acuminate, il

delirio della sete gli aveva portato una visione: un bambino, un piccolo principe in marsina azzurra, smarrito tra il silenzio e l'immensità. I capelli biondi e gli occhi turchini erano quelli di Lawrence. Ma Lawrence era morto soltanto pochi mesi prima, dopo avere inutilmente tentato, per tredici anni, di annullarsi in una sequenza d'identità fittizie nei ranghi infimi dell'esercito inglese. Ad Antoine non sarebbe spiaciuto raggiungerlo. Sentiva di aver vissuto più di quanto i suoi antichi sogni potessero sopportare.

Il piccolo principe aveva sorriso; si era seduto accanto a lui e gli aveva preso la mano, mentre una carovana di beduini, ancora invisibile oltre l'orizzonte, navigava verso i naufraghi della sabbia. Con voce gentile, il bambino biondo gli aveva cantato la ballata delle stelle, raccontandogli di un pianeta popolato da insidiosi baobab e da un'unica rosa; gli aveva insegnato come farsi amiche le volpi e trovare, nel mezzo del deserto più aspro, un pozzo la cui acqua placava la sete dell'anima. Ma poi anche il piccolo principe se ne era andato, rapito dal morso di un serpente giallo, restituito al suo lontano pianeta dove lo attendeva la rosa capricciosa e fragile, vestita di spine per pura malizia.

Quanto a rose, e relative spine, Antoine ne aveva ricevute a fasci dalla vita. Le donne che aveva amato: frivole e tenere, esigenti e surreali. E i compagni d'avventura e di silenzi, incapaci di perdonarlo per aver rivelato i misteri di quel loro culto di vento e alte quote ai pagani che venerano la solidità della terra. Lo aveva fatto con la foga ardente del predicatore, e di questo non poteva pentirsi.

A conti fatti, la vita, che spesso gli era apparsa complessa e svante come l'enigma della Sfinge, poteva essere riassunta in quelle cose semplici: rose, spine e vento. Così poco, così tanto. O stava dimenticando qualcosa? Ah sì, certamente. Sorrise, nella sua maschera a ossigeno. Tartufi di cioccolato.

All'improvviso, una piccola nuvola fioccosa balzò su dalla curva dell'orizzonte; un bioccolo di spuma sollevato dal colpo di coda di una sirena. Il sole la spolverò d'oro.

L'oro dei capelli del piccolo principe.

Il mare, specchio del cielo, aveva lo stesso azzurro degli occhi di Lawrence.

Distruggi il tuo sogno, prima che sia esso a distruggere te... Ma non c'è nulla di male nel lasciarsi trasportare dai propri sogni. Il solo errore è dubitarne. Bisogna invece abbandonarsi con fiducia, come il piccolo principe con il serpente giallo. I sogni sanno sempre dove andare, conoscono la rotta.

Antoine diresse il muso del *Lightning* verso la nuvola, si tuffò nell'oro e nell'azzurro.

Rose, spine, vento e tartufi di cioccolato. Cos'altro si può chiedere alla vita?

Il tenente Vernon Robinson, ufficiale di collegamento assegnato al gruppo 2/33, terminò di compilare il rapporto. Poche scarse note dattiloscritte: *Pilota non rientrato. Presumibilmente disperso.*

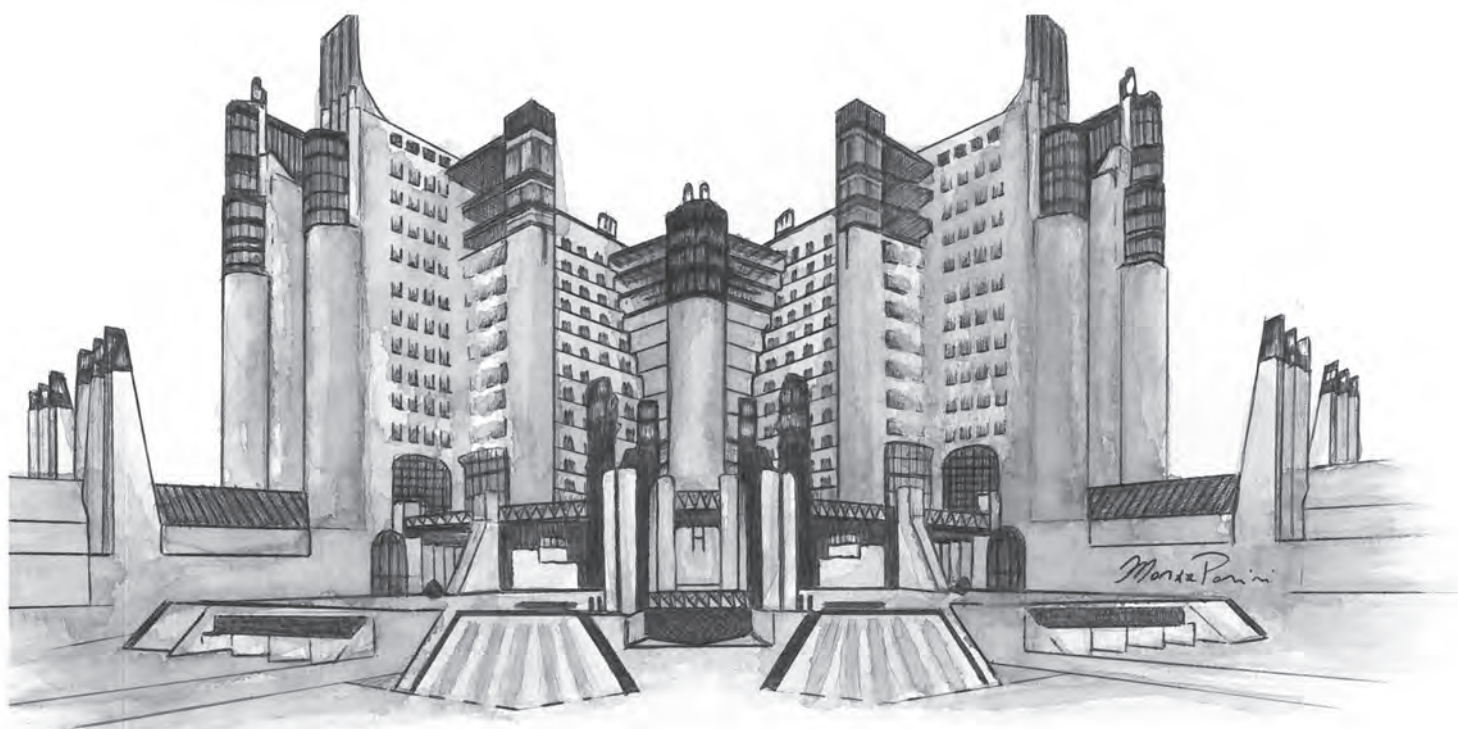
Si alzò, andò alla finestra e guardò il cielo, anche se non c'era alcuno scopo in quel gesto. Il *Lightning* doveva aver terminato il carburante da almeno un'ora.

Tuttavia, il cielo restava inesplicabilmente limpido.

«Sotto i mari di nuvole, c'è l'eternità»
(Antoine de Saint-Exupéry, *Terra degli uomini*)

Orpheus

di Donato Altomare



«**S**pariti, inghiottiti nel nulla... probabilmente morti.»
Orph scagliò contro la parete il suo *LogoMatic*: «Non è possibile... l'equipaggio aveva il *Vitae*, se fossero morti tutti il segnale sarebbe cessato. Ma non lo è. Il segnale c'è... nitido».

«Può essere una deriva... insomma, l'effetto pseudo-volano.»

«No, non penserai che accetti una spiegazione da libretto di istruzioni.»

Il *Loricato* alzò le spalle: «Non devo convincerti. Conosci bene la situazione. Io non so che altro pensare. Ma puoi star certo che non abbandonerò il mio sub-equipaggio senza aver fatto di tutto per rintracciarlo».

Orph portò le mani al viso, gli riusciva difficile trattenere lo sconforto: «È... è la mia alter-ego... la donna che amo».

Il superiore chinò il capo: «Lo so. Ma devo seguire il protocollo. Se hai un'idea, una qualsiasi folle, stupida, banale idea, tirala fuori».

L'altro non rispose. Si limitò ad annuire, con un lieve cenno del capo. Poi, tornò al suo posto di controllo. Non si sarebbe mosso di lì sino a quando non fosse riuscito a ritrovarla.

La *COLOSSEUS* era una modesta nave da Riporto, una di quelle che pattugliano un determinato settore dello spazio per recuperare relitti o naufraghi o qualsiasi altra cosa persa nell'infinito circoscritto. Per carità, pattugliava un Settore di tipo B3,

ma gli uomini dell'equipaggio sapevano far bene il loro lavoro. Era dotata di due Iper410, motori un tantino datati ma di un'affidabilità indiscutibile, un armamento da farsa e tre navicelle da Recupero. Una di queste era stata sparata verso un sistema solare binario dal quale era giunta la richiesta di soccorso. Con a bordo la sua donna e altri tre membri dell'equipaggio. Non era più tornata, scomparendo nello spazio soffocato dalla materia oscura.

«Nel mio paese natale, sulla Terra 7, è proibito che componenti della stessa *matrice* viaggino sulla medesima nave.»

«Non far finta di non ricordare che ci siamo conosciuti in *Diporto*. Da allora non ti ho mai lasciata.»

L'immagine virtuale di Ewa, la sua donna, lo attraversò, per collocarsi tra lui e l'olo-schermo: «Certo che lo rammento. Ma ora devi riposarti, le tue funzioni vitali sono al limite del collasso».

«Io ti troverò, ovunque tu sia. Ti troverò.»

«Riposa.» E cominciò a parlargli con dolcezza, come faceva ogniqualvolta lo stress era stordente. L'uomo stava per chiudere gli occhi, quando dall'auricolare giunse il fastidioso ronzio di una chiamata. Era l'addetto alle trasmissioni: «Orph, ascolta... l'ho appena catturata».

La registrazione passò in circuito. Rumori di fondo, anche l'eco del Big Bang a disturbare, e il chiacchiericcio delle stelle. Poi si udì: «...Qui è l'inferno... è l'inferno... Orphy... ti amo...».

Silenzio.

Il *bip* del *Vitae* cessò.

No, *non* poteva essere morta. C'erano mille ragioni perché il *Vitae* cessasse di funzionare, anche se in quel momento non gliene veniva in mente nessuna. L'*extraphon* aveva catturato quell'ultima comunicazione, esattamente nell'area di intervento. Ma lì non c'era più nulla. Nulla.

«Rassegnati, il segnale del *Vitae* era una semplice eco.»

«Soltanto la morte mi indurrà alla rassegnazione.»

«L'hai trovata, la morte.»

C'è, nel cuore di ciascuno, un secondo cuore, più piccolo e tenace, quello della *speranza*, un tempietto microscopico che nulla riesce a demolire. *Sapeva* che la sua donna non era morta – non per caso era la sua alter-ego. Se fosse davvero... morta, qualcosa dentro di lui si sarebbe spezzato. Atropo non avrebbe tagliato soltanto il filo di Ewa, ma ridotto il suo a un sottilissimo canapo. E lui se ne sarebbe accorto.

«Devi dormire, amore mio.»

Non rispose, anche perché sapeva che l'immagine virtuale aveva ragione. Ma la ragione è per i matematici, per i fisici, la ragione è per i tecnici senza cuore. Lui, invece, dava ascolto ai suoi due cuori.

Dopo quindici ore davanti all'olo-schermo, svenne.

Fu il *bip* a svegliarlo.

Sognava... no, era proprio il *Vitae*. Si era rimesso a funzionare. Impossibile... impossibile, lei... morta... non poteva tornare in vita.

Bip... bip... bip...

Puntò il captatore. Non c'erano dubbi. Il segnale proveniva dal sistema binario verso il quale la navetta di Recupero 2 si era diretta. Impossibile. Secondo la loro infallibile strumentazione, nello spazio lì intorno il velivolo non c'era più. Era la maledizione di quelle macchine: non potevano mai sbagliare.

«Come lo spieghi?»

Il *Loricato* tornava spesso a trovarlo. L'assistenza psicologica faceva parte dei suoi vari compiti. «È la prima volta che accade una cosa del genere.»

«Avviciniamoci.»

«D'accordo, ma fino a quando non capiremo cos'è accaduto non voglio che nessun'altra navetta esca.»

Orph annuì. Lui avrebbe fatto lo stesso.

Si sentiva rinascere. Il segnale stava comunicandogli che la sua donna era ancora viva. E lui l'avrebbe trovata. Cominciò a restringere il raggio d'azione del captatore. Ma egualmente ci sarebbero voluti anni per esaminare l'intera sezione. E lui non aveva che poche ore. Doveva fare qualcos'altro. Non si rese conto del tempo ch'era passato. Stava rompendosi il capo alla ricerca di una soluzione, quando il *bip* cessò.

Cinque ore dopo riprese.

«Tao.»

L'addetto alle Intercettazioni rispose subito: «Cosa c'è?».

«Ho bisogno di sapere quanto tempo è trascorso tra il segnale che hai catturato, quando il *Vitae* si è spento, e il suo successivo riattivarsi.»

Passarono pochi secondi: «Quattro ore, cinquantotto minuti e trentasette secondi. Standard, ovviamente.»

«E fino alla successiva cessazione?»

Passarono nuovamente pochi secondi: «Lo stesso.»

«Scommetto che tra la seconda cessazione e il suo ritorno, poco fa, sono passati...»

«Idem. 4 h, 58 m, 37 s.»

«Una rotazione.»

«Azzeccato, fratello. Azzeccato.»

C'erano due soli, diciotto pianeti, tre pianeti nani e un numero impressionante di satelliti e altre rocce nello spazio del sistema.

Cominciò a escludere quelli più grandi – la loro velocità di rotazione sarebbe stata pazzesca per compierne una in cinque ore.

«Ma perché insieme al *Vitae* non captiamo anche il segnale della navicella?»

Il *Loricato* scosse il capo: «Non lo so. Può essere precipitata, tutto potrebbe essere andato distrutto. O nascosta da qualcosa che impedisce al segnale di tornare a noi». Si accarezzò il mento ispido e continuò, a voce bassa: «Ma devi essere ragionevole. Quel *Vitae* può essere di uno solo dei quattro, hai il 25% di possibilità che sia di Ewa».

«È un pensiero che mi tormenta, lo so. Ma potrebbe essere il segnale sincrono di tutti e quattro, particolarmente vicini. E in una navetta si sta gomito a gomito.»

«Anche questo è vero.» Poi, mutando tono, aggiunse: «Mi metto all'altro Rilevatore. In due facciamo prima».

Orph gli rivolse uno sguardo riconoscente.

Nessuno. Né un pianeta né un satellite né una qualsiasi roccia che sporcava lo spazio del sistema solare binario avevano una rotazione di cinque ore.

Gli venne quasi da piangere, aveva sperato che... forse la navetta era atterrata su uno dei corpi solidi e, ogni volta che questo ruotava dalla parte opposta, il segnale si interrompeva. Per poi riprendere quando i loro captatori erano *a vista*.

Ma era impossibile. Il superiore aveva ragione. Una navetta avrebbe potuto trovarsi su uno di quei pianeti soltanto se vi era precipitata. Non aveva razzi di frenata, né era adatta a muoversi in presenza di gravità. Si sarebbe spiaccicata al suolo. E ogni segno di vita sarebbe cessato.

Chiuse gli occhi. La stanchezza gli dava le allucinazioni. Aveva spento il *Virtuale*, eppure gli sembrava di vedere Ewa davanti a lui, bellissima come sempre. *Sono qui... vienimi a prendere... sono qui.*

«Arrivo.»

Aprì gli occhi. Si era addormentato. Controllò l'orologio. Erano passate circa ventiquattr'ore dalla scomparsa. Troppo, anche se la navetta aveva un'autonomia doppia. Questo pensiero lo riportò alla realtà. Gli divenne ben chiaro l'*Lds*, il Limite di Sopravvivenza.

«Avviciniamoci» ordinò al Pilota.

L'altro emise un profondo sospiro, ma fece passare una decina di secondi prima di rispondere. Probabilmente aveva atteso una conferma fonica del *Loricato*.

«Restringerei il capo d'azione.»

«Avvicinati di 3.1 pico parsec.»

Vide il sistema binario ingrandirsi. Non ci volle molto. Erano quasi dentro.

Fu allora che notò qualcosa di strano. Il sole più piccolo emetteva del fumo...

«Con lo spettrometro di massa?»

«Sì, magnetico.»

«Ne sei sicuro?»

«Guarda tu stesso i dati.» E fece scorrere sull'olo-schermo le sinusoidi affastellate.

«Il densimetro?»

«Ha dato conferma.»

Davanti a loro il sistema binario sembrava un'enorme giostra quasi circolare. L'unico elemento di disturbo era il secondo sole, di gran lunga più piccolo di quello dominante, alla cui corte si era aggregato.

«Quindi, mi stai dicendo che...»

«...che quello non è un sole, ma un pianeta che brucia. Un pianeta dotato, all'interno, di enormi cavità.»

L'altro scosse il capo: «La tua ostinazione sta dando qualche frutto...».

«E non è tutto. Ha una rotazione di 4 h, 58 m e 37 s.»

«Te lo scordi.»

«Dammi un'alternativa.»

«Resteremmo quasi indifesi.»

«Ho detto: *dammi un'alternativa.*»

Il *Loricato* impreccò nella sua incomprensibile lingua madre; poi, allargò le braccia, in segno di resa. Sapeva bene che Orph non avrebbe mollato.

La COLOSSEUS disponeva di un Manta, una navetta piatta, autonoma, in grado di spostarsi anche in presenza di gravità e munita di un paio di cannoncini. Roba da tiro al piccione, nulla di che. Ma pur sempre armi.

«Oltre a te, c'è posto per un solo passeggero.»

«Quando li ritroverò, li riporterò su uno alla volta. Questo piccolo motore può essere ricaricato all'infinito.»

«Se li ritroverai.»

«Quando...»

Un'improvvisa frenesia si era impadronita di lui. La stanchezza, lo stress, l'ansia... tutto scomparso. Lì c'era la sua donna. Ne era certo. E lui l'avrebbe ritrovata. Raccolse un *Emettitore* che teneva sempre a portata di mano e raggiunge l'armeria. Prese due pistole SW da 12 che mise al fianco, e altre due da 48 che inserì nelle tasche magnetiche occulte dietro le spalle, ai lati dell'erogatore. Infilò un lungo coltello nello stivale di destra e si mise a tracolla un fucile TT777 a puntatore a laser giallo.

«Vuoi scatenare una guerra privata?»

«Se qualcuno laggiù ha torto un capello a Ewa, non voglio neanche dargli il tempo di pentirsene.»

Il *Loricato* si limitò a dire: «Cerca di tornare. Con o senza...».

Orph scosse il capo. E il superiore capì che l'avrebbe rivisto soltanto *con*.

Il Manta lasciò la COLOSSEUS e puntò verso il piccolo sole che sole non era.

Man mano che si avvicinava, ne ebbe la conferma visiva. Quello che era sembrato un sole gemello era un pianeta ardente. Un pianeta una volta abitato. Si scorgevano strutture metalliche, che forse un tempo sveltavano fiere, ma in quel momento piegate in due o crollate tra le altissime fiamme feroci che sembravano non estinguersi mai. Non stette a chiedersi come potesse un pianeta bruciare in quel modo. Forse c'erano sacche di gas al suo interno che fornivano il combustibile. Ma doveva esserci anche il comburente, l'ossigeno, altrimenti le fiamme non si sarebbero sviluppate. Ecco, aveva davanti a sé quello che una volta

doveva essere stato un pianeta brulicante di felici abitanti.

Di lì era partito il maledettissimo segnale di soccorso.

Evitò di lasciarsi distrarre da quei pensieri e seguì il *bip* che lo guidava. Sincronizzò il Manta sulla rotazione e cominciò a scendere. Fu allora che vide una macchia scura oblunga tra le fiamme. Ingrandì il visore ottico al massimo. E annuì. Era appena una fessura, sufficientemente ampia da permettere il passaggio del suo velivolo, ma anche della navetta. Oltre si scorgeva soltanto il buio. Inserì il rilevatore *Echo*. Con un tuffo al cuore, in quel preciso momento seppe che la navetta di Ricerca scomparsa era lì dentro.

Non ebbe un attimo di esitazione. Vi si infilò, rasentando l'incoscienza.

La vide subito. Era agganciata a una grossa rete appesa a una serie di piloni metallici. Pendeva, inerte, a pochi metri dal suolo. Atterrò su uno spiazzo che pareva adatto allo scopo. I rilevatori gli dissero che l'aria era respirabile. Logico, visto che c'erano fiamme fumose anche laggiù. Tolse il casco, che lasciò sul sedile accanto, aprì la calotta e balzò fuori. La bio-tuta aderiva perfettamente al suo corpo, permettendogli di muoversi con la consueta agilità. Fu il fetore a colpirlo subito. Di putredine, carne bruciata e plastica fusa. Doveva fare attenzione. La diossina sprigionata dalla plastica bruciata era mortale. Con un gesto dettato dall'addestramento, mise la mascherina-filtro. Ma aveva altro cui pensare che alla propria vita.

Si guardò intorno. Si trovava in una struttura che di alieno aveva ben poco. Sembrava una base militare dismessa e in completo abbandono. Parti metalliche si ergevano dappertutto, circondate da fiamme più contenute di quelle all'esterno, ma pur sempre affamate. Si cibavano di tutto, illuminando a giorno l'ambiente. Sembrava non esserci nessuno, ma l'addestramento gli impose la prudenza. Una specie di strada grigiastra portava verso l'interno. Dopo una cinquantina di metri compiva una curva, sparendo alla vista. In alto, centinaia di meccanismi pendevano inerti, alcuni a pezzi, altri mantenendo quella che doveva essere la loro forma originale. Grosse voragini e buchi di ogni dimensione si aprivano nelle pareti laterali e nella roccia scavata. Lì dentro doveva esserci stata una furiosa battaglia. Eppure mancavano i cadaveri. A meno che non si fossero dissolti. Ma ci credeva poco. Tirò fuori una delle pistole che portava alla cintura e si avventurò lungo la strada, mantenendosi sulla destra. Quando svoltò, non seppe trattenere un'espressione di stupore. C'era una piccola città, lì dentro. Ma a colpirlo fu il fatto che le strutture fossero state erette con materiale di scarto, raccattando quello che si trovava in giro. Lamiere contorte, pannelli fotovoltaici divelti, lastre di iperglass opacizzate da violentissimi colpi termici. Era, insomma, una sorta di baraccopoli tecnologica. E fiamme ovunque, quasi la minuscola città galleggiasse su un mare di liquido infiammato.

Percepì un movimento con la coda dell'occhio.

Si girò di scatto a sinistra, puntando la pistola.

Ciò che vide gli fece rivoltare lo stomaco.

«Chi sei?» La voce che quell'essere emetteva era grave, stentorea, sicuramente modificata da un traduttore laringeo.

Orph restò qualche secondo a fissarlo, prima di rispondere. Sembrava umano nella parte superiore, forse una volta era appartenuto al ceppo antropomorfo. Cranio oblungo, a rammentare quello degli dei dell'antico Egitto. Calvo, con piccole orec-

chie a padiglione. Aveva occhi ampi, adatti al buio, e un naso che sembrava un brulichio di vermi in perpetuo movimento. La bocca era intubata. Rotonda, e priva di denti.

La parte inferiore era composta da un busto metallico retto da quattro arti a zampe di ragno. Le terminazioni nervose del corpo biologico erano collegate a fili e parti metalliche. Si scorgevano ingranaggi e tubicini entro i quali circolava quello che doveva essere sangue, oppure una miscela di sangue e lubrificante.

«Cerco la mia donna.»

L'essere annuì gravemente: «Sei venuto qui... all'inferno... per... una donna?»

«Che ne sai tu dell'inferno?»

«La donna... lei non ha fatto altro che parlare dell'inferno. E della morte. Non so cosa sia l'inferno, ma ho capito che è peggio della morte.»

«Dov'è?»

L'ibrido sollevò una mano, indicando una grata a ridosso della parete rocciosa.

Orph fece per muoversi, ma una fiammata proveniente dalla parte metallica del mezzo-uomo lo costrinse a bloccarsi.

«Non puoi andare, se non lo voglio io.»

«Non costringermi a obbligarli.»

«Sei disposto a mettere a rischio la tua vita?»

«Se sono qui, è...»

«Perché?»

«Per amore.»

Alcune scintille scaturirono dalla parte metallica dell'essere. Che ondeggiò, per poi esalare: «Amore... ricordo... era... era una cosa... meravigliosa.»

«Allora, lasciami passare.»

Il mezzo bio emise quello che sembrava essere un profondo sospiro, per poi dire: «Lascia il fucile, le tue pistole, e vai.»

Non ci pensò due volte. Gettò via le armi e si precipitò verso la grata. Guardò oltre.

Ewa era distesa su un rozzo pagliericcio.

Sembrava morta.

Fece un balzo indietro. La grata si sollevò con uno stridore doloroso.

Si gettò verso di lei, che aprì gli occhi e lanciò un urlo. Di gioia.

«Orphy... come...»

Gettò via la mascherina e quasi la soffocò con un lungo bacio.

«Non avevo dubbi... sei viva... viva...»

Il rumore della grata che si stava chiudendo lo scosse. Non perse un istante. Afferrò il lettino metallico e lo infilò sotto le sbarre, bloccandone la discesa. Poi trascinò fuori la sua donna.

«E gli altri?» chiese, mentre la grata piegava il lettino, chiudendosi alle loro spalle.

«Uccisi. Mangiati» disse, con un moto di disgusto. «Qui è l'inferno... amore mio... l'inferno.»

«Ti porterò fuori, fosse l'inferno vero. Ma perché ti hanno lasciata in vita?»

La voce dell'essere macchina risuonò, ancor più cavernosa: «Perché questa è una trappola. E lei era l'esca.»

Uscivano da fosse e anfratti nella roccia, strisciando, zampettando, rotolando. Erano... erano... Orph non riusciva a trovare un termine che potesse definirli. D'un marrone molto scuro, avevano chi due, chi tre, chi più arti, erano esseri bio, ma d'indefinibile *matrice*. Membra artigliate e un capo mostruoso con occhi enormi e una bocca irta di denti acuminati. Erano dappertutto.

«Cosa vuoi?»

L'essere si era avvicinato: «Andare via di qui. *Quella*» e indicò la navetta catturata dalla enorme rete, «non è capace di sollevarsi dal suolo. Ma la tua può farlo. Devi portarmi sulla Nave Madre. Ho bisogno di conquistare un nuovo mondo.»

«Pisciando fiamme?»

L'essere parve sorridere. Poi, uno scomparto laterale dell'emibusto metallico si aprì e

qualcosa d'invisibile ne venne fuori. Sibilandando, colpì una parete rocciosa lontana. L'impatto fu tremendo. La parete venne giù, insieme a parte della volta, seppellendo mezza città. «È un'arma a base di *Suono Freddo*. Migliaia di miei simili aspettano nelle grotte. Una nuova possibilità.»

«Devi essere pazzo.»

Intanto, gli esseri mostruosi si avvicinavano. La ragazza si

UNA NAVETTA
AVREBBE POTUTO
TROVARSI SU UNO
DI QUEI PIANETI
SOLTANTO ESSENDO-
VI PRECIPITATA.
NON AVEVA RAZZI
DI FRENATA, NÉ
POTEVA MUOVERSI
IN PRESENZA DI
GRAVITÀ. SI SAREBBE
SPIACCICATA. E OGNI
SEGNO DI VITA
SAREBBE CESSATO

strinse a lui. Ma non era spaventata, quasi volesse difenderlo. Orph ne fu orgoglioso.

«Non farò mai nulla di simile.»

«Sì che lo farai.»

«Cosa ti dà tanta certezza?»

«Faresti qualsiasi cosa per amore della tua donna.»

Orph non seppe cosa replicare. Era semplicemente vero.

Alla loro sinistra, l'ibrido sbarrava la strada verso il Manta, dietro la curva. A destra e di fronte i mostri si stavano addensando. Non c'era via d'uscita.

Orph sussurrò qualcosa a Ewa e concluse: «Al mio tre, chiudi gli occhi».

Lei annuì.

Prese dalla tasca una mina e l'*Emettitore* che aveva portato con sé. Spinse i pulsanti superiori: «Uno, due... tre».

Ci fu uno scoppio. Di luce intensissima.

Seguito da Ewa, Orph si mosse verso sinistra. Dalle urla dei mostriciattoli capì di averli accecati, almeno per un po'. Anche l'ibrido aveva occhi grandi. Ma i due umani non avevano fatto i conti con le membrane nittitanti che, alla velocità del pensiero, si erano chiuse. L'essere composito si parò loro davanti. Parve sorridere, scuotendo il capo: «Un tentativo banale». Poi indurì il tono della voce sintetica: «Tu, donna, resta dietro. E tu, uomo, conducimi alla tua nave».

«Non ti ci porterò.»

«Lo farai, mi lascerai nella Nave Madre e potrai tornare a prendere la tua donna.»

«Non mi fido.»

«Non hai scelta. Ora cammina un solo passo davanti a me. E non tentare l'impossibile, ti ridurrei in cenere.»

Lui obbedì, mentre Ewa rimase indietro, circondata dai mostri.

«Non ti voltare» mormorò l'ibrido, «o la sbranneranno.»

Orph camminava lentamente. Alle sue spalle, i mostri si muovevano, seguendolo a una ventina di metri.

Raggiunsero la curva. Oltre c'era la navetta.

Si fermò. L'ibrido gli fu subito a fianco: «Non fare pazzie».

«Non me ne andrò senza di lei.»

L'altro non rispose. Eruttò un ordine. L'urlo della donna risuonò nell'antro.

Fu allora che Orph notò un movimento alle spalle dell'ibrido, dietro alcune rocce. Era il momento giusto. Si chinò e, lentamente, estrasse il lungo pugnale.

«Cos'è?» chiese l'alieno.

«Un'arma.»

L'altro singhiozzò una risata: «Non ha alcuna fonte di energia».

«Sì che ce l'ha. È tutta nel mio braccio.» E piantò l'affilissima lama nella sua gola.

L'essere sgranò gli occhi, incredulo, gorgogliando: «Sei... pazzo... soltanto io... potevo controllarli...». Morì affogato nel suo sangue-lubrificante.

Orph si girò lentamente.

I mostri erano addosso alla sua donna, che urlava, colma di raccapriccio. La circondarono del tutto.

Allora sorrise.

Portò le mani alle spalle e smagnetizzò le due SW 48 nascoste.

Col viso illuminato da una gioia furibonda, riversò un diluvio di fuoco su quegli aborti.

Il Manta si avvicinava velocemente alla COLOSSEUS. Ewa aveva dato le indicazioni logistiche al *Loricato*, che aveva subito richiesto l'intervento di due incrociatori spaziali per annientare quel potenziale pericolo.

Si rifugiò tra le sue braccia.

«Come hai fatto a pensarci?»

Orpheus alzò le spalle: «La mina a luce variabile in dotazione».

«Sì, sei stato abile. Ma sai che mi riferivo all'*Emettitore di Virtuali*.»

L'uomo sorrise e la baciò, poi disse: «Io non vado da nessuna parte senza di te. Anche se soltanto come... ologramma. Dovrò ordinare un nuovo *Emettitore* personalizzato, quegli

aborti me l'hanno rovinato».

E scoppiò in una gustosa risata, pensando ai mostri di cui aveva fatto strage, mentre si scagliavano contro un'immagine fatta di nulla.

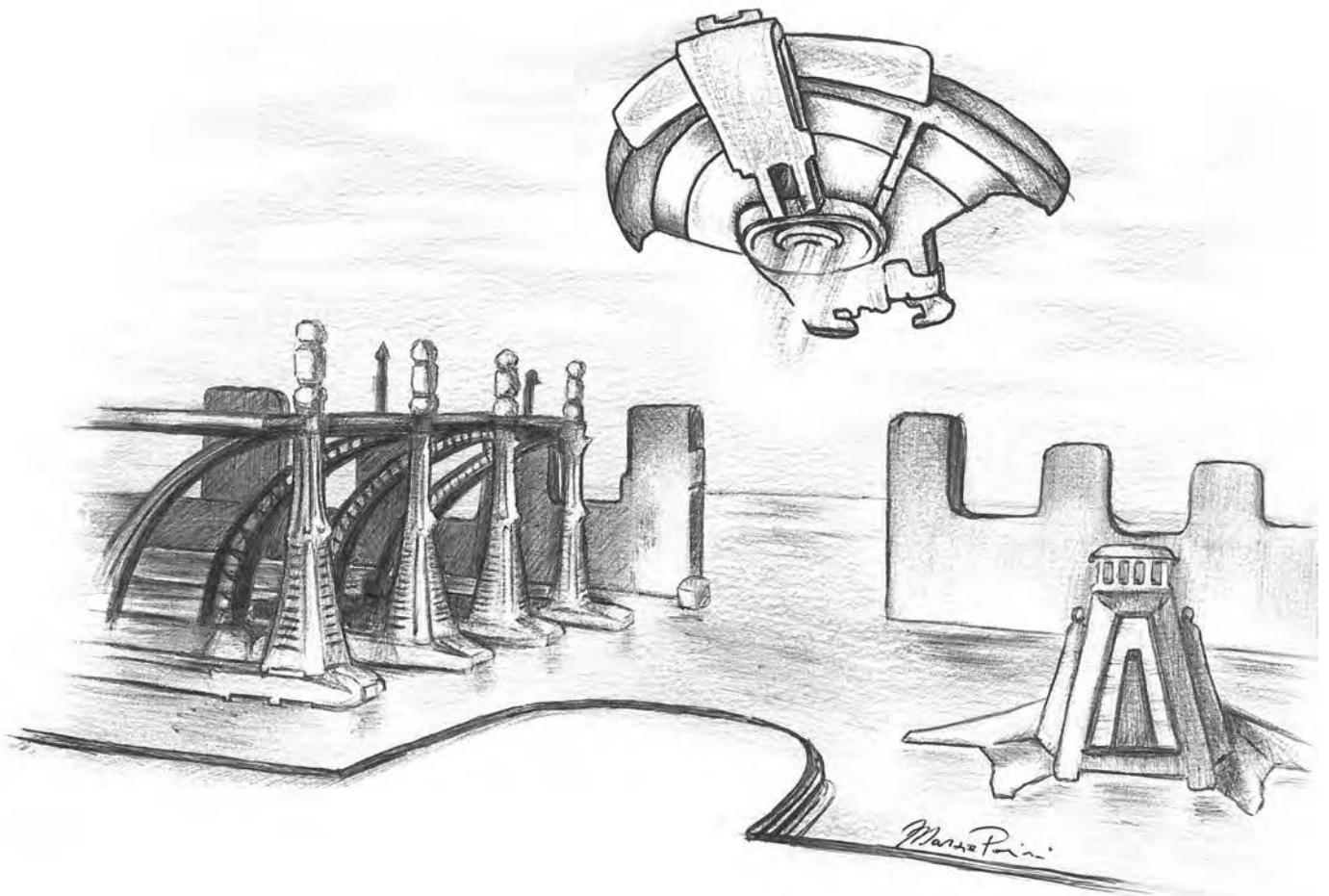
“

QUELLO CHE
ERA SEMBRATO UN
SOLE ERA UN
PIANETA ARDENTE.
AVEVA DAVANTI A
SÉ QUELLO CHE UNA
VOLTA DOVEVA
ESSERE STATO UN
PIANETA BRULICANTE
DI FELICI ABITANTI.
DI LÌ ERA PARTITO
IL MALEDETTISSIMO
SEGNALE
DI SOCCORSO

”

La Città dei Gatti Neri

di Marina Alberghini



Festa grande a Bubastis, in quel giorno d'estate di molti millenni fa. La città che l'Egitto ha consacrato ai Gatti, numi supremi del suo Pantheon, celebra infatti Bastet, la dolce Dea dal corpo di donna e la testa di gatta, che riassume in sé gli elementi base della femminilità: la creatività, essendo raffigurata nell'atto di suonare il sistro; la maternità, avendo ai suoi piedi il cestino della levatrice; l'erotismo, infine, essendo donna e gatta insieme.

È in omaggio a quest'ultimo aspetto che le barche inghirlandate di fiori che scorrono lungo il Nilo fra risa e canti vedono in lieti accoppiamenti una sensualità gioiosa.

Ma le barche attraccano e la folla, attraverso un viale costeggiato di statue della Dea, tutte d'oro e metalli preziosi, si dirige verso il tempio: è l'ora solenne, quella della funzione religiosa. All'interno, nella penombra splendono gli *ex voto*, esattamente come quelli che vediamo oggi nella cattedrali cristiane. Cuori risanati, stampelle, attestazioni di guarigione, piccole teste di gatti d'oro o d'argento. Intanto, risuona la preghiera più gradita e consona alla Dea, la richiesta della «intuizione fulminante che cambia in meglio la vita».

Gatti di ogni colore si aggirano, ovviamente, nel tempio – uno nero, acciambellato, dormicchia su un cuscino di raso, coperto di petali di rose. I sacerdoti dalla testa rasata intonano una litania ripetitiva e melodiosa, ogni tanto avvolgendolo d'incenso.

La grande statua d'oro della Dea è nascosta dietro paramenti splendenti ma tutti sanno che, se le invocazioni dei

fedeli saranno pure, essa aprirà la bocca e parlerà. Nello stesso momento, nella Grande Piramide di Giza viene messa in azione la Porta delle Stelle, ossia uno *Star Trek*. È per questo che la Piramide è stata costruita.

Un dispositivo automatico si apre lentamente: sul vertice appare un foro circolare laminato d'oro che contiene un misterioso e complesso apparecchio, il cui uso risale a quando gli alieni avevano colonizzato l'Egitto, scendendo da un lontano pianeta di un'altra galassia, e che viene usato di solito per lanciare l'anima del Faraone nelle profondità interstellari verso Orione, tramite l'apertura della bocca, come descritto minutamente in testi sacri quale il *Libro Tibetano dei Morti*. Ma oggi, dopo il richiamo della Dea, esso è puntato sulla costellazione dello Scorpione, in particolare verso la Nebulosa Zampa di Gatto¹, sul suo pianeta principale, l'abbagliante blu Aluro, che splende entro una *nursery* di stelle, nel cuore della Nebulosa.

Il pianeta ha nome Cathuria, la sua capitale è Kuthumi Cathuri – ossia, in cathuriano, Città dei Gatti Neri.

Intanto, trainata da un carro, a Bubastis appare la Dea, alta e possente, ma dolce. Il momento è gravido di tensione, la folla implora: «Parla, parla, o Grande Felina!». Ovunque risuona l'invocazione. Ma essa tace; dai suoi grandi occhi scendono lacrime. Poi, in un silenzio impressionante, si ode una voce: «Pregate, fratelli... pregate... aiutate i fratelli della Città dei Gatti Neri a ricevere l'Illuminazione... la Fiaccola del Tempo ha portato notizie tremende... pregate!».

In quel mentre, il gatto nero emette un miagolio lamentoso e salta sulle braccia della Dea, che continua: «Oggi la Porta delle Stelle manderà ai Cathuriani le nostre Onde magiche... che la Mente li aiuti in questo momento!».

Nella capitale di Cathuria era in corso una riunione straordinaria dei delegati dei pianeti orbitanti attorno alla stella blu. Quegli Alieni erano davvero un bel vedere: felini umanoidi, alti ed armoniosi, il volto triangolare sormontato da occhi magnetici verdi o arancio, il corpo rivestito da una peluria setosa di ogni colore. Erano coloro che gli Olmechi, antichissimo popolo precolombiano del pianeta Terra, chiamarono «il Popolo dalle labbra tigrate», quando scesero a insegnare l'arte, la scrittura e la scienza alle popolazioni primitive del Messico.

E non solo agli Olmechi. Uno di loro, Toth, portò la scrittura agli antichi Egizi, altri crearono Atlantide, dove, con esperimenti genetici tra gameti terrestri e alieni, nacque l'*Homo Sapiens*. Coloro che i Maya chiamavano i Vuh insegnarono a quel popolo la matematica. E una rappresentanza dei Dogon, venuta da Sirio, si occupò di una tribù africana. Altri assunsero immagini terrestri, come Quetzacoatl, che colonizzò culturalmente il Messico.

Più difficile fu portare la legge morale. I terrestri non ne volevano proprio sapere.

Adamo ed Eva, del pianeta Eden, furono i primi a provarci, cercando d'insegnare agli uomini la responsabilità morale individuale e la libertà di pensiero – eppure, diventarono simboli di nequizia. Si tentò, ingravidando donne terrestri, di far nascere semidei, come Mosè, Buddha, Mithra, Osiride, Gilgamesh e Cristo, o d'inviare Messaggeri, come Plotino, che avrebbero dovuto portare la luce della bontà e della pace e leggi morali ai terrestri, gente fondamentalmente feroce e guerrafondaia. Ma tutti fecero una brutta fine o non vennero ascoltati. Gli uomini li trasformarono in Miti, oppure, non comprendendoli, li perseguitarono e uccisero.

Certo, alcuni venivano ricordati con deferenza e perfino celebrati, ma i terrestri, anche se migliorati, restavano fondamentalmente gli stessi. Maggiori erano stati, invece, i progressi scientifici e artistici.

Ciò, comunque, non scoraggiava i Protettori, incaricati

dalla Mente Cosmica di aiutare gli abitanti di quel pianeta in formazione, che i suoi abitanti chiamavano Terra, a compiere la propria Evoluzione – compito espletato facilmente, mediante il dispositivo della Fiaccola del Tempo, che fungeva da teletrasporto ma anche da specchio del futuro.

Quel giorno, attorno a uno scintillante tavolo ovale, sedevano tutti i rappresentanti delle Missioni. All'Ordine del Giorno c'era ben altro. Un vero schiaffo morale. Proprio quando i Cathuriani cominciarono a considerare l'ipotesi di inserire Terra nella Confederazione Galattica, una situazione particolarmente grave, che aveva ferito la sensibilità felina degli umanoidi, era stata evidenziata dallo Schermo del Tempo. I gatti, quei deliziosi alieni mandati su Terra per rallegrare e incivilire la vita degli uomini, nell'anno 1233 d. C. erano stati dichiarati emissari del Male, che gli uomini chiamavano Diavolo, e sterminati senza pietà, specie se neri, spesso bruciati in un fervore di fanatismo religioso, assieme ad umani innocenti.

«È inammissibile! È... un insulto, ecco!» tuonò Garibo2.

«Calma» rispose Machiave3. «Che sanno di noi? Non è cosa che ci riguarda.»

«Certo che ci riguarda, quelle povere bestie le abbiamo mandate noi, per incivilirli... ed ecco!» urlò Golo5, battendo un pugno di pelliccia nera sul tavolo. «Questa è un'offesa, rivolta in particolare a noi, della Città dei Gatti Neri!»

«Ma non possiamo interferire...» azzardò Gandhio3.

«Potremmo mandare un Messaggero sul pianeta Terra...»

«Figurati... vogliamo che finisca come il nostro Giordano Bruno? E, poi, quest'orrore è stato organizzato da un capo religioso terrestre» disse un altro pacifista. «Si chiama Inquisizione. E voi sapete che, per il nostro Statuto... non dobbiamo interferire: sarebbe peggio.»

«Lo so, lo so. Ma non possiamo nemmeno stare a guardare. Insomma... ne va del nostro onore, sapete anche voi che i cathuriani neri sono la nostra élite!»

«Ebbene, possiamo mandare un Messaggero di forma non-terrestre.»

«Ma come?»

«Come?! A forma di gatto! E con ampi poteri! Che faccia pressioni su un capo importante... un Re, per esempio.»

“

**MI FACEVA
LE FESTE SU
UNA SPETTRALE
THOMAS STREET,
E MI OSSERVAVA
CON VECCHI OCCHI
PIENI DI SEGRETI
PIÙ ANTICHI
DELL'EGITTO
O DI ATLANTIDE**

”

«Ma se bruciano i gatti neri...!»

«Non *questo* gatto, perché sarà telepatico, dotato di ampi poteri e guidato da noi.»

«Ma lo Statuto vieta l'uso di tali metodi» disse Adreot6.

«Il fine giustifica i mezzi» rispose Machiave8. «È l'unica soluzione, non possiamo tollerare in nessun modo quel che sta accadendo; in fondo, i gatti terrestri li abbiamo mandati noi, ne siamo responsabili!»

«Dunque?»

«Dunque... ecco qua!»

D'un tratto, apparve un cono di luce entro il quale stava uno splendido gatto nero, con gli occhi come cristalli.

«Lo manderemo presso un potente di Terra. Un Re! Vediamo un po'... sono quattro secoli che regna la sua dinastia... siamo appena in tempo. Ecco: ci vuole un Paese fondamentalmente laico e acculturato. La Francia!»

Un bel giorno del 1774, passeggiando per gli splendidi giardini di Versailles, Luigi XV di Francia vide venirgli incontro, come sbucato dal nulla, un magnifico micio nero.

«*Parbleu!*» esclamò. «Un gatto, qui... alla reggia! E nero! Chi ha osato... lo si cacci subito! Se lo vede l'arcivescovo, mio ospite... via, via!»

Il gatto lo guardò. Dagli occhi d'ametista uscivano raggi invisibili.

«Però» disse il re, carezzandosi il mento. «È troppo bello, troppo...»

Il gatto gli andò incontro.

«Ma sì... che m'importa del vescovo... sono o non sono il Re di Francia?»

Il gatto gli saltò in braccio.

E da quel giorno Chat Noir Premier, cui sarebbero seguiti molti altri, divenne il beniamino della Reggia, tanto che, quando morì, fu coniata in suo onore una medaglia d'oro, con un profilo felino e la scritta: *Chat Noir Premier – sapendo a chi piaccio so quel che valgo*. Un motto regale!

Ovviamente da allora furono proibiti i sacrifici dei gatti, che divennero i numi tutelari di tutte le Corti Europee. Con l'arrivo degli Illuministi, tutti gattofili, l'incubo finì. Missione compiuta!

Da allora ai gatti fu ridato il posto che spettava loro, tanto che autorevoli terrestri come George Bernard Shaw e Gandhi proclamarono che amarli e rispettarli fosse una patente di civiltà.

Ma non era finita lì. Le maggiori autorità cathuriane stabilirono che Terra aveva fatto un passo avanti per essere accolta fra i pianeti civili. Dunque bisognava mandare un segno di apprezzamento. Un premio.

Così, il Presidente della Città dei Gatti Neri, nella riunione post-missione, proclamò che, a decisione unanime, sarebbero stati svelati ai terrestri alcuni aspetti dei pianeti dell'Universo e dei loro abitanti – cosa che, autonomamente, non sarebbero riusciti a fare per molti millenni. A tal fine, occorreva un artista solitario e un altro gatto nero provvisto di poteri speciali.

Fu così che, un giorno del 1906, a Providence, nel Rhode Island, un uomo allampanato e nevrotico, che viveva solo e nullafacente da alcuni anni nella casa avita, vide sbucare da un archivolto – in realtà, un altro *Star Trek* – un magnifi-

co felino nero, che lo salutò cordialmente con un roco *Jau... uuu...*

Quell'uomo amava i gatti e aveva una mente predisposta all'ipnosi e alla telepatia. Lo carezzò, chiamandolo *Old Man*. Il gatto gli trasmise le visioni di alcune zone dell'Universo. L'uomo recepì, sognandole la notte, capendo immediatamente come gli stesse succedendo qualcosa di eccezionale. Lo scrisse in seguito a un amico: «Di notte, quando la luce elettrica illuminava la strada, lo spazio all'interno del passaggio rimaneva in una fitta oscurità, tanto da sembrare l'imboccatura di un abisso sconfinato o l'ingresso di qualche dimensione senza nome. E là, come se stazionasse a mo' di guardiano degli insondati misteri oltre l'archivolto, si accovacciava la forma incredibilmente antica di *Old Man*, simile a una sfinge dagli occhi gialli e nera come l'ebano».

E il suo piccolo amico, incontrandolo ogni giorno per ventidue anni, continuò a mandargli immagini che all'inizio lo spiazzarono, tanto che scrisse: «Vedere apparentemente con gli occhi reali panorami incredibili come quelli che vedo io, vale quanto una esperienza bizzarra, fantastica e ultraterrena [...]. Davvero, ho viaggiato in luoghi strani, che non sono su questa terra né su alcun pianeta conosciuto».

Quell'uomo, di nome Howard Phillips Lovecraft, divenne il più grande scrittore del fantastico: le sue visioni notturne andarono ad arricchire libri straordinari, contenenti i pianeti più strani, con abitanti ancora più bizzarri e, spesso, spaventevoli. E questo accadde ogni notte, per quarantun anni, anche dopo che *Old Man* rientrò nello *Star Trek*, continuando a seguirlo nel paranormale. Cosa che Lovecraft sapeva, tanto che scrisse: «L'ho sognato, e ancor prima ho sognato i misteri del passaggio a volta; ma ora comincia ad accadermi con raddoppiata lividezza. Mi faceva le feste nel sogno su una spettrale Thomas Street, e mi osservava con gialli, vecchi occhi che parlavano di segreti più antichi dell'Egitto o dell'Atlantide. E miagolava un invito perché lo seguissi attraverso l'archivolto oltre cui si trova l'oscurità senza riverberi dell'abisso. In nessun sogno fatto fino ad oggi l'ho seguito, ma mi sono chiesto spesso cosa accadrebbe se lo facessi... in tal caso, mi risveglierei ancora in questo mondo tridimensionale?».

L'Umanità ebbe dunque un dono meraviglioso, senza dover costruire nessun apparecchio cosmico, ma, come al solito, capì poco o nulla, considerando lo scrittore un pazzoide e lasciandolo morire in miseria per poi, tanto per cambiare, riabilitarlo *post mortem*, pur considerando le sue visioni solo delle fantasie geniali.

Ma lui, un anno prima di morire, ricevette un dono profetico: la visione della Città dei Gatti Neri. Scrisse, infatti: «Il mio sogno sulla Città dei Gatti Neri era molto frammentario. La città era costruita in pietra ed era abbarbicata alla parete di un dirupo [...]. Sembrava fosse stata costruita da e per esseri umani vissuti eoni prima, ma i suoi attuali abitanti felini vi risiedevano palesemente da secoli».

Ed era là, sotto i raggi di una stella blu, che egli era atteso².

1. NGC 6334, chiamata anche Zampa di Gatto nei cataloghi degli astrofili per la sua forma curiosa.

2. Le precedenti citazioni sono tratte da Howard Phillips Lovecraft, *Il libro dei gatti*, a cura di Gianfranco de Turreis e Claudio de Nardi, con la collaborazione di Pietro Guarriello, prefazione di Marina Alberghini, Il Cerchio, Rimini 2012.

La Mezzaluna e il Colosseo

di Gianpiero Mattanza

Italia, 2025. O, meglio, *Italie*: dopo la salita al potere di un movimento politico di stretta ispirazione coranica, che nel giro di poco tempo riesce a sottoporre lo Stivale alla shari'a, le regioni del Nord-est proclamano la secessione. Nasce così la Repubblica Federale Italiana, laica e (apparentemente) democratica, contrapposta alla RAI (Repubblica Araba Italiana), entità politico-religiosa dispotica. E *distopica*. Franco Visconti, ex commissario finito ingiustamente in una sordida galera della temibile RAI, viene prelevato e reclutato dalla RFI per ricoprire un importante ruolo nei neonati servizi segreti del Nord-est. Alcuni eventi ambigui lo porteranno a svolgere una delicata e pericolosa missione segreta proprio nel cuore della repubblica islamica. *La terza Moschea* è l'ultimo romanzo della trilogia apertasi con *La Moschea di San Marco* (2007) e *La casa dell'Islam* (2009), entrambi pubblicati da Bietti. La freschezza del genere fantapolitico con fini striature di poliziesco, esplorato finora da una ristretta cerchia di autori italiani, unito all'inquietante contemporaneità dei prodromi all'intera vicenda, lo rende un *unicum* nel panorama letterario italiano. Utilizziamo con convinzione – e, perché no?, protervia – il termine *letterario* non solo per onorare la penna di Prosperi, ma, soprattutto, per sottolineare con amarezza come generalmente la critica ufficiale non ritenga degni di nota lavori che si pongono al di sopra degli angusti confini – stilistici e contenutistici, ma non solo – previsti per una letteratura del presente dai chiari connotati ideologici, che ripete pappagallescamente stilemi ormai stantii ed esausti, al fine di entrare di diritto nel decadente empireo del “ciò che può essere scritto”. Prosperi si pone ben oltre l'orbita dell'asservimento culturale tipico dell'intellettuale medio italiano, agendo soprattutto sul piano metaletterario e sollevando interrogativi fondamentali, in barba al *politicamente corretto*, spesso solo una linda facciata che nasconde la lorda realtà. Mai come oggi la trilogia dell'Italia islamica può dare una scossa alla fiacca coscienza dei nostri conterranei, quelli che, come i sudditi della Repubblica Araba Italiana, non vedono – o fingono di non vedere – ciò che sta accadendo. Perché *sta accadendo*, proprio ora: non sarebbe stato necessario il tragico epilogo – in realtà nuovo brillante inizio, a quanto pare – di «Charlie Hebdo» per comprendere la drammatica realtà dei fatti. Una realtà fatta di piccole imposizioni di natura culturale e politica, che stanno lentamente cambiando il volto del nostro martoriato Paese e dell'Europa tutta. Prosperi parla di Islām perché in questo momento esso è, a causa dei suoi dozzinali e grossolani propugnatori, il più chiaro specchio di noi stessi. Da fine intellettuale, non punta il dito sugli *altri*, all'esterno, ma su chi accetta l'imposizione, di qualsiasi tipo essa sia, cercando di farsi scudo con l'ormai consueta – e desueta – filastrocca del “nonsonodaccordomamorirò affinché tu possa esprimerti”. *L'Islām che vorrebbe schiacciarsi siamo noi*. La speranza dell'autore, del tutto priva di connotati bassamente politici, sembra parlare di un'immaginazione, una capacità di prevedere in grado di accompagnarci verso un futuro rispettoso della libertà individuale, lungi dai fanatismi. Pierfrancesco Prosperi ha alle spalle una carriera letteraria pluridecennale e una produzione molto estesa: che aspettano i numi tutelari della Critica a sostenere la candidatura de *La terza Moschea* ai vari Bancarella, Campiello e – perché no? – Strega? **Pierfrancesco Prosperi, *La terza Moschea*, Edizioni Bietti, Milano 2015, pp. 366, € 16,00.**

Fantalslam, Fantalslam...

di Andrea Scarabelli

Il recente *Sottomissione* di Michel Houellebecq, che ha fatto molto parlare di sé, specie in relazione ai tragici fatti di Parigi – i quali, in obbedienza a un canone diffuso quanto antico, hanno calcisticamente diviso le stelle della vita politico-culturale italiana in «semi-apologeti» e «catastrofisti» – è un testo passibile di diverse letture. Non è sufficiente bollarlo come «islamofobo», in ossequio a un «politicamente corretto» che oggi non convince più nessuno, né, come affermato da scrittori «creativi» improvvisatisi critici letterari di alto livello, definirlo «scritto male», e neanche farne il vessillo di un huntingtoniano «scontro tra civiltà». Occorre invece farvi i conti, in un'ottica priva di pregiudizi che sappia anzitutto ascoltare, prima di emettere scomuniche o profondersi in levate di scudi in nome di un *come eravamo* (ma quando, poi?) inutile quanto paralizzante. Diverse sono le chiavi, si diceva, per affrontare queste pagine: dalla costante presenza di Huysmans, il quale può essere considerato, a tutti gli effetti, un personaggio del libro, cui il protagonista in carne e ossa (si fa per dire!) dedica la carriera, alla critica del sistema accademico, con tutti i suoi convenzionalismi e settarismi, piuttosto attuale anche da noi. Ma ve n'è un'altra, che fa capolino nelle ultime pagine del romanzo: François, professore «in rottamazione» a seguito dell'ascesa della Fratellanza Islamica, incontra il primo rettore musulmano della Sorbona, sulla cui facciata svettano ora una mezzaluna e una stella. Nell'attenderlo, s'imbatte in una serie di tesi di laurea, che inizia a sfogliare. Una di queste – peraltro, quella discussa proprio dal rettore, come lui stesso gli confiderà – reca un titolo assai significativo: *Guénon lettore di Nietzsche*. Dopo averlo colto con le mani nel sacco, il rettore gli confida: «Guénon, a pensarci bene, non è stato influenzato più di tanto da Nietzsche; il suo rifiuto del mondo moderno è altrettanto forte, ma viene da fonti radicalmente diverse» (p. 209). A nostro avviso, non è per nulla casuale la presenza di questi due autori, crocevia di futuri alternativi per un Occidente che ha cessato di credere in se stesso e nei propri valori. Sbaragliato il *Front National*, ultimo suo concorrente elettorale, la Fratellanza Islamica percorre vie alternative a quelle moderne, inseguendo il sogno meta-politico della *Translatio Imperii*, mirato alla «ricostruzione dell'Impero Romano» (p. 170), pur secondo nuove prospettive geopolitiche. Questo progetto sorge proprio dalla catastrofe dei valori moderni – *in primis*, la demonia dell'economia, che nell'universo fantapolitico di Houellebecq viene subordinata ad altri valori e riformata secondo le leggi del distributivismo di Chesterton e Belloc. Lo stesso dicasi per il materialismo, dogma laico del nostro tempo, ridimensionato nell'ottica della riscoperta di una nuova concezione «verticale» dell'esistenza. Attraverso le lenti dell'Islam, della Fratellanza e della fantapolitica, insomma, Houellebecq *parla di noi*, di quel che siamo stati e diventati. E qui si potrebbe tornare a Guénon, il quale ne *La crisi del mondo moderno* rilevò, facendo il verso a Henri Massis, come l'Occidente non avesse da difendersi che da se stesso, prima di temere irruzioni esogene. Nella narrazione dello scrittore francese, la Fratellanza Islamica non è che la proiezione esterna di uno squilibrio interno, di una debolezza congenita, di una guerra civile intrapresa dall'Occidente contro se stesso. È forse in questo contesto che va inquadrato *Sottomissione*, ad onta dei dogmatici a destra e a manca, preoccupati unicamente di «essere o non essere Charlie». **Michel Houellebecq, *Sottomissione*, tr. di Vincenzo Vega, Bompiani, Milano 2015, pp. 256, € 17,50.**

La fantapolitica delle Milizie

di Diego Sobrà

A metà degli anni Settanta, il fisico ed ex ricercatore William Luther Pierce (1933-2002), sotto lo pseudonimo di Andrew Macdonald, pubblicò a puntate i *Diari di Turner*, sulla rivista «Attack!», organo ufficiale della *National Alliance*. Si trattava di un'organizzazione politica ultra-nazionalista, fondata dall'autore stesso, la cui base ideologica coniugava una forte connotazione razzista, propugnante una supposta superiorità dei bianchi sulle altre etnie, a una critica radicale all'assetto socio-economico americano, di tipo multietnico. Dal 1978, anno della sua prima pubblicazione, la sua diffusione non ha conosciuto arresti nell'eterogenea galassia del radicalismo identitario statunitense. Dai Neo-Confederati a Potere Bianco, le posizioni più intransigenti e avverse alle scelte del Governo Federale riguardo temi quali l'immigrazione, l'aborto o i diritti omosessuali hanno trovato nello scritto di Pierce voce e megafono delle loro istanze. Un libro-culto, insomma, e, forse proprio perché tale, maledetto, presunto ispiratore di una serie di atti eclatanti e violenti, i più citati tra i quali rimangono l'attentato di Oklahoma City organizzato da Timothy McVeigh e Terry Nichols nel 1996 e, prima ancora, nel 1984, l'omicidio dello speaker radiofonico Alan Berg – episodio portato sullo schermo dal film di Oliver Stone *Talk Radio*. Il romanzo, appena pubblicato in edizione italiana con il titolo *La Seconda Guerra Civile Americana*, si apre con una prefazione, vergata da anonimi redattori, datata un secolo dopo i fatti successivamente narrati, ambientati negli anni Novanta del Novecento. L'espedito narrativo è quello di presentare il ritrovamento del diario di uno dei primi membri attivi del movimento ariano e xenofobo che avrebbe portato al rovesciamento violento del governo degli Stati Uniti e l'eliminazione di tutti i gruppi razziali considerati impuri – in particolare, ebrei e afro-americani. Earl Turner, protagonista della vicenda, assieme alla fidanzata Katherine e allo spietato Henry, è membro di una delle tante cellule terroristiche all'interno della struttura rivoluzionaria conosciuta come "Organizzazione", che mette in atto azioni di sabotaggio e attentati a danno del "Sistema". Teorie che, ricalcando le odierne ipotesi cospirazioniste, chiamano in causa il preciso progetto di un Nuovo Ordine Mondiale, basato sulla distruzione delle differenze nazionali in vista di un dittatoriale internazionalismo monetario, atto a trasformare i cittadini in lobotomizzati consumatori della merce marchiata con il nome di "democrazia". Gli sforzi di Turner e dei suoi vengono ricompensati con l'esplosione di una vera e propria guerra razziale su scala mondiale, combattuta anche con armi atomiche, le quali porteranno all'annientamento di buona parte della popolazione del pianeta, ma che salveranno abbastanza membri della razza ariana, rifugiatisi al sicuro in una colonia californiana per ripopolare il mondo. Earl Turner – dalla cui voce ascoltiamo il crescendo degli eventi, la metodica preparazione delle azioni come il loro svolgersi concitato, le paure come l'assoluta risolutezza – è un "eroe" che il semplice disprezzo difficilmente può liquidare. Un personaggio con cui occorre fare i conti, poiché indice di una zona d'ombra presente in seno alla modernità. Un "eroe" che chiude la propria parabola lanciando un acro enigma al futuro, in un volo suicida contro il Pentagono, la cui dinamica ricorda sinistramente quella dell'11 settembre, delineando una trama di coincidenze che rivela un volto tanto sconosciuto quanto inquietante del secolo americano. **Andrew Macdonald, *La Seconda Guerra Civile Americana*, introduzione di Giorgio Galli, tr. di Diego Sobrà, Edizioni Bietti, Milano 2015, pp. 368, € 20,00.**

Il fantastico di Bioy Casares

di Mario Sammarone

Fernando Sorrentino, affermato scrittore argentino, dopo essersi cimentato in un libro-intervista con il *mostro sacro* della letteratura mondiale Jorge Luis Borges, arriva in Italia con un'opera parallela di cui è protagonista colui che si può considerare l'alter ego del grande scrittore argentino. *Sette conversazioni con Adolfo Bioy Casares* è un'intervista che Sorrentino fece a Casares nel corso di sette sabati mattina, nell'inverno del 1988. La letteratura argentina è una miniera, sempre in bilico tra un eccesso di autoreferenzialità e una devozione cieca nei confronti dell'Europa. Con la sua essenza a volte misteriosa, da noi percepita come esotica e lontana, il Paese si è sentito spesso più europeo dell'Europa stessa, eleggendosi alfiere del vecchio continente, in antitesi con il resto del Sudamerica, quasi facendo corpo unico con la mai dimenticata Spagna, cui la unisce soprattutto la nobile lingua castigliana. Adolfo Bioy Casares ne è uno dei figli più grandi: un'erudizione smisurata, uno spirito critico, un'adesione sempre civile alla vita vissuta, una personalità superiore. Stimolato dalle pungenti domande di Sorrentino, lo scrittore narra la propria vita, dalle origini familiari alle intemperanze della gioventù, dal rifiuto degli studi universitari alla scelta di vivere in un luogo edenico come il Pardo, la tenuta di famiglia. L'incontro con Silvina Ocampo, che diventerà sua moglie, è salvifico: da lei incoraggiato, si volgerà alla Musa in maniera esclusiva. Da giovane, è tentato dal surrealismo come potenzialità di vita, anzi di *molte* vite, plurali e diverse, dove tutto è possibilità e annuncio, mai compiutezza. Nella sua furiosa lotta contro la datità, tuttavia, il genio è sempre pronto a cambiare idea; così, dopo l'incontro con Borges, Bioy lascia il surrealismo per approdare alla scelta di una scrittura consapevole, precisa, realista e analitica. Con Borges intesse una lunga amicizia, nonché una collaborazione che sfocerà in molti scritti. La loro è una letteratura fantastica che in Adolfo trova una razionalità, poiché il fantastico si mescola pienamente al reale, in modo da apparire verosimile al lettore – con la magia di un narrare che ha contribuito a dar linfa al "realismo magico" – come accade nel suo capolavoro riconosciuto, *L'invenzione di Morel*. Al romanzo, tuttavia, Bioy preferisce il racconto, più concentrato, intenso e prossimo alla poesia – anche se, confessa candidamente, la sua scelta è dovuta al fatto che, per la sua brevità, occorre meno tempo per arrivare alla sua conclusione. Bioy, infatti, non ha tempo da perdere relegandosi nella clausura dello scrivere, ama le relazioni sociali e le donne, la sua grande passione; non ha nulla dello scrittore tormentato ma è un gentiluomo vitale, dinamico, perfino sportivo, del tutto incapace di fermarsi alla scrittura. Da queste conversazioni emerge un profluvio di notizie su opere e autori sudamericani che non dovrebbero mancare nella nostra biblioteca ideale; ognuno di essi è stato da lui conosciuto e frequentato. Questi rapporti più o meno stretti di stima e amicizia sono collocati nella cornice variopinta della meravigliosa Buenos Aires di quegli anni, affascinante nella sua vitale pienezza ma guastata da troppe dittature e populismi, cui Bioy si è sempre sottratto, con lucide critiche. Un mondo di libri e cultura, che ha come meta qualcosa di enormemente complicato: la semplicità. **Fernando Sorrentino, *Sette conversazioni con Adolfo Bioy Casares*, a cura di Maria José Flores Requejo, tr. di Armando Francesconi e Laura Lisi, Solfanelli, Chieti 2014, pp. 232, € 16,00.**

Hanno collaborato a questo numero

Nunziante Albano è uno studioso di storia delle idee, specialmente interessato ai rapporti tra mito politico e cultura di massa. Conferenziere e pubblicista, ha scritto articoli su Julius Evola e Isaac Asimov. Su quest'ultimo sta completando un libro.

Marina Alberghini, saggista, pittrice e incisore, vive a Fiesole con dodici gatti e due cani. Autrice per Mursia, Stampa Alternativa, Rupe Mutevole e Solfanelli, è membro della Société d'Études Céliniennes, degli Artisti Fiesolani e Presidente dell'Accademia dei Gatti Magici.

Donato Altomare ha vinto due Premi Urania, otto Premi Italia e il Premio Vegetti. Molte sue opere sono state pubblicate in Italia e all'estero. Sono state tenute tesi di laurea su di lui. È Presidente della World SF Italia.

Gloria Barberi ha debuttato come scrittrice alla fine degli anni Ottanta su riviste amatoriali e professionali, come «Millemondi Urania». Dalla seconda metà degli anni Novanta si occupa di teatro amatoriale, in qualità di attrice caratterista e autrice. Nel 2001 ha vinto il Concorso Città di Moncalieri nella sezione Teatro.

Gianfranco de Turris, giornalista e scrittore, insieme a Sebastiano Fusco è stato tra i primi in Italia a parlare di Lovecraft e Tolkien. Ha curato l'edizione italiana di molte centinaia di volumi, di una dozzina di antologie, e ha pubblicato sedici libri, di cui due di narrativa.

Sebastiano Fusco, giornalista, scrittore e traduttore, ha diretto svariate collane dedicate al fantastico e alla fantascienza, curando e scrivendo molteplici volumi dagli argomenti assai tangenziali, dalla letteratura all'esoterismo, talvolta sotto pseudonimo.

Davide Ghezze, studioso dell'insolito e di spiritualità, ha pubblicato una ventina di volumi tra narrativa, saggistica, poesia e curatele scolastiche, ottenendo svariati riconoscimenti, tra cui il Premio San Marino e il Premio Italia, entrambi per saggi sulla fantascienza.

Max Gobbo, insegnante, nel tempo libero si dedica alla scrittura. Tra i suoi interessi principali figurano la narrativa dell'immaginario, la letteratura e il cinema. Autore di romanzi di genere, collabora con riviste di critica letteraria e un noto quotidiano on line.

Pietro Guarriello, fondatore della Dagon Press e curatore di «Studi Lovecraftiani», ha pubblicato articoli e saggi sulla letteratura fantastica su un gran numero di riviste specializzate,

anche all'estero. Ha collaborato alla realizzazione di diversi volumi dedicati al Maestro di Providence.

Gianpiero Mattanza, giornalista pubblicista, ha conseguito la laurea triennale in Lettere Moderne all'Università Statale di Milano, dove è attualmente studente magistrale. Si occupa, tra le altre cose, di fantascienza italiana. È redattore della rivista «Antarès».

Roberta Moretti ha svolto ricerche, pubblicate in riviste specializzate, presso il Center for the Study of World Religions (CSWR) dell'Università di Harvard, l'Università di Iași e l'Università KwaZulu-Natal di Durban. Ha curato *Il rotolo diafano* di I. P. Culianu (Elliot, Roma 2010).

Chiara Nejrotti vive a Torino, con la sua famiglia. Docente di Filosofia e Scienze umane nei Licei, è autrice di numerosi saggi su mito e fantastico, tra cui *Sotto il segno di Hermes* (Il Cerchio, 1996) e *Alla ricerca di Peter Pan*, scritto con Paolo Gullisano (Cantagalli, 2010).

Errico Passaro ha pubblicato oltre milleseicento articoli, un saggio in volume, dieci romanzi e centoventi racconti, anche per Urania (*Zodiac*, *La Guerra delle Maschere*), Giallo Mondadori (*Necropolis*) e Segretissimo (*L.E.X. Law Enforcement X*; *L.E.X. Operazione Spider*; *L.E.X. Inverno arabo*).

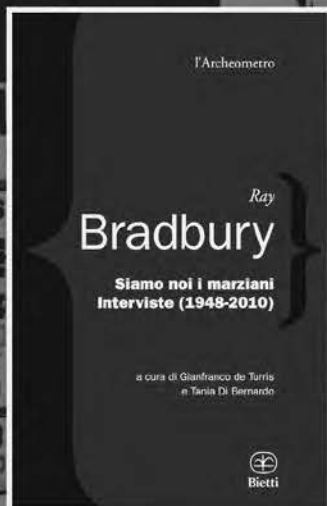
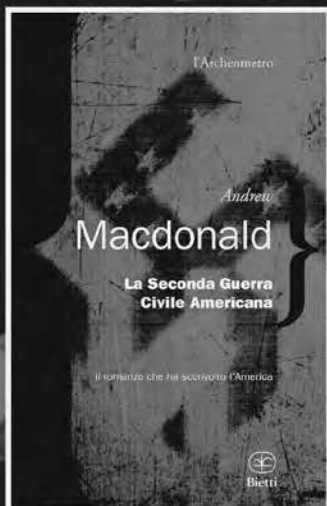
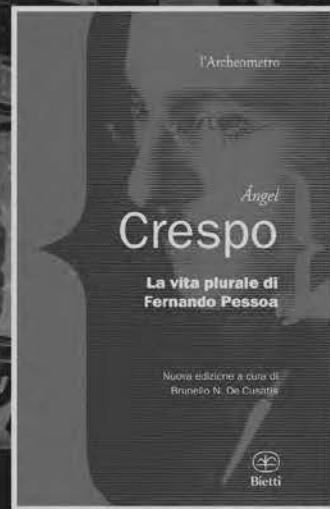
Mario Sammarone collabora con l'editore Solfanelli e con i quotidiani «La Città», «L'Opinione» e «Il Garantista». Autore di racconti pubblicati su «Watt», «Effe» e sul blog di Gabriele La Porta, ha pubblicato *Il mito della sociologia. Intervista a Franco Ferrarotti* (Solfanelli, 2014).

Diego Sobrà, dopo l'esperienza nella musica rock indipendente e l'impegno come critico e organizzatore di numerose mostre di arte contemporanea, ha affiancato l'attività di libraio antiquario a quella nel Teatro di Figura. Traduttore dall'inglese, scrive poesie e racconti.

Andrea Scarabelli collabora con la Scuola Romana di Filosofia Politica e la Fondazione J. Evola. Oltre ad «Antarès», per Bietti dirige la collana «l'Archeometro». Suoi saggi sono apparsi su varie testate e in diversi volumi. Ailurofilo ad oltranza, nel tempo libero cura libri.

Alex Voglino, giornalista e scrittore, ha pubblicato, tra le altre cose, un romanzo breve con Akropolis, una versione illustrata dei racconti della Tavola Rotonda per Jaca Book e un romanzo d'avventure, insieme a saggi per volumi di Fanucci, Nord e Mondadori.

l'Archeometro



DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE:

Mircea Eliade
Dayan

Ezra Pound
Jefferson e Mussolini

Pierre Drieu La Rochelle
Stato civile



Bietti



N.01/2011
IL PENSIERO IN CAMMINO



N.02/2012
UN'ALTRA MODERNITÀ



N.03/2012
J.R.R. TOLKIEN



N.04/2012
L'ALTRA FACCE
DELLA MONETA



N.05/2013
MODERNITÀ OCCULTA



N.06/2014
AMERICA! AMERICA?



N.07/2014
IL PARADOSSO ROMENO



N.08/2014
H.P. LOVECRAFT #2

LIBRERIE FIDUCIARIE // CREMONA: Libreria del Convegno – Corso Campi 72 // MILANO: Libreria Cortina – Largo Richini 1 * Spazio Ritter – Via Maiocchi 28 * Bistrò del Tempo Ritrovato – Via Foppa 4 * Fiera del Libro – Corso XXII Marzo 23 * Libreria Odradek – Via Principe Eugenio 28 // PERUGIA: L'Altra Libreria – Via Rocchi 3 * Libreria Il Bafometto – Via Alessi 36 // ROMA: Libreria Aseq – Via dei Sediari 10 * L'Universale – Via Caracciolo 12 * Libreria Nero su Bianco – Via degli Spagnoli 25 * Libreria Europa – Via Tunisi 3/a // TORINO: Libreria Setsu-Bun – Via Cernaia 40/m * Libreria La Busola – Via Po 9/b * Libreria Arethusa – Via Giolitti 18 // CHIETI: Home Video – Via Ortona 3/d // RIMINI: Iniziative Culturali – Il Cerchio, Via Grassi 13 // BADIA POLESINE: Caffè Letterario Antica Rampa – Via Carducci 63 // CHIAVARI: Il Libraccio – Corso Gianelli 2 // GENOVA: Libreria Editrice Amenotes – Via San Lorenzo 23/4

IN QUESTO NUMERO

FANTASCIENZA E POSTMODERNITÀ

La resurrezione dei simboli in un universo d'acciaio

DA DEUCALIONE AL MUTANTE

L'archetipo della metamorfosi, dai Greci alla fantascienza

«LAUDATOR TEMPORIS ACTI»: STORIA E MITO IN HOWARD

L'archeologia fantastica dell'autore di «Conan il Barbaro»

IL MITO DELLO SPAZIO, DA BRADBURY A «INTERSTELLAR»

Epoee cosmiche, «Cronache Marziane» e viaggi negli abissi siderali

CULIANU E L'APPROCCIO COGNITIVO NELLA STORIA DELLE RELIGIONI

La dissoluzione della realtà negli studi del professore romeno

ASIMOV E IL RE DEL MONDO

Il ciclo della Fondazione tra scienza, complotti e immagini ancestrali

ALLE RADICI DELLA FIABA

Le origini millenarie di un genere contemporaneo

L'IMMAGINE INFINITA

I labirinti del fantastico, oltre il realismo a tutti i costi

DOSSIER

La fantascienza, mito per il nuovo millennio

NARRATIVA

Errico Passaro, Gloria Barberi, Donato Altomare, Marina Alberghini

NEL PROSSIMO NUMERO

Charles Bukowski contro tutti