

ROBERTA RAMBELLI E LA SUA FANTASCIENZA

Raul Ciannella





ROBERTA RAMBELLI
E LA SUA FANTASCIENZA

Raul Ciannella

di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni
Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2023 dell'autore
ISBN 978-88-5526-929-2

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Milano 13 settembre 1966 scrittrice Roberta RAMBELLI.
«La Notte, Archivio Fotografico.» APICE.

n°45

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Ratúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI MAGGIO 2023

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Mereggalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osipov - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu Cristina Dozio

Indice

ELENCO ABBREVIAZIONI	II
INTRODUZIONE	13
I. DA JOLE RAMBELLI A ROBERT RAINBELL.	
TRA AMERICANIZZAZIONE, MIMESI E RESISTENZA.....	23
1.1. «Come eravamo nei primi anni cinquanta»	26
1.2. Tra ricostruzione e costruzione identitaria	30
1.2.1. <i>Cultura e americanizzazione nel secondo dopoguerra</i>	35
1.2.2. <i>Mito americano, stereotipo italiano</i>	38
1.3. Traduzione e diffusione della fantascienza anglo-americana	42
1.4. Robert Rainbell e gli altri. L'età degli alias.....	47
1.4.1. <i>La sindrome del "Tu vuoi fa' l'americano"</i>	49
1.4.2. <i>Dispersione</i>	52
1.4.3. <i>Riconoscimento</i>	54
1.4.4. <i>Classificazione e frammentazione</i>	55
2. DA ROBERT RAINBELL A L.P.R.	
I PRIMI ANNI SESSANTA E L'ESPERIENZA «GALATTICA»	59
2.1. «Speciale "tutto italiano"»	63
2.2. «Galassia» e la creazione di un ethos autorevole	71
2.3. Frederik Pohl: Rambelli 'mediatrice' tra stati uniti e italia	76
2.4. Kurt Vonnegut jr: la 'scoperta' di Roberta Rambelli.....	83
2.5. Le antologie e la <i>science fiction book club</i>	87
2.5.1. <i>Fantascienza: terrore o verità (1962)</i>	87
2.5.2. <i>Science Fiction Book Club (1963)</i>	94
2.5.3. <i>Il 1965 e le ultime antologie di fantascienza</i>	101

3. DA L.P.R. A LELLA POLLINI.	
LA FANTASCIENZA ITALIANA TRA CONFLITTI E STRATEGIE DI ESCLUSIONE	109
3.1. "Rambellidi" e no. Il mondo bipolare dalla fantascienza italiana	116
3.2. Questioni di «genere»	127
3.3. 1966. Fuga dalla sf...	131
4. DA LELLA POLLINI A ROBERTA RAMBELLI. «SCIENCE FICTION, MIA DROGA».....	137
4.1. Fanta-luna, fanta-televisione e fanta-traduzioni	140
4.2. 1977. Le collaborazioni con Libra e Nova SF*	147
4.2.1. <i>Mitologia e fantascienza</i>	149
4.2.2. <i>Star Wars e il viaggio dell'eroe</i>	159
4.2.3. <i>Traduzioni e ghost writing (1977-1982)</i>	163
4.3. Lady thriller e l'invisibilità del traduttore	167
4.3.1. <i>Tradurre fantascienza secondo Roberta Rambelli</i>	168
4.3.2. <i>I diritti del traduttore</i>	174
4.3.3. <i>Piccoli delitti...crescono</i>	177
5. «CREATORI DI MOSTRI». LA NARRATIVA DI ROBERTA RAMBELLI.....	185
5.1. Zone di vicinanza. Assimilazione e adattamento del «megatesto»	191
5.1.1. <i>Colonizzazione spaziale e imperi galattici</i>	198
5.1.2. <i>Il superumano e i sovrani-scientiati</i>	214
5.1.3. <i>L'altra faccia dell'alieno</i>	225
CONCLUSIONI	239
BIBLIOGRAFIA	245
1. Bibliografia generale	245
2. Roberta Rambelli	255
2.1. Fantascienza (testi citati di narrativa e saggistica)	255
2.2. Corrispondenza.....	258
2.3. Altri lavori non correlati alla fantascienza	258
APPENDICE	261
Fotografie	263
Documenti	269

Elenco abbreviazioni

Indice delle abbreviazioni per i titoli delle opere citate:

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

INTRODUZIONE

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

J.L. Borges, «Borges y yo», *El hacedor*, 1960.

Roberta Rambelli (1928-1996) è stata una delle figure più rappresentative della fantascienza italiana. Nella sua triplice attività di scrittrice, curatrice editoriale e traduttrice ha avuto un ruolo chiave nello sviluppo e diffusione del genere, oltre ad averne occupato una posizione preminente almeno durante tutta la prima metà degli anni sessanta. Eppure, di Rambelli esistono, ad oggi, poche tracce in termini di ricognizione critica e analisi delle complessità del suo percorso produttivo. La sua rilevanza è stata parzialmente oscurata nel corso degli anni da una serie di processi multifattoriali a cui ha concorso il reiterarsi di certe pratiche di esclusione e invisibilizzazione che l'hanno progressivamente relegata ai margini del campo letterario fantascientifico.

Ciò che qui mi propongo è perciò recuperare la figura di Roberta Rambelli e ricollocarla in una posizione di rilievo all'interno del canone fantascientifico, attraverso un lavoro focalizzato principalmente su suoi testi e che spero stimoli e fomenti il recupero di altre protagoniste della storia di questa forma narrativa in Italia. L'intento è quello di ridefinire il canone e (ri)creare una tradizione della quale la cospicua e vitale presenza di autrici contemporanee possa sentirsi parte. In questo senso, mi allineo a uno degli obiettivi della critica letteraria femminista sintetizzate da questa affermazione di Justine Larbalestier: «While not all of the women who have been part of the field of science fiction would identify as feminists, the fact of their participation has become a feminist issue. The mere fact of their presence created a tradition that other women could then become a part of» (Larbalestier in Merrick 2009: 10).

Un ulteriore obiettivo di questo lavoro consiste nell'inserire l'analisi di Roberta Rambelli all'interno di un discorso più ampio sul contesto

socio-culturale nel quale è emersa e si è sviluppata la fantascienza italiana. La sua ‘nascita’, convenzionalmente datata attorno al 1952, identifica in realtà il momento in cui si producono due fenomeni che poco hanno a che vedere con il suo esordio effettivo – i cui temi, motivi e repertori erano già conosciuti almeno da qualche decennio – ma che pure la segnano in maniera determinante. In primo luogo, l’emersione di una ‘coscienza fantascientifica’, ovvero la realizzazione che la fantascienza sia una forma narrativa dotata di una sua specificità e differenziata dal guazzabuglio di letteratura fantastico-avventurosa (Iannuzzi, 2014) nel quale era immersa fino ad allora; in secondo luogo, la percezione che la fantascienza sia qualcosa che giunge da fuori, un fuori generalmente identificato con gli Stati Uniti o, più precisamente, l’America, *topos* polisemico e portatore di nuovi immaginari. A questi due fenomeni contribuisce l’enorme impatto delle politiche culturali, economiche e politiche degli Stati Uniti in Italia e l’ingente lavoro di ricezione di coloro che Pascale Casanova definisce «cosmopolitan intermediaries» (2004: 21) ossia editori, curatori e soprattutto traduttori che non di rado si fondono, come nel caso di Rambelli, in un’unica entità. La fantascienza italiana, quindi, come epifenomeno dell’americanizzazione e intrinsecamente legata alla radicale trasformazione del paese negli anni cinquanta e sessanta.

Occuparsi di Roberta Rambelli, perciò, significa non solo analizzare la sua posizione nel campo letterario specifico della fantascienza italiana, ma anche esaminare la sua interrelazione con le pratiche discorsive e materiali generate *con* e *attraverso* altri sistemi socio-culturali. In altre parole, si cercheranno nel testo ‘Rambelli’ le tracce che portano al contesto, e viceversa.

Quando mi riferisco a Rambelli come testo, intendo richiamare la relazione tra corpo e *corpus*, concretata nelle varie funzioni autoriali che José-Luís Diaz (2015), elaborando la nozione foucaultiana di «autore», ha definito «essere caleidoscopico»¹. Una definizione che in Rambelli si amplia e si complica attraverso strategie di mascheramento, dissimulazione e frammentazione onomastica, toccando tanto il suo profilo biografico quanto quello autoriale. Si consideri, ad esempio, che Roberta Rambelli era già di per sé uno pseudonimo con il quale non solo si identificava professionalmente, ma che amava usare anche in privato (Malaguti 2020: 17) rifiutando l’anagrafico Jole Rambelli in Pollini, ovvero tanto il suo nome di battesimo quanto il suo cognome da sposata.

Data l’importanza simbolica di tali strategie di occultazione, mascheramento, alterazione e frammentazione onomastiche che Rambelli impiega nel corso della sua carriera, ho voluto utilizzare alcuni dei suoi pseudonimi e acronimi come espedienti strutturali per organizzare la divisione dei

1 «L’autore non è infatti un essere empirico unitario ma, al contrario, un “essere di ragione” (Foucault), che non è dato in anticipo ma deve essere costruito, un’istanza complessa a cui è legittimo applicare metafore pluralizzanti, come il puzzle, il Meccano o il caleidoscopio.» (Diaz 2015: 32, la traduzione è mia).

capitoli, ai quali a loro volta assocerò l'analisi di uno o più testi dell'autrice. Va specificato che i nomi non identificano necessariamente, o comunque non unicamente, il periodo preso in esame con quello in cui l'autrice li utilizzò, ma servono per rendere più palpabile il senso delle intersezioni e biforcazioni onomastiche che partono dal nome Roberta Rambelli e a che questo nome ritornano.

Dopo aver fornito una panoramica del contesto sociale, culturale ed economico del secondo dopoguerra, analizzo i fenomeni dell'americanizzazione della società italiana, del conseguente boom economico e di come l'America (più che altro come sogno e immaginario) si andò identificando con le nozioni di progresso, civiltà, modernità, benessere e si impose come modello culturale dominante. L'ipotesi che qui propongo è che lo sguardo egemonico statunitense proietta su un paese culturalmente 'colonizzato' e in parte fisicamente occupato, una serie di immagini che da una parte designano i miti, generalmente americani, da seguire o semplicemente da desiderare e sognare, mentre dall'altra costruiscono stereotipi che rappresentano una soggettività italiana esotizzata, una versione del buon selvaggio. Questo gioco di attrazione e repulsione tra i contrastanti stimoli imagologici provocano una specie di schizofrenia del soggetto che ho definito, tra il serio e il faceto, come «sindrome del Tu Vuò fa' l'Americano». È in questo contesto, che la fantascienza viene percepita come prodotto essenzialmente statunitense e che, attraverso un intenso lavoro di traduzione, la neonata comunità fantascientifica italiana comincia ad assimilarne il «megatesto» (Broderick 2020), ossia il thesaurus condiviso da autori e lettori di temi, motivi, repertori lessicali e figurati. Inoltre, a livello autoriale, questo periodo è caratterizzato da un certo grado di mimesi identitaria che si manifesta soprattutto nell'adozione di pseudonimi americanizzanti, una pratica che Rambelli abbraccerà con entusiasmo durante il suo più che prolifico biennio di produzione narrativa, tra il 1959 e il 1961, che coincide, curiosamente, anche con il periodo di massima espressione del cosiddetto 'miracolo italiano'.

Agli inizi degli anni sessanta, Roberta Rambelli smette i panni di scrittrice per indossare quelli di curatrice editoriale presso la Casa Editrice La Tribuna di Piacenza (CELT). In questo periodo, costruisce e consolida la sua posizione nell'ambito della fantascienza e dell'editoria, stabilendo relazioni con numerosi autori di fantascienza angloamericana, costruendo una squadra di collaboratori italiani e internazionali e cercando di estendere il raggio d'azione della fantascienza alla cultura ufficiale, attraverso la curatela di varie antologie per case editrici non specializzate e la creazione di una rete di interrelazioni tra autori, editori, giornalisti, artisti e intellettuali. A livello discorsivo, la sua «postura» (Meizos 2016) si manifesta in vari *ethos* autoriali proiettati soprattutto a livello paratestuale: presentazioni, introduzioni, risposte ai lettori, corrispondenza, etc.

Questa posizione muta repentinamente attorno alla metà degli anni sessanta quando Rambelli abbandona sia Milano che la fantascienza. È il risultato di una serie di concause che rivelano la fragilità della sua postura e nelle quali sono particolarmente determinanti, sia questioni private e una situazione economica che i magri compensi della fantascienza non potevano risolvere, sia i rapporti conflittuali con alcuni protagonisti della comunità fantascientifica italiana.

Rambelli sceglie Roma per ricostruirsi professionalmente al di fuori della fantascienza, dedicandosi con maggiore intensità alla traduzione e abbracciando esperienze nuove, come la pubblicazione di fascicoli educativi e la collaborazione alla produzione di documentari e programmi televisivi per la RAI. Tuttavia, il richiamo della fantascienza, alimentato dalla corsa allo spazio e l'imminente allunaggio umano, sembra irresistibile. Nascono in questo periodo le prime case editrici specializzate, come Fanucci e Nord, che portano per la prima volta la fantascienza in libreria e per le quali Rambelli tradurrà numerosi volumi. L'entusiasmo di Rambelli, però, non è più quello di un tempo e, al di là della traduzione, il suo coinvolgimento con la comunità fantascientifica sarà limitato a riallacciare rapporti con i suoi ex collaboratori di «Galassia», Ugo Malaguti e Luigi Cozzi, grazie ai quali pubblicherà qualche articolo nonché i suoi ultimi due romanzi. Eppure, nuove delusioni e un cammino ormai tracciato verso la traduzione professionale con le grandi case editrici la allontaneranno nuovamente dalla fantascienza. L'appellativo «Lady Thriller» attribuitole da un giornalista nei primi anni novanta, vuol simbolicamente coniugare l'attività di traduzione ormai specializzata nei *best sellers* giallo-polizieschi con una riflessione sulle dinamiche di esclusione e marginalizzazione che hanno puntellato il rapporto di Rambelli con la comunità fantascientifica. Ho definito tali dinamiche «piccoli delitti» – rifacendomi a quanto espresso da Giuseppe Lippi proprio riguardo a Rambelli – che culminano con una serie di cause giudiziarie che l'autrice intraprende verso la fine degli anni ottanta contro varie case editrici specializzate a cui aveva prestato i suoi servizi come traduttrice.

L'analisi dei testi narrativi, che conclude questo lavoro, evidenzierà le principali caratteristiche stilistico-formali e tematiche che conformano, in linea generale, le opere di Rambelli, cercando di ricollegarli, dove possibile, al contesto in cui questi testi furono generati. Dato il singolare percorso che caratterizza la produzione narrativa di Rambelli, l'80% della quale fu pubblicata in meno di due anni, con il restante 20% distribuito lungo i successivi vent'anni, più che esaminare individualmente una selezione di opere rappresentative ho ritenuto più proficuo adottare una prospettiva 'zenitale', una vista dall'alto che permetta gettare un rapido sguardo su diversi punti di questa mappa narrativa. Questo approccio, sebbene meno attento al dettaglio, rende possibile osservare una complessa rete di connessioni intertestuali, motivi e forme che altrimenti sfuggirebbero a uno sguardo

più ravvicinato. Ciononostante, per questioni di tempo e spazio, rimane necessariamente un'analisi lunga dall'essere esaustiva.

Nello specifico, analizzerò alcune delle caratteristiche generali del *corpus* rambelliano, soprattutto quelle opere prodotte durante il periodo che ho definito «biennio d'oro», durante il quale Rambelli sfornava racconti e romanzi a ritmi rapidissimi per la collana «I Romanzi del Cosmo» della casa editrice milanese Ponzoni, mascherata dietro pseudonimi maschili e americanizzanti. Mi soffermerò in particolare su quegli elementi relazionati all'influenza dei modelli di fantascienza avventurosa e tecnologica statunitensi, esaminando i processi di assimilazione ed elaborazione del «mega-testo» nelle opere di Rambelli, attraverso lo studio di una serie di *topoi*: la colonizzazione spaziale e l'impero galattico; il superumano e i sovrani-scienziati; l'alieno. Si osserverà un *modus operandi* ricorrente in Rambelli, per cui all'imitazione dei modelli di riferimento anglo-statunitense, segue sempre l'adozione di strategie di resistenza che li sabotano dall'interno, ribaltando o mettendo in discussione i termini della dialettica sé/altro, o dando luogo ad aree grigie e soggettività ambigue, *becomings* che costituiscono, secondo la nozione elaborata da Deleuze e Guattari (1980), zone di vicinanza e di indiscernibilità (*zone de voisinage et d'indiscernabilité*)².

Ipotizzo che queste strategie siano fortemente vincolate alla percezione di una soggettività triplicemente decentrata: come donna rispetto alla società patriarcale, come fantascientista rispetto alla cultura ufficiale, come autrice italiana rispetto alla fantascienza statunitense.

Per quanto concerne l'aspetto metodologico e la ricerca documentale, questo lavoro monografico nasce dalla tesi dottorale e si aggancia all'articolo *Roberta Rambelli; una presencia invisible* (2018), nel quale esploravo alcune forme di mascheramento, esclusione e invisibilità che qui riprendo e che risultava da una ricerca ancora precedente. Di incalcolabile valore è stato l'accesso a preziose fonti archivistiche come la Syracuse University Library, che conserva la corrispondenza tra Roberta Rambelli e Frederick Pohl, risalente all'epoca in cui erano entrambi curatori editoriali delle rispettive «Galaxy» e che rafforza l'idea di una Rambelli instancabile 'attivista' per la causa della fantascienza; e la Fondazione Mondadori, cui devo alcuni esempi della corrispondenza tra Rambelli e l'Agenzia Letteraria Internazionale (ALI) di Erich Linder e il cui esame mi ha permesso di inferire la frenetica attività di Rambelli con agenti e scrittori e i suoi sforzi per riuscire a competere con realtà editoriali dotate di ben altre risorse rispetto alla CELT. Dalla Fondazione Mondadori ho recuperato inoltre due pareri di lettura a romanzi, entrambi rifiutati, che Rambelli inviò alla casa editrice milanese verso la

² In particolare, mi rifaccio alla loro definizione di *divenire*: «Se il divenire è un blocco (blocco-linea) lo è perché costituisce una zona di vicinanza e di indiscernibilità, un *no man's land*, una relazione non localizzabile che trascina i due punti distanti o contigui che porta l'uno nella vicinanza dell'altro; e la vicinanza-frontiera è indifferente sia alla continuità che alla distanza» (Deleuze e Guattari 2003: 408).

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

Un altro percorso di ricerca fondamentale per lo sviluppo di questo lavoro è stato quello delle testimonianze dirette o indirette di conoscenti e collaboratori di Rambelli. Cruciale, a tal proposito, l'apporto indiretto di Ugo Malaguti (1945-2021), che a Rambelli ha riconosciuto il merito della sua formazione come editore e curatore e alla quale è sempre stato legato da un rapporto di stima e amicizia. Pur trattandosi di una voce necessariamente di parte, i numerosi ed estesi riferimenti a Rambelli nei suoi «pagina Tre» – gli editoriali della sua longeva rivista *Nova SF** –, e nelle presentazioni e introduzioni a vari romanzi, costituiscono un materiale irrinunciabile per intendere Roberta Rambelli e il contesto in cui operava. In maniera più circoscritta, ma non meno preziosa, hanno contribuito a illuminare la figura di Rambelli le testimonianze dirette di Sandro Pergameno, curatore delle pubblicazioni della casa editrice Nord negli anni ottanta di cui Rambelli divenne una delle principali traduttrici; Ernesto Gastaldi, scrittore di fantascienza durante l'età degli pseudonimi poi convertitosi in un prolifico sceneggiatore cinematografico; e Mark Vonnegut, figlio di Kurt, che conobbe Rambelli nel periodo in cui lei cercava di introdurre i romanzi del padre nel mercato italiano. Impagabile infine, l'apporto di Luigi Cozzi, che al pari Malaguti, iniziò giovanissimo a collaborare con Rambelli per poi intraprendere la strada del cinema. La sua testimonianza diretta mi ha permesso di districare nodi cruciali nel percorso professionale di Rambelli, oltre a fornirmi un ritratto, per quanto mediato, della sua personalità. Inoltre, la sostanziosa quantità di informazioni su Rambelli raccolte ne *I fabbricanti di Universi* (2010), il quarto volume della sua imponente *Storia di Urania e della fantascienza in Italia* ha svolto un ruolo critico nel riorientare alcune delle ipotesi che avevo precedentemente formulato. Il volume include, tra l'altro, la pubblicazione integra di alcuni scambi epistolari tra Rambelli e Cozzi risalenti alla primavera-estate del 1963, epoca in cui Rambelli era all'apice della sua attività editoriale e Cozzi un adolescente entusiasta che cercava di mandare avanti la sua fanzine fantascientifica. Di queste lettere, colpiscono l'entusiasmo, la densità di contenuti e di attenzioni che Rambelli dedica a questo allora sconosciuto sedicenne, e includono quelle che, con ogni probabilità, sono

le uniche informazioni biografiche esplicite che Rambelli concesse di sé, riferite ad un periodo anteriore al suo ingresso ufficiale nella fantascienza.

La scarsità di informazioni attendibili sulla sua vita, modulata, in parte, proprio da un'avversione di Rambelli a discutere questioni personali e private, ha avuto un peso non trascurabile nel riorientare il presente monografico sullo studio di Rambelli quale 'testo' estratto dalla sua produzione saggistica e narrativa. La componente biografica traspare quindi in secondo piano, quasi come effetto connotativo. Ragion per cui vorrei approfittare di questo spazio per esaurire il ritratto biografico di Rambelli, partendo proprio dalla sua breve confidenza rilasciata al giovane Luigi Cozzi:

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

Poche righe di un concentrato di Rambelli in cui riconosceremo via via alcuni elementi, come il suo interesse onnivoro per ogni aspetto della cultura, una propensione a occupare ruoli dirigenziali, l'uso dell'ironia come strumento retorico prediletto e naturalmente la passione per la fantascienza. Per quanto riguarda la sua persona, invece, dovremmo affidarci a un collage testuale di testimonianze terze, recuperate da tempi, luoghi e persone diverse, che concordano e convergono su alcune caratteristiche di base. Ugo Malaguti, ad esempio, quando ricorda il primo appuntamento di Rambelli con Mario Vitali, l'editore della CELT, la descrisse come «bella, elegante, aggressiva come solo lei sapeva esserlo, e travolse il malcapitato Vitali con la sua oratoria» (2020: 17). Ferruccio Alessandri, a cui Rambelli diede la responsabilità della veste grafica di «Galassia» assieme al fratello Duccio, di lei affermò che: «Era una bella donna, intelligente, capace, entusiasta, con una capacità lavorativa illimitata» (in Cozzi 2010: 1593). Lino Aldani, che dopo un iniziale avvicinamento a Rambelli si convertì nel suo principale oppugnatore durante la prima metà degli anni sessanta, la ricordò poi come «una bella signora, un bel personale, uno scialle veneziano sulle spalle, la testa nel pallone» (in Cozzi 2010: 1535). Antonio Bellomi invece, della stessa generazione di Cozzi e Malaguti e ultimo degli autori a pubblicare su «Cosmo» prima della chiusura nel 1967, ricorda, con un tono più licenzioso: «a Milano conobbi anche Roberta Rambelli, una bella signora che scatenò i miei ormoni quando l'andai a trovare con Pederiali e intravidi la spallina di un malandrino reggiseno nero. Ah, la bella gioventù» (Bellomi

2014). Bella, loquace, intelligente, esuberante, stacanovista, per qualcuno tendente all'eccentrico, queste sono alcune delle impressioni di coloro (tutti uomini) che la conobbero nei primi anni sessanta, il suo periodo di maggior esposizione e popolarità.

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

Nella prospettiva di quest'analisi, occorrerà tenere presente questi elementi di nomadismo e ambiguità nel considerare il percorso rambelliano nel suo complesso, tanto nella sua biografia, disseminata di repentini cambi di direzione – non solo a livello domiciliare, ma che coinvolgono anche la sua traiettoria professionale, le relazioni interpersonali, etc. – quanto nella postura autoriale, caratterizzata da ethos mutevoli e sfuggenti, che giocano continuamente con l'identità.

Rispetto all'inquadramento teorico-critico, ho optato per un approccio interdisciplinare, attraverso il quale tanto la figura di Roberta Rambelli quanto il campo letterario fantascientifico saranno posti in relazione con il contesto socio-storico. Particolarmente utili e rilevanti, in questo senso, le ricerche di Giulia Iannuzzi (2014; 2018), che offrono un panorama esaustivo della ricezione dei modelli fantascientifici anglo-statunitensi e delle modalità di produzione editoriale della fantascienza in Italia. Preziose anche

le riflessioni di Sergio Solmi (1971), soprattutto perché aprono una finestra sui modi in cui la fantascienza venne recepita dalla cultura ufficiale negli anni cinquanta. La fase di conversione di Rambelli da appassionata di fantascienza ad agente concreto della produzione e diffusione della fantascienza in quanto autrice, curatrice editoriale e traduttrice sarà analizzata attraverso il prisma delle recenti teorie sull'autoria letteraria. In particolare mi servirò delle nozioni di «percorso autoriale» (Dubois 1986; Zapata 2014 e 2015) per l'identificazione delle varie tappe che concretano la Roberta Rambelli autrice e quella di «postura», ovvero di «maniera singolare di occupare una “posizione” nel campo letterario» (Meizos 2016: 190, la traduzione è mia) che incorpora anche il concetto di «ethos», l'immagine autoriale proiettata nel discorso e quindi utile sia all'analisi dei testi saggistici sia di quelli narrativi.

L'esame del periodo in cui la fantascienza si diffuse in Italia principalmente come epifenomeno dell'americanizzazione, si avvantaggerà degli apporti critici sull'imperialismo culturale ed economico statunitense in Europa di Wagnleitner (1994), de Grazia (2005) e la particolare focalizzazione sull'Italia degli anni cinquanta e sessanta di Gundle (con Guani 1986; 1995; 2006; con Forgacs 2007). L'americanizzazione produce, tra gli altri effetti, numerose tensioni in termini di identità culturale, che a loro volta generano diverse strategie di adattamento o resistenza, che affronterò dal punto di vista imagologico, ovvero «lo studio delle immagini, dei pregiudizi, dei cliché, degli stereotipi e in generale delle opinioni degli altri popoli e culture che la letteratura [pratiche culturali] trasmette [...]» (Moll 1999: 213), intimamente correlato alla rappresentazione dell'alterità attraverso la quale definire la propria soggettività e per il quale mi riferirò, tra gli altri, alle osservazioni di Dorfman e Mattelart (1979) e Brioni e Comberiati (2019). Ovviamente, un ruolo fondamentale nella costruzione di queste immagini è dovuta alla traduzione, considerata sia come pratica letteraria, che permette la ricezione, diffusione e assimilazione di nuovi repertori linguistici e tematici, sia come pratica sociale che, come ricorda Carbonell i Cortés è «parte di un discorso determinato (nel senso di Foucault), soggetto ai meccanismi e alle strategie del potere, che collabora alla creazione dell'immagine stessa della cultura di destinazione contrapponendola alle immagini stereotipate dell'altra.» (1999: 194, la traduzione è mia). In entrambe le accezioni, l'analisi della traduzione della fantascienza angloamericana andrà inquadrata all'interno degli studi traduttologici a partire dal *cultural turn*. Di particolare ausilio la teoria del polisistema elaborata da Itamar Even-Zohar (1990) e dal polo di Tel Aviv, soprattutto nell'identificare la traduzione come pratica capace di apportare nuovi repertori al sistema letterario di destinazione che ne era previamente sprovvisto. A ciò si accompagna la nozione di «scambio ineguale» (*échange inégal*), metafora mutuata dall'economia con la quale Pascale Casanova (2002) indica il disequilibrio nei rapporti di potere tra una lingua/cultura centrale e una periferica e il ruolo giocato

dagli «intermediari» letterari di questa transazione, tra cui critici, curatori e traduttori e di cui Rambelli è, durante un certo periodo, una rappresentante paradigmatica. Sotto questo aspetto, risulta fondamentale anche il contributo teorico di André Lefevere, che include la prospettiva della cultura ricevente dominata dalle concezioni di poetica e ideologia prevalenti in un dato momento storico, le quali contribuiscono tanto alla selezione dei testi da tradurre quanto al modo in cui vengono tradotti.

Alcuni di questi approcci si integreranno, rispetto all'analisi delle opere rambelliane, con quelli specializzati in teoria e critica della fantascienza, soprattutto in relazione all'assimilazione e rielaborazione del «megatesto», del quale si esaminano sia gli aspetti socio-culturali che linguistico-formali grazie agli apporti di Csicsery-Ronay (2009; 2011), Samuel Delany (2009; 2012) e Damien Broderick (2020). D'altro canto, mi è sembrato opportuno privilegiare in generale un'angolazione tematica, giacché temi e motivi, per la loro caratteristica duale di recursività e metamorfosi (Trocchi 1999), ovvero di continuità con la tradizione e adattamento al contesto, fungono da mediatori ideali tra mondo testuale e mondo extratestuale. Nel suo complesso, l'analisi delle opere di Rambelli si basa sull'ipotesi generale di un ethos ambiguo e contraddittorio, che gioca con le identità e che costituisce zone di vicinanza e indiscernibilità.

Va infine precisato che in questa sede ci si concentra sulla relazione tra Roberta Rambelli e la fantascienza, pur consapevole del fatto che una porzione importante e quantitativamente maggiore della sua carriera professionale è costruita sulla traduzione di opere non fantascientifiche. Per attestare la sua rilevanza come traduttrice nel campo letterario italiano basta consultare la sua voce nel Catalogo del Sistema Bibliotecario Nazionale (OPAC SBN) che restituisce oltre duemila risultati. Circa seicento riguardano titoli di traduzioni ripubblicate dopo il suo decesso, delle quali ben ventisei tra il 2020 e il 2022, a testimonianza di una presenza ancora rilevante nel panorama letterario italiano che continua a generare profitti per le maggiori case editrici italiane. Ciononostante, questa parte della sua attività verrà toccata solo laddove coincida con gli obiettivi di questo studio.

I.

DA JOLE RAMBELLI A ROBERT RAINBELL. TRA AMERICANIZZAZIONE, MIMESI E RESISTENZA

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

«Come eravamo nei primi anni cinquanta» si chiede Rambelli in questo breve *amarcord* introduttivo, ma scorrendo l'articolo ci si rende conto che il 'noi' di questa domanda è duplice. Il primo comprende gli italiani del periodo postbellico, superstiti di un paese ancora disseminato di macerie, ma che sta già guardando al futuro e in cui già si percepiscono gli indizi di quel 'miracolo' che pochi anni dopo trasformerà il paese, anche se forse troppo rapidamente e con esiti contraddittori. Rambelli riesce a dipingere in pochi paragrafi e in brevi frasi taglienti il quadro di un paese dalle molteplici e ambigue sfaccettature, afferrandone i toni, gli umori e le contraddizioni, con un distacco ironico che le serve soprattutto (e sagacemente) per distendere una critica pacata sia all'Italia dell'epoca, sia a quella a lei contemporanea.

Buona, vecchia, stupida Italia del 1952-55! Stupida, soprattutto, perché non aveva ancora scoperto l'assistenzialismo di Stato, lo statuto dei lavoratori, l'assenteismo sistematico e intoccabile, le

pretese corporative, e la gloria del piangere miseria (nel 1981), con i consumi in ascesa, unico paese della Comunità Europea ad averli in salita, e il decimo posto tra i paesi industrializzati del mondo (Rambelli 2006: 13).

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

Attraverso questo affresco in chiaro-scuro, Rambelli definisce lo scenario da cui scaturisce e in cui agisce il secondo 'noi': quello degli appassionati di fantascienza che l'autrice paragona ironicamente, già dal titolo che introduce la sezione, ai carbonari. Questo identificarsi come setta presenta una doppia connotazione: da una parte, accenna all'ostilità dell'ambiente socio-culturale egemonico dell'epoca nei confronti degli appassionati di fantascienza e, più in generale, di tutti gli agenti coinvolti nella produzione editoriale etichettata come paraletteratura; dall'altra evoca un certo sentimento di spavaldo orgoglio nel riconoscersi come parte di un gruppo esclusivo di eletti/reietti¹. Rambelli rievoca e rivendica quindi questa fase della giovane fantascienza italiana, in cui gli appassionati/autori prendono consapevolezza di se stessi e contemporaneamente attuano una serie di strategie unificanti e definitorie, nel tentativo, più o meno cosciente, di conquistare una posizione all'interno del campo letterario.

Secondo Juan Manuel Zapata (2014), questa fase costituirebbe la prima di quattro tappe (emersione, riconoscimento, consacrazione e canonizzazione) che, in base alla proposta di Jacques Dubois (1986), definiscono il «percorso autoriale» e la sua interazione con il campo letterario. Nella tappa di emersione, l'aspirante autore si muove in un circolo ristretto, limitato quasi sempre ad amici e famigliari, che lo spinge ad associarsi con chi condivide un'analogia situazione nel campo. Il funzionamento di questi gruppi ricorderebbe, in base a quanto sostiene Zapata, proprio quello delle sette religiose (54).

¹ Giulia Iannuzzi rileva questo circolo vizioso sostenendo che si tratta di: «Una dinamica circolare di isolamento in cui si alimentano reciprocamente la pressoché totale assenza della fantascienza nelle sedi della cultura ufficiale (corsi accademici, terze pagine, produzione critica) e il sentimento di marginalizzazione vissuto dagli appassionati e dagli autori, sofferto ma al contempo orgogliosamente rivendicato» (Iannuzzi 2014: 5.1).

Queste considerazioni trovano un riscontro quasi letterale nelle parole di Rambelli, che nel rievocare il periodo in cui la fantascienza ‘approda’ in Italia nei primi anni cinquanta, ricorda le difficoltà di esternare la propria passione «a meno di non aver trovato uno spirito fratello con cui parlare liberamente e a lungo (oh, a lungo, e con che slancio, che euforia, che esaltazione!)» e che per molto tempo «la fantascienza continuò ad essere merce per iniziati, roba da antichi sacerdoti egiziani» (2006: 14-15).

Non a caso, nell’articolo di Rambelli riecheggia la polemica sulla preponderante influenza della tradizione umanistica nella società italiana, poco incline a riconoscere una dignità culturale alla tecnologia e alla scienza. Questa tradizione verrà rafforzata dalla politica culturale togliattiana negli anni della ricostruzione, marcando quell’atteggiamento refrattario nei confronti della fantascienza – e in generale di tutta la cultura di massa – che ne ha segnato e in gran misura continua a segnarne la marginalità nel campo letterario italiano. Alcuni studiosi e specialisti (si veda ad esempio, Pagetti 1979; Antonello 2008; Iannuzzi 2014; Proietti 2015; Rossi e Saiber 2015) hanno identificato nell’idealismo crociano e nella critica marxista i maggiori deterrenti allo sviluppo della fantascienza in Italia; il primo per il suo contributo nell’ampliare la breccia tra cultura alta e cultura bassa; la seconda perché favoriva lo sviluppo di una cultura socialmente impegnata e dai connotati edificanti, condannando e spesso censurando quei prodotti che considerava di pura evasione, legati a doppio filo con l’imperialismo statunitense e il consumismo individualista. Eppure, non si può negare che, nonostante in altri paesi abbia goduto di fortune editoriali distinte, la considerazione della fantascienza quale sottoprodotto letterario è stata e in parte continua ad essere piuttosto diffusa².

Durante la fase di emersione, la fantascienza italiana non solo assimilò e imitò i modelli della produzione statunitense, incorporando anche le forme estetico-grafiche delle riviste a cui si ispiravano e da cui editori e curatori italiani traevano gran parte del materiale (Iannuzzi 2014 e 2018), ma estese la mimesi anche ad altri aspetti autoriali, come l’adozione di pseudonimi in gran parte maschili e americanizzanti. Gli pseudonimi assolvono, in generale, differenti funzioni autoriali ed editoriali, ma questo mascheramento può anche essere letto, in questo caso, sia come una forma di ribellione alla tradizione culturale di appartenenza, che gli autori sentirono come antiquata e incapace di leggere le trasformazioni in corso, sia come uno scudo protettivo dal suo moralismo. Ricorda ancora Rambelli:

Sbarcare sulla luna? Gli autori di fantascienza erano proprio matti! Quei poverini che [...] si affannavano a propagandare l’a-

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

eronautica e predicavano che era una cosa possibile, non di lì a mille anni, ma entro pochi decenni, provocavano qui da noi solo sorrisi di compatimento (Rambelli 2006: 14).

In modo non dissimile da ciò che occorreva per altre aree della cultura di consumo, ad esempio per la musica degli «urlatori alla sbarra», lo scrittore di fantascienza è un dissidente, uno scapigliato, un eletto/reietto, ma è anche in un certo senso portatore (ingenuo? inconsapevole?) dell'ideologia del progresso e del consumo. Tuttavia – e ciò è particolarmente evidente nelle opere di Rambelli del primo periodo – anche dietro un'apparente accettazione del modello statunitense, si avverte chiaramente quella sotterranea inquietudine, quella crisi del soggetto e quella critica alla società che si esprimerà in maniera più esplicita solo anni più tardi, quando l'ottovolante del miracolo economico rallenterà finalmente la sua corsa e permetterà di vedere con più lucidità gli effetti del suo passaggio.

I.I. «COME ERAVAMO NEI PRIMI ANNI CINQUANTA».

La questione culturale di questi anni è fondamentale per intendere le sorti della fantascienza italiana. Da una parte, la sinistra mostrò una sistematica avversione e una trascuratezza snobistica verso la cultura di massa, sia ideologicamente, in quanto la considerava un prodotto dell'imperialismo americano, sia esteticamente ed eticamente, in quanto prodotto deterioro e portatore di un generale appiattimento culturale verso il basso. I fumetti, la letteratura di consumo, i settimanali, la televisione (che iniziò le sue programmazioni nel 1954) la musica leggera, erano al contempo causa e manifestazione di un cambiamento rapido e profondo, che la sinistra non seppe cogliere in tempo e di cui non seppe approfittare. Ma anche rispetto alla cultura alta, la linea ufficiale del partito si mantenne su posizioni zdanoviste ed elitiste che suscitarono la reazione di alcuni intellettuali. La più eclatante fu forse quella di Italo Calvino, che denunciò la necessità di un profondo rinnovamento di tutto il partito, una denuncia che rimase disattesa e che lo portò ad abbandonare il partito nel 1957. Altre figure della cultura italiana seguirono i suoi passi o lamentarono che:

l'enfasi del Pci sulla cultura umanistica a scapito di quella scientifica e tecnica e la sua venerazione per l'idealismo italiano impedivano un'adeguata valutazione dei grandi cambiamenti in corso nelle fabbriche, nella struttura di classe, nell'ideologia e nella famiglia (Gundle, 1995, p. 209).

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

Per inquadrare Roberta Rambelli nel suo contesto, tuttavia, non si può naturalmente tralasciare uno sguardo alla condizione femminile di quel periodo.

Una certa continuità politica e burocratica tra il periodo fascista e la prima repubblica, influenzò anche le politiche sociali, soprattutto quelle legate alla famiglia e al ruolo della donna. Anche se il dibattito sulla condizione femminile e la sua transizione dal periodo fascista al postfascista è sicuramente complesso e multifattoriale, possiamo affermare che durante il ventennio, la macchina biopolitica lavorò assiduamente, sebbene con risultati a volte imprevisti, per costruire l'immagine della donna ideale come madre, patriota e «angelo del focolare domestico». Lo fece attraverso la propaganda, la promulgazione di leggi apposite e l'implementazione di misure volte a sfavorire o circoscrivere, quando non vietare espressamente, il coinvolgimento e l'accesso delle donne al mercato del lavoro e alla politica e l'ascesa sociale e professionale, confinandole comunque sempre ad una posizione subalterna rispetto a quella maschile. Con la stretta autoritaria del PNF, soprattutto a partire dal 1926, vennero promulgate leggi che, da una parte proibivano alle donne di insegnare materie umanistiche nei licei (paradossalmente nello stesso anno Grazia Deledda riceveva il premio Nobel per la letteratura, seconda donna in assoluto ad aggiudicarsi il premio) e dall'altra istituivano provvedimenti punitivi e incentivi che favorissero la natalità (Pickering-Iazzi 1995: 254), di fatto riducendo al silenzio tutte le voci femministe sorte prima dell'ingresso di Mussolini al potere. In questi anni

venne inoltre introdotta nel codice penale fascista (il Codice Rocco) la legge sul cosiddetto «matrimonio riparatore» che prevedeva, in caso di stupro, l'abolizione della pena per il carnefice che contraesse matrimonio con la vittima. Solo le vicende di Franca Viola, che venne rapita e violentata nel 1965, ma che si opporrà al matrimonio con il suo carnefice, riuscirà a concentrare l'attenzione pubblica su questa orribile pratica, anche se l'articolo di legge verrà abrogato definitivamente solo nel 1981.

L'ingresso dell'Italia in guerra aveva in qualche modo alterato queste disposizioni, attraverso il necessario ritorno in massa delle donne nelle fabbriche e in altri settori della sfera economica e sociale, tuttavia il periodo della 'ricostruzione' vide per certi versi la situazione tornare al punto di partenza. Un esercito di donne si ritrovò improvvisamente senza lavoro, costretto a cedere il posto agli uomini di ritorno dalla guerra, mentre la propaganda democristiana, sospinta dalla chiesa e dai proclama di Pio XII, le sollecitava a farsi carico della condotta morale del paese attraverso un recupero della sua figura tradizionale che trovava naturalmente nella Vergine Maria il suo simbolo trascendente (Morris 2006: 5).

E il Partito Comunista non fu da meno. In teoria, il programma della sinistra contemplava l'abolizione del ruolo subalterno della donna, ma in pratica difese molti dei punti della politica femminile democristiana, soprattutto per quanto riguarda la figura della «regina della casa» (Gundle 1995: 103) e paladina della moralità. Infatti, davanti alle continue accuse di depravazione e dissolutezza mosse dagli avversari politici, che tacciavano il partito di fomentare il divorzio e il «libero amore³», il PCI irrigidì il controllo sulla condotta morale dei propri iscritti per fugare scandali e proiettare immagini di fiducia e integrità verso una popolazione ancora molto legata ai valori della famiglia. È pur vero che tutte queste misure e disposizioni non venivano introdotte in un vuoto, ma si sovrapponevano e intersecavano con abitudini, tradizioni, valori, contesti e situazioni diverse, producendo effetti e reazioni distinte a seconda della classe sociale, orientamento ideologico, area geografica e livello culturale su cui si depositavano (De Grazia 1992: 12).

Non bisogna però tralasciare alcuni essenziali punti di discontinuità col fascismo: ora le donne potevano votare e, seppur in numero limitato (22 su 586) erano diventate membri della Costituente prima e del Parlamento poi; entrambi gli schieramenti politici avevano promosso l'associazionismo femminile: l'UDI, Unione delle Donne Italiane per la sinistra e il CIF, Centro Femminile Italiano per i democristiani. Entrambe le associazioni

3 Un famoso manifesto elettorale mostrava una poderosa spada democristiana difendere una famiglia spaventata dalle serpi del "divorzio" e del "libero amore". Celebri furono anche i proclami di Padre Lombardi, soprannominato "microfono di Dio" che ammoniva sulle sorti della famiglia in caso di vittoria comunista: "i figli nati dal libero amore saranno adottati dalla collettività, allevati in comune, educati quali produttori futuri per il genere di lavoro fissato a ciascuno dall'autorità" (citato in Ginsborg, 2014: 3.2). Vorrei sottolineare l'elemento inconsapevolmente distopico intrinseco a questa dichiarazione (vedere Gundle 1995: 95-96).

s'impegnarono in iniziative sociali importanti e gettarono le seppur deboli basi per portare avanti lotte politiche di rilievo in ambito femminista: la «legge Noce» per la tutela delle lavoratrici (1950 n. 860); la «legge Merlin» contro la prostituzione (1958 n.75); il divieto di licenziamento della lavoratrici per causa di matrimonio (1963 n.7); la «legge Cocco» per l'ammissione delle donne ai pubblici uffici e alle professioni (1963 n.66). Inoltre, la grande mobilità provocata dall'emigrazione interna e i rapidi mutamenti socio-economici produssero una nuova coscienza e nuovi desideri nelle migliaia di donne che, soprattutto tra i ceti bassi e agricoli del sud, dovettero abbandonare la propria terra – e con essa la condizione di subordinazione all'interno della famiglia patriarcale – in cerca di un lavoro in un ambiente radicalmente diverso, spesso ostile, ma dove scoprirono un certo grado di libertà e di emancipazione mai conosciuto prima di allora.

Eppure, la strada verso un'effettiva parità tra uomo e donna rimaneva lunga e tortuosa⁴. Con la crisi economica le priorità politiche della sinistra si volsero altrove, mentre l'UDI vedeva ridursi i propri iscritti da un milione nel 1950 a solo duecentomila unità dieci anni dopo (Tasca 2004: 112). Mentre il sistema economico e l'assetto della società cambiava drasticamente in pochi anni, permaneva un carattere arcaico e conservatore nei costumi e nella moralità soprattutto per quanto riguarda i rapporti uomo-donna:

ancora nel 1961 la Corte ribadirà che l'adulterio è reato punibile se è compiuto dalla donna. [...] E “il fatto che la moglie conceda i suoi amplessi a un estraneo costituisce offesa più grave dell'isolata infedeltà del marito”. Bisognerà attendere il dicembre 1968 per avere una diversa sentenza (Crainz 2005: I.5).

I nuovi modelli di consumo che si impernano sulla famiglia nucleare e sulla casa si consolidano attorno all'ideologia della donna «tutta casa e famiglia» (Ginsborg 2014: VII.6.c). Le sempre più numerose riviste di costume esaltano la figura della donna «angelo della casa» e allo stesso tempo riempiono le loro pagine di pubblicità di elettrodomestici e articoli per il mantenimento e l'organizzazione del focolare domestico. Mai come durante gli anni sessanta, la carriera di una donna aveva avuto più possibilità di incamminarsi verso la professione di casalinga a tempo pieno (Gundle 1995: 328) controparte ideale dell'uomo lavoratore *breadwinner*, un modello socio-economico che si impone anche tra le classi medio-basse (Betti 2010).

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

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

Questo clima non agevolava certo la situazione di quelle donne che, come Rambelli, si trovavano all'estremo opposto rispetto al ruolo di genere normativo diffuso dai discorsi e le pratiche dominanti. Pur sposata e con un figlio, Rambelli fu e continuò a essere la vera *breadwinner* della famiglia e riuscì in breve tempo a conquistarsi una relativa posizione di potere all'interno del mondo editoriale e specificamente dell'editoria di fantascienza. Questa conquista non fu priva di difficoltà e le numerose stoccate, critiche e allusioni di cui si ritrovò bersaglio dal momento in cui divenne curatrice editoriale, rivelano forse una comunità non ancora pronta ad accettare una donna in uno spazio considerato normativamente maschile. La continuità con il tradizionalismo e la misoginia portati avanti dal fascismo e dalla chiesa, rielaborati sotto forma di *feminine mystique* d'impronta statunitense, favorirono in questo periodo l'accumulo di pressioni che avrebbero trovato una via di sfogo solo a partire dalla fine degli anni sessanta. Ma a quel punto Rambelli aveva già da tempo rinunciato alla sua partecipazione attiva nella fantascienza.

I.2. TRA RICOSTRUZIONE E COSTRUZIONE IDENTITARIA

Su questo sostrato postbellico si depositò l'azione dirompente delle politiche culturali, economiche (e militari) degli Stati Uniti in Italia, comunemente conosciuta come americanizzazione.

Vale la pena soffermarsi brevemente su questo termine e quello da cui deriva, 'America', per ricordare che si tratta di espressioni di per sé problematiche, per nulla innocenti o neutre, poiché portano con sé il peso di una storia fatta di colonizzazioni, genocidi ed etnocidi, asimmetrie culturali, razzismo e un immaginario di cui dovremmo essere coscienti ogni volta che la pronunciamo o che la scriviamo. Come segnala acutamente Wagnleitner: «behind the phenomenon 'Americanization' lies the actual 'Europeanization' of the world. [...] Before Europe could become Americanised, America had to be Americanized first» (1994: 6-7). La questione era già stata peraltro affrontata da Antonio Gramsci nei *Quaderni*, commentando l'intervento allarmato di Pirandello sull'americanismo come cultura e dell'America come «nuovo faro di civiltà»:

[...] il problema non è se in America esista una nuova civiltà, una nuova cultura, sia pure ancora allo stato di 'faro' e se esse stiano invadendo o abbiano già invaso l'Europa: se il problema dovesse porsi così, la risposta sarebbe facile: no, non esiste ecc., e anzi in America non si fa che rimasticare la vecchia cultura europea (1975: 2178).

In sintesi, l'europeizzazione del continente americano ha incontrato un terreno fertile e le condizioni necessarie per il radicamento di un capitalismo industriale forte che, come una risacca, torna nel vecchio continente di cui ha bisogno soprattutto per mantenere ed espandere la sua macchina produttiva.

Durante il ventennio interbellico i prodotti 'americani' si riversano copiosamente in tutta Europa, grazie soprattutto a quella colonizzazione dell'immaginario a cui contribuiscono in larga parte il cinema, la musica, la pubblicità e la letteratura statunitensi, che portano con sé più o meno esplicitamente la promessa dell'*american way of life*. A questa 'invasione', l'Europa interbellica può solo opporre un persistente quanto vano sentimento di supremazia culturale, strascico ideologico dell'Europa imperialista. Per questo, l'americanizzazione dell'Europa fa emergere, o meglio riemergere, quei processi di idealizzazione o di avversione verso gli Stati Uniti poi racchiusi nei termini americanismo o antiamericanismo. L'*America*, intesa come luogo dell'immaginazione, come mito e proiezione delle fantasie europee, dei suoi sogni e dei suoi incubi, si sovrappone e si intreccia all'immagine degli Stati Uniti come nuova potenza economica mondiale.

All'estremo opposto troviamo l'altra America: meccanizzata, disumana, depravata, fonte d'imbarbarimento e degenerazione dei valori europei, virus che contamina l'alta cultura occidentale. Nel corso degli anni venti, questa visione, che attraverso varie metamorfosi aveva percorso la storia europea fin dalla conquista del 'Nuovo Mondo', si consolida e si diffonde, soprattutto tra i ceti alti, tra le «classi parassitarie», nelle correnti politiche sia di destra che di sinistra e nel tradizionalismo religioso (Bonazzi 2006), ognuno con le proprie caratteristiche e idiosincrasie. Ma ciò che li accomuna è un senso ineluttabile di perdita di centro, di deriva verso la periferia economica del mondo e di minaccia della propria (auto-proclamata) superiorità culturale⁵.

Il rapporto tra Stati Uniti ed Europa si gioca quindi lungo questa dialettica, questa continua dinamica di azione e repulsione e l'Italia del ventennio

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

fascista ne è un chiaro esempio. I prodotti della cultura di massa statunitensi affluiscono abbondanti in tutta la penisola, senza incontrare una vera e propria censura fino alla stretta del periodo autarchico e all'alleanza con Hitler, che prelude all'ingresso in guerra. Film, fumetti e riviste illustrate influenzarono mode, tendenze, percezioni e gusti attraversando barriere ideologiche di ogni colore. Il cinema fu sicuramente il mezzo privilegiato attraverso il quale gli Stati Uniti costruirono ed esportarono la loro idea di 'America', un immaginario che paradossalmente convisse con gli impulsi conservatori fascisti e la tradizione cattolica: nelle riviste specializzate le pubblicità dei film western accompagnavano gli editoriali antimericani (Hay 1987: 68).

Questa ambiguità si estese anche alla letteratura. Nel corso degli anni trenta, l'Italia si converte in uno dei paesi europei che pubblica il maggior numero di traduzioni e contemporaneamente quello che ne esporta meno (Rundle e Sturge 2010: 16). Nonostante le rimostranze e le polemiche tra figure intellettuali di regime, le traduzioni non diminuiscono almeno fino alla seconda metà degli anni trenta. Grazie all'ingente lavoro portato avanti da numerosi letterati come Cesare Pavese, Fernanda Pivano, Giaime Pintor, Elio Vittorini e Eugenio Montale, il sistema letterario italiano si arricchisce delle opere di Walt Whitman, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, Herman Melville, Gertrude Stein, William Faulkner e molti altri. Italo Calvino ricorda l'importanza della scoperta di questa 'America' nell'alimentare il desiderio di rinnovamento della letteratura italiana, soprattutto da parte di Pavese e Vittorini che ne furono i maggiori propugnatori⁶.

Meno entusiasmo critico, ma certamente più popolarità riscossero invece la letteratura di consumo, i fumetti e le riviste illustrate, dove confluirono prepotentemente le forme e i contenuti provenienti dagli Stati Uniti e che rendevano palese il cambio di paradigma della produzione letteraria, da bene elitario a merce massificata (Rundle e Sturge 2010: 22). Negli anni trenta, i fumetti conoscono in Italia una vivacità e una diffusione senza precedenti (Gadducci *et al.* 2011; Forgacs e Gundle 2007) ed è difficile districare la complessa rete di interessi, diritti, autoria, adattamenti, ispirazioni, ideologie, censure, nazionalizzazioni che accompagnano le avventure di Topolino, Flash Gordon, Mandrake, Braccio di Ferro, Tarzan e i loro compagni (o camerati?) italiani, durante il ventennio fascista. Se alla fine degli anni trenta il Ministero della Cultura Popolare irrigidì effettivamente le direttive censorie nei confronti di questa produzione editoriale, considerata deteriore e infantile, oltre che anti-nazionalista, è anche vero che, paradossalmente, risparmiarono dalla censura proprio il personaggio dei fumetti statunitense per eccellenza, *Topolino*⁷: «i fumetti di Walt Disney furono difatti pubblicati

⁶ Rimando al saggio *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* in Italo Calvino (2015).

⁷ *Topolino* fu anche il nome della rivista a fumetti pubblicata dalla Casa Editrice Nerbini a partire dal 1932 che pubblicò le storie Disney fino a quando venne rilevata, nel 1935, da Mondadori.

in Italia fino a qualche settimana dopo l'inizio delle ostilità contro gli Stati Uniti (febbraio 1942), mentre la testata 'Topolino' continuò a uscire, pur senza i personaggi Disney, fino al dicembre 1943!» (Gadducci *et al.* 2011: 15). Del resto, bastava cambiare il nome di Superman con Ciclone e attribuirgli autori italiani per continuare a pubblicarne le avventure. Questo periodo vide anche l'apparizione dei primi fumetti di fantascienza autoctoni. L'eclettico e prolifico Yambo (pseudonimo di Enrico Novelli, 1876-1943), autore di numerosi romanzi e regista del primo cortometraggio italiano di fantascienza, (*Un matrimonio interplanetario*, 1910), pubblicò tra il 1935 e il 1936, *Gli uomini verdi*, *Robottino: il ragazzo d'acciaio* e *I pionieri dello spazio*. Sempre nel 1935, l'illustratore Guido Moroni Celsi crea *S.K.1*, avventura spaziale dai toni esotici; mentre nel 1936 viene pubblicato il primo dei sette episodi di *Saturno contro la Terra*, una vera e propria *space opera* italiana, ideata da Cesare Zavattini (che dopo la guerra si convertirà nel teorico del neorealismo), sceneggiata da Federico Pedrocchi e disegnata da Giovanni Scolari. *Saturno* fu anche il primo fumetto italiano a trovare mercato negli Stati Uniti attraverso la Future Comics, che lo pubblicò nel 1940 (Dini 2016).

Per quanto riguarda la letteratura di genere, durante gli anni del fascismo nascono numerose collane che diffondono la narrativa di consumo, caratterizzata da prezzi contenuti e una distribuzione nelle edicole. Mondadori domina il mercato con i suoi «Gialli», pubblicazioni di storie noir e poliziesche, che diventano così popolari da dare il nome al genere; ma anche con la collana «Il cerchio verde», più orientata al mistero e al fantastico, in cui trova spazio anche qualche storia di fantascienza ancora non differenziata. Non a caso, tra i suoi direttori troviamo Giorgio Monicelli, che nel 1952 creerà, sempre per Mondadori, «Urania», la prima collana di fantascienza e l'unica di quel periodo tuttora attiva. Queste pubblicazioni, moltiplicate da numerose imitazioni e iniziative rivali, affiancarono peraltro un già vasto sottobosco di riviste e collane che affondavano le proprie radici nella tradizione tardo ottocentesca e primo novecentesca europea dei racconti d'avventura, dei romanzi d'appendice e della letteratura infantile, come «Il giornale illustrato dei viaggi» (1878-1931), «La domenica del corriere» (1899-1989), «La lettura» (1901-1946), «Il romanzo d'avventure» (1924-1936), per citarne solo i più rinomati. In questo caso, le traduzioni di opere anglo-statunitensi incontrano un filone già costituito e popolare, epigoni del fantastico francese e inglese, del noir, del gotico, del mistero, dei romanzi di viaggio e avventura e della profantascienza. E così, Jules Verne, Camille Flammarion, H. G. Wells, Agatha Christie, Arthur Conan Doyle condividono spazi editoriali con Emilio Salgari, Yambo, Luigi Motta, il Luigi Capuana fantastico e altri autori in un «brodo primordiale» (Iannuzzi 2014) dove le differenze tra i vari generi sono ancora molto sfumate. Si prenda ad esempio la collana «Il romanzo d'avventure» pubblicato da Sonzogno dal 1924 al 1936 per un

totale di 151 fascicoli. La collana debutta con *La macchina del tempo* di H.G. Wells e si conclude con un western, *Il cowboy solitario* di James W. Routh. Nel mezzo, avventure esotiche e belliche, pirati, ghiacciai, robot, città utopiche e regni sommersi, aeronavi e fantasmi. Ad autori stranieri consolidati come il citato Wells, oltre a Poe, Verne, Stevenson, Kipling, London, si alternano le penne italiane tra cui Emilio Salgari, Ugo Mioni, Gastone Simoni, Ciro Khan (o Kahn, pseudonimo dello scrittore Antonio Prestigiaco) e Guglielmo Stocco, quest'ultimo anche direttore della collana, che combinano titoli d'avventura con soggetti utopico-distopici o fantascientifici. Ad esempio, *La colonia infernale* (1926) e *Il riformatore del mondo* (1927), entrambi di Stocco, o i due romanzi di Ciro Khan, *Gli astronauti del polline* (1931) o *L'uomo di fil di ferro*. Tra gli autori del «Romanzo d'avventure» troviamo anche Armando Silvestri, giornalista e divulgatore tecnico scientifico, che nel 1938 progetta una rivista ispirata alla statunitense «Amazing Stories», non trovando, però, il favore dell'editore. Solo nel 1957, Silvestri darà vita, assieme a Cesare Falessi, a «Oltre il cielo: missili e razzi», rivista che combinava contenuti di saggistica aeronautica e aerospaziale a narrativa di fantascienza e costituirà una palestra di formazione importante per molti autori italiani (Iannuzzi 2014).

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

Insomma, il panorama fantascientifico *ante-litteram* dimostra una grande vitalità in un gioco di influenze e ricezioni culturali tra Stati Uniti, Europa e

Italia, ancora piuttosto equilibrato⁸. Come ricorda Pierpaolo Antonello, in questo periodo «[c]ome in tutte le dinamiche di prestito culturale, anche i movimenti di contaminazione nel campo della SF sono inizialmente reciproci, viaggiando in opposte direzioni fra l'est e l'ovest dell'Atlantico» (2008: 104).

1.2.1. *Cultura e americanizzazione nel secondo dopoguerra*

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

Il successo della politica di Truman nella sua opposizione al comunismo fu proprio quella di anteporre all'esibizione della forza militare – che non era affatto assente e che in caso di necessità sarebbe intervenuta – quella della democrazia raggiunta attraverso il benessere⁹. La libertà come libertà di consumare e lo sviluppo individuale come soddisfazione edonista furono i pilastri su cui si fondò l'americanizzazione del secondo dopoguerra, intesa come trasformazione culturale e colonizzazione dell'immaginario. Questa trasformazione accompagnerà e al contempo condiziona quella metamorfosi profonda della società, dell'economia e del territorio che sarebbe

⁸ Rimando al saggio di Fabrizio Foni (2007, specialmente cap. IV, par. 4 e 5) dove l'autore raffronta le pubblicazioni italiane con quelle contemporanee dei *pulp* statunitensi *Weird Tales* e *Amazing Stories*.

⁹ Come ricorda De Grazia: «Fusing the right to a higher standard of living with the two other fundamental values of the anticommunist crusade, democracy and freedom, propaganda declared that the Soviet Union was the archenemy not only because it was totalitarian and anticapitalist, but also because the lack of consumer choice was the purest evidence of the absence of freedom» (2005: 352).

avvenuta pochi anni dopo e che Pasolini recepì addirittura come una «mutazione antropologica» (Pasolini 1975: 60).

Nell'immediato dopoguerra, la macchina propagandistica e la diffusione di beni e prodotti culturali si sviluppò soprattutto attraverso la fitta rete di basi militari, coordinate dalle varie agenzie governative, in particolare l'OWI (poi USIS e USIA), il PWB (Psychological Warfare Branch) e l'OSS (Office of Strategic Services, precursore della CIA) in collaborazione con associazioni e cartelli di imprese private. In tutta Italia vennero aperti centri USIS, ognuno dei quali disponeva di una biblioteca, di una sala di lettura e una di proiezione, il cui principale obiettivo era quello di spiegare l'*American Way of Life*¹⁰ e creare un clima di accettazione per la politica estera americana e di conseguente avversione al comunismo (Canale 2013: 123). Marilisa Merolla, che ha studiato il fenomeno dell'americanizzazione attraverso la musica, in particolare al Sud, riporta come l'USIS di Napoli disponesse di più di duecento *magazines* e tremila bobine cinematografiche che illustravano ogni aspetto di ciò che le agenzie volevano far passare come *standard* della vita e dei costumi 'americani' (Merolla 2011: 30-31).

L'esercito si occupava anche di allestire e alimentare le sale cinematografiche provvisorie che proiettavano le centinaia di film che le *majors* avevano accumulato nei loro magazzini durante il periodo della proibizione e della guerra. A differenza di altri paesi europei, il cinema rimase in Italia una delle poche attività culturali irrinunciabili, nonostante la miseria e i bombardamenti. Come riporta Brunetta «il cinema diventa un prodotto ad alto contenuto di proteine e vitamine affettive e immaginative, un bene di prima necessità, assimilabile al pane e alla pasta» (1998: 7). Ancor più che durante il periodo interbellico, il cinema era il veicolo prediletto per presentare le meraviglie dell'*American way of life*, seguendo il motto «trade follows the film» (De Grazia 2005: 299) e allo stesso tempo rappresentare il nemico rosso sotto forma di mostro, marziano o *killer tomato*¹¹ (Wagnleitner 1994: 248).

Nell'immediato dopoguerra quindi, l'esercito americano, in quanto braccio delle agenzie governative, è l'intermediario diretto delle relazioni

¹⁰ «Le principali iniziative delle sedi italiane dell'USIS consistono essenzialmente nella proiezione e nella distribuzione di documentari, cortometraggi, pellicole hollywoodiane, nel rifornire la stampa di materiale informativo sugli Stati Uniti d'America, nell'aprire biblioteche, nella gestione degli scambi di personale o materiale di interesse culturale, nell'organizzazione di mostre fotografiche sullo stile di vita americano, nella trasmissione di programmi radio di informazione e di intrattenimento. Queste iniziative servono a diffondere un'immagine 'completa e positiva dell'America'» (Canale 2013: 121-122).

¹¹ «The official support of Hollywood through the government of the United States was more than a symbol of the amalgamation of politics, economy, and culture during the Cold War. This cooperation also changed the significance of the film (as a symbol) itself. By acknowledging its function as the most important foreign propaganda medium, Hollywood's products were assigned the official duty of enlightening the world about the advantages of the American way of life as a continuously entertaining video sound track of U.S. Politics» (Wagnleitner 1994: 244-45).

tra Stati Uniti e Italia, l'apripista dei propositi strategici sia del governo che delle imprese private. Tuttavia, se è attraverso l'esercito che filtrano e si proiettano le numerose immagini dell'*American way of life*, come orizzonte d'ispirazione/aspirazione immaginario – e mai raggiungibile –, è anche vero che il soldato statunitense è l'unica presenza vera, l'unico volto dell'America con cui la gente ha un contatto reale, fisico. Dal punto di vista del comune cittadino italiano, il soldato americano costituisce quell'alterità ambigua attraverso la quale s'interroga sulla propria identità.

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

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

Il passaggio da stato colonizzatore a stato colonizzato¹², i dualismi, la mancanza di una frattura netta con il fascismo, che produce un senso di «tutto cambia affinché nulla cambi», la dialettica tra cultura alta e cultura bassa, la questione femminile, tutti questi aspetti vengono attraversati trasversalmente dall'americanizzazione, ovvero dall'implementazione (per quanto parziale, adattata o distorta) in Italia di un sistema capitalista avanzato trascinato da una serie di strategie e di influssi che prendono a modello certi aspetti della cultura statunitense, che proprio da questo sostrato vengono assimilati e rielaborati.

In questo senso, Roberta Rambelli funge da esempio paradigmatico, sia per le strategie autoriali impiegate, tra cui spicca il numero di pseudonimi americanizzanti e maschili adottati, sia per il particolare approccio con cui elabora alcune delle sue narrazioni che, nonostante l'apparente scenario manicheo della fantascienza avventurosa che l'autrice assimila dal modello statunitense, presentano spesso netti cambi di focalizzazione che stordiscono e disorientano tanto i suoi personaggi quanto il lettore. Come molteplici Joe, i protagonisti delle opere rambelliane sembrano eroi *americani* 'posseduti' da uno spirito italiano, incompiuti e distorti, non tanto nella morale e nell'esito finale, ma nella possibilità sempre presente di una metamorfosi nell'*altro*.

1.2.2. Mito americano, stereotipo italiano

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

Eppure questa egemonia culturale non si esercita in un vuoto, ma si deposita su un sostrato complesso, agendo con diversi gradi di porosità, pressioni, contrasti e tensioni. Su questo sostrato colano gli *input* culturali (ma anche economici e politici) statunitensi provocando mutazioni interne più o meno cospicue. L'accelerazione dell'industrializzazione, la costruzione e

¹² Intendo naturalmente il termine colonizzato qui non in senso formale, quanto piuttosto a una condizione di soggezione culturale, economica e politica.

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

Tanti possibili italiani si incontrano e scontrano provocando una specie di schizofrenia identitaria, al tempo stesso parte e non parte dell' 'Occidente', unitaria e frammentata, civilizzata e barbara. L'Italia è il primo, secondo e terzo mondo di se stessa. In questa realtà di stravolgimento materiale e discorsivo, il modello americano irrompe e si ramifica, acuendo il disagio identitario attraverso la proiezione di una propria 'visione' dell'italianità, che viene situata paternalisticamente a un livello più basso di civilizzazione, in una versione passata del sé. L'italiano americano si propaga nella penisola soprattutto attraverso le *eteroimages* (Moll 1999: 221) prodotte dal cinema hollywoodiano, gran distributore automatico di ideologie, gusti, sogni e incubi, e si rafforza in pratiche discorsive dove, in forma esplicita, o più spesso sottintesa o metaforica, viene colorato con tinte 'barbare' o 'selvagge'.

Le rappresentazioni dell'Italia nel cinema statunitense, soprattutto a partire dal momento in cui la produzione si concentra a Roma, la cosiddetta - 'Hollywood sul Tevere' —, mostrano un paese esotico, pittoresco, stravagante, costellato da personaggi umili, spesso rumorosi, ma genuini e dal buon cuore; una moltitudine carnevalesca dai tratti grotteschi, sempre un po' più scuri o un po' più bassi o un po' più comici, ma anche un po' più primitivamente saggi rispetto al protagonista. Paradigma di queste creazioni imago tipiche è forse *Vacanze Romane* (*Roman Holidays*, 1953) vera fiaba moderna in cui i protagonisti interpretati da Gregory Peck e Audrey Hepburn sono figure stagliate nitidamente su uno sfondo popolato da una moltitudine di 'maschere', versioni aggiornate del buon selvaggio. Qui, la prospettiva dello spettatore italiano subisce necessariamente uno scollamento e la sua 'naturale' identificazione con i protagonisti è frustrata da una continua deviazione verso lo sfondo, dove risiedono 'gli italiani' *altri*. Se nel cinema neorealista l' 'iperocchio' (Brunetta 1998: 22) si stende su tutti gli spazi del dopoguerra e l'io narrativo si trasforma in un noi, per cui «Aldo Fabrizi, Anna Magnani e i bambini di *Roma città aperta* possono

tranquillamente uscire dallo schermo e sedersi a fianco dello spettatore e viceversa» (9), pochi anni più tardi il cinema di fantascienza tenderà a rappresentare l'Italia come già americanizzata. Brioni e Comberiati (2019) nel loro studio sulla relazione tra la fantascienza italiana e l'*altro*, hanno osservato come in *L'ultimo uomo sulla terra* (1964) l'Italia appaia già come una colonia americana (2019: 90), mentre il precedente *A 30 milioni di chilometri dalla terra* (*20 Million Miles to Earth*, 1957):

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

L'italiano americano si converte quindi in una versione cristallizzata e caricaturizzata di quello neorealista, uno stereotipo imagotipico talmente forte da sopravvivere tutt'oggi in un certo tipo di cinema o in ambito pubblicitario, soprattutto per quei prodotti che si vogliono colorare di 'autentica' italianità¹³.

L'esotizzazione e barbarizzazione dell'italiano avviene anche attraverso pratiche discorsive diverse. Un studio condotto da Elisabetta Bini e Fernando Fasce sulle agenzie pubblicitarie JWT e McCann Erikson, descrive le difficoltà degli agenti statunitensi nel trovarsi a lavorare in un ambiente tanto caotico come l'Italia del dopoguerra. I due autori analizzano lo scambio di corrispondenza tra gli agenti evidenziando che «[t]erms such as 'jungle', 'wilderness' and 'chaos' punctuate the correspondence and writings of such professionals, suggesting that —like their counterparts in interwar Latin America— they perceived their experience as a colonial and missionary one, carried out in a 'backward' country» (Bini e Fasce 2015: 11-12).

Questa analogia tra America Latina e Italia (ma potremmo estendere il discorso anche a Grecia e Spagna in cui le differenze sbiadiscono attraverso lo sguardo egemonico) non deve sorprendere se pensiamo che le strategie di propaganda statunitensi che sarebbero state implementate in Europa

¹³ Sarebbe interessante uno studio imagotipico di questo genere nei film e nella pubblicità. Vi è ad esempio uno spot del 2017 di Dolce e Gabbana che esemplifica il perpetuarsi di queste immagini. Emilia Clarke e Kit Harington, stars di *Game of Thrones*, camminano per le strade di un paesello cristallizzato negli anni cinquanta, accolti da una folla festante e carnevalesca di 'italiani', mentre in sottofondo suona *Tu vuo' fa l'americano* (1957) di Renato Carosone.

vennero innanzitutto testate nei paesi latinoamericani (Wagnleitner 1994: 51). Nel loro saggio *Come leggere Paperino (Para leer al pato Donald, 1979)*, Ariel Dorfman e Armand Mattelart analizzano, sebbene con un approccio marxista-psicanalitico che oggi appare un po' datato, il fenomeno della propagazione del colonialismo culturale statunitense attraverso i fumetti Disney. Una delle strategie narrative ricorrenti vede i personaggi principali viaggiare in terre esotiche (altri continenti, altri pianeti) e interagire con differenti *altri*, immancabilmente raffigurati come infantili versioni del buon selvaggio: innocenti, ingenui, inoffensivi. Il buon selvaggio delle storie Disney non conosce la civilizzazione, il progresso, la tecnologia; è congelato nel suo passato, tra i suoi splendidi reperti archeologici, tesori e meraviglie paesaggistiche. Come accade in *20 Million Miles to Earth* o negli scambi di corrispondenza tra agenti pubblicitari statunitensi, per il buon selvaggio infantilizzato «la civiltà si presenta come qualcosa di incomprensibile che deve essere gestito da stranieri» (Dorfman e Mattelart 1979: 63-64, la traduzione è mia).

Se nei primi anni cinquanta il processo di assimilazione del modello culturale americano e di imitazione delle sue forme s'intensifica, è importante ribadire lo scarto che esiste tra ciò che viene 'offerto' e ciò che viene 'accolto', così come il modo in cui viene accolto¹⁴. L'americano-italiano è un costrutto tanto artificiale quanto l'italiano-americano, solo che il primo assurge per vie genealogiche ed egemoniche al livello di *mito* piuttosto che di *stereotipo*¹⁵. Nelle *streets of gold* ora camminano i divi del cinema e della musica leggera, dei fumetti e dei romanzi di genere. Il lavoro mimetico può quindi considerarsi un processo di assimilazione e sintesi di *images* prodotte da un continuo confronto tra un 'noi' e un 'loro'.

L'Italia cerca di essere qualcos'altro da ciò che è ma non sa bene né cosa sia né cosa vuol essere, come ricorda Rambelli: «si credeva disinvolta, ed era goffa; cosmopolita, ed era provinciale; smaliziata, ed era ancora ai buoni costumi e ai buoni sentimenti (e questo sia detto senza la minima ironia)» (2006: 14). Forse ingenua e certamente frutto di un'ulteriore *autoimage*, questa descrizione della Rambelli non è però dissimile da quella rappresentata in *Un americano a Roma* (1954), che sublima ironicamente nel personaggio di 'Nando' Mericoni il rapporto dell'Italia con la colonizzazione culturale statunitense. Il risultato è un incontro tra l'omaggio e la satira, tra il riconoscimento del grande impatto della cultura statunitense in Italia e l'invito a mantenere il senso della prospettiva e una distanza ironica. Come rivela lo stesso Sordi, il suo ridicolizzare la figura di Marlon Brando voleva

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

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

essere un invito per i giovani a *non* imitarlo, quei giovani che i sociologi dell'epoca non fecero in tempo ad etichettare per la prima volta come gruppo sociale ben definito, che già erano obiettivo di scontri e tensioni. David Ellwood osserva che «Mericoni [...] provided an unmatched outlet and source of identification for those lonely individuals disoriented and frustrated by the eruption of the consumer society all around them» (Ellwood 1996: 48). L'importanza del film, conclude Ellwood è che anziché lanciarsi verso un diretto antiamericanismo, che pure stava riemergendo, propone una co-esistenza delle due culture: «*Un americano a Roma* is a prophetic film also because it pointed to the emergence of a new and distinct section of society: youth, influenced supremely by America, but remaining —through endless conflict— substantially loyal to its native roots» (49).

Se si potesse condensare in una sola immagine la metamorfosi del soggetto italiano dal dopoguerra al *boom*, questa potrebbe risolversi nella transizione da Peppone e Don Camillo a Nando Mericoni, sintesi delle strategie di adattamento allo sguardo egemonico, nella dialettica tra assimilazione/mimetismo e resistenza/disidentificazione¹⁶. Potremmo definire questo posizionamento ambiguo come sindrome del *Tu vuò fa' l'americano*, dal titolo della popolare canzone di Renato Carosone del 1956.

Ho voluto insistere finora su questi aspetti generali perché credo che un'adeguata panoramica del contesto sia indispensabile per intendere appieno il lavoro, la postura, le idee di Roberta Rambelli, oltre a collocarne nella giusta prospettiva le sue opere. Ora che disponiamo di qualche elemento in più è possibile recuperare una frase estratta dal suo articolo/amarcord: «Ecco, era questo il mondo italiano in cui, intorno al 1952, arrivò in forze la fantascienza!» (2006: 14), una frase che va collocata in un contesto in cui la guerra aveva creato, nella generazione di Rambelli e in quella successiva dei *baby boomers*, una cesura culturale rispetto al periodo interbellico.

1.3. TRADUZIONE E DIFFUSIONE DELLA FANTASCIENZA ANGLO-AMERICANA

La fantascienza può quindi configurarsi in Italia come genere proprio ed emergere dal «brodo primordiale» (Iannuzzi 2014) della letteratura fantastico-avventurosa, solo nel momento in cui si riconosce come *corpus* di opere accomunate non solo per temi e motivi narrativi – dato che gli elementi tipici del genere come robot, navi spaziali e viaggi interplanetari erano già piuttosto sfruttati nel periodo interbellico – ma anche e soprattutto per elementi grafici e paratestuali che raccolgono le narrazioni di fantascienza in un *packaging* differenziato e specializzato. Ed è questo ciò che offrono

¹⁶ In ambito di *Cultural Studies* e letteratura comparata, questi due posizionamenti strategici sono stati evidenziati come le principali reazioni di una cultura dominata alla cultura dominante. Cito ad esempio Shu-Mei Shih (2002), Swapan Majundar (citato in Moll 1999: 237) e Pascale Casanova (2004: cap. 6-8).

le numerose riviste *pulp* consumate dall'esercito statunitense e distribuite attraverso le biblioteche e i centri USIS che sorgevano in tutta Italia, che confluirono poi in iniziative editoriali private. Va inoltre evidenziato che queste riviste partecipano di un clima particolarmente sensibile all'elaborazione di un immaginario fantascientifico, alimentato da notizie di avvistamenti UFO, possibili invasioni 'marziane', giocattoli a tema, fumetti e film: una vera e propria «futuromania»¹⁷.

Questo clima stimola l'iniziativa di case editrici grandi e piccole e di un proliferare di progetti editoriali più o meno effimeri (Forgacs e Gundle 2007: 105), ma desiderosi di accaparrarsi la propria fetta di mercato imitando le riviste statunitensi come «Amazing Stories», «Astounding Science Fiction» e «Galaxy», da cui in genere estraevano sia i contenuti che i riferimenti grafico-estetici (Iannuzzi 2014). Nacque così, nell'aprile del 1952, la prima rivista specializzata italiana, «Scienza Fantastica», creata dalla Editrice Krator (sintesi dei cognomi dell'italo-americano Vittorio Kramer e di Lionello Torossi), praticamente un'edizione italiana di «Astounding» (Antonello 2008: 114) che però dovette chiudere dopo appena sette numeri. Nell'agosto dello stesso anno usciva «Mondi Nuovi» della edizioni Diana di Roma, che seguì un destino analogo pubblicando solo sei numeri; mentre a novembre Mondadori pubblicava il primo numero della rivista «Urania» curata da Giorgio Monicelli. La rivista riuscì a sopravvivere per quattordici numeri, prima di chiudere nel dicembre del 1953. Ma Monicelli, che poteva disporre di ben altra macchina editoriale rispetto agli altri due tentativi, aveva intuito che il formato rivista in Italia non funzionava e già dall'ottobre del 1952 iniziò la pubblicazione di una collana omonima di romanzi integri, inaugurandola con *Le sabbie di Marte* (*The sands of Mars*) di Arthur C. Clarke e introducendo nello stesso numero il neologismo «fantascienza» con il quale tuttora viene riconosciuta questa forma narrativa in Italia¹⁸.

Dato che questi primi tentativi uscirono tutti nel 1952, tra gli autori e addetti ai lavori – e posteriormente anche in ambito accademico —, si consolidò la convenzione che identificava con questa data la nascita ufficiale della fantascienza in Italia, anche se in realtà, ciò che sancisce in maniera inequivocabile è come la fantascienza venga concepita come epifenomeno stesso dell'americanizzazione.

Questo flusso inarrestabile di opere fantascientifiche statunitensi necessitò un ingente lavoro di traduzione, attraverso il quale le istanze di

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

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

ricezione e produzione della neonata comunità fantascientifica italiana poterono assimilare il repertorio¹⁹ già condiviso dagli scrittori anglo-statunitensi per poi impiegarlo (come autori) e riconoscerlo (come lettori) nelle opere autoctone. Nelle parole di Itamar Even-Zohar:

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

Even-Zohar riconosce però che questo processo non è innocente poiché stabilisce un'asimmetria, una relazione centro-periferia tra lingua/letteratura sorgente e lingua/letteratura di destinazione. Su questo punto insiste ancora di più Pascale Casanova che denuncia la falsa percezione di una «repubblica delle lettere» libera ed equanime. Per Casanova, i processi di intermediazione letteraria, tra cui spiccano la traduzione e la critica, hanno un ruolo fondamentale nello stabilire il valore di una lingua e una letteratura (2004: 23) e quindi nel determinare le relazioni di potere tra centro e periferia. Quando le opere di un dato sistema letterario approdano in un altro attraverso la traduzione, portano con sé anche il prestigio e il valore della lingua/letteratura sorgente, a loro volta determinato da relazioni politiche ed economiche rispetto alla lingua/letteratura di destinazione, «[t]hus literarily dominated spaces may also be dominated linguistically and politically: especially in countries that have undergone colonization, the fact that political domination is often exerted by linguistic means implies a condition of literary dependency» (Casanova 2004: 115).

Né Even-Zohar né Casanova menzionano o si occupano direttamente di fantascienza, eppure queste riflessioni sono certamente applicabili anche a sottosistemi letterari o culturali, come il genere che ci riguarda. Infatti, se durante il periodo interbellico le contaminazioni letterarie e culturali tra Europa e Stati Uniti potevano dirsi ancora relativamente bilanciate, – e nello

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

specifico della fantascienza ricordiamo che «Amazing Stories» di Hugo Gernsback pubblicava nei suoi primi numeri una commistione di autori inglesi, francesi, tedeschi e autoctoni, presentando nel suo primo numero opere di H.G. Wells e Jules Verne – il dopoguerra è invece caratterizzato da, per usare il termine di Casanova, uno «scambio ineguale» che pende quasi totalmente dalla parte degli Stati Uniti. E così, nonostante molti repertori fantascientifici fossero già presenti nella narrativa di consumo italiana, vennero riconosciuti come tali solo attraverso i modelli che provenivano dalle pubblicazioni statunitensi.

Giulia Iannuzzi ha osservato che nei primi romanzi di autori italiani apparsi sulla collana «Urania» di Mondadori sono ancora presenti tracce tematiche ascrivibili all'influenza europea (verniana e wellesiana) piuttosto che a quella dei *pulp* statunitensi, con una particolare predilezione per la fantascienza archeologica. In breve tempo però, lo spazio riservato agli autori italiani diminuì drasticamente per il cambio di politica dell'editore che poteva contare su un ampio catalogo di opere in gran parte statunitensi a cui «attingere a piene mani e a prezzi contenuti [e che quindi] non invoglia evidentemente a investire nella crescita di una scuola nazionale» (2014: 1.2).

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

La traduzione, quindi, gioca un ruolo cruciale nell'assimilazione dei temi, motivi e repertori della fantascienza anglo-statunitense, che a loro volta sono portatori di alcuni aspetti dell'ideologia e della cosmovisione della cultura sorgente. Ma, come sempre, la ricezione non avviene in un vuoto e, trapiantati nel nuovo contesto, tutti questi aspetti vengono adattati, riconfigurati, metamorfosizzati; in pratica, vengono 'riscritti' secondo l'accezione del termine proposta da André Lefevere:

'What is written must be rewritten'. The 'must' in that sentence is to be taken quite literally: if works of literature are not 'rewritten' in terms of poetics/ideology, if they cannot be integrated into the poetics/ideology that is dominant in a given society at a given time, they practically do not exist (Lefevere 1986: 43).

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

Toccherà ai 'riscrittori', agli intermediari, i *foreign exchange brokers* del mondo letterario, ovvero gli editori, i curatori, i critici e soprattutto i traduttori (Casanova 2004: 21), ingaggiare la contesa con la cultura ufficiale per stabilire il valore della fantascienza in Italia.

In questa prima fase di costituzione e consolidamento della fantascienza, Giorgio Monicelli e, poco più tardi, Roberta Rambelli saranno tra i maggiori e più determinanti 'riscrittori'. Entrambi traduttori autodidatti, entrambi curatori editoriali dai rapporti burrascosi con i propri editori, entrambi caratterialmente poco inclini al compromesso, ma determinati nella promozione della fantascienza in Italia. Giuseppe Lippi li associò soprattutto al ruolo di curatori, evidenziando in particolar modo il solco lasciato da Rambelli che sarà seguito da altri:

Se piantassimo l'albero genealogico della fantascienza italiana, e alla radice ponessimo quel Giorgio Monicelli che inventò il nome e impose il genere, il puntale del genere spetterebbe a Roberta Rambelli, autentico ombrello culturale e fucina di idee il

cui esempio ha guidato i futuri editor degli anni Settanta: Valla, Curtoni, Malaguti, Montanari, de Turris e Fusco [...] (Lippi 2007: 261).

Giulia Iannuzzi si sofferma invece sulla loro attività di traduttori, sottolineando l'aspetto formativo della traduzione quale veicolo per assimilare modelli e repertori sia a livello editoriale che di creazione autoriale (2014: 2.2). Il grado di mimesi si estenderà, però, ben oltre l'imitazione delle forme e dei contenuti per abbracciare un discorso più ampio sull'identità.

1.4. ROBERT RAINBELL E GLI ALTRI. L'ETÀ DEGLI ALIAS

La fantascienza italiana viene così a costituirsi non solo di testi, ma anche di posizionamenti strategici, di imitazione delle dinamiche in cui viene prodotta e consumata, come ad esempio nell'autorappresentazione di se stessi come appartenenti a un gruppo di eletti/reietti – i famosi «sacerdoti egiziani» o i «carbonari» a cui fa riferimento Rambelli; o nell'osmotica relazione tra curatore, autore e appassionato, i cui confini sono spesso sfumati, diluiti o fusi in un'unica persona; o nella costruzione di un'identità fittizia 'americana' o comunque straniera, un atteggiamento non dissimile da ciò che occorreva, più o meno negli stessi anni, con le nascenti stelle della musica leggera e del rock nazionale.

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

In poco meno di due anni, Rambelli pubblica, solo su «Cosmo», undici romanzi, la serie di racconti lunghi a puntate *Nove storie per nove pianeti* e altri tre racconti indipendenti. Questa produzione costituisce la gran parte del suo *corpus* narrativo totale (che ammonterà a diciassette romanzi e diciassette racconti) ed è tutto pubblicato, senza eccezioni, impiegando vari pseudonimi maschili e americanizzanti. Il più popolare è Robert Rainbell, impiegato ne *I creatori di mostri* (n. 33, 1959), *Le stelle perdute* (n. 43, 1960), *Oltre il domani* (n. 46, 1960), il racconto breve «Soluzione media» (n. 49, 1960), *Perché la terra*

viva (n. 54, 1960), *Uno straniero da Thule* (n. 61, 1960) e *Senza orizzonte* (n. 70, 1961). Per i racconti Rambelli opta per l'alias John Rainbell che appare in: "Punto d'incontro" (n. 35, 1959), "Plutone: piano incremento vendite" (nn. 60-61, 1960), "Nettuno: La dattilografa" (nn. 62-63-64, 1960), "Urano: disturbi radio" (nn. 64-65-66, 1960), "Saturno: un mostro in esclusiva" (nn. 66-67-68-69, 1960/61), "Giove: gli spettri di Io" (nn. 69-70, 1961), "Marte: sette a zero" (nn. 70-71, 1961), "Terra: esattamente come cent'anni prima" (nn. 71-72-73, 1961), "Venere: la fontana dei desideri" (nn. 73-74-75, 1961), "Mercurio: avamposto del crepuscolo" (nn. 75-76, 1961) e "Il mondo che noi cerchiamo" (nn. 76-77-78, 1961). Joe C. Karpati è lo pseudonimo che Rambelli assegna a due romanzi che definirà più avanti come «tentativi giovanili», ovvero: *I demoni di Antares* (n. 47, 1960) e *Dodicesimo millennio* (n. 51, 1960); con Rocky Docson (il nome del suo cane) firma *Alla deriva nello spazio* (n. 59, 1960) e *Astronave Interstellare* (n. 72, 1961), mentre l'alias Hunk Hanover appare una sola volta come autore de *I giorni di Uskad* (n. 64, 1960).

A questi pseudonimi ne vanno aggiunti altri due utilizzati al di fuori della collana «Cosmo»: A. Robert, con cui firma il racconto breve *L'ombra e Io* sul n. 66 di «Oltre il cielo: missili e razzi» dell'agosto 1960, che si converte poi in A. Roberto nell'edizione francese della rivista; mentre l'unica eccezione all'americanizzazione degli pseudonimi sarà Igor (o Jgor) Latychev con cui Rambelli firma il romanzo breve *Le tre città di Hagen* pubblicato sulla rivista «Super Spazio» (n. 9, 1962) quando Rambelli era già da qualche mese approdata alla CELT.

Roberta Rambelli è tra le figure della fantascienza italiana che maggiormente hanno approfittato della convenzione dello pseudonimo, ma questa pratica risulta quasi imprescindibile per la maggior parte degli autori che inaugurano questa prima fase di riconoscimento autoriale. Infatti, tra le strategie che definiscono l'identità dello 'scrittore di fantascienza' c'è anche quella di mascherarsi, almeno a livello di *ethos* discorsivo, da 'scrittore di fantascienza americano', dato che si consolida la percezione che questa forma narrativa provenga principalmente dagli Stati Uniti e che, per contro, né la lingua, né gli autori italiani posseggano le caratteristiche adeguate per questo tipo di letteratura, come sosterrà l'ormai celebre aneddoto attribuito a Carlo Fruttero sull'impossibilità di un disco volante di atterrare in Italia²⁰.

In questa fase della traiettoria autoriale, che dall'*emersione* porta al *riconoscimento* (Zapata 2011), le identità fittizie, americanizzanti e maschili, sono identità che, in termini bordieauani, presuppongono un posizionamento gerarchico nel campo letterario – in questo caso nel più ristretto campo della letteratura fantascientifica –, e istigano la lotta per la conquista del suo capitale simbolico. Jérôme Meizoz ha definito «postura» questo insieme di strategie e dispositivi che andranno a stabilire la maniera particolare con cui si occupa una posizione nel campo letterario e che può esprimersi sia

20 Su questo aneddoto rimando a Iannuzzi (2014: 1.4) e Saiber (2011).

in termini di ‘condotta’ che in termini di ‘discorso’ (coincidendo in questo caso con la nozione di *ethos*). Una delle forme classiche della «postura» è appunto lo pseudonimo, il quale «permette di stabilire una nuova identità enunciativa distinta da quella biografica. In sostanza, lo pseudonimo trasforma l’autore in un enunciatore fittizio, un personaggio a tutti gli effetti.» (Meizoz 2016: 190, la traduzione è mia).

Pseudonimo come personaggio quindi, creato dallo scrittore per assumere un’identità letteraria che può assolvere varie funzioni. A partire dalla definizione di Meizoz, è possibile tracciare una serie di funzioni attribuibili all’uso di pseudonimi americanizzanti da parte di Rambelli (e più in generale degli scrittori di fantascienza) nella prima fase dello sviluppo di questa forma narrativa²¹.

1.4.1. *La sindrome del “Tu vuoi fa’ l’americano”*

Dietro questa moltiplicazione di identità enunciative che svincolano l’autore dalla propria identità biografica potrebbe nascondersi un vero e proprio desiderio di essere un ‘altro’, di convertirsi in un’altra *persona*, nell’accezione teatrale del termine. Ciò è piuttosto evidente nell’ambito della musica leggera²², dove la postura è più orientata verso la condotta, ossia l’esibizione fisica e presenziale, e la mimesi può prodursi in termini di «parodia» o «traduzione» (Capussotti in Gundle 2006: 370). Si consideri ad esempio il grammelot musicale di Celentano, che scimmiotta la lingua inglese, o le sue movenze sincopate da ‘molleggiato’ che imitano quelle di Elvis, ma sono prive della sua carica erotica, muovendosi piuttosto sul piano del *nonsense* (374). In maniera certo meno diffusa e manifesta rispetto al rock, anche la fantascienza entrò a far parte delle questioni giovanili, elemento nuovo e moderno in una società ancora autoritaria e conservatrice per la quale chi parlava di viaggi spaziali era accolto da «sorrisi di compatimento» (Rambelli

²¹ Va ricordato che il fenomeno degli pseudonimi americaneggianti nella fantascienza (così come in altre forme della cultura di massa) non è limitato all’Italia, ma riguarda molti paesi particolarmente toccati ed influenzati dall’americanizzazione del secondo dopoguerra, tra cui la Spagna, che ebbe un percorso simile a quello italiano nello sviluppo del genere, anche se in periodi leggermente diversi, oppure la Germania e vari paesi dell’America Latina. Cito, a modo di esempio, il caso di María Victoria Rodoreda Sayol, prolifica scrittrice catalana che durante gli anni settanta e ottanta produsse centinaia di opere firmandole con decine di pseudonimi, quasi tutti maschili e americaneggianti.

²² Quando il rock esplose in Italia durante la seconda metà degli anni cinquanta, con la sua carica di «divi americani», è immediatamente seguito da un esercito di pseudo-Elvis nazionali, tanto che una rivista dell’epoca definisce il fenomeno come «trionfo del surrogato» (Merolla 2011: 59-60). Gli ‘urlatori’ italiani adottano pseudonimi americanizzanti, mentre la stampa o i ‘musicarelli’ che allora spopolavano, attribuivano agli artisti origini o parentele ‘americane’ (Gundle 1995: 244).

2006: 14) e chi indossava i jeans rischiava l'arresto²³. A volte i due soggetti coincidevano.

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

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

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

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

Il mascheramento onomastico, potrebbe quindi nascondere una volontà di posizionarsi all'interno del campo letterario (o culturale) fingendo di

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

appartenere alla cultura egemonica, per spogliarsi della propria che si percepisce come retriva e antiquata, per sentirsi partecipi di un rinnovamento culturale e allo stesso tempo per allontanare da sé quelle immagini di arretratezza che lo sguardo egemonico proietta sugli italiani come contraltare della modernità e del progresso.

Rambelli aggiunge un ulteriore grado di mascheramento, poiché oltre alla nazionalità occulta anche il sesso. Infatti, la scrittrice adotta solo pseudonimi maschili. Difficile stabilire se questa scelta sia effettivamente una scelta, se dipenda cioè da un adeguamento di Rambelli ai modelli della fantascienza che, come per il resto dell'ambito letterario e culturale, riproduce, rielabora e trasmette immagini e convenzioni sia di condotta che discorsivi basilariamente patriarcali, concedendo alla donna ben pochi spazi nei quali esprimersi, in pratica ciò che Joanna Russ (2018) definisce *lack of models*. Del resto, il camuffamento dell'identità sessuale nella fantascienza era piuttosto diffuso anche negli Stati Uniti, soprattutto durante il periodo della *golden age*, in cui le autrici o approfittavano dell'ambiguità del proprio nome dal genere neutro, come Leigh Brackett, Leslie F. Stone o Kay Rogers, o riducevano il proprio nome alle sole iniziali, come C.L. Moore (Catherine Lucille Moore), o ancora impiegavano uno pseudonimo, come la stessa Moore per le pubblicazioni scritte a quattro mani con il marito Henry Kuttner, firmate come Lewis Padgett. Per le generazioni successive a Rambelli, il caso più celebre di camuffamento fu quello di Alice Bradley Sheldon, che iniziò a pubblicare verso la fine degli anni sessanta con lo pseudonimo James Tiptree Jr., mantenendo ignota la sua identità sessuale fino al 1977.

È possibile quindi che per Rambelli non vi fossero modelli di riferimento femminili. Ma va sottolineato che Rambelli non fu né la pioniera di questa prima fase di formazione della fantascienza italiana, né la prima ad adottare pseudonimi; e che non tutte le autrici che scrissero prima o in contemporanea a Rambelli seguirono la linea dello pseudonimo maschile e americanizzante. Ad esempio, Maria Teresa Maglione, compagna di Giorgio Monicelli, esordì nel 1953 con *I figli delle stelle*, un racconto apparso in due puntate sulla collana «Urania» e firmato con lo pseudonimo sì americanizzante, ma femminile, Elizabeth Stern. Il suo primo romanzo, *Gli inutili*, è invece datato 1956 e pubblicato sempre su «Urania» in appendice e in quattordici puntate, utilizzando un altro pseudonimo femminile, ma questa volta italiano: Lina Gerelli. Nel proseguimento della sua breve carriera fantascientifica, che si concluse nel 1959, Maglione adottò altri pseudonimi, indistintamente maschili e femminili, italiani e americaneggianti, come Lionel Stern, Esther Scott, Mary Sweater, Patrizia o Patrizio Dalloro, quest'ultimo per le traduzioni e usato indistintamente anche da Giorgio Monicelli. Tra le altre scrittrici attive in questo periodo e di cui si conservano notizie troviamo Nora De Siebert, la cui attività è soprattutto legata alla collana «Cronache dal futuro» della casa editrice Kappa e racchiusa tra il 1957 e il 1958. Il suo

cognome dal suono straniero le permise di non adottare pseudonimi se non in una occasione, quando firmò il romanzo *Ricerca dell'inverosimile* (1958) come Norman Mc Kennedy. Laura Parravicini adottò, per il suo unico romanzo pubblicato su «Cosmo», *Destinazione eternità* (1961) lo pseudonimo Lorraine Parr, mentre Bianca Nulli, anche lei tra le fila di «Cosmo», firmò vari romanzi come Norah Bolton, Beryl Bolton e Beryl Worthy. Unica eccezione agli pseudonimi fu quella di Giovanna Cecchini, che firmò col suo nome tutti i racconti pubblicati sulla rivista «Oltre il cielo», dal 1958 al 1961.

Da questo breve *excursus* si può dedurre che mentre il nome stranierizzante era quasi obbligatorio o comunque ampiamente diffuso, molto meno lo fu il camuffamento sessuale, il che fa supporre che dietro la scelta di Rambelli vi fosse un'effettiva intenzione di occupare uno spazio identitario diverso, un desiderio di conquistare una posizione culturale e sociale normativamente ricoperta dal maschio, anche se solo a livello di «enunciatore fittizio».

1.4.2. *Dispersione*

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

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

Paradossalmente quindi, in questa prima fase, la postura che assicurerebbe un posizionamento nel campo letterario non consisterebbe tanto nel risaltare la propria presenza quanto nel diluirsi e confondersi tra le decine o centinaia di altri nomi, veri o falsi che siano. *Gli autori di fantascienza italiani incominciano ad esistere nel campo letterario occultandosi*. Infatti, non va dimenticato che in questo periodo, definirsi scrittore di fantascienza significava svalutarsi, rischiare di bruciarsi. In questo senso, lo pseudonimo ricopre il suo ruolo più convenzionale, quello che serve a proteggersi dall'esterno creando una distanza con la persona biografica. Ricordiamo il divario tra la cultura d'élite e quella di massa che l'influenza dell'idealismo crociano, del marxismo e dell'intellettuale togliattiano non aiutavano certo a ridurre, denunciando la tendenza diffusa tra i lavoratori di consumare una «produzione letteraria scadente, insignificante, inintelligente: i giornalotti per bambini all'americana, con i “fumetti” e le più pacchiane ed idiote e mostruose avventure; la stampa sportiva di ogni qualità; i canovacci di film da poche lire» (Lucio Lombardo Radice in Gundle 1995: 74). La letteratura di fantascienza era nettamente catalogata come paraletteratura, sottoprodotto della cultura e perciò posizionata, anche fisicamente, al di fuori delle sue sedi ufficiali: biblioteche, librerie, pubblicazioni divulgative, critiche e accademiche (Iannuzzi 2014).

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

1.4.3. Riconoscimento

Dalle due funzioni precedenti, possiamo desumerne una terza relativa alla costruzione del percorso autoriale, ovvero il passaggio dalla fase di 'emersione' a quella del 'riconoscimento'. Ricordiamo che durante l'emersione, l'aspirante autore era più che altro un appassionato che poteva godere solo

di un'approvazione da parte di una cerchia ristretta di conoscenti e consimili (i «carbonari», i «sacerdoti egizi»). Nella fase di 'riconoscimento', l'autore riceve il suo battesimo ufficiale e la sua cerchia si allarga per includere le altre istanze del campo letterario, soprattutto editori e curatori di riviste e collane. Nelle parole di Zapata,

[a]ttraverso la pubblicazione, gli editori esercitano una duplice funzione: l'inserimento socio-professionale, una sorta di riconoscimento simbolico che assicura all'aspirante autore un ruolo nella società, e la remunerazione economica, che gli consentirà eventualmente di vivere del proprio lavoro (2011: 55).

Nel caso di Rambelli, come nella gran parte degli altri scrittori che entrano in questa seconda fase, il riconoscimento dipende dall'adozione di uno pseudonimo americanizzante, che è spesso la condizione richiesta dall'editore per poterli pubblicare²⁴. Lo pseudonimo conferma così la sua natura ambivalente, che da una parte permette l'ingresso ufficiale dello scrittore nel campo (fanta)letterario e dall'altra lo esclude dal riconoscimento del lettore, rafforzando l'idea di quest'ultimo che la fantascienza sia qualcosa che proviene da fuori. Ugo Malaguti, ad esempio, nato nel 1945 e quindi parte di quella generazione di *baby boomers* che accoglie la fantascienza come fenomeno nuovo e prevalentemente *americano*, rivela che leggendo un articolo pubblicato sulla rivista «Galaxy» italiana²⁵, che promuoveva l'uscita imminente di un'antologia di autori nazionali, scoprì con grande sorpresa che alcuni dei suoi autori preferiti erano la stessa persona, e che quella persona era Roberta Rambelli (Malaguti 1980: 8).

Le istanze di legittimazione e riproduzione mantengono perciò vivo per diversi anni il pregiudizio contro l'identità italiana associata allo 'scrittore di fantascienza'. Ciononostante, Giulia Iannuzzi che ha analizzato il caso di «Cosmo», rileva che non c'era in realtà un divario di vendita sostanziale tra gli albi firmati da autori stranieri e quelli di autori italiani sotto pseudonimo, a riprova che il pubblico non percepiva una diminuzione della qualità delle opere italiane e che il pregiudizio quindi non poteva basarsi su un'effettiva mancanza di competenza da parte degli scrittori italiani. Ciò permise alla Ponzoni (la casa editrice che pubblicava «Cosmo») di continuare a pubblicare gli italiani facendoli passare per stranieri, con numerosi vantaggi dal

24 A questo proposito ho avuto la possibilità di intervistare Ernesto Gastaldi, prolifico sceneggiatore che cominciò la sua carriera come scrittore di fantascienza, prima su *Urania* e poi su *Cosmo* con lo pseudonimo di Julian Berry. Gastaldi sostiene che gli editori esigevano lo pseudonimo straniero perché per loro la fantascienza era solo *americana*. Una dichiarazione simile è stata rilasciata dall'autore anche a Luigi Cozzi, per *La storia di Urania e della fantascienza in Italia* (vol. II) poi ripresa da Giulia Iannuzzi (2014: I.2).

25 Si trattava della rubrica *Previsioni* inclusa nel numero 8 (agosto 1961) in cui l'editore Mario Vitali presentava l'antologia *Speciale Tutto Italiano*, curata proprio da Rambelli e che sarebbe apparsa il mese successivo sulla pubblicazione gemella *Galassia*.

punto di vista economico, dato che venivano eliminati «i passaggi logistici e i costi rappresentati, per i testi stranieri, da agenzie letterarie, eventuali lettori editoriali di lingue straniere, traduttori» (Iannuzzi 2014: 2.2).

1.4.4. *Classificazione e frammentazione*

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

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

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

Alberto Anella. In appendice, l'ultima puntata di "Giove: gli spettri di Io" e la prima di "Marte: Sette a zero", entrambi firmati da John Rainbell.

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

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

Tornando invece all'attività autoriale, si può affermare che l'età degli pseudonimi può dirsi conclusa già dal 1962, quando il genere, seguendo grosso modo la rapida curva del boom economico, entra in una fase che è al contempo di espansione e cambiamento, per poi raggiungere una periodo di stanca verso la metà del decennio. Certo, vi sono eccezioni, come per la collana «Cosmo», che continuerà a pubblicare autori italiani sotto pseudonimo fino al 1967, cercando di ravvedersi negli ultimi due numeri prima di chiudere definitivamente lo stesso anno. Già nel 1961, Rambelli cura un'antologia speciale di autori italiani – quella che sorprese Malaguti – per la collana «Galassia» di cui diverrà curatrice ufficiale pochi mesi più tardi, 'svelando' appunto per la prima volta i nomi reali degli autori che si celavano dietro pseudonimi americanizzanti. In questo periodo, gli autori italiani raggiungono un certo grado di maturità e consapevolezza dei propri

mezzi, contemporaneamente però a una progressiva scissione e disaccordo rispetto ai modi di rapportarsi con i modelli statunitensi, di cui non possiamo sottovalutare le coloriture ideologico-politiche. In questa fase, quindi, almeno nella fantascienza scritta, nessuno sente più la necessità di indossare i panni mimetici dello pseudonimo.

Ciò che rimase di tutta questa attività fantascientifica, invece, fu una serie di immagini e un lessico nuovi, che nel penetrare nella cultura ufficiale italiana si convertirono in metafore capaci di spiegare o per lo meno di rappresentare le rapidissime trasformazioni in atto nella società italiana durante il periodo del *boom*.

2.

DA ROBERT RAINBELL A L.P.R. I PRIMI ANNI SESSANTA E L'ESPERIENZA «GALATTICA»

La curva discendente del 'miracolo' italiano è, per molti, come il risveglio dopo una sbronza. Il mondo appare molto più complesso e contraddittorio rispetto a solo qualche anno prima; il realismo sociale non è più uno strumento estetico-critico adeguato e la realtà ha bisogno di essere interpretata attraverso nuovi linguaggi e nuove immagini, che ne mettano in luce «il senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato», come avverte Italo Calvino (2015 [1960]), che sentirà proprio nell'approccio antirealistico la dimensione più congeniale alla sua poetica. Dopo l'esperienza della trilogia de *I nostri antenati* (1952/1959) però, Calvino sente l'esigenza di sperimentare un linguaggio che faccia convergere insieme scienza, filosofia e letteratura, come rivelano la pubblicazione delle *Cosmicomiche* (1965) e il saggio *Filosofia e letteratura* (1967). Ma è soprattutto nella conferenza *Cibernetica e fantasmi (appunti sulla narrativa come processo combinatorio)* (1967) che è più evidente l'impiego di convenzioni e moduli di stampo fantascientifico, come la figura del cervello che da immagine astratta si converte in una scatola elettronica, o la macchina capace di scrivere romanzi¹ e che decreta la morte dell'autore, un motivo che verrà poi integrato narrativamente in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979).

¹ Si consideri ad esempio questo passaggio: «[...] dato che gli sviluppi della cibernetica vertono sulle macchine capaci di apprendere, di cambiare il proprio programma, di sviluppare la propria sensibilità e i propri bisogni, nulla ci vieta di prevedere una macchina letteraria che a un certo punto senta l'insoddisfazione del proprio tradizionalismo e si metta a proporre nuovi modi d'intendere la scrittura, e a sconvolgere completamente i propri codici. Per far contenti i critici che ricercano le omologie tra fatti letterari e fatti storici sociologici economici, la macchina potrebbe collegare i propri cambiamenti di stile alle variazioni di determinati indici statistici della produzione, del reddito, delle spese militari, della distribuzione dei poteri decisionali. Sarà quella la letteratura che corrisponde perfettamente a un'ipotesi teorica, cioè finalmente la letteratura» (Calvino 2015).

Anche Eugenio Montale, nei suoi numerosi contributi saggistici che raccoglierà poi nel 1966 nel volume *Auto da fé*, trova spesso nella speculazione utopico-distopica e nelle proiezioni immaginifiche della fantascienza, gli strumenti adeguati per una riflessione ontologica sull'arte e per una meditazione sulle sorti della specie umana². I punti di contatto tra i due autori sono sorprendenti. Sia Calvino che Montale condividono le preoccupazioni per un'eccessiva meccanizzazione del mondo, per l'imbarbarimento della cultura, per la morte dell'autore, per «l'appiattimento del singolo nella massicciata del collettivo» (Montale, 2016), per la mercificazione dell'arte e della critica, per una possibile catastrofe atomica. Entrambi sentono che, in qualche modo, il punto di vista umanista non offra più una prospettiva sufficiente per osservare il reale, anche se Montale pare soffrirne più di Calvino³.

Il lessico e l'immaginario fantascientifico, insomma, paiono essere in grado di arricchire l'arsenale di strumenti estetici, critici e analitici a disposizione per cercare di rappresentare e interpretare questo fenomeno chiamato realtà. Oltre al cinema, anche parte della letteratura *mainstream* non è immune al fascino contaminante della fantascienza e a partire dalla fine degli anni cinquanta vengono pubblicate diverse opere che ne sfruttano temi e motivi. Si pensi a *Il grande ritratto* (1960) di Dino Buzzati, che riprende il *topos* della donna artificiale, una delle innumerevoli metamorfosi tecnologiche del mito di Pigmalione e Galatea (López-Pellisa 2015); o a *Il robot e il minotauro* (1963) che raccoglie un romanzo breve e vari racconti del divulgatore scientifico Roberto Vacca, che qualche anno più tardi pubblicherà il saggio *Il medioevo prossimo venturo* (1971) basato sul lavoro del Club di Roma; oppure ancora *Il Diario Minimo* (1963) di Umberto Eco, che propone alcuni esempi egregi di fantasaggistica, sottogenere della fantascienza che adotta lo schema formale del saggio per esporre soggetti inventati. Nel 1965, Italo Calvino pubblica *Le cosmicomiche* (1965) un'antologia in cui l'autore può proporre la sua particolare sintesi delle 'due culture' e che Montale recensì come «un fantascientifico alla rovescia» perché proiettato verso un passato lontanissimo anziché un futuro immaginato, «a complex mixture of mythology and cosmology» (Gallo 2015: 262). Nello stesso anno esce *Le storie naturali* (1965) di Primo Levi, una serie di racconti fantascientifici *tout court*, scaturiti dalla tensione ambigua dell'autore, in bilico tra la professione di chimico e quella di scrittore, che affermerà: «Io sono un anfibio [...] un centauro (ho anche scritto dei racconti sui centauri). E mi pare che l'ambiguità della fantascienza rispecchi il mio destino attuale.» (Levi in Cassata 2016: c. 2). Levi afferma di aver scritto i racconti «di getto [...] per dare forma

2 Si legga *L'albero dell'arte* in Montale (2016), che potrebbe figurare tranquillamente come una possibile trama fantascientifica o come un'accertata *anticipazione* sul nostro presente.

3 Si comparino, ad esempio, i saggi *Oggi e domani* e *Le magnifiche sorti* di Montale (2016) in cui l'autore sente l'inadeguatezza di questa prospettiva, eppure non è sicuro di poterla abbandonare, con il saggio *Vittorini: letteratura e progettazione* (Calvino 2015) in cui la posizione dell'autore sembra addirittura vicina alle teorie del postumanesimo critico e filosofico.

narrativa [...] a un certo tipo di esperienza non rara: l'esperienza di una smagliatura, di un vizio di forma che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale» (2016 c.2). Un vizio di forma che influisce anche nelle congetture utopiche de *La macchina mondiale* (1965) di Paolo Volponi, dove il protagonista, un contadino marchigiano degli anni cinquanta del ventesimo secolo e appena alfabetizzato, compone un trattato in cui ipotizza che gli esseri umani sono in realtà macchine create da alieni che chiama *automi-autori*, e che nel futuro dell'umanità potrà esserci spazio per una società nuova, basata sull'armonia e la pace universale; oppure nella *Fantarca* (1965) di Giuseppe Berto, una farsa fantascientifica che segue le vicende di un gruppo di emigranti del sud che si imbarcano sulla nave spaziale *Speranza 5* in direzione Saturno, ultimi superstiti di un mondo annichilito dalla guerra.

E nemmeno la letteratura marcatamente realista riesce a mantenersi del tutto immune al richiamo utopico e speculativo, come occorre, ad esempio, nelle poche pagine de *La vita agra* (1962) che Luciano Bianciardi dedica a immaginare un futuro in cui i cittadini rinunciano a far parte del meccanismo capitalista convertendo il mondo in una specie di Arcadia post-tecnologica⁴.

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

Domenico Gallo ha rilevato che:

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

4 Rimando a Bianciardi (2019: 160-165).

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

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

In questo contesto culturale ambiguo e complesso, Rambelli lavorerà assiduamente, sia all'interno che all'esterno del ghetto, per tentare di riequilibrare l'asimmetria tra letteratura fantascientifica e letteratura ufficiale. All'interno, attraverso un cambio, tanto nella forma del *medium* in cui veniva presentata la fantascienza, ossia il libro, quanto nei contenuti, basati soprattutto, ma non solo, sul filone sociologico del genere. All'esterno, attraverso una costante attività di mediazione con le varie istanze della cultura ufficiale, grosse case editrici, giornalisti, intellettuali, artisti, che contribuirono a creare quelle «holes and breaches» nel diaframma che separava le due letterature.

Rambelli non fu certo l'unica tra gli eletti/reietti del ghetto a cercare di infrangere queste barriere culturali, come prova l'esperienza di Sandro Sandrelli, che con *Interplanet* (1962-1965), la sua serie di antologie dedicate alla fantascienza italiana, riuscì a coinvolgere autori come Ennio Flaiano, Elemire Zolla, Primo Levi, Roberto Vacca e Alberto Moravia; oppure l'esperimento di *Futuro* (1963-1964) una rivista di fantascienza raffinata con cui i curatori, Lino Aldani, Massimo Lo Jacono e, in un primo tempo, Giulio Raiola, tentarono di coinvolgere gli intellettuali italiani e di avvincere un pubblico più colto. Tuttavia, sebbene motivati da intenzioni analoghe, i presupposti e le strategie di queste iniziative furono molto diverse, e in un certo senso antitetiche, rispetto a quelle di Roberta Rambelli. Mentre i primi tentavano di portare la cultura ufficiale all'interno del ghetto, il raggio d'azione di Rambelli apriva il ghetto verso l'esterno. Eppure, proprio nel momento in cui il suo lavoro stava portando numerosi risultati interessanti,

Rambelli interruppe bruscamente il suo rapporto attivo (e attivista) con la fantascienza. Purtroppo, questa defezione si andò a sommare a un rapporto conflittuale con numerose figure della comunità fantascientifica italiana, condannandola a scivolare rapidamente nell'oblio della comunità stessa, che nei decenni successivi ne ignorò il lavoro o la relegò ai margini della storiografia del genere.

2.1. «SPECIALE “TUTTO ITALIANO”»

*E poi cominciai ad occuparmi di Galassia.
Non avevo mai diretto una rivista di sf, ma sapevo una cosa:
per combinare qualcosa di buono, dovevo guardare cosa avevano
fatto gli altri, e fare esattamente il contrario.*
R. Rambelli, «Galassia» e io, «Nova SF*» 32 (74), 1998

Agli inizi degli anni ottanta, Roberta Rambelli scrive «Galassia» e io, un lungo intervento autobiografico che ripercorre il periodo in cui ricopriva il ruolo di curatrice della rivista «Galaxy», della collana «Galassia»⁵ e altre pubblicazioni presso la CELT. Il testo verrà pubblicato postumo nel 1998 sulla rivista di Malaguti «Nova SF*» e poi di nuovo nel 2007 su «Mystero», rivista curata da Cozzi, per poi approdare finalmente su *I fabbricanti di universi* (2010) il quarto volume della *Storia di Urania e della fantascienza in Italia* curata dallo stesso Cozzi.

Si tratta dell'unica testimonianza autobiografica estesa di Rambelli, che con ironia e una punta d'amarrezza, offre il suo punto di vista sul panorama fantascientifico nazionale degli anni sessanta, ritrae profili tanto spassosi quanto implacabili dei suoi protagonisti e approfitta dell'occasione per chiarire la sua posizione riguardo ai dissidi, le dispute e le controversie che caratterizzarono buona parte di quel periodo e che contribuirono a innescare il suo allontanamento dalla fantascienza.

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

Un giorno, nel 1961, quando avevo già pubblicato diversi romanzi sulla *Cosmo* di Ponzoni, venne a cercarmi il dottor Vitali, che era l'editore piacentino della versione italiana di *Galaxy*, il qua-

5 Sulla genesi di «Galaxy» e «Galassia» rimando a Iannuzzi (2014).

le aveva abbinato da qualche mese a quella rivista una seconda pubblicazione, *Galassia*, tutta dedicata ai romanzi. [...] Mi disse, molto francamente, che se non gliela rimettevo in piedi in sei o sette mesi, l'avrebbe chiusa, perché finora era largamente passiva. I racconti italiani li aveva già, disse: o, almeno ne aveva parecchi: su *Galassia* e *Galaxy* pubblicava da un po' di tempo, in un'appendice chiamata "Accademia", i migliori tra i racconti che gli mandavano i lettori. La sfida era interessante: non sarei stata una romagnola degna di questo nome se non l'avessi accettata (Rambelli 1998: 205).

Un recente apporto di Ugo Malaguti entra nei dettagli dei retroscena che portarono a questo primo incontro tra Rambelli e Mario Vitali, raccontando di una crisi mistica che colpì una delle traduttrici che lavoravano per Vitali, la quale fuggì in India portandosi dietro (o cestinando) le uniche copie dei sei romanzi anglo-statunitensi acquistati presso l'ALI (Agenzia Letteraria Internazionale) di Erich Linder, l'agenzia che gestiva gran parte dei diritti delle opere straniere e che lei avrebbe dovuto tradurre e consegnare già da tempo. Vitali si trovò così senza romanzi e senza traduzioni per poter proseguire la collana e si mise in fretta alla ricerca di qualcuno che potesse risolvere la situazione⁶. Così si produsse la fortunosa convergenza tra una situazione imprevista che aveva colpito l'editore piacentino e la disposizione di Rambelli ad ampliare i suoi orizzonti e a occupare posizioni più ambiziose nello spazio che poteva offrire la fantascienza italiana in quel momento. Rambelli era ancora Robert Rainbell, una scrittrice in piena fase di riconoscimento (ma occultata dagli pseudonimi), la cui prolifica attività per «Cosmo» non riusciva a generare profitti sufficienti, una situazione che peggiorò con un cambio nelle politiche retributive dell'editore Ponzoni che la spinsero ad abbandonare la collana (Iannuzzi 2014: 2.1). La proposta di Mario Vitali giunse quindi come un'occasione da non perdere per Rambelli, che dieci giorni dopo il primo appuntamento con l'editore si ripresenterà a Piacenza «con la ricevuta della spedizione dei sei volumi scomparsi [...] la copia di un paio di contratti preparati da Erich Linder per due romanzi che lei aveva letto e che riteneva all'altezza di *Galassia* [e] la scaletta dell'antologia italiana richiesta dall'editore [...]» (Malaguti 2020: 19). Di tutto ciò, sembra che la ricerca di racconti decenti da poter includere nell'antologia italiana, pescando dalla rubrica *Accademia* di «Galassia», sia stato il problema più difficile da risolvere:

Cominciai a setacciare i racconti dei lettori. E scoprii, indipendentemente da Sturgeon, quello che Sturgeon aveva sentenziato anni prima: "Il novanta per cento di tutto è pattume". C'erano decine di racconti, scritti in un italiano con le stampe, [...]; c'e-

⁶ Si veda Malaguti 2020: 7-20.

rano altre decine di racconti con marziani-carciofo invasori, e in poche parole, esempi preclari di quelli che, come scoprii poi, erano i tre generi più sfruttati dai principianti di tutto il mondo, spiritosamente sintetizzati così da un critico americano: “io sono l'ultimo uomo rimasto sulla Terra”, “chiudi la porta, nonno, arrivano i vampiri”; “agente, quella formica ha rapito mia moglie”. Fu una selezione atroce, e non riuscii a pescare più di tre o quattro racconti pubblicabili (Rambelli 1998: 206).

Alla fine, Rambelli selezionerà solo due racconti tra gli esordienti di *Accademia*, sugli otto complessivi che formeranno l'antologia: *Fame interiore* di Giorgio Venturi e *Lo zpi da compagnia* di Antonino Jacona. Per il resto, Rambelli si affidò ai pochi autori consolidati che conosceva e ai contatti ottenuti attraverso «Cosmo», scegliendo infine: *Difficoltà per la critica* di Andrea Canal, (pseudonimo del pittore Lucio Saffaro) in quel periodo amico fraterno di Rambelli; *Morte di un agente segreto* di Lino Aldani, all'epoca talentuoso autore di racconti sulla rivista «Oltre il cielo»; *Divinazione zero* di Claudio Marin, un amico di Andrea Canal; *Preludio alla tirannia* di Bianca Nulli, autrice che cominciò a pubblicare su «Cosmo» poco prima che Rambelli lasciasse; e *Il prototipo* di Sandro Sandrelli, autore che di lì a poco, insieme Rambelli e Aldani, si convertirà in uno dei perni della fantascienza italiana degli anni sessanta. Vitali approvò quella selezione, ma «volle che la stessa Roberta – che non amava autopubblicarsi – aggiungesse qualcosa di suo (Malaguti 2020: 19). Rambelli scelse *Parricidio*, uno dei suoi racconti migliori e lo propose in lettura a Vitali vincendo le sue remore: «Il dottor Vitali mi assicurò che andava bene così, che a lui il racconto era piaciuto, e così fu» (Rambelli 1998: 206).

Questa esitazione rispetto alla possibilità di includere le proprie opere su pubblicazioni curate da lei costituirà un tratto tipico della gestione di Rambelli, probabilmente in bilico tra un'effettiva remora deontologica e una mai domata insicurezza sulle sue capacità di autrice. Con l'eccezione de *Il libro di Fars*, pubblicato due numeri dopo l'antologia italiana, cavalcando forse l'onda dell'entusiasmo per gli autori nazionali e non avendo comunque ancora assunto ufficialmente l'incarico presso la CELT, Rambelli pubblicherà soltanto un racconto durante i quattro anni della sua gestione e dovette anche pagare cara la sua scelta, scatenando accuse e polemiche proprio da parte di figure, come Aldani e Sandrelli, che lei stessa aveva promosso. Queste accuse produrranno un pregiudizio duraturo, tanto che Vittorio Curtoni, che gestì «Galassia» negli anni settanta – e che non disdegnò affatto l'autopubblicazione —, scrisse che in quel periodo Rambelli, tra gli italiani, pubblicava soltanto se stessa e Malaguti (Curtoni 1977: 60).

Ad ogni modo, l'antologia ebbe un discreto successo e segnò almeno un punto di svolta decisivo nello sviluppo della fantascienza italiana:

l'emancipazione dagli pseudonimi americanizzanti. Fu infatti per promuovere l'antologia, che l'editore della CELT, Mario Vitali rivelò, sul numero di agosto di «Galaxy», le identità italiane che si celavano dietro i numerosi pseudonimi che popolavano le pubblicazioni di allora:

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

In base a queste rivelazioni e anche rispetto ad altre sue dichiarazioni apparse in numeri anteriori, l'intenzione dell'editore sembrava quella di dar continuità all'antologia con pubblicazioni periodiche di autori italiani. Invece, nonostante gli annunci, bisognerà aspettare fino all'agosto del 1967, quando «Galassia» era ormai da due anni in mano ad Ugo Malaguti, per tornare a veder pubblicata un'antologia italiana. Questa presunta marcia indietro da parte dell'editore costituirà un ennesimo motivo di controversia fra i discordanti protagonisti della fantascienza italiana, che esigevano più spazio editoriale e lo vedevano invece sistematicamente occupato da autori angloamericani. Basta leggere il resto dell'annuncio di Vitali per rendersi conto dell'approccio cauto e prudente con cui l'editore avverte il lettore che si tratta di un 'tentativo', di un 'esperimento' per dare visibilità ad autori che stanno muovendo i loro 'primi passi' nel mondo della fantascienza. Il giudizio finale su questo esperimento è rimesso al lettore che dovrà decretare se questo tentativo dovrà continuare o meno.

La natura sperimentale dell'antologia e l'importanza del giudizio del lettore vengono ribaditi sul numero successivo di «Galaxy» che presenta ufficialmente l'antologia nella rubrica *Previsioni*, non firmata ma redatta probabilmente dalla stessa Rambelli, la quale firma invece con l'acronimo L.P.R.⁷ una recensione in appendice allo stesso numero⁸. L'adozione di un

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

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

acronimo permette a Rambelli di sdoppiarsi e distanziarsi dalla Rambelli scrittrice (che in questo periodo ancora convivono) simulando una presentazione allografa che la rivela finalmente come identità autoriale emancipata dalla maschera dello pseudonimo.

Nella prefazione dell'antologia, l'identità allografa le serve inoltre per emettere giudizi di valore e collocare i vari autori (tra cui se stessa) in una certa posizione del campo letterario fantascientifico piuttosto che in un'altra:

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

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

L.P.R. colloca quindi N. L. Janda (pseudonimo impiegato allora da Lino Aldani) e sé stessa tra le figure autorevoli dell'antologia. Sono loro i nomi di spicco, gli autori *affermati* e *tradotti*. Attraverso questa finta presentazione allografa⁹, Rambelli può legittimarsi (insieme ad Aldani) come figura preminente della fantascienza italiana. Ma una volta collocatasi nella parte più alta della graduatoria L.P.R./Rambelli preferisce posizionarsi un gradino sotto, assegnando il protagonismo a N. L. Janda, «il più coraggioso di tutti, quello Janda che non ha mai accettato di... travestirsi da americano, neppure agli esordi della sua brillante carriera di autore di fantascienza». Le qualità di Aldani vengono reiterate nelle brevi note biografiche che chiudono il fascicolo: «È il più forte e il più spietato dei narratori italiani di science-fiction, ed è stato paragonato per queste sue qualità a Richard Matheson», parole che verranno riprese ed estese nel saggio dello stesso Aldani, *La Fantascienza*

⁹ Sull'importanza delle presentazioni allografe e altre strategie che servono a costruire il discorso della postura o messa in scena autoriale, rimando a J. L. Diaz (2016: 161- 175, in particolare 171-172).

(1962), scritto più o meno nello stesso periodo e pubblicato fuori collana dalla CELT pochi mesi dopo l'antologia¹⁰.

In un'intervista realizzata da Luigi Cozzi a Lino Aldani, lo scrittore dichiarò che l'obiettivo ultimo dell'antologia della CELT «era quello di convincere del valore degli autori italiani il dottor Vitali, il quale era già stato convinto dalla signora Rambelli a dare agli italiani uno spazio piuttosto considerevole su *Galassia*, almeno una metà. Un numero sì e uno no di *Galassia* avrebbe dovuto essere italiano, più o meno...» (Cozzi 2010: 1536).

Rambelli, insomma, ancora in una fase di transizione dalla traiettoria autoriale a quella editoriale, si propone come intermediaria tra i due mondi, cercando spazi d'azione più ampi e dignitosi per la fantascienza e per gli autori italiani, spazi che le case editrici, e più in generale la cultura ufficiale, non erano disposte a concedere. Intorno al periodo in cui stava preparando l'antologia per «Galassia», ad esempio, Rambelli aveva proposto un'altra antologia italiana alla Rizzoli (Rambelli 1998: 212; Cozzi 2010: 1536), che dopo un paio di settimane di tentennamenti declinò l'offerta.

Proseguendo nel percorso di Rambelli alla CELT, nel numero di «Galaxy» successivo all'uscita dell'antologia, L.P.R./Rambelli interviene nella rubrica di posta, entrando per la prima volta in contatto con i lettori, che sembra abbiano decretato il successo del numero italiano. Scopriamo ad esempio l'entusiasmo di un giovanissimo Gianfranco De Turreis¹¹ che vorrebbe «Galassia» interamente dedicata alla fantascienza nazionale. Molto significativa è inoltre la replica di L.P.R./Rambelli a un tale (o una tale) G.L. Merati di Luino: «Grazie per gli elogi alla nostra riscoperta degli autori italiani, che abbiamo catturato, come lei scrive, nella quasi totalità. Robert Rainbell si è divertita nel sapersi immaginata come una feroce zitella, mentre è sposata ed ha un bimbo di due anni» (Rambelli 1961d: 2 cop.). Oltre alla conferma del gradimento dei lettori per l'antologia, si noti un ennesimo sdoppiamento – L.P.R., Rainbell – che permette all'autrice/curatrice non solo di giocare con le differenti istanze del campo fantaletterario, ma anche di spiazzare l'implicito pregiudizio di genere del/la lettore/rice proponendo l'equivalenza defamiliarizzante Robert Rainbell = madre e moglie, anziché «feroce zitella».

Attraverso questa e altre numerose risposte, Rambelli costruisce il suo *ethos* di curatrice, attenta ad adottare un tono confidenziale e ironico, ma

¹⁰ Queste presunte lodi di Aldani a sé stesso contribuirono ad alimentare una polemica che «fu causa della rottura di molti rapporti in faticoso equilibrio» (Rambelli 1998: 211). Su questo argomento si tornerà più avanti.

¹¹ De Turreis fu egli stesso autore di numerosi racconti pubblicati soprattutto sulla rivista «Oltre il cielo», di cui divenne in seguito anche curatore insieme all'amico e collega Sebastiano Fusco. Il duo firmerà poi numerosi interventi, saggi, presentazioni e articoli e antologie sia sulla fantascienza italiana sia, più in generale, sulla letteratura fantastica e le dottrine esoteriche. Il suo orientamento politico, dichiaratamente a destra, fu causa di numerosi scontri con vari protagonisti della fantascienza italiana di orientamento opposto, in particolare verso la fine degli anni settanta.

capace anche di proiettare autorevolezza ed esperienza. Esempio, in questo senso, la risposta a tale F.G. di Roma, in cui L.P.R./Rambelli scova tutte le fonti che hanno ‘ispirato’ i racconti inviati dal lettore, dimostrando l’ampiezza delle sue conoscenze e, di conseguenza, la credibilità del suo ruolo:

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

Una risposta certo significativa da parte di chi aveva iniziato la sua carriera autoriale assimilando gran parte di quei modelli.

La rubrica di posta si converte insomma nel luogo d’incontro per eccellenza tra le varie istanze. È questo lo spazio dedicato ai giudizi sui racconti inviati dai lettori, qui si risponde alle curiosità su autori e opere; qui si crea e si forgia il *fandom*, qui appaiono i futuri scrittori, critici e curatori. Esiste, infatti, nella fantascienza, più che in ogni altro genere letterario, un forte scambio osmotico tra scrittori, traduttori, editori, curatori e *fandom* che arrivano spesso a intersecarsi e in alcuni casi a sovrapporsi fluidamente in un unico soggetto¹². Questa stretta rete di interconnessione e interscambio è alla base della grande resilienza della fantascienza, ma ne determina anche l’inerente caratteristica autoghehettizzante. Si vedrà più avanti come Rambelli cercherà di districarsi da questo circolo vizioso, attraverso una serie di operazioni e strategie che mirano ad aprire un dialogo con la cultura *mainstream*. Prima però dovrà consolidare la sua reputazione come autrice e curatrice di fantascienza.

Il numero undici di «Galassia» ospita proprio un romanzo di Roberta Rambelli, *Il libro di Fars* (1961), una rivisitazione in chiave fantascientifica del mito di Gilgamesh. Rambelli si era premurata di proporre il romanzo a Mario Vitali prima di assumere la cura ufficiale della collana – che avverrà solo tre numeri più tardi – assillata dai soliti scrupoli etico-professionali e l’editore aveva dato la sua approvazione (Rambelli 1998: 211). Significativamente, il nome dell’autrice fa il suo debutto ufficiale in copertina con, di fianco e tra parentesi, il suo pseudonimo più famoso, Robert

¹² Sull’importanza dei ruoli e dell’attività dei curatori (editors) e dei lettori nella produzione fantascientifica si veda, ad esempio, Delany (2012: 174) e Cordesse (1975: 164).

Rainbell, marcando un vero e proprio passaggio di consegne. Ma la peculiarità di questo numero risiede nella sua stessa composizione, che rimane forse un *unicum* in tutta la collana. Il romanzo di Rambelli è pubblicato infatti senza rubriche aggiuntive, con l'eccezione di un prologo autografo dal titolo *La parola all'autore* che occupa la seconda e terza di copertina.

Il prologo permette a Rambelli di mettere da parte l'*ethos* di curatrice, e apparire con la propria «identità autoriale, visibile e localizzabile» (Diaz 2016: 168) che presenta se stessa e la sua opera. L'autrice introduce innanzitutto il lettore al poema sumerico, identificandone le origini e ciò che interpreta come temi per lei più rilevanti, come l'amicizia (il romanzo è infatti dedicato ad Andrea Canal) e l'immortalità. In seguito, esamina le possibili affinità del poema con la fantascienza:

è uno dei primi testi cui possiamo attribuire il fascino d'una storia in cui cognizioni reali si esaltino in una nuova dimensione, attraverso il gioco fantastico, senza sconfinare nella pura favola. In un certo senso, l'epopea di Gilgamesh precorre le teorie della moderna *science-fiction*" (Rambelli 1961h: 2 cop.).

In questa relazione tra 'cognizioni reali' e 'gioco fantastico' possiamo già leggere in qualche modo un'anticipazione al concetto di 'straniamento cognitivo' che Darko Suvin elaborerà molti anni più tardi, il quale, tra l'altro, inserirà proprio *Gilgamesh* tra i possibili testi della profantascienza (Suvin 1979: 5).

La presentazione di Rambelli prosegue citando un precedente tentativo di adattamento: *I signori del tempo* (*The Time Masters*, 1953) di Wilson Tucker. Ciò le permette, da una parte, di giustificare la propria opera affiancandola a quella di uno scrittore in quel momento più autorevole, dall'altra, di introdurre la propria versione «più umilmente, senza le particolari audacie di Tucker», descrivendone poi le intenzioni e gli approcci. Per questi ultimi, l'autrice cita le due fonti primarie¹³ da cui ha tratto il poema, le quali si differenziano per gli esiti diversi che riportano nel duello tra Gilgamesh ed Enkidu, e giustifica la scelta di affidarsi a una piuttosto che all'altra fonte, non per maggiore o minore ortodossia, ma perché «più interessante ai fini della rappresentazione degli avvenimenti». Infatti, conclude Rambelli, le motivazioni che l'hanno portata a scrivere il romanzo sono dettate «non da una pretesa di costruire una parafrasi romanzesca a una realtà archeologica e letteraria, ma semplicemente raccontare una storia, per me affascinante, in chiave di *science-fiction*» (Rambelli 1961h: 3 cop.).

Attraverso il prologo, l'autrice può finalmente presentare se stessa, 'screinarsi' dalla produzione frammentata e indifferenziata di «Cosmo»,

¹³ Si tratta di G.B. Roggia (1944), *L'epopea di Gilgamesh*, F.lli Bocca e T.H. Gaster (1960), *Le più antiche storie del mondo*, Einaudi.

emanciparsi dagli pseudonimi ed emergere come scrittrice solida, che dimostra ampie competenze sia in ambito fantascientifico che umanistico, che ha nelle corde della sua poetica la capacità di tracciare una linea di continuità tra la mitologia e l'epica classiche e il nuovo genere letterario che nasce dalla civiltà delle macchine e dai nuovi sistemi di produzione. Rambelli è infatti avida lettrice di fantascienza e studiosa di culture e civiltà antiche, in costante tensione tra la forza attrattiva del passato e quella propulsiva del futuro, una tensione che ritroveremo disseminata lungo tutta la sua variegata carriera professionale.

Significativamente, però, questa sua presentazione 'ufficiale' che parrebbe inaugurare una fase di consacrazione per Rambelli come scrittrice, coincide invece con repentino cambio di rotta. La cura delle pubblicazioni della CELT, le traduzioni e i numerosi progetti editoriali assorbono la maggior parte della sua attenzione e del suo tempo, riducendo drasticamente la sua attività autoriale. Al contempo, l'approcciarsi continuo alla nuova corrente della *social science fiction* statunitense produce in Rambelli un sentimento conflittuale verso le proprie opere precedenti¹⁴. Promuovendo un tipo di fantascienza più matura, si sentirà in dovere di condannarne il filone più ingenuo e deteriore, quello della fantascienza cosiddetta avventurosa, al quale sente di aver contribuito con parte della sua produzione per «Cosmo». Inoltre, e forse questo è il punto più importante, il progetto di dedicare la metà di «Galassia» agli autori italiani fallisce, scatenando una serie di conseguenze.

2.2. «GALASSIA» E LA CREAZIONE DI UN ETHOS AUTOREVOLE

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

La politica editoriale di Roberta Rambelli prevede l'introduzione di innovazioni sostanziali sia nella ricerca del materiale da pubblicare sia nei modi in cui questo materiale viene presentato e pubblicato. Per quanto riguarda il primo punto, Rambelli riesce ad ampliare i canali attraverso i quali scovare e comprare i romanzi stranieri. Oltre all'ALI di Erich Linder, dove può

¹⁴ Rambelli espresse una vera e propria autocensura verso le sue opere 'avventurose', sebbene in chiave ironica, in alcune lettere indirizzate al suo futuro pupillo Luigi Cozzi, arrivando ad affermare: «Sono fermamente convinta che avrei reso un miglior servizio alla sf se non avessi mai scritto niente. Ho sulla coscienza certi obbrobri da far sfigurare anche Bessière [...]» (si veda Cozzi 2010: 1474). Anche Ugo Malaguti, anni più tardi, confermerà quest'attitudine di Rambelli: «[...] il rapporto tra Roberta e le proprie opere era di amore/odio, non so quante volte io la sollecitai a scrivere qualche nuovo racconto, raccogliendo sempre meno di quanto avrei desiderato» (Malaguti 1996b: 258).

consultare i titoli stranieri disponibili – anche se spesso deve accontentarsi delle briciole lasciate da Mondadori, oppure sperare in qualche gemma nascosta e passata inosservata —, Rambelli dispone di un indirizzario di autori angloamericani in possesso di Vitali, che usa per ricevere informazioni rispetto a opere inedite in Italia. Una terza fonte di approvvigionamento è il catalogo di un «‘bancarellaro’ americano specializzato in fantascienza» (Rambelli 1998: 207) che si rivelerà una fonte preziosa. Rambelli prova inoltre a bypassare, ove possibile, le agenzie letterarie, scrivendo direttamente alle case editrici che trattano gli autori più famosi, o agli autori stessi.

Questa ricerca di contatti diretti permette a Rambelli di allacciare rapporti con alcuni tra i maggiori autori della fantascienza angloamericana, tra cui Clifford Simak, il suo autore preferito, Ray Bradbury e soprattutto Isaac Asimov, con cui instaurerà un’amicizia epistolare molto intensa:

Mi mandò una sua fotografia, chiese la mia, e comincio a farmi una garbatissima corte [...] la corrispondenza tra me e Isaac continuò al ritmo di due lettere per settimana [...] Me ne servii, senza scrupoli, per farmi mandare da lui suoi libri esauriti, come *Nine Tomorrows* e per indurlo a rastrellare tra le vecchie riviste per fornirmi racconti ormai irrimediabili» (Rambelli 1998: 207-208).

In seguito, avvierà una significativa relazione professionale con Kurt Vonnegut, autore che scopre per caso durante uno dei suoi rastrellamenti all’ALI, pescando *The Sirens of Titan* (1959) e che viene introdotto per la prima volta in Italia proprio grazie alla sua intercessione. La curatrice stabilisce poi importanti collaborazioni con Harry Harrison, Walter Ernsting, agente tedesco di Alfred Van Vogt e co-creatore di *Perry Rhodan* ed Edward John ‘Ted’ Carnell, editore della rinomata rivista inglese *New Worlds* nonché agente di numerosi autori inglesi, con cui Rambelli manterrà una relazione professionale difficile e turbolenta, ricordando ironicamente che «metà dei capelli bianchi che ho attualmente me li sono procurati in quel periodo trattando con lui» (224).

Per quanto riguarda la pubblicazione del materiale, Rambelli punta sulle traduzioni integrali di romanzi e antologie di racconti. Questa decisione, mirata a distanziarsi definitivamente dalle pratiche di ‘amputazioni’ e rimaneggiamenti che occorre in pubblicazioni come «Urania» o «Cosmo», comportava una difficoltà aggiuntiva nella ricerca di materiale, che doveva aggiustarsi al limite di paginazione dei fascicoli, allora attorno alle 144 pagine. In alcuni casi, Rambelli rimediava rimpicciolendo il carattere tipografico o eliminando le rubriche peritestuali e i racconti in appendice. Quando però riusciva a procurarsi opere di un certo valore, ma non adattabili al formato di «Galassia», le metteva da parte per progetti futuri, come accadde per *I, Robot* (1950) di Asimov, proposto a Bompiani e pubblicato nel 1963 e il già

citato *Sirens of Titan* di Kurt Vonnegut, che entrò a far parte della collana «Science Fiction book Club» (di seguito «SFBC»). Rambelli fu anche molto sensibile all'aspetto grafico della collana, cosciente che si trattasse di una pubblicazione al limite del *pulp*. Per le copertine, avrebbe voluto una soluzione simile a ciò che l'allora esordiente Guido Crepax aveva realizzato per i primi numeri della «Galaxy» italiana. Fortunatamente, riuscì a scovare due giovani e talentosi fratelli in cerca di esperienza: Duccio e Ferruccio Alessandri, che per qualche tempo le assicurarono copertine e contributi grafici di qualità. Inoltre, apportò alcune innovazioni minori nelle traduzioni, come la sostituzione del pronome allocutivo di cortesia 'voi' con 'lei'¹⁵.

Attraverso la rubrica *Previsioni*, Rambelli offrì per la prima volta ai lettori una presentazione del romanzo, cercando di collocarlo, ove possibile, nel suo contesto storico, attraverso informazioni sull'opera e dati bio-bibliografici sull'autore, anche se non mancarono, in questi primi tentativi, alcuni abbagli dovuti alla difficoltà nel reperire informazioni su date e autori, complicate ancora di più dalla selva di pseudonimi e collaborazioni tra stranieri. La rubrica includeva spesso anche interventi critici e spunti di riflessione, aprendosi come un nuovo e prezioso spazio di dibattito con la comunità fantascientifica. Certo, come evidenzia Iannuzzi (2014: 4.1), gli interventi della curatrice furono caratterizzati da una certa ambiguità, poiché gli «in-tenti critico-informativi» erano vincolati anche agli interessi di mercato e di conseguenza alla necessità di promuovere l'opera.

È indubbio comunque, che in questi primi spazi peritestuali come *Previsioni* o *La posta di Galaxy* si forma la voce, l'ethos della Rambelli curatrice, un ethos che è al contempo autorevole e affabile, che sfoggia le proprie conoscenze, ma non lesina su particolari più confidenziali su come sia riuscita ad accaparrarsi una tal opera o a comunicare con tal autore, etc. Attraverso queste strategie, Rambelli conquista la fiducia e la 'fedeltà' dei lettori, alcuni dei quali si convertono nello zoccolo duro degli appassionati, ed entrano a far parte di quel processo osmotico tra le varie istanze del campo, che si attiva soprattutto grazie alla rubrica della posta e la pubblicazione di racconti dei lettori. Molti di quelli che diverranno autori, curatori, critici ed esperti della fantascienza italiana negli anni a venire passarono per le rubriche di «Galassia» e «Galaxy»: pensiamo ai futuri collaboratori di Rambelli, Ugo Malaguti e Luigi Cozzi, ma anche a Gianfranco de Turreis, Vittorio Catani, Bonvi¹⁶, Franco Fossati, Alessandro Mussi, Massimo Pandolfi, Piero

¹⁵ Rambelli stessa fece uso del *voi* di cortesia in alcuni romanzi del periodo «Cosmo», certamente un lascito della formazione scolastica di epoca fascista. Sull'uso del *voi* di cortesia si veda Bricchi (2018).

¹⁶ Soprattutto in collaborazione con Francesco Guccini, con cui scrisse alcuni racconti. I due realizzarono poi un'antologia di storie fantascientifiche a fumetti intitolata, *Storie dello spazio profondo*, pubblicata per la prima volta e parzialmente sulla rivista «Psyco» della casa editrice Naka nel 1970 e successivamente apparsa in volume per vari editori fino ad approdare su Mondadori Comics nel 2016.

Prosperi, Sandro Sandrelli, Carlo Pagetti, Giuseppe Pederiali, Carla Parsi-Bastogi (che tornava alla fantascienza dopo quasi quarant'anni dai suoi primi racconti), per citarne alcuni.

L'analisi degli interventi peritestuali svela inoltre il cambio nelle strategie che determinano la postura di Roberta Rambelli, che a poco a poco allontana da sé la figura di scrittrice per dare spazio a una Rambelli curatrice esperta e competente, oltreché intermediaria autorevole tra la fantascienza anglo-statunitense e quella italiana.

Il numero di «Galassia» successivo all'uscita dell'antologia italiana, rivela ancora, attraverso enunciati in puro stile pubblicitario, una L.P.R./Rambelli decisa a chiamarsi e a farsi chiamare scrittrice di fantascienza:

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

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

A me il racconto piaceva (allora: adesso molto meno) e ci tenevo a pubblicarlo. Ma avevo bisogno di una giustificazione, o almeno di un avallo serio. Qualcun altro, che ci capisse di sf e che fosse un nome indiscusso, doveva leggerlo e approvarlo, così avrei potuto pubblicarlo senza diventare più rossa d'una Ferrari da corsa. Lo tradussi penosamente in inglese e lo mandai ad Asimov. Ad

Asimov piacque, accettò di scrivere quattro righe di presentazione, e lo pubblicai, credendomi al riparo dalle frecciate dallo scudo di Sant'Isaac. Non l'avessi mai fatto. La prima e più caritatevole voce che circolò fu che la presentazione di Asimov me l'ero scritta da sola. Per fortuna avevo l'originale, e una volta che Aldani venne a trovarmi (allora mi ritenevano, penso, ancora recuperabile) gliela mostrai. La voce dovette girare, perché l'accusa non circolò più (Rambelli 1998: 211).

Ma scrupoli e polemiche a parte, in questo periodo aumentano considerevolmente gli interventi della curatrice che evidenziano un deciso cambio di discorso per transitare dalla fase autoriale a quella di esperta e intermediaria di spicco tra la fantascienza italiana e quella statunitense. Riporto un solo esempio tratto dal «Galaxy» del settembre 1962, dove L.P.R. nella consueta rubrica *Previsioni*, cita il nome Roberta Rambelli per ben tre volte, senza mai riferirsi a lei come scrittrice. Rambelli è presentata in primo luogo come destinataria confidenziale delle lettere di Frederick Pohl, da poco diventato il nuovo *editor* della rivista «Galaxy» statunitense; in secondo luogo, come traduttrice dei racconti di Asimov, il cui rapporto di complicità amichevole le ha permesso, afferma, di ricevere i racconti stessi; in terzo luogo, come co-curatrice, insieme ad Andrea Canal (Lucio Saffaro) di una prestigiosa antologia di fantascienza statunitense, *Fantascienza: terrore o verità* (1962) in lavorazione presso una casa editrice 'seria' come la Silva di Milano, il suo primo e ambizioso tentativo di portare la fantascienza fuori dal ghetto.

Prende forma, così, la nuova «postura» rambelliana che smette la maschera di ex-Robert Rainbell per indossare quella di apologeta della fantascienza, attraverso un'azione sia enunciativa/discorsiva, che di condotta (Meizoz 2016: 193). Rambelli lavora assiduamente per costruire trame d'interconnessione tra autori di fantascienza statunitensi ed europee, figure autorevoli e intellettuali italiani, giornalisti, artisti e case editrici. I suoi sforzi verranno spesso frustrati, come riporta ironicamente la stessa Rambelli:

[...] nella mia demenziale idea di propagandare la sf presso le case editrici serie, mi ero armata di un'arpa e mi ero assisa sulla soglia di Bompiani. Per quella casa editrice, allora, la sf era oscena nel senso antico, teatrale della parola: qualcosa da tenere rigorosamente 'fuori scena' (1998: 220).

Questa insistenza porterà, comunque, anche alcuni risultati importanti, come la pubblicazione di *Io, Robot*, proprio per Bompiani, che vede la luce nel 1963, anno in cui Rambelli inaugura per la CELT anche il progetto della «SFBC», una collana di volumi fantascientifici per corrispondenza e abbonamento, calco dell'iniziativa omonima inaugurata dalla casa editrice

americana Doubleday dieci anni prima. La «SFBC» costituirà in assoluto la prima collana italiana di libri dedicati alla fantascienza, presentati in versioni curate, rilegate, senza limiti di paginazione, con traduzioni integrali e introduzioni affidate a personalità e intellettuali italiani o stranieri.

Vorrei per un momento focalizzare l'attenzione sulla portata di questi risultati – e di quelli che seguiranno – e soprattutto sulla rapidità con cui furono conseguiti. Roberta Rambelli, come evidenzia Giulia Iannuzzi, realizzava ogni fascicolo «sostanzialmente da sola» (2014: 4.1) occupandosi della gran parte delle traduzioni, della corrispondenza con i lettori, delle relazioni con agenti, autori, case editrici e della cura di «Galaxy» per la quale, tra l'altro, non ricevette mai un riconoscimento ufficiale né una compensazione economica extra. In poco più di un anno, non solo rimise in piedi «Galassia» come le aveva chiesto l'editore, ma allargò decisamente gli orizzonti di una fantascienza sempre più coinvolta nel mondo culturale italiano. La differenza tra un fascicolo di un «Cosmo», di un «Urania» o persino di un «Galassia», rispetto a un volume della «SFBC» è abissale. Quest'ultimo si presenta per la prima volta come un prodotto culturale dignitoso sia nella forma che nei contenuti. Certamente, questa (relativa) apertura della fantascienza verso la cultura ufficiale, e viceversa, gode di un contesto culturale propizio, ma Rambelli è tra i pochi protagonisti a reclamare il diritto della fantascienza (e per estensione di sé stessa) a una pari dignità, rifiutando categoricamente lo sguardo paternalistico e gerarchico che la cultura canonica era disposta a concedere al genere.

2.3. FREDERIK POHL: RAMBELLI 'MEDIATRICE' TRA STATI UNITI E ITALIA

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

La corrispondenza con Isaac Asimov costituisce un esempio particolare di questa attività, poiché si convertì in un rapporto d'amicizia intenso, «un amore epistolare» come lo ha definito Luigi Cozzi (2020). Questo rapporto permise inoltre a Rambelli di attivare un canale preferenziale e privilegiato per l'acquisizione delle sue opere, nonché l'accesso ad altri testi e autori.

Alla fine, però, il rapporto professionale si rivelò fatale per quello affettivo. Infatti, mentre Asimov aveva assicurato a Rambelli la pubblicazione di *Foundation* (1951), la casa editrice Doubleday, che ne deteneva i diritti, aveva ricevuto un'offerta più congrua da parte di Mondadori per la sua «Urania». Consultato sul da farsi, Asimov preferì accettare l'offerta di Mondadori, venendo meno all'impegno con Rambelli che, sentendosi tradita, da quel momento non gli scrisse più (Rambelli 1998: 226; Cozzi 2020).

Un altro punto di riferimento fondamentale, in questa fase, fu Frederik Pohl, che verso la fine del 1961 venne assunto come curatore editoriale della «Galaxy» statunitense, diventando quindi il suo referente principale per l'acquisizione del materiale. La corrispondenza tra Rambelli e Pohl¹⁷ inizia verso la metà del 1962, quando la curatrice sta concretizzando la già menzionata antologia statunitense, *Fantascienza: terrore o verità* (1962) assieme all'amico Lucio Saffaro. Lo scambio epistolare rivela le strategie posturali di Rambelli: proietta un'immagine di sé modesta, ma al contempo decisa e cosciente delle proprie capacità; esprime la sua ammirazione per Pohl, ma non è mai condiscendente o remissiva; spesso si auto-conferisce il ruolo e la responsabilità di diffondere la 'buona' fantascienza in Italia; desidera imprimere un chiaro orientamento 'sociologico' a «Galassia» e a «Galaxy», considerando questo filone la forma evoluta di una fantascienza da diffondere anche nella cultura ufficiale.

Queste lettere rivelano, però, anche l'inevitabile asimmetria degli scambi tra due soggetti sulla carta equivalenti (sono entrambi curatori e scrittori di fantascienza) ma distanti dal punto di vista del posizionamento nel campo letterario fantascientifico, dove uno occupa saldamente il centro e l'altra la periferia.

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

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

¹⁷ Il *corpus* consultato è custodito presso la biblioteca della Syracuse University: *Frederik Pohl Papers*, Box 9, Roberta Rambelli (1962-1963), Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries.

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

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

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

La pubblicazione dell'antologia presso una casa editrice specializzata in testi filosofici e autori di letteratura colta, serve la missione di Rambelli di legittimare la fantascienza come letteratura 'seria' e allo stesso tempo delegittimare altri editori (si legga Mondadori) rei di continuare a pubblicare avventure puerili con «marziani-carciofo» (un'ironica immagine rambelliana ricorrente nei suoi interventi) e vampiri. Nel proseguimento della lettera, Rambelli accenna a un'ipotesi, discussa da lei e Saffaro, sulla genesi della fantascienza come risultato di una specie di assimilazione simbiotica tra il pragmatismo americano e l'umanesimo europeo, un'ipotesi sostenuta dal fatto che i principali autori statunitensi come Asimov, Simak, Sheckley, Van Vogt e lo stesso Pohl, sono tutti europei trapiantati negli Stati Uniti o figli di emigrati europei. A quest'ipotesi si accennerà di nuovo nell'introduzione all'antologia, anche se non verrà poi ulteriormente sviluppata¹⁸.

Rambelli scrive di nuovo a Pohl il 14 giugno, chiedendo allo scrittore un 'arbitrato' per risolvere una controversia occorsa tra lei e Saffaro riguardo ad Alfred Van Vogt, che Rambelli non vorrebbe includere tra i grandi della fantascienza statunitense, perché troppo orientato verso la *space opera*, mentre Saffaro è di opinione contraria. La curatrice cerca il sostegno di pareri autorevoli per poter difendere e far prevalere la propria posizione e riferisce a Pohl che «Dr. Asimov himself, who grants me his friendship and his esteem, has agreed on my objections» (Rambelli 1962h). La lettera riporta inoltre le dichiarazioni, fundamentalmente negative, espresse su Van Vogt da Kingsley Amis e in una recensione scritta dallo stesso Pohl¹⁹.

Potrebbe sembrare una questione triviale, ma bisogna tener conto del fatto che Rambelli e Saffaro riescono per la prima volta a 'invadere', con un'antologia di fantascienza, lo spazio riservato alla cultura ufficiale. Certo, c'erano state le due antologie di Einaudi, *Le meraviglie del possibile* (1959) e *Il secondo libro della fantascienza* (1961), ma questa è la prima volta che la proposta origina dalla base rispetto alla gerarchia letteraria nazionale. Rambelli è perfettamente cosciente che si sta giocando molta della sua reputazione con questa antologia e vuole essere sicura di trasmettere al pubblico —non il *fandom* o il lettore occasionale di fantascienza, ma le istanze di ricezione e legittimazione della cultura ufficiale a cui l'antologia è in realtà indirizzata— il giusto messaggio:

¹⁸ Anni dopo, Ugo Malaguti si riferirà nuovamente a questa ipotesi in una risposta a un lettore, accennando però a una «tesi Malaguti-Rambelli, sull'innesto di una tradizione umanistica mitteleuropea in un contesto tecnologico avanzato come fattore originario della cultura fantascientifica» (Malaguti 1991: 273). Probabilmente si trattava di un argomento discusso ampiamente in redazione e tra colleghi, senza che abbia trovato mai un'elaborazione teorica compiuta.

¹⁹ In «*Galassia*» e io Rambelli riporta l'episodio della controversia: «Ricordo che discusso ferocemente per *La torre di Kalorn* di Van Vogt, che Andrea voleva a tutti i costi e che io non volevo, perché la mia idea sarebbe stata (potenza delle mode) mettere insieme una raccolta di testi fantasociologici» (1998: 217).

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

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

Con una concisa risposta datata 11 luglio 1962, Pohl si dichiara entusiasta sia dell'introduzione (alla quale comunque chiede una piccola modifica riguardo a un suo giudizio su Bradbury, che teme sia troppo severo) sia del progetto editoriale. La corrispondenza continua con una lettera che Rambelli invia a Pohl il 24 ottobre 1962, nella quale la curatrice si auto-definisce scherzosamente ‘proconsole’ di Pohl presso la «Galaxy» italiana. Rambelli intende approfittare dei suoi rapporti con Pohl per riuscire ad assicurarsi il miglior materiale pubblicato sia sulla «Galaxy» americana che su «If», entrambe gestite in questo periodo dal curatore statunitense, lavorando anche sul fronte italiano per convincere Vitali ad acquisire i diritti di «If». Purtroppo, le speranze di Rambelli rimarranno tali, anzi, subiranno un fatale contraccolpo davanti all'ennesima offerta di Mondadori, che riuscirà ad accaparrarsi i diritti di entrambe le riviste, costringendo di fatto la «Galaxy» italiana, che si ritroverà senza materiale, a chiudere i battenti durante la primavera del 1964.

Ad ogni modo, il contenuto della lettera riguarda soprattutto la richiesta che Rambelli inoltra a Pohl per una sua partecipazione a un sondaggio tra registi e scrittori sul rapporto tra fantascienza e cinema, un'iniziativa proposta

dalla rivista «Cinema Domani»²⁰, diretta da Franco Valobra e Rolando Jotti. I due editori, spiega Rambelli, hanno presentato il sondaggio a registi del calibro di Antonioni, Truffaut e Godard, affidando invece a lei l'incarico di proporlo ai maggiori scrittori di fantascienza. «It is a very interesting idea, aiming to impose science-fiction as a valid and engagé form of expression» (Rambelli: 1962j). Rambelli informa Pohl che identiche richieste sono state inviate ad Asimov e Simak, per quanto riguarda gli autori statunitensi, a Efremov, Dneprov e i fratelli Strugatskij per la Russia – autori che di lì a poco appariranno in alcuni numeri di «Galassia» —, a Stanislaw Lem per la Polonia e a Yves Derméze per la Francia «just to give a touch of cosmopolitanism to the inquiry» (*Ibidem*). Rambelli chiede inoltre a Pohl gli indirizzi sia di Jack Williamson e Robert Heinlein, perché popolari in Italia, sia di Ray Bradbury e Robert Sheckley, perché due registi europei si stanno occupando di portare sugli schermi le loro opere – si tratta di Francois Truffaut, che stava lavorando all'adattamento di *Fahrenheit 451*, uscito poi nel 1966, ed Elio Petri che firmerà la regia de *La decima vittima* nel 1965 —, oltre ad Arthur Clarke e Kingsley Amis. La lettera si chiude con le sei domande che compongono il questionario e rivela la vivace poliedricità della sua attività nel portare avanti la 'missione' preposta, intessendo reti di collegamento tra vari agenti culturali.

La risposta di Pohl questa volta tarda ad arrivare e tre mesi più tardi, Rambelli tornerà a scrivergli, insistendo nuovamente sull'importanza del sondaggio e accludendo alla lettera il numero già uscito di «Cinema Domani», che contiene una prima parte dei risultati a cui hanno partecipato numerosi registi e scrittori di fantascienza²¹, sperando forse che ciò incentivi una risposta più sollecita da parte dell'editore statunitense. Rambelli rivela inoltre a Pohl di essere stata contattata da un produttore per realizzare, assieme al giornalista Valentino De Carlo²², una possibile serie di film televisivi di fantascienza e che avrebbe pensato, per le prime storie, al suo *The tunnel under the world* (1955) e a *Galley Slave* (1957) di Asimov. La strategia di Rambelli funziona e questa volta la risposta di Pohl non si fa attendere. Lo scrittore si dimostra disponibile a tutte le richieste, rispondendo anche alle domande del questionario, ma la avverte che il suo racconto per l'eventuale

20 Franco Valobra (1924-2010) è stato un personaggio poliedrico della cultura italiana. Giornalista e critico cinematografico, ma anche attore, sceneggiatore ed editore di *Playmen*, prima rivista erotica patinata italiana. Rolando Jotti è una figura più pacata che ha alternato il giornalismo alla critica letteraria e la saggistica. In «Galassia» e io, Rambelli offre un breve ma spassoso ritratto di entrambi. Rimando a Rambelli (1998: 232).

21 Tra i registi: Truffaut, Antonioni, Godard, Petri, Damiani e Rochefort. Mentre tra gli scrittori di fantascienza Rambelli menziona: Asimov, Simak, Anderson, Wyndham, E.J. Carnell, Aldiss, Sprague de Camp e Ballard.

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

serie televisiva era già stato opzionato anni prima dal giornalista e scrittore Pietro Zullino: «He was working on speculation and, as I understood it, it was largely a labor of love. The script was never produced, and his option has long since expired» (Pohl, 1963). Tuttavia, siccome Zullino aveva comunque lavorato molto alla sceneggiatura, Pohl suggerisce, per correttezza, di mettersi in contatto con lui per un eventuale collaborazione²³.

In una lettera successiva, datata 18 febbraio 1963, Rambelli apre con un'ironica critica alla sceneggiatura di Zullino, reo di aver scelto, apparentemente, una linea romantica. Sia lei che De Carlo concordano sul fatto che «to transform 'The tunnel under the world' or Asimov's 'Galley Slave' or Simak's 'Dusty Zebra' into milk-and-honey stories should be only a shade less than a crime» (Rambelli 1963g). Ad ogni modo, nel corso della lettera Rambelli alterna i complimenti al lavoro editoriale di Pohl e l'impatto di quest'ultimo nella fantascienza internazionale, col proprio ruolo di mediatrice e divulgatrice del verbo fantascientifico nel mondo culturale italiano e presso il pubblico non specializzato: «As for Galaxy, you can't really figure how your "nuovo corso" is helping me and my friends who are working to impose science fiction as a serious form of literature». Rambelli ripete qui la ormai consueta strategia di lanciare frecciate a «Urania», rea di promuovere una fantascienza deteriore, «although he [the editor] is a learned and intelligent person», mentre dall'altra esalta sia l'effetto che il nuovo indirizzo sociologico intrapreso da «Galaxy», sia la propria antologia hanno avuto sull'opinione pubblica, che ora «is clearly accepting science fiction as a form of sociological, useful criticism» (*Ibidem*).

Questa affermazione può apparire, in retrospettiva, fin troppo ottimista, ma va ricordato che Rambelli operava in un contesto particolarmente favorevole all'immaginario fantascientifico – alimentato anche da una rapida diffusione del cinema di genere –, proprio grazie agli strumenti linguistici e critici che questo mise a disposizione per cercare di decodificare la nuova situazione italiana post *boom* economico.

Se è vero però, che dal punto di vista culturale, anche l'Italia è travolta dall'onda postmoderna, da una ridefinizione della realtà, da una riconsiderazione della posizione antropocentrica dell'essere umano (e di cosa significhi 'essere' umano) e del significato stesso di arte, è altrettanto vero che gli agenti culturali italiani non sanno bene come posizionarsi davanti a questo rimescolamento di carte: se arroccarsi su posizioni elitiste e/o conservatrici, oppure trovare nuova linfa vitale nelle forme culturali offerte dalla 'civiltà delle macchine'. Questa contrapposizione dialettica, che spesso convive in uno stesso soggetto o gruppo culturale, fu ben descritta da Umberto Eco in *Apocalittici e Integrati* (1964) che costituiva a sua volta una risposta critica al saggio di Elemire Zolla, *Eclissi dell'intellettuale* (1959), in cui l'autore

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

«emphasized the childness and intellectual simplicity of the SF fans and, indeed, of the whole genre» (Pagetti 1979: 320).

Approfittando di un errore amministrativo – l'invio di una fattura alla CELT da parte della rivista «If», di cui non detenevano alcun diritto —, Rambelli torna a scrivere a Pohl il 4 maggio del 1963, per chiedergli di intercedere a suo favore per assicurarsi i materiali anche di quella rivista. L'uscita in quel periodo di un'edizione italiana di *Fantasy and science fiction magazine*²⁴ richiedeva, secondo Rambelli, una contromossa adeguata per far fronte alla concorrenza. Ma l'ardire di Rambelli nelle sue petizioni a Pohl si estende anche al di là delle sue esigenze e progetti editoriali, per appoggiare iniziative che reputa meritevoli e dalle quali non ottiene alcun beneficio materiale, segno di un impegno verso la fantascienza che si spinge ben oltre l'interesse personale. È il caso ad esempio della neonata *fanzine* di un appena sedicenne Luigi Cozzi, che impressiona Rambelli al punto da chiedere a Pohl di contribuire con del materiale. Cozzi aveva spedito una prima versione della sua *fanzine*, «Futura Fantasia», alle redazioni delle principali pubblicazioni di fantascienza, ma solo Rambelli gli aveva risposto, decidendo inoltre di promuovere il progetto coinvolgendo anche Ferruccio Alessandri – che all'epoca si occupava della veste grafica di «Galassia» – affinché aiutasse Cozzi a dare alla *fanzine* un aspetto professionale.

Rambelli chiede inoltre a Pohl di suggerirle quali tra le sue storie brevi potesse essere facilmente adattabile al cinema, per aiutare un giovane sceneggiatore italiano, Ernesto Gastaldi²⁵, a realizzare il progetto di un film a episodi. La lettera si conclude con un invito a partecipare al primo Festival Internazionale del Film di Fantascienza che si sarebbe tenuto a Trieste nel luglio di quell'anno. Pohl risponderà con una lettera stringata, accettando l'invito con entusiasmo e mostrandosi cortese e disponibile di fronte alle richieste di Rambelli. Invece alla fine non parteciperà e il festival stesso costituirà per Rambelli un ennesimo punto di svolta decisivo nel suo rapporto con la comunità fantascientifica italiana e il proseguimento della sua attività editoriale.

2.4. KURT VONNEGUT JR.: LA 'SCOPERTA' DI ROBERTA RAMBELLI

Eppure per Rambelli, l'epitome e paradigma di un ideale anello di congiunzione tra fantascienza e *mainstream*, l'ambasciatore esemplare della sua idea di fantascienza è Kurt Vonnegut. Lo aveva conosciuto letterariamente attraverso la lettura di *Cat's cradle* (1963), che l'allora redattore di Rizzoli, Carlo Ripa di Meana aveva intenzione di pubblicare, ma che rimase poi ine-

²⁴ Si trattava di *Fantasia e Fantascienza* della casa editrice Minerva, che comunque riuscì a pubblicare solo dieci numeri, dal dicembre 1962 all'ottobre 1963, prima di chiudere.

²⁵ Gastaldi iniziò a scrivere fantascienza per «Cosmo» e «Urania», celato dietro lo pseudonimo Julian Berry. Passerà poi all'attività di sceneggiatore per il cinema, firmando più di centoventi film.

dito fino al 1966, quando uscì con il titolo *Ghiaccio Nove*, tradotto proprio da Rambelli.

Tempo prima, in una delle numerose visite all'ALI, la curatrice si era già imbattuta in uno dei suoi romanzi, *The Sirens of Titan* (1959) che in un primo momento, fuorviata dal titolo, aveva scambiato per una *space opera* di poco conto. Scoprendo poi che si trattava dello stesso autore di *Cat's cradle*, decise di ordinarlo:

[...] lo lessi e mi vergognai come mi era capitato poche volte in vita mia. Avevo commesso, con tutte le possibili aggravanti, lo stesso sbaglio di quel dottore nel luglio del 1959 con i miei *Creators di mostri*, dove i mostri non c'erano...perché nel romanzo le sirene non c'erano (erano solo statue allegoriche) e c'erano invece vertici di intelligenza e di ironia raramente raggiunti in un romanzo di fantascienza (Rambelli 1998: 213).

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

è l'autore che meno concede, da un punto tematico e stilistico, alla fantasia e che, mantenendo la sua prosa in apparenza anarchica e in realtà sorvegliatissima in uno schema essenziale, cerca costantemente un contatto quasi fisico con la realtà. È ovvio che in science fiction 'realtà' deve intendersi in senso mediato, secondo i canoni dell'antiutopia o utopia negativa: una concezione per cui ogni immagine del futuro è prospettata per mettere in guardia l'umanità contro i pericoli già insiti, potenzialmente o attualmente, nella società di oggi (Rambelli 1966a: 205).

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

Vonnegut diventa così il suo autore di punta, un ipotetico grimaldello con cui scardinare la barriera tra fantascienza e cultura ufficiale, ma anche

una ‘scoperta’ che le permetta di reiterare la sua reputazione quale intermediaria e referente per una fantascienza di qualità. Inizia così una fitta corrispondenza tra Rambelli, Vonnegut e le agenzie letterarie per cercare di accaparrarsi i diritti di quanto più materiale possibile dello scrittore statunitense prima che possa intervenire qualche altro editore. Una lettera indirizzata direttamente agli agenti di Vonnegut, datata 18 gennaio 1964²⁶, rivela la particolare postura di Rambelli, che richiede i diritti di *The sirens of Titan*, ma anche di *Player Piano* (1952) e della raccolta di racconti *Canary in a cat house* (1961). Ma è soprattutto interessante la strategia discorsiva con cui Rambelli, in primo luogo, stabilisce il suo rapporto personale con lo scrittore – «Mr. Vonnegut has told me that you are representing him; I have already A Canary in the Cathouse since Mr. Vonnegut sent me that» (Rambelli 1964) – e in secondo luogo cerca di affermarsi come interlocutrice unica per l’Italia, in quanto ‘scopritrice’ di Vonnegut: «I am very proud of having discovered mr. Vonnegut’s works, here in Italia, and I would, if possible, do not abandon any of them to other editors and publishers» (*Ibidem*). Evidentemente scottata dalle esperienze con Mondadori, che le sono costate sia l’amicizia con Asimov, sia la rivista «Galaxy», Rambelli ha appreso ad agire con accortezza per non farsi sottrarre un autore o un’opera.

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

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

La relazione tra Kurt Vonnegut e Roberta Rambelli proseguirà nel corso degli anni soprattutto per il lavoro di traduzione, attraverso cui si instaurò

26 Si veda Appendice, Documenti, “Lettera agli agenti di Kurt Vonnegut”.

una particolare intesa e stima reciproca, tanto che Vonnegut la menzionerà in un intervento poi incluso nella sua biografia *Fates worse than death* (1991) ricordandola non solo come un'ottima traduttrice, ma anche come un'amica:

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

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

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

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

[...] my son Mark, who would himself become not only a writer but a pediatrician, went to Europe with money he had earned as a shellfisherman on Cape Cod. I urged him to visit my friend Roberta in Genoa, which he did. I myself had never met Roberta or seen Italy. He presented himself at her dwelling there, and she was clearly thrilled to see him. But they had to converse on paper, as though both of them were deaf and dumb. She could not understand spoken English, she could only read and write

that language—my situation in French, by the way. Is this an ironical story? I say this: Not in the least. It is beautiful (Vonnegut 2011: c. XVIII).

Riguardo a questa rivelazione, Luigi Cozzi (2020) conferma che nonostante Rambelli avesse appreso l'inglese attraverso le numerose traduzioni, si rifiutava di parlarlo perché non si sentiva abbastanza sicura. Ho avuto però modo di contattare Mark Vonnegut e chiedergli informazioni riguardo a questo aneddoto. Mark²⁷ ricorda con affetto l'incontro con Rambelli e la cena menzionata dal padre, ma confessa che in realtà, nonostante fosse vero che né lui parlasse italiano, né lei inglese, c'erano altre persone in grado di parlare in inglese e in francese e di tradurre quando fosse stato necessario. Non ricorda che vennero passati bigliettini. Ciononostante, concordo con Kurt Vonnegut sul fatto che sia una bellissima storia e mi tengo la sua versione.

2.5. LE ANTOLOGIE E LA «SCIENCE FICTION BOOK CLUB»

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

L'idea di pubblicare un'antologia ragionata di fantascienza statunitense venne a Rambelli e Saffaro dopo aver letto una recensione entusiasta che il giornalista e saggista Gianfranco Venè scrisse sulla raccolta di racconti fantascientifici russi editati da Jaques Bergier e pubblicati da Feltrinelli²⁸. I due organizzarono un incontro con Venè, che in quel periodo era direttore editoriale di Silva e fu lui stesso a proporgli il progetto (Rambelli 1998: 216).

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

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

28 Jacques Bergier (1961), *14 racconti di fantascienza russa*, Milano, Feltrinelli.

Pohl. Non a caso, già dal primo paragrafo dell'introduzione si vuol stabilire un legame genealogico (anche se non contenutistico) con il critico e poeta Sergio Solmi, l'unica figura che fino a quel momento aveva tentato un'operazione del genere²⁹.

Un aspetto fondamentale dell'introduzione è l'insistenza sull'elemento scientifico della fantascienza, ovvero di quel lato delle due culture solitamente trascurato dalla critica letteraria. Il testo però pecca, soprattutto in avvio, di un eccessivo slancio sprezzante verso pubblicazioni che promuovono, secondo i curatori, fantascienza deteriore (leggi «Urania») considerate responsabili della cattiva reputazione del genere, elogiando invece l'intelligenza critica dei lettori che hanno saputo orientarsi verso pubblicazioni più mature (leggi «Galaxy»). Ciò, da una parte, si allinea a quelle strategie già osservate nella corrispondenza con Frederik Pohl e reiterate nelle rubriche di «Galaxy» e «Galassia», dall'altra rivela però un'insufficiente capacità di distinguere i registri con cui affrontare testi di natura e finalità distinti. Tale limite potrebbe essere dovuto alla poca dimestichezza nel maneggiare linguaggio e strumenti teorico-critici che provengono dall'accademia, che sono invece emulati attraverso l'uso di termini forbiti e paludati, che poco si amalgamano con il tono generale. Secondo Malaguti, questi ritocchi 'estetici' costituirebbero il contributo principale di Lucio Saffaro all'introduzione, altrimenti opera di Roberta Rambelli³⁰.

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

Per quanto riguarda il primo, l'idea basilare è che in Italia il genere è compromesso da un'eccessiva tendenza a sviluppi fantastici della narrazione, già impliciti nel termine stesso che lo identifica, coniato a partire da una presunta errata traduzione di *science fiction*³¹ che rende 'narrativa scientifica' con 'scienza fantastica'. Gli autori propongono così la propria definizione del genere:

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

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

31 La questione del nome verrà sollevata anche da De Turrís: «Naturalmente si tratta di 'fanta-scienza' (all'inizio con il trattino), parola da tempo ormai entrata nell'uso comune, anche se —come è stato notato— esso travisa in parte il senso originario, dato che *fiction* significa narrativa e non fantasia (e quindi la traduzione più esatta dovrebbe essere: narrativa scientifica, di tipo o di sfondo scientifico)» (De Turrís 1997: 311).

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

Risalta l'uso dell'aggettivo *anagogico*, può consono a un contesto teologico, come parte di quei ritocchi a cui si accennava, ma qui forse inteso come sinonimo di allegorico. I «dati scientifici» e più in generale la scienza, sono considerati dai due curatori in senso esteso, a comprendere le discipline 'dure' e 'mollì'. Si osserva inoltre che la definizione è centrata sull'aspetto metodologico della creazione narrativa, per cui il risultato, i temi o motivi impiegati e l'effetto sul lettore, verranno avvertiti come fantascientifici se si rispetterà la logica conseguente del procedimento creativo e le premesse di partenza. Un approccio metodologico simile è proposto quello stesso anno da Lino Aldani nel saggio *La fantascienza* (1962), in base al quale il mondo narrativo fantascientifico viene creato «secondo una consequenzialità di tipo logico-scientifica» (Aldani 1962: 17). Aldani, però, ritiene che tra i due termini del binomio *fantasia-scienza*, il secondo sia marginale e accessorio (14 e 16), mentre Rambelli e Saffaro lo collocano al livello più alto della gerarchia. In tal senso, si avvicinano maggiormente alle premesse critiche che saranno successivamente difese da Darko Suvin, che considerava l'elemento cognitivo/scientifico come metro estetico di una data opera di fantascienza (Suvin 1979: 15). Da ciò consegue la loro proposta critica di esaminare gli aspetti scientifici di questa forma narrativa rispetto a quelli letterari, per stabilire se le opere in questione appartengano alla fantascienza adulta o a quella, secondo loro, più puerile e deteriore.

In base alle premesse stabilite dai due curatori, vengono quindi presi in esame i temi ricorrenti nelle trame fantascientifiche, come i viaggi interstellari, i viaggi nel tempo, i mutanti, l'ibernazione, le forme di vita extraterrestri, le colonie planetarie e il *terraforming*, analizzandone la loro attinenza o meno a principi scientifici validi o a possibili estrapolazioni. Successivamente, i curatori prendono in considerazione la *science-fiction*³² dal punto di vista finalistico, suggerendo che gli scrittori in possesso di una buona preparazione scientifica tendono a sviluppare narrazioni ottimistiche o quanto meno fiduciose nelle possibilità della scienza di creare presupposti per un progresso che sia contemporaneamente tecnologico e morale. Gli scrittori con una marcata base umanistica sarebbero invece più propensi a narrare storie che dimostrano una generale sfiducia sulle possibilità della scienza di migliorare la condizione umana (Rambelli e Canal 1962: 24-26).

³² Proprio per avallare la loro posizione, nel saggio si preferisce non usare il termine italiano, una tendenza che Rambelli manterrà spesso anche in saggi ed articoli posteriori.

I curatori provano poi a esaminare quelli che, secondo loro, sarebbero le tre principali critiche mosse dai detrattori della fantascienza: «la sua origine folkloristica³³, la sua funzione di letteratura di evasione e la povertà psicologica» (27). Di nuovo, gli autori considerano che queste critiche possono ritenersi più o meno valide in relazione a una delimitazione previa del campo fantascientifico. Includere certi fumetti o certa produzione avventurosa superficiale può sicuramente avallare certi giudizi. La produzione ‘alta’ invece, può raggiungere gradi di sofisticazione stilistica e profondità morale e psicologica al pari di qualunque altra letteratura. Ma, continuano gli autori, queste considerazioni valgono per qualunque altro genere letterario o prodotto culturale. Alcune opere possono arrivare a raggiungere la funzione di apologo, proponendo «problemi, angosce e dubbi del mondo attuale, quando non tenta di anticipare problemi, angosce e dubbi di un futuro i cui genidi determinanti esistono già, sia pure allo stato latente, nel tempo nostro» (28). È qui forse significativo che i curatori citino, nella funzione di apologo, esempi di fantascienza sia statunitense che russa, sottolineando gli intenti di ambo le parti di lanciare messaggi di pace e fratellanza. La guerra fredda, la corsa spaziale e agli armamenti sono naturalmente argomenti all’ordine del giorno in questo periodo e la fantascienza offre un veicolo per elaborare le angosce e i timori che scaturiscono da questa situazione.

Segue un breve *excursus* sulla situazione della fantascienza in Europa, limitata ai pochi paesi e ai pochissimi autori di cui si conosce la produzione in Italia, una considerazione che, a posteriori, mostra quanto le relazioni di potere centro-periferia con la fantascienza statunitense impediscano o riducano drasticamente i possibili contatti e interrelazioni tra le *fantascienze* dei paesi europei, una condizione che in certa misura continua ancora oggi. Un paio di note curiose emergono da questa sezione: una critica agli pseudonimi americanizzanti popolari tra gli autori di fantascienza tedesca – un’ennesima prova di quanto Rambelli voglia rinnegare il proprio passato – e un generale disdegno verso la fantascienza francese, con l’unica eccezione di Charles Henneberg, che Rambelli rivela essere uno pseudonimo adottato da una scrittrice russa emigrata in Francia³⁴.

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

34 Si tratta di Nathalie Novokovski, nata in Georgia ed emigrata in Francia dove sposa Charles Henneberg zu Irmelshausen Wasungen, di origini tedesche. Adottando il nome del marito, Charles Henneberg, la coppia firma numerosi racconti e romanzi di fantascienza. Sembra però che la gran parte delle opere furono scritte principalmente da Nathalie, che infatti proseguirà la sua attività narrativa anche dopo la morte di Charles avvenuta nel 1959. Rambelli, convinta, in un primo tempo, che Charles identificasse la sola Natalie, attribuisce erroneamente a lei la morte del marito nella rubrica di posta di «Galaxy» del maggio 1962. Si correggerà però tre anni più tardi in occasione della pubblicazione di un loro romanzo, *Le notti di smeraldo*, sul numero 56 di «Galassia» del 1965. Sviste di questo tipo evidenziano le difficoltà nel reperire informazioni attendibili riguardo a scrittori di fantascienza. Ad esempio, Rambelli credeva che Frederik Pohl avesse scritto anche testi storici, finché lo stesso Pohl chiarì la confusione, attribuendone la paternità a un quasi omonimo, Frederick J. Pohl. Inoltre, Rambelli

Passando invece al criterio storico-bibliografico, i curatori limitano la loro analisi a partire dalla cosiddetta *golden age* statunitense che, secondo una periodizzazione diffusa³⁵, elabora una fantascienza più ortodossa e tecnologica, ponendo le basi per una produzione di più alto livello rispetto a quella avveniristica o avventurosa del primo Gernsback. Da questo sostrato nascerrebbero quelli che i curatori considerano i quattro pilastri della fantascienza statunitense: Isaac Asimov, Frederik Pohl, Clifford Simak e Robert Sheckley. Verrà invece escluso Ray Bradbury, non per le sue indubbie qualità di scrittore, ma proprio per difendere quei presupposti di ortodossia scientifica che in Bradbury mancherebbero o sarebbero comunque subordinati alla creazione fantastica, una dichiarazione che scatenerà aspre polemiche nella comunità fantascientifica dato che, in quel periodo, Bradbury era tra i più osannati autori di fantascienza in Italia³⁶.

In ogni caso, è qui che, una volta stabiliti i quattro pilastri della *science fiction* statunitense, Rambelli e Saffaro ne sottolineano la caratteristica di una comune origine diretta europea, introducendo così la loro ipotesi ‘simbiotica’ – già presentata a Frederik Pohl – di una fantascienza come prodotto dell’incontro tra umanesimo europeo e pragmatismo statunitense:

sembrerebbe quasi, che la condizione necessaria per il raggiungimento dell’ *optimum* nella science fiction americana sia costituita da un substrato ancestrale chiaramente continentale [europeo] posto a contatto – o forse si potrebbe parlare addirittura di attrito nel senso fisico del termine – con la realtà quotidiana della civiltà americana³⁷ (Rambelli e Canal 1962: 36).

Sotto i quattro pilastri, i curatori collocano una selezione di autori che considerano comunque di ottimo livello e dotati di una propria personalità

confuse per molto tempo C.L. Moore con Katherine Mac Lean, un equivoco che proprio in questa introduzione la porta ad attribuire opere scritte dalla prima alla seconda.

³⁵ Peter Nicholls (2021) colloca questo periodo tra il 1938 e il 1946 in coincidenza con il successo che raggiunse la rivista *Astounding Science Fiction* sotto la cura di John W. Campbell.

³⁶ Lino Aldani, ad esempio, criticò duramente l’antologia per l’esclusione di alcuni autori, per lui fondamentali, come Fredric Brown, Richard Matheson e lo stesso Bradbury. «Il più valido esponente della science-fiction americana a livello letterario [...] viene considerato un autore tangenziale, una specie di intruso che avrebbe costruito la propria fama di science-fictioner sulla base di un equivoco.» (Aldani 1963: 48). Aldani dovette sentirsi particolarmente toccato da queste esclusioni ‘eccellenti’, dato che lui stesso, nel suo saggio *La fantascienza*, si era paragonato sia a Bradbury sia a Matheson, oltre ad essersi ispirato, per alcuni racconti, alla struttura narrativa ad effetto di Brown.

³⁷ Un vero peccato che i curatori non abbiano sviluppato ulteriormente questa ipotesi che, soprattutto se sviluppata nel senso di un’analisi di interscambio culturale avrebbe potuto dare risultati interessanti. Nelle congetture appena abbozzate di «substrato ancestrale» e di «attrito» tra le due culture possiamo leggere (forse con eccesso ermeneutico) un’intuizione verso le tensioni e negoziazioni in atto in ogni processo di ibridazione culturale, del gioco di flussi e riflussi a cui accennavamo nel primo capitolo.

stilistica, tra cui: Poul Anderson, Alfred Van Vogt – declassato secondo la volontà di Rambelli —, Philip K. Dick, Damon Knight e altri. Al livello più basso vengono invece relegati quegli epigoni che si limitano a ripetere pedissequamente la gran varietà di temi, motivi e repertori del megatesto. Per i curatori, naturalmente, è in quest’ultima fascia che si produce la fantascienza più deteriorata piena di

mostri, superuomini, marziani-carciofo e tale da indurre perfino uno studioso del livello di C. G. Jung a generalizzare e a ridurre la science-fiction ad una sorta di mitologia moderna dominata da invincibili archetipi, ripresentatisi, sotto l’aspetto di things e creatures assolutamente alien [sic], ad una coscienza umana rimasta uguale a se stessa anche sulla soglia dell’era spaziale”³⁸ (38).

I curatori contestano a Jung di ridurre la fantascienza a un mero fenomeno psichico collegato a pulsioni ancestrali e inconscie, e quindi astorico e totalmente asservito a una fantasia istintiva, mentre insistono nel difendere una posizione logico-razionalista del genere. Se è vero che esiste un gusto che tende al mostruoso (teratomorfo), che la critica poi estende per processo metonimico a tutta la fantascienza, Rambelli suggerisce invece altre due possibilità: una antropomorfa, in cui è l’uomo [sic] il fulcro «ineliminabile e determinante» dello sviluppo tematico e narrativo e che corrisponderebbe al filone più produttivo e significativo della fantascienza, ovvero quello sociologico; e una teriomorfa, collocata in un punto medio tra i mostri e l’essere umano, molto più difficile da produrre secondo Rambelli e che trova il suo esponente principale in Clifford Simak, l’autore più amato dalla curatrice. Attribuisco queste considerazioni alla sola Rambelli perché sarà lei, un anno più tardi, a riproporre una versione rimaneggiata e ampliata di questa classificazione tripartita della fantascienza nel suo intervento al primo Festival del Film di Fantascienza di Trieste, dove presenterà un interessante parallelismo tra fantascienza e mitologia.

In linea generale, e nonostante alcune divagazioni e considerazioni non sempre ortodosse che possono sfociare nella critica impressionistica, questa introduzione costituisce un tentativo coraggioso di inquadrare la fantascienza in una cornice teorico-critica che privilegia sia l’aspetto genealogico sia l’analisi scientifica delle convenzioni narrative più utilizzate, prendendo in considerazione anche la funzione allegorico-didattica di questa forma narrativa. Quest’ultimo aspetto in particolare verrà poi ripreso da Umberto Eco nel famoso saggio *Apocalittici e Integrati* (1964) a cui proprio questa

³⁸ I due curatori si riferiscono certamente a C. G. Jung (1958), *Un mito moderno. Le cose che si vedono in cielo*, Bollati Boringhieri, un saggio sul fenomeno degli avvistamenti UFO. I rapporti di Rambelli con le teorie junghiane proseguiranno in articoli successivi, rivelandosi ambigue e contraddittorie.

introduzione serve per confermare «l'esistenza di un repertorio figurale istituzionalizzato» nella fantascienza, necessario alla sua funzione allegorica a sfondo educativo:

«Non per nulla (e si legga la introduzione critica alla raccolta *Fantascienza: terrore o verità?* edita da Silva) gli 'addetti ai lavori' discutono sulla ortodossia di una trama, sul rispetto della verosimiglianza scientifica e fantascientifica, col puntiglioso dogmatismo dei retori medievali e rinascimentali» (Eco 2011).

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

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

2.5.2. «*Science Fiction Book Club*» (1963)

L'idea di creare una collana di libri di fantascienza da vendersi per corrispondenza si deve a Mario Vitali, deciso ad approfittare del cospicuo indirizzario ottenuto dalla rubrica di posta dei lettori. Vitali poteva così stampare «libri veri» a prezzi ridotti, risparmiando sulle percentuali ai distributori e librai (Rambelli 1998: 226). Rambelli si occupò naturalmente della direzione della collana, per la quale poté finalmente attingere ai vari volumi già acquistati ma mai pubblicati per via della loro estensione. La collana ebbe inizialmente molto successo, tanto che vennero pubblicati ben ventisei titoli in soli tre anni – dal 1963 al 1966 —, finché la casa editrice decise di interromperne l'uscita, quando Rambelli aveva già da un anno lasciato «Galassia» nelle mani di Ugo Malaguti³⁹.

Per attirare potenziali abbonati, l'editore decise di regalare il primo volume a chi avesse compilato una cartolina d'iscrizione stampata sui fascicoli delle pubblicazioni della CELT, cominciando dal numero di giugno 1963 di «Galaxy». Per mettere insieme il volume omaggio, Rambelli rastrellò il materiale già pubblicato nella «Galaxy» statunitense e in attesa di essere tradotto, riuscendo a trovare quattro romanzi brevi: *The seed of earth* (1962) di Robert Silverberg, *The dragon masters* (1962) di Jack Vance, *The visitor at the zoo* (1963) di Damon Knight e *Here gather the stars* (1963) di Clifford Simak. Rambelli tradusse tutto il materiale e scrisse l'introduzione, cercando di imbastire un filo conduttore tematico credibile – l'incontro tra esseri umani e alieni – per romanzi comunque eterogenei; compose poi una breve presentazione per ogni autore e opera e riunì il tutto in un volume di più di quattrocento pagine a cui diede il titolo *Terrestri e no*. Il volume ebbe un successo immediato, tanto che la prima tiratura venne esaurita in poco tempo. Nel 1970, il libro venne ristampato e offerto, questa volta, a pagamento.

Il progetto di Rambelli prevedeva la creazione di volumi curati, dignitosi sia nel contenuto sia nell'estetica – i libri erano rilegati in broccata con sovraccoperta – e finalmente emancipati dal formato 'fascicolo' destinato alle edicole. Per i primi sei volumi, a eccezione del primo in omaggio, Rambelli poté contare sulle eleganti copertine create da Duccio Alessandri, che propose anche un progetto grafico per il *Bollettino dello SFBC*, una pubblicazione ridotta che avrebbe dovuto accompagnare la collana, ma che l'editore, non volendo investire oltre, scartò. Duccio Alessandri abbandonò poi sia la CELT che l'Italia per trasferirsi in Sudafrica e Rambelli si trovò con il problema di

39 La collana venne ripresa poi nel 1970, nominalmente diretta da Rambelli, ma in realtà affidata di volta in volta a curatori differenti come Sandro Sandrelli, Carlo Pagetti o Vittorio Curtoni. Venne di nuovo interrotta nel 1974, dopo appena undici numeri, per poi riprendere due anni dopo, questa volta sotto la guida di Gianni Montanari, che già dall'anno prima curava in solitario «Galassia» dopo averla guidata assieme a Vittorio Curtoni dal 1970. Con la direzione di Montanari la collana produsse altri undici titoli in tre anni e un paio di cambi sia nella veste grafica, sia nelle dimensioni, per poi chiudere definitivamente nel 1979.

dover cercare un rimpiazzo per le copertine. A Genova, riuscì a convincere il pittore Rocco Borella a cederle i diritti di riproduzione delle diapositive dei suoi quadri astratti. Qualche mese più tardi, Mario Vitali decise di inaugurare una collana minore, «La Bussola», più economica rispetto alla «SFBC». La collana durò poco, solo tredici volumi che vennero poi riassorbiti dalla collana maggiore, ma riuscì nel frattempo a fregiarsi di notevoli copertine firmate dal poliedrico artista Herbert H. Pagani e successivamente da Erberto Tealdi. Rambelli, che curava maniacalmente ogni dettaglio, sapeva bene che l'aspetto estetico dell'oggetto 'libro' era tanto importante quanto il suo contenuto per diffondere il più rapidamente possibile il messaggio di un genere che potesse misurarsi con altre forme letterarie più prestigiose. Per questo optò per copertine eleganti, sofisticate, che presentassero opere d'arte, il più lontane possibile dalle immagini di astronavi, mostri, pistole laser e donne in abiti succinti che campeggiavano sulle consuete pubblicazioni di fantascienza.

Per quanto riguarda i contenuti invece, ogni opera, tradotta integralmente e senza limiti di paginazione, doveva essere preceduta da una presentazione critica a carico di esperti o figure di spicco. Rambelli utilizzò la sua rete di contatti per riuscire a coinvolgere giornalisti, critici cinematografici, scrittori e intellettuali, come Rolando Jotti, Corrado Terzi, Gianfranco Venè, Valentino de Carlo, Enzo Tortora, Isaac Asimov, Walter Ernsting, Francesco Biamonti e Umberto Eco. A quest'ultimo venne affidata la presentazione de *Le sirene di Titano* (1965) di Kurt Vonnegut Jr., anche se lui avrebbe preferito commentare invece *Straniero in terra straniera* (1964) di Heinlein, più vicino a tematiche contemporanee e alla cultura *hippie* che sarebbe approdata di lì a poco anche in Italia. Il progetto delle presentazioni eterogenee funzionò fino al settembre del 1965 con l'uscita di *Davy, l'eretico* (1964) di Edgar Pangborn, introdotta da Valentino de Carlo, mentre Rambelli firmò le introduzioni di solo tre delle prime diciassette uscite.

Come per *Fantascienza: terrore o verità?*, anche gli sforzi e le strategie che Rambelli dispiegò in questa collana furono volti ad aprire una breccia per la fantascienza nella cultura ufficiale e per un certo periodo sembrarono pagare. Ma già a partire dal volume di novembre del 1965, *I vortici dell'assurdo*, un'antologia personale di John Wyndham, le presentazioni 'prestigiose' scompariranno e Rambelli si troverà a introdurre otto dei nove volumi successivi, affidando a Ugo Malaguti il rimanente. Segno, forse, che il progetto era già entrato in fase di declino, o che stesse subendo le ingerenze dell'editore, che infatti lo interromperà l'anno successivo dopo la pubblicazione della traduzione integrale di *World's Best Science Fiction: 1966*, un'antologia curata da Donald Wollheim e Terry Carr, offerta in omaggio agli abbonati come era già avvenuto per *Terrestri e no*⁴⁰.

⁴⁰ In base a quanto afferma Ugo Malaguti, Vitali avrebbe voluto convertire «Galassia» in quindicinale e ridurre lo «SFBC» in un canale privilegiato di distribuzione delle giacenze (Malaguti 1987: 261).

Il primo volume ufficiale dello «SFBC» è *La fine del principio (A medicine for melancholy, 1959)* un'antologia di racconti di Ray Bradbury, autore che non aveva invece trovato una sua collocazione nell'antologia americana. Rambelli promuove il volume sul numero 34 di «Galassia» (ottobre-novembre 1963), firmando col suo nome la consueta rubrica *Previsioni*, con un testo che qui ripropongo come esempio di postura autoriale, perché condensa molte delle strategie di posizionamento già emerse in altri interventi. Un breve accenno a Bradbury e alla possibilità di leggerne finalmente opere inedite dopo anni di assenza è già una mossa felice; l'autrice infatti riesce a presentarsi come colei che 'riporta' il tanto amato Bradbury in Italia e al tempo stesso controbattere a quanti l'accusavano di disprezzarlo. Ma al di là di questo, tutta la presentazione è una magistrale lezione di sintesi in cui Rambelli riesce a condensare: una dichiarazione d'intenti, un ethos insieme umile e autorevole, un (ennesimo) distanziamento ironico verso il suo passato di scrittrice, un posizionamento come interlocutrice di pari livello con i referenti della fantascienza internazionale e una velata polemica verso coloro che lei considera esperti improvvisati del genere.

Spero che questo primo volume vi dia anche un'idea chiara dell'indirizzo che intendo imprimere alla collana: che non sarà affatto una specie di succursale di *Galaxy* e *Galassia*, ma la vetrina in cui verranno offerti autori ormai dati per irrecuperabili anche dai più ostinati... inseguitori, sostanziose antologie di celebri science-fictioneers e romanzi salutati dalla critica, nei loro paesi di origine, come avvenimenti straordinari. Posso assicurarvi che mi sono data da fare e che ho fatto sgobbare i miei amici più preziosi e influenti di due continenti per assicurarmi materiale sufficiente a coprire, fin d'ora, un lungo periodo di attività dello SFBC. [...] Vedete, è il caso di dirvi onestamente che competenti di science-fiction non si nasce. Non ci si può svegliare una mattina e dire "bene, da oggi io faccio l'esperto di sf". L'unica soluzione, per potersi occupare di sf con la speranza di cavarsela, è andare un po' a scuola, scegliendosi come maestri autori e specialisti con esperienze ventennali o trentennali alle spalle. Ai tempi in cui combinavo romanzetti firmandoli spesso con il nome del mio cane (il mio cane protestava, diceva, a ragione, che lui avrebbe saputo fare di meglio), avevo anch'io, come parecchi miei colleghi indigeni, la ferma convinzione di sapere tutto sulla sf. Poi, quando ho cominciato ad occuparmene sistematicamente, mi sono accorta che avevo ancora una quantità di cose da scoprire, così ho deciso di cominciare ad imparare sul serio da chi ne sapeva più di me. Il mio metodo è tuttora in vigore, e forse è un

bene, perché in questo modo posso valermi di consulenti che si chiamano Carnell, Asimov, Pohl, Aldiss, Harrison, Ernsting, Simak, per l'attività dello SFBC: una specie di gestalt, che, mi auguro, riuscirà ad incontrare la vostra costante approvazione (Rambelli 1963e: 2 cop.).

Permane la postura ironica, colloquiale e ammiccante tipica dei suoi interventi su «Galaxy» e «Galassia», dove il 'caro lettore' è sia il confidente a cui rivelare curiosità e indiscrezioni, sia il cliente da imbonire. Ma è qui forse il punto di svolta decisivo della transizione *posturale* di Rambelli, che ripudia pubblicamente il suo passato di scrittrice di 'romanzetti', esplicita il processo di maturazione necessario per potersi definire esperta di fantascienza e infine enumera la serie di 'consulenti' ai quali si può finalmente accostare in una relazione di quasi parità.

Il tono cambia radicalmente nelle introduzioni della «SFBC», dove Rambelli adotta una 'voce' più posata attraverso la quale può esprimere la propria competenza. Per la prima volta, dalla pubblicazione dell'antologia statunitense, Rambelli ha a disposizione uno spazio 'ufficiale', formalmente riconosciuto e dedicato, all'interno di quell'istituzione chiamata libro; una cornice idonea, seppur limitata, in cui proiettare un *ethos* autorevole e maturo, quello «dell'esperto di sf» citato nella presentazione di «Galassia», conquistato dopo anni di esperienza e dal desiderio costante di continuare ad apprendere. Attraverso l'acquisizione di nuovi strumenti critici e teorici, Rambelli può finalmente proporre analisi più dettagliate, arricchire le proprie presentazioni di suggestioni intertestuali con altre opere e altri autori anche al di fuori del contesto fantascientifico, oltre a formulare ipotesi interpretative e giudizi che poggiano su nuove categorie critiche che Rambelli assimila e adatta alle sue esigenze.

Ad esempio, nell'introduzione a *La fine del principio* (1963), il volume inaugurale della collana dedicato a Ray Bradbury, Rambelli si appropria della nozione di *science fantasy*⁴¹, – che designava un sottogenere della fantascienza meno dipendente dall'ortodossia scientifica – per definire le opere dell'autore statunitense. In questo modo, può riabilitare la figura di Bradbury senza incorrere in contraddizioni rispetto a dichiarazioni precedenti e potendone così esaltare le qualità poetiche, sottolineando quanto l'autore preferisca puntare «sull'enorme carica di suggestione fantastica, potenziata da un'atmosfera di poesia barocca, che gli è propria» (Rambelli 1963d). È qui inoltre, che Rambelli accenna al lavoro di traduttrice come attività autoriale, un'intuizione non banale, se pensiamo che anni più tardi dovrà rivolgersi ai tribunali per difendere la propria professione e vedere

41 Con *science fantasy*, un termine coniato e in uso tra gli anni cinquanta e sessanta in ambito angloamericano, si cercò di classificare quelle opere in cui erano compresenti elementi di fantascienza e di fantasy. Il termine diede inoltre il nome ad una popolare rivista inglese (Nicholls 2020).

riconosciuti i propri diritti d'autore. Le lodi a Bradbury verranno riprese poi ne *Il gioco dei Pianeti* (*The illustrated man*, 1951) pubblicato dapprima sulla collana minore «La Bussola» e poi riassorbito dalla «SFBC» nel novembre del 1965 e in cui Rambelli lo definisce «scrittore dell'inquietudine», dotato di una «tavolozza incantata» che gli serve per decorare «la superficie multicolore del suo stile barocco e lussureggiante» (Rambelli 1965f: 9)⁴².

Un altro esempio chiaro della capacità di Rambelli di assimilare concetti teorici per poi plasmarli alla propria sensibilità e alle proprie esigenze si osserva nell'introduzione a *I vortici dell'assurdo* (*Jizzle*, 1954) antologia personale di John Wyndham pubblicata nel novembre del 1965. Per delineare lo stile e la narrativa di Wyndham, Rambelli si affida alle due categorie della letteratura non realista: il fantastico e il meraviglioso. Sebbene già frequenti nella critica francese⁴³, si tratta, credo, della prima volta che queste nozioni vennero usate in Italia nella loro accezione teorica specifica, che Rambelli mutuò quasi sicuramente dal saggio di Roger Caillois⁴⁴, apparso proprio l'anno prima sul numero quattro di *Interplanet*, e poi inserito in appendice a un altro saggio di Caillois, *Il deserto del sogno* (1964).

Ciononostante, Rambelli si appropria delle nozioni di meraviglioso e fantastico per convertirle, da categorie narrative in sé, in dispositivi capaci di modulare gli orientamenti della fantascienza. In questo modo, Rambelli può ammettere l'esistenza di una fantascienza non ortodossa che oscilla tra questi due 'modi': la *science fiction* fantastica e quella meravigliosa. In base a questa nuova elaborazione, Rambelli definisce la fantascienza del meraviglioso come un sottogenere in cui l'elemento fantasioso non provoca conflitti, scontri o rotture con il mondo intratestuale e spesso culmina con un lieto fine o un messaggio positivo (e l'epitome di questa letteratura è per Rambelli rappresentata da Clifford Simak); la fantascienza del fantastico, al contrario, sarebbe quella proclive a sviluppi sinistri e angosciosi. Ray

42 È curioso che Rambelli si sia occupata tanto di Bradbury, un autore che in realtà non la convinse mai e che molti anni più tardi confesserà essere, assieme a Ursula Le Guin, tra gli scrittori meno amati. Arriverà a definirlo addirittura un «vecchio marpione [...] troppo platealmente furbo per essere considerato un 'grande'» (Anselmo 1990: 17). Anche Thomas M. Disch espresse su Bradbury considerazioni simili, giudicando la sua arte non all'altezza della sua popolarità e sostenendo ironicamente che «he is an artist only in the sense that he is not a hydraulic engineer» (Disch 2005: 55).

43 Gli studi sul fantastico si sviluppano in Francia già a partire dai primi anni cinquanta, attraverso il lavoro teorico-critico di Pierre-Georges Castex, poi seguito da Louise Vax e Roger Caillois, che elaborano alcune categorie, come appunto il fantastico e il meraviglioso, che verranno poi ulteriormente sistematizzate da Tzvetan Todorov nel suo famoso saggio *Introduction à la littérature fantastique* (1970).

44 Rambelli aveva criticato il saggio di Roger Caillois qualche mese prima sulle pagine di «Galassia» sostenendo che «riesce a collezionare una delle più sbalorditive serie di assurdità che siano mai state scritte sulla science fiction» (Rambelli 1965d: 3), ma non giustificando poi queste affermazioni. Probabilmente, Rambelli non condivideva il principio di Caillois di vincolare la fantascienza alle categorie della fiaba e del racconto fantastico, i cui temi e motivi, secondo il critico, emanerebbero dalle apprensioni e desideri atavici umani e di cui la fantascienza sarebbe solo una variante formale dovuta al contesto storico-sociale in cui sorge.

Bradbury, Clifford Simak e in misura minore il proprio John Wyndham, sarebbero alcuni tra gli esponenti di queste due ‘fantascienze’, sebbene Rambelli ci tenga a precisare che non si tratta di compartimenti stagni, quanto piuttosto di possibilità fluide, di orientamenti generali che gli autori stessi possono, di quando in quando, trasgredire. I racconti di Windham costituirebbero per la curatrice una perfetta sintesi tra il meraviglioso e il fantastico, intesi perciò in questo contesto come diverse modulazioni della fantascienza, dove elementi propri di una tendenza si tingerebbero delle caratteristiche dell’altra, e viceversa. Da notare quindi una maggiore apertura verso altre forme di fantascienza e un conseguente allontanamento dall’oltrremodo ortodossa introduzione di *Fantascienza: terrore o verità* (1962), a riprova di una maturazione critica della curatrice.

Tuttavia, le sue presentazioni toccano spesso anche altri aspetti che si muovono al di là dell’analisi testuale. In alcuni casi, Rambelli impiega questo spazio per posizionarsi in modo più netto a difesa della fantascienza, mediante vere e proprie apologie o invettive contro l’atteggiamento conservatore della critica ufficiale (normativa), relegando così in un secondo (o in un terzo) piano la presentazione effettiva dell’opera. Cito come esempio di questo approccio l’introduzione a *Stranieri nell’universo* (*Strangers in the Universe*, 1956) di Clifford D. Simak, che Rambelli converte in un *j’accuse* rivolto a quella parte della critica che continua a snobbare i grandi autori di fantascienza:

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

Scomodando le rime che Francesco Berni (1497-1535) dedica a Michelangelo, Rambelli rivela una volta ancora la sua straordinaria capacità di sintesi: a) mostra con una citazione colta che chi si occupa di fantascienza non è uno sprovveduto; b) forza un raccordo fra le ‘due culture’; e c)

sottolinea la predilezione della fantascienza per quei ‘contenuti’ già affrontati da Umberto Eco. Ma occuparsi delle ‘cose’, continua Rambelli, non significa macchiarsi di zdanovismo, giacché «la nobiltà e vastità dei temi» trattati dalla fantascienza la rende «quasi mai strumento di esaltazione vaniloquente o indottrinatrice, ma arma di critica, stimolatrice del pensiero» (8). Rambelli lamenta il fatto che se per il romanzo giallo, la critica ha finalmente legittimato autori come Graham Greene o Ian Fleming, non sia invece ancora possibile accostare Theodore Sturgeon a E.T.A. Hoffman o Clifford D. Simak a Gottfried Keller, senza tirarsi dietro «una pioggia di anatemi, un secco invito a non scherzare con i santi» (*Ibidem*).

E in Italia? La critica ufficiale, continua Rambelli, ha osannato *Le Cosmicomiche* (1965) di Italo Calvino, guardandosi bene però dal definirla fantascienza, mentre ha completamente ignorato, ad esempio, un romanzo come *Il cavallo venduto* (1963) di Giorgio Scerbanenco, che Rambelli giudica dotato di uno stile non lontano (anzi superiore) a quello di un Jerzy Andrzejewski⁴⁵ [sic]. Il problema starebbe, secondo l’autrice, proprio nel pregiudizio che grava *a priori* sull’etichetta fantascienza, un genere che incute ancora un vago orrore nella critica internazionale, così come in Italia, «dove l’orribile parola ‘fantascienza’ è sinonimo di bruttezza, e per farsi perdonare di scrivere fantascienza bisogna non soltanto scriverla in modo splendido, ma anche chiamarsi Italo Calvino» (13).

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

Samuel Delany affermò che l’incontro tra ‘letteratura’ e ‘fantascienza’, considerati dall’autore come costrutti discorsivi diversi e autonomi, è sempre conflittuale e spesso culmina col declassamento della seconda rispetto alla prima⁴⁶. Ursula Le Guin accusò apertamente Margaret Atwood di rifiutarsi di identificare le proprie opere con l’etichetta di *science fiction* per paura

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

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

di essere relegata dalla critica nel ghetto della letteratura, come rivelò la stessa autrice canadese⁴⁷. Carl Freedman invece, partendo dalla concezione che il genere letterario – qualsiasi genere – non è mai ideologicamente neutro, considera che la fantascienza è particolarmente sensibile a un sistematico ripudio⁴⁸.

Insomma, se le autorità che si occupano di costruire il canone attuano un rifiuto precettivo sulla fantascienza in quanto tale, dovremmo chiederci se non vi sia qualcosa di percepito e percepibile come intrinsecamente pericoloso, temibile o per lo meno inappropriato in questa forma narrativa. Azzarderei l'ipotesi che la fantascienza possa essere inclusa in ciò che Deleuze e Guattari hanno definito *letteratura minore*, poiché, in linea generale, ne presenta le tre caratteristiche fondamentali esposte dai due filosofi: in essa la lingua è fortemente deterritorializzata; in essa tutto è politica; e in essa tutto assume un valore collettivo (Deleuze e Guattari 2010: 29-31). Rambelli riconosce intuitivamente alla fantascienza questo *status* di letteratura 'altra', dove questo aggettivo così come «l'aggettivo 'minore' non qualifica più certe letterature ma le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura all'interno di quell'altra letteratura che prende il nome di grande (o stabilita)» (Deleuze e Guattari 2010: 33).

Ad ogni modo, come si evince da questi pochi esempi, la collana «SFBC» costituisce un vero e proprio punto di svolta, sia per Rambelli, che può consolidare la sua posizione di esperta e di intermediaria tra fantascienza e cultura ufficiale, attraverso un'intensificazione della rete di scambi e 'interferenze' tra i due mondi, sia per la diffusione della fantascienza in Italia, che si presenta per la prima volta in maniera sistematica come una collana di libri 'veri', dotati di una loro dignità estetica, formale e tematica e meritevoli di occupare gli spazi di legittimazione della letteratura canonica.

2.5.3. *Il 1965 e le ultime antologie di fantascienza*

Le attività di Rambelli raggiungono il punto di massima intensità ed espansione nel 1965, anno in cui la curatrice, oltre ad occuparsi delle pubblicazioni della CELT («Galassia», «SFBC», «La Bussola» e «Il bollettino dello SFBC») cura l'edizione di altre tre antologie per case editrici diverse: *Fantascienza*:

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

48 Rimando a Freedman (2000: 29).

guerra sociale? per Silva; *Fantascienza della crudeltà* per Lerici e *Il grande dio auto* per L'editrice dell'automobile.

Fantascienza: guerra sociale? segue il progetto di collaborazione avviato con la casa editrice Silva⁴⁹ e costituisce il primo tentativo, almeno in Italia, di presentare una cartografia della fantascienza europea. Si trattò sicuramente di un progetto ambizioso, ma che Rambelli non ricorda piacevolmente per via dei problematici rapporti con alcuni *editors* e agenti, ma soprattutto per la difficoltà nel reperire materiale pubblicabile di una forma narrativa che, nonostante tutto, continuava a muoversi nei bassifondi della letteratura, a presentarsi e a prodursi attraverso canali spesso amatoriali e improvvisati e di cui quindi si sapeva ben poco fuori dai confini di un dato paese. A ciò si aggiungevano i numerosi ostacoli culturali e linguistici, quando non politici – come per l'accesso a materiale proveniente dai paesi comunisti —, e i problemi legati al conseguimento di fonti attendibili su vari autori, di cui bisognava procurarsi contatti e opere. Il materiale, spesso ignoto, andava poi tradotto, sperando che fosse di una qualità accettabile:

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

Eppure, nonostante le difficoltà, Rambelli riesce a raccogliere ventisei racconti provenienti da Inghilterra, Svezia, Danimarca, Spagna, Francia, Belgio, Germania Occidentale e Orientale, Austria, Svizzera, Polonia, Jugoslavia e Unione Sovietica⁵⁰, una vera e propria impresa in quel contesto. Il volume include una presentazione di Harry Harrison e un'ampia introduzione di Roberta Rambelli che esporrà alcune idee interessanti sugli sviluppi della fantascienza di questo periodo.

In primo luogo, Rambelli sostiene che la fantascienza, dal punto di vista morfologico, ha saputo assorbire e riproporre, nel breve periodo della sua storia, i modi e le forme della letteratura tradizionale e popolare, i suoi

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

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

generi e sottogeneri. Però, li ha saputo collocare su un binario nuovo, che integra inevitabilmente l'impatto della scienza e della tecnologia nella società moderna. La fantascienza, pertanto, non come sottogenere o paraletteratura, ma come «una specie di immagine speculare – ancora nebulosa, se vogliamo – della letteratura tradizionale» (Rambelli 1965b: 12), una manifestazione analoga, ma separata o parallela rispetto alla letteratura canonica o ad altre forme di letteratura di consumo. La fantascienza può adottare il modo della satira o dell'allegoria, oppure il sottogenere dell'apologia a sfondo religioso, dell'utopia e della distopia o dei generi popolari come il rosa, l'orrore, lo spionaggio. E può esprimersi anche attraverso la poesia, di cui Rambelli cita gli esempi degli *haiku* di Karen Anderson⁵¹ o i versi di Sheri S. Eberhart⁵²; oppure attraverso la fantasaggistica, di cui proprio in quegli anni Umberto Eco aveva prodotto alcuni ottimi esempi⁵³. Si tratta di uno spunto notevole che non verrà poi sviluppato, ma che doveva essere oggetto di discussione popolare in casa «Galassia», perché in seguito Ugo Malaguti ne riconoscerà in più occasioni il merito⁵⁴.

In secondo luogo, Rambelli sottolinea l'importanza del 'problema del linguaggio' ovvero dello slittamento focale nello sviluppo della fantascienza, che da 'letteratura delle idee' procede verso una manipolazione creativa della lingua. La natura speculativa della fantascienza è infatti incline a creare linguaggi inediti, che vanno dai molteplici neologismi inventati per definire nuove tecnologie, fenomeni, creature, prodotti, mondi, fino alla creazione di vere e proprie lingue extraterrestri e ai problemi di comunicazione che da esse derivano. La lingua viene così deterritorializzata, operando all'interno e ai margini del sistema letterario e attuando quegli effetti di straniamento che la configurano, come suggerivo poco sopra, come letteratura 'minore'. Alcuni di questi termini, sostiene Rambelli, possono poi entrare nel linguaggio comune, mentre la terminologia scientifica o fantascientifica può

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

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

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

54 «Roberta ebbe la formidabile intuizione di identificare nella science fiction non, come pensavano molti altri esponenti di quel periodo, una sorta di trampolino di lancio per raggiungere elevati livelli nel cosiddetto mainstream. No. Roberta Rambelli, nel suo approfondito studio di quegli anni, era giunta alla conclusione che la science fiction fosse in un certo senso la più alta espressione della letteratura del nostro secolo, l'unica forma di letteratura realistica destinata a condizionare il proseguimento dell'esperienza letteraria [...]» (Malaguti 1996a: 7).

essere adoperata dalla critica specializzata per analizzare un'opera (Rambelli 1965b: 12).

Anche la fantascienza quindi non è affatto immune, anzi rappresenta un agente attivo, in quella 'svolta linguistica' che domina l'ambito critico e filosofico degli anni sessanta, – che dallo strutturalismo si muove verso le differenti correnti poststrutturaliste e agli studi semiotici – affiancandosi così alla letteratura ufficiale dove sono già in atto 'trasgressioni' che puntano a rinnovare la lingua e la struttura stessa dei generi letterari classici. Pensiamo ad esempio al *nouveau roman* e alle sperimentazioni di Raymond Queneau e dell'OuLiPo, in Francia, ai saggi e romanzi di John Barth e Thomas Pynchon negli Stati Uniti, alle elaborazioni neoavanguardiste del Gruppo 63 o alla 'fase combinatoria' di Italo Calvino in Italia. La fantascienza, insomma, pienamente inscritta nel suo presente, partecipa a e di questo rinnovamento, sperimentando nuove tecniche e nuove convenzioni, rielaborando quelle tradizionali o assimilando nuovi dispositivi formali, come nel romanzo *Greybeard* (1964), citato da Rambelli, dove Brian Aldiss ripropone lo stile del *nouveau roman*, un espediente adottato parodicamente anche da Umberto Eco in "Esquisse d'un nouveau chat" (*Diario minimo*, 1963). È proprio nella forma del romanzo che, secondo Rambelli, la fantascienza è riuscita a esprimersi, durante la prima metà degli sessanta, ad altissimo livello rispetto al periodo anteriore, dove la forma prediletta era invece quella del racconto.

Non siamo molto lontani quindi, nonostante il carattere sintetico di questa introduzione, dalle conclusioni teorico-critiche a cui giungerà, in maniera forse oltremodo elaborata, Samuel Delany (2012), che concepisce la fantascienza e la letteratura come fenomeni sociali e discorsivi distinti. Dal punto di vista dei contenuti, invece, Rambelli riconferma il filone sociologico come forma più matura e recente della fantascienza, anche se ora, tre anni dopo l'introduzione alla prima antologia, non rifiuta l'idea di un rinnovamento della fantascienza avventurosa alla luce delle nuove tecnologie (Rambelli 1965b: 13), ammettendo poi altre varianti, in linea con le considerazioni già esposte nelle introduzioni della «SFBC». La curatrice dimostra quindi di proseguire sulla linea dell'apertura a differenti 'modulazioni' della fantascienza, che si estendano al di là dell'ortodossia scientifica o cognitiva. Poco più avanti, Rambelli entrerà nel dettaglio delle 'fantascienze' europee e dei racconti presentati nell'antologia. Prima però concluderà questa pre-introduzione ricordando che, nonostante la fantascienza sia una letteratura giovane, si stiano già producendo delle fratture al suo interno. Editori della vecchia guardia come Gernsback o Campbell, commenta, rifiutano di riconoscere i nuovi filoni della fantascienza come tale – ricordiamo che a metà degli anni sessanta, in ambito anglo-statunitense si sta attraversando in pieno il periodo *new wave*; inoltre, nonostante l'ostilità della critica

ufficiale verso il genere si sia attenuata, Rambelli avverte che la strada da fare è ancora lunga.

Fantascienza della crudeltà, pubblicata da Lerici, un'altra piccola casa editrice milanese dal *pedigree* prestigioso e vincolata in qualche modo al Gruppo 63, è l'antologia con cui Rambelli torna agli scrittori statunitensi, con un'unica importante eccezione: un racconto firmato da Luigi Cozzi e Ugo Malaguti. Anche questa antologia segue grosso modo il filone sociologico della *science fiction*, ma viene organizzata lungo sei linee tematiche generali: conquista spaziale, sesso, sovrappopolazione, scienza e comunicazione, religione, politica e guerra. A differenza delle antologie precedenti, Rambelli limita la sua presenza a una brevissima nota introduttiva, componendo probabilmente anche la maggior parte delle brevi presentazioni che precedono ciascuno dei racconti. L'intento dell'antologia, spiega la curatrice, è quello di

raccogliere racconti di science fiction tra i più famosi secondo un piano che offra un panorama dei problemi del futuro immediato visti e risolti – o volutamente non risolti – secondo le interpretazioni fantascientifiche più caratteristiche dell'attuale fase di science fiction sociologica, per lo più fortemente satirica o demistificatrice (Rambelli 1965e: 14).

La grande novità di questa antologia è invece la prefazione a cura di Gillo Dorfles, uno dei pochi intellettuali dell'epoca, oltre ad Umberto Eco, che si occupò attivamente di fantascienza come oggetto di studio critico-teorico, specialmente nei saggi inclusi in *Nuovi miti, nuovi riti* che uscì proprio in quell'anno. Eppure Dorfles, come del resto Eco, non rinuncia a collocare la fantascienza in un sistema gerarchico, assegnandole una posizione subalterna dalla quale, secondo una sottesa visione evolutivo-progressiva, potrà un giorno produrre «qualche singolo capolavoro nato sul tronco dei primi modelli ancora impacciati e rozzi» (Dorfles 1965: 9). Un atteggiamento prudente, cauto, che gli permette di non esporsi troppo in ambito ufficiale. Ciononostante, il critico ammette che la fantascienza più impegnata, quella che definisce «antropo-sociologica e cinico-satirica», ha il pregio di affrontare e denunciare i problemi della società attuale permettendo, attraverso la loro traslazione in un futuro ipotetico, quella distanza critica che sarebbe altrimenti meno tollerabile se fosse espressa direttamente, oppure che risulterebbe meno obiettiva per via di un eccessivo coinvolgimento. Una funzione complementare di questo tipo di fantascienza «non di tutta, s'intende» è quella che permetterebbe di 'contrabbandare' (è il termine usato da Dorfles) certi temi scottanti o certi tabù, normalmente appannaggio della scienza, della sociologia o dell'antropologia, verso aree della società e della cultura che altrimenti non si sarebbero mai avvicinati ad essi. Di nuovo, quindi,

come già nell'introduzione di *Fantascienza: terrore o verità* e in *Apocalittici e Integrati* di Umberto Eco, si attribuisce alla fantascienza una particolare funzione pedagogica.

Questa antologia è però significativa anche perché evidenzia la ormai stretta collaborazione tra Rambelli e il duo Malaguti-Cozzi, già da un paio d'anni parte integrante della redazione di «Galassia». È una caratteristica di Rambelli quella di fungere da nume tutelare e sostenitrice di tutte le sue 'scoperte', ma il vincolo è particolarmente stretto con Malaguti e Cozzi, non solo coinvolgendoli nei suoi progetti, ma anche promuovendo o appoggiando i loro e, come in questo caso, inserendoli in un'antologia in mezzo ai nomi più importanti della fantascienza statunitense, proprio per avallare il loro talento. Come ricorda la stessa Rambelli: «[Cozzi e Malaguti] si misero a scrivere assieme un racconto al vetriolo ispirato all'assassinio di Kennedy. Quando mi capitò di curare un'antologia per Lericci [...] mi affrettai a inserirlo perché era al livello degli altri di Asimov, Simak & C. inclusi nel volume» (1998: 229).

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

Va premesso che a metà anni sessanta il *miracolo economico* può dirsi già arrivato al tramonto. Il cambio antropologico è avvenuto, rapido e pieno di contraddizioni, e uno dei suoi simboli più importanti è senza dubbio l'automobile. Se nel decennio precedente anche la più economica utilitaria è uno *status symbol* e un lusso che pochissimi si possono permettere, a metà anni sessanta è un mezzo di trasporto comune, emblema della società dei consumi, compagna inseparabile del piccolo borghese, dell'impiegato, della famiglia in villeggiatura. L'automobile è l'icona del mondo (italiano) già profondamente mutato, quasi onnipresente in ogni tipo di pratica culturale, ma soprattutto nel cinema dove

si assiste al collasso dell'Italia rurale e popolare e all'ascesa di una nuova specie che [...] si muove in uno spazio del tutto ridisegnato sia dalle nuove distese di cemento che dal percorso della propria rombante moto Gilera (*Mamma Roma*), seicento (I

mostri), o spyder (*La dolce vita, La ragazza con la valigia, La voglia matta, Il sorpasso*), lasciando alle spalle le rovine e relitti di vita abbandonati per sempre (Brunetta 1998: 183).

Il boom si consuma in fretta, così come i suoi effetti euforici, «ed è subito crisi» (*Ibidem*). E la fantascienza, come genere che per eccellenza riesce a cogliere le storture o distorsioni del presente, non può ignorare la crisi. Del resto il filone sociologico, nasceva proprio da questa esigenza e nonostante Rambelli ne fosse una delle maggiori sostenitrici, dovette concedere che la quasi totalità dei racconti ricevuti sfrecciavano nella direzione opposta alle intenzioni dell'editore, tanto che si vide obbligata a chiedere a Malaguti, che le aveva consegnato un racconto molto critico, di scriverne un altro dove, commenta sardonicamente, «le povere automobili venissero strapazzate un po' meno. Dopotutto, era un'antologia dell'Automobil Club, e non di Italia Nostra o del Club del Ritorno alle Belle Caverne del Paleolitico» (1998: 229)⁵⁵.

Rambelli riesce comunque a compilare una raccolta interessante quanto eterogenea, che comprende, oltre ai soliti nomi noti, come Bradbury, Simak, Asimov, Heinlein, anche alcuni classici, tra cui Clark Ashton Smith con il racconto eponimo o David H. Keller con un racconto del 1928 dai toni ecologici. Non mancano autori non anglo-statunitensi, come il ceco Josef Nesvadba e il danese, naturalizzato statunitense, Ib Melchior⁵⁶. Alcuni racconti non sono ripescaggi ma vengono scritti apposta per l'antologia, come quelli di Harry Harrison e Alfred Van Vogt. E non manca la presenza italiana con Dino Buzzati, l'immancabile Ugo Malaguti e l'eclettico Silverio Pisu.

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

⁵⁵ La casa editrice si rifiutò, ad esempio, di pubblicare uno dei racconti scovati da Luigi Cozzi, *The quest of the Holy Grille* di Robert F. Young, («Amazing Stories», dicembre 1964), forse perché temeva un'accusa di vilipendio alla religione (Rambelli 1998: 229). Il racconto venne poi pubblicato su «Urania» (n. 448, 1966) con il titolo *Il radiatore sacro*, con sommo disappunto di Rambelli.

⁵⁶ Melchior è stato anche sceneggiatore e regista di fantascienza. Dal racconto presente nell'antologia, *Il pilota dell'Apocalisse* (*The racer*, 1956) sono stati tratti due adattamenti cinematografici: *Death race 2000* (Paul Bartel, 1975) e *Death race* (Paul W. S. Anderson, 2008).

L'allontanamento fu anche fisico, poiché da Milano si trasferì nei pressi di Roma, dove sarebbe iniziata una nuova tappa della sua carriera.

Ben presto, Rambelli si rese conto che le strategie adottate per instaurare una rete di relazioni con molti protagonisti della fantascienza internazionale e della cultura nazionale non funzionavano all'interno del ghetto, stimolato piuttosto da una forza centrifuga e disgregatrice alla quale la stessa Rambelli finì per conformarsi. Emancipatisi in gran parte dalle dinamiche degli pseudonimi, i protagonisti della fantascienza italiana cominciarono a conoscersi...e a non piacersi.

3.

DA L.P.R. A LELLA POLLINI. LA FANTASCIENZA ITALIANA TRA CONFLITTI E STRATEGIE DI ESCLUSIONE

*Appena presi in mano «Galassia», mi ritrovai al centro di
un'avanzata concentrica, fortemente colorata d'odio.*

R. Rambelli, «Galassia» e io, «Nova SF» 32 (74), 1998

Già dai tempi di «Cosmo», Rambelli aveva accarezzato l'idea di lavorare come curatrice di qualche collana (Malaguti 2020: 17), mossa forse da una propria inclinazione e sicuramente dal desiderio di sfuggire ai magri compensi della casa editrice Ponzoni.

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

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

La ricostruzione di Aldani è fondamentale per collocare nella giusta prospettiva le scelte posteriori di Rambelli. Dopo il fallimento del tentativo di pubblicare un'antologia italiana presso Rizzoli e il rifiuto di Vitali di compensare adeguatamente gli italiani, l'entusiasmo di Rambelli, che in quel momento si sentiva ancora e soprattutto una scrittrice, cominciò a scemare. Inoltre, man mano che prendeva contatto con la realtà editoriale della fantascienza italiana si rese conto «che la battaglia che stavamo conducendo noi italiani, lei in testa, in quel momento era prematura. [...] Insomma, la verità è che non c'erano allora i quindici autori necessari per sostenere con i loro romanzi una collana quasi tutta italiana...no, non c'erano» (1536-37).

Non vedendo in quel momento uno sbocco adeguato per gli autori nazionali, e quindi anche per sé stessa, Rambelli riorientò le sue energie all'attività di curatrice, concentrandosi nella riorganizzazione della collana con l'obiettivo di soddisfare le richieste dell'editore, ovvero mantenere «Galassia» in vita e se possibile migliorarne le vendite. Ciò implicava l'applicazione di strategie volte a ottenere il massimo risultato in condizioni tutt'altro che favorevoli, cercando di mantenere il delicato equilibrio tra un *budget* limitatissimo e un'offerta che riuscisse a trattenere i lettori esistenti, ne richiamasse di nuovi e potesse competere con le testate allora più popolari come «Cosmo» e «Urania». Il che si traduceva spesso nella ricerca di opere tra gli autori più affermati e amati dai lettori, – leggi anglo-statunitensi – e una dura lotta per ottenerne i diritti a un prezzo mai comparabile a ciò che poteva offrire, ad esempio, una diretta concorrente come Mondadori:

c'erano, per ogni lettore-scrittore che rivendicava Italia-Italia, come lo sponsor di una valanga azzurra, cinquanta lettori-lettori che urlavano, ricattavano, strepitavano "Vogliamo Heinlein! Vogliamo Van Vogt! Vogliamo Dick!" E il dottor Vitali scuoteva saggiamente la testa e diceva che bisognava accontentare i lettori" (Rambelli 1998: 209).

Rambelli cominciò a entrare in contatto con tutto un filone della fantascienza 'americana', quello della *social science fiction*, che ridimensionò non solo il suo concetto di cosa fosse la fantascienza e di dove potesse arrivare, ma anche di ciò che lei stessa e molti dei suoi connazionali avevano prodotto fino a quel momento. Insomma, non chiuse la porta agli italiani, ma considerò che, in quel momento, la gran parte del materiale che riceveva non avesse la qualità sufficiente per reggere autonomamente un numero della rivista e che per prendersi la responsabilità di offrire ai lettori un'opera firmata da un italiano, doveva assicurarsi che fosse superiore alla media dei romanzi stranieri (Rambelli 1998: 227).

Se i «lettori-lettori» dimostrarono di apprezzare il nuovo corso della rivista e delle scelte editoriali di Rambelli, quei «lettori-scrittori» che sognavano

«Galassia» come un palcoscenico tutto per sé rimasero delusi e, probabilmente, si sentirono traditi dalla curatrice. E così, alcuni di loro decisero di intraprendere iniziative editoriali indipendenti. La prima di queste iniziative partì da Sandro Sandrelli, giornalista e scrittore veneziano, apprezzato da Rambelli, che infatti lo incluse nell'antologia italiana di «Galassia». Assieme all'amico Giulio Raiola, Sandrelli progettò «Interplanet», un'antologia periodica di autori italiani e la propose alla CELT. Mario Vitali accettò di pubblicare l'antologia a patto che fossero gli autori stessi ad accollarsi le spese con un contributo di 50.000 lire cadauno¹ (Rambelli 1998: 211), una pratica editoriale che si sarebbe poi diffusa nel tempo. Sandrelli invitò a partecipare anche Rambelli, che non solo rifiutò, ma trovò la sua proposta esasperante poiché vanificava tutti i suoi sforzi di persuasione verso l'editore: «Ma come si fa a convincere il dottor Vitali a sborsare alto quando qui ci sono degli autori che vengono a mettersi d'accordo con l'editore per dire che concorrono alle spese di stampa o addirittura che pagano tutta loro l'edizione [...]» (Cozzi 2010: 1536). Ciononostante, la rivista venne pubblicata e costò a Rambelli anche l'amicizia con Lucio Saffaro, che partecipò all'iniziativa malgrado lei fosse contraria. Come occorre più tardi con Asimov, Rambelli sentì che Saffaro aveva tradito la loro amicizia e non gli scrisse mai più (Rambelli 1998: 233).

Ciononostante, Rambelli non si rifiutò di promuovere la pubblicazione di Sandrelli sulle pagine di «Galaxy», recensendola addirittura con toni entusiastici, celata dietro il suo acronimo L.P.R.². «Interplanet» si presentava come un prodotto editoriale più elegante rispetto ai fascicoli di fantascienza a cui erano abituati i lettori, ma non riuscì, per varie ragioni, a catturare una sufficiente attenzione da parte del pubblico. Sandrelli conseguì pubblicare solo sette numeri dal 1962 al 1965, i primi quattro dei quali per la CELT e gli altri tre per la casa editrice Edizioni dell'Albero di Torino. Questo cambio di casa editrice si dovette, in base alla testimonianza dello stesso Sandrelli, a ulteriori controversie nate dalla decisione di incorporare sul numero 5 della

¹ Su questo tema Rambelli sarà poi chiamata a rispondere sulla rubrica di posta di «Galaxy», per difendere (suo malgrado) la politica della casa editrice. Rimando a Rambelli 1963b: 2 cop.

² Si veda ad esempio la recensione del volume sul «Galaxy» agosto, 1962: «La fantascienza italiana 'esplode', possiamo ben dirlo. *Interplanet* non è un esperimento, bensì un libro con grosse credenziali, cui il confronto con la miglior produzione straniera non potrà che giovare. Perché la miglior fantascienza italiana, completamente svincolata dalle pastoie dell'imitazione, del riecheggiamento, è di ottimo livello letterario, di ricca, personalissima imitazione, potendo contare sulle penne agguerrite di un manipolo di ottimi autori, su una felicità ispirativa la quale, pur solidamente radicata nel continente antico, gode d'una freschezza d'invenzione che, altrove, è in gran parte perduta, e d'una profondità di temi e di motivi culturali, di tradizioni civili e artistiche le quali, arricchendo in maniera spiccata il suo contenuto formativo, le danno le caratteristiche della miglior letteratura [...]» (Rambelli 1962d: 2 cop.).

rivista anche autori stranieri, per giocare d'anticipo sull'antologia europea che stava preparando Rambelli³ e che sarebbe apparsa l'anno successivo.

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

Questo tipo di contenuti suggerisce una chiara volontà di avvicinare un pubblico più colto e sofisticato, il quale però, nonostante un contesto

3 «Antologie di soli autori italiani... basta, adesso. Esaurita la novità dell'iniziativa, ci si accorgeva di esser finiti da un ghetto in un altro, sia pure dorato. 'E allora' mi bisbigliarono in un orecchio i diabolici De Turrís e Fusco [...] "perché non facciamo un'antologia europea, con gli italiani frammisti allo stesso livello dei francesi, belgi, tedeschi, ma soprattutto inglesi? C'è nell'aria un'analoga iniziativa, e se noi arriviamo prima..."» (Sandrelli in Cozzi 2010: 1445). De Turrís e Fusco arriveranno addirittura a prendere in giro Rambelli dalle pagine di «Oltre il cielo», (Iannuzzi 2014: 3.4) per aver affermato che l'idea di un'antologia europea era sua e antecedente a quella di «Interplanet», il che era vero perché gli accordi con Silva prevedevano la pubblicazione dell'antologia europea già dal 1962.

culturale più propenso ad accogliere l'immaginario fantascientifico, dimostrava un'avversione sistematica all'etichetta 'fantascienza', identificata come paraletteratura, un'etichetta che invece gli editori di «Futuro» sfoggiavano con orgoglio in copertina. L'appassionato di fantascienza, invece, più abituato a pubblicazioni come «Urania», «Cosmo» e al limite «Galassia», dovette trovarsi spiazzato di fronte al formato e ai contenuti della rivista.

In un certo senso, i curatori di «Futuro» e, in parte «Interplanet», procedettero in senso inverso a quanto stava facendo Rambelli. Mentre quest'ultima, partendo da pubblicazioni come «Galassia», lavorò a poco a poco, attraverso l'«SFBC» e le sue antologie per 'contaminare' con la fantascienza certi spazi occupati dalla cultura ufficiale, Aldani e compagnia vollero attrarre la cultura ufficiale verso di loro, imbottigliandola nel loro prodotto e rimanendo in definitiva intrappolati in quel ghetto da cui volevano a tutti i costi uscire. Basti considerare i due punti cardine del manifesto programmatico di «Futuro», espressi nell'editoriale del primo numero della rivista⁴: a) equiparare fantascienza a letteratura e b) proporre una fantascienza italiana emancipata dai modelli anglo-statunitensi.

Il primo punto esemplificava il pregiudizio e l'equivoco insiti nella volontà di imporre alla fantascienza gli stessi meccanismi analitico-critici della letteratura canonica, il che significava disattendere la storia, le convenzioni e le tecniche proprie della prima per farla entrare nello stampino della seconda. Rambelli aveva invece già inteso la fantascienza come una forma letteraria indipendente e parallela alla letteratura ufficiale: una letteratura 'minore', *altra* ma non subalterna. Anni più tardi, autori come Samuel Delany o Joanna Russ mossero le loro teorie sulla fantascienza su binari pressoché analoghi. Delany basò il suo modello teorico-critico su una separazione estetica e discorsiva tra fantascienza e letteratura, mentre Russ dichiarò in toni quasi deleuziani che: «one can't get minority work into the canon by pretending it's about the same things or uses the same techniques as majority work. It probably isn't and doesn't. It may very well look like nothing ever before seen on earth» (Russ 2018: 160). Forse Malaguti ebbe ragione ad affermare che alcuni autori italiani vedevano nella fantascienza solo un trampolino di lancio per accedere alla letteratura ufficiale (Malaguti 1996a: 7) e forse, questo atteggiamento potrebbe costituire l'altra faccia della medaglia di quegli scrittori canonici che impiegavano le convenzioni della fantascienza senza dichiararla come tale. Se così fosse, per gli autori di «Futuro» l'assimilazione della fantascienza alla letteratura *tout court* rimase per lo più un desiderio di appartenenza frustrato.

Dal secondo punto invece, emerge il permanere di una concezione essenzialista della letteratura, probabilmente figlia di quella figura 'ibrida' qual era l'intellettuale togliattiano, attraversato da valori tradizionali, poetica crociana e vicissitudini politico-ideologiche contemporanee, che lo

4 Si veda «Futuro» 1963: 3. Il manifesto è stato riprodotto anche in Iannuzzi 2014: 5.2.

mantenevano in sospensione rispetto alla realtà contingente e alle questioni postmoderne degli anni sessanta. Vorrei esemplificare questo punto citando un frammento tratto da un articolo di Ivo Prandin, uno dei collaboratori della rivista «Oltre il cielo»:

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

Confrontiamolo ora con quest'altro brano di Benedetto Croce, che propugnava una via italiana alla letteratura, contro la «nordica invasione di spettri» del romanticismo tedesco e inglese:

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

L'idea di una prestigiosa tradizione umanistica connaturata nella cultura italiana è parte del retaggio del sistema educativo e modella la concezione di una possibile 'via italiana alla fantascienza' che possa essere accettabile dal *mainstream*. Basti pensare all'intervista che Ennio Flaiano concesse a Massimo Lo Jacono per «Futuro»: «noi siamo italiani, latini, abbiamo ancora uno spirito umanistico, ci burliamo persino di ciò che ci può spaventare...» (Iannuzzi 2014: 5.2). Cito inoltre l'articolo di Cesare Cases, che nel 1967 assume la difesa di Primo Levi, ribattendo alla pesante stroncatura di *Storie Naturali* (1965) apparsa sul numero precedente della stessa rivista⁵.

5 Cases fa il verso al titolo di un intervento di Franco Fortini sul numero precedente della rivista, un numero che include, nella rubrica dedicata alle recensioni dei libri, una recensione negativa di *Storie Naturali*. Anche se non condiviso in pieno la stroncatura, questa recensione rivela particolari piuttosto curiosi e utili per la nostra ricerca e i temi trattati in questo capitolo. Curiosamente, infatti, il giudizio negativo non si basa, come si potrebbe pensare, su un pregiudizio verso la fantascienza. Al contrario, rivela quanto il critico in questione abbia una certa

Cases sostiene che:

Levi si è ritagliato una zona 'italiana' di fantascienza, in cui al posto della crudeltà della migliore fantascienza americana c'è la malinconia umanistica, al posto dello stile immediato e sbrigativo una maggior consapevolezza linguistica e un ineliminabile bagaglio culturale; al posto dei grattacieli e delle astronavi un'atmosfera casalinga di gabinetti scientifici, vecchi professori e commessi viaggiatori (Cases 1967: 98).

L'idea di una letteratura nazionale dai caratteri essenziali è sempre insostenibile, ma diventa addirittura paradossale nel momento in cui si adottano coscientemente forme e modelli che provengono dalle letterature (di massa o meno) importate dagli Stati Uniti o da altri paesi. Tuttavia, per quegli autori che propugnano un'emancipazione della fantascienza italiana dai modelli stranieri, – ma che allo stesso tempo disconoscono o rifiutano la propria tradizione popolare dei vari Ghislanzoni, Salgari, Motta, Yambo, Capuana, etc. – non rimane altro che affidarsi alla letteratura colta, di cui possono vantare un'appartenenza, ovvero attuare quelle strategie di differenziazione con le quali rivendicare la propria presenza nel campo letterario mediante «the assertion of difference, typically on the basis of a claim to national identity» (Casanova 2004: 179).

Queste strategie potrebbero rientrare in quella più ampia critica verso le forme deteriori letterarie e culturali, che la critica ufficiale accomunava all'americanizzazione e alla diffusione di una società dei consumi. Viste da un'altra prospettiva invece, rivelano come l'approccio elitista alla cultura sia difficile da sradicare anche da chi si trova nelle condizioni di poter produrre un'alternativa valida, una letteratura nazional-popolare nel senso gramsciano del termine, poiché permane, come sosteneva il filosofo, un distacco fondamentale tra 'intellettuale' e 'popolo' (Gramsci 1977: 2116).

L'editoriale-manifesto di «Futuro» tradisce, a mio avviso, questa ambiguità. Gli stessi curatori probabilmente sentirono la pressione di appartenere al ghetto fantascientifico nel momento in cui cercarono di coinvolgere varie figure dell'élite culturale italiana, non potendosi esimere dal provare, come rivela Giulia Iannuzzi, un senso di soggezione nei loro confronti (2014: 5.2).

Inoltre, la comunità fantascientifica, soprattutto nella prima parte degli anni sessanta, si trovò ad avere a che fare con una contraddizione inerente al genere. Dieci anni dopo il suo 'battesimo' ufficiale in Italia, la fantascienza mostrava chiaramente, a livello sociologico, il suo aspetto contraddittorio: al contempo

dimestichezza col genere e denunci piuttosto la povertà delle trovate e come l' «accostarsi di certi intellettuali ad un genere da loro considerato 'minore' o 'facile', per nobilitarlo, finisca per portare ad un ibrido fallimentare: cattiva letteratura, pessima fantascienza.» (Fortini 1967: 88).

epifenomeno del capitalismo avanzato e della civiltà delle macchine e strumento critico degli stessi⁶. Tanto il *clan* di Rambelli, quanto quelli che facevano capo ad Aldani o Sandrelli, avevano intuito la natura proteiforme della fantascienza e la difesero e promossero partendo da presupposti che avrebbero potuto coincidere sotto vari aspetti, ma che vennero sviluppati seguendo percorsi diversi, che finirono col creare inizialmente piccole fratture. Col tempo, le fratture si allargarono fino a formare voragini di incomprensioni e conflitti.

3.1. “RAMBELLIDI” E NO. IL MONDO BIPOLARE DALLA FANTASCIENZA ITALIANA

Il fallimento del progetto di uno spazio per la fantascienza italiana all'interno di «Galassia», unito al naufragio dell'antologia italiana per Rizzoli, a cui si aggiunse poco più tardi quello per un'altra antologia italiana per Silva, smorzò l'entusiasmo di Rambelli verso la produzione nazionale. Un entusiasmo che si andava invece sempre più accendendo per quella fantascienza sociologica di cui scopriva rapidamente il filone attraverso i «Galaxy» statunitensi – che rifornivano di materiale la versione italiana da lei curata – e le frequenti visite all'ALI. Questo cambio di strategia deluse le aspettative di chi, come Aldani o Sandrelli, sperava che «Galassia» potesse costituire una rampa di lancio per la fantascienza italiana. Il lavoro di curatrice mostrò inoltre agli addetti ai lavori, un lato della personalità di Rambelli più diretto e intransigente, capace di una generosità estrema verso i progetti e le persone in cui credeva, ma anche poco incline al compromesso e al *politically correct* verso quelle a lei meno congeniali. Le sue decisioni e affermazioni erano spesso perentorie, soprattutto se sentiva che la sua fiducia veniva tradita, come dimostrarono i tagli netti ai rapporti con Isaac Asimov e Andrea Canal, che non furono mai più riallacciati. Da parte di chi criticava la sua 'svolta americana', che spesso coincideva con chi veniva escluso dai suoi progetti, insomma, cominciò a prendere forma l'immagine di una Rambelli impulsiva e autoritaria e soprattutto 'nemica' degli italiani.

Dal canto suo, anche Rambelli cominciò a prendere le distanze da figure della comunità fantascientifica che all'inizio aveva tentato di aggregare. La questione di «Interplanet» aveva incrinato inesorabilmente i suoi rapporti con Sandro Sandrelli, mentre la stima che provava per Aldani come scrittore non servì a saldarne la relazione quando i due si conobbero di persona. Roberta Rambelli descrisse infatti il suo primo incontro con lo scrittore pavese come «un colpo di fulmine negativo reciproco» (Rambelli 1998: 210). Di Aldani ricordò la presunta vanità nello sfoggiare le proprie opere:

6 Jonathan Culler ha osservato che questa doppia valenza, normativa e sovversiva è conaturata al linguaggio stesso e, per estensione, alla narrativa (2000: 92). Culler, sostiene che gli studi culturali possono costituire l'ambito ideale in cui esaminare gli artefatti della cultura di massa come strumenti di manipolazione del soggetto/consumatore, ma anche analizzare il modo in cui questi artefatti possono essere riappropriati in senso creativo e critico (45).

mi mostrò le copie di *Oltre il cielo* su cui aveva pubblicato i suoi racconti e mi parlò a lungo dei suoi 'superamenti' (usò questa precisa parola) di vari racconti stranieri, inclusi 'la Sentinella' di Brown, che lui aveva scritto. Io ricordavo solo che un suo racconto era stato ricalcato su uno di Sartre, e un altro, 'XXI secolo', pure su Sartre (*Ibidem*).

La sua stima scemò ulteriormente dopo l'uscita di *La Fantascienza*, il saggio che Aldani pubblicò nel 1962 fuori collana presso la CELT. Si trattava di un primo tentativo di approccio teorico-critico nonché genealogico al genere e fu una richiesta esplicita di Mario Vitali, che gli chiese di includere anche un capitolo finale dedicato alla fantascienza italiana. Rambelli ricorda che in quel capitolo Aldani «era diventato lirico parlando di Janda, che paragonava a Bradbury [...], trascurando tuttavia di precisare che Janda era lui stesso [...]» (211).

Secondo la ricostruzione che ne fece lo stesso Aldani molti anni più tardi, invece, quel capitolo sulla fantascienza italiana era stato pensato di concerto proprio con Rambelli, come una sorta di autocelebrazione per dare risalto a quegli scrittori italiani che avrebbero dovuto comparire regolarmente sulla rivista della CELT: «E siccome ho speso parole di elogio, come dire, piuttosto notevoli nei confronti anche di persone che non stimavo in realtà poi molto, allora ho incensato anche un bel po' me stesso» (Aldani in Cozzi 2010: 1556)⁷. Aldani sostenne comunque, che molte delle 'lodi' rivolte a se stesso erano in realtà citazioni di un articolo uscito sul quotidiano «Paese Sera», che però nella lacunosa correzione di bozze effettuata da Mario Vitali, persero le virgolette (Cozzi 2010: 1556-1557) e diedero luogo a fraintendimenti e agli attriti che ne seguirono⁸.

A poco a poco, dissidi e incomprensioni aumentarono le distanze tra queste figure che cominciarono ad assumere posizioni antitetiche: da una parte, Rambelli e i collaboratori di «Galassia»; dall'altra, il gruppo concentrato attorno alla figura di Aldani e alla rivista «Futuro». Sembra che Rambelli

7 Nel capitolo XII dedicato agli scrittori di fantascienza italiani, Aldani dedica ad ognuno dei principali protagonisti una presentazione di qualche riga. A Roberta Rambelli riserva invece ben mezza pagina, definendola un 'vulcano' e considerando la sua prosa «scorrevolissima, scintillante, a volte violenta e sonora come il clangore d'una battaglia» (Aldani 1962: 139). A Janda, invece, Aldani dedica più di una pagina: «Un autore che a volte sembra intenzionato a voler battere gli americani sul loro stesso terreno, vale a dire sul piano della suspense e del colpo di scena è N.L. Janda, considerato il più forte e il più spietato dei narratori italiani di science-fiction» (139). Riconosciamo in quest'ultima frase parte della biografia di N. L. Janda inclusa nel primo numero di «Galassia» dedicato agli autori italiani, curato da Rambelli.

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

non disdegnasse del tutto le critiche che le rivolgevano poiché potevano essere segno d'invidia per un suo successo, tanto che «si preoccupava quando nessuno pensava di attaccarla più o meno pesantemente, temendo di essersi lanciata in qualche politica editoriale perdente» (Malaguti 2004: 8). Inoltre, questo tipo di conflitti potevano costituire parte di un interessante gioco strategico per mantenere alto l'interesse sulla fantascienza⁹.

Rambelli sapeva bene, però, che critiche e strategie non equivalevano a stoccate diffamanti e calunniose e se non lesinava il giudizio aperto, non agì mai per denigrare di proposito qualcuno dei suoi *avversari*: «Anche con il suo peggiore nemico, Roberta rimaneva solare, chiara, onesta. Potevano farle i torti più atroci, e in quel tempo gliene furono fatti molti, ma lei combatteva solo con la vis polemica, apertamente, senza alzare un dito per danneggiare chi la voleva danneggiare neanche se ne aveva l'opportunità e l'occasione» (Malaguti 1996a: 11)¹⁰.

Questa posizione etica non fu purtroppo condivisa dai curatori di «Futuro» che dai loro pulpiti editoriali cercarono in tutti i modi di delegittimare Rambelli e chi ne condivideva le posizioni, tanto che per questi ultimi avevano coniato il termine canzonatorio *rambellidi*¹¹. Il palcoscenico privilegiato e culminante dei conflitti tra rambellidi e no divenne il primo Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Trieste (di seguito FIFFT) che si celebrò nel luglio del 1963.

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

9 Ferruccio Alessandri ad esempio riporta, con iperbolico umorismo che «ascoltando i suoi piani editoriali, pareva di assistere ai programmi per rintuzzare gli attacchi dell'Impero, estendere l'influenza alla Signoria vicina, influendo sulla politica del Papato e piantando le basi di una lega anseatica, e per sbarazzarsi dei nemici interni inviandoli in lontane ambascerie. In una parola era una donna che pensava troppo in grande per una cosa tanto piccola qual era la fantascienza italiana» (Alessandri in Cozzi 2010: 1593).

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

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

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

volevamo fare polemica a tutti i costi, anche perché sapevamo che quello era il modo migliore per farci notare, per ottenere un po' di pubblicità [...] e infatti ricordo che quando andammo al primo Festival del Film di Fantascienza di Trieste, lo scopo era quello di andarci a fare la guerra a Roberta Rambelli, ma non tanto per lei quanto per quello che significava, cioè la fantascienza americana che noi, polemicamente mettevamo in contrapposizione a quella italiana (Lo Jacono in Cozzi 2010: 1517).

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

Lucentini e lo scoprirono più tardi anche Ferruccio Alessandri¹² e Valentino De Carlo durante la loro breve esperienza con la rivista *Gamma* (1965-1968).

A parte la questione economica, comunque, l'accusa di un'improvvisa italianofobia non reggeva affatto, proprio in virtù di quanto finora osservato. A lei si deve la prima antologia italiana di fantascienza e fu lei a sforzarsi e a lavorare per cercare di ritagliare uno spazio agli autori italiani all'interno di «Galassia». Se questa e altre iniziative che andò a proporre alle case editrici generaliste non andarono in porto fu proprio per il pregiudizio citato verso la fantascienza autoctona. Dopo il fallimento dell'antologia per Rizzoli, ad esempio, Rambelli tornò da Carlo Ripa di Meana, che allora ne era caporedattore, per fargli pubblicare un romanzo di Andrea Canal, *Approdo all'ignoto*¹³, ma la collana che avrebbe dovuto ospitarlo chiuse «per anossia» (Rambelli 1998: 212). Rambelli accolse nella sua redazione due ragazzini sconosciuti, Luigi Cozzi e Ugo Malaguti, incoraggiandoli nei loro progetti e offrendogli lavoro e opportunità; cercò di lanciare altri giovani scrittori, come Alessandro Mussi, e anche al di là dell'ambito letterario, come testimoniano le insistenti richieste a Frederik Pohl, lavorò incessantemente per far adattare a giovani registi alcune sue storie per il cinema e la televisione, o per favorire il lavoro di giornalisti, o per dare lavoro ad artisti e illustratori coinvolgendoli nei suoi o in altri progetti.

E anche verso coloro che la criticavano o con i quali ebbe divergenze non agì mai per ostacolare i loro lavori: continuò a promuovere e recensire con entusiasmo gli «Interplanet», almeno fino allo scontro dovuto all'inclusione di autori europei, e non ostacolò la pubblicazione dei romanzi e racconti di Sandrelli per la CELT (Rambelli 1998: 210). Lo stesso occorre con Inisero Cremaschi, un autore atipico, che proveniva dall'ambito letterario colto ma che, deluso, cercò miglior sorte con la fantascienza e si avvicinò, per un periodo, al gruppo di «Futuro». Cremaschi proseguì poi la sua carriera soprattutto negli anni settanta, come curatore di raccolte e come sceneggiatore e lavorò a lungo per promuovere il lavoro di sua moglie, Gilda Musa, poetessa convertita alla fantascienza, che ne divenne una delle autrici di punta negli anni settanta e ottanta.

Rambelli conobbe Cremaschi durante una visita alla casa editrice Silva, nel periodo in cui stava preparando l'antologia statunitense, da cui risultò un altro «colpo di fulmine negativo». Come per Aldani, di Cremaschi non ne sopportò l'atteggiamento vanaglorioso e altero – se Aldani si era

¹² Così Alessandri ricorda le discussioni con Valentino De Carlo riguardo al materiale da pubblicare sulla rivista: «Troppa fantascienza italiana era un suicidio editoriale. So che gli autori italiani che eventualmente leggessero queste righe insorgeranno, ma la cosa è un fatto, o almeno lo era quella volta. Senza entrare nel merito dei meriti o meno degli autori italiani, sapevamo che pubblicare fantascienza italiana significava vendere poco o niente. Quali fossero le ragioni, snobismo e provincialismo del pubblico o degli autori, non sapevamo. Il fatto rimaneva. Poco o niente» (Alessandri in Cozzi 2010: 1606).

¹³ Un romanzo che avrebbe dovuto inaugurare la partecipazione italiana in «Galassia», ma che alla fine non vide mai la luce.

paragonato a Bradbury, Cremaschi cercò di dimostrare le sue affinità con Borges (Rambelli 1998: 218) – eppure, pubblicamente, ne lodò la partecipazione su «Interplanet»¹⁴ e ne riconobbe sempre le «doti ragguardevoli» come scrittore (218).

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

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

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

¹⁴ «Interplanet 3 contiene molte novità: nuovi autori di fama, accanto ai più noti specialisti. In particolare, due eccezionali racconti di Inisero Cremaschi e di Livia Contardi. La presenza di Cremaschi, romanziere celebre, testimonia l'interesse che Interplanet in particolare e la science-fiction in generale, stanno suscitando nell'ambito della 'grande letteratura' italiana» (Rambelli 1963a: 4 cop.).

il verso a Carlo Fruttero insomma, si può affermare che per Rambelli un disco volante poteva atterrare ovunque.

Significativamente, invece, proprio le opere di Vacca e Scerbanenco sopra citate, si convertirono nella miccia di uno dei più aspri attacchi a Rambelli da parte, altrettanto significativamente, di Sandro Sandrelli che delle due opere, entrambe pubblicate da Rizzoli nel 1963, scrive una recensione su «Futuro»:

Tra gli editori italiani, tra i 'grossi' editori, Rizzoli sta dimostrando un notevolissimo interesse per la science fiction. Non già la science-fiction delle rivistine americanoidi, che strappano strilli d'entusiasmo ai ragazzini e alle *direttrici di collana*, bensì la science-fiction d'alto livello, opera di scrittori autentici, o di tecnici e di scienziati i quali dimostrano di saper scrivere con eccellenza (Sandrelli 1964: 58, il corsivo è mio).

Dopo questo *incipit* Sandrelli prosegue con le recensioni vere e proprie, ma quando giunge all'analisi dell'ultimo racconto di Roberto Vacca, ("Auto-da-Fe-Matic", n.d.a.) lancia una conclusiva invettiva contro Rambelli:

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

Purtroppo, non sono riuscito a reperire il testo di Rambelli a cui Sandrelli fa riferimento. Rambelli può aver senza dubbio commesso questo errore grossolano anche in virtù di effettive affinità tra il racconto di Vacca e certe atmosfere mistificatrici della religione presenti in *Cat's Cradle*, opera che Rambelli aveva scoperto in anteprima proprio durante una sua visita a Rizzoli dove, ironia della sorte, era andata a proporre la pubblicazione del romanzo di Andrea Canal a Carlo Ripa di Meana. Proprio durante quella visita, Meana propose poi a Rambelli di tradurre *Cat's cradle*, ed è quindi probabile che l'abbia letto prima del libro di Roberto Vacca. Sandrelli, da parte sua, certamente ignorava le scorribande di Rambelli alla Rizzoli per

proporre autori italiani e per alimentare quell'interesse della casa editrice verso la fantascienza che tanto aveva elogiato. Probabilmente, Sandrelli ignorava pure che Rambelli stesse traducendo Vonnegut, ma il suo acrimonioso intervento converte l'errore di Rambelli nel prodotto di un «odio cieco e furibondo contro tutti gli autori italiani», un'accusa che rimarrà a lungo associata alla curatrice.

Per quanto riguarda invece l'accusa di voler pubblicare solo autori stranieri per guadagnare con le traduzioni dobbiamo tornare per un momento al tema economico. Rambelli percepiva uno stipendio di 20.000 lire al mese (circa 250 euro attuali)¹⁵ di cui non erano previsti rimborsi per il trasporto, il cibo o la corrispondenza. Secondo le dichiarazioni di Luigi Cozzi, con una traduzione al mese, che veniva pagata attorno alle 50.000 lire (Cozzi 2010: 1277), Rambelli si assicurava uno stipendio decente con il quale mantenere suo figlio e un marito poco affidabile, spesso fonte di ingenti perdite economiche. Tradurre un romanzo o una serie di racconti stranieri al mese non significava un'automatica preclusione verso gli italiani, visto che la CELT poteva contare su varie pubblicazioni dedicate alla fantascienza. Anche nel caso di dover saltare un mese per far posto a un autore italiano, Rambelli avrebbe potuto tradurre due opere il mese successivo. Va inoltre ricordato, e questo è un punto fondamentale, che malgrado Vitali concedesse piena libertà alle scelte editoriali di Rambelli, l'autorizzazione finale su ciò che veniva pubblicato spettava a lui.

Nessuno di questi fattori venne ovviamente preso in considerazione dagli accusatori, che contribuirono a cristallizzare una serie di pregiudizi su Rambelli che si protrarranno nel tempo, tanto che nel suo famoso saggio sulla fantascienza italiana, *Le frontiere dell'ignoto* (1977), Vittorio Curtoni reitera le accuse, riproponendo alcune dichiarazioni che Lino Aldani gli avrebbe concesso nel 1972, secondo le quali, l'idea di riservare il 50% dei fascicoli della rivista a opere italiane sarebbe stata sua e se non se ne fece più nulla «la responsabilità fu della Rambelli, la quale traeva guadagno soprattutto dalle traduzioni che eseguiva per le due riviste, e che avrebbe sofferto un rilevante danno economico se queste traduzioni le fossero state dimezzate per ospitare scrittori italiani» (Curtoni 1977: 60). Queste dichiarazioni contraddicono, come abbiamo osservato, quanto lo stesso Aldani avrebbe confidato a Luigi Cozzi qualche anno più tardi. Curtoni assume invece le dichiarazioni di Aldani come proprie, senza preoccuparsi di dimostrarne la veridicità o di affiancarle a un contraddittorio, compito che si riserverà invece la redazione della casa editrice, attraverso una nota in calce, nella quale si afferma che Rambelli attribuiva invece a Vitali la decisione di non pubblicare italiani (Curtoni 1977: 60, nota 18bis). Col senno di poi, anche Massimo Lo Jacono ammise le ragioni di Rambelli:

¹⁵ Calcolati con il servizio *InfoData* de «Il sole 24 ore».

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

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

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

Dalle pagine di «Futuro», invece, Lo Jacono congeda l'intervento come un fiasco, condito da «citazioni eruditissime quanto fuori posto» causa della fuga di annoiati giornalisti «sgomenti di fronte a tanto effluvio di parole inutili su argomenti che con la fantascienza non avevano nulla a che fare» (Lo Jacono 1963: 76). Più in generale, invece, per Lo Jacono, eccetto il *pacato* e «simpaticamente unito» gruppo di «Futuro», «la gran maggior parte degli interventi, rambellidi in testa, faceva sfoggio di una pseudo-cultura da salotto, inutile quanto fatuamente pretenziosa» (77).

Non venne risparmiata nemmeno l'introduzione all'antologia *Fantascienza: terrore o verità* (1962) che Rambelli e Canal avevano pubblicato già parecchi mesi prima. Aldani, che scrive ma non firma la sua recensione,

aveva commentato ironicamente che se l'intenzione dell'introduzione era fugare dubbi e confusioni sulla fantascienza, la confusione rimaneva «ma nella testa dei due antologisti» (Aldani 1963a: 48). In una recensione a *Terrestri e No* (1963) – il volume inaugurale della «SFBC» inviato gratuitamente a tutti gli abbonati –, S.A. Fusco (Sebastiano?) lamenta invece i criteri di scelta delle opere e rimprovera la curatrice per una presunta allusione critica rivolta proprio ai curatori di «Futuro».¹⁶ Anche nell'elogiare *Qui si raccolgono le stelle* di Simak, l'ultimo romanzo breve incluso nel volume, Fusco sottolinea che, «ci ha fatto dimenticare la mediocrità del resto e la cattiva salsa in cui è condito» (Fusco 1963: 43). Sullo stesso numero di «Futuro», un giovane Riccardo Valla¹⁷, in veste di lettore che scrive alla rubrica di posta, afferma di aver «letto da poco un mucchio di sciocchezze e di affermazioni di pessimo gusto in un articolo di Roberta Rambelli sul bollettino dello Science Fiction Book Club», «storture», «veleno allo stato puro» a cui Aldani risponde placidamente:

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

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

¹⁶ L'allusione è inclusa nell'incipit del presentazione di Rambelli a *Visita allo zoo* (*The visitor at the zoo*, 1963) di Damon Knight, uno dei romanzi brevi inclusi in *Terrestri e no*: «Come critico ed esperto di science fiction, Damon Knight contende a Frederik Pohl il primo posto nella graduatoria degli specialisti americani. La sua attività è vastissima e preziosa: ad esempio, insieme a Pohl è stato lo scopritore americano di Brian W. Aldiss, Premio Hugo 1962, del quale certi recensori farebbero meglio a leggere *Hothouse*, *Time*, *space and Nathaniel* e *The male response* prima di azzardare frettolosi ed inconsistenti giudizi» (Rambelli 1963g: 214).

¹⁷ Negli anni a venire Valla diventerà il curatore delle principali collane della casa editrice Nord di Milano, la prima dedicata interamente alla fantascienza, un curatore peraltro molto apprezzato da Rambelli (Rambelli 1998: 234).

Signora, lei ha una fantasia davvero invidiabile. Ma tra immaginazione e realtà, c'è un abisso, mi creda. Avrò notato intanto, che la parte a noi avversa ci attacca sì, ma nemmeno ci nomina, forse proprio per la paura di farci pubblicità. Quella che lei ritiene una contraddizione è invece una coerenza da parte nostra. Le dirò a questo punto che personalmente figuro tra i curatori di quell'antologia che ospita un racconto di Roberta Rambelli, un racconto da me apprezzato lo scorso anno e apprezzato anche oggi. Tra me e la curatrice di Galassia ci sono mille motivi di dissidio, diciamo pure che in sede di critica ci troviamo agli antipodi. Ma questo non m'impedisce tuttavia di apprezzare ciò che della Rambelli è valido, e di regolarmi di conseguenza (Aldani 1963: 48).

Non dispongo purtroppo dell'articolo citato da Riccardo Valla, ma vorrei comunque evidenziare come, a livello enunciativo, le due risposte consecutive di Aldani sortiscano l'effetto di far apparire Rambelli come una figura volubile (cambia idea su di lui senza apparente ragione), sconclusionata (nei suoi articoli), pavida e calcolatrice (attacca senza fare nomi, *ergo*, ci priva di quella pubblicità che stiamo cercando). L'aggettivo denigratorio 'sconclusionata' riferito a Rambelli, riappare poi nel numero successivo di «Futuro», questa volta per 'bocca' di un lettore desideroso di elogiare la rivista¹⁸.

Sul numero 5 di «Futuro» vengono recensiti, rispettivamente da Aldani e Lo Jacono, i primi due volumi ufficiali della «SFBC». Il primo è *La fine del principio* (1963) di Ray Bradbury, uno dei modelli di riferimento di Aldani, il quale non può esimersi, in quest'occasione, dall'elogiare il volume e la curatrice della collana:

Buona la copertina in cui campeggia una riuscita composizione di Duccio Alessandri [...] e nulla da eccepire riguardo alla prefazione: sobria, stringata, come si addice a un libro che ha tutti i numeri per presentarsi da sé. In sede di critica il 'battage' pubblicitario e gli interessi editoriali non hanno diritto di cittadinanza. Questa volta Roberta Rambelli non se n'è dimenticata e ha colto nel segno (Aldani 1964: 55).

Certo, Aldani non rinuncia a imputare indirettamente a Rambelli una mancata imparzialità, – riconoscendo però implicitamente che esiste quella cosa chiamata 'interesse editoriale' che mina l'imparzialità stessa —, tuttavia, l'effetto critico è qui controbilanciato dall'elogio. Effetto critico che viene

¹⁸ Secondo tal Mauro Sardo di Roma. «[...] Solo i primi numeri di Urania e i primi numeri di Galaxy, quelli per intenderci pubblicati prima dell'avvento della *sconclusionata signora*, possono reggere il confronto con Futuro.» (Lo Jacono 1963: 78, il corsivo è mio).

invece immediatamente ripreso da Massimo Lo Jacono nella pagina successiva, commentando il secondo volume della collana, *L'Impero dell'atomo* (1963) di Alfred Van Vogt: «Questa iniziativa dello S.F.B.C. pare in definitiva una delle poche cose buone che la Rambelli sia riuscita a combinare da che si è insidiata a Piacenza. Niente da dire, e questo valga per chi mi accusa di antipatie preconcelte» (Lo Jacono 1964: 56). Quasi per preterizione invece, le antipatie preconcelte affiorano eccome, resta da stabilire quanto peso ebbe in questi attacchi e stroncature verso Rambelli, una seppur mai dichiarata discriminazione sessuale.

3.2. QUESTIONI DI «GENERE»

In «*Galassia*» e *io*, scritto a distanza di vent'anni dal periodo in cui iniziò a occuparsi della rivista, Rambelli dichiara di non comprendere il clima di astio generalizzato nei suoi confronti, pur riconoscendo le forti inimicizie con alcuni interlocutori:

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

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

Sono parole che fanno riflettere. La critica letteraria femminista ha ampiamente dimostrato che le donne non hanno mai avuto le stesse possibilità degli uomini, e in particolare la fantascienza, almeno fino a quando non è stata influenzata dalla seconda ondata del femminismo, ha sempre manifestato una certa tendenza conservatrice e sessista (Hollinger 2003; Russ 2007; Merrick 2009). Del resto, Rambelli cominciò la sua carriera mascherata dietro pseudonimi maschili e americanizzanti e abbiamo osservato come ciò potesse indicare un desiderio di occupare un'altra identità, non solo culturale, ma anche sessuale. Non è forse questo il sintomo di un disagio verso la propria condizione di donna incasellata in ruoli che non

vuole occupare? E se anche si trattasse solo di un espediente editoriale o di un'imitazione di un modello, non proverebbe questo che mancavano modelli alternativi che presentassero figure femminili diverse da quelle che occupavano le copertine della gran parte delle riviste di fantascienza? Potremmo desumere che l'eventuale scelta di pseudonimi femminili (o di nessuno pseudonimo) da parte di Rambelli in quel contesto avrebbe portato a risultati diversi in termini di pubblicazioni e successo editoriale?

Non è possibile rispondere con certezza a nessuna di queste domande, ma potrebbe essere utile evidenziare che tra le scrittrici di fantascienza attive nel periodo più o meno contemporaneo a Rambelli, nessuna sopravviverà professionalmente oltre la prima metà degli anni sessanta. Maria Teresa Angela Maglione scompare da «Urania» e dalla fantascienza nel momento in cui Giorgio Monicelli smette di occuparsi della collana (il suo ultimo lavoro fu *La pace in pericolo* del 1959, firmato con lo pseudonimo Lionel Stern); Laura Parravicini non andrà oltre la sua collaborazione con «Cosmo» (ultimo lavoro *Destinazione eternità* 1961, firmato come Lorraine Parr); Bianca Nulli, dopo aver partecipato all'antologia italiana di «Galassia» curata da Rambelli chiude la sua carriera fantascientifica con *Polvere dal pianeta oscuro* (a puntate in appendice su «Cosmo» 1963-1964); Giovanna Cecchini, promettente scrittrice lanciata da «Oltre il cielo» e l'unica a non usare pseudonimi, dopo qualche racconto in cui mostra, «notevole originalità di ispirazione» (Iannuzzi 2014: 3.3) svanisce nel nulla; e lo stesso si può affermare per altre scrittrici di genere come Maria de Barba, Nora de Siebert o Leonia Celli, quest'ultima attiva anche nella narrativa del terrore, ma che non pubblicherà più nulla dopo il 1965¹⁹.

Pur non conoscendo le cause specifiche che hanno condotto ognuna di queste scrittrici ad abbandonare la loro carriera, può considerarsi comunque un aspetto sintomatico del contesto socio-culturale in cui si trovarono a operare, un contesto ancora profondamente sessista. Soprattutto durante la prima metà degli anni sessanta, la donna è ancora relegata al ruolo di casalinga, angelo del focolare, madre di famiglia, oppure fortemente limitata nell'ascesa professionale. Il femminismo italiano potrà esprimersi con efficacia solo a partire dalle lotte del sessantotto e le sue conquiste si paleseranno soprattutto negli anni settanta, con le leggi sul divorzio (1970), sulla parità tra coniugi che elimina (almeno giuridicamente) la gerarchia familiare (1975), sulla parità sessuale (1977) e sull'aborto (1978).

Nel contesto in cui si trova a operare Rambelli quindi, la sua postura sociale e culturale si colloca sempre al di fuori del discorso ufficiale normativo. Rambelli è un soggetto nomade, sia letteralmente, poiché cambia domicilio ogni pochi mesi, sia nell'accezione elaborata da Rosi Braidotti (1994) nel

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

suo sfuggire alle identità fisse. Ricordiamo la lettera di quel lettore (o lettrice) che la immaginò come «feroce zitella» perché scriveva avventure spaziali sotto vari pseudonimi maschili. Nelle rubriche di «Galaxy» o «Galassia», Rambelli non perde occasione per sciogliere apposta alcuni pseudonimi maschili, a volte svelando che si tratta in realtà di collaborazioni tra un uomo e una donna – come nel caso di Lewis Paggett o Charles Henneberg – a volte per assicurare i lettori che non esiste un’improvvisa ‘invasione’ di scrittrici di fantascienza, poiché queste sono sempre esistite, come nel caso di questa risposta a un lettore: «Lei resterebbe stupito se sapesse quanti rispettabili autori di sf., americani e no, sono donne... senza contare quel famoso scrittore che confessava candidamente, in calce ai suoi migliori racconti, di averli fatti scrivere dalla moglie!» (Rambelli 1962a: 2 cop.).

Pertanto, anche se Rambelli non si identificherà mai come ‘femminista’, sia la posizione professionale sia la sua postura enunciativa possono dirsi tali, in quanto sfidano il modello patriarcale dominante. Durante la prima metà degli anni sessanta, in qualità di curatrice di numerose pubblicazioni, Rambelli riesce ad occupare un’effettiva posizione di (relativo) potere e a dotarsi di una voce autorevole. Ovvero, Rambelli si colloca in una posizione sociale e simbolica che in quegli anni è, possiamo affermare, esclusivamente maschile. Da questa prospettiva, la posizione di Rambelli potrebbe aver dato fastidio a chi si sentiva più in diritto di occuparla. Ugo Malaguti accennò a questa possibilità quando dichiarò che «Roberta Rambelli ha accumulato in quegli anni molte antipatie, da parte di coloro che avrebbero voluto essere al suo posto [...]» (Malaguti 1978: 229).

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

Anche se non mancarono le critiche da parte dei redattori di «Futuro» verso altre figure editoriali accusate di ignorare o limitare la presenza della fantascienza italiana nelle loro pubblicazioni, l’intensità di tali accuse e, più

importante, l'effetto che generarono fu molto diverso. Si pensi ad esempio a Carlo Fruttero e Franco Lucentini, allora curatori della collana «Urania» di Mondadori, che praticarono una vera e propria politica di ostracismo contro la fantascienza italiana, ma la loro nomea tra i principali rappresentanti del genere non fu e non è mai stata intaccata.

Sebbene non ci fu mai, in base ai documenti e alle fonti da me consultati, un attacco esplicito legato a Rambelli in quanto donna, è indubbio che l'insieme di questi atteggiamenti e i loro effetti e conseguenze, possano inserirsi nel novero delle strategie di soppressione della creatività femminile e della partecipazione attiva della donna nell'attività culturale che Joanna Russ definisce *pollution of agency*, che contribuiscono a sminuire, deridere o mettere in cattiva luce opere o soggetti artistico-culturali femminili. E ciò avviene sia che si tratti di azioni inconsce frutto del contesto sociale, di cui anche Russ ammette che non ci si può liberare del tutto (2018: 21), sia che si tratti di azioni premeditate. Gli effetti di queste strategie provocano, come nel caso di Rambelli, l'esclusione dal canone – di qualsiasi canone si tratti – che a sua volta priva altre donne di modelli da seguire e ai quali ispirarsi e di una tradizione alla quale appartenere.

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

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

Ma io ero già fuori. Pochi mesi dopo anzi, morii, letteralmente, su un tavolo operatorio, durante un intervento chirurgico che mi sbarazzò (definitivamente?) di un cancro. Fu una specie di

cesura simbolica. Rimossi, non so fino a che punto involontariamente, gli anni che adesso appartengono al “come eravamo” della sf in Italia. Forse morii in modo più definitivo per il mondo della sf (che forse qualcosa mi deve: se non altro, rivendico la serietà delle intenzioni, e la creazione della prima collana di libri fantascientifici), perché in seguito molti mi hanno cercato come traduttrice, ma, escluso Ugo Malaguti, non mi hanno chiesto di mettermi davanti a una macchina da scrivere per riprendere una partecipazione più attiva. [...] Forse, chissà, quella volta sono morta davvero, e non me ne sono accorta (Rambelli 1998: 234).

3.3. 1966. FUGA DALLA SF...

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

È sempre problematico discutere di ‘scelte libere’ in un contesto caratterizzato dalle pressioni esaminate nei paragrafi anteriori e soprattutto con la responsabilità di dover mantenere la famiglia, specie quando la famiglia in questione costituisce un ulteriore ostacolo. Luigi Cozzi afferma, senza mezzi termini, che Rambelli iniziò a occuparsi di traduzione perché con i romanzi «non ci campava» (2020). Lo stesso Cozzi pubblicò la storia degli eventi che portarono Rambelli ad abbandonare «Galassia», precipitati da uno dei tanti imbrogli in cui era coinvolto il marito e che procurò a Rambelli un grosso debito proprio verso la CELT di Mario Vitali (Cozzi 2010: 1277-1278)²⁰.

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

²⁰ Secondo quanto racconta Luigi Cozzi, Rambelli chiese a Mario Vitali un aumento dei compensi. Vitali rifiutò, ma come controproposta offrì al marito di Rambelli, Alfredo Pollini,

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

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

Questo carico ipertrofico di lavoro prosegue anche l'anno successivo, quando cura per la CELT altri sette volumi dello «SFBC» e cinque de «La Bussola», oltre a mantenere una collaborazione, anche se defilata, con «Galassia», firmando cinque presentazioni. In questo periodo, la casa editrice Rizzoli le propone di curare una collana, «Avventure e Fantascienza», che avrebbe dovuto combinare romanzi di fantascienza e gialli, un accoppiamento che Rambelli ritiene «insano», anche se le sue rimostranze non riescono comunque a far desistere i redattori dal proseguire con il progetto (Rambelli 1998: 230). Come previsto, la collana si rivelerà un fallimento, durerà poco più di un anno dopo aver pubblicato solo cinque volumi, tre dei quali tradotti da Rambelli. La cura di questa collana – e il suo preannunciato fallimento – le costa alcune critiche, soprattutto da parte di Ugo Malaguti, con il quale i rapporti si raffredderanno per qualche anno. Ma è anche l'occasione per confrontarsi con un genere diverso, il giallo, dal

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

quale negli anni a venire riceverà le maggiori soddisfazioni e i maggiori introiti come traduttrice. Inoltre, le dà modo di veder finalmente pubblicato *Ghiaccio Nove* (1966) del suo amato Vonnegut, un progetto che era rimasto in «ghiaccio» per tre anni.

Sempre nel 1966, Rambelli accetta di scrivere, per la rivista culturale «Comma: prospettive di cultura», un articolo sulla presunta connotazione anticipatrice della fantascienza. In realtà, secondo l'autrice, dietro l'apparente capacità messianica o profetica della fantascienza si nasconderebbe semplicemente un'abilità estrapolativa dello scrittore, i cui esempi più classici si troverebbero già nelle opere di Verne e nelle teorizzazioni di Ziolkowski²¹ [sic], ma si tratterebbe comunque di una funzione marginale rispetto al valore dell'opera stessa. In alcuni casi, però, prosegue Rambelli, le predizioni delle opere di fantascienza potrebbero rivelarsi utili come deterrente e come esempio di ciò che non dovrebbe mai avverarsi. Rambelli cita, ad esempio, il caso di *When the Blowup Happens*²² [sic] di Robert Heinlein, racconto pubblicato prima di Hiroshima e che avrebbe provocato l'irruzione dell'FBI nella redazione della rivista in cui uscì.

L'articolo prosegue presentando alcuni esempi di possibili predizioni contenute in varie storie, correlandole poi a studi, ricerche, esperimenti o contesti che fungerebbero da sottobosco per l'eventuale anticipazione o estrapolazione: l'abuso di tranquillanti nel racconto *What to do until the analyst comes* (1956) di Frederik Pohl; la progettazione di macchine e robot per l'esplorazione spaziale, nelle opere di Sheckley, Asimov o dei fratelli Strugatsky, che nella realtà erano ancora in fase di sperimentazione; la creazione di biologia artificiale, come gli androidi, una predizione che Rambelli giudica più 'ardua' ma possibile, sulla scorta delle conoscenze a lei contemporanee, come l'esperimento di Stanley Miller (1952). In altri casi, la funzione messianica della fantascienza si estenderebbe a possibilità più curiose, come gli esperimenti condotti sui delfini²³ che trovano la loro

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

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

23 Probabilmente questi esperimenti ispirarono anche alcune scene di *Profilo in lineare B*, ultimo romanzo di Rambelli, nelle quali i protagonisti addestrano e apprendono a comunicare con un gruppo di delfini.

corrispondenza in alcuni racconti di Damon Knight o Gordon Dickson; o l'invenzione di strade mobili per risolvere i problemi del traffico. Rambelli conclude l'articolo con un esempio di ciò che definisce «predizione imposta», ovvero un'anticipazione introdotta in una storia che riesce ad avere un impatto sulla realtà stessa, modificandola. È il caso di *Red Alert* (1958) di Peter George, romanzo da cui lo stesso autore ricavò la sceneggiatura del film diretto da Stanley Kubrik, *Dr. Strangelove*²⁴ (1964). Gli eventi narrati nel romanzo – e nel film – in cui un generale dispone del potere per provocare deliberatamente un conflitto nucleare, ebbero l'effetto di irrigidire i protocolli e le disposizioni in materia di uso di armi nucleari negli Stati Uniti.

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

In qualche momento tra il 1966 e il 1967 possiamo collocare il trasferimento di Rambelli e la sua famiglia nei pressi di Roma, periodo che coincide anche con un (relativo) calo repentino di impegni professionali e di traduzioni, se comparati con l'ipertrofia lavorativa degli anni precedenti. Nel 1967, esce *Il superuomo*, un'antologia di racconti di Homer Nearing, ultimo volume della sfortunata collana «Avventure e Fantascienza» della Rizzoli e la traduzione di *Dr. Strangelove* per Garzanti. Per quanto riguarda la CELT, la sua collaborazione si riduce drasticamente a due soli fascicoli, anche se in uno di questi riesce a piazzare un colpo importante assicurandosi per «Galassia» i diritti de *L'anaconda* di Giorgio Scerbanenco, che verrà pubblicato da Ugo Malaguti sul numero 77, affiancando due racconti lunghi di Asimov tradotti dalla stessa Rambelli.

Nonostante tutta questa attività, sfumano via via gli sforzi fatti negli anni precedenti per costruire la sua postura autorevole nella fantascienza. Molti anni più tardi, Luigi Cozzi ribadì il fatto che, nonostante Rambelli fosse tra le figure che più lottò durante i primi anni sessanta per l'affermazione della

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

fantascienza in Italia, «lasciò il campo prima di poter cogliere (e godere...) i frutti di tutto quel lavoro che con tanta tenacia e coraggio aveva svolto» (Cozzi 1999: 138).

In termini di contesto socio-culturale, va comunque ricordato che dalla metà degli anni sessanta fino allo sbarco sulla Luna, forse anche in relazione a una avversa congiuntura economica e alle tensioni sociali che sfoceranno nelle rivolte sessantottine, la fantascienza in Italia conobbe una fase di declino, perdendo molto del già misero mercato acquisito. Proprio il 1967²⁵ vede la chiusura di riviste e collane storiche come «Cosmo», e «Oltre il cielo²⁶», oltre a progetti che proprio in questo periodo nacquero e si spensero nel giro di pochi numeri, come la, peraltro validissima, rivista «Gamma» di Valentino de Carlo²⁷ e Ferruccio Alessandri, in cui Carlo Pagetti mosse i suoi primi passi come critico.

Tornando invece a Rambelli, quest'anno di relativa tranquillità professionale e di stacco con la fantascienza le offre la possibilità di adeguarsi al nuovo ambiente romano, di allacciare nuovi contatti o preparare progetti già pianificati in precedenza. Ma la pausa sarà anche forzata dalla diagnosi di un tumore che la costringerà a sottoporsi al trattamento radioterapico. Quasi sul punto di morire, Rambelli si riprenderà invece del tutto, in una specie di rinascita che coinciderà anche con una nuova chiamata dal mondo della fantascienza.

25 L'eccezione che conferma la regola è l'avvio di «Nova SF*», la rivista che Ugo Malaguti fonda assieme alla prima moglie Mariella Anderlini (in arte Allison).

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

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

4.

DA LELLA POLLINI A ROBERTA RAMBELLI.
«SCIENCE FICTION, MIA DROGA»

Tra il 1968 e il 1969 l'attività di Rambelli è già tornata a pieno regime. Escono i suoi primi fascicoli dell'*Enciclopedia del tempo libero*, una collana di saggi divulgativi su varie materie e argomenti, rivolti a un pubblico scolastico e pubblicati dalla casa editrice Radar di Padova, per la quale Rambelli firmerà un totale di dodici fascicoli tra il 1968 e il 1971, alcuni dei quali verranno poi ristampati tra il 1972 e il 1973. Nel 1969 esce *Gli extraterrestri*, una raccolta di racconti di Clifford Simak tradotta per Bompiani e lo stesso anno Rambelli debutta alla RAI, in veste di autrice o collaboratrice ai testi per alcuni documentari e programmi.

Il suo primo lavoro per la televisione consiste nel curare i testi de *I riti che guariscono*, un documentario di stampo etnologico girato in Tunisia da Aldo D'Angelo e un'equipe di esperti che studiano gli effetti terapeutici di una danza rituale sui disturbi mentali, nelle comunità agricole tunisine¹. Il documentario viene trasmesso il 24 di giugno del 1969², poco meno di un mese prima dello sbarco sulla Luna, avvenuto il 20 di luglio.

Quest'ultimo costituirà per Rambelli un evento catartico, una specie di richiamo irresistibile verso la fantascienza che l'autrice, in un breve articolo apparso sul redivivo «Bollettino dello SFBC» nel 1970, assocerà alla diagnosi di un tumore quasi letale. Già il titolo, *Science Fiction mia droga. Ovvero: la SF come malattia mortale (o quasi)*, sintetizza e connota sia gli argomenti trattati – la science fiction come passione irrinunciabile, la malattia e la morte intesi su vari piani simbolici – sia quel tono fondamentalmente ironico, ma al tempo stesso non privo di sfumature malinconiche, che potrebbe fungere da *leitmotiv* di tutto il percorso autoriale rambelliano.

¹ Curiosamente, una citazione metatestuale di questo lavoro apparirà sul suo romanzo *Il ministero della felicità* (1972).

² *Radiocorriere* 25, 22-28 giugno 1969: 45-46 e 88.

Se nell'epilogo di «*Galassia*» e io, l'autrice aveva fatto coincidere simbolicamente l'estirpazione del tumore con una sua «cesura simbolica» con il mondo della fantascienza, in questo articolo invece fantascienza e malattia s'intrecciano come a formare una specie di nuovo inizio:

Finalmente mi ero liberata dalla droga. Perché la science fiction è una droga, e delle peggiori. Togliersela dal sangue è difficilissimo, una volta che sei diventato tossicomane. Ma quando sei riuscito a disintossicarti, ti senti rigenerato. E scopri che al mondo ci sono migliaia di cose interessanti che prima non avevi neppure notato (Rambelli 1970: 2)

Un incipit che certo denota un sentimento contraddittorio, o quanto meno ambiguo, riguardo a un nuovo avvicinamento di Rambelli alla fantascienza, ma che serve all'autrice come base per imbastire una trama spassosa che si legge quasi come un racconto. In questi anni di assenza, scrive Rambelli, ha avuto finalmente modo di lasciarsi alle spalle arrabbiate, l'assillo degli aspiranti scrittori e le numerose polemiche. Lontana dalle nebbie milanesi, Rambelli può finalmente trascorrere giorni pacifici occupati da progetti interessanti. Accenna a una collaborazione alla sceneggiatura di un film di Ugo Tognazzi e alle placide ore trascorse nella Biblioteca Nazionale di Roma dove si documenta per i fascicoli dell'enciclopedia scolastica: «La religione egizia. Le grandi religioni dell'antichità. Gli etruschi. L'arte indiana. L'arte islamica. Niente fantascienza. Questa è vita» (2). Ma, come in ogni racconto che si rispetti, dietro la calma quotidianità è in agguato la *peripeteia*, la svolta improvvisa delle circostanze. E così, mentre alcune traduzioni le fanno scoprire gli antichi autori dei cicli arturiani, la fantascienza «si aggira sperduta tra lo smog di Milano e mi cerca, e ulula e bramisce rabbiosa perché la vittima le è sfuggita» (2).

Sono le prime avvisaglie di qualcosa che non va. Anche a Roma si annidano insospettabili figure infettate dal morbo della fantascienza:

'A Robé, gli americani stanno girando intorno alla Luna. Che me lo fai un pezzo su come la fantascienza aveva previsto il tutto?' Ci resto male, 'Ti ho detto che non voglio più sentir parlare di fantasc...' 'E dai, non ti rovini il fegato per così poco. Ci stai?' Ci sto. Ma solo per questa volta, poi basta davvero" (2).

Poi però l'Apollo 11 atterra sul piccolo satellite e il tarlo della fantascienza a poco a poco riemerge. «Gli uomini arrivano sulla Luna. E un'idea comincia a fermentarmi nel cervello. La reprimò a lungo, è il sintomo di una ricaduta» (2). Si tratterà di una proposta fatta alla casa editrice Feltrinelli per un'antologia di fantascienza 'lunare'. L'editore accetta e così pochi mesi dopo la

passaggiata di Armstrong uscirà il volume *Fantaluana* (1969). Escludendo le traduzioni, si tratterà del suo primo vero coinvolgimento con la fantascienza dopo tre anni di 'esilio' e la prima copia del libro, inviata dall'editore, la accompagnerà durante il ricovero in ospedale per il trattamento del tumore:

[...] Sono lì per tirare le cuoia, per fare 'glekt', come dico a mio figlio quando tento di scherzarci sopra. Non è una intossicazione da sf. È un male orribile, i medici alzano gli occhi al soffitto quando gli si chiede una prognosi. Poi l'operazione. Il mio subcosciente mi organizza un collasso cardiocircolatorio durante l'intervento, perché eravamo convinti, il mio subcosciente ed io, che sarei rimasta sotto i ferri. Io ero anestetizzata, il mio subcosciente no, e ha tentato il colpo. Altri giorni tetri e terribili in clinica [...] Il gammatrone, la bomba al cobalto³: questi minuti interminabili sotto il suo occhio cieco e bruciante (2).

Eppure, contro ogni pronostico da parte dei medici, il trattamento funziona. Rambelli recupera la salute e riprende immediatamente a lavorare ma, confessa, gli infetti del morbo della fantascienza si annidano anche negli studi della RAI e si aggirano per i vicoli romani. Tra questi Rambelli cita Vilda Ciurlo, Ugo D'Ascia, Vittorio Cottafavi, Andrea Camilleri e Sergio Spina⁴. Vorrebbe evitarli, ma è poi il marito a confidarle che uno dei responsabili RAI vuole affidarle un programma per la tv dei ragazzi, *Scienza e fantascienza* e i progetti che tornano a legarla alla sua 'droga' cominciano ad accumularsi. Addio ai buoni propositi;

Sí, sono stata imprudente. Prima di collaborare con la TV, dovevo accertarmi che non vi allignassero persone dedite al culto della droga-fantascienza. Ma peggio per loro. Me la pagheranno. Li inguierò a dovere. Cercherò di costringerli, tutti, a collaborare con me: articoli, racconti, consulenze. Così imparano (3).

E così, arriva anche la richiesta di riprendere il ruolo di curatrice editoriale per la «SFBC». Rambelli accetta, ma il contesto è molto cambiato. «Galassia» e le pubblicazioni fantascientifiche della CELT sono ora in mano a Gianni Montanari e Vittorio Curtoni, che fanno parte di un'altra

3 La telecobaltoterapia era il trattamento radioterapico dell'epoca, oggi in disuso.

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

generazione e hanno altre idee. E anche l'entusiasmo di Rambelli, nonostante rimanga una certa dose di dipendenza dalla droga-fantascienza, non è più quello che la trascinava nei primi anni sessanta.

4.1. FANTA-LUNA, FANTA-TELEVISIONE E FANTA-TRADUZIONI

Fantaluna (1969), l'antologia di racconti fantascientifici ispirati al nostro satellite naturale è la prima e unica collaborazione editoriale ufficiale tra Rambelli e il marito, Alfredo Pollini, anche se il coinvolgimento di quest'ultimo sembra più che altro nominale, visto che non partecipa né alle traduzioni né alla scrittura dell'introduzione. Nella scelta delle opere incide la volontà di concentrarsi soprattutto sugli autori di fantascienza propriamente detta, piuttosto che ripercorrere la storia letteraria del satellite. Vengono così volontariamente escluse le opere classiche, come *La storia vera* di Luciano di Samosata, il viaggio di Astolfo nell'*Orlando Furioso* o i viaggi lunari di Cyrano de Bergerac. Ciononostante, Rambelli non rinuncia del tutto a stabilire un *trait d'union* con la tradizione letteraria, aprendo l'antologia con un testo fino ad allora inedito in italiano, il *Somnium* (1634) di Johannes Keplero⁵ e *L'avventura di Hans Pfaal* (*The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall*, 1835) di Edgar Allan Poe, che Rambelli considera uno dei testi fondanti della fantascienza, sebbene giudichi la sua influenza 'ambivalente'. Se da una parte, la ricerca di teorie e presupposti scientifici o pseudoscientifici presenti nel testo marca la base dello sviluppo della fantascienza moderna, dall'altra, l'accumulo di dettagli e descrizioni suffragati da uno spirito positivo-profetico principiano il filone della *gadget fiction*, mutuando una definizione di Frederik Pohl, ovvero di un ramo più deteriore del genere stesso (Rambelli 1969: 314).

Eccetto queste due prime basi classiche, tuttavia, a Rambelli interessa confezionare un discorso più moderno sulla Luna, soggetto che diviene, tra gli autori contemporanei, non più luogo di conquista fantasiosa, ma paesaggio allegorico o di ricerca introspettiva. Là dove giungono le risposte della scienza, l'immaginazione deve necessariamente soccombere o migrare in altri 'non luoghi' dello spazio e del tempo e la luna ha smesso da tempo di essere tema prediletto della fantascienza proprio perché ormai troppo 'scoperta' dalla scienza. Nella sua postfazione alla raccolta, Rambelli torna a ribadire quanto la vocazione profetica o messianica della fantascienza sia in

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

realtà un aspetto marginale se non addirittura deleterio ai fini di una valutazione di questa forma narrativa, rischiando di far prendere serie cantonate *a posteriori*, come dimostrerebbero le decine di opere che citano i famosi ‘canali di Marte’, sulla cui veridicità scommisero per anni sia la scienza sia la fantascienza, salvo poi rivelarsi illusioni ottiche. Ma la fantascienza più moderna, afferma Rambelli, riprendendo ciò aveva già espresso nella presentazione a *Ghiaccio Nove* di Vonnegut, è quella che accentua la sua funzione allegorica, espressa attraverso l’antiutopia o l’utopia negativa, quella che funge cioè da «parabola ammonitrice» e in cui «gli autori non mirano affatto a rappresentare ‘ciò che sarà’ bensì ciò che non dovrà mai essere, ciò che l’umanità dovrà sforzarsi di non far mai diventare reale» (Rambelli 1969: 315).

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

Dopo *Fantaluna*, le sollecitazioni fantascientifiche si faranno più insistenti per Rambelli, approdando anche in RAI. Le viene offerta una collaborazione con il giornalista Luca Lauriola per la realizzazione di «Realtà e Fantasia», un mini-ciclo di tre trasmissioni che prevede la visione di un film di fantascienza e un successivo dibattito su un tema scaturito dal film stesso. Ad ogni episodio partecipano esperti dell’ambito scientifico e culturale che riflettono sulla relazione tra scienza e immaginazione. Il primo episodio, curato da Lauriola e Rambelli, va in onda in due parti, il 7 e l’8 di ottobre del 1970, ed è dedicato al tema dei robot. Il film presentato è il classico *Il pianeta proibito* (*Forbidden Planet*, 1956). Il secondo episodio tratta il tema dei continenti scoparsi, ed è curato dallo scrittore Piero Peroni in collaborazione con Sandro Lazlo. Tra gli ospiti troviamo Peter Kolosimo, autore di fanta-archeologia e vecchia conoscenza di Rambelli dai tempi di «Cosmo», e C.W. Ceram, scrittore e archeologo tedesco con cui Rambelli aveva collaborato l’anno precedente per il documentario archeologico *Civiltà Sepolte*. Il film presentato è *Atlantide, continente perduto* (*Atlantis, the lost continent*, 1961). Nell’ultimo episodio, tornano Lauriola e Rambelli a curare una puntata incentrata sui viaggi nel tempo, con la presentazione del film *L’uomo che visse nel futuro* (*The time machine*, 1960) adattamento cinematografico del classico di H.G. Wells.

Il 1970 è anche l’anno in cui Rambelli riceve l’invito da parte della CELT a tornare a occuparsi della «SFBC», anche se il suo unico vero contributo alla rediviva collana sembra essere l’articolo scritto per il «Bollettino». Infatti, nonostante il *Catalogo Vegetti* la indichi come direttrice di collana tra

il 1970 e il 1974, Rambelli, di fatto, non parteciperà mai alla cura effettiva di nessuno dei volumi, non occupandosi nemmeno delle traduzioni⁶.

Il ritorno (virtuale) di Rambelli alla CELT riguarderà invece un'intensa attività di traduzione per «Galassia» a partire dal 1971, un ruolo ben lontano da quello che occupava in precedenza, ma certamente molto più remunerativo.

Di alcuni volumi tradotti⁷ in questo periodo, Rambelli include anche le presentazioni, con un piglio decisamente diverso da quello familiare e confidenziale – e talvolta polemico e ammiccante – che caratterizzava i suoi interventi nelle rubriche della collana. Qui il registro è invece più vicino a quello colto delle introduzioni ai volumi della «SFBC» degli esordi, sebbene il limite di paginazione dei fascicoli ne riduca il contributo.

A Roma, invece, viene nuovamente coinvolta in un programma televisivo della RAI, *Speciale Tre Milioni*, a cui partecipa addirittura come co-conduttrice in una puntata dedicata al tema del futuro. *Speciale Tre milioni*⁸ è una trasmissione in quattro puntate ideata da Pompeo De Angelis e Gianfranco Nicotra, diretta ad un pubblico giovanile (i 'tre milioni' del titolo indicherebbero il numero approssimativo di cittadini italiani dall'età compresa tra i 18 e 21 anni, nei primi anni settanta). La formula della trasmissione prevede infatti una miscela di ospiti musicali e interventi o interviste sul tema trattato in ogni puntata. La particolare originalità del programma risiede soprattutto nella sua ambientazione all'aria aperta, in una località italiana ogni volta diversa. La puntata che coinvolge Roberta Rambelli viene registrata nella località di Sant'Agata di Puglia, piccolo comune dell'entroterra pugliese in provincia di Foggia. Sant'Agata è un luogo ideale per creare un vero e proprio 'straniamento' tra gli argomenti trattati, proiettati nel futuro – ma che già risentono del pessimismo dei primi anni settanta verso il progresso —, e l'atmosfera del paese che sembra cristallizzata in un passato eterno. Vi partecipano ospiti celebri della musica leggera italiana: Claudio Baglioni, Romina Power, Tony Santagata e Francesco Guccini, oltre a gruppi più sperimentali. Tra canzoni e ipotesi fantascientifiche si parla «dell'inquinamento, della sovrappopolazione, della mostruosità delle megalopoli, dei voli spaziali, dei progressi scientifici, dell'uso che l'uomo farà delle macchine che ha costruito e di cui si è reso schiavo rifiutando ogni responsabilità»

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

7 Sono ben tredici i volumi di «Galassia» tradotti da Rambelli tra il 1971 e il 1972. Rimando al «Catalogo Vegetti» per una ricerca più approfondita dei titoli.

8 Il programma è andato in onda dal 3 Settembre all'1 di Ottobre del 1971. Si veda *Teche RAI*, <http://www.teche.rai.it/varietati-1971-1972/>.

(Agostini 1971: 43). Il tono critico dell'articolo di Lina Agostini, la giornalista del *Radiocorriere* che firma il servizio al programma, rende abbastanza esplicita l'atmosfera di contraddizione e la frattura tra un mondo in cui l'essere umano ha conquistato le stelle e quel piccolo borgo pugliese, che sta ancora aspettando una strada asfaltata che lo colleghi al resto della regione; un paese in cui convivono muli e televisori, asini e automobili, ma forse, sostiene la giornalista «è il presente che scarseggia», la mancanza di infrastrutture, scuole, ospedali, il problema migratorio che proprio in quel periodo raggiunge in Italia uno dei suoi apici e si fa simbolo quasi, del divario tra nord e sud. Il clima del programma è suggestivo quanto surreale, tra un Claudio Baglioni che canta sommerso dalla folla, gli Osanna che si esibiscono sui tetti della case, i *Pleasure Machine* che sbucano dalle finestre e dagli anfratti degli edifici, e il *progressive rock* degli Alluminogeni che suonano *Costruendo Astronavi*. Negli intermezzi, Rambelli, non troppo a suo agio davanti alle telecamere, realizza interviste con accademici ed esperti, soprattutto statunitensi, sul futuro dell'istruzione o sull'impatto della tecnologia nel riconfigurare le professioni⁹. In altre occasioni, Rambelli orienta il dibattito sul ruolo e sul futuro della donna: una giovane residente del luogo, intervistata dalla conduttrice, afferma di preferire che i suoi futuri figli crescano al sud, «in libertà», all'aria aperta, anziché rinchiusi in un grattacielo o in un palazzo; mentre una ragazza del nord denuncia la condizione femminile e considera possibile il futuro della donna a Sant'Agata solo a patto di cambiamenti profondi nei ruoli tradizionali, dove è spesso ancora solo madre e moglie, relegata in casa a sfornare cibo e figli. Queste posizioni antitetiche rafforzano in un certo senso certi stereotipi biunivoci tra nord e sud, ma evidenziano anche come siano all'ordine del giorno tematiche legate al femminismo e all'ecologia. Rambelli intervista poi l'attrice Nicoletta Rizzi, protagonista dello sceneggiato *A come Andromeda* (Vittorio Cottafavi, 1972), rifacimento italiano dell'omonima serie fantascientifica della BBC, adattata per l'Italia da un'altra vecchia conoscenza di Rambelli, Inisero Cremaschi. La serie, prima produzione televisiva di fantascienza in Italia¹⁰, venne trasmessa pochi mesi dopo e riscosse un ottimo successo di pubblico.

Ciò che poteva apparire come una rampa di lancio verso una carriera televisiva si rivela invece solo un canto del cigno. Dopo *Speciale tre Milioni*, Rambelli praticamente svanisce dalla RAI, ripiegando invece con più insistenza sulla traduzione, un'attività che probabilmente in questo periodo comincia a sentire come più congeniale e più confacente alle proprie esigenze e alla propria indole. Oltre ai fascicoli di «Galassia», inizia a tradurre diverse opere per la Edizioni Mediterranee, casa editrice specializzata in

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

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

paranormale e pseudoscienza¹¹. Inoltre, entra in contatto con la neonata Fanucci Editore, fondata nel 1971 a Roma e che insieme alla casa editrice Nord di Milano, fondata l'anno precedente, costituiranno le principali e più autorevoli fonti per la diffusione della fantascienza in Italia durante gli anni settanta, attraverso l'edizione di libri e collane destinate direttamente alle librerie e non più relegati alla distribuzione in edicola.

Nel 1972, Rambelli traduce altri cinque volumi per la CELT, ma questo è soprattutto l'anno in cui «Galassia» ospita nuovamente un suo romanzo, *Il ministero della felicità*, l'unica incursione rambelliana in quella fantascienza sociologica che difendeva a spada tratta da curatrice, ma che era decisamente meno nelle sue corde narrative, meglio orientate verso sviluppi avventurosi o poetici 'alla Simak'. Secondo Ugo Malaguti, questo romanzo riprendeva una bozza di un romanzo anteriore (Malaguti 1980: 11), probabilmente composta verso la metà degli anni sessanta e poi rivista e attualizzata.

In appendice a *Il ministero della felicità* il fascicolo di «Galassia» include anche il racconto breve «Ma i fiori del prato», che parrebbe essere stato composto, a differenza del romanzo, proprio in quel periodo, a giudicare almeno dalla trama che sembra trarre una forte ispirazione dalla recente esperienza di Rambelli con il tumore. È interessante rilevare che la nota introduttiva è firmata da Mavi, acronimo di Mario Vitali, anziché dagli allora curatori della collana, Vittorio Curtoni e Gianni Montanari. Ciò è dovuto al fatto che i curatori rifiutarono di pubblicare il romanzo che invece «fu imposto dall'editore. L'unico caso di ingerenza, motivata dalla stima e dall'affetto di Vitali per la Rambelli» (Curtoni 1999: 33, nota 20). Difficile stabilire se il rifiuto iniziale fosse dovuto a un giudizio sull'opera o a un pregiudizio sull'autrice, una specie di rivalse per procura verso le presunte politiche editoriali 'anti-italiane' di Rambelli.

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

¹¹ La sua collaborazione con Edizioni Mediterranee inizia con una vecchia conoscenza, Jacques Bergier, del quale traduce *Gli extraterrestri* (1972) e *I libri maledetti...* (1972). Tradurrà inoltre *Monsieur Gurdjieff* di Louis Pauwels, una monografia sul celebre mistagogo armeno.

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

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

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

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

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

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

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

A partire dalla metà degli anni settanta, comunque «il reato gravissimo» verrà commesso ripetutamente, visto che la sua attività professionale è quasi interamente dedicata alla traduzione di opere fantascientifiche e fantastiche, un'attività frenetica che tocca uno dei suoi apici nel 1976, quando Rambelli inizia a ricevere incarichi anche dalla casa editrice milanese Nord¹². Inoltre, agli inizi del 1975, Rambelli e Malaguti, i cui rapporti si erano raffreddati dopo il trasferimento di Rambelli a Roma, si ritrovano proprio nella capitale in occasione della prima Rassegna di Cinema di Fantascienza al Planetario¹³.

L'incontro tra Rambelli e Malaguti non è solo l'occasione per riallacciare una vecchia amicizia, che durerà poi fino alla scomparsa dell'autrice, ma anche l'opportunità per il ritorno di Rambelli a un maggiore coinvolgimento nella fantascienza, opportunità che verrà colta però solo parzialmente.

¹² Solo nel 1976 vengono pubblicate da Nord e Fanucci ben ventotto volumi tradotti da Rambelli. Rimando al Catalogo Vegetti e al Catalogo Opac-SBN per una lista esauriente delle sue traduzioni.

¹³ L'idea di mettere in piedi una rassegna cinematografica è di Luigi Cozzi, trasferitosi anch'egli a Roma per perseguire la sua passione come regista di cinema fantastico e che aveva già esordito con *Il tunnel sotto il mondo* (1969) adattamento dell'omonimo racconto di Frederik Pohl. Cozzi e Malaguti riescono a convincere l'Italnoleggjo, società di gestione e distribuzione cinematografica, a concedergli la sala del Planetario di Roma per proiettare una serie di film che ripercorressero la storia del cinema di fantascienza. L'Italnoleggjo concedette loro i primi tredici giorni di gennaio, perché meno redditizi e quindi meno rischiosi, ma la rassegna ebbe così tanto successo che dovettero estendere la programmazione per circa due mesi, arrivando a vendere un totale di 150.000 biglietti (Roncaglia 2014).

Ugo Malaguti riuscirà a convincerla a collaborare sia con la sua casa editrice, la Libra, – soprattutto in veste di traduttrice –, sia alla rivista, «Nova SF*» avendo in mente un progetto più ampio che avrebbe dovuto riportare alla luce le opere di Rambelli e magari convincerla a scriverne di nuove. Rambelli aveva però già da tempo ripudiato la gran parte delle sua produzione per «Cosmo» e inoltre, in questo periodo, la dedizione quasi completa al lavoro di traduzione le permetteva ben poche distrazioni. Intanto, verso la fine degli anni settanta, la fantascienza stessa, soprattutto grazie al cinema, entrerà in una nuova fase di espansione e popolarità.

4.2. 1977. LE COLLABORAZIONI CON LIBRA E NOVA SF*

Il 1977 per molti aspetti, può essere considerato un anno-crocevia, un punto di flesso a partire dal quale cambia la curvatura della storia e della cultura italiana¹⁴. Il compromesso storico non fa altro che riaccutizzare la radicalizzazione della violenza e il terrorismo sia a destra che a sinistra. È l'anno dei sequestri, degli omicidi e delle gambizzazioni da parte di bande armate di estrema sinistra da una parte e dei gruppi neofascisti dall'altra. È l'anno in cui i movimenti femministi si concretano in numerose lotte che porteranno all'approvazione della legge sull'aborto l'anno successivo. È l'anno del *Movimento 77*, crogiolo eterogeneo di ribellione e protesta, in cui elementi di continuità coi movimenti sessantottini convivono o coesistono con gruppi nuovi di giovani spesso disincantati con la realtà politica e sganciati dalle lotte operaie, più sensibili alle influenze della controcultura e del rock (Gundle 1995: 401, Ginsborg 2014: X.7.b). E forse in alcuni aspetti già si celano certi germogli di ciò che sarà la cultura degli anni ottanta. Il 1977 è anche l'anno in cui termina il *Carosello* e iniziano a proliferare le televisioni private e le pubblicità. È l'anno in cui appaiono le prime *consoles* Atari e quindi, i videogiochi. Il rapporto con lo schermo si fa interattivo, è alba della realtà virtuale che assieme a Internet e i primi *home computers* configureranno l'immaginario del cyberpunk negli anni ottanta, anche se le sue influenze nel panorama fantascientifico italiano si faranno sentire solo agli inizi del decennio successivo. È l'anno dell'apertura del primo cinema a luci rosse a Milano, simbolo di quel mutamento della liberalizzazione sessuale, che da momento di emancipazione e ribellione alle strutture tradizionali della società e della famiglia, si converte in un fenomeno incorporato nel sistema capitalista, quale mercificazione e permissivismo 'dall'alto', una libertà sessuale che è in realtà una nuova repressione, come aveva anticipato

¹⁴ Franco «Bifo» Berardi, nel suo saggio *Futurabilità* (2017), sceglie proprio il 1977 come data di inizio di un nuovo traumatico 'cambio antropologico', in cui l'impatto della tecnologia e la gestione automatizzata del flusso delle informazioni e delle relazioni, – la «macchina connettiva» –, ha provocato «la mutazione della composizione molecolare dell'organismo sociale» (Berardi 2018).

a suo tempo Pasolini (Gundle 1995: 322-24). E infine, il 1977 è un anno particolarmente importante per la fantascienza. Se il «segnale WOW» captato dal radiotelescopio *Big Ear* dell'Ohio State University aveva per qualche momento fatto trattenere il fiato sulla possibilità di vita extraterrestre, le uscite di *Star Wars* e *Close encounters of the third kind* segnano l'ingresso trionfale della fantascienza al cinema o l'inizio di un fenomeno di massa che il genere non aveva mai conosciuto prima di allora.

In Italia, la fantascienza raggiunge quest'anno l'apice della sua *golden age*, soprattutto grazie al potere accentratore di «Robot», l'ottima rivista di Vittorio Curtoni fondata l'anno prima, che sembra finalmente in grado di fornire alla fantascienza una dimensione al tempo stesso popolare e di qualità, riuscendo là dove molti altri tentativi avevano fallito. Purtroppo, anche il successo di «Robot» si rivela effimero e la rivista dovette capitolare nel 1979¹⁵. Lo stesso Curtoni affermerà:

Parevano, quelli, anni di fervido rinnovamento per la science fiction, di traguardi mai sperati;...La fantascienza era un fulcro d'attenzione, e «Robot» stava nell'occhio del ciclone. In una posizione privilegiata, pensavamo. Era il ribollente epicentro attorno al quale ruotava una grossa porzione della Sf italiana...Pareva che la nostra piccola bolla fosse sul punto di ingrandirsi fino a inglobare l'intero mondo esterno. Invece stava per scoppiare. (1999: 64).

Eppure, dalle sollecitazioni culturali del *Movimento 77* riuscirono ad emergere anche esperimenti interessanti come quello di *Un'ambigua utopia*, un collettivo di sinistra che traeva il nome dal sottotitolo del famoso romanzo di Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974). Il collettivo esordì proprio nel 1977 con il primo numero di una *fanzine* omonima che durerà fino al 1982¹⁶. Per il collettivo, la fantascienza costituiva una «letteratura del possibile», quella che meglio si adattava a critiche del presente e proposte per il futuro: la fantascienza era un mezzo, uno strumento per arrivare in maniera più diretta a trattare del quotidiano. Il manifesto contenuto nel loro primo editoriale fu molto esplicito:

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

¹⁵ La rivista venne poi rifondata nel 2003 dallo stesso Curtoni, che la curò fino al decesso avvenuto nel 2011 quando passò nelle mani di Silvio Sosio, ed è tuttora attiva.

¹⁶ Il progetto di «Un'ambigua Utopia» è stato ripreso in questi anni, convertendosi in una rivista. Il sito ufficiale permette inoltre di accedere a tutti i numeri arretrati della *fanzine* originale. Si veda: <https://www.unambiguautopia.it/>

Nel senso che vogliamo rompere questo involucro, questo contenitore che si chiama fantascienza, e dimostrare che ciò che contiene, ciò che c'è dentro, non è altro che quello che si trova fuori. (...) Se l'alternativa rivoluzionaria è ghettizzata nella fantascienza, è perché si può soltanto sognare e non praticare (1977: 3).

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

4.2.1. Mitologia e fantascienza

Anche per Roberta Rambelli, il 1977 è un anno importante perché segna un ritorno partecipativo alla fantascienza, con un inedito ruolo di saggista all'interno di «Nova SF*» a partire dal numero 36 di febbraio. La rivista di Ugo Malaguti non è immune alle polemiche e agli schieramenti ideologici di quegli anni, ma il suo direttore adotta un approccio per certi versi più ecumenico e trasversale nella scelta delle opere e degli interlocutori da includere, che seguono più che altro i suoi gusti, il suo percorso professionale e

soprattutto sembrano meno dipendenti dall'attualità contingente. Malaguti introduce il ritorno di Rambelli con estremo entusiasmo, anticipando che non si tratterà di una presenza episodica, ma di una collaborazione più consistente e protratta nel tempo, che prevede inoltre la ri-pubblicazione delle sue opere più importanti. Sia sul numero 37 (*L'ultima stella*, gennaio 1978) sia sul numero 38 (*Il sole di Thule*, aprile-ottobre 1978) Malaguti annuncia dal suo editoriale l'uscita imminente di *Stelle perdute*, una collana che dovrebbe raccogliere il meglio della produzione rambelliana. Nonostante i buoni propositi e gli annunci, invece, *Stelle Perdute* non vedrà mai la luce e l'agognata collaborazione di Rambelli si ridurrà a due soli articoli nel corso di un anno e bisognerà attendere addirittura fino al 1991 per tornare a vedere un suo intervento sulle pagine della rivista. Possiamo desumere che le resistenze di Rambelli si debbano soprattutto a una irrisolvibile frattura personale con la fantascienza, un generale disincanto verso tutto quel mondo, nonostante la sua passione per il genere rimanga viva fino alla fine. Inoltre, e più prosaicamente, il suo impegno quasi totale con la traduzione – che manterrà quasi sempre gli stessi ritmi forsennati – lasciava pochi margini per altre attività¹⁷.

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

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

¹⁷ Luigi Cozzi mi ha rivelato che, durante la prima metà degli anni ottanta, andò a visitare Rambelli e vide che lavorava in una stanzetta 'arredata' unicamente con un materasso gettato a terra e una piccola scrivania con sopra la macchina da scrivere. Passava tutto il suo tempo a tradurre e quando non ne poteva più, si gettava un paio d'ore sul materasso e poi ricominciava (Cozzi 2020).

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

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

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

Per quanto riguarda la scrittura dell'articolo in sé, si è già osservato come l'ethos discorsivo della Rambelli 'saggista' vari a seconda del contesto, presentandosi più colloquiale e ammiccante nelle rubriche di «Galassia» e «Galaxy», più autorevole e distaccato nelle presentazioni della «SFBC» e più 'accademico' nelle note introduttive dei primi anni settanta. L'ethos che emana da questo articolo è invece sfuggente, difficile da incasellare, giacché Rambelli, più che in altre occasioni, mette sullo stesso piano differenti registri (informale, impegnato, polemico, didattico), mescolando toni (ironico, erudito) e stili (prosaico, manierato). In questo modo, il rapporto tra fantascienza e mitologia viene affrontato da diverse angolature e prospettive che

impediscono uno sviluppo lineare. Difficile stabilire se questa apparente disorganicità sia dovuta a una strategia premeditata e se risponda a una particolare necessità, o se sia più semplicemente risultato di un'elaborazione frettolosa, prodotta nei ritagli di tempo tra una traduzione e l'altra.

Si percepiscono comunque, soffuse nel testo, le tracce di un certo pessimismo dato dal contesto socio-storico. Del resto, sono gli anni che seguono alla crisi del petrolio, gli anni dell'*austerità*, di una marcata coscienza ecologica, delle denunce di possibili catastrofi ambientali dovute all'azione umana e alla sovrappopolazione, delle proteste contro la costruzione di centrali nucleari, senza contare il già menzionato clima socio-politico, la radicalizzazione violenta della politica e la mercificazione del sesso, estizzati poi in numerosi film e pubblicazioni di genere. È una Rambelli non certo insensibile al contesto, meno saldamente ancorata a una concezione ottimista di progresso e meno possibilista sui destini di un mondo «che sente, in modo preoccupante, il richiamo dell'irrazionale» (Rambelli 1977a: 137). Eppure non riesce a risparmiare una vis polemica contro gli esperti e l'opinione pubblica che gridano alla catastrofe o a un fantomatico ritorno alla natura. Ma questi suggerimenti, rimangono per lo più latenti o periferici nelle cinque parti che compongono l'articolo, caratterizzate più che altro (e questa è forse l'unica struttura percepibile) da un movimento che dall'esterno porta verso l'interno: da considerazioni impersonali e generalizzate a un rivolgimento verso il proprio operare, una messa in discussione della propria metodologia nell'affrontare i miti nella fantascienza, che culmina con la rivelazione di aver scritto un nuovo romanzo in cui questa metodologia verrebbe applicata.

Rambelli inizia l'articolo in tono polemico, criticando la facilità con cui la fantascienza viene spesso definita «mitologia dell'era tecnologica». L'invettiva riguarda soprattutto il fatto che non vengano specificati i termini di questa definizione. Anche ammettendo, sostiene l'autrice, l'accezione degli antropologi e sociologi strutturali che impiegano la parola 'mito' per definire potenzialmente qualunque cosa, – e qui probabilmente il riferimento è alla definizione di mito proposta da Roland Barthes¹⁸ e alla sua volgarizzazione successiva —, non si può dire che la fantascienza costituisca una mitologia moderna, poiché nessuno dei suoi protagonisti si è convertito in eroe, nel senso tradizionale del termine, e nessuno o quasi dei suoi *topoi* regge il confronto con 'miti' moderni. Nemmeno un tema tradizionale della fantascienza come la conquista dello spazio, pur convertito in realtà, è poi

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

riuscito ad avere un impatto ‘mitico’ in una società che si impressiona molto di più con gli eroi sportivi e dello spettacolo (Rambelli 1977a: 136).

Per quanto interessante, si tratterebbe comunque di un aspetto tangenziale alla fantascienza, mentre più rilevante è indagare se questa possieda una capacità mitopoietica propria o se invece faccia uso di miti preesistenti e in quest’ultimo caso, di quali. Rambelli riporta una dichiarazione di Brian Aldiss, il quale afferma che la fantascienza non ha fatto altro che rielaborare miti classici o ancestrali. Ma se ciò è vero, propone Rambelli, non deve per questo considerarsi una limitazione o un problema proprio di questa forma narrativa. Ammettendo che gli strutturalisti abbiano ragione a sostenere che certi schemi mitici attraversano il tempo, lo spazio e le culture, non si può chiedere alla fantascienza di costituire «un’eccezione alla regola e fabbricare miti nuovi e diversi, quando sembra provato che le possibili combinazioni mitopoietiche della mente umana sono, benché abbondantissime, di numero finito e del resto, aggiungiamo pure, sufficienti a produrre in fantascienza opere gradevoli, divertenti e interessanti, e anche qualche capolavoro vero e proprio» (137-138).

A questo proposito Rambelli espone una breve carrellata di temi che presenterebbero una connessione genealogica tra mitologia e fantascienza: l’aspirazione dell’essere umano a conquistare le stelle risalirebbe addirittura al mito sumerico di Etana¹⁹, mentre gli alieni costituirebbero «varianti delle innumerevoli entità extranormali o persino sovranaturali delle tradizioni e delle superstizioni popolari primitive» (137). Le macchine, la creazione di vita artificiale o la manipolazione genetica nascerebbero invece in contrapposizione al concetto tradizionale di ‘natura’ e per questa ragione assumono spesso il ruolo di entità nocive e malvagie, riconfigurando, in chiave fantascientifica, il *topos* classico della *hybris*. Rambelli considera che la *hybris* sia, in origine, un concetto elaborato da un potere costituito – la religione – per conservare il proprio *status* attraverso la censura di ogni ansia di conoscenza. Unica eccezione alla malvagità delle macchine sarebbe il «robot buono» alla Asimov, che secondo l’autrice potrebbe quindi costituire in questo senso l’unico mito originale creato dalla fantascienza.

L’osservazione di Rambelli è interessante e merita qualche riflessione in più. In quanto forma narrativo-estetica emersa come prodotto della civiltà delle macchine, nell’accezione formulata da Baudrillard (1991), la fantascienza non può prescindere né dall’epistemofobia o tecnofobia, né dalla pulsione opposta, ovvero la tecnofilia e l’«ansia della conoscenza». Ma questa combinazione di pulsioni antitetiche è immanente alla storia del ‘progresso’ umano e trova una delle sue incarnazioni mitiche in Dedalo, l’artista-inventore capace di creare, seguendo le osservazioni di Joseph Campbell,

¹⁹ Curiosamente, il mito di Etana viene citato da Rambelli per la prima volta in «Galassia» n.12 del dicembre 1961 in occasione della presentazione del saggio di Lino Aldani, *La fantascienza* (1962). Successivamente, viene anche menzionato nell’introduzione a *Fantascienza: terrore o verità* (1962: 25) e in apertura della postfazione a *Fantaluna* (1969: 311).

qualunque tipo di orrore e di prigione – soprattutto quando la sua opera è al servizio del potere, come il labirinto che imprigiona il Minotauro —, ma è al contempo capace anche di escogitare i modi per poterne uscire (1993: 23-24). Questo sentimento dicotomico verso il progresso è più intensamente percepibile nei momenti storici di accelerazione e/o di crisi del progresso stesso. Se nel *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, l'epistemofobia e l'*hybris* sono ancora i termini dominanti, a cavallo tra l'ottocento e il novecento i due poli cominciano ad equilibrarsi: da una parte 'le meraviglie del duemila', le macchine del tempo, le medicine miracolose, dall'altra i dottor Moreau, i Jekyll e Hyde, le invasioni extraterrestri. Dopo la seconda guerra mondiale, l'ansia atomica, la guerra fredda e la crisi postmoderna hanno creato nuovi inferni post-apocalittici, ma anche nuove trame di convivenza democratica globale (e intergalattica) e nuovi paradisi (extra) terrestri, mentre durante gli anni settanta la fantascienza sembra convergere in maniera più diretta e più pressante sull'attualità: i saggi ecologico-ambientali impiegano sovente metafore fantascientifiche, e i romanzi fantascientifici riflettono più direttamente le preoccupazioni ecologiche, mentre le utopie si fanno ambigue²⁰.

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

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

²⁰ Rambelli accenna di passaggio e con una punta di ironia quanto la fantascienza di quell'epoca procedesse «a rimorchio» della scienza ufficiale anziché precederla «come avveniva negli anni eroici» (1977: 140). Potremmo affermare che scienza e fantascienza in questi anni viaggiano su binari paralleli trovando spesso raccordi e stazioni di scambio. Saggi, romanzi, film, studi e rapporti si alternano e si compenetrano durante tutto il decennio. Per citare solo pochi esempi, *Il medioevo prossimo venturo* (1971) di Roberto Vacca anticipa di un anno il *Rapporto sui limiti dello sviluppo* del Club di Roma e *The sheep look up* di John Brunner. Sempre nello stesso anno, Garrett Harding impiega la metafora fantascientifica della nave spaziale per esemplificare l'impossibilità di sfruttare all'infinito le risorse limitate di un pianeta in *Exploring New Ethics for Survival: The Voyage of the Spaceship Beagle*; e Ursula Le Guin pubblica *The word for world is forest* (1972). Il cinema risponde con *Soylent Green* (1973) basato sul romanzo *Make room! Make room!* (1966) di Harry Harrison, vecchia conoscenza di Rambelli, mentre Ernest Callenbach scrive *Ecotopia* nel 1975.

Jerusalem sees any serious attempt to establish an Arcadia as a retreat to the Land of Flies [...] (2009: 25).

Ma, aggiunge Delany, la narrativa fantascientifica non può ridursi a questa visione dialettica perché elabora in sé le due prospettive in un gioco di rifrazione che ne espande le possibilità, e risulta quindi molto più proficuo analizzare le opere moderne in merito a quanto esse contengono di queste visioni del mondo mitiche, piuttosto che stabilire se appartengano all'uno o all'altra tendenza (27). Il mito viene quindi rifunzionalizzato dalla fantascienza, e sembra emanare dai due *topoi* archetipici per eccellenza: il paradiso/Arcadia/*New Jerusalem* e l'inferno/*Brave New World*/*Lord of the Flies*, che li rielabora poi nelle diverse forme avveniristiche le cui tendenze utopiche o distopiche dipendono dalla prospettiva di chi scrive.

Secondo Rambelli, queste due prospettive vengono impiegate dagli autori di fantascienza angloamericani sfruttando, o meglio *abusando* dei miti biblici, in particolare l'Apocalisse, in tutte le possibili varianti che speculano sulla distruzione del mondo, al di là della quale le possibilità di rinascita, ricostruzione o semplicemente sopravvivenza, imboccano appunto una delle due possibilità che l'autrice sintetizza nell'immagine della *civitas dei* agostiniana (Rambelli 1977a: 140-141) variante della *New Jerusalem*, o nel fallimento di questa rifondazione, che sfocerebbe nella *Brave New World* o in qualche altra forma distopica. Purtroppo, Rambelli non cerca di approfondire oltre la propria intuizione, passando rapidamente ad elencare alcune influenze letterarie riscontrabili negli autori fantascientifici angloamericani e concludendo bruscamente la prima parte.

E così, nel secondo paragrafo, Rambelli si occupa invece di strutture narrative, proponendo una comparazione tra l'impianto di molta fantascienza e lo schema tradizionale della poesia epica medievale, in relazione sia alla definizione dell'eroe come «agente demonico» ovvero «spinto da motivazioni che trascendono lui stesso» (138) sia allo schema allegorico che regge la trama e che Rambelli illustra come segue:

L'eroe procede nella sua "cerca" passando di prova in prova, e le prove diventano più ardue con l'avvicinarsi alla meta; incontra avversari che sono incarnazioni vicarie dell'Avversario finale, il più terribile, e spesso sono emissari di questo: e dopo la rituale serie di combattimenti, vi è il duello supremo, lo scontro finale e risolutivo, con la quasi inevitabile vittoria del Bene sul Male e la morale consolatoria della felicità per i buoni (consolatoria perché tutti quelli che leggono sono buoni; e c'è da chiedersi se i mascalzoni e le carogne, a questo mondo, abbiano mai letto qualcosa) (138).

Oltre a individuare il classico «viaggio dell'eroe», proposto da Joseph Campbell come base del suo monomito e successivamente sintetizzato come ossatura di innumerevoli narrazioni, soprattutto cinematografiche²¹, questo frammento è interessante perché fornisce un buon esempio di quei cambi di tono a cui accennavo all'inizio. Dall'uso dell'arcaismo “cerca” nell'accezione di ricerca o *quest*, l'autrice passa alla conclusione ironica a effetto. Di nuovo, Rambelli non si spinge oltre la presentazione dello schema narrativo e quest'ipotesi non viene ulteriormente sviluppata, né cerca di corroborarla attraverso citazioni o esempi. L'obiettivo dell'autrice sembra piuttosto unicamente indirizzato al riconoscimento di uno sterminato deposito mondiale di materiale mitico di cui ben pochi autori hanno saputo approfittare in modo consapevole e produttivo. Tra tutte le possibilità offerte dalle numerosissime tradizioni letterarie e culturali del mondo, la gran parte degli autori anglo-statunitensi sembrano affidarsi unicamente a una sola fonte, la Bibbia, un'inclinazione che Rambelli imputa ad un *imprinting* culturale caratteristico di buona parte della società protestante nordamericana e anglosassone (140).

Sebbene alcuni tra gli autori più colti – di cui però l'autrice non cita né i nomi né le opere – amino abbellire la loro speculazione ‘biblico-mitica’ con alcune fonti letterarie riconoscibili, tra cui Milton, Bunyan, Blake, Emerson oltre a due autori imprescindibili come William Shakespeare e Mark Twain, mancherebbero paradossalmente quasi del tutto rimandi a Spenser o a Swift, «che pure gli autori angloamericani citano invariabilmente tra gli antenati della sf» (141). Un ulteriore ghigno ironico è poi lanciato probabilmente all'indirizzo della *new wave* e degli scrittori postmoderni, quando afferma che una delle mode del momento nella fantascienza sia «la scoperta (negli anni '70, una prontezza di ricezione notevole!) di quella folgorante novità che è la tecnica dello stream of consciousness di Joyce». L'ironia serve, in questo caso, a spezzare il ritmo (monotono) di un catalogo di riferimenti colti, a cui ne segue immediatamente un altro fatto di miti anglosassoni: «Maldon, Beowulf, Finnsburth, Brunanburh, Waldhere, Widsith, Deor» (141).

Questa carrellata di nomi e citazioni serve a Rambelli per preparare il terreno del quarto paragrafo, in cui specula sui possibili risultati che si potrebbero ottenere affidando a determinati autori differenti tipi di materiale epico/mitico: come tratterebbero, ad esempio, Leiber, Sladek o Heinlein le gesta del calmucco Dzhangar – dotandolo magari del famoso disintegratore del titolo? O l'uzbeco Alpamys? O l'armeno David di Sasoun? Rambelli dissemina il paragrafo di citazioni erudite con accostamenti e giustapposizioni volutamente iperboliche, ottenendo un effetto ironico e burlesco, che se da

21 La trasposizione più popolare del monomito in un dispositivo “pratico” per l'elaborazione di narrazioni è quella proposta da Christopher Vogler in *The Writer's Journey: Mythic Structure for Storytellers and Screenwriters* (1992).

una parte pretende forse di straniare il lettore (ancor più di quanto faccia la fantascienza), dall'altra lo incuriosisce e lo invita a conoscere i miti citati. Si consideri ad esempio il passaggio seguente:

In genere, il pool mitico cui gli autori anglosassoni si ispirano è molto ristretto: non per carenza di miti disponibili, ma per mancanza di sforzo di ricerca. (E ancora una volta non vorrei essere fraintesa: non dico che gli autori dovrebbero studiarsi Prang Kompeuni dell'acinese Dokarim o il ciclo di Manas del kanchirghiso Sagymbai Orozbekov per poi scriverne rifacimenti fantascientifici anziché inventarsi temi nuovi e propri. Voglio dire che varrebbe la pena di provare, in alternativa alla poco appetibile prospettiva di rimasticare a quarant'anni di distanza la tematica cara al buon "Doc" Smith, già sfruttata ad nauseam o di darsi a certi sperimentalismi che francamente lasciano allibiti). (143).

D'altra parte, l'effetto straniante e comico prodotto dalla sequenza di queste fonti mitiche, con molta probabilità aliene al lettore medio anche dal punto di vista fonetico, produce un ethos autoriale che, nel momento stesso in cui manifesta la propria erudizione gioca a non prendersi mai sul serio. È a questo punto però che l'autrice cambia di nuovo rotta e comincia a riflettere sulle diverse possibilità che la fusione tra mito e fantascienza possono offrire al processo creativo. Ad esempio, una volta identificato in *Goat Song* (1972) di Poul Anderson, non solo l'evidente adattamento del mito di Orfeo, ma anche un'influenza della tradizione norrena, Rambelli si chiede se questa commistione sia dovuta a una pianificazione consapevole, oppure sia frutto dell'applicazione inconscia di un patrimonio mitico che l'autore sente più vicino o congeniale (143).

Rambelli si avvicina così pian piano al punto che le interessa. Partendo dall'*Odissea*, di cui individua due adattamenti fantascientifici – uno dell'italiano Ulysses Westmore²², pseudonimo di Marco Painsi, curatore della collana «Cosmo» ai tempi di Robert Rainbell e l'altro, più recente, di R.A. Lafferty —²³ l'autrice si chiede quale avrebbe potuto essere il risultato narrativo di un'indagine più scrupolosa del poema omerico, di uno studio più profondo, che avrebbe permesso, ad esempio, di associare l'episodio del ciclope a quello analogo della Saga dei Nart osseta (144). Rambelli cita poi il poema di Gilgamesh e i due tentativi di adattamento fantascientifico che lo avrebbero «massacrato». Il primo ad opera di Wilson Tucker e il secondo

22 *Una strana odissea*, in «Cosmo» 23, Milano, Ponzoni, marzo 1959.

23 R.A. Lafferty, "Space Chantey", in *Space Chantey / Pity About Earth*, Ace Double, Ace books, 1968. Prima edizione italiana: *Cantata spaziale*, in «Galassia» 216, giugno 1976, traduzione di Gianni Montanari.

è naturalmente il suo *Il libro di Fars* (1961), che l'autrice giustifica con la consueta ironia:

Del secondo massacro, ahimè, la responsabilità l'ho io: il mio unico alibi, se esiste, è che il Libro di Fars non operava commistioni e contaminazioni a gatto selvaggio, e che almeno nelle intenzioni il romanzo voleva essere una versione fantascientifica ma rispettosa dell'originale. Se bastasse il rispetto a un modello per ottenere buoni risultati... (145).

E giungiamo alla parte finale in cui confluisce tutta l'esposizione anteriore, che conduce, da una parte, a una riflessione più intima riguardo alla propria esperienza personale come scrittrice e al proprio metodo creativo, dall'altra, all'annuncio di un romanzo a cui stava lavorando: «Quattro o cinque anni fa, nei momenti liberi, avevo deciso di scrivere un seguito fantascientifico dell'*Iliade*» (146). Ciò permette a Rambelli di descrivere il proprio approccio comparatistico nella ricerca di fonti e la frustrazione che ne ha accompagnato il processo:

E più studiavo in quella mia personale versione dell'Isola dei Beati che [è] l'Istituto Archeologico tedesco di Roma, e più cedevo alla disperazione. Dovevo togliere di mezzo Aiace e Telamónio e suo fratello Teucro, che nell'*Iliade* sono intrusi, finiti nel montaggio conclusivo del poema da canti epici che erano probabilmente già vecchissimi quando la guerra di Troia fu combattuta intorno al 1220 a. C. (no, la data tradizionale del 1193 a.C. è insostenibile, lo ha dimostrato Blegen); era meglio che per prudenza togliessi anche Neottolema, il figlio di Achille, che nell'*Iliade* è appena nominato, forse in un'aggiunta tardissima per lusingare l'orgoglio dinastico dei principi di Epiro [...] E avanti così. Metà del romanzo era da tagliare e rifare, in nome di un minimo rispetto per la verità storica. Non l'ho mai tagliato e rifatto; ma non ho mai neanche pensato di proporlo in giro per la pubblicazione. E forse, tutto sommato, chi può dire che non sia stato meglio così? (146).

In quest'ultimo frammento, che in pratica conclude il saggio, Rambelli sfocia quasi nel monologo interiore e il conflitto interno è palpabile. Annuncia di aver scritto un nuovo romanzo, ma afferma che non è buono. Ha fatto una ricerca incredibile, ma è stata un'esperienza frustrante. Ha scritto quattrocento cartelle, ma le dovrebbe tagliare. Ma forse non le taglierà perché non lo farà pubblicare. O forse sì. Il rapporto conflittuale con le sue opere emerge qui frammisto ad altre contraddizioni, tra gli scrupoli nel presentare una propria

opera e il desiderio di farla conoscere. Tre anni più tardi, il romanzo verrà pubblicato dalla Libra Editrice con il titolo *Profilo in Lineare B*.

4.2.2. Star Wars e il viaggio dell'eroe

*In ognuno di noi, sospetto,
si aggroviglia una schizofrenia latente.*

R. Rambelli, *Quando i robot avevano la sveglia al collo*,
«Nova SF*» 37, 1978

Uno dei difetti di «Nova SF*» era l'irregolarità delle uscite. Il numero successivo a quello che include l'intervento di Rambelli appena discusso esce quasi un anno più tardi, nel gennaio del 1978, ospitando il secondo (e ultimo) articolo di Rambelli nel primo ciclo di vita della rivista²⁴, *Quando i robot avevano la sveglia al collo*.

Si tratta di un'originale recensione di *Star Wars*, film che aveva debuttato da poco nei cinema italiani, battendo ogni record di incassi e convertendosi, come in gran parte del mondo occidentale, in un fenomeno di costume che trascendeva il cinema. I cultori della fantascienza si erano in fretta illusi (e ancora più in fretta disillusi) che il successo del film avrebbe aperto nuovi scenari per il loro genere favorito.

Anche in questo testo, come nel precedente, Rambelli sfoggia le sue conoscenze ubique e la sua arma retorica preferita, l'ironia, mettendole però questa volta al servizio di una narrazione volutamente dissacratoria e divertente, realizzando un ameno resoconto della sua esperienza come spettatrice e come «addetta ai lavori», un'espressione reiterata per ben quattro volte lungo il testo. Da una parte, ciò rafforza la sua postura d'esperta e di veterana della fantascienza, dotata quindi di voce autorevole, che dà credibilità alle proprie considerazioni; dall'altra, l'ironia con cui queste considerazioni sono infarcite ne amplificano l'effetto umoristico.

Questo articolo si offre inoltre come documento sull'esperienza diretta della nascita di un fenomeno di massa che perdura tutt'oggi e della sorpresa che suscitò tra gli appassionati, che avevano sempre vissuto la fantascienza come forma narrativa ghetizzata e ghettizzante. Come ammise anche Vittorio Curtoni, il film di George Lucas e quelli che seguirono, non produrranno nessun effetto *trickle-down* sulla letteratura di genere, «il grosso successo fu a beneficio quasi esclusivo del cinema, e l'editoria ne ha tratto ben scarsi vantaggi; di certo non ne sono state toccate le riviste, che col decennio degli Ottanta hanno imboccato la via dell'estinzione» (Curtoni 1999: 64).

²⁴ «Nova SF*» sarà costretta a chiudere nel 1980 per il fallimento della Libra Editrice, per poi riprendere le pubblicazioni cinque anni più tardi attraverso il nuovo progetto editoriale di Malaguti, la Perseo Libri.

Un altro aspetto rilevante dell'articolo è che l'impianto autobiografico con cui Rambelli imbastisce la narrazione rivela per la prima volta frammenti della propria relazione con il figlio Erik, una figura dominante nella sua vita, spesso sovrapposta in maniera più o meno velata alla sua passione per la fantascienza. Erik è il nome di un personaggio principale de *I creatori di mostri* (1959) primo romanzo dell'autrice pubblicato su «Cosmo» proprio attorno al periodo in cui nasce suo figlio. Il personaggio tornerà poi come protagonista nel romanzo successivo, *Le stelle perdute* (1960).

Ed è proprio Erik, ormai diciottenne appassionato di motori, a tentare di convincere sua madre a vedere il film, un evento che l'autrice racconta come un piccolo e divertente 'viaggio dell'eroe' domestico. All'inizio, una generale reticenza, gli impegni che non le fanno trovare il tempo, una certa sfiducia nei film di fantascienza suscitano in Rambelli la 'resistenza alla chiamata', anche se si insinuano i dubbi e le curiosità per un film che comunque «per la prima volta nella storia ha fatto della sf un fenomeno di massa» (Rambelli 1978: 170). Ma ecco l'elemento scatenante: Erik vede il film e «ritorna in uno stato d'animo lirico, lo stesso che riserva alle auto da corsa. Siamo al culmine» (170). Da quel momento, il figlio non farà altro che parlare di *Guerre Stellari*, lo andrà a vedere una seconda volta, manifesterà la volontà di vederlo una terza e ascolterà incessantemente la colonna sonora. Le resistenze di Rambelli cominciano cedere: «Se il film è indovinato anche la metà della colonna sonora dev'essere un capolavoro» (170). E così finalmente l'autrice cede alla tentazione e nell'accesa speranza di vedere la fantascienza trionfare tra le masse, accetta il 'richiamo all'avventura'. È lei, questa volta, a lasciarsi andare ad entusiasmi lirici e riferimenti mitologici:

O dei forse ci siamo. Forse l'aspirazione un po' paranoide e un po' utopistica di noi addetti ai lavori sta per concretarsi in una realtà insperata. Immagino per un attimo Lucas nell'improbabile ruolo di Eos dal peplo di croco e dalle dita di rosa, che schiude il cielo di tenebra dell'indifferenza umana all'avvento della science fiction intelligente in una frequentazione quotidiana del mondo (171).

È a questo punto che comincia la recensione vera e propria, con una spassosa sintesi della trama condita da commenti spesso dissacranti, pungenti ma mai gratuiti, che appoggiano su una vasta conoscenza di riferimenti intertestuali e culturali e una frustrazione montante che progressivamente converte l'entusiasmo e la speranza iniziali in delusione. Come un aedo farsesco, Rambelli sostituisce i nomi di cose e personaggi con epiteti ironici: la principessa Leia diventa subito la «cugina di Andreotti» pettinata come la Dama di Elche; C3PO è il «grande dorato»; il governatore Tarkin è «il

generale russo», Lord Fennec [sic] è «il samurai Tokugawa»²⁵, il Millenium Falcon è «l'astronave-catorcio» o «catorcetto», e così via.

Attraverso questi espedienti ironico-umoristici, Rambelli prende di mira le numerose incongruenze e contraddizioni del film dal punto di vista della coerenza (fanta)scientifica: le inutili maschere con respiratori dei soldati imperiali che servirebbero solo a non far riconoscere Luke e Han quando le indossano; le assurde distanze coperte dal Millenium Falcon; il riferimento al parsec come unità di misura temporale e non spaziale; il suono delle sparatorie nello spazio vuoto; o certe semplici assurdità, come l'attività 'contadina' di Owen Lars:

Lo zio di Luke coltiva la sabbia: non mi si fraintenda, non sulla sabbia, ma proprio la sabbia. Infatti, parla molto di una piantagione e di raccolti, ma ha insediato la casa tra le sabbie, e siccome ogni agricoltore che bonifica una zona, è logico, piazza orgogliosamente la propria abitazione in mezzo ai suoi campi, tra il frutto delle sue fatiche, questo l'ha insediata in un tratto di dune da svergognare l'Incudine del Sole di Lawrence d'Arabia (172).

Certo, non è tutto da buttare, Rambelli ammette anche alcune trovate intelligenti, fresche o spiritose: C1P8 (R2-D2), i Javas, l'idea della Forza, Ben Kenobi (ma forse solo grazie ad Alec Guinness), la musica, il montaggio. Troppo poco però per salvare un film dai dialoghi imbarazzanti, dai personaggi piatti e stereotipati, dal plot che avrebbe ricevuto persino il rifiuto di Tremaine all'epoca della Thought-Variant²⁶ (179).

Ma ciò che forse la infastidisce maggiormente, e sta alla base della sua delusione, è il fatto che *Star Wars* sia riuscito a convertire in fenomeno di massa una fantascienza che in letteratura era già stata superata da vari decenni, quella *space opera* deteriorata degli anni trenta: i nomi dei protagonisti, la spada laser – che Rambelli riconduce alla «spada di luce» inventata da Edmond Hamilton a metà anni trenta –, i BEM e i robot che ricordano le copertine di Frank Paul, le scene di combattimento mutuata dai film di guerra «con i buoni piloti americani inviati in missione a far saltare il deposito di carburante tedesco a Tobruk o qualcosa di simile» (177).

²⁵ Alcuni critici e giornalisti avrebbero descritto il costume e la maschera di Darth Vader denotandone le influenze delle armature dei cavalieri teutonici. Si veda, ad esempio, Baldo (1977). Rambelli, invece, smonta questi accostamenti accorgendosi delle analogie con le armature dei samurai dello shogunato Tokugawa. Successivamente, quando sia la critica che il fandom si preoccuperanno di ricostruire nei minimi dettagli ogni riferimento, citazione e influenza contenuti nella saga, verranno riscontrati i numerosi omaggi di Lucas al cinema (soprattutto Kurosawa) e alla cultura giapponesi.

²⁶ F. Orlin Tremaine è stato un autore e curatore editoriale di «Astounding Stories» negli anni trenta. Propose una linea editoriale per la quale le storie fossero centrate su un'idea (*thought variant*) anziché sulla solita trama avventurosa della *space opera*.

Leggere l'articolo di Rambelli è come assistere al film da dentro la sua testa. Usciamo dal cinema con lei ed Erik che iniziano a litigare. Rambelli non ammette le incongruenze e le banalità del film, lui insiste sul fatto che si tratta semplicemente di una favola che funziona a prescindere. Il confronto prosegue in auto fino a quando il figlio scaglia l'attacco finale: «tu non capisci niente» (178). Attaccata nel vivo, nel suo campo, dove Erik non aveva mai osato contestarla, Rambelli ammutolisce. Ma il giorno dopo, a mente fredda, la discussione continua. Erik questa volta è più ricettivo, riconosce alcuni difetti evidenti del film, ma è inattaccabile sulla sua tesi di fondo: è una favola e al pubblico piace. E poi sfodera l'arma definitiva: «non è giusto che tu te la prenda tanto con un film che, dopotutto, rende popolare la fantascienza» (178).

Ecco la rivelazione: Rambelli continua a provare sentimenti contrastanti, però si rende conto che la letteratura di fantascienza potrebbe continuare a sfornare capolavori come *City* (1952) o autori di alto livello come Tanith Lee (che aveva scoperto recentemente grazie alle traduzioni per la Libria) ma continuerà a rimanere una forma narrativa di nicchia «[m]a ti arriva George Lucas, raccatta i cascami della space opera dell'*Astounding* di Clayton, dell'*Amazing* di Gernsback, ed ecco che esplode la supernova. Tutti si accorgono della *science fiction*. Sì, ma quale?» (179).

L'alternativa al ghetto, si chiede l'autrice, è la popolarità di una fantascienza arcaica? Forse il successo di *Star Wars* convincerà i produttori a investire in altri film di fantascienza. Forse si tratterà di una moda passeggera, come per i western degli anni sessanta o forse no, e applicando la legge di Sturgeon, in mezzo al mare delle produzioni mediocri emergerà una piccola percentuale di opere meritevoli. Arriviamo quindi con Rambelli alla conclusione del viaggio, il ritorno a casa con l'elisir:

Se *Guerre Stellari* riesce a svolgere una sua funzione di bulldozer, ed a spianare la strada alla science fiction cinematografica di una qualità superiore (non dico impegnata: ma superiore già nel livello, appunto, di "favola") sono pronta a chiedere scusa a mio figlio ed a riservare a *Star Wars* ed a George Lucas un posticino nel mio pantheon personale (180).

Pochi mesi dopo atterrava nelle sale cinematografiche italiane *Incontri ravvicinati del terzo tipo* (*Close encounters of the third kind*, 1977) il successo di Steven Spielberg che spianava definitivamente la strada alla fantascienza cinematografica per tutti gli anni ottanta. Quell'anno Luigi Cozzi riuscì a farsi finanziare il suo personale kolossal, *Scontri stellari oltre la terza dimensione* (1978), ma in generale il cinema di fantascienza italiana continuò a languire tra una manciata di epigoni poco riusciti e un filone più orientato all'horror e agli effetti speciali.

4.2.3. Traduzioni e ghost writing (1977-1982)

Dovranno passare circa dodici anni prima che Rambelli torni a scrivere per «Nova SF*», ma ciò non significa affatto un'interruzione della collaborazione con Malaguti. Rambelli continuerà a tradurre un discreto numero di opere per la Libra Editrice, che si sommerà alla sempre più crescente attività di traduzione per altre case editrici specializzate, Nord, Fanucci e la CELT su tutte, un'attività che nel 1978 le varrà il Premio Europa come miglior traduttrice anche se, curiosamente, nella sezione *Fantastic and Fantasy Awards* anziché in quella dedicata alla fantascienza²⁷. Rambelli è sempre più richiesta per la straordinaria rapidità di esecuzione e la qualità del risultato, basti pensare che nel quinquennio 1977-1982, vengono pubblicati circa duecento titoli tradotti da lei, di cui 68 solo per la Libra²⁸. Prosegue inoltre la sua collaborazione per Edizioni Mediterranee a cui si aggiunge Hermes Edizioni. Entrambe le case sono specializzate in materie mistiche e religiose, filosofie orientali, parapsicologia e fenomeni paranormali, soggetti particolarmente in voga in questi anni. Più limitati, anche se non trascurabili, i lavori per le grandi case editrici, come Mondadori, per la quale traduce l'adattamento letterario di *Guerre Stellari: L'impero colpisce ancora* (1980) pubblicato nello stesso anno dell'uscita del film, e *I giullari di Dio* (1981) di Morris West, dal quale due anni più tardi, verrà tratto un radiodramma²⁹.

Il 1980 è soprattutto l'anno in cui la Libra Editrice pubblica l'ultimo romanzo ufficiale di Rambelli, *Profilo in lineare B*. Sugli eventi che hanno portato alla pubblicazione esistono versioni contraddittorie. Secondo quanto racconta Luigi Cozzi, fu Rambelli a insistere per la pubblicazione perché «ci teneva moltissimo a questo romanzo» (2020) e arrivò addirittura a 'minacciare' Malaguti, scherzosamente ma non troppo, di non occuparsi più delle traduzioni per la sua casa editrice se non avesse pubblicato il libro. Nell'introduzione al romanzo invece, Ugo Malaguti dichiara: «E finalmente, dopo decine di tentativi andati a vuoto, dopo essermi assicurato per la Libra l'intero corpus narrativo dell'opera di Roberta – che pubblicheremo più avanti, come già abbiamo annunciato, – finalmente, esattamente otto mesi fa, Alfredo, il marito di Roberta, arrivò a Bologna con un voluminoso dattiloscritto [...]» (Malaguti 1980: 12-13). Probabilmente la verità sta nel mezzo. È possibile che Malaguti avesse veramente insistito per ricevere il manoscritto, ma che poi, una volta ricevuto, stesse tardando troppo nel pubblicarlo.

Tuttavia, uno dei rapporti più curiosi tra Rambelli e i suoi ex pupilli di «Galassia» riguardò il progetto di scrivere un seguito ai romanzi di Isher³⁰

²⁷ *Eurocon* 1978: <https://en.wikipedia.org/wiki/Eurocon#1978_European_SF_Awards:_Brussels,_Belgium>

²⁸ Fonte *Opac SBN*: <https://opac.sbn.it>.

²⁹ *Radiocorriere* 23, 5-11 giugno 1983: 154, 156, 158, 160.

³⁰ Il primo romanzo del ciclo di Isher è *The weapon shops of Isher*, (1951) pubblicato per la prima volta in Italia nel 1953 come *Le armi di Isher* in «Urania» n.12, Marzo 1953 nella

di Alfred Van Vogt. Nel 1982, infatti, la Libra pubblica *Le armi di Isher. Parte seconda* firmato con il nome dell'autore canadese. Il volume è a sua volta suddiviso in due parti: *L'impero di Isher* e *Isher contro Isher*. Entrambe le parti risultano tradotte da Ugo Malaguti e Luigi Cozzi. In terza pagina, il *copyright* generale è a nome di Lydia e A. E. Van Vogt, mentre per gli stati europei il *copyright* esclusivo è a nome di Luigi Cozzi, che in quel periodo era agente dello scrittore.

In realtà, però, come si seppe più avanti, il doppio romanzo fu scritto interamente da Roberta Rambelli in base ad accordi presi con Luigi Cozzi, che prevedevano la vendita del *sequel* sul mercato statunitense con il riconoscimento in copertina della doppia autoria – Van Vogt e Rambelli –, mentre sul mercato italiano il libro sarebbe apparso, come fu, solo con il nome di Van Vogt. Rambelli, dopo alcuni tentennamenti iniziali, dovuti principalmente ai pregiudizi che nutriva verso Van Vogt come autore troppo 'avventuroso', accettò l'offerta di Cozzi, anche perché questi le assicurava un congruo compenso economico, 10.000 lire a cartella, che le permisero di abbassare (relativamente) i ritmi di traduzione per dedicarsi (finalmente) alla scrittura. Dopo aver elaborato assieme a Cozzi una bozza di inizio e una traccia della trama, Rambelli in poco tempo e, in base a quanto racconta, con l'aiuto di Erik³¹, iniziò a stendere una complessa ed estesa rete di sottotrame e avventure, tanto che dopo i primi due volumi del romanzo stava già pianificando una terza e una quarta parte. Cozzi dovette interromperla per questioni di *budget*, altrimenti lei «sarebbe andata avanti all'infinito» (Cozzi 2020).

Purtroppo, la versione statunitense del libro non fu mai pubblicata e con essa svanirono le possibilità da parte di Rambelli di riceverne un credito³², seppure l'autrice, alla luce del lavoro svolto, sentì poi l'esigenza di rivendere l'autoria, tanto da scrivere addirittura una postfazione, nella quale spiegava minuziosamente tutto il processo che aveva portato alla creazione del libro. Ovviamente, la postfazione non venne mai pubblicata perché avrebbe contraddetto gli accordi presi in precedenza (Cozzi 2020).

traduzione di Rosetta Colli. Il romanzo è in realtà un *fix-up* di tre racconti anteriori pubblicati separatamente: "The Seesaw" in *Analog Science Fiction and Fact*, Luglio 1941; "The Weapon Shop", *Analog Science Fiction and Fact*, Dicembre 1942; "The Weapon Shops of Isher" in *Wonder Stories*, Febbraio 1949. Il secondo romanzo è *The weapon makers* (1952), pubblicato per la prima volta in serie sulla rivista «Astounding Science Fiction» a partire dal febbraio 1943 e poi ampiamente rimaneggiato.

31 «Io e mio figlio avevamo impiegato due mesi a discutere attentamente la trama, ma poi scrissi le seicento cartelle in un mese e mezzo...con varie interruzioni per tradurre un paio di libri nel frattempo» (Rambelli 1982b: 12).

32 A questo proposito, Cozzi racconta che incaricò e pagò la traduzione di metà del romanzo, che poi inviò all'agente statunitense di Van Vogt. Questi lo mandò a sua volta agli editori che avrebbero dovuto pubblicarlo, a cui piacque molto e anzi si sorpresero del fatto che Van Vogt avesse prodotto un romanzo del genere. Mandarono un anticipo all'agente, che avrebbe dovuto girarlo a Cozzi per completare la traduzione. Ma a lui l'anticipo non arrivò mai e l'affare sfumò (Cozzi 2020).

Così, *Le armi di Isher. Parte seconda* risultò per parecchio tempo essere un *sequel* scritto da Van Vogt di cui però esisteva solo una versione in italiano. A rendere ancora più paradossale questa situazione contribuirono le due note introduttive a cura di Ugo Malaguti e Alfred E. Van Vogt, soprattutto se lette alla luce dei fatti sopra esposti. Malaguti introduce il volume come «il vero, autentico seguito di un'opera che ha cambiato la fantascienza» e che per la prima volta «risulta veramente il seguito del libro precedente, anche se è separato da esso da un abisso di anni e da un abisso di esperienze» (Malaguti 1982: 10, il corsivo è mio). Se queste dichiarazioni potrebbero essere giustificate dalla necessità di conferire veridicità all'operazione, meno evidente è l'ambigua critica nei confronti dell'opera stessa che, afferma Malaguti, proprio nel suo presentarsi come un seguito cristallizzato nell'epoca in cui fu scritto il primo romanzo, non mostra alcun segno dell'evoluzione di Van Vogt come scrittore, «non aggiunge, cioè, e non toglie nulla a quanto già conoscevamo, non ci offre elementi ideologicamente o stilisticamente nuovi sui quali discutere. È un evento abbastanza insolito, nella carriera letteraria di uno scrittore» (10). D'altra parte, prosegue, è proprio questa caratteristica ad avvolgere l'opera in un'aura di atemporalità e di 'autenticità'. Critica ambigua, appunto, perché sembra scritta da chi sia veramente all'oscuro della vera autoria del libro (o da chi riesca perfettamente a convincere di ciò il lettore). All'introduzione di Malaguti segue un'ancor più bizzarra nota introduttiva dello stesso Van Vogt, il quale annuncia che il libro è il primo di una serie di seguiti dei suoi maggiori successi, scritti grazie alle insistenze dei lettori e all'incoraggiamento di Lydia, la sua seconda moglie. Van Vogt puntualizza però che questi seguiti appariranno negli Stati Uniti solo dopo la sua morte, come una specie di omaggio/eredità per Lydia, anche se per l'Italia ha deciso di fare un'eccezione, nonostante le ragioni di ciò appaiano tutt'altro che romantiche:

In Italia, infatti, questi miei nuovi romanzi “parte seconda” li potrete leggere nel giro di pochi anni, a partire da ora. La ragione di questa “concessione”? Semplicissima: lo stupendo contratto che ho potuto concludere con la Libra, una “vendita globale” ed esclusiva per sempre di tutta la mia opera letteraria passata e futura che ammonta a una somma con molti zeri... sicuramente, a quanto mi dicono, la cifra più elevata che uno scrittore di fantascienza abbia mai ricevuto da un editore della nazione italiana (Van Vogt 1982: 17-18).

In base a questi accordi, il romanzo, anzi, il doppio romanzo di Rambelli, avrebbe dovuto far parte di un progetto di *sequel* vanvogtiani molto più ampio. In realtà però, oltre a *Isher*, Luigi Cozzi riuscì a portare a termine soltanto un altro romanzo, che venne affidato a Renato Pestriniero, talentuoso

scrittore della generazione di Rambelli che aveva mosso i primi passi sulla rivista «Oltre il Cielo» e che raggiunse un'insperata fama grazie al racconto *Una notte di 21 ore* (1960), da cui Mario Bava trasse il film *Terrore nello spazio* (1965), che a sua volta si rivelò più di un'ispirazione per *Alien* (1979) di Ridley Scott. In base alla testimonianza dello stesso Pestriniero, la formula proposta da Cozzi prevedeva l'attribuzione della paternità dell'opera ai due autori, oltre alla garanzia di successive edizioni in altre lingue. Malgrado le perplessità, Pestriniero alla fine accettò, scegliendo di lavorare al racconto *Il villaggio incantato* (*Enchanted Village*, 1950) che sentiva più vicino alle sue corde. Come per Rambelli, *Il villaggio incantato* uscirà per la Libra Editrice con la firma del solo Van Vogt, mentre Pestriniero sarà relegato al ruolo di traduttore di un'opera che in realtà non esiste. L'uscita del romanzo provoca la curiosità del *fandom* che non trova alcuna traccia 'dell'originale', anche se la gran parte degli addetti ai lavori sono al corrente della situazione. È qui che Pestriniero scoprirà il coinvolgimento di Rambelli:

A quel punto pensai che l'unico addetto ai lavori a non sapere come sarebbe andata a finire ero io. Mi sbagliavo. Eravamo almeno in due. La stessa "procedura" si era verificata anche nei confronti di Roberta Rambelli con il seguito de "Le armi di Isher". Sappiamo quanto focoso fosse il carattere della signora. Ricevetti una sua lettera di cinque pagine di quarantasei righe ciascuna e praticamente senza bordi con la quale mi spiegava nei minimi dettagli come s'era trovata implicata in una situazione kafkiana per le sue "armi". In pratica era una situazione parallela a quella del mio "villaggio". Non è il caso di riproporre il contenuto di quella lettera, sarebbe necessaria un'altra puntata di 'come eravamo'; riporto solo il paragrafo di chiusura: 'Mi accorgo di aver scritto un altro romanzo sul romanzo. Ma i fatti richiedevano una qualche spiegazione approfondita. Una cosa comunque l'ho imparata: non scrivere e non tradurre mai neppure una riga senza un contratto di ferro. Immagino che lei possa capirmi meglio di chiunque altro'. La lettera porta la data del 22 settembre 1982 (Pestriniero 2001: 153).

Purtroppo nemmeno questo romanzo, che avrebbe dovuto uscire con il titolo *The people of the wide sands*, vedrà la luce sui mercati anglo-statunitensi. Negli anni seguenti appariranno però una versione francese *Au-delà du village enchanté* (1987) e una tedesca, *Metamorphosen* (1987), queste sì firmate da Van Vogt e Pestriniero.

Poco dopo la pubblicazione de *Il villaggio incantato* e *Le armi di Isher. Parte seconda*, la Libra editrice fallì³³ e Ugo Malaguti riuscirà a rimettere in piedi alcuni dei suoi progetti editoriali soltanto tre anni più tardi con la neonata Perseo Libri. Per Rambelli, invece, si trattò dell'ennesima delusione e l'esperienza di *Isher* costituì il suo ultimo contributo narrativo al mondo della fantascienza.

4.3. LADY THRILLER E L'INVISIBILITÀ DEL TRADUTTORE

Profilo in lineare B si classifica terzo al Premio Italia del 1981³⁴, manifestazione modellata sul premio Hugo statunitense e istituito durante la prima Eurocon svolta in Italia, a Trieste, nel 1972. Il primo posto se lo aggiudica *Ballata per Lima* della quasi debuttante Daniela Piegai, scrittrice di talento che solo due anni prima aveva pubblicato il suo romanzo d'esordio, *Parola d'alieno* per la casa editrice Nord. Potremmo considerarlo un passaggio di consegne simbolico. Piegai diventa punto di riferimento per tutta una generazione di scrittrici italiane di fantascienza che faranno sentire la propria presenza nel corso degli anni ottanta (Proietti 2015: 225) con alle spalle il bagaglio dell'esperienza dei movimenti femministi alle quali molte di loro appartengono o comunque si riconoscono. Si pensi alla breve ma significativa esperienza della *fanzine* «Un'ala», che originava dall'attività l'associazione *City: circolo d'immaginazione creata* e fu inaugurata nel 1984 grazie al lavoro di una serie di autrici e attiviste che avevano animato il Primo Convegno Femminile del Fantastico e Fantascienza tenutosi a Milano nel gennaio di quell'anno. «Un'ala» pubblicò solo quattro numeri, ma poté contare con la presenza di numerose autrici di *fantasy* e fantascienza che avrebbero animato la scena letteraria di quegli anni e di quelli a venire. Ricordo, oltre a Daniela Piegai, i contributi di Mariangela Cerrino, Miriam Poloniato, Anna Rinonapoli – una veterana della stessa generazione di Rambelli, che dopo le brevi esperienze con «Futuro» e «Interplanet» dovrà attendere gli anni settanta e ottanta per tornare a pubblicare con continuità – e Nicoletta Vallorani, che de «L'Ala» fu anche redattrice e si convertirà poi nella prima donna – e per molti anni a venire l'unica – a vincere il Premio Urania³⁵ nel 1992, con il romanzo cyberpunk *Il cuore finto di DR*.

A una partecipazione finalmente visibile e riconosciuta delle scrittrici di fantascienza italiane, fece da contrappunto un ennesimo allontanamento

33 Sulle questioni che portarono al fallimento della casa editrice si veda Malaguti (1985).

34 <https://www.premioitalia.org/albo/1981>

35 Il Premio Urania è un concorso istituito nel 1989 dalla storica collana omonima di Mondadori, per promuovere il lavoro di autori novelli e in generale fomentare la scrittura e lettura della fantascienza italiana. Dopo Nicoletta Vallorani, il cui romanzo fu pubblicato sul n. 1215 di *Urania* (1993), il premio non è più stato vinto da una donna fino al 2018, con il romanzo *Le ombre di Morjeograd* (*Urania* n. 1672, 2019) di Francesca Cavallero.

di Rambelli. Tra il 1982 e il 1983, infatti, si può osservare una sua svolta decisiva nell'attività di traduttrice, convertitasi ormai nella sua unica e più gratificante professione. A cavallo di questi due anni, Rambelli assume incarichi dalle maggiori case editrici italiane che le offrono progetti al di fuori della fantascienza, certamente più popolari e più remunerativi. Con la solita, sorprendente rapidità, in poco più di un anno escono numerose sue traduzioni che spaziano dalla saggistica (Michael Baigent, Richard Leigh, Henry Lincoln, *Il santo Graal*, Mondadori, 1982; Isaac Asimov, *Esplorando la terra e il cosmo*, Mondadori, 1983), all'avventura (James Clavell, *La nobile casa*, Mondadori, 1981 e *Il re*, Mondadori, 1983), alla narrativa contemporanea (Han Suyin, *Fin che verrà il mattino*, Sperling & Kupfer, 1983), agli adattamenti romanzati di serie televisive o film (Burt Hirschfeld, *Gli uomini di Dallas*, Mondadori, 1982), al romanzo rosa (Judith Krantz, *La figlia di Mistral*, Mondadori, 1983; Judith Michael, *Inganni*, Sperling & Kupfer, 1983; Jaqueline Briskin, *Onix*, Sperling & Kupfer, 1983; Shirley Conran, *Segreti*, Mondadori, 1983), lo spionaggio (James Carroll, *Il mestiere di famiglia*, Mondadori, 1983), al romanzo storico/esotico (Thomas Hoover, *Moghul: un romanzo dell'India*, Mondadori, 1983), al western (Louis L'Amour, *Uomini solitari*, Mondadori, 1983) e al thriller (Ken Follett, *Sulle ali delle aquile*, Mondadori, 1983; Sidney Sheldon, *Il volto nudo*, Mondadori, 1983).

Ed è soprattutto quest'ultimo il genere nel quale si specializzerà negli anni a venire. Non a caso, agli inizi degli anni novanta, quando si afferma la sua fama come una delle maggiori traduttrici italiane, il quotidiano *La stampa* pubblica una sua intervista con il titolo *Le confessioni indiscrete di Lady-thriller* (Anselmo 1990).

4.3.1. Tradurre fantascienza secondo Roberta Rambelli

Coinvolta fin dalle prime esperienze editoriali in un'intensissima attività di traduzione, Rambelli giunse a considerarla sia un mezzo privilegiato attraverso cui forgiare la propria sensibilità estetica al genere, sia un atto creativo e autoriale. Tuttavia, fu anche cosciente che la professione, soprattutto per quanto riguardava la letteratura di genere, era puntellata di ostacoli e pregiudizi. Pur non formulando mai una riflessione organica sulla traduzione, nel corso della sua carriera, Rambelli offrì alcuni spunti sulla natura e le caratteristiche di questa attività. Si tratta più che altro di frammenti di testo, accenni, allusioni o riferimenti a discussioni sparpagliate e disperse negli anni, che tuttavia mostrano alcuni aspetti del Rambelli-pensiero e permettono di gettare uno sguardo sul percorso dei traduttori di fantascienza dell'epoca, costituito spesso da una formazione appresa strada facendo, da retribuzioni scarse e da condizioni di lavoro frenetiche.

Ad esempio, riguardo alla sua prima esperienza come curatrice editoriale presso la CELT, Rambelli rivela di essere stata per molto tempo «tutta la redazione» della collana «Galassia», e gran parte di quella della rivista «Galaxy». Non solo doveva occuparsi di scegliere e acquisire il materiale da pubblicare, ma si trovava spesso anche a tradurlo e, per dare l'impressione di una redazione dotata di mezzi e di professionisti, spesso ricorreva all'uso degli pseudonimi, uno stratagemma che aveva già impiegato con successo come scrittrice: «La penuria desolante di traduttori era tale (quelli buoni c'erano, ma non si sarebbero accontentati dei compensi disponibili) che ero costretta a tradurre tutto io, esaurendo come pseudonimi i nomi di tutte le mie antenate.» (Rambelli 1998: 222). Fu questo il periodo in cui Rambelli affinò le sue abilità di traduttrice che, affiancate alle altre attività di curatrice, critica, scout e antologista, la convertiranno in una poliedrica agente della 'riscrittura' fantascientifica per tutta la prima metà degli anni sessanta.

Altri interventi sparsi permettono di inferire le considerazioni di Rambelli riguardo alla funzione e i meccanismi della traduzione. Nell'introduzione a *La fine del principio* (1963) di Ray Bradbury, ad esempio, che tradusse per il primo volume ufficiale della «SFBC», Rambelli conclude con un commento interessante sul ruolo attivo della traduzione (e quindi del traduttore) nell'opera:

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

Nel rendere manifeste le proprie scelte coscienti e in un certo senso creative riguardo a *come* tradurre un'opera, Rambelli reclama qui una funzione autoriale: in altre parole elabora ciò che Juan Manuel Zapata (2015) ha definito la «postura del traduttore», ovvero una legittimazione e un

riconoscimento all'interno del campo letterario³⁶. Questa strategia «posturale» è inoltre rimarcata dall'evidenziare la differente scelta stilistica fatta rispetto ad «altri traduttori», la comparazione con l'approccio alternativo che Rambelli ha adottato con l'opera di Asimov e nel sottolineare come quell'opera sia stata pubblicata da Bompiani, ovvero una casa editrice seria e di prestigio.

Nello stesso anno in cui esce il volume di Bradbury, Rambelli annuncia ai lettori di *Galassia* che da quel momento in poi i romanzi verranno preceduti dalla dicitura

‘traduzione integrale’ che per l'avvenire garantirà regolarmente l'integrità della produzione galattica da qualsiasi mutilazione, salvo quelle, del resto minime, che dovessero venire imposte in qualche caso da ragioni morali nei confronti di qualche passo particolarmente azzardato o scabroso (Rambelli 1963d: 2 cop.).

Dal punto di vista traduttologico questo intervento è interessante poiché, malgrado l'assicurazione di una traduzione ‘integrale’, vengono mantenute certe eccezioni dovute al costume, alla morale e all'ideologia della cultura di destinazione, quelle ‘norme’ che reggono le prescrizioni e le proibizioni in una data cultura in un dato contesto e periodo storico. La traduzione diviene il risultato di negoziazioni e compromessi veicolati da una serie di prescrizioni normative relazionate a ciò che Lefevere definisce lo *universe of discourse* della cultura d'arrivo (Lefevere 1992). Ma un testo passa necessariamente nelle mani di vari agenti che intervengono nella sua manipolazione già nel suo contesto di origine, ovvero subisce, in grado minore o maggiore, vari interventi di ‘riscrittura’ in termini di poetica e ideologia ancor prima di essere pubblicato. A questo accenna Rambelli nella sua presentazione de *Il giudizio di Eva* (*The Judgement of Eve*, 1966) di Edgar Pangborn, da lei tradotto e pubblicato su *Galassia* nel 1971:

In Italia, Pangborn venne introdotto quasi venti anni fa, dalla traduzione d'una sua operina fantasiosa e squisita, *Angel's Egg*, che già nell'originale era stata vittima di uno stolido massacro, poiché il direttore della rivista in cui apparve rimase profondamente scandalizzato delle audacie, puramente stilistiche e sintattiche, che Pangborn si era concesso, e in nome d'un pedestre buon senso aveva sistematicamente falciato le espressioni più aeree e più incantevoli, sostituendole con altre secondo lui più comprensibili al pubblico. La tendenza a conferire al povero

³⁶ Lo studio della postura del traduttore è ancora un campo poco esplorato all'interno della teoria autoriale. Si vedano ad esempio le differenti dimensioni della «funzione traduttore» a cui accenna Juan Manuel Zapata (2015).

pubblico una patente di idiozia che non merita costituisce, in tutto il mondo, parte della concezione paternalistica dei dispensatori di cultura ad ogni livello (Rambelli 1971: 6).

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

Se questi scarsi frammenti possono indirizzarci verso un'idea, seppur vaga, del Rambelli-pensiero sulla traduzione, qualche spunto in più lo può offrire l'unico testo interamente dedicato alla traduzione di fantascienza, nonostante sia caratterizzato da un approccio umoristico e disimpegnato. Si tratta di un *divertissement* che l'autrice scrisse attorno al 1963, per contribuire a «Futura Fantasia», la prima fanzine italiana dedicata alla fantascienza e ideata dall'allora quindicenne Luigi Cozzi. L'articolo venne poi recuperato da Ugo Malaguti che lo pubblicherà in occasione dell'uscita del centesimo volume della Perseo Libri, il numero 37 di *Nova SF**, nel giugno del 1999, a tre anni e mezzo dalla morte dell'autrice.

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

Per quanto riguarda l'attività di traduzione in sé, Rambelli suddivide ironicamente le opere di fantascienza in due categorie di traducibilità: «relativamente intraducibili e irrimediabilmente intraducibili» (196), con le quali il malcapitato traduttore si troverà ad avere a che fare. La finalità del testo è divertire e non vi troveremo dunque profonde riflessioni traduttologiche, ma si tratta comunque di un documento utile a rintracciare certe intuizioni

sulla prassi della traduzione non dissimili a quelle che in quello stesso periodo ‘riverberano’ ad altro livello in contesti più ortodossi.

Prendiamo, ad esempio, un primo frammento in cui Rambelli descrive il grado di avvicinamento di un traduttore al testo in base alla data di scadenza contrattuale:

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

Un’iperbole ironica certo, ma che denota quanto per Rambelli un testo, più che transcodificato, vada riscritto, nel senso lefeveriano del termine, secondo una sensibilità e una creatività a cui accennerà poi anche Italo Calvino: «[...] tra italiano e inglese la distanza è tale che tradurre vuol dire in qualche misura *ricreare* ed è possibile salvare lo spirito d’un testo quanto meno si è esposti alla tentazione di farne un calco letterale» (Calvino 2002: 81, il corsivo è mio). Secondo Rambelli, sono proprio i calchi letterali, ovvero l’eccessiva volontà di aderire al testo ‘originale’, a creare i maggiori problemi, soprattutto se non si domina la lingua sorgente e, come sembrerebbe da certi esempi che Rambelli propone, nemmeno la lingua di destinazione. Ma tra un esperto linguista e un esperto nella materia da tradurre, Rambelli parteggia certamente per il secondo³⁷.

A partire da questi presupposti, Rambelli prosegue l’articolo immaginando un bizzarro «quoziente di fedeltà» al testo originale, espresso in percentuale. E così, controintuitivamente, «le traduzioni eseguite con l’aiuto di dodici vocabolari, di trecento testi tecnici e dell’Enciclopedia Britannica non superano un quoziente di fedeltà pari al 9,78%» (Rambelli 1999:197), mentre il quoziente più alto è stato ottenuto da un traduttore miope che scambiando lo spartito dei «Maestri Cantori di Norimberga» per un vocabolario

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

inglese-italiano ha tradotto un racconto di Ballard ottenendo l'82,30% di fedeltà (198).

Al quoziente di fedeltà Rambelli affianca poi l'indice di 'durezza' che rappresenterebbe il grado di traducibilità di un dato autore. La palma della durezza andrebbe, secondo questa particolare classifica, a Cordwainer Smith, seguito da Jim Ballard, Theodore Sturgeon e James Blish. All'altro estremo dello spettro Rambelli include invece autori come Robert Sheckley, Gordon Dickson, Damon Knight, William Tenn, Jack Vance e Poul Anderson, considerati tanto 'soffici' (traducibili) da non raggiungere nemmeno il minimo dell'indice. L'autrice si diverte a descrivere le situazioni in cui il traduttore si deve cimentare con le opere di tali autori, rivelando al contempo le particolari dinamiche di negoziazione e di adattamento delle convenzioni estetiche che entrano in gioco durante il processo di traduzione. Significativo l'esempio di Asimov e in particolare dell'esperienza di tradurre *I, Robot*:

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

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

Ciò che è indubbio in queste divertenti rivelazioni, però, è l'affermazione di una relazione attiva e dinamica tra autore e traduttore, lontana dal concetto gerarchico di «fedeltà all'originale». Rambelli descrive infatti un rapporto fatto di continui rimandi, richieste, aggiustamenti, arrabbiature, soddisfazioni. E non si tratta certo di una relazione unidirezionale che si muova solo dall'autore/testo sorgente fino al traduttore/testo di destinazione, ma spesso di un rapporto di mutua influenza. Se per Italo Calvino «tradurre è il vero modo di leggere un testo» e «per un autore il riflettere sulla traduzione di un proprio testo, il discutere col traduttore, è il vero modo di leggere se stesso, di capire bene cosa ha scritto e perché» (2011: 80), Rambelli e

i suoi collaboratori possono offrire prove concrete a questa osservazione. Ugo Malaguti ricorda, in un suo editoriale, che durante la traduzione di *The male response* (1961) di Brian Aldiss, lui e Rambelli costrinsero l'autore ad aggiungere ben cinque pagine al romanzo per conferirgli un tono più fantascientifico. Anche Jack Williamson, a cui l'editoriale era dedicato, fu costretto a ripescare, rivedere e in certi casi riscrivere alcuni frammenti delle sue opere, dietro il suggerimento dei traduttori (Malaguti 2006: 17).

4.3.2. I diritti del traduttore

Contro le posizioni autoriali e creative del Rambelli-pensiero riguardo alla traduzione si mossero, tra la fine degli anni ottanta e la prima metà degli anni novanta, le azioni di ciò che Rambelli stessa definì «editor-pensiero». La rubrica *Fantascienza, notizie* del numero 16 (58) di «Nova SF*» (giugno 1989) ospitava la seguente notizia:

[...] c'è attesa per la sentenza che il Pretore di Milano, dr. Maria Rosaria Grasso, è chiamato a pronunciare nella vertenza tra la migliore traduttrice italiana, Roberta Rambelli, e l'editrice Nord. Roberta Rambelli infatti ha chiesto il ritiro di due opere della Nord, *Non-A* di A.E. van Vogt e *I mondi dell'impero* di Keith Laumer, essendo state le traduzioni attribuite rispettivamente a Riccardo Valla e a Giampaolo Cossato e Sandro Sandrelli, quando i libri comprendevano le traduzioni effettuate da Roberta Rambelli presso la casa editrice CELT per due dei romanzi che componevano questi cicli. Avendo constatato che le sue traduzioni erano attribuite ad altri, e lamentando di non aver concesso autorizzazioni per l'utilizzazione né tanto meno per la rinuncia al proprio diritto d'autore, Roberta Rambelli si è rivolta al pretore e come dicevamo la sentenza è attesa per le prossime settimane (121).

Si accenna qui una a delle prime battaglie legali che vedono coinvolta Rambelli contro alcune case editrici specializzate per le quali aveva collaborato negli anni precedenti. Nel 1991, Rambelli intervenne direttamente dalle pagine di «Nova SF*» per chiarire la questione con l'articolo dal titolo *Autori hamburger, traduttori MacDonald ed editor-pensiero*. Lo fece, naturalmente, a modo suo, equilibrando un'esposizione meticolosa fatta di dati e prove, con il solito stile ironico e dissacratorio attraverso il quale filtravano i resoconti delle contese che coinvolsero lei e in parte Malaguti da un lato e varie case editrici dall'altro, tra cui la CELT, Nord, Fanucci e la Nuova Libra. Queste case editrici furono coinvolte nella compravendita e ristampa

di alcune traduzioni di Rambelli e Malaguti, senza ottenerne da loro un'autorizzazione previa e senza corrisponderne i relativi diritti d'autore. Ed è proprio sul diritto d'autore del traduttore che punta la critica di Rambelli, un diritto garantito dalla legge, ma spesso ignorato, non solo per questioni economiche, ma anche per un diffuso pregiudizio sulla professione proprio da parte di coloro che ne traggono beneficio.

L'articolo di Rambelli rimane un documento fondamentale per esaminare un tema spesso trascurato, la proverbiale 'invisibilità' (e conseguente disistima) del traduttore, soprattutto per quegli aspetti legali che ne tutelano i diritti equiparandolo all'autore.

Il problema dell'invisibilità del traduttore, resa celebre dal saggio omonimo di Laurence Venuti, pubblicato nel 1995, a riprova dell'attualità del discorso e dell'avanzamento dei *translation studies* in questo periodo, si sviluppa infatti su due piani: uno microscopico, ovvero all'interno della singola traduzione di un'opera, considerata dagli agenti coinvolti tanto migliore quanto meno si noti la 'mano' del traduttore (Venuti 2008: 1); e l'altro macroscopico, che è quello che ora ci riguarda, e nel quale, seguendo la parafrasi che di Venuti fa Ovidi Carbonell i Cortés, l'invisibilità «si rivela nella mancanza di riconoscimento della figura del traduttore nel mondo delle lettere. Tradurre diventa un atto di autodistruzione [...] perché la traduzione diventa un'opera creativa che nega la paternità del suo creatore» (1999: 208). I due piani sono fortemente interlacciati e interdipendenti giacché «l'invisibilità del traduttore nel testo porta alla sua stessa scomparsa nella vita editoriale reale: i nomi dei traduttori sono raramente citati, non hanno quasi nessuna considerazione legale, ecc.» (*Ibidem*, la traduzione è mia).

Ed è naturalmente di questa invisibilità 'macro' che si occupa l'articolo di Rambelli, premurandosi di citare le leggi e i documenti che tutelano i diritti del traduttore, anche se l'aspetto che più le interessa sottolineare riguarda l'atteggiamento e la mentalità degli editori di libri di fantascienza (e i loro rappresentanti) coinvolti nelle cause giudiziarie o nelle *querelle* sull'utilizzo illecito delle sue traduzioni. La sua descrizione è scrupolosa, attenta a citare tutte le fonti necessarie senza risparmiare nomi e cognomi, sfidando così certe «antiche consuetudini di omertà e di silenzio per fare un po' di luce in un campo che perfino gli 'addetti ai lavori' conoscono poco e male» (Malaguti 1991a: 193), apportando poi in appendice le riproduzioni dei documenti citati, proprio come se si trovasse davanti a un tribunale.

I primi fatti risalirebbero al 1988, quando Rambelli scopre che la CELT (si proprio la casa editrice per la quale aveva iniziato la sua carriera di curatrice editoriale) avrebbe ceduto a Mondadori una serie di traduzioni sue e di Malaguti senza possedere un contratto che ne stabilisse i diritti di vendita e senza riconoscere loro i diritti d'autore. Ciò su cui Rambelli si sofferma non è tanto il caso in sé, che reputa scandaloso ma non certo sorprendente, quanto le scuse accampate dalla CELT per giustificare il mancato

riconoscimento del diritto d'autore e che rivelerebbe ciò che Rambelli definisce *l'editor-pensiero*, ovvero un totale disprezzo da parte degli editori di fantascienza, sia per gli autori sia per i traduttori con cui lavora. La CELT, ad esempio, sollecitata da Mondadori a spiegare perché le avesse venduto ben sette traduzioni di Rambelli senza averne il diritto, risponde che non poteva riconoscerne il diritto d'autore, poiché Rambelli traduceva due o tre romanzi al giorno dettandoli al registratore. Con queste affermazioni, la casa editrice tentava forse di convincere il tribunale che siffatte traduzioni non potevano accampare alcuna pretesa di autorialità. Secondo Rambelli, invece, l'effetto di questa scusa assurda, che descrive ironicamente come «un'impresa impossibile anche per il Fidel Castro dei suoi tempi d'oro, che pure teneva discorsi di 24 ore consecutive» (197) e che comunque non intaccherebbe il diritto d'autore, denigra pubblicamente la figura del traduttore e, indirettamente, compromette la reputazione di quegli editori che invece scelgono di comprare e pubblicare queste traduzioni.

Sollecitata in seguito dalla casa editrice Nord per questioni simili, la CELT risponde questa volta con una lettera in cui, pur astenendosi dal riaffermare che Rambelli traducesse tre romanzi al giorno, sostiene di non poter riconoscere il diritto d'autore in quanto le traduzioni rappresentavano «una pedissequa trasposizione letterale in lingua italiana di testi inglesi letterariamente modesti e di vocabolario limitato» (198), includendo poi anche una lista di tali traduzioni³⁸.

La questione si ripete poi su linee analoghe per una *querelle* legata al Club degli Editori (gruppo Mondadori) il cui avvocato equipara *La svastica sul sole* (1965, *The Man in the High Castle*, 1962) di Philip K. Dick a una «traduzione tecnica», alla stregua di un opuscolo «con le istruzioni sull'uso di un telefax o di un apparecchio per l'idromassaggio o per il montaggio di un MIG giunto imballato dall'URSS» (202) e quindi esente da diritto d'autore. Una simile giustificazione è data anche da Fanucci, che impugna l'ingiunzione affermando che «trattasi di pedissequa traduzione di opera fantascientifica (sic) di scarsa importanza economica» (202).

Rambelli mette in luce i patetici tentativi di arrampicarsi sui vetri da parte di queste case editrici per non dover corrispondere a lei e Malaguti quanto dovuto per la subcessione o riutilizzo illecito delle loro traduzioni, senza curarsi del fatto che in questo modo minano sia la reputazione dei traduttori in questione – che proprio sulla reputazione costruiscono il proprio capitale professionale – sia degli autori delle opere tradotte. Fortunatamente, spiega Rambelli, la sua reputazione non dipende (più) da ciò che affermano queste

³⁸ Tra le opere citate come «letterariamente modeste e di vocabolario limitato» vengono incluse: Poul Anderson, *Tre cuori e tre leoni*, e *La guerra degli uomini alati* (già *Lo stormo e la flotta*); Keith Laumer, *I mondi dell'Impero*; Philip Dick, *La svastica sul sole*, *I giocatori di Titano*, *I simulacri*, *La penultima verità*; Alfred Bester, *Destinazione Stelle* (già *La tigre della notte*); A. E. Van Vogt, *La città immortale*; Jack Vance, *Gli amaranto*; Edgar Pangborn, *Davy l'eretico*; Kurt Vonnegut, *Le sirene di Titano* e *Distruggete le macchine* (già *La società della camicia stregata*).

case editrici e cita un'indagine da parte dell'istituto statistico Demoskopea secondo la quale nel 1990, tra i 57 romanzi stranieri più venduti in Italia ben 7 erano stati tradotti proprio da Rambelli, 5 per Mondadori e 2 per Longanesi (198).

Secondo l'autrice, tuttavia, la questione è un'altra. Se gli editori e i loro legali conoscono perfettamente le leggi sui diritti d'autore, perché insistono nel diffamare i loro traduttori e le opere di fantascienza che loro stessi pubblicano e che invece decantano sulle pagine dei loro bollettini e presentazioni? Qui giace, ironicamente, l'essenza dell'*editor-pensiero*, già espresso all'inizio dell'articolo e poi ripreso nelle ultime pagine, secondo il quale «siccome tali giudizi non spostano di una virgola la situazione del diritto, sono evidentemente esternati all'unico scopo di far sapere cosa pensano veramente di autori e traduttori» (202).

Sotto questo velo ironico, ciò che Rambelli implicitamente afferma è che i presupposti su cui gli editori coinvolti nelle cause giudiziarie hanno basato le loro strategie di difesa smascherano, paradossalmente, quegli stessi pregiudizi culturalmente radicati verso la fantascienza e la traduzione – ovvero che la prima sarebbe soltanto paraletteratura, un sottogenere di valore letterario scarso o nullo, mentre la seconda è un'attività meccanica, una mera transcodifica che non comporta alcuno sforzo creativo o autoriale —, pregiudizi a cui invece dovrebbero opporsi poiché minano i loro stessi interessi. Nel corso della sua lunga e variegata carriera, Rambelli ha combattuto spesso per cercare di smantellare entrambi i pregiudizi, anche se questi rimangono tuttora piuttosto diffusi, nonostante gli indubbi passi avanti – si pensi agli *science fiction studies* o ai *translation studies*, sviluppatasi soprattutto dopo la 'svolta culturale' delle discipline linguistiche e che sboccia e si afferma proprio negli anni in cui Rambelli porta avanti le sue battaglie legali.

4.3.3. *Piccoli delitti...crescono*

Roberta Rambelli muore nel gennaio del 1996, alla vigilia del giorno dell'Epifania, a causa di un banale incidente domestico, una caduta che si rivelerà fatale. A riportare la notizia è il solito Ugo Malaguti nell'editoriale del numero di febbraio di «Nova SF*» di quell'anno, modificato in fretta per ospitare il necrologio che si converte in un vero e proprio omaggio alla scrittrice. Malaguti includerà nel numero anche *Parricidio*, uno dei racconti più noti di Rambelli, quello che, ben trentacinque anni prima, l'aveva fatta conoscere per la prima volta al mondo fantascientifico italiano senza pseudonimi.

Come ricordò lei stessa, Malaguti fu l'unico tra 'gli addetti ai lavori' a cercare di coinvolgerla attivamente nei suoi progetti editoriali al di là delle traduzioni, a sollecitare il suo ritorno alla scrittura e a tentare di riproporre le sue opere anteriori. E dopo la sua scomparsa, Malaguti rimane l'unico a

ricordarla ufficialmente, a rendere un doveroso tributo al suo lavoro, evidenziandone il ruolo dominante nell'opera di scrittura, diffusione, promozione e sistematizzazione della fantascienza in Italia. Dall'editoriale/necrologio traspare tutta la stima e l'affetto che Malaguti sente nei confronti di colei che fu dapprima la sua mentore e poi sua amica nel corso di più di trent'anni. Forse per questo, ma anche bisogna aggiungere, per il particolare stile e attitudini proprie di Malaguti³⁹, alcuni brani sono caratterizzati da accensioni iperboliche, come quella che descrive Rambelli come: «la donna che ha saputo rivoluzionare completamente un intero settore letterario nel breve spazio di qualche anno, la persona senza la quale, forse, nessuno di noi sarebbe apparso sulla scena, e senza la quale l'editoria di science fiction italiana avrebbe seguito chissà quali e diverse strade» (1996a: 4).

Se da un lato tali dichiarazioni possono apparire eccessive, dall'altro sembrano il giusto contrappunto a una figura che proprio da molti degli 'addetti ai lavori' subì un ostracismo tale da oscurarne l'attività e i meriti. Da figura centrale quale fu durante tutta la prima metà degli anni sessanta, Rambelli finì per incarnare addirittura un'immagine contraria ai suoi propositi, un'immagine che si perpetuò nel tempo e che insieme si andò smorzando, grazie a un progressivo lavoro di esclusione di cui abbiamo considerato nei capitoli anteriori alcune cause ed effetti. Basti pensare che ancora nel 1978, Vittorio Curtoni affermava che «Galassia» era gestita da «un'eclettica personalità, Roberta Rambelli, il cui soggettivo velleitarismo ha malamente segnato per tanto tempo le sorti del nostro mercato» (Curtoni: 1978: 15).

Questo lavoro di esclusione retroalimentò un lavoro di autoesclusione. Rambelli abbandonò la fantascienza proprio nel momento in cui le sue attività di curatrice e intermediaria stavano dando i maggiori frutti, e intraprese la carriera di traduttrice, dapprima restando in ambito fantascientifico e poi abbracciando una letteratura più generalista e commerciale. La professione di traduttrice garantì a lei e alla sua famiglia una stabilità economica e un tenore di vita che la fantascienza non le avrebbe mai potuto assicurare, ma certamente non contribuì a rendere più visibile o nota la sua figura, data la paradigmatica 'invisibilità' del traduttore tanto a livello microscopico quanto macroscopico.

A parte i vecchi compagni di Rambelli, Cozzi e Malaguti, uno dei pochi specialisti della fantascienza a tentare un suo recupero è stato Giuseppe Lippi, amico e collaboratore proprio di Vittorio Curtoni all'epoca della rivista «Robot» e poi curatore di «Urania». Lippi, che arrivò a conoscere (e riconoscere) il lavoro di Rambelli solo nei primi anni novanta, sostiene che «a lei si deve il primo *'quantum leap'*, il balzo in avanti qualitativo dell'editoria fantascientifica» (Lippi in Cozzi 2010: 1272) ovvero creò un *modus operandi* nell'editoria di fantascienza che fu seguito poi dagli editor

³⁹ Sullo stile e i contenuti degli interventi di Ugo Malaguti rimando a Iannuzzi (2014: 4.2).

successivi. Proprio a Lippi si deve l'unica riedizione contemporanea di un romanzo di Rambelli, *I creatori di mostri*, pubblicato per la collana «Urania Collezione» nel 2007⁴⁰. Il titolo della postfazione firmata da Lippi riprende quel «Science Fiction mia droga» con cui Rambelli aveva intitolato l'articolo che avrebbe voluto salutare il suo ritorno alla fantascienza, agli inizi degli anni settanta, poi rivelatosi deludente, ma che in questo volume acquisisce nuova forza in quanto riafferma quella passione mai sopita da parte della scrittrice. Lippi rende omaggio a Rambelli ripercorrendo le tappe salienti della sua vita professionale, seppur con qualche inesattezza, ma esaltandone il ruolo fondamentale nella diffusione della fantascienza in Italia e mettendola sullo stesso piano di Giorgio Monicelli. Ma di questa postfazione, mi interessa evidenziare il resoconto dell'affiorare di un certo senso di colpa che Lippi nutre verso Rambelli. Il curatore infatti coglie l'occasione per condividere una brevissima ma significativa esperienza che lo lega alla scrittrice, la confessione di un 'delitto' di cui si sarebbe macchiato nei suoi confronti e che è causa di una «personale tristezza»:

Erano i primi anni in cui mi occupavo di Urania, forse il 1992 o il 93; stavamo trattando l'acquisto di una "partita" di traduzioni rambelliane, come si fa con il pesce azzurro, e non trovavamo un accordo sulla cifra. Roberta non era esosa, era solo una professionista; un giorno mi telefonò in redazione dicendo che avrebbe abbassato la richiesta relativa alle vecchie traduzioni se avessimo accettato di pubblicare qualcuno dei suoi romanzi nei Classici Urania. Ancora una volta si mostrava lungimirante, perché è proprio quello che quindici anni dopo stiamo facendo. Ma allora mi mostrai chiuso e poco disponibile, rispondendo che in quella collezione non erano previsti autori italiani. Mettemmo giù il telefono e non ci sentimmo più, ma ogni volta che ci penso rimpiango la mia arroganza e la sua delusione, che era palpabile (Lippi 2007: 263).

L'episodio rievocato da Lippi è per molti aspetti rivelatore di quanto la collana mondadoriana, ancora nei primi anni novanta, continuasse a seguire una linea editoriale generalmente poco favorevole nei confronti degli autori italiani, una linea che si andrà ammorbidendo (ma non troppo) negli anni a venire, anche grazie alla maggiore affermazione del Premio Urania. In secondo luogo, ci mostra una Rambelli non solo ancora legata a doppio filo con la fantascienza, ma anche finalmente capace di rivendicare alcune delle sue opere come meritevoli di essere conosciute e lette. Infine, l'aneddoto conferma e si aggiunge a quella catena di piccoli 'delitti' che hanno

⁴⁰ Il volume include anche il racconto *Parricidio*, una postfazione di Giuseppe Lippi e una bibliografia di Roberta Rambelli a cura di Ernesto Vegetti.

costellato la relazione di Rambelli con la comunità fantascientifica italiana, che nel reiterarsi ne hanno provocato una progressiva marginalizzazione nel canone fantascientifico e i cui effetti perdurano fino ai nostri giorni.

Tra i casi più eclatanti vorrei citare quello della casa editrice milanese Mimesis, per altro dotata di un catalogo di tutto rispetto nell'ambito delle scienze umane e particolarmente attenta alla saggistica di fantascienza, di cui pubblica sia la riedizione di saggi fondamentali ormai fuori catalogo, sia studi recenti. Nel 2013, Mimesis riedita e pubblica *Fantascienza: guerra sociale*, l'antologia di fantascienza europea che Rambelli curò per la Silva Editore nel 1965. Il piccolo delitto in questo caso consiste nell'aver omesso Roberta Rambelli dalla prima di copertina e aver escluso sia la menzione del suo contributo come curatrice, sia la sua bio-bibliografia nei *copywriting* epitetuali che promuovono il libro, la cui cura viene attribuita invece ad Antonio Caronia⁴¹. Ripropongo il trafiletto pubblicitario:

A un anno esatto dalla morte di Antonio Caronia, questa antologia, da lui curata, propone i migliori racconti della social science fiction degli anni 1960 e 1970. Autori allora poco conosciuti, per noi diventati classici del genere, gli inglesi Brian Aldiss e Arthur C. Clarke (2001: odissea nello spazio), il polacco Stanislaw Lem (*Solaris*), i russi A. e B. Strugatskij, e autori rimasti in sordina che il grande talento di Antonio Caronia ha scoperto e riunito in questo libro⁴².

Il nome di Roberta Rambelli quale curatrice dell'antologia originale riappare invece sul frontespizio del volume, con l'aggiunta di una riga sottostante con la dicitura «Nuova edizione a cura di Antonio Caronia». Nonostante questa nota chiarificatrice, però, ci accorgiamo che, scorrendo l'indice, non vi è traccia di un effettivo apporto da parte di Caronia. L'introduzione è infatti a cura di Domenico Gallo, che all'interno del testo analizza giustamente l'antologia come opera di Rambelli, collocandola tra l'altro in un interessante discorso attinente al contesto storico-culturale dell'epoca. Anche l'indice dei racconti proposti ricalca la sequenza dei paesi e l'ordine stabilito da Rambelli, di cui si mantiene addirittura la nomenclatura dell'epoca (Germania Occidentale, Jugoslavia, Unione Sovietica, etc.). L'unica modifica sostanziale è l'esclusione di alcuni racconti⁴³, che sembra dettata però più da

41 Anche nei motori di ricerca il libro indica come curatore il solo Antonio Caronia.

42 Dal sito internet della casa editrice: http://mimesisedizioni.it/libri/narrativa-linguistica-studi-letterari/fantascienza-e-societa/fantascienza-guerra-sociale.html#yt_tab_products1.

43 Rispetto all'edizione del 1965, l'antologia di Mimesis omette: *Un giorno nuovo* di Sam J. Lundwall (Svezia); *Tre contatti col mondo nuovo* di Francisco Lozano Lozano (Spagna); *Il giardino delle delizie* di Frans Buyens (Belgio); *Suicidio nel cosmo* di Ralf Toxxen (Germania Orientale); *La macchina telepatica* di Dieter Braegg (Austria); *I fiori alati* di Mikhail Vasiliev (Unione Sovietica).

esigenze di spazio (la nuova edizione conta 340 pagine contro le 510 dell'edizione originale) che da una precisa scelta editoriale. Non vi è dubbio che Antonio Caronia, deceduto l'anno prima della pubblicazione del volume, pensasse effettivamente a una riedizione critica dell'antologia. Una nota esplicativa collocata al termine della presentazione e probabilmente scritta dallo stesso Gallo, amico e collaboratore di Caronia, rivela che al momento del decesso, lo studioso lasciava sulla sua scrivania le prove dei suoi recenti interessi: uno studio su Micheal Foucault, un saggio di Katherine Hayles e l'antologia di Rambelli. Caronia, continua la nota, aveva intuito che:

Fantascienza: guerra sociale?, come altre antologie dell'epoca, avessero costruito il primo tentativo della fantascienza, soprattutto grazie a Sergio Solmi e a Roberta Rambelli, di protendersi verso la "cultura ufficiale", offrendo le proprie riflessioni sulla scienza e le tecnologie, suggerendo che costituissero uno degli elementi chiave per la comprensione della condizione contemporanea (Gallo 2013: 14).

Inferiamo da queste parole che non era certo intenzione di Caronia appropriarsi di un'antologia non sua, ma di riproporla come documento di un modo di concepire la fantascienza in un dato contesto storico e socio-culturale e di individuarne le figure più rilevanti. A maggior ragione quindi, la scelta della casa editrice, il cui catalogo si rivolge generalmente a un pubblico istruito, informato ed esperto, sembra unicamente dettata da esigenze di marketing, prediligendo la figura di uno studioso noto a quella di una curatrice degli anni sessanta ormai praticamente sconosciuta.

Un secondo fallo, forse più grave, certamente più significativo perché evidenzia quanto efficaci siano le strategie che provocano esclusione e invisibilità, è quello che proviene paradossalmente da un tentativo di sincretismo tra comunità fantascientifica e comunità accademica (desiderio sempre auspicato da Rambelli) e che si è concretato nel 2015 in un volume di «Science Fiction Studies» dedicato alla fantascienza italiana.

Il numero, curato da Salvatore Proietti, Umberto Rossi e Arielle Saiber (2015), si compone di numerosi interventi da parte di autori, accademici e specialisti che offrono una panoramica della storia della fantascienza italiana e alcuni spunti teorico-critici su aspetti determinati del genere. Tra gli undici contributi e circa centocinquanta pagine dedicate al genere in Italia, Roberta Rambelli non trova alcuno spazio di rilievo e la sua presenza nei pochi articoli che la citano è puramente aneddotica. Viene menzionata da Salvatore Proietti in *The field of Italian Science Fiction* come una delle prime autrici professioniste a guadagnarsi la vita con la fantascienza, sottolineando il romanzo *I giorni di Uskad* come uno dei suoi migliori risultati (221); appare tra gli atti del *Symposium on Italian Science Fiction*, nominata en

passant da Giovanni de Matteo, in quanto editrice di «Galassia» (235) o mero nome in una lista di autori attivi durante gli anni sessanta da Gianfranco De Turris (236); mentre Alessandro Fambrini (238) confessa di aver preferito le sue opere e quelle di scrittori più ‘raffinati’; e infine, Giuseppe Lippi ne menziona il racconto *Parricidio*, includendolo in un gruppo di narrazioni (tra cui quelle di Aldani, Cremaschi e Catani) che considera tuttora meritevoli di attenzione e che «could still make good entries in any American anthology» (239).

Si tratta, in realtà, della conferma di un’assenza, anche se potremmo estendere questa assenza a molte delle donne della fantascienza italiana. Infatti, a parte un intervento di Nicoletta Vallorani nel *Symposium* e la sintetica periodizzazione della fantascienza italiana composta da Salvatore Proietti, che dedica una pagina all’aumento della presenza femminile nella fantascienza durante gli anni ottanta, manca del tutto una discussione sulle autrici italiane.

Se proviamo quindi a leggere la successione dei piccoli ‘delitti’ che hanno costellato la carriera di Rambelli fin dagli anni sessanta a partire da una prospettiva critica femminista, potremmo identificare alcune delle strategie esposte da Joanna Russ nel suo conciso ma efficace saggio *How to suppress women writing* (2018). Va sottolineato che Russ attribuisce gran parte di queste strategie alla ‘malafede’ (*bad faith*) nell’accezione sartriana del termine, ossia concede che ogni persona è soggetta al proprio contesto e ne accetta senza discutere una grossa porzione⁴⁴, in senso analogo al ‘discorso dominante’ foucaultiano, ma dubita che questa soggezione venga accettata in maniera inconsapevole (2018: 21). Da qui l’importanza di riconoscere, mostrare e denunciare certe pratiche, perché «when spelled out, the techniques used to maintain bad faith look morally atrocious and appallingly silly. But this only shows when one spells them out, i.e., becomes aware of them» (*Ibidem*).

Nei capitoli anteriori si è visto come alcuni casi di ‘malafede’ influenzino e accompagnino strategie di esclusione; ad esempio, le stoccate denigratorie durante gli anni sessanta o le accuse di Vittorio Curtoni con ciò che Russ ha definito ‘contaminazione dell’atto⁴⁵’ (*pollution of agency*), a cui potremmo aggiungere la ‘negazione dell’atto’ (*denial of agency*) nella summenzionata riedizione di *Fantascienza: guerra sociale?*, oppure la ‘falsa categorizzazione’ (*false categorizing*), nell’identificare le sue traduzioni come ‘tecniche’ o ‘pedissequi trasposizioni’. Giuseppe Lippi ricorda inoltre come Curtoni, nel

44 «But it is true that although people are responsible for their actions, they are not responsible for the social context in which they must act or the social resources available to them. All of us must perforce accept large chunks of our culture readymade» (Russ 2018: 21)

45 Ho voluto tradurre, forse impropriamente, il termine sociologico *agency* con ‘atto’, anziché col termine oggi piuttosto diffuso ‘agentività’ che non viene però riconosciuto nei dizionari. Mi sembra inoltre che ‘atto’ (di scrivere, di tradurre, di curare una pubblicazione, etc.) in questo contesto, restituisca meglio il senso di un’azione proiettata sulla società.

suo *Le frontiere dell'ignoto*, avesse escluso Rambelli tra gli autori meritevoli di essere menzionati nel suo saggio perché i suoi lavori «gli sembravano esercizi di puro mestiere, dozzinali e ripetitivi» (Lippi 2007: 263), un discredito che si potrebbe far rientrare nella strategia del ‘doppio standard del contenuto’ (*double standard of content*)⁴⁶. Rileggendo le opere di Rambelli, Lippi commenta: «[o]ccupandoci di Roberta Rambelli scrittrice, dobbiamo ammettere che la nostra primadonna aveva buone quanto misconosciute qualità di narratrice» (263). Collocherei l’accento di questa dichiarazione sul termine «misconosciute», che indirettamente riafferma la ‘negazione dell’atto’, ovvero non una mancanza di conoscenza, ma una consapevole volontà di non riconoscere le qualità della scrittrice o comunque di privarla della possibilità di un esame critico delle sue opere.

Da quanto osservato è possibile concludere, quindi, che la marginalizzazione di Roberta Rambelli nel canone fantascientifico italiano sia il frutto di un processo multifattoriale e complesso a cui hanno concorso, in maniera più o meno consapevole, strategie di esclusione e invisibilizzazione, perpetuate in primo luogo da quegli *agenti* della fantascienza con i quali era entrata in dissidio e poi tramandate per consuetudine da parte sia degli ‘addetti ai lavori’ successivi, sia da quella critica accademica che ha accettato *a priori* la linea critica e storiografica creata in precedenza. A ciò va aggiunto un parallelo percorso di autoesclusione intrapreso in parte perché toccata da un mancato riconoscimento per il lavoro fatto, come suggerisce l’epilogo di «*Galassia*» e io (1998: 234) e in parte perché continuamente condizionata dai travagli della sua vita privata. Un percorso tortuoso, costellato di mascheramenti, esclusioni e rinunce, ma anche di una straordinaria vitalità, intelligenza creativa e inesauribile determinazione, che si riflesse nella sua produzione narrativa.

46 «The trick in the double standard of content is to label one set of experiences as more valuable and important than the other. Thus we have added to *She didn't write it* and *She did, but she shouldn't have*, a third piece of denigration: *She did, but look what she wrote about* (Russ 2018: 48).

5.

«CREATORI DI MOSTRI». LA NARRATIVA DI ROBERTA RAMBELLI

Un'analisi delle opere di Roberta Rambelli non può prescindere da alcune considerazioni preliminari che attengono a certe condizioni particolarmente atipiche della sua produzione. È difficile infatti riferirsi alla sua attività narrativa in termini di percorso o traiettoria, o almeno non nel senso che comunemente possiamo attribuire a un autore. Per la Rambelli scrittrice, infatti, apprendistato, sperimentazione, pubblicazione ipertrofica di romanzi e racconti e addirittura una certa popolarità e successo, seppur nel limitato (e limitante) mercato della nascente fantascienza italiana, avvengono quasi contemporaneamente, fusi e sintetizzati insieme in un periodo di circa due anni che va dalla fine del 1959 alla fine del 1961, durante il quale l'autrice pubblica ben dodici romanzi, dodici racconti lunghi e due racconti brevi. Questo 'biennio d'oro' subisce una brusca interruzione con il passaggio di Rambelli alla gestione di «Galassia». A partire da questo momento, la sua partecipazione attiva nella narrativa fantascientifica italiana conterà pochissime apparizioni isolate e dilatate nel tempo (cinque romanzi e tre racconti dal 1962 al 1982) che si concluderanno con la pubblicazione del suo romanzo più impegnativo, *Profilo in lineare B* (1980) e successivamente con il voluminoso e rocambolesco seguito del ciclo di Isher di Alfred Van Vogt: *Le armi di Isher: parte seconda* (1982).

Va inoltre sottolineato che, ad eccezione di queste ultime due opere e i due racconti più recenti, (*Ma i fiori del prato* in «Galassia» 162, 1972 e *Il capomeccanico*, in «Nova SF*» 20, 1991) anche le sporadiche pubblicazioni posteriori al biennio d'oro, furono composte in questo periodo o comunque durante la prima metà degli anni sessanta e poi rimaneggiate per una pubblicazione successiva. Più che un vero e proprio ritorno alla narrativa quindi, queste opere costituirono per lo più incursioni, brevi discontinuità in altri percorsi professionali, strenui tentativi di riemersione di una passione

per la fantascienza mai sopita, ‘ricadute’ verso ciò che aveva definito la sua droga.

Il *corpus* rambelliano del biennio d’oro, che costituisce un buon 80% della sua produzione, conformerebbe insomma una sorta di concentrata e ipertrofica esposizione pubblica di un percorso di apprendistato e sperimentazione, un movimento di esplosione repentina e di altrettanto repentina estinzione, un caso forse unico tra gli autori italiani. Di Rambelli sorprende, infatti, la dimensione e la rapidità del fenomeno, in cui affiorano i tentativi più o meno riusciti, le strade battute, gli esperimenti formali e stilistici adottati e abbandonati, insomma tutta quell’attività di assimilazione e mimesi di temi, motivi, repertori e convenzioni precedenti in gran misura dalla fantascienza anglo-statunitense e la loro rielaborazione filtrata dal *background* culturale e letterario dell’autrice, inevitabilmente influenzato dal contesto socio-storico dell’epoca. In queste opere affiorano le strategie di adattamento a un genere percepito come nuovo, innovativo e per certi versi rivoluzionario, ma al contempo anche le frizioni spesso inconciliabili nell’assimilazione della fantascienza statunitense con la sua carica ideologica in linea con la colonizzazione culturale allora presente in Italia, oltre alla posizione specifica di Rambelli in quanto donna a contatto con modelli narrativi in gran parte androcentrici.

Non va dimenticato inoltre, che questa straordinaria iperproduzione era dettata anche, e probabilmente soprattutto, dalla necessità economica di pubblicare quanto più materiale nel minor tempo possibile, dato che Rambelli era una delle poche autrici che viveva della scrittura e che gli esigui compensi che poteva offrire «Cosmo» – e in generale le pubblicazioni di narrativa di consumo – non permettevano all’autrice di abbassare i ritmi di lavoro. Ciò la obbligava, da una parte a scrivere le sue storie in tempi brevissimi, dall’altra a recuperare e rimaneggiare tentativi meno riusciti, che probabilmente, in altre condizioni, avrebbe cestinato. Queste considerazioni giustificherebbero il panorama di evidenti difformità, in termini di qualità, struttura narrativa, repertori e registri stilistici, tra opere spesso pubblicate a pochi mesi o settimane di distanza, o addirittura compresenti nel medesimo fascicolo sotto differenti pseudonimi.

E così, passaggi triviali affiancano espressioni colte e metafore ardite; dialoghi artificiosi convivono con uno sfoggio di riferimenti storici, umanistici e scientifici, e situazioni melodrammatiche si alternano a citazioni alte. Credo si possano ritenere indizi di una scrittura in divenire, di un apprendimento e sperimentazione compressi nel tempo, di un’autrice alla ricerca della propria voce e di un non facile sincretismo – stilistico, formale, tematico, etc. – tra letteratura di consumo e formazione umanistica dell’autrice. A questa generale difformità va aggiunto (e non sottovalutato) lo scarso livello di un lavoro editoriale *a posteriori*, in termini di editing e correzione, evidenziato anche dai numerosi refusi, errori di battitura, ripetizioni che rendono

manifesto l'insufficiente investimento economico e professionale dell'editore verso la collana (Iannuzzi 2014: 2.1), un discorso che potrebbe estendersi naturalmente a molte delle pubblicazioni di genere di quel periodo.

La produzione del biennio d'oro rivela naturalmente anche le doti e le caratteristiche distintive della narrativa rambelliana: una sorprendente facilità nel generare idee e invenzioni; una significativa destrezza nel costruire intrecci; una particolare predisposizione alla visualizzazione di scene d'azione senza lesinarne gli aspetti violenti e truci; un'opposta e complementare attitudine alla descrizione quasi lirica di ambienti e paesaggi nei quali sfoggia un ampio campione di neologismi per la creazione di *nova* e mondi *alieni*; un ritmo sempre vivace caratterizzato da rapidi cambi di scena e capovolgimenti che, anche nei tentativi più grezzi, non appesantiscono mai la lettura.

La maggior parte dei temi, motivi e repertori (il lessico, le immagini, le convenzioni) delle sue opere provengono dal «megatesto» condiviso della fantascienza avventuroso/tecnologica statunitense. Rambelli, e insieme a lei tutta la prima generazione di nuovi autori di fantascienza, non possono fare altro che assimilare questo serbatoio tematico-formale, per riversarlo poi nelle loro opere.

Eppure, un'analisi più rigorosa evidenzia maggiori elementi di complessità rispetto alle apparenze. Solo due romanzi di Rambelli possono considerarsi pienamente ascrivibili al filone avventuroso della *space opera* in senso stretto: *I demoni di Antares* («Cosmo» 47, 1960) e *Dodicesimo millennio* («Cosmo» 51, 1960), una dilogia pubblicata in senso inverso rispetto alla cronologia interna, in cui si narrano le avventure di una dinastia di sovrani-scienziati in lotta con mostruosi e/o cattivissimi nemici alieni per difendere una *Commonwealth* galattica formata da numerosi imperi. Si tratta di favole cosmiche vicine ad autori come E. E. (Doc) Smith, Edward Hamilton o il primo Van Vogt. Non a caso Rambelli, nei cenni bio-bibliografici che scrive su se stessa nella prima antologia italiana che curò per «Galassia», definisce questi due romanzi «tentativi giovanili».

Ho ipotizzato che queste due opere conformino un primo 'sostrato' formativo a cui Rambelli ne va sovrapponendo altri costituiti da elementi di una fantascienza più elaborata, mutuata soprattutto dalle avidhe letture dei suoi autori preferiti: Asimov, Simak e Sheckley. L'amalgama che ne deriva non è sempre omogenea, rivelando gli attriti e le frizioni nella ricerca di

1 La definizione di *space opera* da parte della critica specializzata e accademica è spesso accompagnata da giudizi di valore negativi, che ne sottolineano la trivialità e la banalità dell'intreccio, il manicheismo, la bidimensionalità dei personaggi, la dimensione ludica ed escapistica e più in generale le caratteristiche deteriori di questo sottogenere. Darko Suvin (1979: 8) considerava la *space opera* come una regressione della SF alla favola nella quale l'autore commetteva un 'suicidio creativo'. Suvin innesca così, anche per la critica fantascientifica, la gerarchia che relega la favola, e più in generale, il fantasy, al livello più basso della creazione letteraria. La critica più recente invece tende a sottolineare l'evoluzione e l'adattamento del sottogenere (al pari del resto della fantascienza) svuotandolo quindi di funzioni-valori aprioristici. Si veda ad esempio Westfahl (2003), Sawyer (2009) e Delany (2012).

un proprio percorso stilistico, ma anche una maggiore consapevolezza dei propri mezzi espressivi.

In questo senso, un'ulteriore dilogia formata da *I creatori di mostri* («Cosmo» 33, 1959) e *Le stelle perdute* («Cosmo» 43, 1960) costituisce un esempio ideale. Anche in questo caso, i due romanzi sono pubblicati in ordine inverso rispetto alla loro cronologia interna² e segnano il debutto di Rambelli su «Cosmo». Rispetto ai due «tentativi giovanili», la componente avventurosa è ridotta al minimo, le vaste ambientazioni cosmiche e le incommensurabili distanze tipiche della *space opera* rimangono sul fondo, mentre la narrazione riduce il suo centro d'interesse a interazioni più ravvicinate, prediligendo una maggiore dimensione psicologica, una risoluzione dei conflitti più legata alla speculazione dialogica anziché a battaglie intergalattiche.

Un ennesimo 'sostrato' che si deposita sulla narrativa di Rambelli, proviene dalle sollecitazioni del particolare contesto culturale in cui vengono prodotte e in cui l'arte, in generale, e più specificamente la letteratura, esprimono le tensioni del postmodernismo, convogliandole in una esigenza di rinnovamento che sfocia nelle neoavanguardie e nello sperimentalismo. In alcuni casi, l'autrice impiega tecniche metanarrative che trasgrediscono i livelli diegetici, come in *Uno straniero da Thule* («Cosmo» 61, 1960) dove il protagonista è uno scrittore di fantascienza che viene visitato dal protagonista dei suoi romanzi, rielaborazione del *topos* metateatrale del 'personaggio in cerca d'autore' pirandelliano. Ne *I giorni di Uskad* («Cosmo» 64, 1960) invece, uno scrittore di fantascienza in crisi non riesce ad andare oltre il primo capitolo di una storia ambientata in una civiltà preincaica, per poi scoprire che qualcun altro, una donna, ha scritto esattamente le stesse cose. Questo preambolo innesca una trama ricorsiva elaborata su piani spazio-temporali diversi.

In altri casi, l'autrice combina la fantascienza con altri generi. Ad esempio, nella dilogia formata da *Alla deriva nello spazio* («Cosmo» 59, 1960) e *Astronave interstellare* («Cosmo» 75, 1961), romanzi firmati con lo pseudonimo Rocky Docson, la cornice fantascientifica è poco più di un pretesto, uno sfondo sul quale si sviluppano trame gialle in cui i casi vengono risolti più o meno maldestramente da Andy Bowman, un giornalista del quinto millennio. La struttura dei romanzi suggerisce anche qui un'intenzione di serialità che però non avrà ulteriori sviluppi. È anche possibile che Rambelli abbia adattato alla fantascienza romanzi polizieschi scritti in precedenza, forse addirittura quello inviato alla collana dei «Gialli» di Mondadori nel 1959, poi rifiutato³.

² Non è chiaro perché Rambelli pubblicasse in ordine inverso testi che potevano conformare una serialità. È probabile che l'autrice favorisse un criterio di priorità dettato dalla qualità, pubblicando cioè per primi quei romanzi che ritenesse migliori. Ma è anche possibile che la scelta rimanesse tutta in mano all'editore.

³ Si veda Appendice, Documenti, "Giudizio di lettura di Ida Omboni".

Continuando con le fusioni tra generi, il racconto *Giove: gli spettri di Io* (in appendice a «Cosmo» 69 e 70, 1961) combina ludicamente il tema fantascientifico della colonizzazione commerciale del sistema solare con il *topos* gotico del castello infestato. *Il libro di Fars* («Galassia» 11, 1961) adatta alla fantascienza l'epopea classica dell'eroe Gilgamesh, mentre *Profilo in linea-re B* (1980) elabora una trama fantascientifica prelevando il suo materiale dall'*Iliade* e dalla tradizione mitologica greca.

A livello narratologico, la prosa di Rambelli è caratterizzata da alcune scelte che tendono a disorientare il lettore e a minarne le possibilità di empatia con il/i protagonista/i. Spesso l'autrice adotta una focalizzazione multipla che obbliga il lettore ad assumere continuamente differenti punti di vista e prospettive. Questa tecnica è accentuata dall'uso del discorso indiretto libero che confonde la *voce* del narratore (i suoi pensieri, la sua posizione etica e morale, etc.) con quella del personaggio di cui adotta la prospettiva. Ciò costringe il lettore a un continuo riesame della propria posizione nei confronti dei personaggi, anche perché, a volte, l'autrice giunge addirittura a modificarne lo *status* iniziale, ad esempio declassandolo dal ruolo di potenziale eroe, oppure descrivendolo come freddo e razionale per poi renderlo emotivamente fragile, dubbioso e prono a scatti passionali. Il lettore è così costretto a rinegoziare di continuo la propria identificazione e, di conseguenza, il proprio investimento emotivo con i personaggi.

Ciò è particolarmente evidente in quelle storie in cui le motivazioni, i rapporti tra personaggi o la stessa struttura narrativa presentano una contrapposizione binaria apparentemente manichea, ma che in realtà tentenna nella sua risoluzione, facendo emergere una specie di dualismo *frustrato* in cui scopriamo che gli estremi in conflitto sono in realtà facce della stessa medaglia.

Questi dispositivi stilistici e narrativi, in sostanza, provocano una continua oscillazione della soggettività dei personaggi che non riescono mai a essere eroi a tuttotondo, cavalieri senza macchia e senza paura e, soprattutto, incarnazioni e portatori dell'idea di progresso tecno-scientifico (evidente soprattutto nel filone avventuroso-tecnologico del genere) e che pure, in apparenza, sostengono.

In questa ambiguità si potrebbe identificare quel gioco di assimilazione e resistenza alla fantascienza in quanto epifenomeno dell'americanizzazione. Nel contesto specifico degli anni cinquanta e sessanta, la pervasiva presenza *americana* (sia fisicamente che come immaginario) forza il confronto identità/alterità degli italiani con se stessi⁴. L'assimilazione e mimesi di un megatesto prevalentemente statunitense non può che riproporre questo confronto tra identità e alterità in maniera altamente problematica. Ricordando il Joe di *Paisà* (Rossellini, 1946), anche l'eroe fantascientifico, quando riproponga le fattezze dell'eroe statunitense, non potrà mai essere completamente

4 Rimando al cap. 1.2.

portatore della sua ideologia; viceversa, l'alieno non potrà mai combaciare esattamente con l'alterità. Entrambi sono mantenuti a una certa distanza, spesso ironica o parodica e l'identificazione oscilla costantemente tra queste due polarità. Nello specifico della narrativa di Roberta Rambelli, poi, sulla posizione decentrata dello scrittore di fantascienza italiana rispetto a quello statunitense si depositano questioni legate al genere sessuale che, secondo quanto rilevato da Helen Merrick riguardo alle fantascientiste statunitensi della *golden age*, rendono le sue narrazioni «doppiamente marginalizzate»: alla periferia sia della letteratura *mainstream* che della fantascienza scritta da uomini (2009: 32).

E così, nonostante Rambelli sembri accogliere il modello tecnoevolutivo della fantascienza anglo-statunitense (Csicsery-Ronay 2011: 91-94) imperniato sui concetti di progresso biologico e tecnoscientifico, dalle sue narrazioni affiora un certo scetticismo che ne rivela le crepe, «zone di vicinanza e indiscernibilità» nell'accezione proposta da Deleuze e Guattari, aree interstiziali nelle quali il modello egemonico viene, in un certo senso, sabotato da una contro-narrazione o da una proposta contraddittoria rispetto alle premesse.

Leggendo le sue opere, anche quelle più acerbe, si percepisce una volontà di muoversi verso un ideale (di mondo, di umanità), cercando di raggiungerlo, come un Giano bifronte, guardando sia a un futuro tecnoscientifico che a un passato umanista. L'ethos rambelliano o autore implicito che emerge dalle sue opere sembra esprimere una tensione dialettica costante tra progresso e tradizione, tra paraletteratura e letteratura, tra maschile e femminile, un continuo *divenire* che non riesce mai a risolversi appieno né in un senso né nell'altro.

Ciò che rimane indubbio, invece, al di là di ogni altra riflessione, è la consapevolezza di Rambelli di volere e poter scrivere storie avvincenti la cui funzione principale sia intrattenere e divertire. In questo senso, forse, l'autrice segue già la massima che lei stessa proporrà molti anni più tardi, quando, riferendosi agli scrittori di *thriller* dei quali era diventata una delle principali traduttrici, dichiara:

[...] hanno rispetto per il lettore e sanno che il lettore, nei loro romanzi, non cerca il dialogo sui massimi sistemi o la spiegazione dell'origine dell'universo. Non suonano il trombone: non pretendono di essere direttori d'orchestra, si accontentano del violoncello, ma lo sanno suonare (Anselmo 1990).

Tutte le questioni finora menzionate costituiscono quel complesso reticolato della narrativa di Roberta Rambelli che si accavalla e sovrappone e si concentra in un breve periodo, per poi svanire e riaffiorare negli sporadici excursus successivi, in una cronologia di pubblicazione delle opere in molti casi asincrona rispetto al momento della loro scrittura.

A ragione di questa complessità, ho preferito adottare un approccio analitico più trasversale, capace di muoversi lungo direttrici in gran parte tematiche, in grado di abbracciare un'area della sua narrativa più vasta possibile. Sono consapevole del fatto che questa prospettiva zenitale attraverso la quale osservo il *corpus* rambelliano come una mappa sarà gioco forza parziale, ne illuminerà alcune porzioni lasciandone altre nell'oscurità, si lascerà alle spalle dettagli e testi anche significativi, ma esclusi dalle mie scelte tematiche. Tuttavia credo che offrire uno sguardo d'insieme, capace di tracciare un reticolato connettivo tra le opere sia in senso sincronico che diacronico, sia una scelta più produttiva.

5.1. ZONE DI VICINANZA. ASSIMILAZIONE E ADATTAMENTO DEL «MEGATESTO»

L'assimilazione del repertorio figurale, delle convenzioni e del linguaggio specifico della fantascienza è il primo requisito per potersi cimentare nel genere come autore. A differenza della narrativa realista, i cui possibili mondi finzionali sono delimitati necessariamente dai confini della conoscenza della realtà (o meglio, della nostra idea di realtà), la fantascienza si fonda sulle capacità e le possibilità di inventare varianti potenzialmente infinite di mondi *altri*, – ossia ontologicamente differenti e distanti dal mondo empirico del lettore – siano essi proiettati in molteplici futuri, universi paralleli o realtà alternative. Pertanto, la coesione e coerenza del genere e l'identificazione di una particolare storia come appartenente ad esso, è legata alla relazione osmotica scrittore/lettore attivata dal «megatesto», in una poderosa, vitale e mutevole «intertestualità collettiva» (Broderick 2020).

Samuel Delany visualizza questo tipo di relazione intertestuale come un reticolato, una matrice fluttuante di significati e significanti, a cui tutti i testi fantascientifici obbediscono, sebbene con maggiore o minore grado e intensità (2012: 96). Nonostante l'alto grado di codificazione, però, le immagini e le convenzioni della fantascienza sono costrutti dinamici e in evoluzione, sempre in tensione tra la familiarità e un processo di defamiliarizzazione inerente al genere stesso⁵. Il «corpo mutevole» della fantascienza⁶ viene quindi continuamente ripreso, rielaborato, citato, attualizzato in un processo sia imitativo che parodiante.

Questo tipo di dinamicità è ancora più palese e rilevante quando il megatesto viene trasposto, come parte di un sistema letterario centrale, in un

5 «It is important to see what a megatextual iconography of sf does *not* propose. None of the candidates (Alien, robot, spaceship, etc.) has a single conventional weight or meaning even within a given generic timeframe or publishing regime. Familiarity, so necessary in alerting trained readers to the appropriate reception codes and strategies for concretizing an sf text, is in tension with a de-familiarizing impulse absolutely pivotal to the genre's specificity.» (Broderick 2020).

6 Così lo ha definito Csicsery-Ronay (2008: 275).

altro sistema periferico, sottoponendosi a una traduzione (transcodificazione) sia letterale che culturale, condizionato da relazioni di potere che determinano un'asimmetria (Even-Zohar 1990; Moretti 2014) o «scambio ineguale» (Casanova 2004). La cultura dominata reagirà attraverso le due modalità di assimilazione/mimetismo o resistenza/disidentificazione o più probabilmente mediante una combinazione simultanea delle due modalità in differenti gradi. La traduzione, nel senso più ampio di questo termine e che riguarda tutti gli agenti coinvolti nella trasposizione di una letteratura da una lingua ad un'altra, assume perciò un ruolo centrale in questa relazione, stabilendo cosa viene tradotto, come e che valore gli si attribuisce⁷. In pratica, determinerà le forme di riscrittura generalmente adeguandole all'ideologia e alla poetica dominanti (Lefevere 1986: 1992).

È pur vero che quando la fantascienza statunitense approda in Italia, né l'ideologia, né la poetica dominante ne favoriscono la diffusione: dal punto di vista ideologico, perché vista come un ennesimo prodotto invasore e imperialista; e dal punto di vista della poetica perché considerata cultura deteriore, al pari dei fumetti e dei rotocalchi, insomma, paraletteratura pericolosamente contagiosa. Ma l'Italia attraversa in quel momento un periodo di profonda trasformazione sociale, culturale, ed economica; il clima è effervescente e se per alcuni *riscrittori*, la fantascienza significa meramente un'ennesima possibilità di guadagno con l'ennesimo prodotto *americano*, altri, che come Rambelli ne subiscono il fascino, colgono in questa forma narrativa alcuni aspetti innovativi di cui sentono che la propria cultura ha un disperato bisogno. La fantascienza è sicuramente evasione, ma al pari di altri prodotti culturali massificati come il giallo o il romanzo del terrore, i fumetti o la musica rock, è anche qualcosa di profondamente diverso: una scappatoia al provincialismo, al dogmatismo soffocante della dottrina cristiana, all'elitismo snobistico della cultura ufficiale⁸. È una forma di ribellione.

In questo senso, come suggerisce Parrinder, la fantascienza non costituiva solo un'esperienza di lettura, ma anche una forma di contro-cultura, che attraverso l'esplorazione di modi di vivere alternativi e normalmente ostracizzati dall'ortodossia promuoveva lo sviluppo di un pensiero critico capace di muoversi al di là delle convenzioni sociali (2003: 36). È questo aspetto contro-culturale che porta i lettori più accaniti a convertirsi in *fans* e a trasformare la propria passione in una specie di culto, di setta segreta dove poter scambiarsi letture ed esperienze (41): i famosi «carbonari» a cui Rambelli paragonò la sparuta compagine di fans italiani della fantascienza a cui apparteneva.

7 Si veda, in questo senso, il ruolo di coloro che Pascale Casanova chiama Cosmopoliti e Poliglotti (2004: 20-23).

8 Giuseppe Lippi ricorderà poi che riviste come «Galaxy» portavano aria nuova e un senso di sprovincializzazione (in Cozzi 2010: 1272).

È attraverso questa esperienza consumata sia dalla lettura di riscritture (traduzioni, compendi, antologie), sia attraverso le edizioni in lingua originale allora disponibili, che Rambelli assimila il corpo mutante del megatesto. Nei due «tentativi giovanili» abbondano, ad esempio, i cosiddetti *cliché gadgets*, oggetti, dispositivi e tecnologie ripresi in maniera pressoché pedissequa: paralizzatori, disintegratori, pistole ioniche, raggi spia, raggi traenti, automi servizievoli, macchine del tempo, macchine traduttrici universali, condizionatori ipnotici, tecnologie per viaggi e comunicazioni subspaziali, etc.

A un altro livello troviamo poi repertori di scienza immaginata, non necessariamente presente tale e quale nel megatesto, ma che ne utilizza i meccanismi estrapolativi per creare scienze e tecnologie *possibili* o almeno *plausibili* secondo i dettami logico-consequenziali del genere o, quando sfuggano a queste limitazioni, attribuibili a tecnologie aliene ancora incomprensibili per gli umani. Questi repertori possono essere presenti sia nelle narrazioni *far future* che in quelle *near future* (Delany 2012), generalmente circoscritte alla Terra e più vicine alla fantascienza ‘sociologica’. In genere, quando appartenente alle prime, la tecnoscienza immaginata tende all’iperbolico, riprendendo schemi più vicini ai fumetti in stile *Flash Gordon* che non ai romanzi a lei contemporanei. Ad esempio, in *DA* vengono progettate e realizzate tecnologie in grado di controllare il movimento di interi pianeti o stelle morte e dissolverne la massa in idrogeno ed elettroni, convertendoli di fatto in bombe atomiche direzionabili verso qualunque obiettivo (Rambelli 1960d: 51-55). All’altro lato dello spettro invece, l’uso della tecnoscienza immaginaria appare più speculativamente plausibile. Un esempio di questo tipo è la straordinaria macchina chirurgica, che nel racconto *Parricidio* (1961) esegue operazioni delicatissime entrando in simbiosi remota con la mente del suo inventore-chirurgo; la macchina si rivelerà tanto perfetta da riuscire a captare anche i segnali del subcosciente, dando luogo alle ripercussioni drammatiche del racconto.

In aggiunta e/o in combinazione all’inclusione del megatesto condiviso, Rambelli impiega naturalmente anche il dispositivo del neologismo – la «prima bellezza» della fantascienza secondo Csicsery-Ronay – per conseguire l’effetto straniante:

If sf is a quintessentially estranging genre, it is in imaginary neologies that this estrangement is most economically condensed. [...] All neologies seem to offer some new knowledge about the world. To get on with the sentence and the story, the reader must imagine what tacit knowledge went before to make the particular new meanings possible (Csicsery-Ronay 2008: 19).

Rambelli dissemina tutta la sua narrativa di un'ampia gamma di neologismi applicati a un'ampia gamma di campi: nuovi materiali, unità di misura, denaro, tecnologie, discipline scientifiche, apparecchiature, macchinari, cibi e bevande, fino a termini che definiscono differenti specie di flora e fauna extraterrestri per creare le sue particolari ecologie aliene. Spesso, il neologismo è inserito in una frase senza alcuna spiegazione, provocando quell'effetto straniante che costringe il lettore a uno sforzo di lettura.

È proprio questo sforzo richiesto al lettore, (che deve immaginare il tipo di mondo, di realtà che si cela dietro quel neologismo, sia esso un singolo termine o una frase che suggerisca un cambio ontologico del mondo in questione rispetto a quello empirico del lettore), ciò che secondo Samuel Delany, determina la specificità della fantascienza rispetto ad altri generi o forme letterarie e che definisce «protocolli di lettura» (*reading protocols*). Uno degli esempi classici usati da Delany per descrivere lo specifico protocollo di lettura in atto nella fantascienza è la proposizione «the door dilated» estratta dal romanzo di Robert Heinlein *Beyond the Horizon* (1942/1948). Riprendendo un'osservazione di Arlan Ellison, Delany (2009: 139) afferma che il protocollo di lettura attivato da questa proposizione forza il lettore a uno straniamento, che lo induce a cercare la differenza tra una porta che si dilata e una che semplicemente si apre (140), e di conseguenza immaginare cognitivamente un mondo o una realtà in cui questo cambiamento è possibile. Ciò provocherà inoltre una sollecitazione comparativa in termini di immagini analogiche per tentare di colmare il divario tra la realtà empirica del lettore e quella finzionale della narrazione: ad esempio, una porta che si dilata può richiamare alla mente un'iride o un diaframma fotografico (2009: 141).

Ho voluto richiamare questo esempio, perché Rambelli utilizza un'immagine simile in *Oltre il domani* («Cosmo» 46, 1960), in cui il protagonista, Urbain Dupont, solitario ricettatore che vivacchia su una barca nel porto di Casablanca, viene improvvisamente catapultato in una città futuristica e deserta, ubicata in un mondo apparentemente post-apocalittico. Dopo aver vagato per qualche tempo in questa città disabitata, Urbain viene catturato da un gigantesco orango senziente, infilato in un veicolo ovoidale e costretto a viaggiare per quel mondo deserto e in rovina – conseguenza di una guerra atomica – fino a quando non giungono nei pressi di una città completamente coperta da una cupola geodetica:

La cupola era vitrea e rifletteva la luce del sole con tanta violenza che non si poteva guardarvi attraverso. [...] Il veicolo scese verso la città e si precipitò contro la cupola, così che Urbain urlò, sperando di farsi udire dall'orango perché si arrestasse in tempo. Ma la macchina proseguì la sua corsa, *la parete brillante della*

cupola si dilatò davanti ai suoi occhi, sempre più vicina (Rambelli 1960c: 18, il corsivo è mio).

Con molta probabilità, il neologismo di Heinlein si era già convertito in un'immagine consueta del megatesto quando giunse in Italia (uscì sul numero 15 di «Urania», 10 maggio 1953), ma Rambelli lo rielabora in modo decisamente diverso, creando un gioco empatico tra lettore e protagonista. Laddove nel romanzo di Heinlein la porta dilatante è un dato di fatto di quel mondo e dei suoi protagonisti, Urbain, proprio come il lettore, capita in un mondo irriconoscibile di cui deve apprendere i meccanismi e le regole: il suo straniamento e quello del lettore coincidono. Non si tratta più, quindi, di un mero ricalco di un cliché, come per i *gadgets*. Qui, l'estrazione di proposizioni, immagini o motivi semplici della fantascienza statunitense rielaborate in un contesto nuovo, si converte in un'attività creativa, in tensione tra familiarizzazione e defamiliarizzazione che, come ricordava Broderick è assolutamente necessaria al rinnovamento del genere.

Un altro esempio di questa tecnica è presente in *CM*. In questo romanzo, l'equipaggio terrestre della nave esplorativa *Kappa* è sconvolto da una serie di attacchi da parte di presunti «mostri purpurei» alieni. Il protagonista, lo psicologo indiano Krishna Singh, si unisce all'equipaggio per investigare l'origine dei mostri. Atterrati su un pianeta sospetto, si imbattono in una specie aliena dalle facoltà cognitive straordinarie, animali pacifici dediti esclusivamente alla speculazione filosofica e matematica di tipo razionalista. Limitati anatomicamente, – Rambelli li descrive come una sorta di leoni mansueti – questi alieni non possono eseguire alcuna attività manuale e per questo sviluppano una relazione di simbiosi sociale con una razza di ominidi dalle capacità intellettive limitate. Questo specifico motivo – una specie che ha sviluppato capacità mentali straordinarie, ma che non possiede alcuna possibilità di manipolare il mondo fisico, — si trova pressoché invariato nel racconto *Second dawn*⁹ di Arthur C. Clarke. Qui, la specie degli Atheleni, descritti invece come marsupiali dotati di un solo arto posteriore, si trova a un crocevia della sua evoluzione e deve decidere se continuare a dedicarsi esclusivamente alla speculazione scientifica o integrarsi con un'altra specie, i Phileni, meno dotata mentalmente, ma che ha già cominciato a sviluppare una società basata sulla produzione di artefatti e sulla manipolazione della materia. Nel romanzo di Rambelli, la simbiosi è già avvenuta e non presenta alcun conflitto esistenziale, poiché i 'leoni' le servono solo come espediente per aiutare il protagonista e il suo equipaggio ad avanzare nella loro missione. In questo senso, la loro funzione è equivalente a quella

9 Pubblicato per la prima volta in *Science Fiction Quarterly*, Agosto 1951 e successivamente nell'antologia *Expedition to Earth*, Ballantine Books, 1953. La prima edizione italiana risale invece al maggio del 1969, dove il racconto intitolato *Al bivio* appare sul numero 514 di *Urania*, Mondadori, dedicato all'autore inglese.

folclorica-fiabesca degli «aiutanti animali»¹⁰. Inoltre, la società aliena è modellata in accordo con un ideale ellenico-platonico che l'autrice considera come un equilibrio perfetto di etica ed estetica. Ma su questo aspetto tornerò più avanti. Come nell'esempio citato in precedenza, mentre nel racconto di Clarke la prospettiva umana non entra mai in gioco, in *CM*, l'incontro degli uomini con la specie aliena crea una sorta di sovrapposizione tra lo straniamento del lettore e quello del protagonista, potenziato dall'uso, in entrambi i casi, di un narratore omodiegetico.

Non è facile discernere se questo gioco intertestuale faccia parte di un'operazione premeditata, oppure se si tratti piuttosto di un meccanismo attribuibile a un'attività più inconscia a cui soggiacciono, a differenti livelli, tutti i produttori del *collective myth* fantascientifico, una specie di «simultaneità di scoperta» riconducibile al contesto socio-storico.

Ad esempio, ne *La pietra di Gaunar*, pubblicato su «Galassia» nel 1966, ma scritto alcuni anni prima, Rambelli introduce il motivo della 'nave spaziale senziente', una delle più famose varianti della macchina (computer, robot, etc.) la cui intelligenza artificiale ha già raggiunto la singolarità. L'esempio più celebre di questo motivo rimane forse HAL 9000, il supercomputer di bordo in *2001 odissea nello spazio*, che però uscì, sia come romanzo che come film, solo nel 1968. Probabilmente, Rambelli estrae il motivo da *Lulu*, una *novelle* del suo amato Clifford Simak pubblicata sul «Galaxy» statunitense del giugno 1957 e che forse ispirò anche *The ship who sang* (1961) di Anne McCaffrey¹¹. Ma in *Lulu*, la nave eponima si innamora dei tre astronauti a bordo e decide di fuggire via con loro per non doversene separare mai più. Il tono è leggero e divertente e lo sviluppo narrativo gioca sulle varie strategie che i tre astronauti adotteranno per farla 'disinnamorare'. Se effettivamente Rambelli trae ispirazione da questo racconto, ne recupera però solo l'immagine dell'astronave razionale e sensibile su cui viaggiano tre astronauti, ma tanto lo sviluppo del romanzo quanto il registro stilistico sono completamente diversi. L'atmosfera è più cupa e i propositi del computer/astronave non deviano mai dall'interesse collettivo, anche nelle decisioni più controverse e discutibili. La sua 'natura' è ben delineata fin dall'incipit:

L'astronave chiamò. Nelle profondità dei suoi complessi intellettivi autosufficienti, che non erano mai stati raggiunti dallo sguardo umano, e che erano stati, a loro volta, creati da macchine più perfette della mente di un demiurgo, passò una vibrazione d'incertezza che le selezionatrici critiche catalogarono come

¹⁰ Il leone che aiuta l'essere umano nella sua missione è incluso nell'indice dei motivi fantastici e folcloristici di Stith Thompson. Rimando a Thompson (1955-58: B431.2).

¹¹ Le opere di Anne McCaffrey giungono in Italia solo a partire degli anni settanta proprio grazie alle traduzioni di Rambelli per la CELT. Curiosamente, nella presentazione al volume che contiene "The ship who sang", Rambelli cita il racconto di Simak, ma non fa alcun riferimento al suo romanzo.

simili [sic] all'angoscia umana. Un'ondata di forza tremante risali dal cuore dell'astronave fino ai suoi organi esterni, innestò il sistema tiptologico che costituiva il solo mezzo di comunicazione fra la Grande Macchina ed i suoi compagni umani (Rambelli 1966b: 6).

Anche in questo caso, l'io narrante coincide con quello del protagonista, anche se non è subito evidente dall'incipit. Si può notare invece, come la descrizione dell'astronave miri a evocare una sintesi tra la perfezione razionale dell'inorganico tecnologico (complessi intellettivi autosufficienti, selezionatrici critiche, Grande Macchina) e l'emotività dell'organico umano (angoscia umana, forza tremante, cuore dell'astronave, organi esterni); il tutto avvolto da un'aura quasi mistica, come se si trattasse di un oracolo o un semidio, scaturito dalla «mente di un demiurgo» e che può comunicare solo attraverso un sistema tiptologico, un evidente richiamo alle sedute spiritiche.

Sarà proprio una decisione 'azzardata' dell'astronave a costringere l'equipaggio ad atterrare su un pianeta che secondo i dati dovrebbe risultare morto, ma che invece appare rigoglioso e fertile. Si tratterà però solo di una sorta di realtà virtuale indotta dall'*anima mundi* del pianeta stesso, abbandonato da milioni di anni, dopo che le guerre e lo sfruttamento avevano ormai esaurito tutte le sue risorse. Mantenendo una specie di memoria eidetica della sua storia evolutiva, il pianeta è alla ricerca di una soluzione all'eterna questione della lotta tra bene e male che ne ha causato la morte. Gli astronauti scopriranno poi di essere discendenti della razza che l'abbandonò e che quel pianeta che avevano battezzato Gaunar è in realtà la Terra. Con questa rivelazione, ci troviamo davanti ad un ulteriore motivo abbastanza sfruttato dalla fantascienza: la riscoperta della Terra da parte dei suoi discendenti.

Questa breve serie di esempi rivela come la relazione di Rambelli con il megatesto implichi almeno tre livelli di elaborazione: a) prestito diretto e ricalco del *cliché* o *topos*; b) assimilazione delle tecniche ed espedienti che determinano la produzione di neologismi; c) interventi attivi nel «corpo mutevole» dell'intertestualità collettiva fantascientifica attraverso l'adattamento creativo di immagini e motivi.

Una quarta forma di relazione agisce a un livello più ampio del megatesto e riguarda il recupero e lo sfruttamento dei temi fantascientifici di maggior respiro. Al pari della categoria più ampia dei temi letterari, anche i temi della fantascienza costituiscono l'idea centrale, portante e generalizzata di una narrazione, spesso ricorrente in un dato periodo o contesto storico poiché sintomo di desideri o preoccupazioni dell'epoca. Anna Trocchi definisce i temi letterari come «entità mobili, flessibili, metamorfiche, dato il loro collegamento con i contenuti dell'esperienza della realtà extraletteraria e dato il loro tratto tipologico fondamentale, che è quello della ricorrenza attraverso

la storia letteraria e culturale» (1999: 75). Ciò evidenzia l'aspetto dinamico dei temi, caratterizzati da una reiterazione diacronica e sincronica che ne rinnova i significati mantenendo però inalterati alcuni aspetti formali che li rendono riconoscibili. Inoltre, ed è questo l'aspetto che più mi interessa, proprio il carattere metamorfico del tema ne sottolinea la funzione di intermediario, o di nesso di collegamento tra il mondo testuale e il mondo extratestuale.

5.1.1. Colonizzazione spaziale e imperi galattici

I temi dell'esplorazione e della colonizzazione spaziale sono probabilmente tra i più diffusi e longevi della fantascienza, forse perché strettamente imparentati con temi universali che attraversano la storia dell'umanità: il viaggio, la scoperta di nuove terre, la conquista, la guerra, etc. Alcuni storici e teorici della fantascienza ne tracciano la genealogia risalendo fino allo sbarco sulla Luna narrato da Luciano di Samosata ne *La Storia Vera* (II s.), oppure all'ascesa dantesca ai sette cieli del Paradiso, iscritta nella cosmologia aristotelico-tolemaica della *Commedia* (1321); o ancora nei viaggi di Keplero e Cyrano de Bergerac e nei numerosi 'viaggi alla Luna' che dall'Astolfo dell'*Orlando Furioso* (1516) di Ariosto giungono fino alla 'febbre lunare' che colpisce l'immaginazione di numerosi autori ottocenteschi. Si pensi all'*Hans Pfaall* (1835) di Poe, o al 'Great Moon Hoax' (1835) di Richard Adams Locke o alla recente riscoperta e ripubblicazione della *Relazione del primo viaggio alla Luna fatto da una donna l'anno di grazia 2057* scritto dall'allora direttore dell'osservatorio astronomico di Capodimonte, Ernesto Capocci nel 1857, otto anni prima di *De la Terre à la Lune* (1865) di Jules Verne e probabilmente il primo racconto di questo tipo ad avere come protagonista una donna. E che dire delle speculazioni marziane di Camille Flammarion e Giovanni Virginio Schiapparelli, che alimentarono la fantasia di Percival Lowell sui cosiddetti «canali di Marte» e così via fino alla fittissima produzione delle riviste specializzate statunitensi e alle continue e costanti metamorfosi di questi temi nella fantascienza contemporanea.

A seconda del contesto storico e socioculturale, la conquista dello spazio assume sfumature della realtà extraletteraria nel quale si inserisce e del quale diventa in qualche modo un riflesso. Le prime *space operas* delle riviste statunitensi non possono che alimentarsi, da una parte, del mito della frontiera, e da qui la frequente associazione con i *western* o *horse operas* che spopolano in quell'epoca; e dall'altra, dell'espansione capitalista in Europa negli anni venti e trenta, preludio al nuovo imperialismo economico-culturale statunitense del dopoguerra. Già Sergio Solmi aveva introdotto l'analogia di certa fantascienza con i *western*, i romanzi d'avventura e soprattutto i romanzi cavallereschi, evidenziandone la spinta fantasiosa e speculativa che

soggiace alla scoperta di nuovi mondi (Solmi 1971: 124-125). Più di recente, Gary Westfahl ha sottolineato la funzione pratica di questa analogia, per la quale la relativamente nuova ambientazione spaziale veniva presentata al lettore attraverso trame famigliari e popolari che avessero a che fare con la frontiera «[...] such as the ocean, criminal underworld and Wild West, to introduce the universe to readers in reassuring fashion and blaze a trail for works that would display more imagination» (Westfahl 2003: 199).

In Italia, le prime narrazioni di fantascienza, pubblicate a cavallo fra l'ottocento e il novecento, condividono spesso spazi editoriali con la letteratura di viaggio e d'avventura, ricorrendo ai temi dell'esplorazione, della scoperta, della conquista di altre terre, nonché, come rivelano Brioni e Comberciati (2019), della rappresentazione di un 'altro' selvaggio e mostruoso. In questo modo, accompagnano e contribuiscono sia alla costruzione dell'identità nazionale, sia a giustificare e valorizzare le imprese coloniali in atto durante le campagne d'Africa¹².

Gli effetti della seconda guerra mondiale e l'impatto psicologico della bomba atomica infondono decisi cambi di tono nello sviluppo del tema della conquista. La colonizzazione spaziale si lascia alle spalle (almeno in buona parte della produzione letteraria) le megalomani esibizioni di potenza bellica e di conquista capitalo-imperialista, per incarnare le paure di un pianeta devastato dalle guerre atomiche e privato di ogni risorsa naturale, e le necessità da parte dei superstiti di andare alla ricerca di una nuova casa.

All'estremo più ottimista dello spettro invece, anche le storie che continuavano a proporre bizzarri Imperi Galattici, ne avevano cambiato i connotati, convertendoli da scenari di battaglie ipertrofiche tra poteri in competizione a *commonwealth* interplanetari, predicanti pace e commercio, in linea con le politiche di Truman e dei suoi successori, che diffondevano, al di qua della cortina di ferro, il credo democratico-capitalista. Dopo la conquista, infatti, l'impero andava gestito, amministrato e vissuto (Westfahl 2003: 201). Le grandi e avventurose battaglie della *space opera* cedono il passo alle astute trame commerciali e agli accordi diplomatici in narrazioni che Westfahl ribattezza *ruritanian space operas*, ispirandosi al popolare genere narrativo ambientato in fantomatici regni esotici (202)¹³.

Alla base di queste opere vi è un'idea unificante (ma anche uniformante e globalizzante) del progresso tecnoscientifico come promotore della pace e convivenza uni(o multi)versale, e soprattutto come sistema unico per

12 «Italian sf novels from the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century shared, along with the explorers' accounts, an interest in the conquest of new lands. Popular literature of the time mixed different genres, and sf literature – thanks to its capacity to adapt to socio-economic mutations – quickly became a privileged genre for testing national support for colonialism.» (Brioni e Comberciati 2019: 36).

13 Westfahl riporta anche la simpatica definizione *space operetta*, citata da David Pringle in un capitolo del saggio *Space and Beyond* (2000) che a sua volta la attribuisce a John P. Brennan nel suo contributo a John Brunner.

intendere, amministrare, controllare e modellare il mondo. Come ricorda Csicsery-Ronay, «l'impero tecnoscientifico» implica l'idea di uno Stato Unico (*One State*) guidato da una «transglobal technocratic elite with lax ties to traditional historical communities» (2009: 362). Si tratta di un'osservazione in qualche modo già anticipata da Patrick Parrinder, che suggerisce la nozione di *mind of the race*, un principio unificante che guida la 'razza' umana nel mondo e nel cosmo e i cui rappresentanti sono una «privileged élite of the scientifically-minded who have emancipated themselves from traditional loyalties. The scientist form an "avant-garde", pioneering the way civilization as a whole must follow if it is to avoid self-destruction» (2003: 81).

Facile intuire come la *mind of the race* riassume in chiave fantascientifica, sia il predominio della ragione (*mind*) sopra qualsiasi altra facoltà umana, sia quell'universalizzazione del soggetto dominante (*race*) che abbraccia il modello tecnoscientifico e l'espansione capitalista come uniche vie del progresso. Nella gran parte di queste opere, 'razza umana' è il termine con cui si identificano in genere maschi, bianchi e appartenenti a una classe privilegiata, al cui estremo opposto si trovano i numerosi *altri* gerarchicamente inferiori che, a seconda dei casi, verranno dominati, colonizzati o sterminati.

La colonizzazione spaziale e l'amministrazione dell'impero galattico diventano in questo senso i temi attraverso i quali viene veicolata (in un primo tempo acriticamente) l'ideologia Truman, l'americanizzazione, il capitalismo e più in generale la supremazia bianca/occidentale nel mondo. Sono queste le opere che giungono in Italia nei primi anni cinquanta e che costituiscono le prime e principali influenze delle narrazioni di Rambelli dal filone più classico e avventuroso di autori come Edmond Hamilton e Alfred Van Vogt, a quello più 'impegnato' di Robert A. Heinlein, Isaac Asimov e Arthur C. Clarke (Westfahl 2003: 201-202).

Del primo filone fanno parte i due «tentativi giovanili», *DM* e *DA*, la cui analisi conferma uno sviluppo acerbo, intrecci dinamici, ma a volte inconseguenti, personaggi monocromatici e una certa difformità stilistica con dialoghi che alternano passaggi triviali a citazioni colte. Le caratteristiche della *space opera* classica si rivelano nell'impiego di *gadgets*, nelle *philia* per le scienze dure, negli 'spiegoni' di tecnologie e meccanismi, nelle inverosimili battaglie cosmiche, già residui di un'era passata.

In ambedue i romanzi, Rambelli costruisce una storia futura dal sapore ruritaniano, imperniato sulle vicende di un'élite di sovrani scienziati le cui radici affondano nell'aristocrazia europea. L'impero galattico tecnoevoluto è modellato infatti parzialmente su fonti storiche, dalle quali l'autrice ricava, ad esempio, titoli regali e nobiliari bizantini (*basileus/basilissa*) e nordeuropei (*furste/furstinna*), oltre a un'estrapolazione fittizia di una cronologia dinastica, basata soprattutto sulla monarchia svedese. E così, la genealogia

del protagonista, Sigurd – altro nome per Sigfrido, come l’eroe della mitologia norrena —, basileus del primo impero e *furste* (principe sovrano) del *commonwealth* che riunisce i sette imperi principali, è fatta risalire ad Erik¹⁴ XIV di Svezia (s. XVI), mentre i basileus degli altri imperi discendono da altre dinastie europee o mondiali. Inoltre, ognuno degli imperi prende il nome della stella principale attorno alla quale si estende: Vega, Altair, Gemma, Sirah, Deneb, Capella, Rigel. Tutti i basileus sono in genere dotati di un’alta preparazione scientifica o militare, spesso di ambedue, e la loro organizzazione politica si basa su principi democratici e pacifisti, anche se ciò non gli impedisce di ideare e produrre macchine militari e armi sempre più poderose. Si tratta insomma di una confederazione di monarchie illuminate, una specie di sintesi stilizzata e autoritaria tra ONU e NATO, dotata di vestigia aristocratiche e stimolata da un progressismo tecnoscientifico quasi onnipotente.

Il protagonismo assoluto dell’aristocrazia nello sviluppo di questi due romanzi è uno degli aspetti più manifestamente epidermico dell’assimilazione e rielaborazione del tema dell’impero galattico filtrato dalla cultura europea, culla non solo di una tradizione nobiliare radicata, ma anche di una rappresentazione di questa tradizione nel meraviglioso, come il folclore e le fiabe, da cui la dilogia di Rambelli ricava, in parte, la struttura. Nella produzione fantascientifica statunitense, in cui questa tradizione aristocratica non ha mai avuto modo di sedimentare, il tema dell’impero galattico rimane piuttosto una proiezione della potenza economico-produttivo-culturale della nazione, basata comunque sul mito borghese dello sforzo individualista: il George G. Babbit alla conquista del mondo, come suggerisce Victoria de Grazia (2005: 19). Basti pensare a *Foundation* (1951) di Isaac Asimov, il romanzo che sicuramente ha contribuito a consolidare il tema dell’Impero Galattico nel megatesto. Nonostante s’ispiri dichiaratamente alla caduta dell’impero romano e abbia congegnato il determinismo della psicostoria, le sue rapsodie rimangono una manifestazione palese di iniziativa, genio e pragmatismo individuale tipicamente statunitensi, dove la ‘casta imperiale’ è percepita non solo come eco di un potere decadente che ormai non ha più ragione d’essere, ma anche come prospettiva inesprimibile e inaccettabile. Allo stesso modo, in *The weapon shops of Isher* (1951) di A. E. Van Vogt, l’impero galattico di Innelda rimane in gran parte sullo sfondo di vicende che vedono protagonisti gente ‘comune’ come il giornalista McCallister, il commerciante Fara e suo figlio Clay o nelle quali l’impero è comunque controbilanciato dal potere ‘democratico’ dei negozi d’armi.

Viceversa, Rambelli colloca la casta dominante al centro della sua narrazione¹⁵, come accade nelle fiabe. Il suddito, la persona comune, non esiste se

¹⁴ Il nome del figlio dell’autrice viene spesso inserito nelle sue opere, come vedremo, che si tratti di una semplice comparsa o di un personaggio principale.

¹⁵ E così sarà anche per l’elaborazione del seguito de *Le armi di Isher* di Van Vogt.

non come rumore di fondo o massa indistinta e uniformata. Si percepisce, insomma, in queste narrazioni, una certa dissonanza data dal tentativo di coniugare la tradizione culturale europea e il modello statunitense. Rambelli cerca di de-americanizzare la narrazione (deterritorializzarla?) non solo attraverso le varie genealogie dinastiche di sapore norreno o orientale, ma anche per mezzo di una disseminazione onomastica di luoghi e personaggi che sembrano provenire da (quasi) ogni angolo del pianeta eccetto gli Stati Uniti. Alcuni esempi di toponimi includono: Ny Stockholm, Nuova Sabina, Cretas, Su-sa-no-wo, Osaka, Yugao, Fujitsubo, Ominaeci. Mentre tra i nomi dei personaggi troviamo: Lourenço Ortez, Romano Segres, Sigurd Vasa, Xaveiro Montez, Janello Vicari, Amhed Ben Ali, Nephthys, Hjalmar Sandsmann, Manoel Munar. Abbonda inoltre l'uso di neologismi estrapolati dalle lingue, leggende o miti della tradizione greco-latina classica, nordeuropea, mediorientale o asiatica e applicati a materiali, congegni o tecnologie che ne compongono i *nova*. E così, ad esempio, l'*adonio*, un verso della metrica classica greco-latina si converte nel nome di un metallo iperresistente, mentre i nomi di due colori rispettivamente in greco (*xantiós*=giallo, biondo) e svedese (*svart*=nero) vengono trasposti in *xantio* e *svartio*, altri due materiali fantascientifici. Per quanto riguarda i nomi assegnati alle astronavi e ai caccia della flotta imperiale, Rambelli pesca a piene mani da mitologia e storia: 'Harsiesis' (dio-falco egizio), 'Wennofre' (epiteto di Osiris), 'Medinacoeli', 'Excalibur', 'Sir Lancelot', 'Percyval', 'Terror', 'Justitia' 'Fenrir' (lupo della mitologia norrena), 'Wotan' (Odino), 'Eirene' (dea greca della pace), 'Drottning Birgitta', 'Drottning Kärstin', 'Drottning Margarita' (regine svedesi), etc. In un certo senso, Rambelli 'ricolonizza' il tema dell'impero galattico rivestendolo stilisticamente di elementi culturali internazionali.

A livello di trama invece, il tema viene affrontato in base alla struttura della *space opera* classica, che include scontri bellici ipertrofici e avventurosi tra fazioni contrapposte, in una suddivisione piuttosto manichea tra buoni e cattivi (Westfahl 2003; Sawyer 2009). In *DM* la minaccia arriva dall'interno del *commonwealth*, ovvero da un impero ribelle, – che l'autrice colloca appropriatamente attorno ad Algol la 'stella del diavolo' – che impone un regime autoritario mediante il controllo tecnologico dei suoi sudditi, sottoposti all'impianto di trasmettitori endocerebrali che ne condizionano il libero arbitrio.

Va segnalato che prima di essere accettato per la sua pubblicazione in «Cosmo», l'autrice aveva inviato il manoscritto di questo romanzo a Mondadori per la collana «Urania», ma ricevette un parere di lettura negativo da parte di Sem Schlumper, allora collaboratore e traduttore della casa editrice e lettore sia per i «Gialli» che per «Urania». Secondo Schlumper, che pure inizia il suo commento lodando il «tentativo di scrivere una favola 'uranica', la quale pur non essendo riuscita a puntino, ha molti meriti per

la sua grazia e il suo umorismo»¹⁶, l'idea del regime autoritario parrebbe ispirarsi direttamente al comunismo sovietico. Per Schlumper, questo costituirebbe uno dei problemi maggiori del romanzo perché considera molto improbabile la rinascita del comunismo in un dodicesimo millennio che ha, apparentemente, eliminato lo sfruttamento tra gli uomini. Mancherebbero così «i presupposti che giustifichino una rivolta secondo gli schemi del socialismo rivoluzionario classico». Non credo che Rambelli abbia potuto leggere le critiche e i suggerimenti di Schlumper, ma la versione poi proposta a «Cosmo» indicherebbe che l'autrice l'abbia modificata per rendere la ribellione più credibile, imputandola alle bizze di un basileus non conforme alle regole democratiche dei sovrani-scienziati e aggiungendo una componente di fanatismo religioso anziché politico. Il parere di lettura di Schlumper, tuttavia, è interessante soprattutto per un'altra ragione, indicativa del panorama culturale dell'epoca, poiché indica come secondo grosso 'neo' del romanzo la mancanza totale di personaggi femminili. Al contrario di ciò che si potrebbe immaginare, però, non si tratta di un'osservazione dettata da una qualche premura femminista. In realtà, Schlumper critica l'autrice poiché ritiene esagerata, equivoca e inopportuna la descrizione che il personaggio principale (maschio) fa della «stupenda bellezza» di Sigurd, l'altro protagonista maschio. Insomma, il lettore di Mondadori, credendo che l'autrice si sia 'dimenticata' che il suo protagonista è maschio, la censura perché questi apprezzamenti condurrebbero a possibili insinuazioni di omosessualità: «Non vorrei che qualcuno scambiasse il racconto del ns. A. per una specie di Romeo e Giulietta...» ammette Schlumper non senza una punta di sarcasmo.

Tornando invece alla trama, l'autrice conclude il romanzo dopo una serie di avventure rocambolesche, ripristinando l'ordine costituito del *commonwealth* attraverso una battaglia finale vinta dai 'buoni', soprattutto grazie a un congegno inventato da Sigurd, capace di cortocircuitare a distanza i trasmettitori endocerebrali dei sudditi e restituirgli il libero arbitrio. Riassorbiti così nella *mind of the race*, tutti i sudditi, senza esclusioni, si ribelleranno al regime autoritario, un lieto fine in cui Rambelli accoglie appieno i precetti dell'impero tecnoscientifico secondo i quali «technological problems require technological solutions – and all problems are technological» (Csicsery-Ronay 2009: 365).

In *DA*, invece, la minaccia all'impero arriva dall'esterno, ovvero da una civiltà aliena che gli umani hanno sempre ritenuto leggendaria e a cui si riferivano semplicemente con il nome di «Demoni». Questi alieni vivono sparsi su vari pianeti che circondano Antares e altre Grandi Rosse della costellazione dello Scorpione. In un passato remoto avevano sviluppato una civiltà molto più avanzata rispetto a quella terrestre, ma da secoli ormai sopravvivono con poche risorse e guardano al florido *commonwealth* galattico

¹⁶ Si veda Appendice, Documenti, "Giudizio di lettura di Sam Schlumper".

con invidia, minacciando di scatenare una guerra se non ottengono metà delle loro ricchezze. Gli umani, oltraggiati da queste minacce, si preparano alla guerra e dopo una serie di colpi di scena, riusciranno a prevalere, a ridurre i demoni alla 'ragione' e a ristabilire la pace. Per farlo, però, dovranno trovare il modo di controbilanciare l' 'innata' brutalità dei Demoni, dato che il loro elevato grado di civiltà gli ha fatto perdere l'istinto alla violenza. La soluzione al problema giungerà quasi per caso, quando Sigurd e i suoi compagni, catapultati indietro nel tempo mentre cercavano di sfuggire a un attacco dei Demoni, si troveranno in presenza dell'eroe violento per eccellenza, Achille, il quale, per una bizzarra coincidenza, risulta essere un sosia perfetto di Sigurd. L'equipaggio troverà il modo di tornare nel loro presente, riuscendo a convincere Achille a seguirli. Basterà una dimostrazione delle sue capacità di uccidere senza scrupoli all'arma bianca, per minare la sicurezza dei Demoni – che credono si tratti di Sigurd – e piegarli così a accettare la pace. Ma non è tutto. Anche qui prevale la soluzione tecnologica finale che prevede un congegno – una condizionatrice ipnotica – capace di sintonizzarsi sulle onde cerebrali dei Demoni e riprogrammarli per assumere una coscienza (quasi) umana, una soluzione inversa rispetto a quella adottata in *DM*, ma non meno inquietante. Infatti, l'omogeneizzazione e incorporazione dell'*altro* nella *mind of the race* viene illustrata dall'autrice attraverso un graduale cambio di connotati e di uno schiarimento del colore della pelle dei Demoni man mano che la riprogrammazione giunge a compimento, con tutte le implicazioni etiche che tale immagine comporta. I demoni/Hyde si convertono in umani/Jekyll e solo così potranno finalmente far parte del 'civile' impero galattico.

Apparentemente quindi, Rambelli sembra assimilare e riprodurre acriticamente il modello finzionale manicheo della *space opera* classica e delle storie B.E.M. nelle quali l'eroe/civiltà/impero affronta e sconfigge il nemico/alieno/mostro. Ma, e qui propongo la mia ipotesi interpretativa, si tratta solo di una montatura. Nemmeno Rambelli, o meglio, nemmeno l'*ethos* di Rambelli che affiora dalla lettura, sembra credere nei presupposti e nella divisione manichea tra buoni e cattivi che lei stessa propone.

In primo luogo, l'autrice affida la voce narrante a un personaggio inaffidabile: Clyde, un ragazzino di diciott'anni, impulsivo e attaccabrighe, fratello minore di Hasse, il basileus del secondo impero. Clyde è l'opposto del modello di umano razionale e pacifico propugnato dal romanzo, ed è infatti a causa di una sua reazione violenta e precipitosa che le ostilità tra umani e Demoni propenderanno inesorabilmente verso il conflitto armato.

In secondo luogo, i Demoni sono in realtà una costruzione retorica, un gioco metanarrativo. Rambelli impiega l'espedito della razionalizzazione del mito, che userà poi con più fortuna anche in *PLB*, per proporre una spiegazione inventata (finzionale) dell'origine del patrimonio mitico e iconografico dell'inferno e delle creature demoniache. Secondo questa

razionalizzazione, i demoni sarebbero in realtà una civiltà molto più antica e avanzata degli esseri umani, il cui aspetto e la cui tecnologia hanno suscitato sgomento e superstizione negli esseri umani (allora primitivi. Anche la razionalizzazione di dei e demoni fa parte del repertorio del megatesto fantascientifico¹⁷, che Rambelli in questa occasione rielabora con un tocco ironico:

È Wal-zah-wuh che parla. Porto il nome dei miei antenati, che i vostri superstiziosi ed ignoranti progenitori unificarono in un solo essere e chiamarono Belzebuh, credendolo un essere soprannaturale, uno spirito del male. I miei avi sono stati fra i pochi demoni che nel passato abbiano affrontato il volo interplanetario, quando i vostri antenati credevano ancora che la loro piccola Terra fosse piatta e che le stelle fossero luci appese alla volta celeste (Rambelli 1960d: 18).

Nel corso del romanzo vengono nominati altri personaggi che il lettore non fatica a riconoscere immediatamente, come Sath-han-ah, Ash-tah-roth, etc. Attraverso il cortocircuito ontologico alieno-diavolo, l'autrice in un certo senso, altera le condizioni dello straniamento, avvertendo il lettore del gioco retorico in atto. In terzo luogo, la presunta malvagità e violenza dei Demoni non è mai esplicitata se non nei sofismi degli umani che credono alle loro stesse leggende: i Demoni sono malvagi...perché sono demoni. In realtà, i Demoni chiedono solo di poter godere delle stesse risorse e opportunità degli umani. E così, man mano che proseguiamo nella lettura del romanzo troviamo difficile identificarci in qualsiasi dei personaggi umani, scoprendoci, a poco a poco, a parteggiare per i Demoni. Sono infatti gli umani ad attaccare per primi, attraverso l'azione impulsiva di Clyde, a catturare un prigioniero, a non cercare soluzioni diplomatiche che i demoni chiedono a più riprese. Sono gli umani a credersi non violenti, portatori di pace e conoscenza (con una retorica non dissimile a chi più tardi avrebbe parlato di 'esportare la democrazia') mentre in realtà continuano ad armarsi fino ai denti, a spegnere stelle, a polverizzare pianeti e a risolvere questioni d'onore per mezzo di duelli rituali all'arma bianca.

Questa discrepanza tra ciò che i personaggi dicono e ciò che fanno, rivelerebbe la tesi che ho cercato di disseminare nel corso di questo lavoro: Rambelli, in questo periodo di esplosiva creatività, che coincide con un momento di stravolgimento totale della società italiana, proietta nel testo una soglia *in between* ambigua e contraddittoria. In termini deleuziani, l'ethos autoriale rambelliano si costituirebbe in una zona di vicinanza che si manifesta attraverso una deterritorializzazione della letteratura 'maggiore', nel nostro caso la fantascienza statunitense, in quella 'minore' della

17 Su questo tema rimando a Nicholls (2021).

fantascienza italiana. In termini più prosaici, l'ethos rambelliano sarebbe affetto da ciò che ho definito «sindrome del *Tu vuoi fa' l'americano*», che riassume in sé l'incontro/scontro tra cultura dominante e cultura dominata e tra le differenti strategie di assimilazione/mimetismo e/o resistenza/dise-dintificazione¹⁸, attivando la ricerca di una terza via nell'autrice che lotta per conquistare una posizione nel campo letterario.

In questo senso, *DM* e *DA* sono utili all'analisi proprio perché, avvicinandosi maggiormente alla struttura stereotipata della *space opera* classica, amplificano e rendono più visibile le crepe e le dissonanze delle zone di vicinanza. Vedremo di seguito come questo *modus operandi* non sia occasionale, ma è parte della poetica di Rambelli e in opere più elaborate raggiungerà una dimensione più consapevole, oltre che più intima.

La seconda dilogia composta da *SP* e *CM* condivide lo stesso universo narrativo dei primi due romanzi, ma si spinge ancor di più nel futuro e abbandona quasi del tutto la dimensione di 'favola cosmica'. L'impero galattico rimane in gran parte sullo sfondo e il tema della colonizzazione smette l'aspetto della conquista e della difesa belliche per assumere un connotato più antropologico, rivolto allo studio ed esplorazione di altri mondi e altre specie aliene. Le scienze cosiddette dure non svaniscono del tutto, ma cedono la posizione dominante alle discipline sociali, anche nel ruolo di struttura portante del divenire logico-razionale e quindi dell' 'effetto cognitivo'¹⁹ della narrazione. È in questi due romanzi che Rambelli propone il *novum* dell'alloetnologia, il suo particolare tipo di antropologia futurista:

L'alloetnologia è una scienza molto complessa, che studia tutte le razze estranee in rapporto alla razza umana, e presupponendo, in chi la pratica, la conoscenza di una dozzina di discipline scientifiche come l'archeologia, la biologia, la linguistica, la sociologia, la critica storica, l'economia politica, integrate e connesse una all'altra, fino a costituire un complesso interdipendente di cognizioni che consentano di comprendere e classificare non soltanto le civiltà morte e viventi, embrionali o sviluppate, già conosciute nella nostra e nella Seconda Galassia, ma addirittura quelle con cui è possibile venire in contatto nell'espansione dell'umanità nell'Universo. L'alloetnologia è anche la scienza di infiniti mondi ipotetici, che possono esistere e possono non esistere (Rambelli 1960b: 74-75).

¹⁸ Si veda ad esempio Casanova (2004), soprattutto il cap. 6, *Small Literatures*, che analizza dettagliatamente alcune delle strategie di assimilazione e differenziazione da parte di autori che occupano spazi periferici.

¹⁹ Uso qui l'espressione proposta da Carl Freedman «cognition effect» in sostituzione del termine «cognition» nella definizione suviniana di fantascienza per sottolineare come la 'scienza' della fantascienza sia comunque, indifferentemente dal grado di plausibilità e attinenza con la scienza reale, un artificio narrativo. Si veda Freedman (2000: 18).

Nella sua interdisciplinarietà e nel suo carattere speculativo, l'alloetnologia sembra così incarnare la materia pseudoscientifica attraverso la quale prende forma la fantascienza stessa, una materia che per Rambelli ha basi profondamente umanistiche e che troveremo disseminata in tutte le sue opere.

In *SP*, una missione esplorativa condotta dall'eminente alloetnologo Joshua Carver, giunge fino a una zona di confine tra la prima e la seconda galassia per studiare l'isolato pianeta Nesos e la sua civiltà, fondata da antichi coloni umani in fuga dalla Terra migliaia di anni prima. La civiltà viene descritta da Carver come primitiva e violenta «non di molto peggiore di quelle che furono le culture afroasiatiche degli ultimi millenni prima di Cristo o di quelle europee del cosiddetto Medioevo, o quelle dell'America precolombiana» (Rambelli 1960b: 6). Quest'affermazione evidenzia la base evolucionista dell'alloetnologia, in definitiva il suo vincolo al modello techno-evolutivo e al preconetto stereotipato a esso associato che prevede una progressione parallela tra sviluppo tecnologico e sviluppo etico-morale.

Richiamandosi alle pratiche dell'etnologia, per studiare l'origine e i costumi dei Nesiani, Carver ritiene necessario un periodo di permanenza sul campo e senza interferenze. Per questa ragione, propone di inviare un volontario su Nesos per sei mesi, previa riprogrammazione ipnotica cerebrale temporanea che faccia credere al volontario di essere effettivamente un abitante di Nesos, in modo da non destare sospetti tra i nativi, salvo poi raccogliergli i dati mnemonici delle esperienze vissute una volta terminata la missione. Il giovane e spavaldo Erik, promettente alloetnologo, nonché figlio del sovrano di Vega²⁰ si offre come volontario, nonostante le proteste da parte di Carver. Erik si troverà così a vivere per sei mesi e senza averne coscienza, nei panni dell'alfiere Mark, spietato e sanguinario ufficiale agli ordini del re di uno dei tre popoli che si contendono il dominio di Nesos.

Rambelli utilizza questo espediente per inserire nella cornice fantascientifica le vicende dell'alfiere Mark, incastonandole in un romanzo d'avventure dall'ambientazione mitica ed esotica, la cui costruzione rispecchia, in qualche modo, le parole di Carver. Il mondo di Nesos viene infatti modellato come una combinazione eclettica tra un'idea di medioevo europeo, di oriente (orientalista) e di civiltà precolombiane. L'autrice dimostra un'eccellente capacità di accompagnare e integrare efficaci scene d'azione con elementi che mostrano l'organizzazione sociale, culturale, religiosa, politica, economica e militare dei tre popoli che si contendono Nesos, senza mai ricorrere a spiegazioni didascaliche. È sicuramente questa la parte meglio riuscita del romanzo, oltre alla maggiore dimensione psicologica del protagonista che, una volta tornato 'Erik' dovrà affrontare i fantasmi e i rimorsi della parte oscura di se stesso. Paradossalmente, invece, la cornice fantascientifica costituisce il lato più debole, risentendo di alcuni difetti della precedente

²⁰ Anche se non è mai esplicitato, Erik potrebbe essere figlio di Sigurd III di Vega, o per lo meno un suo discendente diretto.

dilogia. Nel finale, infatti, la missione etnologica degli uomini di Vega si converte in un'ennesima occupazione militare in cui, ancora una volta, viene impiegato l'espedito tecnologico della terapia ipnotica per convertire i Nesiani a «una civiltà più umana e razionale» (108).

E così, il pensiero razionale-scientifico si impone su quello magico-superstizioso secondo un altro espediente comune della fantascienza avventurosa e tecnologica che Rambelli adatta alla sua narrazione, ovvero l'impiego della religione come sistema di riti e rituali che esotizzano l'*altro* e lo associano al 'primitivo' (Mendlesohn 2003: 265). Nello sviluppo classico di questo espediente, gli umani giungono su un pianeta alieno e il loro superiore grado di evoluzione smonta, attraverso la razionalizzazione, le leggende e le superstizioni degli alieni barbari e primitivi. Qui, la sottile, ma fondamentale differenza è che la specie aliena è in realtà costituita da esseri umani, emigrati tempo prima sul pianeta Nesos. Inoltre, il re/semidio depositario del sistema mitico-religioso dei Nesiani è a conoscenza della verità, – ovvero sa che Nesos non è stato fondato da dei che solcavano il cosmo sulle loro 'barche del cielo', ma da esseri umani con le loro astronavi – eppure decide di mantenere il suo popolo nell'ignoranza per poterlo manipolare e conservare il potere.

È possibile che oltre ai modelli assimilati dalla fantascienza statunitense, Rambelli tragga ispirazione per questo romanzo anche dagli studi del popolare etnologo Ernesto De Martino, che proprio verso la fine degli anni cinquanta pubblicava le sue ricerche più celebri sui riti, rituali e superstizioni del mondo subalterno del sud Italia. L'approccio storico-marxista dell'etnologo innesca una dialettica magia-progresso che proietta l'immagine di un *internal other* arretrato, barbaro e da emancipare, amplificato dall'imponente movimento migratorio interno degli anni cinquanta, che metteva massivamente a confronto culture profondamente diverse. La corsa imponente del progresso tecno-scientifico, ma anche economico e culturale del 'miracolo italiano', si contrapponeva agli arcaismi della tradizione magica e superstiziosa²¹, ancora manifesti in numerose aree della penisola.

E così, in Rambelli, il modello tecno-evolutivo delle «magnifiche sorti e progressive» di leopardiana memoria è inevitabile, ma la zona di vicinanza che ne problematizza la validità è sempre presente, associandosi a uno scetticismo di fondo verso l'essere umano che contraddice le premesse iniziali

21 Anche se De Martino difendeva il concetto di 'folklore progressivo' come forma culturale attiva, creativa e sovversiva nei riguardi della cultura borghese, invitava comunque a ribellarsi alle forme folcloriste più deteriori, come si evince dall'epilogo del suo saggio *Sud e Magia*: «Anche per le genti meridionali si tratta di abbandonare lo sterile abbraccio con i cadaveri della loro storia, e di dischiudersi a un destino eroico più alto e moderno di quello che pur fu loro nel passato un destino che non sia una fantastica città del sole da fondare tra le montagne di Calabria, ma una civile città terrena unicamente affidata all'ethos dell'opera umana [...] e impallidirà anche il fittizio lume della magia, col quale uomini incerti in una società insicura surrogano, per ragioni pratiche di esistenza, l'autentica luce della ragione» (De Martino, 2015 [1959]).

del modello stesso. Progredire tecnologicamente non presuppone un'equivalente evoluzione etico-morale.

Ciò è ancora più evidente in *CM*, il più maturo e riuscito tra questi quattro romanzi, che non a caso viene scelto da Rambelli per debuttare nella collana «Cosmo».

La trama viene innescata da terribili allucinazioni che colpiscono alcuni membri dell'equipaggio della nave *Kappa* in missione esplorativa oltre i confini della prima galassia. I membri che soffrono tali allucinazioni si vedono attaccati da orribili mostri purpurei che li sconvolgono in maniera tale da renderli psicologicamente inadatti a proseguire la missione. L'alloetnologo Joshua Carver incarica il professor Krishna Singh di raggiungere la *Kappa*, trattare i pazienti, investigare le cause delle allucinazioni e possibilmente trovare una soluzione. Insieme ad alcuni membri dell'equipaggio, Krishna giungerà alla conclusione che si tratta di una minaccia trasmessa a distanza, da una macchina o da una mente collettiva. Si metteranno così alla ricerca dell'origine del segnale che li porterà ad esplorare alcuni pianeti sconosciuti e potenzialmente minacciosi. Su due di questi pianeti incontreranno specie aliene in grado di fornirgli suggerimenti preziosi per proseguire con la missione. Alla fine, scopriranno che i potenziali «Nemici» – così vengono denominati semplicemente dall'autrice – sono una razza umanoide, che ha impegnato tutte le sue conoscenze e tecnologie per costruire la propria supremazia bellica sulle altre civiltà, condannando però nel frattempo se stessa all'estinzione per via dell'eccessiva esposizione alle radiazioni causata dai numerosi esperimenti atomici.

Anche il segnale che provoca le allucinazioni è in realtà un sistema di difesa automatico installato su un satellite prossimo al pianeta dei Nemici. Krishna e un altro membro dell'equipaggio, raggiunti a sorpresa da Erik di Vega, ormai ristabilito dall'esperienza su Nesos e in cerca di nuove avventure, decidono di atterrare in prossimità di una città le cui infrastrutture si mantengono in funzione, nonostante sembri disabitata. L'esplorazione della città rivela una civiltà perversa, violenta e triste, che ha rinunciato a qualsiasi velleità estetica per alimentare la sua poderosa macchina da guerra. La scoperta più sorprendente è quella di un gigantesco mausoleo sotterraneo dove i Nemici, ormai spacciati a causa delle radiazioni, hanno deciso di auto-seppellirsi commettendo un suicidio di massa. Ma il mausoleo si rivelerà anche l'ultima trappola congegnata dai Nemici per punire chi, come Krishna ed Erik, ha osato profanare il loro spazio. Un computer attivato automaticamente dalla loro presenza, li avverte che sono ormai prigionieri e che il loro ingresso nel mausoleo ha innescato una serie di bombe che distruggeranno il pianeta. I due protagonisti si salveranno solo all'ultimo momento, grazie all'intervento provvidenziale della *Kappa*, e decideranno di convertire il pianeta in un monumento vivente che ricordi a chiunque lo visiti a cosa *non* deve condurre la *hybris* umana.

Se in *SP*, il tema dell'essere umano nemico di se stesso è ancora incerto e veicolato soprattutto attraverso il conflitto interno di Erik, che non riesce a perdonarsi le atrocità commesse su Nesos nelle vesti di Mark, qui il tema raggiunge una dimensione più esplicita e collettiva. Nonostante l'autrice mantenga una separazione netta tra buoni e cattivi, si assicura di avvertire il lettore, come illustrato dalla riflessione finale di Erik, che non si tratta di una divisione essenzialista e che in qualsiasi momento i poli potrebbero invertirsi:

Forse è stata la lezione più amara che potesse toccare a noi che ci illudevamo di essere gli apostoli dell'unica perfettissima civiltà umana. Abbiamo dovuto correre attraverso una galassia sconosciuta alla ricerca di un avversario perverso, potente e mostruoso, e scoprire che aveva la nostra stessa faccia. Ma questa certezza servirà, nel futuro, a trattenere l'umanità sull'orlo della follia collettiva. O forse tutto questo significa una sola cosa: che Iddio ha dato al bene e al male un'unica incarnazione, l'uomo, in due aspetti opposti e simili come la realtà e la sua immagine riflessa in uno specchio (Rambelli 2007: 213).

Siamo già lontani, quindi, dal manicheismo didascalico dei «tentativi giovanili». Inoltre, se l'essere umano è nemico di se stesso e creatore dei propri mostri, cominciamo a sospettare insieme all'autrice, che sia anche la principale minaccia per altre specie aliene non umane, le quali, a differenza di tanta fantascienza B.E.M., perdono i loro connotati di mostri da annientare, convertendosi, o in innocui 'trogloditi' (che Krishna incontra sul primo pianeta su cui atterra) o nei già menzionati pacifici e razionali 'leoni'. In particolare, questi ultimi, pur considerando Krishna un amico e pur consapevoli del fatto che la *Kappa* non ha alcuna intenzione bellica né colonialista nei loro confronti, sanno che il solo fatto di essere stati 'scoperti' dagli esseri umani significherà un inevitabile sconvolgimento del loro equilibrio e del loro ecosistema. Per questo, Krishna accoglierà la richiesta del leone Waugh di cancellare ipnoticamente dalla memoria dell'equipaggio il ricordo di aver visitato il loro pianeta: «Se ne parlaste nei vostri mondi, la nostra terra diventerebbe la meta di spedizioni scientifiche e di comitive di turisti. Sappiamo che questo sarà inevitabile, un giorno, [...] ma desideriamo essere ignorati per quanto più sarà possibile» (Rambelli 2007: 92).

Qui il romanzo, oscillando tra le differenti prospettive di Krishna e Waugh, si colloca in un'ulteriore zona di vicinanza, tra umano e animale, tra gli esiti dell'inevitabile espansione del modello 'occidentale' e dei suoi altrettanto inevitabili 'orientalism'.

Sembra quasi un'anticipazione di ciò che accadrà in *SO*, pubblicato un anno e mezzo dopo *CM*. In questo romanzo, modellato sulle narrazioni di

guerra e di resistenza, la civiltà indigena del pianeta Sharon, colonizzata dagli umani, dovrà imparare a difendersi e a liberare il proprio pianeta dalla minaccia dell'Ordine Costituito, una setta umana tirannica e totalitaria che si sta espandendo in tutta la galassia. Rambelli abbandona qui gli spazi sublimi della *space opera* per concentrarsi su un conflitto planetario, nel quale gli echi della *commonwealth* galattica dei precedenti romanzi, qui divisa dicotomicamente nelle Federazioni dello Zenith e del Nadir – già in odore di guerra fredda – rimane quasi esclusivamente sullo sfondo.

L'autrice modella i suoi alieni Sharoniani secondo le convenzioni della forma animale (Csicsery-Ronay 2011: 201) e il *topos* del buon selvaggio, che ne risaltano la condizione di popolo colonizzato e gerarchicamente inferiore. Gli Sharoniani vengono infatti descritti come grossi procionidi, per lo più innocui e abituati a vivere nella selva, finché giungono gli umani colonizzatori a insegnargli la via della 'civiltà'. È significativo inoltre che, nonostante il romanzo propenda a favore degli Sharoniani, la focalizzazione della narrazione sia sempre centrata sui personaggi umani. Tra i 'buoni', Percy Blessington e Vladimir Kessler, guideranno la lotta partigiana degli Sharoniani, mentre tra i 'cattivi', il personaggio principale è Brian Dortmund, ufficiale dell'Ordine Costituito, il cui codice morale minerà poco a poco le sue certezze sull'ideologia razzista e imperialista che ne guida le azioni. L'incedere del romanzo è tutto giocato sul conflitto tra questi due punti di vista contrapposti in relazione alla natura e al destino degli Sharoniani.

Percy e Vladimir cercano di vincere il paternalismo intrinseco al proprio convincimento di superiorità rispetto agli Sharoniani, cedendogli le redini del proprio destino. Secondo Percy, infatti, l'unico modo con cui gli Sharoniani possono conquistare e mantenere la propria libertà è arrivandoci da soli: «Conosco abbastanza la storia della nostra razza per sapere che una libertà conquistata con le armi altrui non è una vera libertà. Non c'è mai stato popolo che si sia dedicato alla liberazione degli oppressi senza pretendere una congrua contropartita...» (Rambelli 1961a: 12). Inoltre, rivolgendosi a un gruppo di Sharoniani prima della partenza verso la lontana sede della Federazione dello Zenith, con l'intenzione di chiedere aiuto, Percy si dice disposto a rinnegare la propria appartenenza alla razza umana, capace di tanta violenza, chiudendo il suo discorso con un significativo: «Io voglio avere voi come fratelli» (15). Queste parole, assumono un valore ancora più importante quando si scopre che nascondono un sacrificio volontario, dato che Percy sa che non potrà mai raggiungere la Federazione e il suo destino è segnato. Tuttavia, chiede a Vladimir di non rivelare il segreto e di mantenere viva l'illusione e la speranza degli Sharoniani in modo da non compromettere il loro spirito di resistenza.

Sul fronte nemico, invece, Rambelli modella l'Ordine Costituito come un 'cattivo' ideale, creando una sintesi 'fantastica' di varie fonti storiche. L'ideologia della supremazia della razza umana su tutte le altre, che guida

Dortmund e il resto dell'Ordine è palesemente d'ispirazione nazi-fascista, così come le persecuzioni degli Sharoniani, torturati o inviati in massa «camere di disintegrazione». Su questa base si inseriscono poi le parate militari e i 'giochi' nei quali i soldati sfidano animali selvaggi, che rimandano alla *venationes* dell'impero romano; inoltre vengono riprese alcune tesi storiche per giustificare invasioni, conquiste e genocidi. Ad esempio, il Maresciallo Roosta, capo supremo dell'Ordine Costituito, reclama il diritto di conquista di Sharon perché gli indigeni non hanno voluto o potuto sfruttarne le immense risorse in senso produttivo, preferendo mantenere se stessi e la terra allo stato primitivo. Emerge, in questo caso, il concetto colonialista di *Terra Nullius*, che alcuni pensatori dell'Età Moderna, come ad esempio John Locke o Francis Bacon, avevano elaborato per giustificare la conquista e l'espropriazione delle terre indigene. Le tesi sul diritto di conquista torneranno un paio di secoli più tardi come giustificazione allo sterminio o l'espulsione dei nativi americani²².

Una volta stabiliti i due poli del conflitto, in apparenza manichei, Rambelli ci conduce nuovamente, ma in maniera più strutturata e consapevole, in una zona di vicinanza e di indiscernibilità. La chiamata in causa di Deleuze e Guattari è qui ancora più opportuna perché in questo romanzo la soglia, lo spazio *in-between*, si produce sull'ambiguità del valore che attribuiamo all'idea di animale, ed è alla fine sul piano del *divenire animale* (Deleuze e Guattari, 1975) che Rambelli cerca di riconfigurare il significato di essere umano. Tutto il romanzo è disseminato da una continua interferenza tra (l'idea di) umano e (l'idea di) animale che oscilla costantemente tra Sharoniani e Ordine Costituito. Questa interferenza trova il suo momento critico durante le celebrazioni governative, quando un giovane e fanatico cadetto, Alan Faber²³, sfida il *kaltur*, una feroce belva sharoniana dotata di una caratteristica particolare: quando riesce a ferire un oppositore lo contagia con la propria bestialità. Ed è ciò che succede ad Alan, che ferito dal *kaltur* poco prima di riuscire a finirlo, si scaglia contro un uomo che si era avvicinato per soccorrerlo, lo aggredisce ferocemente e lo uccide. Per Brian, che ha assistito al combattimento, si tratta di una svolta catartica, una sorta di rivelazione che gli permette di intendere questa scena come un'analogia con quanto i coloni hanno inflitto agli indigeni, ribaltando quindi completamente la sua posizione iniziale:

Forse non soltanto il rapporto tra i *kaltur* e gli uomini era così,
ma anche quello tra gli uomini e gli indigeni. Forse erano stati

22 Sul concetto di *Terra Nullius*, si veda, ad esempio, Nayar (2015: 153), D'Errico (2018), Castilla Urbano (2021). Sul diritto di conquista e uso delle terre selvagge si veda inoltre Carolyn Merchant (2020: 133-138). Sulle politiche statunitensi verso le tribù native si veda, oltre al menzionato articolo di D'Errico anche Sellers (1994: 90-92).

23 E chissà se qui Rambelli ha in mente il Walter Faber di Max Frisch e/o il concetto di *homo faber*, l'essere umano come manipolatore della natura.

i coloni, i rappresentanti del governo legittimo, che nel combattere gli indigeni li avevano contagiati con la propria ferocia, li avevano resi simili a sé ferendoli, avevano insegnato loro a combattere senza pietà...(Rambelli 1961a: 86).

Attraverso questa trasformazione, Brian riesce finalmente a ‘vedere’ gli sharoniani come persone, ad esempio, quando osserva le pelose zampe anteriori di Dan, uno dei capi della resistenza e considera che sia più corretto chiamarle «braccia» (101). Ma la questione non è tanto stabilire dove, tra i due estremi, risieda l’animale, ma cosa significhi essere animale, che valore attribuiamo a questo termine piuttosto che a quello di essere umano. E proprio nel senso di Deleuze e Guattari, il concetto di *divenire animale*, che presenta un corpo «continuamente sconfinante verso l’altro da sé, attraverso una serie di ibridazioni che cancellano il mito di una pura essenza umana» si converte in una «strategia etico-politica, legata al processo più generale del divenire minoritario, ossia il movimento che conduce a decostruire le proprie identità maggioritarie di partenza – definite dal genere, dal sesso, dalla razza, dalla specie, dalla lingua parlata, etc.» (Vignola 2014: 121).

Con questo penultimo romanzo, Rambelli manifesta una presa di posizione più netta, o almeno più esplicita, nei confronti dell’*altro*, non solo raccontando una storia di resistenza da parte di un popolo colonizzato, ma anche ribaltando i presupposti del tema dell’impero galattico, come organizzazione che sancisce l’egemonia dell’umanità (intesa come *mind of the race*) nel cosmo e il suo diritto di conquista. Infatti, quando la flotta della Federazione dello Zenith giunge finalmente su Sharon, dalla nave principale non scenderà Percy Blessington, il «salvatore» umano che gli Sharoniani stavano aspettando da cinque anni, ma Shawi Dhru, un alieno rettiliano a capo della Federazione. Rambelli non solo sostituisce l’umano con l’alieno, ma ricodifica la figura del rettile, tradizionalmente associata al male, assegnandogli il ruolo di alleato degli sharoniani. Un cambio sostanziale rispetto alle prime *space operas*, che postulavano ancora l’assimilazione dell’‘altro’ nella *mind of the race*.

Anche l’edificio del modello tecno-evolutivo comincia già a presentare alcune crepe. Ad esempio, se in molte delle sue narrazioni anteriori, Rambelli descriveva le città extraterrestri come combinazioni meravigliose e favolistiche di tecnologia ed estetica, Cydie, la capitale sharoniana, è già più crudamente una metropoli corrotta, una città «enorme senza essere grandiosa, una specie di tumefazione bianca generata dalla corruzione del suolo fertile di Sharon» (Rambelli 1961a: 10). Priva di belletti utopistici, Cydie riflette già le immagini di espansione selvaggia dei principali centri urbani del nord Italia, prodotto delle sregolate migrazioni di massa degli anni cinquanta e sessanta, delle politiche edilizie e delle proliferanti ‘coree’,

le agglomerazioni di edifici abusivi e precari, costruite nottetempo dagli immigrati stessi su terreni alla periferia delle città²⁴.

Nonostante questi sconfinamenti e distorsioni del modello di riferimento però, Rambelli non si spinge mai fino in fondo, mantenendo una certa ambiguità di base nel suo ethos. L'autrice conserva infatti la focalizzazione del romanzo sugli esseri umani, non dando quasi mai voce agli Sharoniani; non rinuncia cioè a un posizionamento umanistico e antropocentrico. È possibile che alla base di questa incertezza, di questa soggettività sospesa e oscillante, risieda un'impossibilità di sfuggire del tutto all'Ordine Costituito, in tutti i sensi, una sotterranea inquietudine riguardo alla propria soggettività, o a certe figurazioni di soggettività 'altre' che l'universo discorsivo disponibile in quel momento in Italia non aveva ancora delineato e che si sarebbero rese manifeste solo verso la fine del decennio, attraverso la spinta postmoderna e le rivendicazioni politico-sociali del femminismo, dell'anti-razzismo e del postcolonialismo.

5.1.2. *Il superumano e i sovrani-scienziati*

Vari critici collocano la popolarità del tema del superumano (e in particolare del superuomo) nella fantascienza statunitense, tra gli anni trenta e cinquanta del ventesimo secolo (Attebery 1998 e 2002; Merrick 2003; Pilsch 2019), grazie alla nascita di alcuni dei più celebri supereroi dei fumetti e a una precisa volontà di esplorare certe possibilità speculative della mutazione umana, combinando progresso scientifico e teorie evolutive. Ma l'idea di immaginare un essere capace di superare i limiti (fisici, intellettuali, materiali, etc.) del proprio tempo aveva già stuzzicato l'immaginazione del secolo anteriore. Non a caso, l'opera prototipica e da molti considerata come fondatrice della fantascienza moderna è il *Frankenstein* di Mary Wollstonecraft Shelley (1818) che inaugura due *topoi* importanti di questa forma narrativa. Da una parte, il Nuovo Prometeo, lo scienziato-inventore, messia della nuova religione atea del positivismo; dall'altra, la *creatura*, qualsiasi essere che sviluppi o possieda capacità extraumane come frutto di un esperimento, di una mutazione, di un'ibridazione con altre specie o tecnologie, etc. Inoltre, verso la fine dell'ottocento, Friedrich Nietzsche introduce il concetto filosofico di *Übermensch*, l'oltreumano, in cui il filosofo propone il superamento dell'essere umano attraverso una trasformazione individuale, che sia capace di liberarsi di qualsiasi autorità esterna, simbolizzata dalla «morte di Dio». Francesca Ferrando (2019: c. 9) considera l'*Übermensch* nietzschiano un'importante influenza per lo sviluppo del postumanismo filosofico anche se, com'è noto, alcuni travisamenti interpretativi lo resero

24 Sul tema delle 'coree' rimando a Ginsborg (2014: VII.2.b) e soprattutto F. Alasia e D. Montaldi, Milano, *Corea*, Roma, Donzelli, 2010 [1960].

popolare nei vari fascismi che si stavano sviluppando in Europa agli inizi del novecento. L'esaltazione superomistica, unita all'ebbrezza del progresso tecnologico produce, in Italia, una delle sue prime manifestazioni estetiche nel misogino e delirante *Mafarka il futurista* (1909), in cui Marinetti, «expresses his explicit and blind faith in a bright future, when a mechanical man—who anticipates the automaton of the second half of the twentieth century – would rule the world» (Brioni e Comberlati 2019: 66)²⁵.

Sul fronte della *creatura*, invece, la fantascienza si alimenta dei progressi tecno-scientifici, soprattutto negli ambiti della fisica atomica e della genetica, oltre ad una particolare fascinazione per gli esperimenti di percezione extrasensoriale (ESP) che ispirarono un nuovo tipo di superumano dotato di capacità fisiche e mentali straordinarie. Negli Stati Uniti, tra gli anni quaranta e cinquanta si produce un vero e proprio *superman boom* (Pilsch 2019) grazie soprattutto all'attività editoriale di John W. Campbell, che incitava i suoi autori (tra cui Heinlein e Van Vogt) a popolare le narrazioni di «*Astounding*» con uomini geneticamente superdotati, nonché a esplorare e sperimentare su se stessi le possibilità di potenziamento fisiche e mentali attivate dalla scienza e dalla tecnologia (Pilsch 2019: 192). Allo stesso tempo, sotto forma di innumerevoli supereroi dei fumetti, il superuomo (e in grado minore, la superdonna) accompagnava le truppe statunitensi durante la seconda guerra mondiale e si convertì in un efficace mezzo di propaganda e di intrattenimento per i soldati, in contrapposizione col superuomo della retorica nazi-fascista (195).

Ed è proprio attraverso la rete di distribuzione creata dall'esercito statunitense che le riviste e i fumetti della fantascienza si diffusero in Italia. Ma quando tutte queste suggestioni superumane raggiungono Rambelli come materiale da plasmare in nuove narrazioni, ci troviamo in un contesto profondamente diverso da quello che aveva favorito la loro emersione. Il miracolo economico italiano, che si manifesta con maggior forza tra il 1957 e il 1962 e nel cui centro dimora il biennio d'oro rambelliano, è un periodo di forti contraddizioni. Al rapidissimo sviluppo industriale e agli strabilianti progressi tecnologici, si contrappone lo stravolgimento del territorio, connivenze politico-economiche, corruzione, omogeneizzazione linguistica e culturale, lacerazioni profonde nel tessuto sociale tradizionale di alcune regioni. In questo contesto, il superumano rambelliano è più che altro un ideale a cui tendere, l'eroe-scienziato-inventore in grado di indicare la via della perfettibilità umana, che poggia sui pilastri fondamentali dell'intelligenza e della probità etico-morale, in opposizione al caos, all'improvvisazione e al vizio dell'Italia miracolata.

Dal punto di vista formale, il superumano rambelliano non possiede in realtà alcun potere straordinario – ad eccezione dei protagonisti di *PLB* che godono dell'immortalità – discostandosi così dalle evoluzioni creative dei

25 Su questo tema si veda anche Proietti (2019, pp. 177-178)

supereroi dei fumetti, troppo legati, secondo quanto lei stessa dichiarerà, ad una fantasia sfrenata deteriora (Rambelli e Canal 1962: 27). Sono invece le caratteristiche di un'eccezionale intelligenza e cognizioni scientifiche superiori ad accomunarlo ai superuomini della *golden age* statunitense, con i quali condivide anche una fisicità delicata, molto distante dal prototipo tutto muscoli dei classici supereroi e più assimilabili invece, agli antieroi mutanti di «*Astounding*». Brian Attebery e Helen Merrick ipotizzano una possibile lettura omosessuale di questa figura²⁶, il che offrirebbe interessanti implicazioni per un'autrice che usava mascherare il suo soggetto autoriale in abiti maschili. Una fondamentale differenza però, sta nel fatto che se i superumani della *golden age* sono in gran parte reietti, emarginati dalla società proprio in virtù della loro 'anormalità', quelli di Rambelli sono perfettamente integrati. La combinazione di una intelligenza superiore e un integerrimo senso etico-morale, incarnate in un corpo dotato di una bellezza delicata ed eterea, non solo li convertono in leader naturali, sovrani-scienziati dell'impero galattico, ma vengono spesso rispettati e adorati come semi-dei. Eppure, man mano che aumenta lo scetticismo dell'autrice nei confronti della religione laica del progresso tecno-scientifico, il superumano si discosterà sempre più da una possibilità ontologica di realizzazione – una *naturale* evoluzione dell'Uomo nel Superuomo – per convertirsi in un irrealizzabile sogno utopistico.

Nelle prime *space operas* di Rambelli, il superumano è ancora del tutto umano, incarnato nei vari sovrani-scienziati, frutto del modello tecno-evolutivo e prodotto di una dichiarata eugenetica. Sigurd di Vega è il prototipo del superuomo rambelliano, scienziato e inventore di una classe superiore, stratega politico e strenuo pacifista, esemplare di individuo che i millenni e il progresso hanno convertito in un «automa sapiente». Così lo descrive il giovane cugino Clyde, raffrontandolo ad Achille, suo *doppelgänger*, violento e passionale:

Non c'erano istinti, in quel mio cugino in cui gli uomini vedevano la promessa dell'umanità futura, la sintesi tra una felice evoluzione biologica e l'assommarsi di tutte le esperienze e di tutta la saggezza di venti millenni di civilizzazione; non v'era

²⁶ Tanto Attebery quanto Merrick suggeriscono questa possibilità nell'interpretare *The New Adam* (1939) di Stanley Weinbaum. Per Attebery «High intelligence, introversion, delicacy of build and movement – these are not the attributes of the Spencerian brute but of the ninety-eight-pound weakling featured in the Charles Atlas ads on the back covers of SF magazines. They are also characteristics that can be read as code for homosexuality, and the text flirts with this meaning. Edmond is repeatedly referred to as 'queer' in contexts that gradually shift the dominant meaning from 'peculiar' to 'sexually deviant'» (Attebery 2002: 73-74). Merrick si esprime in termini similari quando afferma che «Edmond Hall's superhuman powers are firmly located in terms of intellect, rather than in a hyper-masculinized body. Indeed, the depiction of his physical 'delicacy' complicates his masculinity, at times suggesting a 'coded' homosexuality» (Merrick 2003: 242).

in lui se non bontà, equilibrio morale, serenità e logica: questo soprattutto, una serrata matematica logicità che [non] gli avrebbe consentito di costruire Imperi, ma gli avrebbe permesso di salvare la Galassia (Rambelli 1960d: 88).

Al pari degli altri basileus, Sigurd è quindi frutto di un'evoluzione cumulativa in senso darwiniano, una selezione artificiale nella quale l'intervento tecnologico è praticamente nullo. In *DM*, Rambelli ne sottolinea la gioventù e la «bellezza eccezionale», una bellezza dai tratti nordici, esile e portata con umiltà e serenità quasi mistiche, a cui fa da contrasto simbolico una capigliatura completamente grigia, un dispositivo metaforico che l'autrice stessa scioglie immediatamente quale «simbolo di una profonda saggezza, di un'allegorica vecchiaia» (Rambelli 1977b: 34). Sigurd è l'epitome di bellezza apollinea, tutto equilibrio e armonia delle proporzioni, a cui l'autrice aggiunge le caratteristiche di una macchina logica, un robot asimoviano organico. Ma questo eccezionale simbolo della *mind of the race* è ancora vincolato ad una struttura folkloristica del racconto, più vicino al principe buono delle favole, che non a un moderno (o futuro) scienziato. Sigurd è il capo di una élite aristocratica, le cui cariche vengono assegnate per via ereditaria. Come ricorda Clyde, è solo grazie alle sue qualità che Sigurd si dedica alla difesa del *commonwealth*, anziché alla conquista, costituendosi come personaggio ambivalente, che al contempo serve e rappresenta l'autorità. In questo senso (e solo in questo senso) è accostabile al *Superman* 'integrato' dei fumetti, così come lo concepì Umberto Eco in *Apocalittici e integrati* (1964). Ambedue sono caratterizzati da uno zelo e da una probità che annullano qualsiasi pulsione individualista e rimettono i loro poteri al servizio dell'autorità e al mantenimento dello *statu quo*. Come Superman, anche Sigurd «non parcheggerà mai la macchina in sosta vietata e non farà mai la rivoluzione» (Eco 2011), ma non avrà nemmeno alcuno scrupolo ad autorizzare una riprogrammazione ipnotica massiva del nemico 'per il bene comune'.

Già dopo i due «tentativi giovanili», comunque, la figura del superumano smette di essere concepita come una propaggine evolutiva dell'essere umano per divenire, attraverso veri stadi di metamorfosi, un'entità semidivina separata e irraggiungibile, un'ideale che rimane sempre all'orizzonte.

La prima metamorfosi è costituita dal già menzionato Percy Blessington, l'eroe di *SO* che si immola per salvare gli Sharoniani. Come personaggio, Percy è in pratica una copia di Sigurd collocata in un altro contesto:

Percy Blessington, discendente di una famiglia di scienziati, era stato allevato per diventare un genio, e lo era diventato davvero. [...] A ventitré anni aveva ancora la bellezza fragile e schiva di una

adolescente, ed aveva già la fredda razionalità d'un vecchio al di là di tutte le emozioni umane (Rambelli 1961a: 11).

A differenza di Sigurd, tuttavia, Percy è un outsider, rifugge l'autorità e incita una rivoluzione. La sua falsa promessa di un 'ritorno', assecondata dall'amico Vladimir, si converte in una speranza che alimenta la resistenza del popolo colonizzato. Durante i cinque anni di guerra con l'Ordine Costituito, la figura di Percy si trasforma, a poco a poco e per entrambe le fazioni, in una leggenda i cui tratti umani lasceranno via via spazio al mito.

La seconda metamorfosi si produce in *ST*. Il romanzo si apre sullo stile di una classica *space opera*, nella quale Ivar, il protagonista, umanoide del pianeta Thule, collocato in un' indefinita remota galassia, è stato investito della responsabilità di salvare il suo popolo, gli Esseri Civili, dagli spietati Guttork. Anche Ivar, il cui nome rimanda nuovamente alla cultura norrena, è modellato sul prototipo che ha generato Sigurd e Percy, tanto nei connotati fisici come nella personalità e nelle straordinarie capacità intellettuali, che lo rivelano immediatamente come un'eccezione rispetto al resto degli «Esseri Civili». Questa condizione, unita al suo ruolo di 'salvatore', gli riserva una devozione assoluta da parte del popolo, che lo eleva alla posizione di semi-divinità, ma allo stesso tempo lo confina a una vita solitaria e appartata a cui il suo senso del dovere non gli permette di sfuggire. Rispetto a Sigurd e Percy, Ivar soffre maggiormente la propria diversità e il proprio ruolo. Ma, come scopriamo presto, l'eroe di Thule è solo una finzione, il protagonista di una serie di narrazioni create da Ched Medley, professore statunitense di letteratura residente a Roma, con l'hobby della fantascienza. Ciò che sembrava a tutti gli effetti un'ennesima avventura spaziale è solo l'incipit di un racconto nel racconto.

Questo dispositivo metanarrativo permette all'autrice di innescare una strategia ironico-parodica, intesa qui nell'accezione proposta da Linda Hutcheon (2000)²⁷, che gioca con i suoi stessi romanzi, dimostrando, da una parte, la piena consapevolezza e dominio dei propri mezzi, dall'altra, una certa sensibilità postmoderna nello stabilire una distanza critica con essi e, più in generale, con l'atto stesso di scrivere fantascienza. Ad esempio, in uno scambio di battute tra Ched Medley e l'amico Mitchell Barclay, professore di matematica, quest'ultimo assume il ruolo dell'intellettuale 'apocalittico', rimproverando a Ched di perdere il tempo con «fanfaluche» che «distorcono il senso di realtà nei giovani» proponendo «evasioni irrealizzabili» (Rambelli 1960h: 10). Ched ribatte affermando che scrive fantascienza perché si diverte e perché i lettori si divertono. Allo stesso tempo difende il proprio romanzo, sintetizzando in poche righe sia quella matrice ideologica,

²⁷ Ossia come «a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text» (Hutcheon 2000: 6).

progressista e ottimista del modello tecno-evolutivo soggiacente alle narrazioni fin qui analizzate, sia la definizione stessa del 'suo' superumano:

La mia è soltanto una storia di un futuro che mi auguro possa essere reale per tutti, fra cento anni o fra seicentomila, quando gli uomini saranno resi migliori dalla conquista dello spazio. La civiltà umana conta così pochi millenni di esistenza che le possiamo far credito d'essere suscettibile di evoluzione verso il bene. E le mie storie...ho messo insieme umani, sirenidi, ornitoerpeti, imenotteri giganti in una specie di fratellanza universale quando le persone per bene si sparano addosso perché ancora non hanno deciso se un uomo dalla pelle scura è un uomo davvero od una bestia immonda. Ho voluto illudermi che questo consorzio di civiltà abbia sconfitto malattie, la fame ed il crimine. Potrai accusarmi al massimo di manicheismo, perché ho schierato gli Esseri Civili contro i Guttork, che incarnano il male e la barbarie. Ed ho riassunto in Ivar le virtù positive di questa solidarietà universale: ma ne ho fatto un uomo né immortale, né invulnerabile, né insensibile, un uomo la cui superiorità sulle altre creature è soltanto morale, la cui forza è soltanto la sua scienza. Un uomo come la mia fede personale mi induce a credere che fra milioni di anni potranno essere tutti gli uomini (Rambelli 1960h: 10-11).

Il gioco metaletterario permette a Rambelli, attraverso Ched, sia di mostrare una consapevolezza ironica dei propri limiti – «potrai accusarmi al massimo di manicheismo» —, sia di esplicitare una latente sfiducia nel genere umano come base paradossale del suo ottimismo progressista, che si manifesta più come speranza – illusione – proiettata in un futuro mitico, che come effettivo convincimento di una possibile realizzazione. È qui, credo, che avviene il punto di svolta definitivo nella metamorfosi del superumano rambelliano, che verrà innescato definitivamente da un altro dispositivo metaletterario: l'incontro tra il personaggio e il suo autore. Ivar si presenterà infatti a casa di Ched, precipitando il fattore scatenante che metterà in moto la trama del romanzo. L'autrice è però pienamente cosciente del fatto che, trattandosi di un romanzo di fantascienza, questa metalessi narrativa, non può esaurirsi in se stessa. Infatti, se nei chiari riferimenti metateatrali pirandelliani o nel fantastico, l'impossibilità dell'incontro tra personaggio e autore non chiede, né deve chiedere spiegazioni per assolvere alla sua funzione²⁸, la fantascienza necessita di un'apparenza di consequenzialità logica, di un effetto cognitivo. E così, dopo il primo impatto straniante, è proprio l'incontro tra Ivar e Ched a divenire il soggetto attorno al quale si

²⁸ Per una proposta teorica moderna sulle differenze tra generi narrativi non mimetici rimando a Roas (2011).

formulano differenti ipotesi che riescano a giustificare la possibilità dell'effettiva presenza di Ivar nel mondo 'reale'.

A questo punto, però, le riflessioni dei due personaggi non possono che condurre ad ipotesi metafisiche. Che si chiede se in qualche modo abbia potuto captare e riprodurre inconsciamente delle emanazioni di una realtà effettivamente esistente in un'altra parte dell'universo; Ivar, invece, ritiene di essere il prodotto concreto dello sforzo immaginativo di Ched, reso tangibile da una legge di necessità²⁹ (61-64), un espediente 'cognitivo' che permette all'autrice di mantenere in piedi l'edificio fantascientifico del romanzo.

Ivar sa che Ched lo ha plasmato sul modello idealizzato del fratello minore George, che Ched considera un essere straordinario, ma che in realtà è meschino e traditore. Su Thule, Ivar si rende conto che la vera natura del modello si sta a poco a poco impossessando di lui, lo sta sopraffacendo, corrompendolo e compromettendone il giudizio e la missione di salvare il suo popolo. Così, decide di raggiungere il suo inventore per convincerlo a eliminare George. Una volta sulla Terra, però, si rende conto di non essere capace di commettere o far commettere un omicidio, anche se la vicinanza del vero George e degli esseri umani in generale, ne offuscano ancor più il giudizio e lo piegano a certe pulsioni vanagloriose e megalomani. Alla fine però, afferrandosi ancor di più al suo senso etico e morale, deciderà di abbandonare per sempre la Terra, non prima di aver rivelato a Ched quale sia la vera natura del fratello.

La svolta del superumano rambelliano è quindi molto evidente. Non solo egli non è il frutto dell'evoluzione come Sigurd o Percy, ma l'umanità stessa infetta la sua perfezione e ne mette in pericolo l'esistenza. E così, il rapporto personaggio/autore tra Ivar e Ched passa a rappresentare una dialettica mai risolvibile tra un ideale di perfezionamento umano e una realtà che ne respinge continuamente i presupposti. Eppure, anche qui, questa dialettica in apparenza rigida e irrisolvibile viene decostruita dall'interno attraverso il registro ironico-parodico del testo che attiva un'ennesima zona di vicinanza. Sia Ivar che Ched sembrano infatti consapevoli di essere parodie di se stessi, o meglio dei 'tipi' che rappresentano. Basti considerare come Ivar si presenta per la prima volta a Ched:

Sono Ivar. [...] Sono 'colui' cui tu hai pensato, da un tempo che non conosco, ed oggi soltanto ho potuto scegliere di venire fino a te. Non mi sono materializzato davanti alla tua casa, non ho distrutto epoche per risalire a questo momento, non ho percorso cieli a superelevità, facendomi svolazzare dietro un mantello da melodramma. Ho lasciato il mio ricognitore nascosto in una

²⁹ Rambelli impiegherà questo espediente anche per giustificare i viaggi nel tempo nel suo seguito a *Le armi di Isher*, rifacendosi al concetto di *ananké* della religione greca antica.

cava di tufo, fra Bracciano e Cesano, in un posto dove non vanno nemmeno le pecore. Poi ho raggiunto la strada provinciale ed ho chiesto un passaggio al primo automobilista che passava di lì, fino a Roma. Poi, sono venuto da te. Troverai senza dubbio ridicolo il fatto che Ivar di Thule sia sceso davanti alla tua porta da un volgare tassì, vecchiotto, per giunta, ma questa è la verità (Rambelli 1960h: 17).

Con queste parole, Ivar neutralizza qualsiasi *sense of wonder*, si fa beffe del famoso supereroe volante e ricopre la sua 'venuta' con un'ironica patina triviale. Ma anche lo stesso Ched, modellato in qualche modo sul personaggio del borghese alienato, tipico della letteratura e del cinema italiani, a cavallo tra gli anni cinquanta e sessanta, incarnati soprattutto dal cliché dello scrittore o intellettuale tormentato³⁰, viene convertito in un anonimo professore di letteratura e mediocre scrittore di *space operas*. Ched è troppo edulcorato, melodrammatico e schizofrenico per essere credibile, ma ne è anche cosciente, tanto da dichiarare nel finale: «mi stavo comportando come un personaggio di uno degli inverosimili melodrammi italiani dell'ottocento» (99). Non mancano inoltre alcuni accenni di autoreferenzialità, come quando Ched confessa a Mitchell di essere stato visitato da un suo personaggio e questi lo prende in giro: «Sarebbe imbarazzante se ti fossi attirato in casa un rospo centauriano od anche uno di quegli avventurieri donnaioli e dal disintegratore facile, sempre nei guai con i gangsters e i poliziotti, che popolano i romanzi del tuo amico Bree» (39). Bree era lo pseudonimo dello scrittore Gianfranco Briatore, all'epoca amico di Rambelli e autore anch'egli per la collana «Cosmo».

Attraverso l'approccio parodico attivato dagli espedienti metanarrativi che abbiamo osservato – il racconto nel racconto, il personaggio in cerca d'autore, l'autoreferenzialità— Rambelli crea un romanzo di 'metafantascienza' dotato di interessanti spunti di riflessione e ulteriori sconfinamenti nella dialettica sé/altro e nel *divenire superumano*. Purtroppo, dopo un inizio promettente, aperto a differenti questioni ontologico-esistenziali, il romanzo scade, anche stilisticamente, sempre più in un fotoromanzesco 'dramma della gelosia' con il climax ridotto alla rivelazione del tradimento di Millie, la moglie di Ched, con il fratello George.

Ciononostante, rimane un'opera importante per intendere la trasformazione del superumano, che da possibilità 'evolutiva', come negli esempi di Sigurd e Percy, si converte in una possibilità unicamente 'creativa' ed extraumana, ovvero ideale di perfezione raggiungibile solo attraverso la finzione narrativa. Ciò sarà ancora più evidente negli ultimi due esempi di

30 Si veda ad esempio, Enrico Steiner, personaggio tragico de *La dolce vita*, che usciva proprio nel 1960, o dei protagonisti della «trilogia dell'incomunicabilità» di Antonioni, o il personaggio di Riccardo Molteni, lo scrittore tradito ne *Il disprezzo* (1954) di Alberto Moravia, romanzo poi felicemente trasposto al cinema da Godard nel 1963.

superumano, nei quali Rambelli stabilisce una relazione intertestuale con la tradizione letteraria mitica per costruire un altrettanto mitico futuro.

La terza metamorfosi, infatti, si produce in *LF*, adattamento fantascientifico del poema di Gilgamesh. La struttura del romanzo riprende inizialmente quella delle sue prime *space operas*: un vastissimo impero galattico proiettato in un futuro lontanissimo nel quale gli esseri umani dominano, quale razza prescelta, su tutte le altre razze aliene. In questo scenario ‘classico’ si snodano gli episodi del poema epico che l’autrice attinge da varie fonti³¹, come specifica lei stessa nella presentazione autografa.

Il romanzo ha come protagonista Fars, il giovane eletto dal popolo dell’impero di Lampsas per diventare il nuovo Dio-Re e ricevere il titolo di Gilgamesh. Fars riprende in gran parte i tratti fisionomici, caratteriali e intellettuali dei superumani precedenti, una specie di Ivar mediorientale, dotato di una bellezza delicata, una predisposizione naturale agli studi scientifici e un’estrema probità.

Qui però Rambelli accentua la carica mitico-divina del titolo di Gilgamesh, sancito da un rituale che prevede l’ascesa del giovane Fars in cima alla Rocca della città imperiale, dove il suo destino è deciso dalle «Entità», esseri divini e immateriali. Al pari di Ivar, anche Fars subisce le conseguenze della sua condizione semi-divina: «Fars, nell’appartamento reale della Nave, era solo. Solo come un prigioniero, come si conveniva ad un Dio incarnato» (Rambelli 1961h: 17). Qui la questione religiosa diventa anche l’elemento ambiguo che alimenta la narrazione. Fars è un sovrano-scientziato, guidato da un razionalismo estremo, ma la tradizione e il dogmatismo istituzionale lo costringono a mantenere la messinscena divina agli occhi dell’impero, alimentando un fanatismo popolare di cui approfittano alcuni governanti locali per imporre la propria volontà. Il ribelle Enkidu, che guida la resistenza contro questi governanti, decide di sfidare a duello il Gilgamesh Fars per provare al popolo che si tratta *solo* di un essere umano come tutti gli altri³². Impressionato dal coraggio e dalla lealtà di Fars, Enkidu non solo gli risparmia la vita, ma decide di riconoscere la sua autorità e di convertirsi nel suo braccio destro. A partire da quel momento, tra i due eroi si stabilisce un’amicizia profonda nonché una collaborazione che si trasforma in una simbiosi necessaria a mantenere l’equilibrio e il buon governo dell’impero. Da una parte, la razionalità apollinea di Fars sarà dedicata alla ricerca di una soluzione al problema che attanaglia l’impero, ovvero la rapida conversione dei soli in *nova*, un fenomeno che condannerebbe gran parte dell’universo a una fine certa; dall’altra, l’intelligenza più istintiva e dionisiaca di Enkidu verrà impiegata per stabilizzare i differenti regni dell’impero.

³¹ Per una concisa ma esauriente analisi testuale del romanzo, che compara fonti ed esamina le diverse strategie stilistiche e retoriche impiegate dall’autrice, rimando al recente articolo di Alberto Sebastiani (2021).

³² Qui Rambelli si rifà a una versione dell’epopea nella quale Enkidu affronta e vince Gilgamesh.

Questo equilibrio si spezza quando Fars ed Enkidu atterrano sul pianeta Thoras, sottomesso al volere della sacerdotessa Aserat, una delle molte varianti legate alla dea Ishtar, come Inanna o Astarte. La sacerdotessa ha creato il terribile mostro Khumbab, che nell'epopea originale è il guardiano divino della Foresta dei Cedri, il luogo dove risiedono gli dei, mentre qui si converte in una creatura cosmica di sicura ispirazione lovecraftiana, sospeso tra il materiale e l'immateriale, i cui innumerevoli tentacoli servono per nutrirsi delle paure e delle angosce degli esseri a cui si afferra. Enkidu e Fars riescono a sconfiggerlo, ma mentre cercano di fermare le ambizioni di potere della sacerdotessa, questa uccide Enkidu prima di essere a sua volta colpita a morte da Fars.

La morte di Enkidu spinge Fars a considerare la propria impermanenza e a decidere di andare alla ricerca del segreto dell'immortalità, poiché considera che solo in questo modo potrà avere il tempo di portare a termine la sua missione per salvare l'impero. Inizia così un'esplorazione interstellare che lo spingerà al di là dei confini dell'impero, – versione galattica della catabasis – ma il segreto gli sfugge di mano continuamente fino a quando non giungerà su Ghamar, pianeta simile a Lampsas, ma evolutivamente più arretrato. Qui, Fars verrà condotto di fronte all'immortale e saggio Utnapshtin, – variante mesopotamica del Noé biblico – che gli rivelerà il segreto dell'immortalità: l'erba della vita che giace in fondo al lago. Per ben due volte, Fars avrà l'occasione di impossessarsene, ma in entrambi i casi sarà posto di fronte a un bivio etico, che gli imporrà di scegliere tra l'erba della vita e la vita di altre persone. Fars sceglierà così di rinunciare all'immortalità, ma giurerà di perseguire la sua missione di salvare l'impero fino alla fine dei suoi giorni.

Dal punto di vista dell'ortodossia fantascientifica, questo adattamento costituisce un esempio tanto audace quanto arduo di conciliare la dimensione mitica, sempre preponderante, con un effetto cognitivo che mantenga l'apparenza di plausibilità logico-consequenziale. Qualche anno più tardi, la stessa Rambelli, con la solita autocritica ironica, commenterà il suo 'massacro' del poema epico affermando che «della barbara grandezza del Gilgamesh originale nel mio Gilgamesh Fars, tormentato ed evanescente filosofo, non era rimasto proprio neppure un riflesso» (Rambelli 1977a: 145). Ritengo invece che si tratti di un tentativo dignitoso, percorso inoltre da un'interessante corrente dialettica tra due visioni del concetto di religione: come ritualismo deterioro e come anelo di trascendenza.

La metamorfosi del superumano rambelliano potrebbe trovare una possibile via di realizzazione nella quasi-simbiosi tra l'apollineo Fars e il dionisiaco Enkidu e attraverso l'ottenimento dell'immortalità, ma Enkidu viene ucciso e Fars rinuncia all'erba della vita. Questo processo troverà invece un suo compimento in *PLB*, nella quarta e ultima metamorfosi, dove Rambelli riuscirà a fondere l'apollineo e il dionisiaco nella figura di Achille.

Nel suo ultimo romanzo ufficiale, l'autrice torna a impiegare l'espedito della razionalizzazione fantascientifica del mito, ma anziché adattare una sola opera sceglie, più proficuamente, di utilizzare differenti fonti della tradizione storica ed eroico-mitica classica, – tra cui principalmente l'*Iliade*, ma anche la *Teogonia* e l'*Achilleide* e le storie-leggende di Alessandro Magno e della regina faraone Hashepsowe – per costruire una narrazione originale in chiave fantascientifica. Di quest'opera mi interessa qui sottolineare il ruolo di Achille, il personaggio principale che viene ripreso da Rambelli dopo la sua prima apparizione in *DA*, più di vent'anni prima, dove costituiva ancora l'antitesi di Sigurd: l'uno mite, logico e razionale, l'altro istintivo, violento e bellicoso; l'uno autoritario e paternalista, ma anche pronto al sacrificio per il bene collettivo; l'altro anarchico e passionatamente individualista; l'uno in cima ad un'ipotetica evoluzione umana, l'altro alla base.

In *PLB*, Achille assimila la coscienza etica e la vorace curiosità scientifica di Sigurd, ma mantiene un'istintiva autonomia e avversione verso l'autorità e il potere costituito: è sostanzialmente un anarchico che si pone al servizio di una causa, ma una volta portata a termine torna a dedicarsi a se stesso. Inoltre, come il resto dei personaggi del romanzo, Achille è collocato definitivamente al di fuori dalla storia umana, in una dimensione contigua, ma parallela, un ideale incarnato mai raggiungibile. L'umanità rimane sul fondo, sfuocata o filtrata dai mezzi di comunicazione di massa, senza quasi interazione con i protagonisti del romanzo, se non come oggetto di osservazione in sé, come esemplare da studiare, criticare e perfino deridere.

Alla fine di questo ideale percorso metamorfico del superumano quindi, Rambelli ribalta la sua posizione rispetto al modello tecno-evolutivo del suo periodo «Cosmo». L'essere umano non può più né evolvere né trascendere se stesso, fa parte di una massa informe e irrazionale che ha prodotto una società nella quale lo sviluppo scientifico-tecnologico non ha più alcun nesso di reciprocità con una evoluzione etica e morale. Lo scetticismo di Rambelli, già presente *in nuce* nei precedenti romanzi, raggiunge qui il suo punto culminante.

Rambelli, dunque, si appropria del tema fantascientifico classico del superumano, ma il suo sviluppo non segue né il nietzscheismo futurista alla Marinetti, né il supereroe tecnomediato o geneticamente alterato dei fumetti e della narrativa fantascientifica campbelliana. Il superumano di Rambelli è piuttosto un compromesso tra il filosofo-guida platonico e lo scienziato-eroe del modello tecno-evolutivo. Il suo potere deriva dalla conoscenza, dalle sue capacità intellettuali e dalla forte disposizione etico-morale. Rambelli applica questo modello a tutti i suoi superuomini, ma li allontana progressivamente dall'umanità per convertirli in un'utopia ideale proiettata nel futuro e pervasa da scetticismo. Questi ideali, quindi, possono esistere solo al di fuori della realtà umana, sia a livello diegetico, sia attraverso un gioco intertestuale che li individua come creazioni letterarie. Se Ivar era già

cosciente di essere un personaggio fittizio, ma ancora solamente legato al suo mondo intratestuale, Gilgamesh e Achille dialogano già extra-diegeticamente con la tradizione culturale del lettore, cortocircuitando, in una bolla astorica, i miti passati con quelli ipotetici futuri, escludendo sistematicamente il presente.

5.1.3. *L'altra faccia dell'alieno*

Uno dei maggiori stimoli per uno scrittore di fantascienza consiste nella possibilità di spingersi al di là delle frontiere dell'ignoto, parafrasando il titolo del famoso saggio di Vittorio Curtoni. L'esplorazione dell'ignoto può essere intesa come speculazione su ciò che potrebbe esistere al di fuori del nostro piccolo mondo, come desiderio (o timore a seconda dei casi) di non essere soli nell'universo, come scommessa sulle probabilità effettive di un 'contatto', di volta in volta aizzata da fantomatici avvistamenti e delusa dalle osservazioni scientifiche, in una frustrazione che si riassume nel 'paradosso di Fermi'. Ma può anche essere intesa come scintilla che avvia un viaggio interiore, un'indagine sulla propria soggettività.

Spesso, la membrana che separa l'interno con l'esterno si rivela porosa e, come ricorda Solmi, è sempre al di là delle colonne d'Ercole che cominciano «i turbini, i mostri, le luminose Atlantidi» (1971: 70). La fantascienza ha spesso incarnato questo doppio aspetto dell'ignoto nella figura dell'alieno. A volte come possibilità concreta di scoprire (o essere scoperti) da forme di vita intelligente extraterrestre; altre volte come personificazione delle nostre angosce, paure, desideri. E così, le diverse manifestazioni dell'alieno che popolano le narrazioni fantascientifiche, nell'esplorarne le variegate possibilità ontologiche – morfologia, composizione organica, base biochimica, ecosistema, lingua, cultura, struttura sociale, cognizione, tecnologia – rivelano anche la molteplicità di ipotesi che oscillano tra l'interno e l'esterno del soggetto.

L'alieno può essere un aggressore o un aggredito, un nemico o un amico, una minaccia o una fonte di soccorso; può essere dotato di una forma di intelligenza superiore o inferiore alla nostra; può essere un osservatore esterno e passivo delle nostre azioni, un giudice morale, un demiurgo, oppure una rappresentazione della nostra immoralità; o ancora potrebbe essere una proiezione utopica di una versione migliore di noi stessi, o il simbolo di un'ipotesi per una differente organizzazione politica, sociale, culturale e/o economica della nostra 'realtà'. In ogni caso, come si evince anche da questo semplicissimo inventario, l'alieno è sempre una rappresentazione dell'*altro* a partire da un 'noi', o da un 'sé', da un soggetto dominante in un dato contesto sociale, culturale, storico il quale, come risaputo, si definisce proprio attraverso la differenza con l'altro termine di questa dialettica. La

fantascienza classica statunitense è stata sempre piuttosto conservatrice in questo senso, tanto che, come rivela Helen Merrick «[t]he ‘alien’ could signify everything that was ‘other’ to the dominant audience of middle-class, young white Western males – including women, people of colour, other nationalities, classes and sexualities.» (Merrick 2003: 243). A metà degli anni settanta, Ursula Le Guin lamentava il «brainless regressivism» ancora dominante nella fantascienza statunitense e che popolava le figurazioni dell’alieno fantascientifico:

If you deny any affinity with another person or kind of person, if you declare it to be wholly different from yourself—as men have done to women, and class has done to class, and nation has done to nation—you may hate it, or deify it; but in either case you have denied its spiritual equality, and its human reality. You have made it into a thing, to which the only possible relationship is a power relationship. And thus you have fatally impoverished your own reality. You have, in fact, alienated yourself (Le Guin 1975).

Rambelli rielabora la figura dell’alieno in linea con quanto osservato riguardo alla colonizzazione e al superumano, attivando cioè posture e strategie che sabotano in qualche modo il modello assimilato, creando zone di vicinanza che contestano la dialettica sé/altro.

In *S-f and mythology* (1963), Rambelli proponeva una periodizzazione della fantascienza suddivisa in tre fasi, in ciascuna delle quali prevarrebbe una configurazione dell’alieno su tutte le altre: una fase teratomorfica, nella quale l’alieno è rappresentato come mostro e raffigurerebbe incarnazioni del male, entità pericolose o minacciose; una fase teriomorfica, nella quale l’alieno possiede un aspetto animale e rappresenta la possibilità di raggiungere uno stadio di consapevolezza cognitiva ed etica superiore, orientata verso una concordia universale, un’idea che l’autrice mutua da Clifford Simak; e infine una fase antropomorfica, associata all’auge della fantascienza sociologica e rappresentata generalmente da figure aliene umane o umanoide.

Questa ripartizione morfologica dell’alieno organizzata basilarmente attorno a linee morali, non si discosta in realtà poi molto dai principi generali che regolano le varie raffigurazioni dell’alieno (e più in generale dell’*altro* non realista) in una scala che va dal mostruoso/maligno all’umano/benevolo (Killheffer, Stableford and Langford 2021). In realtà però, – e la questione è già stata toccata in parte nella sezione dedicata alla colonizzazione spaziale – Rambelli spesso contraddice o altera sensibilmente questi principi.

In linea generale, infatti, la gran parte della produzione narrativa di Rambelli rientra nella configurazione antropomorfica, dove il nemico, l’*altro* minaccioso è spesso anch’egli un essere umano, o umanoide. In altri

casi, Rambelli ricorre al motivo dell'alieno saggio che giudica il terrestre, come nel racconto *Soluzione media* («Cosmo» 49, 1960) in cui un'antichissima civiltà extraterrestre antropomorfa, chiamata Edialy (anagramma di *Iliade*) ha la missione di scoprire nuove specie sparse per l'universo e valutare se queste abbiano i requisiti necessari per unirsi alla Civiltà Galattica, una federazione interplanetaria il cui scopo è il raggiungimento di una fratellanza e concordia universali. Gli Edialy sono indecisi se includere o meno i terrestri poiché i dati a loro disposizione sono contraddittori e possono essere contrastati solo da un'esperienza diretta di uno di loro sulla Terra. Una volta a contatto con i terrestri, il protagonista si renderà conto della loro meschinità e ignoranza e li abbandonerà al loro destino. In questo racconto breve, Rambelli ribalta il tema del terrestre che studia la specie aliena, che lei stessa aveva esplorato in *SP* e affida le caratteristiche del superumano in forma collettiva agli Edialy, descrivendoli come saggi filosofi, moralmente elevati e semi-immortali.

In narrazioni di questo tipo, nelle quali prevale o è determinante la configurazione antropomorfa, gli elementi teriomorfi o teratomorfi che l'autrice a volte introduce, fungono solo da sfondo per incrementare il *sense of wonder* e l'effetto straniante, conformando una sorta di ecologia aliena, che emerge dal testo attraverso descrizioni di ambienti o enumerazioni di civiltà, fauna o flora extraterrestre. Il racconto summenzionato presenta un esempio di questa tecnica, impiegata per introdurre i principi etico-morali che guidano la metodologia di scelta degli Edialy:

La loro stessa fede inibiva loro la capacità di operare discriminazioni fra gli uomini del quinto pianeta di Castor appartenenti ad una cultura evoluta al punto di dominare con uno sforzo mentale la crescita delle piante e di realizzare una forma primitiva di telecinesi istantanea attraverso distanze rilevanti, ed i grossi bachi pensanti di Lujanta, capaci appena di consorziarsi in elementari nuclei tribali, od i cetacei che andavano faticosamente conquistando una civiltà primordiale sulle rive degli immensi oceani di Carittia, l'unico pianeta di Chior (Rambelli 1960a: 92).

Per costruire l'alterità extraterrestre, l'autrice ricorre a vari espedienti linguistici o retorici. Si veda ad esempio il brano seguente, tratto dal finale di *ST*, in cui una delegazione di alieni atterra nel centro di Roma per riportare Ivar a Thule:

Poi, gli Esseri Civili uscirono. Una sirenide di Seykus, che si trascinava pesantemente sulle pinne, nella luce dei riflettori che traeva scintillii elettrici dalla sua corazza di osteocoralli dei mari di Bletian; un elfo di Kalaandia, il visetto compunto fra le orec-

chie appuntite come ali; un ornitoerpete di Camrut, una specie di grosso uccello del paradiso, dalle grandi remiganti scarlatte ed il lungo corpo di rettile, coperto di scaglie splendenti di verde e di azzurro come alessandriti; un uomo, uno degli umani di Thule, abbronzato e un po' felino nella divisa color cobalto; ed uno degli imenotteri di Lamarventa, le elitre nervate di un nero vellutato, gli occhi composti in modo instancabile per assorbire quanto più fosse possibile della visione della Terra (Rambelli 1960h: 108)

Come si può notare, le differenti creature e le loro caratteristiche sono ottenute attraverso un accostamento o associazione tra termini provenienti da differenti discipline, campi semantici, riferimenti culturali e registri lessicali che si ricombinano creativamente. E così, accanto a creature fantastiche tradizionali (sirenide, elfo), troviamo neologismi composti (osteocoralli, ornitoerpete), terminologia specialistica dalla zoologia (remiganti, imenotteri, elitre) e mineralogia (alessandriti, cobalto) accanto a nomi comuni del regno animale (uccello del paradiso, rettile, ali, felino) e una topografia immaginata o leggendaria (Seykus, Bletian, Kalaandia, Camrut, Lamarventa, Thule) e così via.

Ciò che mi preme evidenziare però è che anche in queste apparizioni di contorno, la posizione dell'ethos autoriale riguardo all'alieno non antropomorfo è consistente con quando già osservato nei punti precedenti, in cui la dialettica sé/altro viene sovvertita, introducendo ambiguità nel modello assimilato. Nel primo esempio, gli Edialy accolgono nella Civiltà Galattica i bachi pensanti ma escludono i terrestri, così come nel secondo esempio, le creature extraterrestri si riconoscono nella simile denominazione di Esseri Civili, in *contrapposizione* agli esseri umani. E questa inversione è ancora più manifesta nelle (poche) narrazioni in cui l'alieno teriomorfo o, più raramente, teratomorfo, assume una ruolo più preminente.

Gli animali/alieni raziocinanti di Rambelli sono sempre creature benevole, pacifiche e spesso dotate di un'intelligenza e un senso etico-morale superiore a quelli umani³³. A livello morfologico, vengono estrapolati in genere dalla classe dei mammiferi, possiedono un aspetto grazioso e un carattere docile e mansueto. Ma anche nei rarissimi casi in cui l'alieno è raffigurato come *mostro*, non viene quasi mai associato al male, confermando così l'attitudine dell'autrice a impiegare strategie defamiliarizzanti. Rambelli sembrerebbe contraddire nelle sue opere quanto da lei stessa avrebbe dichiarato riguardo alla fase teratomorfica, relazionata a una tradizione di mitico-religiosa di mostri malvagi, dal folklore popolare fino ai BEM³⁴. In

33 In questi casi, l'alieno non antropomorfo sembrerebbe raccogliere il testimone del superumano.

34 È l'acronimo di "Bug-Eyed Monsters", il termine con cui si indicavano i mostruosi e minacciosi nemici alieni nelle narrazioni delle riviste statunitensi della *golden age*.

realtà, nello stesso intervento, Rambelli suggerisce che la differenza fra una fase e l'altra è più che altro una questione di prospettiva, di diversa attitudine verso l'*altro*:

[...] the alien beings of theriomorphical science fiction [...] are no longer monsters, independently from their physical look, which might be strange or even disgusting to human eyes: they are simply "different" to men, but they have a common substratum represented by what Simak calls, in his *Here gather the stars*, 'cosmic humanity'. That is, a common basis of ethical and philosophical reasoning which is thought to be necessarily shared by all the hypothetical reasoning races of the Universe (Rambelli 1963f: 123).

L'autrice accoglie pienamente la lezione del suo mentore virtuale, Clifford Simak, alla quale sovrappone però una patina in più di scetticismo: per Rambelli infatti, il vero mostro si nasconde sempre nell'essere umano (o forse, più accortamente, nell'uomo).

Per questa ragione, a parte sporadiche eccezioni, quando l'autrice si serve dell'alieno non antropomorfo, la sua funzione si muove lungo due direttrici principali, che sono in fondo due facce della stessa moneta: a) l'alieno come contraltare della *hybris* umana; b) l'alieno come esempio di raziocinio e probità.

Lungo la prima direttrice si muove l'extraterrestre di *Punto d'incontro* («Cosmo» 35, 1959). Questo racconto lungo è strutturato da due narrazioni alternate che avanzano simmetricamente a poco a poco fino a convergere, come suggerisce il titolo, in un punto d'incontro finale. La prima narrazione assume il punto di vista di Mlui, abitante della città di Llwoor, situata su un pianeta di una galassia remota. Con puntiglio etnografico, Rambelli descrive dettagliatamente la civiltà di Mlui, collocandola morfologicamente sul versante teratomorfico dell'alieno, ma cognitivamente sullo stesso piano umano, se non superiore. Rambelli descrive gli abitanti di Llwoor come creature grandi più o meno come cani lupo, di colore verdastro e pelosi, dotati di otto pseudopodi al posto degli arti, – quattro inferiori e quattro superiori – e una proboscide. Sono anfibi e suddivisi in tre sessi: femmine, maschi e neutri. Le femmine sono in media più grandi degli altri due sessi e hanno il diritto alla poliandria (almeno tre mariti fissi, più altri quattro di riserva, oltre ad alcuni a tempo determinato). In un tempo remoto, abitavano le profondità dell'oceano di metano che ricopre la quasi totalità del loro pianeta, ma nel corso dell'evoluzione emersero in superficie e ora vivono in città galleggianti, avvolti da un'atmosfera di idrogeno, cloro e ammoniaca. Si autodefiniscono Razza Eletta e adorano delle divinità chiamate i Padroni del Cielo. Sono scientificamente e tecnologicamente avanzati, hanno sviluppato

il volo spaziale e la loro più alta manifestazione artistica consiste nel creare elaboratissimi intrecci di corda. Nodi e groppi stanno anche alla base del loro linguaggio, che l'autrice probabilmente estrapola dai *quipu* delle civiltà Inca.

Mlui viene visitato da un emissario dell'anziano Mru, sovrano-scienziato che gli propone una missione spaziale per scoprire nuove civiltà intergalattiche.

La seconda narrazione è focalizzata su Sherwood Garner, giovane pilota terrestre di voli interplanetari turistici a cui viene parimenti offerta l'opportunità di lasciare il suo lavoro e la Terra, per affrontare una missione esplorativa intergalattica, il cui scopo è entrare in contatto con civiltà extraterrestri senzienti. Sherwood accetta la missione e s'imbarca sull'astronave *Kappa* —la stessa di *CM* di cui ritroviamo anche alcuni membri dell'equipaggio. Il racconto si alterna tra le vicende di Mlui e quelle di Sherwood, insistendo sulla necessità di ingaggiare rapporti diplomatici e di pace qualunque sia la natura e l'aspetto degli eventuali alieni incontrati. Le due storie finalmente convergono quando Mlui e l'equipaggio terrestre, senza sospettare della reciproca presenza, atterrano su un pianeta la cui conformazione è molto simile a Llwor. Mentre Mlui, estasiato, si tuffa nell'oceano di metano che gli ricorda la sua terra, poco distante, i terrestri, disillusi dal trovarsi su un ennesimo pianeta inospitale e disabitato, decidono di ripartire non appena prelevati alcuni campioni di materiale. Nel perlustrare l'area, Sherwood giunge fino all'orlo della banchisa di fronte all'oceano e Mlui si accorge subito della sua presenza:

Per poco non svenne per l'orrore. Il suo paradiso, quel bellissimo mondo gemello della sua terra, era abitato: la cosa scura che aveva scorta da lontano era viva, ed era un mostro. Era grosso tre volte più delle più grosse femmine, ed aveva una pelle lucente come un metallo bruno. Non strisciava sul ghiaccio, ma si teneva ritto su due pseudopodi di esagerata lunghezza, così rigidi che pareva fossero sostenuti da una complicata struttura interna. Altri due gli pendevano dai lati delle spalle e terminavano in cinque piccole appendici mobili. La testa era coperta da una sorta di cappuccio trasparente, e Mlui non capì come quell'essere potesse cibarsi, poiché non aveva proboscide. Aveva solo due occhi, che velava ogni poco con una specie di pellicola, rosea e liscia e ripugnante come il resto dell'epidermide del viso, una specie di centro della faccia e sotto s'apriva un mobile taglio orlato di un rosa più acceso. (Rambelli, 1959b, p. 117)

Nonostante il disgusto e l'orrore che gli provoca il terrestre, Mlui sente il dovere di eseguire gli ordini di Mru per stabilire contatti diplomatici con altre specie e «offrire pace e amicizia a quel mostro» (117). Dalla prospettiva opposta, Sherwood si avvede di qualcosa che si muove nell'oceano e che si sta avvicinando. Mlui solleva la proboscide in segno di saluto. Sherwood impugna il disintegratore e lo annienta: «Il lampo verde dell'antimateria esplose e svanì. Il ghiaccio ammoniacale fondeva in vapori bianchi che subito si ricristallizzavano. Della creatura otopoda non c'era più traccia» (118).

Il ribaltamento ironico offerto dal punto di vista del 'mostro' era un espediente già ampiamente impiegato nella fantascienza sociologica statunitense degli anni cinquanta, che stava assimilando la critica all'etnocentrismo e all'universalismo attraverso l'approccio empatico del 'mettersi nella pelle dell'altro'. A volte, questa tecnica si riduceva a un semplice stratagemma retorico per spiazzare il lettore e fornirgli un colpo di scena finale, come nel celebre *The Sentry* (1954) di Fredrick Brown. Altre volte, l'inversione ironica del punto di vista costituiva l'ossatura dell'intero racconto come in *The monsters* (1953) di Robert Sheckley. Il racconto di Rambelli è sicuramente più vicino a Sheckley che non a Brown, ma il suo approccio si distanzia da entrambi. Innanzitutto per l'assenza del colpo di scena. L'autrice adotta la tecnica quasi cinematografica del montaggio alternato, per fornirci due punti di vista simmetrici fin dall'inizio. Al lettore, come se fosse membro di una giuria di un tribunale, vengono sottoposti entrambi i casi e dovrà stabilire il verdetto. Ma è indubbio che il processo è pilotato, che il verdetto propende nettamente a favore di Mlui; anzi, scopriamo che sul banco degli imputati, alla fine, c'era solo il terrestre. Infatti, attraverso una descrizione più minuziosa del mondo di Mlui, Rambelli invita il lettore a empatizzare con l'extraterrestre, con un punto di vista alternativo, con una struttura sociale diversa, diverse sessualità, diverse priorità culturali, mentre con la controparte umana il rapporto rimane sempre freddo e distante.

Come ultimo esempio della prima direttrice lungo la quale si muove l'alieno rambelliano ho scelto una scena tratta da *LF*, nella quale l'autrice impiega la configurazione teratomorfica. Quando il Gilgamesh Fars intraprende il viaggio alla ricerca del segreto dell'immortalità, la sua prima meta è il pianeta Nieh su cui dimorano gli uomini-scorpioni dei quali le leggende narrano che possano vivere quasi in eterno.

Col loro orripilante aspetto dimorfo, gli uomini scorpioni conformano un esempio classico di biologia fantastica, assemblata combinando alcune strutture che Noel Carroll (1990) indica come costitutive dell'essere mostroso³⁵ e che Csicsery-Ronay considerando processi di ibridazione ana-

35 «Fantastic biologies, linking different and opposed cultural categories, can be constructed by means of fission and fusion, while the horrific potential of already disgusting and phobic entities can be accentuated by means of magnification and massification. These are

loghi, definisce «corpo grottesco» dell'alieno. Secondo il teorico, davanti al corpo grottesco la razionalità non è in grado di processare ciò che i sensi recepiscono, provocando un'istintiva reazione di terrore e/o repulsione derivata dalla percezione che ci sia 'qualcosa che non va' (2009: 185). È proprio questa la reazione che colpisce Fars e il suo esercito, quando si trovano al cospetto degli uomini scorpioni, a cui viene apparentemente affidato il ruolo di BEM.

Quando Fars si confronta con loro e li sollecita a rivelare il segreto della loro quasi-immortalità infatti, gli uomini scorpioni gli si scagliano feroce-mente addosso, scatenando una brutale battaglia che culmina con il sequestro di Bael, il luogotenente di Fars, e la ritirata dei suoi soldati, sovrastati in efferatezza e in numero dagli orripilanti alieni. Più che dall'orrore della battaglia, i soldati di Fars sono sopraffatti dall'aspetto degli avversari:

“Ti prego, Dio-Re” [...] “Interrompi i contatti. Noi non vogliamo vedere quegli esseri. Spara senza mirare. Intorno a noi, da ogni lato, vi sono soltanto loro, non puoi sbagliare. Ma non vogliamo...non sono capace di sopportare la loro vista” (Rambelli 1961h: 87).

Proprio nel momento in cui questo senso di repulsione viene esplicitamente confessato, però, l'autrice inserisce l'inversione ironica che ribalta la convenzione del mostro. Gli uomini scorpioni non hanno ucciso Bael, anzi, lo riportano indietro e offrono di restituirlo a patto che gli umani abbandonino immediatamente il pianeta. Sono gli esseri umani a costituire una minaccia per gli uomini scorpioni, ad avvelenare il pianeta con la loro sola presenza, pregiudicando la semi-immortalità degli indigeni. Infatti, come una specie di virus, la presenza degli umani condanna anche gli abitanti di Nieh all'invecchiamento e alla mortalità. «Il nome della vostra razza è morte» dice uno di loro e «contagiate con la vostra lebbra tutti coloro che avvicinate» (91). Con questo giro inaspettato, Rambelli trasferisce nuovamente il ruolo di mostro all'essere umano.

Per quanto riguarda la seconda direttrice, ossia l'alieno teriomorfo come rappresentazione di intelligenza e senso etico-morale superiori, vorrei tornare ai mansueti 'leoni' di *CM*. Dal punto di vista morfologico, Rambelli li assembla combinando caratteristiche di vari felini, ma a differenza degli uomini-scorpioni, qui la fusione non produce il corpo grottesco poiché le varie parti provengono dalla stessa famiglia di mammiferi combinate armonicamente. A queste caratteristiche fisiche l'autrice aggiunge un'attitudine mansueta e serena, conseguenza di una saggezza quasi mistica che s'ispira

primary structures for the construction of horrific creatures. These structures pertain primarily to what might be thought of as the biologies of horrific monsters» (Carroll 1990: 50).

al razionalismo aristotelico, riassunto qui dalla riflessione del leone Waugh nell'accogliere la spedizione umana:

Noi riteniamo che l'azione, essendo manifestazione di forze potenziali tendenti a esprimersi nel tempo e nello spazio, sia una strada più imperfetta della speculazione intellettuale, che è veramente pura quando si inserisce, immedesimandovisi, nella realtà immanente ed evolutiva dell'universo, che comprende le sue possibilità attuali e future. Tuttavia, l'impegno che vi ha spinti ad avventurarvi nello spazio alla ricerca della verità oggettiva è nobile e degno e siamo lieti di accogliervi con sentimenti di amicizia nella nostra casa (Rambelli 2007: 72).

I 'leoni' sono quindi creature superiori, ma pacifiche, umili e curiose e a cui l'autrice aggiunge facoltà sovranaturali, frutto di un'estensione speculativa del loro razionalismo filosofico: telepatia, estrapolazione di eventi futuri e capacità di ricombinare mentalmente le molecole dell'aria per creare 'visioni' tridimensionali. Queste facoltà saranno utili all'equipaggio terrestre per proseguire con la loro missione, ma ciò che conta qui è la costruzione di un ideale razionale ed etico-morale che Rambelli promuove più o meno direttamente in tutte le sue opere del biennio d'oro. L'ordine, il senso di pace ed equilibrio della civiltà dei leoni esce dal mero corpo alieno per trasfondersi nella descrizione ambientale della società simbiotica che questa specie ha instaurato con altri esseri, un quadretto bucolico ispirato alla cultura e architettura elleniche, nel quale giardini ordinati e armoniosi, aiuole floreali e sentieri di sabbia adornano candidi e simmetrici peristili. Attraverso una razionalità apollinea, Rambelli reinterpreta il sentimento di concordia universale mutuato da Simak e di cui gli esseri umani non sono gli ambasciatori, ma i destinatari.

Ancor più palesemente simakiane solo le creature di *Ma i fiori del prato* (1972), delizioso e malinconico racconto in appendice a *MF* e realisticamente ambientato nella sua Cremona natale.

In una casa di campagna alla periferia della città, vive un anziano e acciaccato ex-bidello in pensione. Di indole solitaria, a parte qualche giornata passata in trattoria, dedica la maggior parte del suo tempo a scrivere poesie nella speranza di poterle un giorno pubblicare. Una speranza alimentata da un suo ex-alunno, ora professore di letteratura nella stessa scuola dove il vecchio lavorava e con cui da tre anni si trova almeno una volta ogni quindici giorni per correggere e limare i suoi versi. Da qualche tempo, nel campo di girasoli dietro casa sua, vivono certe creaturine che il vecchio in un primo tempo scambia per scoiattoli, ma osservandoli meglio considera siano più simili a strani criceti con gli occhi turchini. Un giorno, uno di questi gli si avvicina e il vecchio comincia a ricevere dei pensieri

che riconosce come non suoi. Lo 'scoiattolo' sta infatti comunicando telepaticamente con lui e lo conduce all'interno del campo di girasoli dove giace una piccola astronave. Il vecchio scopre così che le creaturine vengono da un altro mondo e sono sulla Terra per una bizzarra missione: stanno cercando un oggetto o una forma che, indipendentemente dalla funzione, sia espressione della massima bellezza della civiltà umana. L'ex-bidello decide di aiutare lo 'scoiattolo' nella sua missione, portandolo in giro per i musei e le gallerie d'arte della città, ma la creatura non è soddisfatta. «Bisogna trovare una forma perfetta, che abbia una giustificazione logica comprensibile a chiunque. Bisogna trovare la bellezza assoluta della tua civiltà» (Rambelli 1972b: 133). Allora l'ex bidello lo porta con sé a Milano, approfittando di un appuntamento con un editore amico del professore, ma anche nella grande città, lo scoiattolo sembra deluso da tutto ciò che vede. Nel frattempo, l'incontro con l'editore – gentile, ma vago e sbrigativo – non soddisfa il vecchio, sempre più perplesso e deluso dalle sue poesie. Sulla via del ritorno, nei pressi dell'aeroporto di Linate, il boato di un aereo in decollo sorprende lo scoiattolo, colpito da quel velivolo in cui sembra riconoscere, finalmente, la forma perfetta che cercava. Quando più tardi il vecchio apprende la notizia della scomparsa di un aereo, capisce che sono stati gli scoiattoli e si sente tradito. La sua frustrazione aumenta quando riceve una lettera di rifiuto dall'editore per la pubblicazione delle sue poesie. Ciò precipita la sua già precaria condizione di salute e, colto da una dolorosa fitta al costato, sviene prima di poter chiedere soccorso. Quando riprende conoscenza si trova in ospedale. Solo e moribondo, si sente tradito da tutti quelli che gli hanno mostrato questa falsa gentilezza: il professore, l'editore e persino il piccolo alieno, che ha approfittato di lui per poi abbandonarlo. Ma non è così, lo 'scoiattolo' non solo lo visita in ospedale, ma cerca anche di realizzare il desiderio del vecchio, facendogli credere che la lettera di rifiuto dell'editore fosse un equivoco e consegnandogli, come dimostrazione, un centinaio di copie del suo volume. Il vecchio realizza immediatamente che si tratta di un altro trucco extraterrestre, ma è toccato dall'atto di amicizia disinteressata dello 'scoiattolo'. Ora può morire tranquillo, circondato da preziose copie rilegate delle sue poesie.

I toni pacati e malinconici, l'assenza di azione e di descrizioni barocche, l'ambientazione contemporanea, realista e più intima e un'atmosfera pervasa di dolore e solitudine ne fanno una produzione decisamente atipica per Rambelli, che potrebbe risalire al periodo in cui l'autrice elaborava la propria esperienza con il tumore. Rimane invece il tema ricorrente dell'amicizia, che qui si esprime nel rapporto profondo che si instaura tra il vecchio e il piccolo ma poderoso alieno. La derivazione simakiana, sottolineata anche dall'editore Mario Vitali nella presentazione del volume è piuttosto evidente. Gli 'scoiattoli' ricordano nell'aspetto alcune delle delicate creaturine dello scrittore statunitense, come i *venerables* (*Mirage*,

1950) e più probabilmente i *sitters* (*The sitters*, 1958) che si nutrono di bellezza. Rambelli però, ne fa creature decisamente più teriomorfe, una fusione tra scoiattoli e criceti, che infondono tenerezza e un senso di fragilità in chi le osserva:

Era così piccola, un niente fatto di pelliccia morbida e di occhi turchini e di un nasetto roseo e di zampe minuscole che sembravano caricature delle mani di un uomo, e lui avrebbe potuto schiacciarlo, ridurlo in poltiglia con un colpo di tacco, eppure quel cosino non aveva paura (Rambelli 1972b: 111).

Significativa la suddivisione di questo periodo in due immagini contrastanti: la prima tenera e delicata, la seconda cruda e brutale, che servono a rendere ancora più efficace l'idea che segue: «quel cosino non aveva paura». Le creaturine aliene non possono temere gli esseri umani terrestri, poiché dietro la loro apparente fragilità si nasconde una civiltà tecnologicamente ed eticamente superiore, che ribalta una volta ancora la prospettiva antropocentrica delle prime *space operas*, anche se, a differenza di quanto accadeva con i 'leoni', qui l'*umanità cosmica* Simakiana è ridotta ad una dimensione più intima.

Quest'idea, però, rimane radicata nell'autrice, che la riprenderà molti anni più tardi, quando avrà modo di svilupparla in forma più complessa e organica nel *sequel* di Isher, dando vita ad una civiltà di saggi erranti a partire da una rielaborazione ingegnosa dei terribili ragni creati da Van Vogt.

Infatti, in uno degli episodi finali di *The weapon makers* (1952)³⁶, secondo libro della saga di Isher, Robert Hedrock, – l'umano immortale fondatore dei negozi d'armi e iniziatore segreto della dinastia Isher – viene catturato da aracnidi giganteschi, che Van Vogt si limita a chiamare semplicemente ragni. Si tratta di una specie aliena tecnologicamente e scientificamente avanzatissima, ma dominata da una fredda logica che la rende apparentemente incapace di provare emozioni.

Quando Rambelli cominciò a studiare la possibilità di dare un seguito alla saga degli Isher, considerò che uno dei punti cruciali dello sviluppo della narrazione riguardava appunto l'origine dei ragni e le ragioni che avevano portato Van Vogt alla loro creazione. Nella postfazione inedita in cui l'autrice spiega la genesi del libro, viene evidenziato il fatto che i ragni di Van Vogt si comportano in maniera piuttosto bizzarra, minacciando più volte di uccidere Hedrock, ma senza mai portare a termine la loro sentenza, anzi, decidendo alla fine addirittura di resuscitare l'imperatrice Innelda.

³⁶ Il testo fu pubblicato per la prima volta in serie, sulla rivista *Astounding Science Fiction* dal febbraio all'aprile del 1943. Apparve poi in forma di romanzo nel 1947 e di nuovo nel 1952 in un'edizione completamente rivista per apparire come seguito di *The Weapon Shops of Isher* (1951), a sua volta un fix-up di tre storie precedenti. Il romanzo venne pubblicato in Italia nel 1953 nella collana «Urania», con il titolo *Hedrock l'immortale*.

Questa freddezza di facciata suggerì a Rambelli l'idea che dietro agli aracnidi si dovesse nascondere una specie aliena non così spietata e malvagia, ma capace di creare l'illusione di una creatura mostruosa, di un corpo grottesco capace di incutere timore nell'universo, non allo scopo di dominarlo, ma come stratagemma per difendersi:

Quindi, i ragni mostrati a Hedrock dovevano far parte della "maya", dell'inganno voluto dagli extraterrestri per proteggersi. Dovevano avere, in realtà, un aspetto diverso. Probabilmente umanoide. A questo punto entrò in gioco la mia venerazione per Simak e certi suoi adorabili extraterrestri. E mio figlio mi fece osservare che esseri tanto potenti ed evoluti, ben difesi, sia pure in modo passivo, dall'attacco di possibili nemici, dovevano essere necessariamente benevoli, pieni di gioia di vivere. La suprema sapienza porta a una suprema semplicità, a una serenità e a una gaiezza infantile. E gli extraterrestri di Van Vogt se ne andavano in giro per l'universo per esplorare e scoprire, con un unico fine, la conoscenza, la curiosità. L'immagine dei "nostri" extraterrestri si impose immediatamente: c'è un animale più curioso delle scimmie? Ed ecco i nostri extraterrestri diventare amabili uistiti alti un metro, graziosi e fragili, curiosi, assolutamente non-violenti, che avevano effettivamente ai loro ordini robot semiorganici a forma di ragni [...] Avevamo risolto l'enigma degli extraterrestri di Van Vogt servendoci scrupolosamente degli indizi contenuti nel secondo romanzo del ciclo, e potevamo sfruttarli a modo nostro (4-5).

Come per gli 'scoiattoli', anche dietro l'apparente fragilità delle piccole scimmiette aliene si nasconde un potere straordinario, che i Kleyai – questo il nome con cui l'autrice e il figlio Erik ribattezzano gli alieni – mettono al servizio del bene universale e della curiosità scientifica. Predicando un'assoluta non violenza, anche quando è a rischio la loro stessa vita, i Kleyai, davanti all'incombente minaccia della distruzione dell'universo, impiegano tutte le risorse di cui dispongono per mettere in salvo quante più specie possibili.

E così, i piccoli alieni delle più recenti produzioni rambelliane sono imbevuti delle caratteristiche intellettuali ed etico-morali del superumano, che Rambelli integra con una dichiarata influenza simakiana e una cosmovisione ispirata alle filosofie orientali di cui, in quel periodo, aveva già tradotto numerosi volumi.

L'alieno rambelliano, che aveva iniziato la sua carriera ancora dissimulato dietro la maschera di un 'demone', si converte rapidamente in un ideale di saggezza innocente che trascende l'umano, un umano già mediocre,

irrimediabilmente limitato, fallibile e probabilmente insalvabile, forse un'equivalente fantascientifico di quel piccolo borghese che per molti intellettuali degli anni sessanta e settanta rappresentava una morbosa condiscendenza con la società dei consumi. Anche attraverso l'alieno non antropomorfo traspare nuovamente quindi quella visione scettica dell'umanità, mediante la quale l'autrice, dissimulatamente ma non troppo, fa scendere l'*uomo* dal piedistallo antropocentrico.

CONCLUSIONI

Roberta Rambelli ha incarnato simbolicamente tutta una fase di formazione di una coscienza fantascientifica in Italia. Nella sua traiettoria come autrice e curatrice editoriale, sembrano riverberarsi, come in un dialogo osmotico con il proprio presente, le tensioni, ansie e desideri di un paese attraversato da una radicale trasformazione sociale, culturale, economica e politica. Un sostrato sul quale si deposita trasversalmente il progetto egemonico statunitense, di cui la produzione e diffusione della fantascienza in Italia ha costituito uno degli epifenomeni. L'influenza culturale statunitense contribuisce all'elaborazione di un universo imagotipico che contrappone soggettività universalizzanti e mitizzate (in genere *americane*) ad altre stereotipate e gerarchicamente inferiori (in genere un italiano infantilizzato ed esotizzato). Ho ipotizzato che questo processo contribuisce a generare una specie di schizofrenia del soggetto, ingaggiando, a livello di produzione culturale, una serie di strategie di assimilazione /mimetismo e resistenza/ disidentificazione che ho definito "sindrome del *Tu vuoi fa' l'americano*" e incarnate dalla canzone omonima e dal personaggio di Nando Mericoni nel film *Un americano a Roma*.

La fantascienza italiana è particolarmente sensibile a questo fenomeno giacché attraverso un intenso lavoro di traduzione di opere statunitensi, non solo ne assimila il «megatesto» e le forme grafico-estetiche delle riviste *pulp*, ma anche una certa dose di mimesi identitaria che si realizza, in una prima fase, nell'adozione di pseudonimi in gran parte americanizzanti e maschili.

La Roberta Rambelli autrice si fa paradigma di queste tensioni dialettiche, tanto nelle sue strategie autoriali, di cui l'impiego di pseudonimi è l'elemento più eclatante, quanto nell'approccio ai modelli narrativi statunitensi per l'elaborazione delle sue opere, caratterizzate da strategie che ne sabotano o quanto meno ne problematizzano i presupposti ideologici dall'interno. Nell'autrice, la crisi del soggetto tocca anche e soprattutto questioni di genere. Se lo pseudonimo americanizzante è quasi un obbligo per

la gran parte degli autori, la scelta di un camuffamento sessuale lo fu meno per altre autrici a lei contemporanee, il che potrebbe indicare in Rambelli la volontà di mettere in discussione spazi normativamente dominati dal maschio, un'ipotesi corroborata anche dalle varie strategie defamiliarizzanti impiegate nelle sue opere.

Durante la prima metà degli anni sessanta, attraverso il lavoro di curatrice editoriale, Rambelli riesce effettivamente a occupare una posizione di (relativo) potere all'interno della comunità fantascientifica italiana, formata quasi esclusivamente da uomini e inserita in un contesto socio-storico che tendeva a relegare (nuovamente) la donna all'interno dello spazio domestico, quale angelo del focolare e casalinga felice della società dei consumi. In quanto *breadwinner* nomade della propria famiglia, Rambelli rappresentò un'antitesi di questo modello femminile e la sua posizione fu contrastata da alcuni protagonisti della comunità fantascientifica italiana che probabilmente avrebbero gradito occupare il suo posto.

Rambelli lavora sia all'interno che all'esterno del "ghetto" per tentare di equilibrare l'asimmetria tra letteratura fantascientifica e letteratura ufficiale, approfittando anche del clima favorevole allo sviluppo di un immaginario fantascientifico nella cultura e società italiane, alimentato dalla corsa allo spazio, dalle vertenti estetiche e commerciali dell'innovazione tecno-scientifica, dalla guerra fredda, dal terrore di un conflitto atomico e dalle radicali trasformazioni del territorio provocate dal boom economico.

All'interno del ghetto, Rambelli lavora fondamentalmente alla rielaborazione delle formule e scelte editoriali attraverso le quali le pubblicazioni specializzate venivano prodotte, diffuse e lette. Indirizzò la scelta di materiale da pubblicare verso il filone più "adulto" della fantascienza sociologica e operò una sistematizzazione bibliografica dei contenuti per mezzo di introduzioni e presentazioni critiche. Questi spazi peritestuali inediti, servirono inoltre il proposito di proiettare una nuova postura autoriale, attraverso la quale Rambelli smetteva i panni della scrittrice per presentarsi come voce autorevole della fantascienza, una voce che si andò legittimando con la curatela della «SFBC», la prima collana di libri di fantascienza 'veri' pubblicati in Italia, e con diverse antologie e raccolte curate per case editrici non specializzate.

All'esterno, Rambelli si propose come mediatrice e interlocutrice principale tra la fantascienza e le varie istanze della cultura ufficiale —case editrici generaliste, giornalisti, intellettuali, artisti, autori, agenti—, tramite i quali tentò di aprire varchi nel diaframma che separa i due mondi. Potè contare sui rapporti diretti con alcune tra le figure più rinomate della fantascienza anglo-statunitense, come Frederick Pohl, Isaac Asimov, Ray Bradbury, Harry Harrison. A lei si deve inoltre l'introduzione delle opere di Kurt Vonnegut in Italia.

Nonostante i risultati raggiunti e la conquista di una voce autorevole, verso la metà degli anni sessanta Rambelli abbandona di colpo il mondo della fantascienza. A questa scelta drastica contribuirono soprattutto questioni relative alla sua vita privata e alla necessità di dover provvedere economicamente al mantenimento della famiglia, ma anche i continui dissidi con parte della comunità fantascientifica. Interventi polemici, stoccate e allusioni tese a sminuire, deridere o metterne in cattiva luce la figura e l'operato, originarono una contro-postura che smantellò rapidamente il suo posizionamento nel campo fantascientifico, cristallizzando l'immagine di una nemica e sabotatrice della fantascienza italiana. Questo stereotipo si perpetuò nel tempo fino a quando il suo ruolo come una delle maggiori rappresentanti e promotrici della fantascienza degli anni sessanta si dissolse e svanì quasi del tutto.

La fantascienza fu per Rambelli una passione irrinunciabile, ma anche una costante spina nel fianco, una specie di amore che in più occasioni le voltò le spalle, che ho descritto come una serie di piccoli 'delitti' che ne corrosero irrimediabilmente il rapporto. Come chiosa esemplare di questa relazione problematica e complessa, nei primi anni novanta, Rambelli si trovò a citare in giudizio numerose case editrici specializzate coinvolte nella compra-vendita illecita di varie sue traduzioni senza averle riconosciuto i diritti.

Questa traiettoria atipica e accidentata, ma anche caratterizzata da una straordinaria vitalità creativa influenzò necessariamente la sua produzione letteraria, che non seguì uno sviluppo progressivo, ma procedette attraverso una serie di salti estemporanei. All'interno delle sue opere, tale alternanza di concentrazione e dispersione si riflette, ad esempio, nella cristallizzazione di alcuni temi e motivi che attraversano tutta la produzione e a cui fanno da contrappunto ampi divari stilistico-formali —si veda, ad esempio, la metamorfosi del 'superumano' nel suo percorso narrativo—; oppure nell'assimilazione e riproduzione del megatesto condiviso della fantascienza avventuroso/tecnologica statunitense, cui si appaia e si alterna uno sperimentalismo frutto dell'influenza delle pulsioni postmoderne e delle correnti neoavanguardiste. Rambelli sviluppa almeno quattro livelli di assimilazione ed elaborazione del «megatesto»: prestito diretto o ricalco di *cliché* e motivi più popolari (paralizzatori, disintegratori, pistole ioniche, raggi spia, automi, macchine del tempo, macchine traduttrici universali, condizionatori ipnotici, viaggi subspaziali, etc.); applicazione di tecniche per l'elaborazione di neologismi e *nova*; adattamento creativo di immagini e motivi ricorrenti (la cupola geodetica che si 'dilata', l'astronave cosciente, la simbiosi sociale tra specie aliene, etc.); e infine il recupero e lo sfruttamento di temi di più ampio respiro (colonizzazione e conquista spaziale, imperi galattici, sovrani-scienziati, superumani, etc.). Tutto ciò riflette il lavoro

creativo e interpretativo di Rambelli che adatta il «megatesto» ai suoi gusti, propostiti, sensibilità e background culturale.

Questo processo, analizzato dalla prospettiva socio-culturale, ha mostrato come il 'biennio d'oro', il periodo di massima esplosività creativa dell'autrice, coincida con il picco del *boom* economico, in cui il paese è a pieno regime nella sua fase di «mutazione antropologica». Ciò si riflette nelle opere di Rambelli tanto a livello di rielaborazione tematica quanto di postura autoriale. In termini deleuziani, ho definito questo posizionamento come zona di vicinanza, nella quale dimora un *ethos* ambiguo, *in between*, sospeso tra le strategie di assimilazione/mimetismo e/o resistenza/disidentificazione. In piena "sindrome del *Tu vuoi fa' l'americano*" l'autrice si impossessa del discorso del centro (la fantascienza statunitense) deterritorializzandolo da una posizione triplicemente periferica: rispetto alla letteratura *mainstream*, alla fantascienza statunitense, alla fantascienza scritta da uomini.

Il taglio socioculturale del presente studio ha permesso di intendere i testi sia saggistici sia narrativi dell'autrice nella loro più ampia accezione di pratiche sociali, caratterizzate da relazioni di potere che determinano la rete di scambi e di influenze transnazionali, transculturali e transletterarie. Adattando alla fantascienza una nozione di Pascale Casanova (2004), si può affermare che queste relazioni agiscono in uno «spazio letterario fantascientifico mondiale» nel quale ogni autore cerca di lottare per guadagnarsi una posizione. Ma proprio come suggerisce Casanova, nella pratica è innegabile la natura impari di queste lotte e relazioni, condizionate da vari fattori tra cui, nel caso della fantascienza italiana, l'enorme divario di capitale (fanta) letterario rispetto alla fantascienza anglo-statunitense che determina e stabilisce il prestigio, il valore e l'importanza di opere e autori: in una parola, il canone; e nel caso specifico di Rambelli, gli svantaggi di natura economica e di genere che ne hanno determinato l'allontanamento e la marginalizzazione. Con ciò ho voluto sottolineare quegli aspetti che decostruiscono «the mistaken idea of creative solitude» (Casanova 2004: 109) il mito romantico della creazione artistica come attività 'spontanea', indipendente dal contesto e dalle condizioni in cui si produce.

Per contro, credo di aver dimostrato la centralità di Roberta Rambelli nel panorama fantascientifico italiano, tanto nella sua produzione autoriale quanto nell'attività editoriale e di traduzione. Ciò non significa, naturalmente, che questo volume abbia esaurito le possibilità di ricerca su Rambelli, tutt'altro.

L'adozione intenzionale di un approccio tematico trasversale e zenitale, che mirasse a una visione d'insieme, oltre a una focalizzazione incentrata soprattutto sulla crisi del soggetto e sulla costruzione di identità autoriali, ha illuminato alcuni aspetti dell'arabesco letterario rambelliano, ma ne ha lasciati necessariamente altri nell'oscurità. Altri temi d'analisi sono stati omessi per questioni di spazio e spero che riescano a trovare una loro

collocazione in altre sedi. Credo comunque che quanto presentato sia sufficiente almeno per stimolare una maggiore attenzione verso Roberta Rambelli e possa condurre ad altre iniziative di questo tipo. Quanto meno il presente lavoro si offre come contributo decisivo per raccogliere le parole di Ugo Malaguti (1996: 14) che nel suo commiato all'autrice proponeva di «far sì che il suo lavoro sia conosciuto e apprezzato anche dalle nuove generazioni, che il suo nome abbia la presenza e lo spessore che merita nel panorama della storia e del presente della nostra fantascienza.»

Bibliografia

I. BIBLIOGRAFIA GENERALE

- Agostini L. 1971. *Quando verrà il tempo dei giganti*. «Radiocorriere», a. XLVIII, n. 38, 19-25/09/1971: 42-44.
- Aldani L. 1962. *La fantascienza: che cos'è, come è sorta, dove tende*. Piacenza: Casa editrice CELT.
- . 1963a. *Taccuino 4D*. A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. «Futuro» Maggio/Giugno 1963 (1): 47-48.
- . 1963b. *Taccuino 4D*. A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. «Futuro» Settembre-Ottobre 1963 (3): 46-49.
- . 1964. *Colonia penale*. A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. «Futuro» Aprile 1964 (5): 55.
- Anselmo M. 1990. *Le confessioni indiscrete di Lady-thriller*. «La Stampa», edizione sera, 12/03/1990: 17.
- Antonello P. 2008. *La nascita della fantascienza in Italia: il caso "Urania"*. In *ItaliAmerica. L'editoria.*, Milano: il Saggiatore: 99-123.
- Archivio Storico Luce, 29/12/1953, *La Settimana Incom 1953-1954*, 8'.
- Attebery B. 1998. *Super Men*. «Science Fiction Studies» 25 (1): 61-76.
- . 2002. *Decoding Gender in Science Fiction*. New York: Routledge.
- Atwood M. 2011. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. Ebook. New York: Doubleday.
- Baldo E. 1977. *'Robot' e navi spaziali nella galassia per una fiaba moderna senza violenza*. «La Stampa», 4/10/1977: 7.
- Barthes R. 1974. *Miti d'oggi*. Trad. di Lidia Lonzi. Torino: Einaudi.
- Bassnett S. 1993. *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Hoboken: Blackwell.
- . 2014. *Translation*. London: Routledge.
- Baudrillard J. 1991. *Simulacra and Science Fiction (Simulacres et science-fiction)*. Trad. di Arthur B. Evans. «Science Fiction Studies» 18 (3): 309-13. <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/55/ baudrillard5art.htm> (consultazione: 25/10/2020).
- Betti E. 2010. *Il lavoro femminile nell'industria italiana. Gli anni del boom economico*. «Storicamente» 6 (agosto). <https://doi.org/10.1473/stor86> (consultazione: 5/10/2020).
- Bianciardi L. 2019. *La vita agra*. Milano: Feltrinelli (1962).

- Bonazzi T. 2006. *Americanismo e antiamericanismo in "Enciclopedia Italiana"*. In «Treccani». [https://www.treccani.it/enciclopedia/americanismo-e-antiamericanismo_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/americanismo-e-antiamericanismo_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultazione: 11/08/2020).
- Bould M. - Bultler A. M. et al (eds.). 2009. *The Routledge companion to science fiction*. 1st ed. Routledge literature companions. London ; New York: Routledge.
- Bricchi M. 2018. *La lingua è un'orchestra: piccola grammatica italiana per traduttori (e scriventi)*. Ebook. Milano: Il Saggiatore.
- Brioni S. - Comberiati D. 2019. *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film*. New York/London: Palgrave Macmillan.
- . 2020. *Ideologia e rappresentazione: Percorsi attraverso la fantascienza italiana*. Milano: Mimesis.
- Broderick D. 2020. *SF Megatext*, in «The Encyclopedia of Science Fiction» a cura di Clute J., Nicholls P., Sleight G, e Langford D., Online. London: Gollancz. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/sf_megatext (consultazione 19/12/2022).
- Brunetta G. P. 1998. *Cent'anni di cinema italiano: Dal 1945 ai giorni nostri*. 2. ed. aggiornata. Vol. 2. 2 voll. Economica Laterza 53. Bari, Roma: Laterza.
- Calvino I. 2011. *Mondo scritto e mondo non scritto*. A cura di Mario Barenghi. Milano: Oscar Mondadori.
- . 2015. *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*. Ebook. Milano: Mondadori.
- Campbell, J. 1993. *The Hero with a Thousand Faces*. London: Fontana Books (Collins).
- Canale P. S. 2013. *Biblioteche USIS. American library a Palermo*. «Mediaeval Sophia. Studi e ricerche sui saperi medievali», n. 14 (dicembre): 119–31.
- Cannarsa S. 1992. *Genesis del concetto di folklore progressivo Ernesto De Martino e l'etnografia sovietica*. «La Ricerca Folklorica», n. 25: 81–87.
- Carbonell i Cortés O. 1999. *Traducción y cultura: de la ideología al texto*. Salamanca: Ed. Colegio de España.
- Caronia A. *Incarnavazioni dell'immaginario*. «Un'ambigua utopia», 25/02/2018, <https://un-ambigua-utopia.blogspot.com/2018/02/> (Consultazione, 23/09/2021).
- Carroll N. 1990. *The philosophy of horror, or, Paradoxes of the heart*. New York: Routledge.
- Casanova P. 2004. *The world republic of letters*. Trad di M. B De Bevoise. Cambridge MA: Harvard University Press (ed. Orig.: *Le republique mondiale des lettres*. Parigi: Editions du Seuil, 1999).
- Cases C. 1967. *Difesa di "un" cretino*. «Quaderni piacentini» anno VI (30): 98–101.
- Cassata F. 2016. *Fantascienza?* Ebook. Torino: Einaudi.
- Castilla Urbano F. 2021. Francis Bacon y la imitación del modelo colonial hispano | *Revista de Estudios Políticos*, giugno. <https://recyt.fecyt.es/index.php/RevEspol/article/view/89911> (consultazione 1/11/2021).
- Ceserani R. 1997. *Raccontare il postmoderno*. 1. ed. Saggi. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ciannella R. 2018. *Roberta Rambelli: una presenza invisibile*. «Altre Modernità» (19): 55–76. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/10107>.
- . 2019. *Email a Katie Cacouris e Mark Vonnegut*, 5/04/2019.
- Clarke A. C. 2012. *Expedition to Earth*. New York: Rosetta Books LLC.

- Clute J. 2020. *E. E. Smith*. In «The Encyclopedia of Science Fiction», a cura di Clute J., Nicholls P., Sleight G, e Langford D., Online. London: Gollancz. <http://www.sf-encyclopedia.com/>.
- Cordesse G. 1975. *The Impact of American Science Fiction in Europe*. In «Superculture: American Popular Culture and Europe», a cura di C. W. E Bigsby, 160–74. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Cozzi L. 1979. *Come nasce un racconto di fantascienza?* In *Alieni e androidi*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*» 39, Bologna: Libra Editrice: 171–74.
- . 1986. *La vera storia di Galaxy*. In *Scenari d'infinito, con alieni*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*» 5, Bologna: Perseo Libri: 170–85.
- . 1999. *Dieci anni di "Profondo Rosso"*. In *Incontri nello spazio e nel tempo*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*» 40, Bologna: Perseo Libri: 137–49.
- . 2010. *La storia di Urania e della fantascienza in Italia. I fabbricanti di universi, 1959-1966*. Vol. 4. 5 voll. *La storia di Urania e della fantascienza in Italia*. Roma: Profondo Rosso.
- . 2020. Intervista concessa all'autore.
- Crainz G. 2005. *Storia del miracolo italiano*. Ebook. Roma: Donzelli Editore.
- Cremschi I. (a c. di). 1978. *Futuro: il meglio di una mitica rivista di fantascienza*. Milano: Nord.
- Croce B. 1914. *La letteratura della nuova Italia. saggi critici*. Vol. 1. Scritti di storia letteraria e politica / Benedetto Croce 3. Bari: Laterza.
- Csicsery-Ronay I. 2009. *Empire*. In *The Routledge Companion to Science Fiction*. Routledge.
- . 2011. *The Seven Beauties of Science Fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Culler J. D. 2000. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Curtoni V. 1977. *Le frontiere dell'ignoto: vent'anni di fantascienza italiana*. Milano: Editrice Nord.
- . 1978. *Sf: editori & politica in Italia*. «Un'ambigua utopia», n. 2 (aprile): 15–16.
- . 1999. *Retrofuturo: storie di fantascienza italiana*. Milano: ShaKe edizioni underground.
- d'Errico P. 2018. *Decolonizing the Past and Present of the Western Hemisphere*. «Indian Country Today». settembre 2018. <https://indiancountrytoday.com/archive/decolonizing-the-past-and-present-of-the-western-hemisphere> (consultato 1/11/2021).
- De Beauvoir, S. 1999. *Il secondo sesso*. Trad. di Roberto Cantini e Mario Andreose, Milano: Il saggiaatore.
- De Grazia V. 1992. *How Fascism Ruled Women: Italy, 1922-1945*. Berkeley: University of California Press.
- . 2005. *Irresistible Empire: America's Advance Through Twentieth-Century Europe*. Cambridge MA: Harvard University Press.

- De Lauretis, T. 1987. *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- De Martino E. 2015. *Sud e magia*. A c. di Fabio Dei e Antonio Fanelli. Ebook. Roma: Donzelli.
- De Turrís G. 1997. *Quarantacinque anni di fantascienza in Italia*. In *Tutti i denti del mostro sono perfetti*, a c. di Giuseppe Lippi e Valerio Evangelisti, 336. «Urania» 1322. Milano: Mondadori.
- . 2020. *La tentazione dell'immaginario. Sulla profantascienza italiana – G.R.E.C.E. Italia*. «Groupement de Recherche et d'Études pour la Civilisation Européenne», 15/11/2020. <https://www.grece-it.com/2020/11/15/la-tentazione-dellimmaginario-sulla-profantascienza-italiana/> (consultazione 29/10/2021).
- De Turrís G. - Gallo C. 2001. *Le aeronavi dei Savoia: profantascienza italiana 1891-1952*. Milano: Nord.
- Delany S. R. 2009. *The Jewel-Hinged Jaw: Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- . 2012. *Starboard Wine: More Notes on the Language of Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Deleuze G. - Guattari F. 2003. *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Trad. di Giorgio Passerone, Roma: Cooper.
- . 2010. *Kafka: per una letteratura minore*. Trad. di Alessandro Serra. Macerata: Quodlibet.
- Díaz, J. L. 2015. *Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica*. «Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada», n. 24: 31–50.
- . 2016. *Las escenografías autoriales románticas y su 'puesta en discurso'*. In *Los papeles de autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*, a c. di Aina Pérez Fontdevila e Meri Torras, Bibliotheca Philologica Serie Lecturas. Madrid: Arco/Libros: 15–85.
- Dini A. 2016. *Saturno contro la Terra: fantascienza, surrealismo e autarchia*. «Fumettologica», 15/12/2016. <https://www.fumettologica.it/2016/12/saturno-contro-la-terra-fumetto-pedrocchi-zavattini/> (consultazione 29/08/2021).
- Disch T. M. 2005. *On SF*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Donawerth J. 2019. *Women in the Golden Age of Science Fiction*. In *The Cambridge History of Science Fiction*, a cura di Gerry Canavan e Eric Carl Link, Cambridge: Cambridge University Press, 232–46.
- Dorfles G. 1965. *Prefazione*. In *Fantascienza della crudeltà*, a c. di Roberta Rambelli, Milano: Lercici, 9–12.
- Dorfman A. - Mattelart A. 1979. *Para leer al pato Donald comunicación de masa y colonialismo*. México D.F. Siglo XXI.
- Dubois J. 1986. *L'Institution de la littérature: introduction à une sociologie*. Bruxelles: Bernard Natnan/Éditions Labor.
- Eco U. 2011. *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Ebook, Milano: Bompiani (1964).
- Ellwood D. 1996. *Un Americano a Roma*, «History Today» 46 (5): 45.

- . 2006. *Containing modernity: domesticating America in Italy*. In *The Americanization of Europe: culture, diplomacy, and anti-Americanism after 1945*, a c. di Alexander Stephan. New York: Berghahn Books.
- Even-Zohar I. 1990. *Itamar Even-Zohar: Polysystem Studies 1990*. «Poetics Today» 11 (1).
- . 2010. *Papers in Culture Research*. Tel Aviv: Unit of Culture Research. Tel Aviv University.
- Ferrando F. 2019. *Philosophical Posthumanism*. Londra: Bloomsbury Publishing.
- Foni F. 2007. *Alla fiera dei mostri: racconti pulp, orrori e arcane fantasticherie nelle riviste italiane, 1899-1932*. Latina: Tunué.
- Fortini F. 1967. *Libri da leggere e libri da non leggere*. «Quaderni Piacentini» anno VI (29): 84-91.
- Foucault M. 2004. *Scritti letterari*. Milano: Feltrinelli Editore.
- Freedman C. H. 2000. *Critical theory and science fiction*. Hanover: Wesleyan University Press : University Press of New England.
- Fusco S.A. 1963. *Colonia Penale*. A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. «Futuro» Settembre/Ottobre 1963 (3): 42-43.
- Gadducci F. - Gori L. - Lama S. 2011. *Eccetto Topolino: lo scontro culturale tra fascismo e fumetti*. Battipaglia: NPE.
- Gajeri E. 1999. *Studi femminili e di genere*. In *Introduzione alla letteratura comparata*, a c. di Armando Gnisci, Sintesi. Milano: Bruno Mondadori, 296-340.
- Gallo D. 2013. *Futuri della guerra fredda, rileggendo Fantascienza: guerra sociale?* In *Fantascienza: guerra sociale?* a c. di Roberta Rambelli e Antonio Caronia, Milano: Mimesis, 7-14.
- . 2015. *Fantascienza Outside the Ghetto: The Science-Fictional Writings of Italian Mainstream Authors*. Trad. di Umberto Rossi, Arielle Saiber e Salvatore Proietti. «Science Fiction Studies» 42 (2): 251-73.
- Ginsborg P. 2014. *Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi*. Ebook. Torino: Einaudi.
- Golubov N. 2012. *La critica literaria feminista: una introducción práctica*. Città del Messico: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gramantieri R. 2006. *Dove stanno volando? Un anno 2005 di fantascienza*. In *Amori strani e strane avventure*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*» 72. Bologna: Perseo Libri, 83-107.
- Gramsci A. 1977. *Quaderni del carcere*. A cura di Valentino Gerratana. 4 voll. Torino: G. Einaudi.
- Gulddal J. 2011. *Anti-Americanism in European Literature*. Studies in European Culture and History. New York: Palgrave Macmillan US.
- Gundle S. 1995. *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca: la sfida della cultura di massa: 1943-1991*. Firenze: Giunti Editore.
- . 2006. *Adriano Celentano and the origins of rock and roll in Italy*. «Journal of Modern Italian Studies» 11 (3): 367-86.

- Gundle S. e Guani M. 1986. *L'americanizzazione del quotidiano. Televisione e consumismo nell'Italia degli anni cinquanta*. «Quaderni storici» 21 (62 (2)): 561–94.
- Gundle S. e Forgacs D. 2007. *Cultura di massa e società italiana: 1936-1954. Le vie della civiltà*. Bologna: Società ed. il Mulino.
- Haraway D. J. 1997. *The Virtual Speculum in the New World Order*. «Feminist Review», n. 55: 22–72.
- . 1991. *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Havas Media Group. 2014. *Inspirational Case - Coca Cola Spreading happiness - Peru*. <https://www.youtube.com/watch?v=qV7LMXjaCS0>.
- Hay J. 1987. *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*. Indiana University Press.
- Hollinger V. 2003. *Feminist theory and science fiction*. In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, a cura di Edward James e Farah Mendlesohn, 125–36. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hutcheon L. 2000. *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana: University of Illinois Press (1985).
- Huxley A. 2007. *Brave New World*. Toronto: Vintage Canada.
- Iannuzzi G. 2011. *Letteratura fantascientifica italiana. Un percorso tra istituzioni e testi dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*. «Tesi di dottorato», Trieste: Università degli studi di Trieste.
- . 2014. *Fantascienza italiana: riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*. Milano: Mimesis.
- . 2018. *Science fiction, cultural industrialization and the translation of techno-science in post-World War II Italy*. «Perspectives» 26 (6): 885–900.
- Isnenghi M. 2014. *Storia d'Italia. I fatti e le percezioni dal Risorgimento alla società dello spettacolo*. Ebook. Bari, Roma: Laterza.
- Jameson F. 2015. *Postmodernismo: Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*. Trad. di Massimiliano Manganeli, Roma: Fazi Editore.
- Johnson C. - Coleman A. 2012. *The Internal Other: Exploring the Dialectical Relationship Between Regional Exclusion and the Construction of National Identity*. «Annals of the Association of American Geographers» 102 (4): 863–80.
- Killheffer, R. K. J., Stableford B. M., e Langford D. 2021. *Aliens*. In *The Encyclopedia of Science Fiction*, a c. di Clute J., Nicholls P., Sleight G, e Langford D., Online. London: Gollancz. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/aliens> (consultazione 10/04/2021).
- Konstantinou L. 2019. *Better Living through Chemistry: Science Fiction and Consumerism in the Cold War*. In *The Cambridge History of Science Fiction*, a c. di Eric Carl Link e Gerry Canavan, Cambridge: Cambridge University Press, 247–64.
- Le Guin U. K. 1975. *American SF and the Other*. «Science Fiction Studies» 2 (3): 208–10.

- . 1993. *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Harper Collins Publishers.
- Lefevere A. 1986. *Translation and/in comparative literature*. «Yearbook of Comparative and General Literature» 35: 40–50.
- . 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Routledge.
- Levi C. 1966. *Cristo si è fermato a Eboli*. Torino: Einaudi.
- Levi P. 1966. *Storie naturali*. Torino: Einaudi.
- Lippi G. 2007. *Roberta Rambelli: science fiction mia droga*. In *I creatori di mostri*, di Roberta Rambelli, 259–65. «Urania Collezione» 51. Milano: Mondadori.
- . 2015. *Lecture scientifiche*. «Robot» A. XIII (75): 145–51.
- Lo Jacono M. 1963a. *I tromboni in servizio permanente effettivo*. A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. «Futuro» Settembre/Ottobre 1963 (3): 76–77.
- . 1963b. *Risposte ai lettori*. A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. «Futuro» Novembre/Dicembre 1963 (4): 78.
- . 1964. *Colonia penale*. A cura di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono. «Futuro» Aprile 1964 (5): 55.
- López-Pellisa T. 2015. *Patologías de la realidad virtual: cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Malaguti U. 1966. *Presentazione*. In *La pietra di Gaunar*, a cura di Ugo Malaguti. «Galassia» 63. Piacenza: CELT.
- . 1978. *Rubrica: lettere al direttore*. In *Il sole di Thule*, a cura di Ugo Malaguti. «Nova SF*» 38. Bologna: Libra Editrice.
- . 1980. *Introduzione*. In *Profilo in lineare b*, di Roberta Rambelli, Slan. Il meglio della fantascienza. 52. Bologna: Libra Editrice, 5–13.
- . 1982. *Nota introduttiva*. In *Le armi di Isher. Parte seconda*, di Roberta Rambelli, 5–10. I classici della fantascienza 70. Bologna: Libra Editrice.
- . 1985. *Editoriale: Pagina tre*. In *Dio e altre chimere*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*» 1. Bologna: Perseo Libri, 3–15.
- . 1987. *Rubrica: lettere al direttore*. In *Luna di caccia*, a cura di Ugo Malaguti. «Nova SF*», 10 (52). Bologna: Perseo Libri.
- . 1991a. *Rubrica: lettere al direttore*. In *Le metamorfosi*, a cura di Ugo Malaguti. «Nova SF*», 20 (62). Bologna: Perseo Libri.
- . 1991b. *Inchiesta sulle traduzioni*. In *Intorno ai soli, nel buio*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*», 21 (63). Bologna: Perseo Libri, 191–93.
- . 1996a. *Editoriale: Pagina tre*. In *Naufragio tra le stelle*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*», 27 (69). Bologna: Perseo Libri, 3–14.
- . 1996b. *L'inizio dell'avventura*. In *Naufragio tra le stelle*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*», 27 (69). Bologna: Perseo Libri, 25–29.
- . 1996c. *Rubrica: lettere al direttore*. In *A pochi anni-luce da casa*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*», 28 (70). Bologna: Perseo Libri, 258–64.
- . 2001. *Murray Leinster il giovane decano*. In *Sulla via delle stelle*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*», 50 (92). Bologna: Perseo Libri, 198–99.

- . 2004. *Editoriale: Pagina tre*. In *Creazioni dell'incubo*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*», 66 (108). Bologna: Perseo Libri, 3–20.
- . 2006. *Editoriale: Pagina tre*. In *Le isole del sole*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*», 74 (116). Bologna: Perseo Libri, 3–18.
- . 2008. *Editoriale: Pagina tre*. In *I sognatori di universi*, a cura di Ugo Malaguti, «Nova SF*», 79 (121). Bologna: Elara, 3–22.
- Mc Luhan M. 1975. *The Implications of Cultural Uniformity*. In *Superculture: American Popular Culture and Europe*, a c. di C. W. E Bigsby, 43–56. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- Meizoz J. 2016. ¿Qué entendemos por “postura”? In *Los papeles de autor/a: marcos teóricos sobre la autoría literaria*, a c. di Aina Pérez Fontdevila e Meri Torras. Bibliotheca Philologica Serie Lecturas. Madrid: Arco/Libros.
- Mendlesohn F. 2003. *Religion and science fiction*. In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, a c. di Edward James e Farah Mendlesohn, 264–75. Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press.
- Merchant C. 2020. *La muerte de la naturaleza: mujeres, ecología y revolución científica*. Trad. di M. Antònia Martí Escayol e Raul Ciannella. Granada: Comares (ed. orig. *The Death of Nature*, Harper, 1980).
- Merolla M. 2011. *Rock'n'roll, Italian way: propaganda americana e modernizzazione nell'Italia che cambia al ritmo del rock, 1954-1964*. Roma: Coniglio.
- Merrick H. 2003. *Gender in science fiction*. In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, a c. di Edward James e Farah Mendlesohn, Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press: 241–52.
- . 2009. *The Secret Feminist Cabal: A Cultural History of Science Fiction Feminisms*. Aqueduct Press.
- Miéville C. 2009. *Cognition as Ideology: A Dialectic of SF Theory*. In *Red Planets*, a c. di China Miéville e Mark Bould, Middletown: Wesleyan University Press, 231–48.
- Moll N. 1999. *Immagini dell'Altro: imagologia e studi interculturali*. In *Introduzione alla letteratura comparata*, a c. di Armando Gnisci, Sintesi. Milano: Bruno Mondadori, 211–49.
- Montale E. 2016. *Auto da fé*. Ebook. Milano: Mondadori.
- Moretti F. 2014. *Conjectures on World Literature*, «New Left Review» 1 (gennaio): 54–68.
- Morris P. (a c. di). 2006. *Women in Italy, 1945–1960: An Interdisciplinary Study*. New York: Palgrave Macmillan.
- Moylan T. 2000. *Scraps of the untainted sky: science fiction, utopia, dystopia*. Cultural studies series. Boulder, Colo: Westview Press.
- Murphy Graham J. 2009. *Dystopia*. In *The Routledge Companion to Science Fiction*, Routledge, 473–77.
- Nayar Pramod K. 2015. *The Postcolonial Studies Dictionary*. Hoboken: Wiley.
- Nicholls P. 2021. *Mythology*. In *The Encyclopedia of Science Fiction*, a c. di Clute J., Nicholls P., Sleight G, e Langford D., Online. London: Gollancz. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/mythology> (consultazione 20/04/2021).

- . 2021. *Science Fantasy*. In *The Encyclopedia of Science Fiction*, a c. di Clute J., Nicholls P., Sleight G, e Langford D., Online. London: Gollancz. https://sf-encyclopedia.com/entry/science_fantasy (consultazione 20/05/2021).
- Pachucy A. 2020. *Flavia Paulon: la Dogaressa della Mostra del Cinema*. «Gazzetta Italia» (blog). 19/12/2020. <https://www.gazzettaitalia.pl/flavia-paulon-la-dogaressa-della-mostra-del-cinema/> (consultazione 19/09/2021).
- Pagetti C. 1979. *Twenty-Five Years of Science Fiction Criticism in Italy (1953-1978)*, «Science Fiction Studies» 6 (3): 320–26.
- Parrinder P. 2003. *Science Fiction: Its Criticism and Teaching*. New Accents. London, New York: Routledge.
- Pasolini P. P. 1975. *Scritti corsari*. Milano: Garzanti.
- Pestriniero R. 2001. *Scrivere fantascienza in Italia*. In *Gli occhi di un dio in calore*, a c. di Ugo Malaguti, «Nova SF*», 51 (93). Bologna: Perseo Libri: 133–61.
- Pickering-Iazzi R. 1995. *Mothers of Invention: Women, Italian Fascism, and Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Pilsch A. 2019. *Rise of the Supermen: Science Fiction during the Second World War*. In *The Cambridge History of Science Fiction*, a cura di Eric Carl Link e Gerry Canavan, Cambridge: Cambridge University Press: 186–200.
- Pohl F. 1963. *Lettera a R. Rambelli, 1/2/1963*, «Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder “Rambelli, Roberta 1962-1963”», Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries.
- Proietti S. 2015. *The Field of Italian Science Fiction*, «Science Fiction Studies» 42 (2): 217–31.
- . 2019. *Science Fiction in Continental Europe before the Second World War*. In *The Cambridge History of Science Fiction*, a c. di Eric Carl Link e Gerry Canavan, Cambridge: Cambridge University Press: 166–85.
- Ricci S. e Romano C., 1954. *Futuromania, 7'54”*.
- Roas D. 2011. *Tras los límites de lo real: una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Roncaglia G. 2014. *Dalla fantascienza delle origini alla rassegna del Planetario: note sulla percezione della fantascienza in Italia negli anni '60 e '70*. In *Urania 451*, «Nuovi Argomenti». Online. <http://www.nuoviargomenti.net/note-sulla-percezione-della-fantascienza-in-italia/> (consultazione 19/10/2020).
- Rundle C. - Sturge K. 2010. *Translation under Fascism*. London: Palgrave Macmillan Limited.
- Russ J. 2007. *The Country You Have Never Seen: Essays and Reviews*. Liverpool: Liverpool University Press.
- . 2018. *How to suppress women's writing*. New edition. Louann Atkins Temple women & culture series. Austin: University of Texas Press.
- Saiber A. 2011. *Flying Saucers Would Never Land in Lucca: The Fiction of Italian Science Fiction*. «California Italian Studies» 2 (1).
- Saiber A. - Rossi U. 2015. *Introduction: Italian SF: Dark Matter or Black Hole?*, «Science Fiction Studies» 42 (2): 209–16.

- Sandrelli S. 1964. *Taccuino 4D*, a c. di Lino Aldani e Massimo Lo Jacono, «Futuro», Maggio/Giugno 1964 (6): 57-59.
- Sawyer A. 2009. *Space Opera*. In *The Routledge Companion to Science Fiction*. Routledge.
- Scrivano P. 2005. *Signs of Americanization in Italian Domestic Life: Italy's Postwar Conversion to Consumerism*, «Journal of Contemporary History» 40 (2): 317-40.
- Sebastiani A. 2021. *Roberta Rambelli e il furto del Gilgameš*. In «Treccani, enciclopedia online», 9/6/2021. https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_321.html (consultazione 22/07/2021).
- Sellers C. G. 1994. *The Market Revolution: Jacksonian America 1815 - 1846*. New York: Oxford Univ. Press.
- Shaw B. 1946. *Man and Superman: A Comedy and a Philosophy*. New York: Penguin Books.
- Solmi S. 1971. *Della favola, del viaggio e di altre cose: saggi sul fantastico*. Milano, Napoli: R. Ricciardi.
- Sosio S. 2003. *Fandom contro fandom*, «Robot» A. I (2): 33-39.
- Stableford B. M - Clute J. 2020. *Heroes*. In *The Encyclopedia of Science Fiction*, a c. di Clute J., Nicholls P., Sleight G, e Langford D., Online. London: Gollancz. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/heroes> (consultazione 01/09/2020).
- Stivale C. J. 2005. *Gilles Deleuze: Key Concepts*. McGill-Queen's University Press.
- Tambor M. 2014. *The Lost Wave: Women and Democracy in Postwar Italy*. Oxford University Press.
- Tasca L. 2004. *The "Average Housewife" in Post-World War II Italy*. Trad. di Stuart Hilwig, «Journal of Women's History» 16 (2): 92-115.
- Thompson S. 1955-1958. *S. Thompson. Motif-Index of Folk-Literature : A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*. Online. <https://sites.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/b.htm> (consultazione 15/7/2021).
- Tirino M. 2021. *Stelle Perdute. Una Lettura Socioculturale e Mediologica Della Science Fiction Di Roberta Rambelli*. «Italian Studies in Southern Africa/Studi d'Italianistica Nell'Africa Australe» 34 (1): 268-300.
- Trocchi A. 1999. *Temi e miti letterari*. In *Introduzione alla letteratura comparata*, a c. di Armando Gnisci, Sintesi. Milano: Bruno Mondadori: 51-90.
- Un'ambigua utopia (a. c. di). 1977. *Un'ambigua utopia*, n. 3.
- . *Nei labirinti della fantascienza: guida critica*. Milano: Feltrinelli.
- Van Vogt A. E. 1982. *Nota introduttiva*. In *Le armi di Isher. Parte seconda.*, di Roberta Rambelli, I classici della fantascienza 70. Bologna: Libra Editrice: 17-18.
- Venuti L. 2008. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. New York: Routledge.
- Vignola P. 2014. *Divenire animale. La teoria degli affetti di Gilles Deleuze tra etica ed etologia*. In *Emotività animali: ricerche e discipline a confronto*, a c. di S. Castignone S., Massaro A. e Andreozzi M.. Milano: LED Edizioni Universitarie: 117-124.
- Vitali M. 1961. *Previsioni*. «Galaxy» IV (8).

- Vitta M. 2014. *Introduzione*. In *Il grande ritratto*, di Dino Buzzati. Milano: A. Mondadori.
- Vonnegut K. 1966. *Ghiaccio-nove*. Trad. di Roberta Rambelli. Milano: Rizzoli.
- . 2011. *Fates Worse than Death: An Autobiographical Collage*. Ebook. New York: Rosetta Books LLC.
- Wagnleitner R. 1994. *Coca-Colonization and the Cold War: The Cultural Mission of the United States in Austria After the Second World War*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Westfahl G. 2003. *Space opera*. In *The Cambridge Companion to Science Fiction*, a c. di Edward James e Farah Mendlesohn, Cambridge Companions to Literature. Cambridge: Cambridge University Press: 197–208.
- Zapata J. M. 2011. *Muerte y resurrección del autor: nuevas aproximaciones al estudio sociológico del autor*. «Linguística y Literatura» 60: 35–58.
- , a c. di. 2014. *La Invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- . 2015. ¿Podemos hablar de una postura del traductor?, «Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada» 24 (luglio): 93–99.

2. ROBERTA RAMBELLI

2.1. *Fantascienza (testi citati di narrativa e saggistica)*

- Rambelli R. 1959a. *I creatori di mostri*. «I Romanzi del Cosmo» 33. Milano: Ponzoni.
- . 1959b. *Punto d'incontro*. In *La voce dell'universo*, di Jean-Gaston Vandel. «I Romanzi del Cosmo» 35. Milano: Ponzoni.
- . 1960a. *Soluzione media*. In *La morte da Venere*, di John Russell Fearn. «I Romanzi del Cosmo» 49. Milano: Ponzoni.
- . 1960b. *Le stelle perdute*. «I Romanzi del Cosmo» 43. Milano: Ponzoni.
- . 1960c. *Oltre il domani*. «I Romanzi del Cosmo» 46. Milano: Ponzoni.
- . 1960d. *I demoni di Antares*. «I Romanzi del Cosmo» 47. Milano: Ponzoni.
- . 1960e. *Dodicesimo millennio*. «I Romanzi del Cosmo» 51. Milano: Ponzoni.
- . 1960f. *Perché la terra viva*. «I Romanzi del Cosmo» 54. Milano: Ponzoni.
- . 1960g. *Alla deriva nello spazio*. «I Romanzi del Cosmo» 59. Milano: Ponzoni.
- . 1960h. *Uno straniero da Thule*. «I Romanzi del Cosmo» 61. Milano: Ponzoni.
- . 1960i. *Nettuno: la dattilografa* (parte 1). In *Eco nel tempo*, di R. Lionel Fanthorpe, trad. di Gianni Cazzaroli. «I Romanzi del Cosmo» 62. Milano: Ponzoni.
- . 1960j. *Nettuno: la dattilografa* (parte 2). In *Avanguardia su Venere*, di Jeffery Lloyd Castle, trad. di Gianni Cazzaroli. «I Romanzi del Cosmo» 63. Milano: Ponzoni.
- . 1960k. *I giorni di Uskad*. «I Romanzi del Cosmo» 64. Milano: Ponzoni.
- . 1960l. *Nettuno: la dattilografa* (parte 3). In *I giorni di Uskad*. «I Romanzi del Cosmo» 64. Milano: Ponzoni.
- . 1961a. *Senza orizzonte*. «I Romanzi del Cosmo» 70. Milano: Ponzoni.

- 1961b. *Astronave interstellare*. «I Romanzi del Cosmo» 75. Milano: Ponzoni.
- 1961c. *Ai lettori*. In *Speciale tutto italiano*. «Galassia» 9. Piacenza: CELT.
- 1961d. *La posta di Galaxy*. «Galaxy» IV (10). Piacenza: CELT.
- 1961e. *Parricidio*. In *Speciale tutto italiano*, a c. di Roberta Rambelli. «Galassia» 9. Piacenza: CELT.
- 1961f. *La posta di Galaxy*. «Galaxy» IV (11). Piacenza: CELT.
- 1961g. *Previsioni*. In *Noi verso le stelle*, di Lester Del Rey. «Galassia» 10. Piacenza: CELT.
- 1961h. *Il libro di Fars*. «Galassia» 11. Piacenza: CELT.
- 1962a. *La posta di Galaxy*. «Galaxy» V (7). Piacenza: CELT.
- 1962b. *Le tre città di Hagen*. «Super Spazio» 9. Milano: Minerva editrice.
- 1962c. *Dialogo con il dio*. In *Le nevi di Ganimede*, di Poul Anderson. «Galassia» 19. Piacenza: CELT.
- 1962d. *Interplanet 1*. «Galaxy» V (8). Piacenza: CELT.
- 1962e. *Previsioni*. «Galaxy» V (10). Piacenza: CELT.
- 1963a. *Interplanet 3 e Caino nello spazio*. «Galaxy» VI (7). Piacenza: CELT.
- 1963b. *La posta di Galaxy*. «Galaxy» VI (8). Piacenza: CELT.
- 1963c. *Previsioni*. In *Segregazione*, di Brian W. Aldiss, «Galassia» 31. Piacenza: CELT.
- 1963d. *Introduzione*. In *La fine del principio*, di Ray Bradbury, a c. di Roberta Rambelli, «SFBC» 1. Piacenza: CELT: 9-16.
- 1963e. *Previsioni*. In *Settore Generale*, di James White. «Galassia» 34. Piacenza: CELT.
- 1963f. *S-fand Mythology*. «New Worlds» 46 (137): 2-3 e 123-26.
- , (a c. di). 1963h. *Terrestri e no: selezione di fantascienza*. «SFBC» 1 [2]. Piacenza: CELT.
- , (a c. di). 1965a. *Fantascienza: guerra sociale? Le Situazioni* 26. Milano: Silva.
- 1965b. *Introduzione*. In *Fantascienza: guerra sociale?*, a c. di Roberta Rambelli. Milano: Silva: 11-32.
- 1965c. *Presentazione*. In *Il sistema del benessere*, di Ugo Malaguti, «Galassia» 51. Piacenza: CELT: 3-10.
- 1965d. *Presentazione*. In *Le notti di smeraldo*, di Charles Henneberg e Nathalie Henneberg, «Galassia» 56. Piacenza: CELT: 3-7.
- 1965e. *Nota*. In *Fantascienza della crudeltà*, a c. di Roberta Rambelli, Milano: Lerici: 9-12.
- 1965f. *Introduzione*. In *Il gioco dei pianeti*, di Ray Bradbury. «SFBC» 20. Piacenza: CELT.
- , (a c. di). 1965g. *Il grande Dio Auto*. Roma: Editrice dell'automobile: Automobile club d'Italia.
- 1966a. *Nota del traduttore*. In *Ghiaccio nove*, di Kurt Vonnegut. Milano: Rizzoli.
- 1966b. *La pietra di Gaunar*. Piacenza: CELT.
- 1966c. *Introduzione*. In *Stranieri nell'universo*, di Clifford Simak, a c. di Roberta Rambelli, «SFBC» 28. Piacenza: CELT, 7-14.

- 1966d. *Fantascienza: profezie e realtà*. «Comma: prospettive di cultura: rivista bimestrale di letteratura, musica, storia e arte» A. II (3): 25-29.
- 1966e. *Presentazione*. In *La penultima verità*, di Philip K. Dick, «La Bussola» 12, CELT. Piacenza.
- 1969. *Postfazione*. In *Fantaluna*, a c. di Roberta Rambelli e Alfredo Pollini, Milano: Feltrinelli: 311-18.
- 1970. *Science Fiction mia droga. Ovvero: la SF come malattia mortale o quasi*. «Il Bollettino dello Science Fiction Book Club» V (22/23).
- 1971. *Presentazione*. In *Il giudizio di Eva*, di Edgar Pangborn, «Galassia» 133. Piacenza: CELT: 5-8.
- 1972a. *Il ministero della felicità*. «Galassia» 162. Piacenza: CELT.
- 1972b. *Ma i fiori del prato*. In *Il ministero della felicità*, «Galassia» 162. Piacenza: CELT: 109-51.
- 1973a. *Nota introduttiva*. In *Io, robot*, di Isaac Asimov, trad. di Roberta Rambelli. Milano: Mondadori: 5-16.
- 1973b. *Presentazione*. In *Sotto il segno di Marte*, di John Brunner, «Galassia» 184. Piacenza: CELT: 5-6.
- 1974. *Presentazione*. In *Zero Umano*, a c. di Sam Moskowitz e Roger Elwood, trad. di Roberta Rambelli, «Galassia» 196: 5-6.
- 1977a. *Un disintegratore per Dzhangar*. In *Crepuscolo degli idoli*, a c. di Ugo Malaguti, «Nova SF*» 36. Bologna: Libra Editrice: 135-47.
- 1977b. *Dodicesimo millennio*. «Spazio 2000» 5. Milano: Editrice Il Picchio.
- 1978. *Quando i robot avevano la sveglia al collo*. In *L'ultima stella*, a c. di Ugo Malaguti, «Nova SF*» 37. Bologna: Libra Editrice: 169-80.
- 1980. *Profilo in lineare B. Slan*. Il meglio della fantascienza. 52. Bologna: Libra Editrice.
- 1982a. *Le armi di Isher. Parte seconda*. I classici della fantascienza 70. Bologna: Libra.
- 1982b. *Postfazione inedita a Le armi di Isher: parte seconda*. Luigi Cozzi.
- 1991a. *Prefazione*. In *Nascita di una nuova repubblica*, di Miles J. Breuer e Jack Williamson, a cura di Ugo Malaguti, «Biblioteca di Nova SF*» 9. Bologna: Perseo Libri: 7-14.
- 1991b. *Autori hamburger, traduttori MacDonald ed editor-pensiero*. In *Intorno ai soli nel buio*, a c. di Ugo Malaguti, «Nova SF*», 21 (63). Bologna: Perseo Libri: 194-211.
- 1998. «Galassia» e io. In *Festa di compleanno*, a c. di Ugo Malaguti, «Nova SF*», 32 (74). Bologna: Perseo Libri: 205-35.
- 1999. *Dei traduttori di fantascienza*. In *Ricordando Godzilla e la Luna*, «Nova SF*», 37 (79). Bologna: Perseo Libri: 195-200.
- 2006. *Come eravamo: l'Italia nei primi anni Cinquanta*. In *L'era di Giorgio Monicelli*, a c. di Luigi Cozzi, «La storia di Urania e della fantascienza in Italia» vol. 1. Roma: Profondo Rosso: 11-15.
- 2007. *I creatori di mostri*. «Urania Collezione» 51. Milano: Mondadori.

con Andrea Canal, (a c. di). 1962. *Fantascienza: terrore o verità?* Milano: Silva.
con Alfredo Pollini (a c. di.) 1969. *Fantaluna*. Trad. di Isabella Spelta e Sandra Lombardi Crescenzi. Milano: Feltrinelli.

2.2. *Corrispondenza*

Fonti: Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries; Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

- Rambelli, R. Lettera a Frederik Pohl. 1962f. "A F. Pohl, 8/5/1962", Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder "Rambelli, Roberta 1962-1963".
- . 1962g. "A F. Pohl, 5/6/1962", Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder "Rambelli, Roberta 1962-1963".
- . 1962h. "A F. Pohl, 14/6/1962", Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder "Rambelli, Roberta 1962-1963".
- . 1962i. "A F. Pohl, 29/6/1962", Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder "Rambelli, Roberta 1962-1963".
- . 1962j. "A F. Pohl, 24/10/1962", Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder "Rambelli, Roberta 1962-1963".
- . 1963g. "A F. Pohl, 18/2/1963", Special Collections Research Center, Syracuse University Libraries. Frederik Pohl Papers, Box 9, Folder "Rambelli, Roberta 1962-1963".
- . 1964. *Lettera Agli Agenti Di Kurt Vonnegut Jr., 18 Gennaio 1964*, Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder, Serie annuale 1964, B.16, fasc. 6 (Rambelli Roberta). Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano.

2.3. *Altri lavori non correlati alla fantascienza*

2.3.1 *Fascicoli pubblicati per «I radar. Enciclopedia del tempo libero».*

Fonte: Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale, OPAC-SBN.

- Rambelli, R., *I Musei vaticani*, Padova: Radar, 1968.
- . *Gli animali che vorresti conoscere* (come Roberta Rambelli Pollini). Padova: Radar, 1969.
- . *L'arte indiana* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1969. Ripubblicato nel 1971.
- . *Le chiese riformate* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1969. Ripubblicato nel 1971.

- . *Le grandi religioni dell'antichità* (come Roberta Rambelli Pollini). Padova: Radar, 1969.
- . *Lowre* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1969.
- . *Marco Polo* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1969.
- . *La religione egizia* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1969.
- . *Arte islamica* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1971. Ripubblicato nel 1972.
- . *Gli Etruschi* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1971. Ripubblicato nel 1972.
- . *Galleria degli Uffizi* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1971. Ripubblicato nel 1972.
- . *Storia dei concili* (come Roberta Rambelli Pollini), Padova: Radar, 1971. Ripubblicato nel 1973.

2.3.2. Documentari e programmi televisivi per la RAI

Elenco in ordine cronologico di emissione televisiva. Segue lo schema: regista/ produttore, titolo del programma, ruolo ricoperto da Roberta Rambelli, data di emissione. Fonte: Archivio Radiocorriere TV RAI 1925-1995.

Aldo D'Angelo, *I riti che guariscono*, autrice dei testi, 25 giugno 1969.

C.W. Ceram, *Civiltà sepolte. Olimpia e Delfo. I santuari della Grecia classica*, autrice dei testi, 30 luglio 1969.

C.W. Ceram, *Civiltà sepolte. Il palazzo di Minosse*, autrice dei testi, 7 agosto, 1969.

Craig Fisher, *Serengeti. L'altipiano degli gnu*, adattamento in italiano, 28 marzo 1970.

Charles Christensen, *Grand Canyon*, autrice dei testi basato sugli scritti di viaggio del prof. Joseph W. Krutch, 4 aprile 1970.

Anders Erik Malm, *Le ali del lungo inverno*, autrice dei testi, 10 aprile 1970.

Yvon Collet e Pierre Bartoli, *Eden equatoriale*, autrice dei testi, 25 luglio 1970.

Luca Lauriola e Roberta Rambelli, *Realtà e Fantasia*, presentatrice e autrice, 7/8 e 21/22 ottobre 1970.

Giancarlo Nicotra e Pompeo De Angelis, *Speciale 3 milioni*, presentatrice, 24 settembre, 1971.

George Movshon e Ben Park, *Un lampione per studiare*, autrice dei testi, 8 maggio 1972.

APPENDICE

Fotografie



Milano 13 settembre 1966 scrittrice Roberta RAMBELLI. "La Notte. Archivio Fotografico". APICE



Milano 13 settembre 1966 scrittrice Roberta RAMBELLI. "La Notte. Archivio Fotografico". APICE

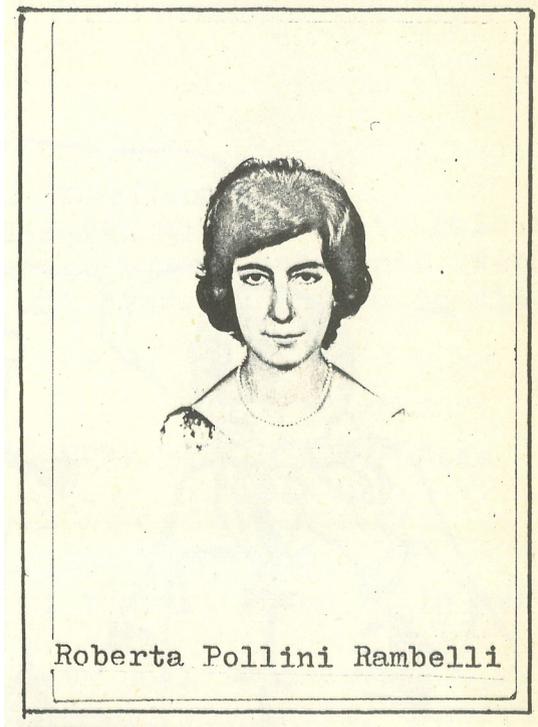
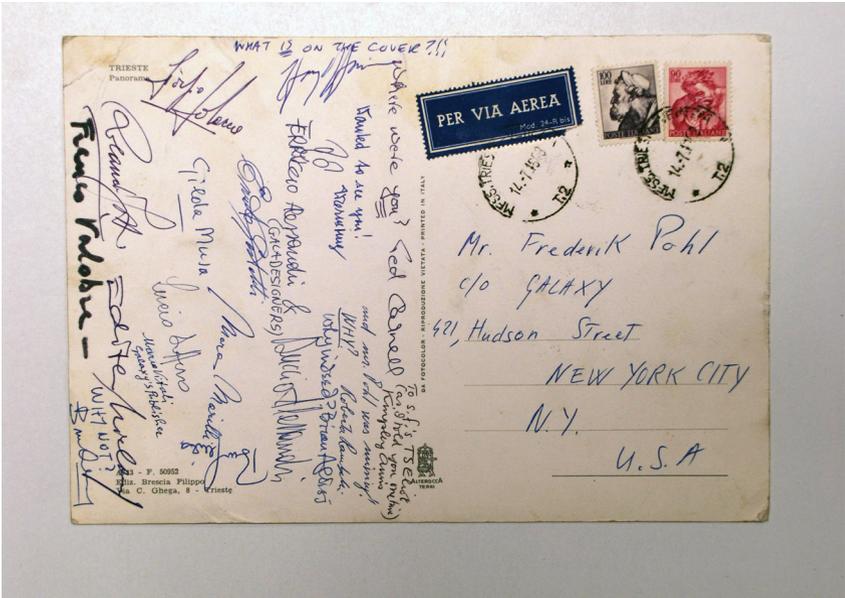
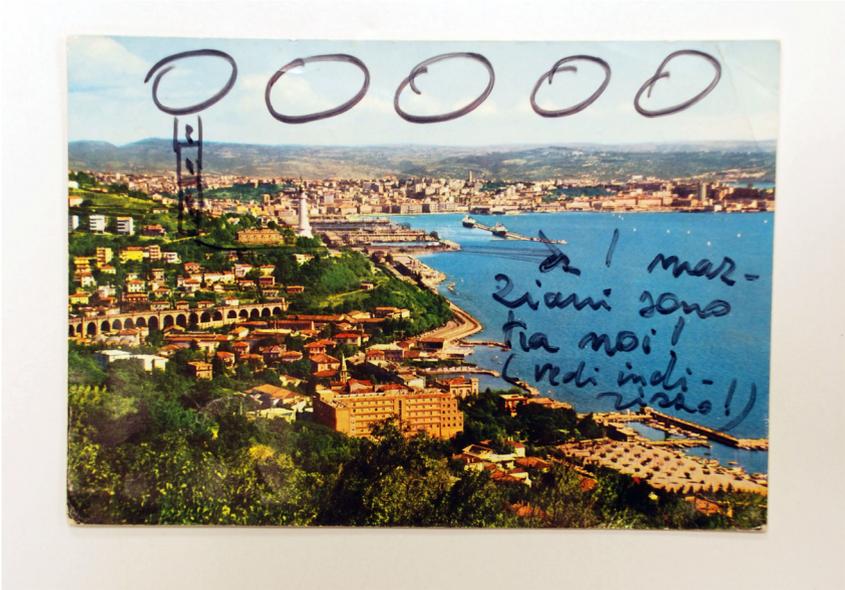


Foto tessera di Roberta Rambelli. Per gentile concessione di Luigi Cozzi.



Riunione al 1° Festival Internazionale del Film di Fantascienza al Castello di S. Giusto, Trieste (Luglio 1963). Roberta Rambelli, in piedi a sinistra guarda in direzione di Umberto Eco, in piedi a destra. Riconosciamo, tra gli altri: il regista Pierre Kast, in piedi a sinistra (con la sigaretta); l'attrice Mara Marilli, moglie di Ernesto Gastaldi, seduta al centro; Jacques Bergier, seduto a destra, di profilo. Per gentile concessione di Ernesto Gastaldi.



Cartolina inviata da Roberta Rambelli a Frederik Pohl in occasione del 1° Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Trieste (14 luglio 1963). "Frederik Pohl Papers, Special Collections Research Center", Syracuse University Libraries.

Documenti

Autore IOLE RAMBELLI POLLINI
Titolo DODICESIMO MILLENNIO
Editore
Proposto da
Lettore Schlumper *h. 18-3*

No
da

Lodevole tentativo di scrivere una favola "uranica", la quale, pur non essendo riuscita a puntino, ha molti meriti per la sua grazia ed il suo umorismo. Purtroppo, qui le fiambelle debbono assolutamente riuscire col buco, e l'A. deve essere gentilmente rinviata ad ottobre.

Il nostro contemporaneo, la cui salma è rimasta conservata per diecimila anni grazie ad un processo di mummificazione ~~annata~~ ^{e di}, può essere fatta rivivere nel XII° Millennio, in quanto la sua morte è stata causata da un embolo cardiaco, si trova in una fiabesca realtà in cui tutto o quasi l'universo è abitato dall'uomo, ormai padrone degli spazi. Tutti i pianeti girano intorno al loro sole a distanza che ~~si~~ consenta la vita (si è infatti trovato il sistema di cambiare la orbita dei pianeti) e dove mancavano, si sono potute artificialmente fabbricare l'atmosfera e l'acqua. Le condizioni di vita dell'uomo sono piuttosto buone; il lavoro lo fanno i robot, e a tutti competono almeno dieci vani per l'abitazione. I pianeti sono governati da Principi legati tra loro da rapporti di parentela e d'amicizia. Da molti millenni non si fanno guerre, ma... è rinato il comunismo. Per questo si è fatto rivivere un nostro contemporaneo: per consultarlo in qualità di esperto. A un certo momento, si crede che un principino "occidentale" sia stato rapito ~~rapito~~ dai " russi " e in capo ad una specie di colpo di mano, si abbatte l'impero sovietico ~~si~~, i cui abitanti vengono guariti dal comunismo mediante una specie di elettroshock somministrato collettivamente "via" radio.

Questa, in sintesi, la favola. Molti sono i nei che ne deturpano qua e là la grazia; ma ve ne sono due, piuttosto grossi, che balzano subito all'occhio. In una realtà in cui gli uomini non si sfruttano a vicenda, in quanto il lavoro è svolto dagli automi, e a tutti è assicurato un altissimo standard di vita, mancano i presupposti che giustificino una rivolta ~~secondo~~ secondo gli schemi del socialismo rivoluzionario classico, e l'A. deve giustificare in modo diverso il suo comunismo del XII° Millennio. Se i ~~suoi~~ suoi "comunisti" sono vittime di una forma collettiva di paranoia - come farebbe pensare il trattamento con l'elettroshock somministrato in massa - allora lo ~~si~~ deve dire e spiegare. Un altro difetto è l'assoluta mancanza ~~di~~ - o quasi - di donne nel racconto. L'A. dimentica di far parlare in prima persona il personaggio principale maschio ... e gli fa descrivere ^{scrivere} la stupenda bellezza del Principe Angelico. La legge presentata in Inghilterra a sollievo dei signori che hanno scelto di fare vita in comune come marito e moglie, ha indotto alcuni spiritosi, che preferiscono fare vita in comune con una moglie, a proporre la traduzione, ad esempio di Romeo e Giulietta, in opera adatta ai signori che sono ~~questi~~. Non vorrei che qualcuno scambiasse ~~per~~ il racconto del ns. A. per una specie di Romeo e Giulietta ...

"Giudizio di lettura di Sem Schlumper". Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnaldo Mondadori Editore, *Segreteria editoriale estero - giudizi di lettura*, fasc. Pollini Rambelli Jole.

ARNOLDO MONDADORI EDITORE

DIREZIONE EDITORIALE

GIALLI
NO 1960

COMITATO DI LETTURA

11.11.59

Autore Rambelli POLLINI JOLE
 Titolo I GIORNI CONTATI
 Editore ms.
 Ricevuto da L'AUTRICE personalmente alla Red. Gialli
 Lettore IDA OMBONI

Mica perchè è una donna anche lei e voglio tenerle le borse, ma questa povera signora Jole è l'unica che volendo scrivere un giallo si sia preoccupata di saper scrivere ^{in italiano e} di scoprire che cosa sono i gialli. Ha proprio un bello stilino, vispo e disinvolto, è aggiornata, vivace e piena di pepe. Peccato che qualche malintenzionato le abbia fatto credere che i gialli sono i mystery del trenta, e che, dopo di loro, il diluvio. A questo punto la sua naturale ingenuità di principiante ha mandato a fondo la barca. Mi dispiace, perchè, sfondati polizieschi (o meglio, invenzioni multiple dell'acqua calda, malamente raffazzonate) a parte, i numeri c'erano. E' una delle poche alle quali direi di studiare e ritentare. Se non è presuntuosa, nel giro di un anno e di un paio di ^{altri} colpi è vuoto, non è improbabile che ce la faccia.

“Giudizio di lettura di Ida Omboni”. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnoldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale estero – giudizi di lettura, fasc. Pollini Rambelli Jole.

Roberta Rambelli
Via Dagnino 3 b/7
GENOVA PEGLI (Italia)

18 January 1964

Dear Sirs,

Mr. Kurt Vonnegut has told me that you are representing him: and since I have just suggested and then translated, for Rizzoli Publishing House, his CAT'S CRADLE, now I would be very interested in presenting other works of his to Italian readers.

Since I am the editor of a series of Italian Science Fiction Book Club, I would now be very interested in getting the Italian rights of his THE SIRENS OF TITAN. The works by Mr. Vonnegut have been till now unknown in Italy, and this is too bad; so I have discussed with my publisher, SFBC - Via Scalabrini 68 - PIACENZA (Italy) and they have agreed on my asking you for that book. The sum usually offered by SFBC for the Italian rights of a book are 120.000 lire it. against royalties. May you agree on this way? If yes, please answer directly to SFBC, at the above signed address. I am now writing directly because we would like to save time. I am very proud of having discovered Mr. Vonnegut's works, here in Italia, and I would, if possible, do not abandon any of them to other editors and publishers. So I think that I shall be able very soon to drive some other publisher of mine to buy the Italian rights of PLAYER PIANO; while, as for A CANARY IN A CATHOUSE, I am interested, at the moment, in one of the stories, MANNED MISSILES, which I would need for a historical anthology I am planning; most of the others in the same collection would do, instead, for a magazine that I edit, too. I would need, anyway, to know which sum would you request for each of those stories separately, or for the collection as a whole. I have already A CANARY IN A CATHOUSE, since Mr. Vonnegut sent me that; while I have no copy of THE SIRENS OF TITAN; might you possibly supply us with a copy?

Please let us know something as soon as possible

yours sincerely

Roberta Rambelli

"Lettera agli agenti di Kurt Vonnegut". Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder, *Serie annuale* 1964, B.16, fasc. 6 (Rambelli Roberta).

Gentilissima Signora
Roberta Rambelli
Via Dagnino 3 b/7
Genova-Pegli

Milano
10.2.64

Gentilissima Signora,
la Sua lettera agli agenti del signor Kurt Vonnegut
è stata girata a noi, in quanto noi (ed Ella dovrebbe averlo visto, se ha
tradotto per Rizzoli CATS' CRADLE) siamo gli agenti dell'autore in Italia.

Non comprendo bene quanto Lei scrive per THE SIRENS OF TITAN: questo
libro si trova in esame presso LA TRIBUNA da alcune settimane: se LA
TRIBUNA desidera acquistarne i diritti per il SFEC, non ha che da farci
la consueta offerta: in questo senso scrivo oggi stesso a Piacenza.

Quanto ai racconti del signor Vonnegut che Lei vorrebbe utilizzare,
ci dica per piacere in quale antologia dovrebbe apparire MANNED MISSILES
(e di quante pagine consiste, nell'originale inglese). Se altri racconti
debbono apparire su riviste, c'interessa naturalmente sapere di quale
rivista si tratta, dopodiché potremmo discutere le condizioni di cessio-
ne.

Con i migliori saluti

p.p. Agenzia Letteraria Internazionale

“Risposta dell'ALI (Agenzia Letteraria Internazionale) di Erich Linder a R. Rambelli, 10/2/1964”. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, *Serie annule 1964*, B.16, fasc. 6 (Rambelli Roberta).

12.2.64

Spettabile Agenzia, ringrazio vivamente per la cortese lettera che mi tranquillizza circa THE SYRENS OF TITAN. Infatti, dopo aver avuto occasione di fare prima la lettura e poi la traduzione di CAT'S CRADLE per conto di Rizzoli, avevo immediatamente suggerito al dottor Vitali, per conto del quale dirigo la collana dell'SFBC, di chiedere a codesta Agenzia i diritti di THE SYRENS OF TITAN. Successivamente, il dottor Vitali mi riferì di aver ricevuto da codesta Agenzia una risposta negativa, in quanto il romanzo risultava venduto a Rizzoli. Poiché presso l'editore Rizzoli non risultava traccia di un accordo al riguardo e poiché Kurt insisteva nell'affermare di non aver mai avuto occasione di firmare un contratto relativo a tale romanzo per l'Italia, abbiamo pensato che si fosse trattato di un involontario equivoco fra CAT'S CRADLE, effettivamente ceduto a Rizzoli, e THE SYRENS OF TITAN, tuttora libero. Così fu lo stesso Kurt a darmi l'indirizzo dei suoi agenti americano ed europeo per cercare di scoprire innanzi tutto chi avesse la possibilità di trattare i diritti di THE SYRENS OF TITAN per l'Italia: è noto, infatti, che parecchi autori, fra cui Isaac Asimov, Simak, Harrison, Van Vogt, Dick, Simak, Aldiss, eccetera, non sono sempre rappresentati in Italia e neppure in Europa o addirittura in America dallo stesso agente.

Sono lietissima quando mi sentirmi confermare che THE SYRENS OF TITAN è libero ed è stato inviato in visione alla Tribuna in questi giorni, e anzi solleciterò il dottor Vitali perché mi dia conferma dell'avvenuto ricevimento del volume: durante la sua recentissima visita a Genova, del giorno nove corrente, il dottor Vitali, portandomi in visione THE WORLD IN WINTER di John Christopher, da codesta Agenzia cortesemente proposto per l'SFBC, ha manifestato l'intenzione di scrivere appunto a codesta Agenzia per esprimere ancora una volta il suo interesse nei confronti del già citato romanzo di Vonnegut.

Per quanto riguarda il volume di racconti che Kurt mi ha mandato, non comprende, purtroppo, esclusivamente racconti di scienze fiction o di scienze fantasy (in questo caso avrei proposto immediatamente l'acquisto del volume per l'SFBC): tuttavia, alcuni di questi racconti figureranno nell'elenco che trasmetterò al dr. Vitali, insieme a racconti di molti altri autori, che interesserebbero GALAXY. MANNED MISSILES, invece, interessa un progetto che dovrebbe venir completato a breve scadenza per conto di un editore milanese, e del quale immagino verrà fatta richiesta, da parte del medesimo editore, in via diretta.

Approfitto dell'occasione per chiedere officiosamente (e contemporaneamente scrivo al dottor Vitali perché inoltri la richiesta ufficiale) un'opzione su un altro romanzo di Kurt, MOTHER NIGHT. Si tratta di un romanzo che potrebbe essere adatto per la collana GIALLISSIMO, sempre de LA TRIBUNA. Tuttavia, poiché Kurt me lo ha spedito per posta normale solo una decina di giorni or sono, occorrerà almeno una ventina di giorni prima che io possa riceverlo e leggerlo: nel caso che, come mi auguro, il romanzo risultasse accettabile, naturalmente la stessa opzione verrebbe immediatamente trasformata in richiesta di contratto.

Con i più cordiali saluti

Roberta Rambelli

“Lettera di Roberta Rambelli all'ALI, 12/2/1964”. Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, Serie annuale 1964, B.16, fasc. 6 (Rambelli Roberta).

Gentile Signora
Roberta Pollini Rambelli
Via Gustavo Modena 27
Milano

Milano, 8 novembre 1965

Gentile Signora,
facciamo seguito alla telefonata fattaci questa
mattina da Suo marito, a proposito del volume di Kurt Vonnegut:
PLAYER PIANO.

Noi abbiamo a suo tempo sollecitato una decisione alla Tribuna,
poiché un altro editore è interessato al libro. Ora noi non avrem=
mo difficoltà a cederlo a Garzanti - anzi la cosa sarebbe preferi=
bile per certi aspetti - piuttosto che alla Tribuna, ma è necessa=
rio che noi si sappia qualcosa di definitivo in proposito entro i
prossimi otto giorni. Non ci è infatti possibile tenere ancora fer=
mo il volume e in mancanza di notizie entro il termine indicato,
dovremo considerarci liberi di iniziare le trattative per la ces=
sione all'altro editore.

Con i migliori saluti,
p. n. Agenzia Letteraria Internazionale

“Lettera dell’ALI a R. Rambelli, 8/11/1965”. Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale – Erich Linder, *Serie annuale* 1965, B.47, fasc. 21 (Pollini Rambelli Roberta).

5.1.66

Egr. Sig. Cecchini

c/o A.I.I.

Via Matteotti 3

M I L A N O

Con riferimento alla telefonata di mio marito a proposito dei racconti di Clifford D. Simak, cerco di chiarire un po' l'ingarbugliatissima faccenda.

Tra la Tribuna e l'editore Bompiani esiste un accordo di massima per acquistare congiuntamente tutti i racconti contenuti nel volume THE WORLDS OF CLIFFORD SIMAK, edito da Simon and Schuster e per dividere i racconti stessi in due volumi, da completarsi in entrambi i casi con racconti tolti da un altro volume di Simak, pure edito da Simon and Schuster, STRANGERS IN THE UNIVERSE, da acquistarsi pure congiuntamente.

In seguito a precedenti comunicazioni, risultando che la rappresentanza di Simak era passata all'agenzia Coen di Roma, sia l'editore Bompiani che La Tribuna inviavano lettere a questa, confermando l'intenzione di procedere all'acquisto congiunto di entrambi i volumi (sia THE WORLDS OF CLIFFORD SIMAK sia STRANGERS IN THE UNIVERSE).

Ora, non so se STRANGERS IN THE UNIVERSE (essendo dello stesso autore e dello stesso editore) sia pure trattato dall'ALI (il che semplificherebbe di molto le cose) comunque, per quanto riguarda THE WORLDS OF CLIFFORD SIMAK, la situazione è la seguente: a meno di nuove decisioni, sia Bompiani che La Tribuna rimangono d'accordo per l'acquisto congiunto del volume, con l'accordo di suddividersi i racconti in esso contenuti. Per quanto riguarda La Tribuna, invio contemporaneamente a questa un espresso al dottor Vitali perché, come già fece in una lettera all'agenzia Coen quando pareva che fosse questa a trattare tutti i diritti di Simak, riconfermi l'intenzione di trattare congiuntamente a Bompiani l'acquisto di THE WORLDS OF CLIFFORD SIMAK. A titolo informativo posso aggiungere che, mentre Bompiani terrebbe, per il suo volume, i racconti THE BIG FRONT YARD, OPERATION STINKY e CARBON COPY, La Tribuna terrà per il suo HONORABLE OPPONENT, LULU, FOUNDING FATHER, DEATH SCENE e GREEN THUMB. Gli altri racconti contenuti nel volume non sono utilizzabili perché già pubblicati in Italia, comunque l'acquisto è stato deciso non per racconti separati ma per il volume completo.

Venerdì mattina parlerò anche con il dottor Bonacina di Bompiani, pregandolo di voler confermare la decisione di procedere all'acquisto congiunto.

Le sarei grata se volesse gentilmente controllare l'eventualità che pure STRANGERS IN THE UNIVERSE, essendo sempre di Simak e sempre edito da Simon and Schuster come THE WORLDS OF C.D., possa venire trattato

anch'esso dall'ALI; e in caso affermativo, di farmi sapere qualcosa.
Ringraziandola anticipatamente, la prego di gradire i migliori saluti

Roberta Rambelli Polli

Roberta Rambelli
Via G. Modena 27
M I L A N O

Lettera di Roberta Rambelli all'ALI. Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Agenzia letteraria internazionale - Erich Linder, Serie annuale 1966, B.51, fasc.4 (Rambelli Roberta).

TITOLI DELLA COLLANA

| 1 |

Liana Nissim
Vieillir selon Flaubert

| 2 |

Simone Cattaneo
La 'cultura X'. Mercato, pop e tradizione.
Juan Bonilla, Ray Loriga e Juan Manuel de Prada

| 3 |

Oleg Rummyantsev and Giovanna Brogi Bercoff (eds.)
The Battle of Konotop 1659: Exploring Alternatives in East European History

| 4 |

Irina Bajini, Luisa Campuzano y Emilia Perassi (eds.)
Mujeres y emancipación de la América Latina y el Caribe en los siglos XIX y XX

| 5 |

Claire Davison, Béatrice Laurent,
Caroline Patey and Nathalie Vanfasse (eds.)
Provence and the British Imagination

| 6 |

Vincenzo Russo (a cura di)
Tabucchi o Del Novecento

| 7 |

Lidia De Michelis, Giuliana Iannaccaro e Alessandro Vescovi (a cura di)
Il fascino inquieto dell'utopia.
Percorsi storici e letterari in onore di Marialuisa Bignami

| 8 |

Marco Castellari (a cura di)
Formula e metafora.
Figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee

| 9 |

Damiano Rebecchini and Raffaella Vassena (eds.)
Reading in Russia. Practices of reading and literary communication, 1760-1930

| 10 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo I)

| 11 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo II)

| 12 |

Marco Modenesi, Maria Benedetta Collini,
Francesca Paraboschi (a cura di)
La grâce de montrer son âme dans le vêtement.
Scrivere di tessuti, abiti, accessori. Studi in onore di Liana Nissim (Tomo III)

| 13 |

Nicoletta Brazzelli
L'Antartide nell'immaginario inglese.
Spazio geografico e rappresentazione letteraria

| 14 |

Valerio Bini, Marina Vitale Ney (eds.)
Alimentazione, cultura e società in Africa. Crisi globali, risorse locali

| 15 |

Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds.)
Bridges to Scandinavia

| 16 |

Paolo Caponi, Mariacristina Cavecchi, Margaret Rose (eds.)
ExpoShakespeare.
Il Sommo gourmet, il cibo e i cannibali

| 17 |

Giuliana Calabrese
La conseguenza di una metamorfosi
Topoi postmoderni nella poesia di Luis García Montero

| 18 |

Anna Pasolini
Bodies That Bleed
Metamorphosis in Angela Carter's Fairy Tales

| 19 |

Fabio Rodríguez Amaya (ed.)
La Política de la mirada.
Felisberto Hernández hoy

| 20 |

Elisabetta Lonati
Communicating Medicine.
British Medical Discourse in Eighteenth-Century Reference Works

| 21 |

Marzia Rosti y Valentina Paleari (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio. Perspectivas socio-jurídicas

| 22 |

A.M. González Luna y A. Sagi-Vela (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

| 23 |

Laura Scarabelli y Serena Cappellini (eds.)
Donde no habite el olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Chile

| 24 |

Emilia Perassi y Giuliana Calabrese (eds.)
Donde no habite el Olvido.
Herencia y transmisión del testimonio en Argentina

| 25 |

Camilla Storskog
Literary Impressionisms.
Resonances of Impressionism in Swedish and Finland-Swedish Prose 1880-1900

| 26 |

Maurizio Pirro (a cura di)
La densità meravigliosa del sapere.
Cultura tedesca in Italia fra Settecento e Novecento

| 27 |

Marina Cometta, Elena Di Venosa,
Andrea Meregalli, Paola Spazzali (a cura di)
La tradizione gnomica nelle letterature germaniche medievali

| 28 |

Alicia Kozameh
Antología personal

| 29 |

Monica Barsi e Laura Pinnavaia (a cura di)
Esempi di seconda mano.
Studi sulla citazione in contesti europeo ed extraeuropeo

| 30 |

Marcella Uberti-Bona
Geografías del diálogo.
La traducción en la obra de Carmen Martín Gaité

| 31 |

Sara Sullam (a cura di)
Filigrane

| 32 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 1)

| 33 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 2)

| 34 |

Damiano Rebecchini, Raffaella Vassena (eds.)
Reading Russia. A History of Reading in Modern Russia (vol. 3)

| 35 |

Nicoletta Brazzelli (a cura di)
Estremi confini. Spazi e narrazioni nella letteratura in lingua inglese

| 36 |

Camilla Binasco
*Un tacito conversare. Natura, etica e poesia in Mary Oliver,
Denise Levertov e Louise Glück*

| 37 |

Gabriele Bizzarri
*'Performar' Latinoamérica. Estrategias queer de representación y agenciamiento
del Nuevo Mundo en la literatura hispanoamericana contemporánea*

| 38 |

Emilia Perassi (a cura di)
in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini
Dante nelle letterature straniere. Dialoghi e percorsi

| 39 |

Alessandra Preda e Eleonora Sparvoli (a cura di)
*Il lettore per amico:
strategie di complicità nella scrittura di finzione*

| 40 |

Moira Paleari (a cura di)
Gelebte Intermedialität: Doppelbegabung(en) in den Künsten

| 41 |

Elisa Alberani, Angela Andreani, Cristina Dozio, Laila Paracchini (a cura di)
Sui sentieri delle lingue. Sistemi linguistici tra movimento e complessità

| 42 |

Sandra Lorenzano
Antígonas de America latina: po/éticas y políticas en diálogo

| 43 |

Paolo Cherchi
Studi ispanici. Fonti, topoi, intertesti

| 44 |

Andrea Meregalli, Chiara Di Sciacca (eds.)
Feeding the Dragon: an Eschatological Motif in Medieval Europe

Roberta Rambelli (1928-1996) è stata una delle figure più rappresentative della fantascienza italiana. Nella sua triplice attività di scrittrice, curatrice editoriale e traduttrice ha avuto un ruolo chiave nello sviluppo e diffusione del genere e ha occupato una posizione preminente nella comunità fantascientifica almeno durante tutta la prima metà degli anni Sessanta.

L'analisi della sua traiettoria evidenzia un'attività che supera i limiti della fantascienza per incarnare simbolicamente le ansie, tensioni e desideri dell'Italia "miracolata" e "americanizzata" del boom economico, svelandone le crisi soggiacenti. Tuttavia, la sua rilevanza è stata parzialmente oscurata da una serie di processi multifattoriali a cui ha concorso il reiterarsi di certe pratiche di esclusione e auto-esclusione, frutto di relazioni di potere, pressioni famigliari, dissidi, invidie e, non ultimo, questioni di genere.

Questo volume intende recuperare la sua figura e ricollocarla in una posizione di rilievo, colmando un vuoto critico e storiografico che ha finora impedito di riconoscerla come una delle voci più interessanti e originali della letteratura di fantascienza e della cultura italiana.

Raul Ciannella è dottore di ricerca in teoria della letteratura e letteratura comparata presso l'Universitat Autònoma de Barcelona. Le sue linee di ricerca attuali s'inquadrano nell'ambito degli Studi Culturali e delle Scienze Umane Ambientali, con particolare inclinazione per l'ecocritica materialista e il postumanesimo.



di/segni

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni
Università degli Studi di Milano

Ledizioni 