

## RAY BRADBURY E LA FANTASCIENZA AMERICANA

La fantascienza<sup>1</sup> non ha ancora trovato un suo posto nella storia letteraria americana. Catalogata dal sociologo come il sottoprodotto di una cultura popolare che cerca infantilmente di dare forma a certi miti della realtà contemporanea, e, in conclusione, collocata sullo stesso piano dei fumetti di 'Superman', la fantascienza americana ha tuttavia mostrato, specialmente dopo l'ultima guerra, una notevole vitalità e capacità di rinnovamento, tale da rendere superficiale ogni generalizzazione.

Certamente i mostri intergalattici, i vampiri, i 'mutanti',<sup>2</sup> tutto il vario bagaglio della fantascienza deteriora (e qui, invero, sarà utile l'interpretazione dello studioso della psicologia delle masse) popolano ancora una parte cospicua di questo genere letterario, ma non si può ignorare la presenza di scrittori più consapevoli che, attraverso un interno processo tematico e stilistico, operano in una dimensione più concreta e reale.

L'unico serio tentativo di dare una valutazione letteraria della fantascienza americana<sup>3</sup> è stato compiuto, fino ad oggi, da Kingsley Amis nel suo saggio *New Maps of Hell* pubblicato nel 1960. Anche qui, tuttavia, interessi sociologici e contenutistici finiscono talvolta per prevalere, e, d'altra parte, i giudizi critici dell'Amis non sempre appaiono esatti. Così stupisce la sua

1. « Fantascienza » è traduzione, forse non la più felice, ma ormai invalsa nell'uso, di « science-fiction ».

2. I « mutanti » sono esseri umani che hanno subito l'influsso di radiazioni atomiche mutando la loro struttura biologica.

3. Occorre forse precisare che la fantascienza è genere letterario tipicamente americano — e non a caso. « British science-fiction writers », scrive Kingsley Amis nel saggio che avremo più volte occasione di citare, *New Maps of Hell*, « will often fabricate American backgrounds and fill their dialogue with what they believe to be American idioms ». Peraltro, l'affermazione dell'Amis è accettabile solo in parte. Esiste anche una fantascienza russa, ma, per quel che se ne sa in Italia, indirizzata, ancor oggi, a scopi prevalentemente didattici.

indiscriminata esaltazione di un mediocre scrittore, il direttore della famosa rivista *Galaxy*, Frederick Pohl, presentato come il miglior autore che la fantascienza americana abbia prodotto perché nei suoi romanzi attacca le aberrazioni della pubblicità moderna e della civiltà del benessere. Ma l'Amis sembra non rendersi conto che questa polemica non ha alcuna sostanza, né morale, né ideologica e neppure stilistica, ma è condotta sul piano di un convenzionale conformismo. E, infine, l'Amis non riesce ad allontanare il sospetto che la fantascienza sia un 'fenomeno' a sé stante, senza un vero rapporto con la letteratura maggiore. A lui va però il grande merito di aver affrontato con innegabile impegno critico l'argomento, e di aver mostrato, con uno stile polemicamente brillante, che alla base della migliore fantascienza americana vi è sempre il tentativo di rappresentare la realtà contemporanea.

Occorre anche aggiungere che una certa immaturità critica dei circoli ufficiali della fantascienza non ha certo richiamato la simpatia degli studiosi: molti scrittori-critici di fantascienza preferiscono porre l'accento sulle presunte qualità scientifiche o profetiche della loro opera trascurandone gli aspetti più propriamente letterari; ben pochi, comunque, sembrano consapevoli dell'importanza della tradizione letteraria americana.<sup>4</sup>

Indubbiamente la fantascienza ha una sua storia particolare e peculiari caratteristiche, tanto che Sergio Solmi, nell'acuto saggio introduttivo al volume antologico *Le Meraviglie del Possibile* (Torino, 1959) poteva scrivere:

La sola fioritura letteraria che, nel passato, potesse ricordare ... il fenomeno attuale della fantascienza, mi sembrò, una volta, quella del romanzo cavalleresco...

un altro genere letterario, cioè, regolato da una determinata tematica e terminologia. Va anche detto, tuttavia, che la fantascienza moderna, nel suo tentativo di accostarsi alla letteratura

4. In Italia esiste una buona critica specializzata, che però non si è mai imposta al di fuori delle riviste di fantascienza. Tra i migliori sono da ricordare Aldani, Cozzi, De Turrís, Fusco, Rambelli.

maggiore, tende a ripudiare gli schematismi eccessivi e cioè a perdere, almeno in parte, la sua caratteristica di letteratura per iniziati.

La prima rivista americana di fantascienza, *Amazing Stories*, iniziò le pubblicazioni nel 1926: in quel periodo e, in genere, fino alla guerra, la fantascienza fu propriamente, come dice il termine inglese, una forma di narrativa scientifica e parascientifica, sul noto modello verniano. Ma, in seguito, l'elemento scientifico perde la sua importanza. Nei prodotti più scadenti esso viene subito sommerso da una trama avventurosa, che utilizza i modi del romanzo picaresco o del « gothic tale » per imbastire storie ambientate nel futuro e, possibilmente, su un altro pianeta.

Così Edgar Rice Burroughs, dopo aver creato il suo fumettistico personaggio di Tarzan, entrò a vele spiegate nella storia della fantascienza con una serie di romanzi, il cui complicatissimo intreccio si svolgeva su Marte. Poche righe iniziali di uno di questi romanzi, *The Warlord of Mars* (e già il titolo è significativo), ci rivelano appieno la qualità commerciale dell'opera di Burroughs:

For six long Martian months I had haunted the vicinity of the hateful Temple of the Sun, within whose slow-revolving shaft... my princess lay entombed — but whether alive or dead I knew not. Had Phaidor's slim blade found that beloved heart? Time only would reveal the truth...

Questi mondi di cartapesta sono forse una ulteriore testimonianza di quella « fuga dalla realtà »<sup>5</sup> che è avvenuta in parte della moderna narrativa americana, ma non sarebbe esatto estendere tale definizione a tutta la fantascienza americana.

Nella fantascienza migliore, l'elemento scientifico subisce un processo di cristallizzazione, ma non scompare: molti termini convenzionali entrano nell'uso comune e determinano la nascita di un linguaggio pseudoscientifico che ogni scrittore di

5. Si veda *Il nuovo romanzo americano: 1945-1959* di MARISA BULGHERONI (Milano, 1960), *passim*.

fantascienza accetta senza discutere. Così la descrizione di una « starship » o « astronave » sarà altrettanto superflua quanto quella del « big, yellow car » che travolge Mrs. Wilson nel *Great Gatsby* fitzgeraldiano. Allo stesso modo si veda come uno scrittore famoso nel suo genere, Isaac Asimov, che pure è docente di biochimica e autore di opere di divulgazione scientifica tradotte anche in Italia, introduca uno dei più singolari concetti della fantascienza, l'iperspazio:

Through hyper-space, that unimaginable region that was neither space nor time, matter nor energy, something nor nothing, one could traverse the length of the Galaxy in the intervals between two neighbouring instants of time...

Nello stesso romanzo di Asimov, *Foundation*, i soldati del futuro maneggiano « atom blasts » e le astronavi comunicano tra loro per mezzo di un « ultrawave beam ». A questi termini non corrisponde alcuna realtà concreta, almeno attualmente, ma il lettore è il grado di « visualizzarli » nella sua mente.

In realtà, nel momento in cui la fantascienza perde ogni reale sostanza scientifica, essa si accosta alla letteratura nel tentativo di definire in termini poetici il mistero che è al di là della comune realtà. E il passaggio da una dimensione divulgativa e scientifica a una dimensione narrativa avviene proprio attraverso l'uso di oggetti, strumenti della scienza a cui è attribuito un significato simbolico. Così, ad esempio, i « robot », i fantastici automi meccanici del futuro, diverranno una controparte dell'uomo, saranno il tangibile simbolo della decadenza e della sterilità umana in un mondo di meccanismi che hanno distrutto i sentimenti e le passioni.

Più lo scrittore di fantascienza usa l'elemento scientifico in modo simbolico, più egli riscopre la tradizione americana, e il suo scienziato acquista sempre di più la fisionomia di Aylmer e di tutti gli altri scienziati hawthorniani, rappresentanti di un'umanità che, per penetrare nel mistero dell'esistenza, commette il peccato di Faust. Questa disposizione simbolica della fantascienza americana, se è sostenuta dalla presenza dell'elemento scientifico, è anche rafforzata dalla tradizione utopistica

inglese. Né è da dimenticare l'elemento allegorico sempre presente in una utopia, che è appunto rappresentazione allegorica di una società. E indubbiamente ha agito sulla fantascienza americana l'insegnamento grande di Swift, né va tralasciata l'influenza di autori come Butler, Wells, Aldous Huxley e Orwell.

Se dunque lo scrittore di fantascienza acquista piena consapevolezza della volontà, sempre operante nella letteratura americana, di definire simbolicamente la realtà, egli sente anche l'esigenza sempre più viva di agganciarsi alla realtà contemporanea. La fantascienza è anche, come ebbe a scrivere Sergio Solmi nel saggio citato, « una proiezione appassionata dell'oggi su un avvenire mitico », ma sempre più spesso questo avvenire sfumerà nel presente, essendone, talvolta, un'immagine deformata. Ricompaiono così i grandi temi della letteratura americana: la protesta dell'intellettuale contro una società che lo respinge e lo riduce al silenzio, la crisi dei valori umani nel mondo delle metropoli, la solitudine interiore dell'uomo in una società meccanizzata. Racconti come « If the Red Slayer » di Robert Sheckley, forse il più stimolante scrittore americano di fantascienza di questi ultimi tempi, giustificano, insomma, quanto Agostino Lombardo osservò ne *La Ricerca del Vero*:

Certi racconti di fantascienza... inducono a considerare con attenzione critica, oltre che sociologica o d'altra natura, opere non solo stilisticamente sempre più pregevoli, ma che appaiono fortemente radicate nella realtà americana...<sup>6</sup>

« If the Red Slayer » è la storia di una assurda guerra del futuro, guerra logorante di fanteria dopo che le armi atomiche si sono vicendevolmente distrutte. L'anonimo protagonista del racconto, un umile soldato semplice (quasi un « Everyman » del futuro) combatte, senza chiedersi le ragioni, la sua guerra con-

6. *La Ricerca del Vero* (Roma, 1961), p. 369 in nota. Nello stesso contesto viene fatto esplicito riferimento a Ray Bradbury. Per l'interpretazione di Poe e di Hawthorne a cui accenno in queste pagine, cfr. anche A. LOMBARDO, « La narrativa americana: Poe, Hawthorne, Melville », corso tenuto all'Università di Milano nel 1965-66.

tro i « Rossi » (il termine è del tutto astratto. Sheckley non cade nel trabocchetto della propaganda che svilisce tanta fantascienza americana). Grazie allo sviluppo della scienza medica, il soldato, dopo essere stato ucciso, anzi, straziato dalle bombe nemiche, viene ricomposto e resuscitato: tornerà a combattere sognando il momento della morte definitiva. E lo stesso avviene nel campo nemico: in questa guerra senza fine, gli uomini vengono resuscitati tre, quattro, cinque volte e rispediti sul fronte di combattimento. Nel generale crollo dei valori umani, anche la morte ha perso il suo significato, ha, letteralmente, smesso di esistere. Siamo di fronte a un processo metaforico che ricorda il meccanismo kafkiano per cui l'uomo-insetto diventa 'tout court' un insetto. In « If the Red Slayer » una umanità di morti resuscitati, non-vivi e non-morti come il Prufrock eliotiano, continua a macellarsi automaticamente. La « trovata » fantascientifica della resurrezione acquista così profonde risonanze, sostenuta da un linguaggio scarno e asciutto fino a sfiorare la povertà espressiva.

Proprio davanti a racconti come questo sorge il sospetto che parte della critica si sia lasciata fuorviare dal tradizionale armamentario parascientifico e sensazionalistico della fantascienza americana, senza rendersi conto che anche la fantascienza ha avuto un suo sviluppo storico e che, negli scrittori più consapevoli, i viaggi nello spazio o le guerre del futuro hanno un valore simbolico e non avveniristico o scientifico.

Nello stesso modo e con le stesse intenzioni Poe usò il mesmerismo in « The Facts in the Case of M. Valdemar » e William Burroughs ha raffigurato una « total interplanetary war » nel suo *Novia Express*.<sup>7</sup>

Ray Bradbury è lo scrittore che più consapevolmente ha tentato di dare sostanza letteraria alla fantascienza americana.<sup>8</sup>

7. Il caso di William Burroughs, uno scrittore « maggiore » che si è servito degli strumenti della fantascienza, è estremamente interessante. E si veda, a questo proposito, l'articolo di DONATELLA MANGANOTTI in *Studi Americani*, n. 8 (Roma, 1962).

8. Nel contesto di questo articolo, i rapporti tra la fantascienza e la letteratura americana sono esaminati solo superficialmente e di passaggio.

L'umore fantastico e gli agganci letterari che sono elemento costitutivo della sua opera, appaiono già evidenti in « *The Exiles* », un racconto non particolarmente riuscito, ma pubblicato nel 1949, prima che Bradbury scrivesse le sue opere più famose.

In « *The Exiles* » la prima astronave terrestre si dirige verso il pianeta Marte. Gli uomini che sono a bordo incarnano le qualità negative che dominano il futuro bradburiano:

One expected huge brass keys spiraling slowly from their backs. They were expensive, talented, well-oiled toys, obedient and quick.

Su Marte si sono rifugiate le ombre dei grandi scrittori del passato: i loro libri sono stati bruciati sulla terra per il loro contenuto fantastico, visionario, immorale. Su Marte, essi hanno creato un mondo di fantasmi, popolato dai loro stessi personaggi. A capo di queste ombre, tra cui si distinguono Hawthorne e Ambrose Bierce, è Poe:

Mr. Edgar Allan Poe stood in the tower window, a faint vapor of spirits upon his breath... He was like a satan of some lost dark cause, a general arrived from a derelict invasion...

Mentre l'astronave discende, Poe scatena i fantasmi delle sue creazioni sublimi per sommergere le menti razionali degli uomini di bordo. Ma l'astronave atterra e subito, in segno di trionfo, le ultime copie dei libri maledetti vengono bruciate mentre il mondo fantastico e i suoi abitanti svaniscono nel nulla. E, in realtà, le creazioni di Poe e degli altri scrittori non hanno più nulla da dire al nuovo mondo bradburiano.

Al di là dell'ispirazione bizzarra, « *The Exiles* » mostra chiaramente alcune qualità del mondo poetico di Bradbury e i temi che a questo scrittore sono più congeniali: Purto tra realtà

Ben altro potrebbe essere ricordato: ad esempio, la particolare inclusività che la letteratura americana ha sempre dimostrato nei confronti della scienza, a cominciare da un Franklin, ha certamente dissodato il terreno nei confronti di una letteratura come la fantascienza. E non è un caso che l'America sia stata e sia ancora, in un certo senso, essa stessa un'utopia.

e illusione, lo scontro tra un mondo moderno arido e disumano e una realtà favolosa, che qui è rappresentata dalla letteratura stessa, ma che, in altri racconti, potrà essere la natura o l'universo. Nello stesso tempo « *The Exiles* » mostra, quasi programmaticamente, la volontà di Bradbury di inserirsi in una tradizione americana, che è quella poetica del « gothic tale » portato a dimensioni poetiche più vaste. E se l'accento agli « expensive, talented, well-oiled toys » è rivelatore della presenza del *Brave New World* huxleyano, Bradbury ha certamente tratto da Hawthorne il motivo del fuoco purificatore e distruttore nello stesso tempo, motivo che Hawthorne aveva magistralmente usato in racconti come « *Earth's Holocaust* » o « *Ethan Brand* ».

Se in « *The Exiles* » è difficile vedere qualcosa di più di un divertimento fantastico, « *The Pedestrian* » (1951) mostra invece un più preciso impegno nei confronti della realtà contemporanea. Il motivo della persecuzione dell'intellettuale è sì presente in tutta la cultura moderna, ma è anche profondamente americano. E, invero, lo scenario di « *The Pedestrian* » è proprio la moderna città americana, vista nel suo infinito squalore. Leonard Head, il protagonista, è l'ultimo « pedone » della città, l'ultimo essere umano che cerchi un contatto con la realtà naturale:

In ten years of walking by night or day, for thousands of miles, he had never met another person walking, not one in all that time...

Ma proprio questa sua singolarità è un attentato nei confronti della società conformista che vive in « tombs, ill-lit by television light, where the people sat like the dead ». Perciò egli viene fermato da un'auto della polizia, del tutto meccanizzata:

— Business or profession? —

— I guess you'd call me a writer —

— No profession — Said the police car... The light held him fixed, like a museum specimen, needle thrust through chest...

È da notare la pregnanza dell'immagine, in cui si potrebbe cogliere, se non altro per la sua deliberata asprezza, un'eco del « *Love Song of J. Alfred Prufrock* » di Eliot:

And when I am formulated, sprawling on a pin,  
When I am pinned and wriggling on the wall...

E certamente, T. S. Eliot è presente nella problematica di Bradbury. La conclusione di « The Pedestrian » è poi abbastanza banale, essendo il protagonista trascinato in uno « Psychiatric Centre for Research on Regressive Tendencies ». In realtà Ray Bradbury, per sua esplicita confessione, non ha alcuna particolare competenza scientifica: se egli fa ancora un uso abbondante dell'impalcatura tradizionale della fantascienza, dai viaggi spaziali alle invasioni della terra, profondamente diversa è la sua disposizione verso questa materia.

« Kalcidoscope » (1949), ad esempio, ha inizio nel momento in cui un'esplosione proietta al di fuori dell'astronave, nello spazio, tutto l'equipaggio. L'esplosione imprime agli uomini — vivi perché protetti dalle loro tute spaziali — una folle velocità: essi sono destinati a turbinare nello spazio, finché, attratti dalla gravitazione terrestre o colpiti dalle meteore, termineranno la corsa vorticoso nella morte. Così il racconto si trasforma in una dolorosa elegia della condizione dell'uomo, sperduto in un universo che non permette possibilità di scelta, paragonato a un sasso, a una pallottola, a un pezzo di ferro, che una forza cieca ha scagliato nel vuoto. Ancora più rivoluzionario nei confronti della fantascienza tradizionale è « The Long Rain » (1950), uno dei migliori racconti di Bradbury. Ed è interessante sapere che il titolo originario era « Death by Rain », modellato quindi sul titolo della IV sezione del *Waste Land* eliotiano, « Death by Water ». Certamente il *Waste Land* ha agito su questo racconto anche se la morte per acqua non ha, per Bradbury, neppure il valore di una purificazione.

È vero che la vicenda si svolge sul pianeta Venere, ma il paesaggio in realtà è quello di un immenso pantano acquitrinoso su cui imperversa la pioggia. Vana è la ricerca di un gruppo di uomini sperduti per trovare un rifugio: ad uno ad uno cadranno vinti, mutati, assimilati dall'elemento acquatico. La metamorfosi è il simbolo finale di un mondo di orrore:

There were things that crawled on his skin. Things grew upon him in layers. Drops fell and touched other drops and

they became streams that trickled over his body, and while these moved down his flesh, the small growths of the forest took root in his clothing... he could see the other two men outlined, like logs that had fallen and taken upon themselves velvet coverings of grass and flowers.

Più spesso, tuttavia, al centro dei racconti di Bradbury sta la realtà contemporanea, e quella americana in particolare. In questa realtà il trionfo delle macchine è consumato: l'uomo, ridotto egli stesso a una macchina, vive in squallide metropoli, ipnotizzato dalla televisione (un simbolo che ritorna sovente in Bradbury) mentre il rombo dei bombardieri ricorda che, come nel 1984 di Orwell, una guerra è sempre nell'aria, pronta a distruggere un mondo in decomposizione. Dunque, la fuga, ove non abbia per campo l'universo, lo spazio, può solo significare un ritorno al passato e ai valori del passato. Ma nessuna fuga appare realizzabile: il ritorno al passato è solo illusorio. L'uomo di Bradbury come quello di Poe, può solo estraniarsi nel fantastico mondo del « Domain of Arnheim » oppure affrontare la morte come nel « Ms. found in a bottle ».

Da Poe Bradbury ha tratto non solo una parte notevole della sua tematica, ma anche una precisa ispirazione stilistica. Sul piano del linguaggio non sempre egli giunge a risultati del tutto validi: nel suo stile ricco ed articolato in immagini vi è il rischio di un deterioro decorativismo. Kingsley Amis, infatti, pur ammettendo che Bradbury è « a good writer, wider in range than any of his colleagues », ironizza sulla sua « tendency to fall into that particular kind of subwhimsical, would-be poetical badness that goes straight to the corny old heart of the Sunday reviewer ». Ma questo giudizio non è valido per il Bradbury migliore, quello degli anni 1948-1953 e rispecchia piuttosto l'estrema diversità che vi è tra il romanziere Amis e Bradbury.

L'uso che Bradbury fa del linguaggio è in effetti estremamente sottile: egli si serve delle immagini più come un poeta che come un prosatore, nel tentativo di dare sostanza artistica a un universo misterioso e allucinante. E, talvolta, una prosa eccessivamente poetica servirà a illuminare il carattere illusorio

della fuga dell'uomo dalla realtà contemporanea. Infatti l'aridità moderna è descritta di solito con toni più incisivi e robusti.

Ma ciò che soprattutto l'Amis non ha visto, forse, è la ricchezza delle citazioni e degli agganci letterari di cui è intessuto il discorso bradburiano. Talvolta il gioco è fin troppo scoperto. In « *The Golden Apples of the Sun* » (1953) gli astronauti che hanno lanciato la loro nave contro il sole per poterne « rapire » una piccola parte (e come non ricordare il mondo di mistero verso cui navigano, con ben altra tensione metafisica, alcuni personaggi di Poe?) si abbandonano a un lungo sfoggio di erudizione:

But now as the sun boiled up at them they remembered a score of verses and quotations:

- 'The golden apples of the sun'? —
- Yeats —
- 'Fear no more the heat of the sun'? —
- Shakespeare, of course! —
- 'Cup of gold'? Steinbeck... —

Talvolta, invece, il gioco dei riferimenti letterari è più sottile, come s'è visto nel caso di « *The Long Rain* ».

La presenza di T. S. Eliot, diretta o indiretta che sia, va sottolineata. Nel mondo poetico di Bradbury il tessuto delle citazioni e dei riferimenti letterari ha un suo valore per molti lati simile al significato che esso acquista nella grande arte eliotiana. La cultura, la tradizione letteraria sentita nella sua modernità sono le ancore di salvezza di un mondo in lenta dissoluzione morale. E infatti è proprio contro i libri e contro i loro autori che si accanisce l'ira del « nuovo mondo » americano di Bradbury, che resuscita gli aspetti deteriori del puritanesimo.

Attraverso l'ironica, grottesca rappresentazione del futuro che Aldous Huxley dà in *Brave New World*, ove, ancora una volta, l'unica ancora di salvezza è la tradizione culturale, identificata soprattutto in Shakespeare, Bradbury assimila la lezione morale di Swift. Soprattutto l'ultima parte dei *Gulliver's Travels*, la più tragica, agisce sulla sensibilità di uno scrittore che

tenta di dare forma più universale alla problematica fantascientifica.

Così, in « Frost and Fire » (1946) Bradbury descrive la condizione di un gruppo di esseri umani intrappolati in un pianeta che ha tutte le caratteristiche dell'inferno di Dante. E infatti, le radiazioni radioattive che il pianeta emana hanno incredibilmente accelerato il ciclo vitale dell'uomo, che si compie nell'arco di sette giorni, dalla nascita alla morte. Gelo e calore insopportabili, alternativamente, tormentano i miseri resti di una umanità ridotta allo stato bestiale fisicamente e moralmente. Bradbury, sia pure con una maggiore pietà verso le sue creature, resuscita insomma gli Yahoos swiftiani. Ma alla malvagità dei suoi Yahoos egli accosta, ancora una volta, la ferocia degli clementi, il dolore e la sofferenza che sembrano attributo indispensabile della natura. « The Nightmare of living was begun » dice il protagonista di « Frost and Fire », il quale, poche ore dopo la nascita, mentre la sua vita si consuma verso una precoce maturità, ha già acquistato la consapevolezza del dolore.

Di fronte al dolore che la vita procura, dolore che è sempre lo stesso, uno stato permanente nell'uomo moderno, viva esso in America o sul pianeta di « Frost and Fire », la salvezza può essere offerta dal rifiuto della realtà. In « The Fox and the Forest » la fuga è possibile grazie a una classica invenzione della fantascienza: la macchina del tempo per mezzo della quale i due protagonisti si rifugiano in un mitico e spensierato Messico del 1938. Ma l'illusione è di breve durata: i Persecutori, gli spietati custodi del futuro, tornano a riprendersi le vittime, il cui compito è di costruire una nuova, più potente bomba in grado di annientare quanto dell'umanità è rimasto dopo una guerra batteriologica.

Qualche volta un mondo di bellezza può esistere, se noi ne accettiamo la sostanziale falsità. In « The Meadow » il custode di uno « studio » hollywoodiano conserva gelosamente gli scenari che riproducono le più belle città del mondo, illudendosi di aver catturato un po' dell'armonia dell'universo. In « The Time Machine », la « macchina del tempo » non è altri

che un decrepito colonnello americano, che ricorda e rievoca tutta la storia degli Stati Uniti. Ma il suo racconto è solo un succedersi di memorie di guerra e di rovina.

In realtà, dunque, la bellezza non esiste nel mondo, può essere evocata con un consapevole inganno, ma appena ci illudiamo di tenerla in pugno, ritorniamo nel caos dell'esistenza. E infatti, proprio perché ogni valore morale viene a cadere, anche la realtà perde ogni precisa consistenza, diventa contraddittoria, piena di trabocchetti, del tutto imprevedibile.

Bradbury raggiunge i suoi risultati più alti quando, sempre partendo da un elemento fantascientifico, assimila in modo personale la problematica esistenziale di Poe e l'amaro sarcasmo di Swift. In « *The Concrete Mixer* » (1949) l'ironia contro la moderna società americana si fa aspra: i Marziani calano sulla California, con la bellicosa intenzione di impadronirsi dell'America. Ma sono accolti con l'entusiasmo stereotipato della provincia americana e assimilati dal suo ambiente e dalle sue convenzioni: verranno utilizzati a fini reclamistici e nei film dell'orrore. L'invasione è destinata al fallimento: Marziani e terrestri scoprono di essere uguali e fraternizzano sulla base di una comune, universale corruzione. C'è nell'autore l'intento di parodiare la famosa invasione wellsiana, ma alle mostruosità fisiche dei Marziani di Wells, sono qui contrapposte le deturpazioni morali.<sup>9</sup>

L'intimo disordine che sconvolge l'universo trova piena espressione in « *Marionettes Inc.* » (1949) dove agisce forse il ricordo del *Frankenstein* di Mary Shelley, anche se la presenza della realtà contemporanea gioca sempre un ruolo importante. Una industria americana è infatti in grado di costruire automi perfettamente simili alle persone che li ordinano. Questi automi possono compiere qualsiasi attività umana, sostituendosi ai loro padroni che possono così liberarsi da ogni impegno familiare o di lavoro. Ma i meccanismi di Bradbury scattano sempre alla rovescia: il marito che si prepara a ordinare la « sua » ma-

9. Un motivo del genere ritorna nella felice commedia di ENNIO FLAJANO, *Un Marziano a Roma*.

rionetta, si accorge che la moglie lo ha preceduto, cosicché il suo matrimonio è stato consumato con una macchina. E tuttavia, nello squallore morale di un simile mondo, le marionette mostrano di essere capaci di amare, di possedere una maggior dose di umanità dei loro padroni. Il vero mostro è diventato l'uomo, come già la razza maledetta degli Yahoos in Swift.

Infine, il motivo dell'orrore e dell'illogicità che dominano il destino umano compare in una serie di racconti che hanno per protagonisti i bambini. Anche sotto questo punto di vista, del resto, Bradbury rientra nella tradizione americana, che spesso ci presenta la realtà quale la vedono dei fanciulli. In particolare, i bambini di Bradbury sembrano derivare, per la loro gratuita ferocia, dal crudele antagonista del piccolo Ilbrahim, nel « Gentle Boy » di Hawthorne. Ma in Bradbury, il tema della crudeltà infantile va inserito in quella drammatica visione della realtà che già abbiamo visto spesso apparire nei suoi racconti. Infatti, in un mondo privo di valori positivi, la mente infantile rappresenta una volontà diretta verso il male. All'aridità della vita d'ogni giorno, alla meccanicità degli atti umani si contrappone l'imprevedibile ferocia di una volontà gratuita come la vita stessa.

Già in « Small Assassin » (1946) predomina un'atmosfera di incubo. Al centro di questo racconto è la figura (sempre bianca, secondo la tradizione americana che identifica il bianco con la morte) di un bambino appena nato che, deliberatamente e con astuzia infernale, provoca la morte dei genitori. O, almeno, tutto lascia supporre ciò. A questo punto la realtà è indecifrabile e sommamente ambigua, quella stessa che troviamo nel grande racconto di Poe « Murder in the Rue Morgue ». Si può forse scoprire l'assassino, ma è impossibile sapere perché, in base a quale stimolo ha agito. Il piccolo assassino di Bradbury è altrettanto al di là del bene e del male quanto il gorilla di Poe. In « Zero Hour » (1947) la crudeltà infantile non è più concentrata in un unico individuo, ma diventa stabile attributo di tutti i bambini della terra. Ancora una volta Bradbury ci presenta un mondo illusorio di pace e serenità:

There was the universal, quiet conceit and easiness of men accustomed to peace, quite certain there would never be trouble again. Arm in arm, men all over earth were a united front...

in cui però si insinua l'ombra della distruzione:

Only the wind made a conflict across the city, across the country, across the continent...

Di contro alla calma del mondo fossilizzato, sta il fervore dei bambini, impegnati, in ogni parte della terra, forse, nella costruzione di una macchina straordinaria che permetterà l'invasione della terra da parte di misteriosi nemici. Ma è la fantasia stessa dei bambini, la loro capacità di credere in una realtà diversa, che evoca il mistero. Noi non « vedremo » questi invasori, sapremo soltanto che l'ora zero è scoccata: il gioco innocente dei bambini ha creato una realtà terrificante di cui i bambini, nella loro sete di sterminio, sono, in effetti, gli unici interpreti.

Nello stesso tempo Bradbury non disdegna toni più leggeri: la parodia dell'educazione moderna impartita ai giovani, ad esempio, oppure la descrizione di complicati oggetti meccanici del tutto inutili.

Il motivo della crudeltà infantile culmina in « *The Veld* » (1950) in cui possiamo ritrovare altri temi cari a Bradbury: e prima di tutto, il problema dell'ambiguità del reale. Qui, infatti, l'illusione acquista tanta forza attraverso la mente ferocce dei bambini, da diventare essa stessa realtà. Le barriere tra ciò che esiste, la verità, e ciò che non esiste sono definitivamente spezzare. Tutto può accadere, ma solo la morte è qualcosa di stabile e definitivo. Nella « nursery » dei bambini, infatti, vi è un congegno che materializza su uno schermo i loro desideri, le loro fantasie. L'attenzione dei due piccoli protagonisti, Peter e Wendy (nomi che ci richiamano alla memoria *Peter Pan*), sembra però concentrarsi su un particolare soggetto:

And it was clearly indicated that the children had been spending a little too much time on Africa. That sun. He could feel it on his neck, still, like a hot paw. And the lions. And the smell of blood...

La « nursery » è l'unica effettiva realtà, per i due piccoli mostri: essi non vi possono rinunciare e non possono permettere che i genitori, preoccupati dalle loro sanguinarie fantasie, la « uccidano ». E dunque, se la « nursery » è la realtà, ecco i leoni veri che balzano fuori da una vera Africa a sbranare i genitori di Peter e Wendy. Così, se la squallida realtà dei meccanismi troppo perfetti non ha una profonda ragione d'essere, non un fondamento morale su cui appoggiarsi, se, d'altra parte, il ritorno a un mondo di bellezza è impossibile perché siamo intrappolati nel presente, l'unica alternativa all'aridità dell'universo sembra essere la mente irragionevole del fanciullo che, con barbara ferocia, afferma la sua volontà di creare un mondo di terrore e di morte.

Le opere più impegnative di Ray Bradbury, *Martian Chronicles* (1950), una serie di racconti legati dallo stesso tema, la colonizzazione del pianeta Marte da parte di una umanità che è americana (i personaggi di Bradbury sono sempre americani, per il suo desiderio di rimanere aderente a una realtà sociale che è in grado di interpretare), e *Fahrenheit 451* (1953), l'unico vero tentativo di romanzo compiuto da Bradbury, ripetono in parte la tematica dei racconti che abbiamo esaminati per primi, « The Exiles » e « The Pedestrian », pur arricchendola di nuove soluzioni. In *Martian Chronicles* Marte appare come un simbolo di bellezza: l'arrivo dell'uomo porta la rovina e la distruzione. L'antica civiltà marziana, che ha prodotto un mondo sereno e felice, scompare. I Marziani, per un caso grottesco, muoiono colpiti da un'epidemia di morbillo il cui germe è stato portato dalla Terra. Un incontro tra le due razze è impossibile, perché esse vivono su due diversi piani di realtà (« Night Meeting »). Gli uomini cercano su Marte di creare una nuova esistenza, ma non possono sfuggire al male, che è radicato nell'animo umano (« If things work out they hope to establish three atomic research bomb depots on Mars... »). Su Marte l'eccentrico William Stendhal può ripetere il suo tentativo di ricreare le illusioni del passato: egli fa costruire la casa degli Usher di Poe e la popola di automi che riproducono i personaggi poeschi (« Usher II »). Ma

questo mondo deve sparire, sotto l'infuriare di una umanità senza cultura. Non vi può essere neanche il dolore, l'angoscia che Poe ha rappresentato, poiché dolore e angoscia presuppongono un'esistenza morale sconosciuta nel futuro di Bradbury. Quando sulla Terra esplode la guerra finale, quella che tutto annienterà, Marte viene abbandonata. Gli uomini ritornano verso il loro destino di morte. Bradbury alterna sarcasmo e tragedia. Su Marte rimangono l'ultimo uomo e l'ultima donna, apparentemente, del creato. Si ripete la situazione dei « New Adam and Eve » di Hawthorne, con i due esseri umani che vagano per le città deserte. Ma tutto è grottesco e contorto: la donna è grassa e ripugnante e l'uomo, invece di iniziare con lei un nuovo processo della vita, fugge impaurito da una simile compagna. E intanto la Terra è annientata: le perfette case del futuro rimarranno vuote e inutilizzate. « There will come soft rains », il penultimo brano delle *Martian Chronicles*, è la disperata evocazione di una serie di meccanismi che funzionano a vuoto:

Somewhere in the walls, relays clicked, memory tapes glided under electric eyes.

Eight-one, tick-tock, eight-one o'clock, off to school, off to work, run, run, eight-one! — But no doors slammed, no carpets took the soft tread of rubber heels. It was raining outside. The weather box on the front door sang quietly: — Rain, rain, go away; rubbers, raincoats for to-day... — And the rain tapped on the empty house, echoing.

Outside, the garage chimed and lifted its door to reveal the writing car. After a long wait the door swung down again.

At eight-thirty the eggs were shriveled and the toast was like stone. An aluminium wedge scraped them into the sink, where hot water whirled them down a metal throat which digested and flushed them away to the distant sea. The dirty dishes were dropped into a hot washer and emerged twinkling dry...

— Two-thirty-five.

Bridge tables sprouted from patio walls. Playing cards fluttered onto pads in a shower of pips. Martinis manifested on an oaken bench with egg salad sandwiches. Music played...

But the tables were silent and the cards untouched. At four o'clock the tables folded like great butterflies back through the paneled walls...

Ma tutto il brano sarebbe degno di essere ricordato per la sua estrema compattezza fantastica e morale: davvero, qui, la fantascienza diventa compiuta espressione poetica dell'angoscia dell'uomo moderno, attraverso una tecnica che ricorda il « correlativo oggettivo » di Eliot.

Per i superstiti, che hanno finalmente deciso di abbandonare la Terra e di rimanere su Marte, solo una cosa resta da fare (« The Million Year Picnic »): tagliare i ponti con la Terra, bruciare tutto ciò che ricorda la Terra (come già l'umanità protagonista di « Earth's Holocaust » di Hawthorne), dimenticare di essere stati uomini, diventare Marziani. Questa è l'amara conclusione delle *Martian Chronicles*.

Una maggiore fiducia nelle possibilità di riscatto dell'uomo mostra Bradbury in *Fahrenheit 451* (« the temperature at which book-paper catches fire and burns », spiega il sottotitolo), un breve romanzo pubblicato nel 1953.

Come il *Gordon Pym* poesco, così neppure *Fahrenheit 451* è opera del tutto riuscita. Grava sul romanzo il problema, che forse neppure Huxley e Orwell erano riusciti a risolvere, di legare presente e futuro: non mancano infatti le parti espositive e le aride discussioni, che spezzano l'unità del romanzo. Tuttavia *Fahrenheit 451* resta opera felicissima, carica di indignazione morale, forse la migliore utopia negativa che la letteratura americana abbia prodotto insieme allo *Iron Heel* di Jack London. Bradbury mostra di aver approfittato della lezione di 1984 di Orwell: il futuro che egli rappresenta è plasticamente legato al presente, la Los Angeles che è al centro del romanzo è concretamente caratterizzata come la Londra di Orwell.

Il mondo di *Fahrenheit 451* è completamente meccanizzato, gli individui vivono allucinati dalla televisione, le strade, come in « The Pedestrian », sono per lo più deserte. La città è un mostro meccanico in cui ogni sentimento è stato soppresso.

Montag, il protagonista, è un « fireman »: egli ha il compito di distruggere i libri che, illegalmente, sono stati conservati, bruciandoli. E infatti, come, inevitabilmente, ci viene spiegato dal superiore di Montag:

The important thing for you to remember, Montag, is that we stand against the small tide of those who want to make everyone unhappy with conflicting theory and thought. We have our fingers in the dyke. Hold steady. Don't let the torrent of melancholy and drear philosophy drown our world...

Il mondo di *Fahrenheit 451* ha quindi una sua affinità con il *Brave New World* di Huxley, ma ciò che lo distingue dal romanzo huxleyano è la dignità nuova che viene ad assumere a poco a poco il protagonista, dapprima tutto intento nella sua cieca opera di distruzione:

It's fine work. Monday burn Millay, Wednesday Whitman, Friday Faulkner, burn 'em to ashes, then burn the ashes...'

poi lentamente mutato dalle esperienze a cui assiste: lo squalore della civiltà, la solitudine, la miseria fisica e morale in cui vive la moglie, la presenza minacciosa dei bombardieri che passano sulla sua casa ricordando la guerra imminente. E sono proprio i libri, con il loro messaggio di conoscenza, che possono salvare Montag e la civiltà. Come un altro personaggio spiega:

The magic is only in what books say, how they stitched the patches of the universe together into one garment for us...

Montag comincia a nascondere libri, viene denunciato, gli viene imposto di bruciare la sua stessa casa ed egli, finalmente, ha la forza di ribellarsi. Per le strade deserte di Los Angeles si scatena una feroce caccia all'uomo: il progresso scientifico rappresentato nella sua quintessenza malefica dal « Mechanical Hound », una sorta di automa-segugio che ha il compito di scovare e uccidere chi si ribella alla società, viene messo sulle sue tracce. Montag riuscirà a sottrarsi alla morte, ma un innocente verrà sacrificato perché gli spettatori possano vedere sui teleschermi il trionfo della giustizia e della tecnica raffinata del

« Mechanical Hound ». Nessuno gli porterà aiuto, ma come già in « The Pedestrian » la città si rivelerà un'entità ostile e feroce.

La fuga per la città è forse il momento più alto, anche stilisticamente, del romanzo di Bradbury. Il linguaggio resta sempre di una estrema concretezza, non scade mai in un vuoto allegorismo. E' invece subito chiaro che una crisi ben più vasta che non sia quella causata dalla ribellione di un « fireman » incombe sulla città. Nella sua pazza fuga, Montag sente una radio annunciare che la guerra è scoppiata. Per salvarsi, egli deve rinunciare a tutto, alla moglie, alla casa. Deve mutare gli abiti che ha indosso, deve abbandonare la città. La liberazione definitiva è nel fiume, che lo porta a valle allontanandolo dalla città e facendo perdere le sue tracce al « Mechanical Hound ». Ancora una volta Bradbury si mostra consapevole della tradizione americana: basti pensare al valore del fiume in *Farewell to Arms*.

Montag, che ha avuto il coraggio di affrontare la realtà e la morte, è forse l'unico personaggio di Bradbury che porta con sé una speranza di salvezza. Ma tutta l'umanità, come ha fatto Montag, deve rinunciare a qualcosa. Los Angeles viene annientata dalle bombe nemiche. Solo dalle macerie si può costruire una nuova vita. Al di fuori della città, in un paesaggio naturale ancora intatto, vivono gli ultimi ribelli, a cui Montag si unirà:

— Would you like, some day, Montag, to read Plato's *Republic*?

— Of course!

— I am Plato's *Republic*. Like to read Marcus Aurelius? Mr. Simmons is Marcus... I want you to meet Jonathan Swift, the author of that evil political book, *Gulliver's Travels*! And this other fellow is Charles Darwin, and this one is Schopenhauer, and this one is Einstein... We are all bits and pieces of history and literature and international law...

Così Montag, e con Montag tutta l'umanità, trova una ragione di esistere. Egli dovrà leggere i pochi esemplari di libri che ancora si possono trovare, ma non preservarli gelosamente. I « firemen » sono troppo forti, troppo spietata la società del

presente. Egli dovrà ricordare, imparare a memoria brano per brano, conservare dentro di sé intatto lo spirito dei grandi libri del passato. Dopo la distruzione apocalittica della civiltà del « nuovo mondo », forse un altro mondo migliore potrà sorgere.

Era giusto concludere l'esame delle opere di Bradbury con l'anelito di umana speranza che si sprigiona da *Fahrenheit 451*.

Dopo il 1953 la vena di Ray Bradbury sembra inaridirsi. Egli continua a scrivere e a pubblicare i suoi racconti, ma non raggiunge più quel perfetto equilibrio tra invenzione fantastica e concreta dimensione reale che caratterizza le sue opere migliori fino al 1953. Oggi vi sono scrittori di fantascienza che sembrano in grado di scavare più a fondo nella sostanza della realtà contemporanea. A Bradbury resta il grande merito di aver voluto consapevolmente inserirsi nella tradizione letteraria americana. Nessun altro, prima e dopo di lui, ha mostrato una così chiara percezione delle possibilità espressive della fantascienza, nessuno più di lui, soprattutto, ha aiutato il processo di maturazione, ancora in corso oggi, della fantascienza americana.

CARLO PAGETTI