

## IL « CARNIVAL » COSMICO DI RAY BRADBURY

Un roman: c'est un miroir qu'on promène le long  
d'un chemin.

STENDHAL

Our literature as a whole at times seems a chamber  
of horrors disguised as an amusement park 'fun  
house', where we pay to play at terror and are  
confronted in the innermost chamber with a series  
of interreflecting mirrors which present us with  
a thousand versions of our own face

LESLIE FIEDLER

La singolare parabola della *science-fiction* non è ancora del tutto chiarita e si presta ad un discorso critico. Come è noto, questa narrativa popolare, che amplifica con inconsueto vigore ansie ed ambizioni dei nostri tempi, dopo aver raggiunto più che dignitosi livelli artistici, si svuotò di ogni carica creativa e ripiegò su una produzione di mero consumo, così deludendo chi le riconosceva le qualità per ulteriori conseguimenti. Oggi, a distanza di anni, la *science-fiction* appare sempre incapace di superare la crisi. I suoi autori denunciano una monotona carenza di ispirazione e la critica più qualificata, venuto a mancare il flusso di opere stimolanti, sembra aver lasciato cadere quel discorso — utile non soltanto alla *science-fiction* — iniziato in modo tanto promettente<sup>1</sup>.

Eppure, proprio la calma subentrata al clamore dei tal-

1. Basta controllare alcune date: la conferenza con cui Michel Butor denunciava la crisi della *science-fiction* è del 1953; allo stesso anno e al 1959 risalgono rispettivamente i due memorabili interventi di Sergio Solmi; il *New Maps of Hell* dell'*angry young man* Kingsley Amis è vecchio di una dozzina d'anni, e il suo autore, dopo aver scritto un seguito delle avventure di 007, si è dato, con *The Green Man*, alle *ghost stories*.

volta facili entusiasmi, nonché l'acquisizione di una sufficiente retrospettiva, suggerirebbero l'opportunità di rivisitare la *science-fiction* allo scopo di rintracciarne i valori più duraturi e le ragioni del declino. Il presente studio si propone appunto questo. Tuttavia, pur senza evitare riferimenti ad altri nomi, si è preferito basarlo su di un solo autore, in quanto abbracciare per intero quel che di notevole la *science-fiction* ha prodotto è impresa ardua e comunque impossibile entro certi limiti di spazio. La scelta di Ray Bradbury quale « campione » da esaminare è parsa conveniente per almeno due motivi. In primo luogo, perché nelle opere più felici dello scrittore il consueto armamentario di congegni espedienti situazioni, tipico della *science-fiction*, s'avvantaggia di una originale elaborazione artistica; secondariamente, e in senso meno ampio, perché un esame dei *weird tales* dell'esordio rivela come essi contengano già nelle linee essenziali, quei simboli che Bradbury svilupperà allorché si dedicherà alla *science-fiction*, e che di tutto il genere sembrano una caratteristica costante.

A questo punto è necessario precisare il contesto storico-letterario in cui inserire il fenomeno della *science-fiction*. Non è mancato chi, tra i critici specializzati, ha sostenuto la tesi che tale narrativa popolare vanti nobili origini, ma in realtà essa nasce con Verne e Wells in Francia e in Inghilterra, vale a dire nei paesi dove è più presente l'industrializzazione, ed è così strettamente connessa all'età borghese da rendere del tutto inaccettabile qualsiasi tentativo di volerla retrodatare. Dopo una fase di ristagno, negli anni venti la *science-fiction* varca l'oceano e approda in America, altro paese industriale, e qui le sue vicende si colorano di nuove sfumature: la corsa all'oro è terminata da un pezzo, ma lo spirito pionieristico è sempre vivo e può trovare un relativo sfogo nelle immaginarie esplorazioni del cosmo. Su un terreno così fertile la *science-fiction* prolifera e vive la sua grande stagione all'indomani della esplosione atomica su Hiroshima. Reagendo alle terrificanti prospettive dell'era che si apre, l'uomo cerca più che mai rifugio in un mondo irreali. L'*escape*, tipico del movimento romantico,

torna a proporsi con sempre maggior insistenza. Puntualmente, questo atteggiamento porta gli scrittori a prefigurarsi un futuro peggiore del presente. Raggiunto così il culmine dell'età d'oro, intorno al 1954 inizia per la *science-fiction* un declino improvviso quanto rapidissimo cui, dopo una ripresa verificatasi all'inizio degli anni sessanta, subentra una crisi di idee che si protrae ancora oggi.

Sotto l'aspetto letterario, indicati in Verne e Wells i legittimi padri del genere, basterà ricordare fra le varie influenze, del resto già esaurientemente discusse da più critici, quella esercitata specie sugli scrittori americani da Poe, mentre a Huxley ed Orwell può in parte ascriversi l'accentuato interesse per una critica sociale più o meno approfondita che caratterizza le ultime fasi del periodo più felice della *science-fiction*. Determinante appare inoltre la lezione di Hemingway per quanto riguarda il linguaggio adottato da questa narrativa<sup>2</sup>. Il riferimento all'autore di *The Sun Also Rises* si esaurisce tuttavia sul piano della forma, e infatti, in base alla distinzione fra *novel* e *romance* operata da Richard Chase<sup>3</sup>, la *science-fiction*, per le sue ben note peculiarità, si iscrive nella tradizione americana del *romance*.

Ogni narrazione di *science-fiction* non è che una sorta di sogno ad occhi aperti, il quale, proprio perché nasce da un rifiuto della realtà, finisce fatalmente per riclaborare le idee fisse, le fobie, le suggestioni che affliggono lo scrittore come il lettore, e che sono proprie della società in cui essi vivono. È in questo scatenarsi della fantasia « visiva », di qualità addirittura onirica, riscontrabile in modo costante nell'opera di Bradbury, che a mio avviso va indicato l'elemento più vitale della *science-fiction*, e non già, ad esempio, nel contenuto pseudo-scientifico di cui sono spesso zavorrate tali vicende. Chi

2. La presenza di Hemingway si avverte del resto senza possibilità di equivoci anche in un altro genere di letteratura popolare, il romanzo poliziesco d'azione affermatosi con Dashiell Hammett e Raymond Chandler.

3. Cfr. RICHARD CHASE, *The American Novel and Its Tradition*, Doubleday, New York, 1957, pp. 12-3.

volesse esplorare la *science-fiction* nelle sue elusive geografie e catalogare le figure che la popolano — non dimentichiamo che, al pari del sogno, essa si esprime attraverso il linguaggio delle immagini e dei simboli — troverà una preziosa chiave di decifrazione nella prima raccolta di novelle pubblicata da Bradbury.

Con *Dark Carnival* (1947), lo scrittore conquistò subito la popolarità. Il volume riuniva una selezione di *weird tales* che rappresentavano il meglio di quanto egli avesse prodotto fino a quel momento. Occorre precisare che sin dagli inizi Bradbury aveva dimostrato un'inclinazione per la *science-fiction*. Infatti, il suo esordio era avvenuto proprio in questo campo con *Pendulum*, apparso anonimo otto anni prima su *Futura Fantasia*, e successivamente rimaneggiato da Henry Hasse, un mestierante del ramo che tuttavia non riuscì ad elevare il livello del racconto. Nei suoi ulteriori tentativi, Bradbury insisté ad uniformarsi ai rozzi canoni allora vigenti nella *science-fiction*, mortificando quanto di originale avrebbe potuto esprimere. Ciò lo danneggiò al punto che nessuno di quei lavori gli venne accettato, sicché, al culmine dello scoraggiamento, egli bruciò manoscritti per « three million words »<sup>4</sup> e cercò di affermarsi nei *weird tales*, dove avrebbe potuto spaziare liberamente, senza strettoie di schemi prestabiliti. In questo genere, rifacendosi ad una tradizione artisticamente valida, e in special modo a Poe, Bradbury riuscì ad ottenere risultati apprezzabili, e al tempo stesso esorcizzò i fantasmi della fanciullezza. Egli infatti affermò: « *Dark Carnival* got all my night-sweats and terror down on paper »<sup>5</sup>.

Già nel titolo del suo primo libro si incontra il simbolo fondamentale del mondo fantastico dello scrittore: il *carnival*. Questo vocabolo, sempre usato nella seconda delle accezioni che ne dà il *Webster Dictionary*<sup>6</sup>, finisce di conseguenza per

4. SAM MOSKOWITZ, *Seekers of Tomorrow*, Ballantine, New York, 1967, p. 359.

5. *Twentieth Century Authors*, a cura di STANLEY KUNITZ, The H. W. Wilson Company, New York, 1935, p. 111.

6. 2. An amusement enterprise with merry-go-rounds, side shows, vaudeville etc.

assumere un significato ben più complesso. Il fatto che in *Dark Carnival* solo uno dei racconti — *The Jar* (1947) — è ambientato in un luna-park, e limitatamente all'apertura, conferma il valore emblematico del termine, che in Bradbury ricorre con l'ossessività di una formula magica<sup>7</sup>. Come è noto, la narrativa americana non è avara di microcosmi simbolici, tra i quali sono in evidenza le navi, dal Pequod melvilliano alla *Ship of Fools* di Katherine Anne Porter. Legato com'è ai ricordi di infanzia, Bradbury trae ispirazione dai luna-park che giungevano a Waukegan, la cittadina dell'Illinois in cui visse fino ai quattordici anni, e che esercitavano una particolare attrattiva sulla sua immaginazione di ragazzo già stimolata dai favoleggianti *Oz Books*, da Poe e Wilkie Collins che la zia Nera gli leggeva ad alta voce, e dalle *comic strips* spaziali di Buck Rogers e Flash Gordon. Quell'ambiente misterioso, gremito di incognite e di figure insolite dal fascino ipnotico che si aggirano fra baracconi, specchi deformanti e congegni orrifici, resta per Bradbury la rappresentazione stravolta dell'umanità quale appare ai suoi occhi.

Quest'interesse per il mondo o i personaggi tipici del luna-park, e degli equivalenti circo e fiera, lungi dall'essere esclusivo di Bradbury è condiviso da non pochi altri autori di *science-fiction*. Fra essi basta ricordare Alfred Bester, John Wyndham, J. G. Ballard e Charles G. Finney, il cui notissimo *The Circus of Doctor Tao* è stato ristampato con una introduzione scritta proprio da Bradbury. Circostanza, questa, che ovviamente denota una comune sensibilità agli stimoli provenienti da certi ambienti pittoreschi.

Gli scenari nei quali Bradbury colloca queste prime vicende coincidono puntualmente con la naturale tendenza al biz-

7. È impossibile elencare fra l'enorme produzione di Bradbury tutti i racconti in cui si incontra il vocabolo *carnival*. Eccone alcuni scelti a caso fra quelli non ambientati in un parco di divertimenti: *The Rocket Man* e *The Concrete Mixer* contenuti in *The Illustrated Man*; *Invisible Boy*, *Hail and Farewell* e *The Veldt* in *The Vintage Bradbury*; *Night Meeting* in *The Martian Chronicles* e il romanzo *Fahrenheit 451*.

zarro della sua fantasia sempre intenta a trasfigurare la realtà, e vien fatto di scorgere in essi inconsapevoli metafore dei baracconi — labirinto, tunnel dell'orrore, castello incantato — che compongono il luna-park. Nella meravigliosa dimora di *Jack-in-the-Box* (1947), un bambino vive con la madre nella memoria del genitore ucciso da una feroce Bestia fuori dal muro di cinta. Man mano che la narrazione si sviluppa, si scopre che il grande edificio, chiamato Universo con un voluto riferimento al ben più vasto ambiente dei racconti di *science-fiction*, nulla ha di fatato: le Bestie altro non sono che automobili; le misteriose creature che solcano il cielo semplici aerei; i siti dai nomi altisonanti solamente i vari locali della costruzione. Bradbury conduce per gradi il lettore al *dénouement* con un procedimento sapiente, cui corrisponde una prosa che avvolge gli oggetti più comuni con un alone arcano.

L'ambiente continua ad avere una parte di rilievo anche nei *weird tales* che appariranno dopo la pubblicazione di *Dark Carnival*. E persino quando, con *The Fruit at the Bottom of the Bowl* (1948), l'autore si cimenta in uno studio psicologico, genere estraneo a lui come ai suoi colleghi, l'occasione è buona per escogitare uno sfondo originale. La casa solitaria in cui un uomo uccide il proprio peggior nemico, con i suoi saloni, corridoi, scale e soffitte, altro non è che la proiezione del meandrino cervello dell'omicida, mentre le impronte digitali che costui teme d'aver lasciato sopra superfici via via più improbabili esteriorizzano la colpa commessa. Il racconto si rivela dunque la cronaca, redatta con una incisività quasi düreriana, d'una operazione mentale tutta tradotta in oggetti concreti che vengono ad arricchire la scenografia.

Gli scatti del dispositivo psichico si succedono, sottolineati dall'implacabile ticchettio di una pendola, in una logica che, dapprima normale, diviene sempre più delirante<sup>8</sup>. Nel racconto si avverte la lezione del Poe di *The Tell-Tale Heart* e

8. Si noti con quale efficacia l'autore coglie il punto nodale della vicenda, il passaggio da un comportamento razionante al farneticare di una mente stravolta, simboleggiando la cittadella ultima della ragione nel frutto del titolo:

« William Acton... came to a bowl of a wax fruit, furnished the filigree

*The Black Cat*, autore che dichiaratamente ha contribuito alla formazione letteraria di Bradbury, ma la cura per il particolare minuto, il risalto quasi schizofrenico delle descrizioni legittimano anche un richiamo a *Markheim* di Stevenson e *Delitto e castigo* di Dostojevskij, artisti questi in cui, come è noto, l'elemento visivo ha una importanza preponderante.

Approfondendo l'indagine, è interessante scoprire che in *The Crowd*, risalente al lontano 1943, si incontrano fugaci accenni a tutti i personaggi più caratteristici di Bradbury: la donna grassa e imbellettata, il bambino, la madre; e non manca nemmeno un'allusione ad un'altra delle idee fisse dell'autore, il fuoco.

Sin dai *weird tales* di *Dark Carnival* i bambini sono tra i personaggi preferiti di Bradbury. Essi possono essere buoni come i protagonisti di *The Emissary* (1947) e *The Man Upstairs* (1947) o d'indole malvagia in racconti generalmente molto più efficaci, quale l'ottimo *The Small Assassin* (1946). Grottesco parallelo del bambino è il nano, elemento tipico del *carnival* nonché discendente dello Hop-Frog di Poe; e l'autore, dopo averlo posto al centro di *Hail and Farewell* (1952), lo userà ancora negli anni successivi in *The Dwarf* (1953) e altri racconti. Anche in questo caso, si tratta di una figura popolarissima presso tutta la *science-fiction*, e che con Nelson, lo gnomo scienziato di *Cat's Cradle* di Kurt Vonnegut jr., giunge ad incarnare una sofferta problematica.

Nel *carnival* di Bradbury non può certo mancare l'esatto opposto del nano, la donna-cannone. Nei *weird tales* incontriamo vari esemplari associabili a questa categoria. Oltre alla

silver, plucked out the wax fruit and wiped them clean, leaving the fruit at the bottom unpolished.

'I'm certain I didn't touch *that*', he said.

... Then he remembered the body—he hadn't dry-washed *it*. He went to it and turned it now this way, now that, and burnished every surface of it... While shining the shoes his face took on a little tremor of worry, and after a moment he got up and walked over to that table. He took out and polished the wax fruit at the bottom of the bowl.

'Better', he whispered, and went back to the body ».

donna dal trucco vistoso menzionata di passaggio in *The Crowd*, c'è la casalinga volgare e sboccata di *Shopping for Death* (1947), che due anziani pensionati vogliono mettere in guardia contro i pericoli in cui potrebbe imbattersi continuando a trattare la gente con rabbiosa aggressività — ed esasperato per essere frainteso, quasi l'ucciderà proprio uno di loro.

Come ho già detto, *The Jar* prendeva avvio in un *carnival*. Irresistibilmente attratto dalle sue fascinazioni, Bradbury torna in questo singolare mondo con *The Illustrated Man* (1950). Pubblicato su *Esquire*, il racconto testimonia la padronanza di mezzi espressivi raggiunta dallo scrittore, e il momento davvero felice della sua vena. La vicenda di William Philipppus Phelps, un obeso « uomo illustrato » che, a causa dei tatuaggi eseguiti da una vecchia fattucchiera, finisce con lo strangolare la moglie ed essere ucciso dagli altri « fenomeni » che lavorano nel luna-park, dà modo a Bradbury di sbizzarrirsi in un vertiginoso gioco visivo. Si noti il fluire irrefrenabile delle immagini, quasi una visione psichedelica, nella descrizione dell'uomo illustrato:

He was an entire civilization. In the Main Country, his chest, the Vasties lived—nipple-eyed dragons swirling over his flesh-pot, his almost feminine breast. His navel was the mouth of a slit-eyed monster — obscene, in sucked mouth, toothless as a witch. And there were secret caves where Darklings lurked, his armpits, adrip with slow subterranean liquors, where the Darklings, eyes jealously ablaze, peered out through rank creeper and hanging vine.

L'origine letteraria dell'uomo illustrato è senz'altro rintracciabile nel Queequeg di *Moby Dick*: « His very legs were marked, as if a parcel of dark green frogs were running up the trunks of young palms... this arm of his tattoed all over interminable Cretan labyrinth of a figure no two parts of which were of one precise shade »<sup>9</sup>. La megera che determina il

9. Melville è d'altronde uno degli autori preferiti da Bradbury che del suo capolavoro ha curato la sceneggiatura cinematografica.



destino del protagonista, invece, ricorda le zingare chiromanti dei luna-park, ed è una variante del fiabesco personaggio della strega, tanto frequente nei racconti di Bradbury<sup>10</sup>, al quale deve averlo suggerito l'orribile strega degli *Oz Books*. Ma è anche vero che l'autore ha sempre menato vanto per una sua antenata che subì un processo per stregoneria a Salem, ai tempi in cui imperversava quel « Judge » John Hathorne che tanta influenza doveva esercitare sul nipote Nathaniel<sup>11</sup>.

Per sottolineare con maggiore intensità la presenza ossessiva dei tatuaggi, Bradbury dà un colore ad ogni oggetto del racconto, che finisce per essere un vero delirio cromatico: « yellow meadow... vials of tattoo milk: red, lightning-blue, brown, cat-yellow... white mushrooms... blue cornflower... silver snake... scarlet dinosaurs... black-forested Wisconsin land ». Si legga ora il brano che descrive la fuga dell'uomo illustrato nel finale del racconto:

He ran toward a far crossroads lantern, where all the summer night seemed to gather; merry-go-rounds of fireflies whirling, crickets moving their song toward that light, everything rushing, as if by some midnight attraction, toward that one high-hung lantern.

Esso anticipa con una metafora entomologica il radunarsi dei *freaks* — Skeleton, Balloon, Yoga, Electra — attorno al corpo dell'uomo illustrato, da essi appena ucciso, per scoprire quale tatuaggio si nasconda sotto la benda che gli copre la schiena:

It showed a crowd of freaks bending over a dying fat man on a dark and lonely road, looking at a tattoo on his back which illustrated a crowd of freaks bending over a dying fat man on a ...

10. È sufficiente citare: *Invisible Boy* (1945), *Homecoming* (1947) e *April Witch* (1952).

11. La coincidenza sembra così perfetta da far dubitare dell'intera storia, ma autorevoli testi confermano l'esistenza di Mary Bradbury, che non solo venne accusata e condannata come strega (cfr. RUSSELL HOPE ROBBINS, *The Encyclopedia of Witchcraft and Demonology*, Crown Publishers Inc., New York, 1959, pp. 439 e 443), ma riuscì ad evadere con l'aiuto di alcuni amici (cfr. CHADWICK HANSEN, *Witchcraft at Salem*, George Braziller, New York, 1969, p. 150).

Questo finale a scatola cinese conclude degnamente una storia di notevole ricchezza visiva.

Con *The Illustrated Man* termina in pratica la fase dei *weird tales*, che rappresentano un primo non trascurabile passo verso la maturità artistica di Bradbury. Come abbiamo avuto modo di vedere, in essi l'autore già delinea i suoi temi principali, mentre la prosa va man mano acquistando padronanza verbale. Egli ha osservato il mondo del *carnival*, pronto a coglierne gli aspetti bizzarri e misteriosi, con la vibrante curiosità di uno Huck Finn che scruta lo spettacolo messo in scena dal Re e dal Duca. I personaggi del suo luna-park sono tutte trasfigurazioni di mitiche ombre ripescate in fondo alla memoria, che si fondono in una visione di allucinata suggestione. Egli scriverà ancora racconti di questo genere, ma sempre più raramente e senza risultati di rilievo. Infatti, già intorno al 1947, raggiunto un certo successo, Bradbury aveva preso ad affiancare ad essi una produzione di *science-fiction* ricca di elementi innovatori. Libera di rivolgersi nella direzione più congeniale, la fantasia dello scrittore si lancia ora nello spazio, alla delirante ricostruzione di un *carnival* infinitamente più grande.

Se nella nuova fase il mondo dell'autore cresce a dismisura assumendo proporzioni macroscopiche, la perdita delle originali caratteristiche esteriori non deve trarre in inganno: ogni elemento primitivo ricompare sotto connotazioni simboliche. Il salto più appariscente è quello subito dal « movimento » che, suggerito nei *weird tales* dal girovagare fra i baracconi del *carnival*, o dalle più emozionanti corse sull'otto volante o la giostra<sup>12</sup>, nelle vicende di *science-fiction* è imperiosamente espresso dai lunghi viaggi cosmici. Il volo è spettacolo passivamente voyeuristico di infinità immobili trapunte di luci al-

12. In *Something Wicked This Way Comes* (1962), uno stanco romanzo che narra i sinistri avvenimenti causati dall'arrivo di un malefico *carnival* in una cittadina, Bradbury si sofferma infatti su una giostra che ha la virtù di ringiovanire chi vi sale. Questa singolare prerogativa attribuita al « movimento » trova riscontro nell'epigrafe di *The Martian Chronicles*, da me citata poco più avanti.

trettanto immobili, e simili a quelle che forano le tenebre di un *carnival* la notte; ma è anche fantasmagoria da ammirare con gli occhi golosi, evasione, senso del mistero e dell'avventura. Protagonista, nel cosmo, è l'astronauta. Ma ancora una volta è bene guardarci dagli equivoci: dilatatosi l'ambiente, anche la statura dell'eroe si è di conseguenza accresciuta. Sotto la tuta spaziale si nasconde ancora la figura del bambino — non a caso l'epigrafe apposta da Bradbury a *The Martian Chronicles* afferma: « 'It is good to renew one's wonder', said the philosopher, 'space travel has again made children of us all' ». In *Kaleidoscope* (1949), che è uno dei racconti più ispirati dell'intero genere letterario, Bradbury risale anche più indietro nel tempo, descrivendo un disastro spaziale con parole evocanti un nuovo distacco dal grembo materno:

The first concussion cut the rocket up the side with a giant can opener. The men were thrown into space like a dozen wriggling silver-fish.

E' chiaro dunque che il significato di tali migrazioni negli spazi interstellari — di cui non sfuggirà il valore di iniziazione, nel senso che il termine ha nella letteratura americana — è estraneo alle esigenze di una plausibilità scientifica e sono in errore quei critici che dalla *science-fiction* si aspettano la spiegazione didattica di ogni mirabolante conseguimento tecnico. Il rilievo è particolarmente valido per Bradbury che non ha mai fatto mistero di sentirsi del tutto indipendente dalla concreta realtà delle scienze esatte.

La possibilità di escogitare ambienti abnormi è prontamente sfruttata in *Frost and Fire* (1946), un racconto lungo di impronta tradizionale e con un finale risaputo e meccanico, ma che tuttavia presenta squarci di viva originalità. Su un pianeta d'incubo un gruppo di uomini sopravvissuti ad una sciagura, conduce un'esistenza mostruosa, ridotta ad appena otto giorni a causa di certe radiazioni. In questo breve lasso di tempo, martoriati dagli elementi naturali del titolo, essi nascono, crescono, e muoiono con una compressione del ciclo vitale che ricorda quella dei fiori ripresi a fotogrammi singoli nei documentari

scientifici. Le doti dello scrittore risaltano nella descrizione dell'ambiente ostile e della vita disumana condotta dai personaggi, che Carlo Pagetti accosta agli Yahoos swiftiani<sup>13</sup>, e che potrebbero anche richiamare i Morlocks di Wells. In realtà gli spaventosi fondali che si levano dietro umanità variamente distorte — i *freaks* dello spazio — sono una caratteristica piuttosto diffusa nella *science-fiction*. Basterà citare di passaggio l'alienante complesso industriale in cui lavorano gli operai di *The Space Merchants* di F. Pohl e C. Kornbluth; e, come rappresentazione estrema del concetto di incomunicabilità, la caverna ricoperta di creature romboidali con cui il protagonista di *The Sirens of Titan* di Kurt Vonnegut jr. tenta invano di instaurare un rapporto. Persino quando riattraversa l'oceano, questa narrativa offre agli scrittori europei motivi di analogia ispirazione, come nel caso del belga Frans Buyens che, con lo splendido romanzo *Na ons de monster*, evoca immagini a metà tra l'arazzo fiammingo e la cupa visionarietà di un Jeronimus Bosch.

Tornando a Bradbury, fra la varietà di ambienti che egli propone, si distingue per originalità di effetto e resa artistica « the white, white jungle with the pale cheese-colored leaves » di *The Long Rain* (1950). Sotto l'incessante pioggia che cade su Venere, i superstiti di un'astronave precipitata si aprono la strada fra gli inestricabili grovigli di una vegetazione tropicale, alla ricerca di un rifugio che solo uno di essi riuscirà a raggiungere. La drammatica lotta per la sopravvivenza si svolge dunque, beffardamente, in una scenografia caratterizzata da uno schiacciante e continuo fiorire di vita. Spore, liane e piante si sviluppano ovunque, in un irrefrenabile processo cui non si sottraggono nemmeno gli astronauti appena morti:

In the ruin of the ship green fungus was growing up out of the mouths of the two dead men. As they watched, the fungus took flower, the petals broke away in the rain, and the fungus died.

13. CARLO PAGETTI, « Ray Bradbury e la fantascienza americana » in *Studi Americani* II, p. 420, poi incluso nel volume di cui alla nota 26.

Si noti come qui si ripeta quella formula visivo-letteraria a « scatola cinese » già menzionata a proposito di *The Illustrated Man*. Anche in *The Long Rain* l'elemento del colore è di estrema importanza. Solo che in questo caso il metodo adottato da Bradbury è completamente diverso. La letale aggressione biologica — che richiama quella delle muffe in *The Fall of the House of Usher* — operata dalla natura ai danni degli uomini, è infatti suggerita, attraverso l'intera narrazione, per mezzo dell'insistente presenza del bianco, un colore, questo, che nella letteratura americana è presagio di fatalità. All'ossessionante monocromia causata dalla coltre di dense nubi che, non lasciando filtrare il sole, impedisce il processo di fotosintesi, non sfuggono nemmeno gli stessi sopravvissuti, che invano si oppongono alla mostruosa metamorfosi da incubo kafkiano. In loro il bianco tocca tutta la gamma di sfumature, dalle scolorite uniformi, al pallore della pelle, ai bianchissimi denti, unici resti di un corpo incenerito da un fulmine che Bradbury, con una vigorosa immagine, descrive come una orrenda creatura dalle zampe crepitanti. Privo di concessioni ai facili effetti (non c'è neppure la *punch line* che nel genere è quasi norma), *The Long Rain* è scritto in una prosa che, per la sua essenzialità, conferma il debito ad Hemingway, senza per questo negarsi alcuni felici passaggi fiabeschi. La lunga marcia dell'ultimo astronauta è il corrispettivo del tradizionale « e cammina cammina... », e il rifugio infine raggiunto rammenta la casetta di marzapane:

Ahead of him, upon a low table, stood a silver pot of hot chocolate ... and a phonograph from which music would soon play quietly.

Questo tono sognante non impedisce a Bradbury di introdurre più concrete proposte di recupero. Sulla tavola di un così confortevole interno non ci si stupirebbe di scorgere *Life* o, peggio, *Playboy*. Invece, menzionando « books bound in red and brown leather », Bradbury attesta la presenza di quella cultura che egli difende tenacemente contro le aberrazioni

tecnologiche per preservare l'uomo dalla distruzione totale della sua umanità.

*The Rocket Man* (1951) ha per protagonista un ragazzo che vive con la madre mentre il genitore è un astronauta quasi sempre assente da casa. Le rare volte in cui questi ritorna dai suoi viaggi spaziali, il figlio è affascinato dal suo bagaglio. Tale circostanza dà a Bradbury il destro per un brano tutto fantasticato che ricorda a tratti il Calvino de *Le cosmicomiche*:

And from the opened case spilled his black uniform, like a black nebula, stars glittering here or there, distantly, in the material. I kneaded the dark stuff in my warm hands; I smelled the planet Mars, an iron smell, and the planet Venus, a green ivy smell, and the planet Mercury, a scent of sulphur and fire; and I could smell the milky moon and the hardness of stars. I pushed the uniform into a centrifuge machine I'd built in my ninth-grade shop that year, set it whirling. Soon a fine powder precipitated into a retort. This I slid under a microscope. And while my parents slept unaware, and while our house was asleep, all the automatic bakers and servers and robot cleaners in an electric slumber, I stared down upon brilliant motes of meteor dust, comet tail, and loam from far Jupiter glistening like worlds themselves which drew me down the tube a billion miles into space, at terrific accelerations.

At dawn, exhausted with my journey and fearful of discovery, I returned the boxed uniform to their sleeping room.

Allorché il razzo dell'astronauta verrà attratto dal sole, la madre, per non rivedere l'astro che l'ha privata del marito, deciderà che lei e il figlio scambieranno l'orario del sonno e della veglia. Questa visione finale della coppia, isolata nel suo assurdo mondo notturno, ha senza dubbio un che di commovente e morboso ad un tempo<sup>14</sup>.

14. Madre e figlio: le vicende di Bradbury ruotano spesso attorno all'asse costituito da questi personaggi. Va notato che fra la produzione «spaziale» *The Rocket Man* fa parte di una minoranza perché, mentre i *weird tales* presentano di norma le due figure sotto una veste sostanzialmente realistica, nei racconti di *science-fiction* esse si trasformano di solito in rappresentazioni simboliche. Tenendo presente il già menzionato parallelo fra bam-

Lo scenario che Bradbury predilige per le sue esercitazioni fantastiche è tuttavia Marte. Dopo essersivi accostato in modo saltuario sin dai primi tempi della sua carriera, lo scrittore sbarca definitivamente sul Pianeta rosso nel 1948, e nel giro di due brevi anni pubblica *The Martian Chronicles* che riunisce buona parte della produzione ispiratagli da Marte in questo fecondo periodo. Più che un romanzo, il libro è un insieme di quindici racconti collegati da tredici brani (che tuttavia non hanno solo funzione di raccordo, possedendo essi valori intrinseci tali da renderli autonomi), disposti secondo una cronologia fittizia, dal gennaio 1999 all'ottobre 2027, ovvero dalla prima spedizione su Marte, alla sua colonizzazione, al suo abbandono da parte degli uomini che accorrono sulla Terra dove è scoppiata una guerra atomica, e infine al ritorno su quel pianeta di pochi superstiti. Bradbury affronta in quest'opera il prodigioso recupero di leggende, mitologie ed epopee appartenenti a diverse epoche e qui amalgamate in un discorso vibrante di ispirata partecipazione, del quale non vanno trascurati gli accenti critici rivolti alle distruzioni operate dalla società tecnologica ai danni dell'uomo e della natura. Marte è per Bradbury la soluzione ideale, e si rivela tanto ricco di possibilità da risultare, in numerosi dei racconti e brani che compongono *The Martian Chronicles*, non già semplice

bino ed astronauta, non sorprenderà se ora si indicherà in ogni pianeta la dilatata versione cosmica della madre, e si tratterà d'una madre buona se il mondo in questione è ospitale, e malvagia (e quindi anche strega o donna-cannone) se esso è ostile. Sono del resto note le implicazioni inconse, non solo della *science-fiction*, ma delle imprese spaziali, tutte inerenti l'ambivalente rapporto madre-figlio relativo allo stadio orale. Dell'argomento si sono occupati fra gli altri, a vari livelli, ELÉMIRE ZOLLA in *Eclissi dell'intellettuale*, KINGSLEY AMIS in *New Maps of Hell* e EMILIO SERVADIO in *Psicologia dell'Attualità*. Io stessa ho altrove affrontato un'indagine psicoanalitica della *science-fiction*. In questa sede basterà sottolineare come la presenza di simili elaborazioni simboliche confermi le analogie che il genere ha con l'attività onirica. Quando gli stessi scrittori, presa coscienza di questi contenuti, ne hanno tentato una deliberata utilizzazione i risultati sono stati deludenti; è il caso, ad esempio, di PHILIP JOSÉ FARMER che in *Mother* (titolo programmatico) descrive la vicenda di un uomo racchiuso in una « caverna vivente », dalle irritanti corrispondenze anatomiche, che lo nutre e protegge.

fondale, ma protagonista assoluto. Con questo volume, Bradbury si afferma come l'autore di *science-fiction* più dotato di sensibilità poetica, vivezza di immagini e virtù narrative. Il genere, che sino a quel momento, salvo rare eccezioni, si è mantenuto ad un livello estremamente mediocre, ha un colpo d'ali che rende legittime le sue aspirazioni ad accendere nell'ambito della « vera » letteratura. *The Martian Chronicles* inaugura dunque in modo autorevole la breve età d'oro della *science-fiction*.

Che la narrativa avveniristica usasse da tempo Marte è ben noto. Ogni autore si era sentito in dovere di indicarlo come una gravissima minaccia per l'umanità. Occorre ricordare infatti che Wells, facendo di questo pianeta l'occasionale punto di partenza di un attacco alla Terra, ne aveva, per così dire, codificato la natura ostile<sup>15</sup>. Quando Bradbury esordì, la versione wellsiana cominciava tuttavia a mostrare segni di usura, e cedeva talvolta terreno al tipo opposto. Rompendo con la tradizione, lo scrittore celebrò Marte in termini ammirati e poetici, nelle sue città silenziose, gli oceani e i deserti immobili che si stendono a perdita d'occhio; e con la sua originale creazione del marziano mite, saggio e permissivo, simbolo del rimorso che l'uomo bianco nutre per quanto ha perso, distrutto o non è stato capace di apprezzare, contribuì a chiarire la nuova tendenza. Le risentite pagine di *The Martian Chronicles* in cui sono descritte le devastazioni che della natura e civiltà marziana compiono i terrestri non consentono dubbi: per

15. Celebre, a questo proposito, il brano di *The War of the Worlds* in cui lo scrittore inglese descriveva il ripugnante aspetto fisico dei marziani:

« Those who have never seen a living Martian can scarcely imagine the strange horror of their appearance. The peculiar V-shaped mouth with its pointed upper lip, the absence of brow ridges, the absence of a chin beneath the wedge-like lower lip, the incessant quivering of this mouth, the Gorgon groups of tentacles, the tumultuous breathing of the lungs in a strange atmosphere, the evident heaviness and painfulness of movement, due to the greater gravitational energy of the earth — above all, the extraordinary intensity of the immense eyes — culminated in an effect akin to nausea. There was something fungoid in the oily brown skin, something in the clumsy deliberation of their tedious movements unspeakably terrible ».



Bradbury i veri mostri, gli invasori spietati sono proprio questi ultimi, e Marte è una trasparente e molteplice rappresentazione della stessa Terra, e in particolare degli Stati Uniti, visti con suggestiva simultaneità nell'epoca odierna e durante la conquista del West. E non è certo un caso se l'evoluzione del marziano è parallela, nel film *western*, a quella del pellerossa, che, dapprima selvaggio da sterminare senza pietà, s'è col tempo trasformato nella vittima inerme di avventurieri privi di scrupoli. L'abitante di Marte appartiene infatti, come quello delle praterie, alla categoria degli Altri, l'infelice minoranza in cui, di volta in volta, sono rientrati l'uomo oltre la collina, il cristiano, la strega, l'ebreo, il negro, e che ha potuto essere guardata con obiettività solo dopo aver subito feroci e gratuite persecuzioni. È soprattutto Bradbury a determinare la conclusione dell'era in cui, parafrasando la cinica battuta del generale Sherman, si poteva dire che il solo marziano buono era quello morto. Poi, l'atteggiamento dello scrittore, sebbene senza la stessa matura consapevolezza, viene rapidamente adottato da altri. Le stragi di marziani dalla « pelle pregiata » in *Mirage* di Clifford Simak, ad esempio, ripropongono, fusi in un unico orrore, i massacri di pellerosse e di castori. Incompreso, emarginato, diverso, non si stenterà in definitiva a ravvisare nell'abitante di Marte un *freak* dello spazio. E spingendo ulteriormente il paragone, scene come quella contenuta in « ... *We Also Walk Dogs* » di Robert Heinlein, che descrive un congresso di creature provenienti da vari mondi, hanno in sostanza gli stessi significati di attrazione offerti dallo spettacolo dei fenomeni, o scherzi di natura, che costituiscono la fauna endemica del luna-park.

Se in precedenza l'elemento visivo aveva nell'opera di Bradbury una parte non trascurabile, *The Martian Chronicles* rappresenta il trionfo del nervo ottico. Sostenuto da una ispirazione priva di pause o di scadimenti, lo scrittore tesse per pagine e pagine una stupefatta fantasmagoria di apparizioni, simboli e suggerimenti. Il libro si apre sulla Terra, dove fervono i preparativi per lanciare un razzo su Marte:

One minute it was Ohio winter, with doors closed, windows locked, the panes blind with frost, icicles fringing every roof, children skiing on slopes, housewives lumbering like great black bears in their furs along the icy streets.

Sin dalla prima frase si ravvisa dunque la peculiare caratteristica di Bradbury, che in certe descrizioni di paesaggi par quasi voler tradurre in prosa una pittura tipicamente americana; una fusione, per intenderci, fra l'incisivo nitore di Andrew Wyeth, l'ingenuo calligrafismo di Grandma Moses, e l'*American Gothic* di Grant Wood. L'occhio di Bradbury è sempre pronto a cogliere l'immagine da un punto di vista inconsueto, che di volta in volta ne pone in evidenza gli aspetti bizzarri, lirici, grotteschi o mistificatori. E non stupisce davvero che egli si diletta a tempo perso con pennelli e tavolozza<sup>16</sup>. Fallita la prima spedizione, la seconda, in *The Earth Men*, è svolta come una trasparente satira alla burocrazia e alle istituzioni per malati di mente. La cifra del brano è ancora lo « spettacolo », qui rivelato in tutta la sua farsesca ingannevolezza. Appena giunti su Marte, gli astronauti vengono creduti dai marziani dei semplici conterranei alienati, mentre la differenza di aspetto è spiegata da un ottuso psichiatra come un'illusione che la loro follia provoca sugli astanti. Invano i terrestri per convincerlo del suo errore lo conducono al razzo:

The psychologist shut his eyes and scratched his nose. 'This is the most incredible example of sensual hallucination and hypnotic suggestion I've ever encountered. I went through your *rocket*, as you call it'. He tapped the hull. 'I hear it. Auditory fantasy'. He tapped the hull. 'I smell it. Olfactory hallucination, induced by sensual telepathy'. He kissed the ship. 'I taste it. Labial fantasy!'

L'inganno visivo su cui si impernia *The Third Expedition* è estremamente complesso e assume toni di sottile crudeltà. Gli uomini che rimettono piede su Marte, trovano stavolta

16. Cfr. «The World of Ray Bradbury», intervista, in *Knight Magazine*, vol. 5, n. 6, May 1966.

una fedelissima replica del mondo così com'era al tempo della loro fanciullezza, e si vedono venire incontro genitori, parenti e amici scomparsi da anni. Ben presto si scoprirà che si tratta solo di una colossale macchinazione dei marziani, i quali, adoperando gli stessi ricordi di ciascun terrestre, hanno creato una minuziosa visione ipnotica. Nel racconto seguente, « ... *And the Moon Be Still as Bright* », il registro cambia di nuovo, e stavolta si tratta di immagini spettrali: Marte è infatti ormai privo di vita, e i suoi abitanti sono stati sterminati da un comunissimo morbillò portato dai terrestri. Spender, un archeologo umanista che vorrebbe studiare tutto solo le città e i monumenti dell'ancora intatta civiltà, prevede lucidamente i fatali sviluppi dell'impresa spaziale, evocando un quadro doloroso:

'We'll call the canal the Rockefeller Canal and the mountain King George Mountain and the sea the Dupont Sea, and there'll be Roosevelt and Lincoln and Coolidge cities and it won't ever be right, when there are the proper names for these places'.

Anche i singoli non saranno da meno in quest'opera di profanazione: si vomiterà sui pavimenti di piastrelle istoriate, i canali dalle acque azzurre serviranno per osceni pediluvi, e si farà il tirassegno contro finestre di cristallo e svettanti pinacoli. Accanto a questi desolati esempi di « colonizzazione », — che evocano alla memoria le città inca devastate dai *conquistadores* e la Sfinge presa a fucilate dai Mamelucchi — Bradbury offre il contrappunto di delicatissime immagini, come la rielaborazione della popolare vicenda di Johnny Appleseed, trasfigurata in una prosa dagli accenti dolcemente visionari che, nel brano in cui il protagonista rimira per la prima volta la sua fatica di seminatore, uguaglia i giochi linguistico-botanici de *Il barone rampante* di Calvino:

It was a green morning.

As far as he could see the trees were standing up against the sky. Not one tree, not two, not a dozen, but the thousands he had planted in seed and sprout. And not little trees, no, not saplings not little tender shoots, but great trees, huge trees, trees

as tall as ten men, green and green and huge and round and full, trees shimmering their metallic leaves, trees whispering, trees in a line over hills, lemon trees, lime trees, redwoods and mimosas and oaks and elms and aspens, cherry, maple, ash, apple, orange, eucalyptus, stung by a tumultuous rain, nourished by alien and magical soil and, even as he watched, throwing out new branches, popping open new buds.

Tuttavia, se pochi terrestri giungono ad apprezzare Marte, Bradbury sostiene in modo esplicito l'impossibilità di un incontro fra le due razze. Nel rarefatto *Night Meeting* assistiamo al dialogo tra un terrestre di buona volontà e un etereo marziano. Ciò avviene per una smagliatura dell'ordito temporale, una disfunzione cronologica che accosta due creature vissute in differenti epoche e poi le separa. Esse si parlano, cercano di comprendersi, ma nessuna delle due vede la città alla quale è diretta l'altra, e il tentativo fallisce. Quando si congedano porgendo la mano, stringeranno solo il vuoto, e riprenderanno ciascuna il proprio cammino. *The Fire Balloons*, un accettabile esempio di teologia spaziale, esclude la comunicazione persino sul piano religioso. Le sfolgoranti sfere di luce azzurra che il candido Father Peregrine vorrebbe convertire, si rivelano marziani che migliaia di anni prima giunsero alla perfezione spirituale — un'eco del pensiero di Sant'Agostino — mediante una severissima pratica e che ora non hanno bisogno dello zelante missionario, essendo più vicini a Dio di quanto non lo sia lui.

Marte offre a Bradbury infiniti pretesti per sbizzarrire la propria immaginazione. Dopo aver gustosamente rifatto il verso alla narrativa del *Deep South* in un brano che racconta in accenti quasi favolosi l'esodo dei negri su Marte, lo scrittore porge con *Usher II* un non indegno omaggio ad Edgar Allan Poe. Il mecenate William Stendahl fa erigere sul pianeta una copia della casa Usher, stagno incluso, popolandola di automi<sup>17</sup>.

17. Va rilevato che, come Poe (si ricordi il magistrale saggio sul « giocatore di scacchi » di Maelzel), anche Bradbury si interessa esclusivamente ai robot antropomorfi. Fra i suoi più validi racconti ispirati al tema, spiccano *The Long Years*, che appartiene a *The Martian Chronicles* e *Marionettes Inc.*,

Sebbene la trama abbondi in svolte imprevedibili e ribaltamenti paradossali, Bradbury trova modo di dedicare agli automi un solenne passaggio celebrativo:

Full grown without memory, the robots waited. In green silks the color of forest pools, in silks the color of frog and fern, they waited. In yellow hair the color of the sun and sand, the robots waited. Oiled, with tube bones cut from bronze and sunk in gelatin, the robots lay. In coffins for the not dead and not alive, in planked boxes, the metronomes waited to be set in motion. There was a smell of lubrication and lathed brass. There was a silence of the tomb yard. Sexed but sexless, the robots. Named but unnamed, and borrowing from humans everything but humanity.

Tutto il racconto è una vorticosa girandola di immagini fra le quali lampeggiano a tratti notazioni di icastica immediatezza. Si noti questa, riprendente il consueto modulo a « scatola cinese », che appartiene all'episodio in cui un emissario del governo terrestre ispeziona la casa Usher in quanto le opere di ispirazione fantastica sono proibite come nocive alla società:

A rat pranced across the floor stones, Garrett, crying out, gave it a kick. It fell over, the rat did, and from its nylon fur streamed an incredible horde of metal fleas.

Dopo aver descritto gli scempi della colonizzazione in una sequenza di scene accorate, Bradbury immagina che i picnieri abbandonino Marte per accorrere sulla Terra, dove è divampato un terribile conflitto atomico. Ed ecco come la spaventosa scena appare ai suoi occhi:

Earth changed in the black sky.

It caught fire.

Part of it seemed to come apart in a million pieces, as if a gigantic jigsaw had exploded. It burned with an unholy dripping glare for a minute, three times normal size, then dwindled.

entrambi riguardanti sostituzioni di persone con automi. Nella *science fiction* questa tendenza vanta diversi esempi pregevoli, come *Steel* di Richard Matheson, ma i robot più celebri, e cioè quelli di Isaac Asimov, non si discostano in genere dalle consuete figure costituite da fredde superfici metalliche.

La distruzione del mondo, uno dei temi obbligati della *science-fiction*, è stata svolta in ogni possibile variante: dai micidiali pericoli provenienti da remote galassie, come nel noto *The Black Cloud* dell'astronomo Fred Hoyle, alle catastrofi nucleari configurate, fra l'altro, dal romanziere Nevil Shute in *On the Beach*. L'adesione di Bradbury a quest'ultima più realistica eventualità dimostra quanto egli sia pensoso circa i pericoli di una tecnologia esasperata. *There Will Come Soft Rains*, il più riuscito racconto di *The Martian Chronicles*, è infatti ispirato a tali timori. In esso è narrato lo svolgersi di una giornata nell'unica casa californiana lasciata indenne dalla guerra. I suoi abitanti non esistono più, e a questo proposito il riferimento alle terribili immagini di Hiroshima è scoperto:

The entire west face of the house was black, save for five places. Here the silhouette in paint of a man mowing a lawn. Here, as in a photograph, a woman bent to pick flowers. Still farther over, their images burned on wood in one titanic instant, a small boy, hands flung into the air; higher up, the image of a thrown ball, and opposite him a girl, hands raised to catch a ball which never came down.

E tuttavia l'abitazione è inutilmente pervasa dalla continua e multiforme attività degli infiniti congegni meccanici ed elettronici che hanno accompagnato l'esistenza dei suoi proprietari. Quando, per accidente, si sviluppa un incendio, le apparecchiature cercano invano di soffocare le fiamme: ogni cosa verrà distrutta. Il racconto è esemplare per tono e compiutezza, anticipando risultati dell'*école du regard*. Una costante esigenza di essenzialità consente alla vicenda di procedere sino alla fine in una sorta di metallica ineluttabile progressione di immagini e di fatalità, mentre nella lotta tra il fuoco purificatore e l'aberrante casa, anche per merito dell'indovinato accorgimento di personalizzare sia quello che questa, Bradbury si conferma, e magistralmente, scrittore visivo.

Prima che *The Martian Chronicles* volga al termine, in *The Silent Towns* incontriamo un'altra figura del *carnival*, la

donna-cannone. Sullo spopolato Marte, una grassona che si nutre saccheggiando pasticcerie intreccia per caso un rapporto telefonico con un cercatore d'oro il quale, al ritorno dal suo giacimento, non ha più trovato nessuno. Il malcapitato si invaghisce dell'anonima voce, ma quando scoprirà a chi appartiene rifiuterà decisamente di proseguire l'idillio, preferendo vivere, come un vagabondo, con continui spostamenti di casa in casa nelle città deserte, sempre sotto l'incubo di essere rintracciato dall'innamorata delusa. Tornando a rappresentare il personaggio senza la schermatura del simbolo, Bradbury fa la parodia di un tema costante della letteratura avveniristica (si pensi alle potenti pagine del classico *The Purple Cloud* di M. P. Shiel, che risale all'inizio del secolo), quello della coppia che, unica sopravvissuta ad un qualche cataclisma, ha di conseguenza il compito di perpetuare la specie.

Nell'ultimo racconto dell'opera, *The Million Years Picnic*, una famigliola lascia la Terra a bordo di un piccolo razzo e giunge su Marte, dove inizia una nuova vita con un falò di ingialliti quotidiani che rappresenta il rifiuto di tutte le aberrazioni di cui si è macchiata l'umanità. Quando i figli chiederanno al padre di mostrar loro i marziani, egli li condurrà sul ciglio di un canale:

The Martians were there — in the canal — reflected in the water. Timothy and Michael and Robert and Mom and Dad.

Con quest'ultima metafora visiva Bradbury afferma che per l'uomo l'unico modo di comprendere il marziano, cioè l'Altro, è diventare marziano egli stesso. Se dunque gli altri mondi, come Venere in *The Long Rain*, tentano di assimilare il visitatore con la violenza, Marte vi riesce con la dolcezza.

*The Martian Chronicles*, questo variegato catalogo di proposte mitiche che rappresenta il momento migliore di Bradbury, per il suo notevole livello artistico ha ricevuto ampi riconoscimenti presso la critica internazionale. Elio Vittorini lo volle pubblicato nella mondadoriana Medusa all'epoca in cui dirigeva tale collana; di esso si sono occupati anche Michel Butor

e Sergio Solmi; mentre l'eloquente giudizio di Stéphane Spriel e Boris Vian è che si tratta di un « recueil absolument étonnant dans lequel on doit reconnaître l'œuvre d'un vrai poète »<sup>18</sup>.

Nell'ultima fase del suo periodo più felice, la *science-fiction* è caratterizzata da un più vivo interesse per i problemi sociali posti dall'indiscriminato progresso scientifico, in parte stimolato dall'uscita del 1984 di Orwell. Originariamente evasi nel fantastico, questi scrittori vengono ora, per così dire, invasi dalla stessa realtà che avevano tentato di sfuggire. La loro ottica si raccorcia, ed essi si rendono conto che, al di là delle mascherature spaziali, i mostri da loro descritti sono dietro l'angolo. Bradbury segue fedelmente le vicende del genere letterario, approfondendo la critica verso la cosiddetta civiltà della macchina già rilevata in larga parte della sua precedente produzione, ed è interessante constatare che proprio negli scritti di maggior impegno civile egli completerà la trasposizione simbolica del *carnival* ideato nei *weird tales*.

Fra i racconti sociologici, *The Veldt* (1950) e *The Pedestrian* (1951) meritano un'attenzione che va al di là dei loro notevoli pregi. In essi sono infatti anticipate, rispettivamente, la critica ai *mass-media* e l'ambientazione in una megalopoli che Bradbury svilupperà nel romanzo *Fahrenheit 451*. Al centro della prima vicenda è la televisione, uno fra i bersagli preferiti dallo scrittore<sup>19</sup>. Due bambini trascorrono intere giornate nella *nursery*, le cui pareti sono ricoperte da pannelli sui quali prendono forma le loro fantasie. Al posto di scene idilliache, essi preferiscono evocare il desolato e abbacinante *veldt* africano. Queste apparizioni sono rese da Bradbury con singolare vivezza:

18. STÉPHANE SPIEL e BORIS VIAN, « Un nouveau genre littéraire: la science fiction » in *Les Temps Modernes*, n. 72, 1951, p. 623.

19. E a ragione, se solo si considera quanto affermano i sociologi Joseph Bensman e Bernard Rosenberg: « Over 43 million American homes have at least one television set which operates an average of 5 1/4 hours a day... by now Americans collectively spend more hours before their television screens than they do at work ». *America as a Mass Society*, a cura di PHILIP OLSON, The Free Press, New York, 1969, p. 170.



And here were the lions now, fifteen feet away, so real, so feverishly and startingly real that you could feel the prickling fur on your hand, and your mouth was stuffed with the dusty upholstery smell of their heated pelts, and the yellow of them was in your eyes like the yellow of an exquisite French tapestry, the yellows of lions and summer grass, and the sound of the matted lion lungs exhaling on the silent noontide, and the smell of meat from the panting, dripping mouths.

L'invenzione dovrebbe avere scopi pedagogici, ma i piccoli non placano la loro aggressività e anzi la proiettano sul congegno, condizionandone il funzionamento. Essi proseguiranno l'agghiacciante gioco facendo sbranare i genitori dai leoni, così intensamente pensati da essere reali in tutto e per tutto<sup>20</sup>. *The Pedestrian* nasce dalla nota avversione di Bradbury per il crescente e insensato uso che si fa dell'automobile. In una grande metropoli, facilmente identificabile nella Los Angeles dove vive lo stesso autore, un uomo ama passeggiare ogni sera senza una meta precisa, ultimo pedone di una civiltà che si sposta ormai solo su quattro ruote. Lo fermerà la polizia e, dopo un breve scambio di domande e risposte, egli verrà internato in un centro psichiatrico. Accanto all'alienante scenografia, l'aspetto più significativo del racconto è che esso, come accade un po' per tutta la *science-fiction* sociologica, si riferisce ad una situazione già in atto<sup>21</sup>.

Nel 1953, dopo avervi lavorato per tre anni, Bradbury

20. Non di rado i bambini malvagi della *science-fiction* rivolgono i loro impulsi contro padri e madri. È bene ricordare che in 1984 i figli denunciavano i genitori alla Thought Police.

21. Il caso in questione permette un'inquietante verifica. Nel suo *L'uomo è antiquato*, caposaldo della critica « apocalittica », il filosofo Günther Anders riporta un'esperienza personale identica — eccetto, fortunatamente, per il finale — a quella immaginata da Bradbury. Il poliziotto che sorprese Anders a passeggiare per Los Angeles (l'analogia, come si vede, è assoluta), si limitò a concludere il lungo interrogatorio con la minacciosa ammonizione: « Don't do it again ». GÜNTHER ANDERS, *L'uomo è antiquato (Die Antiquiertheit des Menschen)*, trad. Laura Dellapiccola, Il Saggiatore, Milano, 1963, p. 172.

pubblica *Fahrenheit 451*<sup>22</sup>. Il romanzo è accolto in modo molto lusinghiero, la sua notorietà valica i confini della *science-fiction* e attira l'attenzione di svariati uomini di cultura: Kingsley Amis, Elio Vittorini, François Truffaut, Ingmar Bergman; Aldous Huxley lo definisce « il libro più visionario che abbia mai letto »<sup>23</sup>. Ed è un giudizio tanto più significativo se si pensa che viene dall'autore di *Brave New World*, un'opera che, come ho già detto, ha fortemente influito sull'evoluzione della *science-fiction*, e a cui si è ispirato lo stesso Bradbury. *Fahrenheit 451*, che è la versione ampliata del racconto *The Fireman* (1951), sviluppa fino alle estreme conseguenze certe premesse oggi esistenti nella civiltà occidentale, e in special modo in quella statunitense, presentando l'immagine del mondo quale potrà essere in futuro se l'uomo non saprà « fermarsi in tempo ». Bradbury narra l'insoddisfatta esistenza di Guy Montag e la travagliata crisi che lo porterà a ribellarsi all'ordinamento di una società su cui grava in permanenza l'incubo di una guerra atomica, e che spegne ogni slancio nel torpore di un eccessivo benessere economico. Il protagonista è pompiere, ma di una strana sorta. Nella sua epoca, infatti, i vigili del fuoco hanno il compito di incendiare le abitazioni in cui, secondo i delatori, vengono nascosti dei libri, che è severamente proibito conservare e leggere perché considerati strumento di confusione mentale. Questi roghi sono oggetto di affascinanti descrizioni:

#### IT WAS A PLEASURE TO BURN.

It was a special pleasure to see things eaten, to see things blackened and *changed*. With the brass nozzle in his fists, with this great python spitting its venomous kerosene upon the world, the blood pounded in his head, and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning to bring down the tatters and charcoal ruins of history. With his symbolic helmet numbered 451 on his stolid

22. « The temperature at which book-paper catches fire, and burns... », spiega la didascalia posta sotto il titolo.

23. Riportato nell'edizione tascabile italiana del romanzo. Mondadori, Milano, 1969.

head, and his eyes all orange flame with the thought of what came next, he flicked the igniter and the house jumped up in a gorging fire that burned the evening sky red and yellow and black. He strode in a swarm of fireflies. He wanted above all, like the old joke, to shove a marsh-mallow on a stick in the furnace, while the flapping pigeon-winged books died on the porch and lawn of the house. While the books went up in sparkling whirls and blew away on a wind turned dark with burning.

Lo scopo di Bradbury è porre sotto accusa la moderna « cultura visiva », seppure con la consueta contraddizione, propria alla *science-fiction*, di lanciar moniti sui pericoli della tecnologia e al contempo di cedere al fascino che da essa promana. Giornali a fumetti, rotocalchi, spettacoli cinematografici, cartelloni pubblicitari di dimensioni gigantesche: l'epoca di Montag — che, sempre più scopertamente, è la nostra — ne è sommersa. Conseguenza logica, vista la messa al bando dei libri, che è d'altronde la stessa gente a non voler più. Ma dove l'attenzione dello scrittore si concentra maggiormente, in un'ambivalenza di orrore-attrazione, è sul mostruoso fenomeno della televisione. A colori, stereoscopica, olfattiva (come il cinema in *Brave New World*), essa domina l'intera esistenza della comunità. Dalle pareti-schermo perpetuamente in funzione, tra un continuo frastuono di commedie scipite, *soap operas*, canzoni sdolciate, emerge la figura ossessiva del *White Clown*, un odioso presentatore che manda in visibilio le spettatrici, e del quale è qui opportuno sottolineare la provenienza dall'ambiente del *carnival*. Anche la politica e la religione sono state ridotte a rappresentazioni rozzamente orchestrate a favore della classe al potere, e tutti si assiepano dinanzi ai grandi pannelli nell'illusione che attraverso le loro ombre potranno accedere alla vita nella sua forma più piena. Sul l'aspetto visivo della società tecnologica, Guy Debord osserva: « La coscienza spettatrice, prigioniera di un universo appiattito, limitato dallo *schermo* dello spettacolo, dietro al quale la sua propria vita è stata deportata, non conosce più se non gli *interlocutori fittizi* che lo mantengono unilateralmente con la

loro mercanzia »<sup>24</sup>. Ma dove Bradbury evoca le immagini più deliranti è nell'episodio della fuga di Montag. Ribellatosi al sistema, il vigile del fuoco viene braccato dalla polizia e da uno spavenoso segugio meccanico lungo le strade notturne — simili a quelle di certo De Chirico metafisico — della metropoli già prefigurata in *The Pedestrian*. Persino questa mortale caccia all'uomo è materia di spettacolo, e viene infatti teletrasmessa in milioni di soggiorni stipati di gente, per cui lo stesso Montag può seguirla attraverso le finestre aperte accanto a cui passa correndo. Tale scena serrata raggiunge il culmine quando, allo scopo di intercettare Montag, viene comunicato agli spettatori che, ad un dato segnale, dovranno spalancare la propria porta e scrutare in strada. Migliaia di persone obbediscono simultaneamente all'ordine, e questa spaventosa moltiplicazione delle immagini trasforma l'intera città in una macroscopica sala degli specchi: il *carnival* di Bradbury raggiunge qui la sua estrema figurazione simbolica.

Montag trova scampo in un fiume, dal quale si lascia trascinare fino ad una foresta dove si nasconde un gruppo di intellettuali oppositori del regime. Con loro, sullo schermo di un televisore, egli assisterà alla propria « esecuzione »<sup>25</sup>. Infatti, anche se di lui si sono perse le tracce, lo spettacolo deve continuare secondo il copione prestabilito per non scontentare il pubblico. Al suo posto il segugio meccanico scoverà ed ucciderà un altro, colpevole, come il protagonista di *The Pedestrian*, di essere uscito a fare quattro passi. Una scena d'alta drammaticità suggella *Fahrenheit 451*: l'incombente guerra atomica finisce per scoppiare, e sotto gli occhi di Montag e dei suoi soccorritori, la distante metropoli viene distrutta in un cruento e insensato olocausto:

Montag crushed himself down, squeezing himself small, eyes tight. He blinked once. And in that instant saw the city, instead

24. GUY DEBORD, *La società dello spettacolo (La société du spectacle)*, trad. Valerio Fantinel e Miro Silvera, De Donato ed., Bari, 1968, p. 172.

25. La trasformazione in spettacolo pubblico delle esecuzioni si riscontra anche nella società descritta da Orwell in 1984, dove la gente accorre numerosa nella piazza in cui si applicano le sentenze a morte.

of the bombs, in the air. They had displaced each other. For another of those impossible instants the city stood, rebuilt and unrecognizable, taller than it had ever hoped or strived to be, taller than man had built it, erected at last in gouts of shattered concrete and sparkles of torn metal into a mural hung like a reversed avalanche, a million colors, a million oddities, a door where a window should be, a top for a bottom, a side for a back, and then the city rolled over and fell down dead.

The sound of its death came after.

Solo adesso gli uomini di cultura potranno tentare di ricostruire una civiltà sana.

Per il rilievo dato alla presa di coscienza del protagonista, *Fahrenheit 451* si colloca fra i romanzi di iniziazione, ed è nel giusto Carlo Pagetti quando sostiene che a Bradbury « spetta infatti l'indiscutibile merito di aver riallacciato la 'science-fiction' alla tradizione letteraria americana »<sup>26</sup>. Sul piano dell'impegno civile, il libro è una vigorosa denuncia contro il terrorismo psicologico e la sopraffazione che l'uomo può subire se la società in cui vive ubbidisce a principi errati. Tuttavia l'antiutopia di Bradbury non è così pessimistica come quella di Huxley ed Orwell, e lascia intravedere un barlume di speranza, sia pure, come in *The Martian Chronicles*, dopo una catastrofe nucleare. Quanto ai principi che dovranno essere seguiti per non ricadere negli errori del passato, *Fahrenheit 451* contiene suggerimenti di natura individualista, in cui, con il ritorno ai boschi di Montag, è introdotta una venatura di trascendentalismo, e informati alla persuasione che solo una élite depositaria della cultura tradizionale potrà guidare l'umanità. Manca nell'opera una vera ideologia unitaria, e del resto, come hanno rilevato vari critici<sup>27</sup>, è questa una carenza comune a tutta la *science-fiction* sociologica. Il protagonista del romanzo, e Bradbury per suo tramite, si aggrappa con idealistica

26. CARLO PAGETTI, *Il senso del futuro*. La fantascienza nella letteratura americana, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1970, p. 187.

27. Ad esempio, AUGUSTO ILLUMINATI in « Fantascienza americana ovvero l'ideologia del possibile » ne *Il Contemporaneo*, dicembre 1961; FRANCO FERRINI in *Che cosa è la fantascienza*, Ubaldini, Roma, 1970.

ostinazione ai valori che sono alla base della civiltà occidentale.

La versione cinematografica del libro, dovuta a François Truffaut, il sensibile e raffinato autore di *Jules et Jim*, offre lo spunto per approfondire il discorso critico sulla qualità « visiva » dell'opera di Bradbury, e della *science-fiction* in generale. L'arduo problema estetico che si pone a chiunque volesse realizzare una pellicola di *science-fiction* è quello di rendere verosimili immagini la cui autenticità viene smentita dalla loro stessa natura incredibile. Perché possa riuscire in ciò, è indispensabile che l'artista sia dotato di una peculiare carica fantastica. Nel suo lavoro, Truffaut si è concentrato sugli aspetti realistici — volti, uniformi, incendi — ignorando la febbrile sarabanda di ombre variopinte che roteano attorno al protagonista di *Fahrenheit 451*. Ne è dunque risultato un film di notevole livello formale, in cui a tratti si può cogliere una notazione poetica o un particolare incisivo, ma che rispetto all'originale appare raggelato, privo com'è della sua essenziale dimensione allucinata. Tuttavia, malgrado i suoi limiti, il *Fahrenheit 451* di Truffaut resta pur sempre uno dei rarissimi esempi artisticamente validi — con *2001: a Space Odyssey* di Stanley Kubrick, il recente *Je l'aime, je l'aime* di Alain Resnais<sup>28</sup> e un paio di altri titoli — nella massa di grossolane pellicole infarcite di modellini, fotomontaggi e mostri di cartapesta.

Proprio per le difficoltà accennate qui sopra, sono ben pochi i registi a cui un simile genere può risultare congeniale. Fra questi, a mio avviso, l'unico che riuscirebbe a darci un film di convincente *science-fiction* è Federico Fellini, la cui opera presenta una serie di sorprendenti analogie con quella del coetaneo Bradbury. Se genuinamente ispirati, i due artisti immergono persone e cose nella stessa atmosfera stregante e i loro croi si in-

28. Il film narra di una macchina con la quale il protagonista si sposta lungo il corso della sua vita e rappresenta in un certo senso il naturale punto di arrivo del regista, che da *Hiroshima mon amour* a *L'année dernière à Marienbad* ha costantemente sviluppato, in immagini di rara bellezza, il tema del tempo, uno dei più frequenti nella narrativa di *science-fiction*.

terrogano con assorto stupore sul mistero del mondo che li circonda. Comune ad entrambi è poi l'importanza annessa all'elemento visivo, nonché la propensione ai toni lirici, la crudeltà di alcune osservazioni e, non sempre nei momenti più felici, una certa sovrabbondanza barocca. Il *carnival* che per lo scrittore simboleggia l'umanità trova un perfetto corrispettivo nell'ambiente del circo, al quale il regista ha dedicato film come *La strada* e *I clown*. Il paragone può essere approfondito con profitto: *8½*, che di Fellini è a tutt'oggi il lavoro più risolto e personale, contiene infatti ulteriori elementi di raffronto. Nella sequenza onirica d'apertura c'è il volo del protagonista; l'enorme sagoma di un razzo campeggia nello scenario del film che non si farà; e le figure del bambino e della donna-cannone, così essenziali nel *carnival* di Bradbury, hanno la loro replica nel piccolo collegiale e in quella straordinaria invenzione che è il personaggio della Saraghina. E sarà opportuno aggiungere che Oreste del Buono ha paragonato il *Satyricon* ad un'avventura di Flash Gordon<sup>29</sup>, la *comic strip* cara a Bradbury, che è stata anche la lettura giovanile preferita del regista riminese, il cui tuttora irrealizzato *Il viaggio di G. Mastorna* si svolge negli spazi siderali. È noto che Bradbury lavora dal 1965 ad una accuratissima sceneggiatura di *The Martian Chronicles*; non è di conseguenza azzardato affermare che nessuno meglio di Fellini sarebbe in grado di dirigere questo film con l'immaginazione indispensabile ad un risultato eccellente.

Dopo *Fahrenheit 451*, completata la trasposizione del *carnival* in chiave di *science-fiction*, la vena di Bradbury si inaridisce in modo repentino, mentre la sua prosa, caricata di sfumature lirico-nostalgiche, a parte qualche rarissima eccezione, rimane sterile esempio di bello scrivere accademico. L'ultimo racconto di un certo valore è *The Golden Apples of the Sun* (1953), ma già in esso il proposito di stabilire un parallelo fra la mitologia classica e le imprese spaziali traligna in operazione artifi-

29. Cito a memoria dalla stampa e da una trasmissione televisiva dell'epoca in cui uscì il film in questione.

ciosa. Senza abbandonare del tutto i *weird tales* e la *science-fiction*, Bradbury cerca nuove strade, con risultati così deludenti che davvero non mette conto di soffermarsi in analisi particolari. Sarà sufficiente rilevare che né la *small town life*, né un Messico e un'Irlanda turistici riescono a fornirgli quella nuova ambientazione di cui ha bisogno per stimolare la sua fantasia. Anche l'attività come sceneggiatore — che annovera *The Dreamers* e *And the Rock Cried Out*, a quanto mi risulta mai giunti usi nostri schermi — nonché quella di commediografo denunciano il costante orientamento « visivo » dell'artista, che attualmente è in procinto di varare due *musicals* tratti da proprie opere e, in collaborazione con il musicista Lalo Schifrin, sta ultimando una cantata: *Pius the Wanderer, or Space Madrigal*.

Purtroppo la copiosa e mediocre produzione successiva al 1953 ha causato più di un equivoco in chi si accosta a Bradbury per la prima volta e non riesce certo a spiegarsi la notorietà e la stima di cui gode. Né sono mancate critiche discutibili, come ad esempio, la poco obiettiva stroncatura di Umberto Eco<sup>30</sup>, che si è basato esclusivamente su un racconto minore, trascurando ingiustamente racconti del livello di *Kaleidoscope*, *The Long Rain* o *The Veldt*.

E' difficile individuare con precisione le ragioni del precoc declino di Bradbury, a cui è connesso quello, contemporaneo, dell'intera *science-fiction*. Mancando per il momento evidenze definitive, si possono solo indicare alcuni fattori che, con molta probabilità, sono stati più o meno determinanti per entrambi i casi. In primo luogo, deve considerarsi il naturale esaurimento dell'ispirazione che l'artista può subire in ogni momento, e particolarmente nell'ambito di una narrativa di consumo che costringe a lavorare senza pausa. E' innegabile che, a lungo andare, la produzione incessante e priva di coordinazione ha finito per bruciare molte idee degne di meditati approfondimenti, creando una comprensibile difficoltà di azione in un campo che, ricordiamolo,

30. Cfr. UMBERTO ECO, *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano, 1964, pp. 125-6.



escludendo l'amore e lo studio psicologico dei caratteri, era già limitato.

Il tramonto della *science-fiction* viene talvolta attribuito alla conquista spaziale. Si potrebbe obiettare che all'epoca del primo sputnik (1957) questa narrativa era già in crisi da alcuni anni, e che comunque, dopo gli entusiasmi raggiunti nei giorni della prima spedizione lunare (Apollo 11), si è verificato un forte calo d'interesse per le esplorazioni cosmiche. Ciononostante, è ragionevole supporre che una qualche influenza vi possa essere stata. Ad esempio, assistere per televisione ad un volo missilistico, con tutte le lungaggini, gli esasperanti controlli e gli scambi in incomprensibile gergo tecnico che esso comporta, rappresenta una verifica che può distaccare il lettore dalle storie di *science-fiction*, esposte dal confronto in tutta la loro non più ignorabile « falsità ».

L'espressione del profondo malessere che travaglia la società tecnologica, la *science-fiction* ha risentito essa stessa della sempre più invadente cultura visiva, responsabile di profonde modificazioni nel modo di pensare e sentire. Negli ultimi venti anni il *boom* della televisione, il conseguente allargamento degli schermi cinematografici, e l'affermazione del porno-fumetto alla Barbarella, con la loro violenza ottica, hanno affievolito lo slancio e il richiamo della *science-fiction*. In altre parole, l'immagine ha sopraffatto l'immaginazione.

A dispetto del suo declino, non si può considerare la *science-fiction* un'esperienza sterile. Le sue iperboliche fabulazioni, proposte in forma artisticamente accettabile dai più dotati autori, hanno salutarmente smosso le stagnanti acque di una narrativa ufficiale non di rado oppressa dalla sudditanza ai principi del realismo. Un'analisi sia pure sommaria della scena letteraria conferma la nuova e vivificante presenza di quei valori — mito, leggenda, satira, poesia e immaginazione visionaria — che gli artisti più vigili hanno recuperato dal naufragio della *science-fiction*. Senza i suggerimenti degli spesso umili cantori di gesta cosmiche, è probabile che numerose opere ricche di nuovi umori non sarebbero state concepite. Qualche esempio non gua-

sterà. Negli Stati Uniti, possiamo ricordare i deliri verbali di William Burroughs in *Nova Express*, *Giles Goat-Boy* di John Barth, *Doctor Strangelove* di Peter George, e i romanzi che Kurt Vonnegut jr. ha scritto per l'appunto dopo aver abbandonato la *science-fiction*; in Europa, oltre all'inglese *Lord of the Flies* di William Golding, abbondano i contributi italiani: *Il grande ritratto* di Dino Buzzati, *La fantarca* di Giuseppe Berto, *Le stelle fredde* di Guido Piovene<sup>31</sup>, il già menzionato *Le cosmicomiche* di Italo Calvino, e *Storie naturali*, firmato da Primo Levi con lo pseudonimo di Damiano Malabaila; ma la presenza della *science-fiction* può avvertirsi persino in libri come *Notti sull'altura* di Giuseppe Bonaviri e nell'ultimo Tomizza.

Un tale fenomeno di feconda assimilazione, tuttora in pieno sviluppo, richiama alla mente quello provocato dal movimento surrealista, del quale in definitiva la *science-fiction* condivide la matrice psichica<sup>32</sup>. E' appunto questa affinità a spiegare l'entusiasmo che tale narrativa suscitava in Boris Vian, il quale, nel già citato saggio scritto in collaborazione con Stéphane Spriel, ebbe a osservare: « L'introduction à haute dose de l'anticipation dans la littérature est une opération aussi hautement poétique que celle des nombres imaginaires dans le mathématiques »<sup>33</sup>. D'altra parte, come già accadde per il surreali-

31. Questo autore ha espresso un convincimento che deve essere comune a tutti i suoi colleghi interessati alla lezione della *science-fiction*: « Personalmente, penso che la vera narrativa d'oggi si stia formando nell'immensa congerie dei romanzi o racconti d'avventura e di fantascienza, gli unici che ci riportano la meraviglia e la sorpresa. A parte quello che può nascere, già oggi si ricorre ad essi per trovare qualche compenso alla tremenda noia che spandono quasi tutti i romanzi scendenti da quei filoni che i critici si ostinano a considerare più nobili, per cui oggi leggere un romanzo somiglia quasi sempre a una proibizione. Non mi sembra esservi oggi nessun romanzo interessante che in qualche modo non sia stato ibridato da quella narrativa di fantasia e d'azione ». GUIDO PIOVENE, *Introduzione a L'invenzione di Morel*, di ADOLFO BLOY CASARES, Bompiani, Milano, 1966, pp. 9-10.

32. Non a caso nell'ultimo festival internazionale del film di *science-fiction*, tenutosi a Trieste, la sezione retrospettiva era interamente dedicata al surrealismo nel cinema.

33. *Op. cit.*, p. 626.

simo, l'influenza della *science-fiction* ha superato i confini della letteratura e la si scopre un po' dovunque. A proposito dell'iconografia industriale, il critico inglese Reyner Banham nota che « La fantascienza e i viaggi interplanetari sono mitologie meccaniche generalizzate dalle quali molti rami di disegno traggono il loro simbolismo »<sup>34</sup>.

Mentre il tempo ha rapidamente logorato quel contenuto « scientifico » tanto fondamentale per Wells e molti altri, sono proprio le componenti fantastiche, che in Bradbury vengono nobilitate da qualche « autentico, se pur breve, soffio di poesia »<sup>35</sup>, ad aver dimostrato una contagiosa vitalità. Ma per il suo impegno civile e il coraggio di certe denunce, è doveroso aggiungere che lo scrittore, anche se ricerca costantemente nel *carnival* il dato della propria ispirazione, non va relegato fra gli artisti di vena fantastica. La sua opera, oltre che come un antidoto contro gli eccessi del realismo, deve considerarsi un affresco policromo che con pennellate suggestive quanto distorte descrive le angosce caratteristiche della nostra epoca.

ADRIANA MUSUMARRA

34. Citato da GILLO DORFLES in *Le oscillazioni del gusto*, Einaudi, Torino, 1971, p. 122.

35. SERGIO SOLMI, « Divagazioni sulla *science-fiction*. L'utopia e il tempo » in *Nuovi Argomenti*, 1953 (nov.-dic.), p. 23. Il saggio è stato ripubblicato, insieme ad altri scritti dell'autore, nel volume *Della favola, del viaggio e di altre cose*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1971.