

ELISA ALBANESI

Arte interplanetaria:

alla ricerca di una formula universale tra scienza e fantascienza

La penetrazione nel cosmo iniziata così arditamente non si fermerà più. In prospettiva c'è il volo dell'uomo nello spazio interplanetario, e il volo di missili cosmici verso i pianeti più vicini, Marte e Venere, e in seguito su questi stessi pianeti. Che cosa avverrà poi? Lo studio di questi pianeti, la loro conquista, il loro popolamento? La conquista di pianeti più distanti? Il volo oltre i confini del sistema solare? Manca il respiro e si arresta la fantasia. L'uomo non è più legato alla Terra.¹

Il quarto e ultimo numero de *Il Gesto*, uscito nel settembre del 1959 e dedicato interamente all'arte interplanetaria,² è l'atto conclusivo di quasi un decennio di collaborazioni e incontri che avevano aperto l'ambiente italiano all'avanguardia artistica e letteraria europea.

La scelta di affrontare un'unica tematica maturò insieme alla necessità di comprendere la contemporanea situazione storica, i cui sviluppi politici, scientifici e sociali stavano incidendo non poco sulla percezione e la definizione di alcuni tra gli elementi costitutivi della riflessione artistica. Concetti come quelli di spazio e tempo divennero infatti oggetto delle nuove teorie scientifiche mentre il cosmo andava trasformandosi in un inedito territorio di scontro politico. Per tali ragioni, l'analisi del quarto numero della rivista non si concentrerà tanto sui già noti rapporti tra il gruppo nucleare e l'avanguardia europea, quanto sul ricostruire i legami con la nascente mitologia dell'era spaziale, ponendo l'accento proprio sulla relazione tra l'avanguardia e le diverse manifestazioni non solo visive della cultura di massa. La fantascienza, in particolare, comincia a essere percepita come un efficace strumento di analisi dei principali problemi della modernità, pur mantenendo la sua natura prettamente popolare.

La prima parte verrà dedicata alla ricostruzione degli eventi successivi al lancio dello Sputnik, mostrando soprattutto come essi venivano riportati dalla

stampa e dalla pubblicitaria italiane, in modo da contestualizzare la genesi del numero all'interno delle tensioni e delle speranze suscitate tra gli artisti, non solo italiani, dall'avvio delle esplorazioni spaziali. Successivamente, si passerà alla descrizione e all'analisi dei diversi contributi e degli autori coinvolti,³ prefissandosi come obiettivo quello di far emergere il profondo rapporto tra l'ambiente nucleare e il "fenomeno era spaziale", inteso come l'insieme di tutte quelle manifestazioni di "futuromania" che investirono anche l'Italia.

Terrore dallo spazio profondo: la notte dello Sputnik

Un pigolio meccanico proruppe nel silenzio dell'inviolato confine celeste americano la notte del 4 ottobre del 1957. Captato dalle stazioni riceventi e immediatamente registrato su un nastro magnetico, il "bip" dello Sputnik venne trasmesso dal canale radio dell'N.B.C., mentre gli apparecchi di tutti i radioamatori del mondo si sintonizzavano per ascoltare quel primo balbettio cosmico, con l'euforia di chi all'improvviso era stato catapultato in un film di fantascienza. Nel frattempo – stando ai resoconti di una stampa che fece a gara nel riportare l'episodio più singolare e curioso –, mentre milioni di americani si radunavano attorno alle radio e alle televisioni, increduli, il signor Larry Ochs del Centro di Osservazione dell'Ohio notò un piccolo oggetto luminoso che attraversava il cielo a una velocità tale da far escludere potesse trattarsi di un corpo celeste. Comprese, quasi subito, di essere il primo testimone oculare dell'inizio di una nuova era. Seppure il lancio del satellite sovietico, infatti, rientrasse nel programma dell'Anno Geofisico Internazionale, nulla era stato fatto trapelare circa l'oggetto in orbita a 900 km di distanza dal suolo terrestre.

La psicosi scatenatasi successivamente negli Stati Uniti, di cui si rese complice il lancio del 3 novembre di un secondo, "pesantissimo", Sputnik (con una massa di circa cinquecento chili, era considerato negli Stati Uniti un vero e proprio "enigma scientifico") fu dovuta anche all'imponente celebrazione organizzata in occasione dei quarant'anni dalla Rivoluzione bolscevica. Abbandonati i consueti e poco tempestivi resoconti cartacei, la solenne riunione del Soviet Supremo venne trasmessa in diretta radiofonica e televisiva. L'evento del 6 novembre si svolse al Palazzo dello Sport dello stadio Lenin di Mosca, un edificio in grado di ospitare le circa quindicimila persone tra

esponenti del comunismo mondiale, scienziati, scrittori, accorsi per celebrare, tra le altre cose, il primo atto di inizio della corsa allo spazio.⁴

Nel suo discorso d'apertura, durato tre ore, Nikita Kruscev designa il popolo sovietico come "l'avanguardia della umanità progressista", e invita i satelliti americani a unirsi ai due "inviati celesti sovietici";⁵ nega un imminente attacco e, anzi, rassicura gli avversari che il successo tecnologico raggiunto non mirava a scatenare una corsa agli armamenti, le cui conseguenze sarebbero state apocalittiche. Secondo quanto racconta il giornalista francese Raymond Cartier, tuttavia, il giorno successivo Kruscev fece diffondere a sorpresa dagli altoparlanti di tutte le città sovietiche due suoni: il famoso "bip" del primo Sputnik e un messaggio registrato di Lenin.⁶ Contemporaneamente, nella Piazza Rossa di Mosca sfilavano tonnellate di missili balistici intercontinentali. L'ottocentesco sogno cosmista, sopravvissuto alle persecuzioni staliniste attraverso gli scritti di scienziati quali Konstantin E. Ciolkovskij o Yuri Kondratyuk, oppure in film di fantascienza come *Viaggio cosmico* (1936) di Vasilij Zhuravlev, aveva infine portato allo sbarco del proletariato in quello spazio dove il capitalismo continuava a boccheggiare. Come rappresentato da Konstantin Yuon nel famoso dipinto *Новая планета* (1921),⁷ la rivoluzione diveniva un evento di portata cosmica, capace di dare vita a un nuovo mondo, in cui il cosmonauta, l'esploratore dell'universo ordinato, nuovo cittadino del cosmo, prevaleva sull'astronauta, colui che vola verso le stelle con rinnovato spirito colonialista.⁸

La risposta di Dwight D. Eisenhower non si fece attendere. Sempre tramite la televisione, rassicurò il popolo americano annunciando di voler nominare come unico consulente scientifico James R. Killian jr, ribattezzato dalla stampa "zar dei missili", che avrebbe collaborato con il neo-segretario alla difesa Neil H. McElroy per migliorare il livello della sicurezza nazionale. Mentre a colpi di immagini televisive le due potenze mondiali combattevano una guerra immateriale, trasponendola al di là delle frontiere terrestri, tra la popolazione americana cresceva il terrore di una prossima invasione comunista, alimentata anche dalla diffusione di *fake news*: il 5 novembre dello stesso anno, la stampa americana e britannica riportarono il presunto piano sovietico di festeggiare l'anniversario della Rivoluzione colpendo la superficie lunare con un "proiettile";⁹ avrebbero infatti sfruttato l'oscurità dovuta alla prevista eclissi totale di Luna del 7 novembre, per far risplendere nell'ombra il lampo della bomba. Nonostante non si fosse scorto alcun bagliore, nei cieli di Texas, New

Mexico, Alabama e Louisiana vennero comunque avvistate una serie di “uova luminose”, seguite da uno sciame di presunti rapimenti alieni. Tornava così il più temuto degli incubi americani: una nuova guerra dei mondi.

Verso una libera dimensione

Due giorni dopo l'evento che segnò ufficialmente l'inizio dell'*era spaziale* (espressione usata da Lucio Fontana assai precocemente fin dal “Manifesto tecnico dello spazialismo” del 1951),¹⁰ Gianni Rodari descrisse quel ronzio come qualcosa di inaspettato, completamente diverso dalle colonne sonore inquietanti a cui l'aveva abituato il cinema di fantascienza:

Chissà cosa ci eravamo preparati ad ascoltare: qualcuna delle musiche angosciose, ossessionanti che nei film di fantascienza servono a creare atmosfere extra-terrestri, a figurare i portentosi deserti dello spazio; oppure un suono sconvolgente, un grido di vertigine. Invece è stato un *tii tii tii* dei più semplici e usuali, che per la sua gracilità quasi inteneriva, la ripetizione di un timido, insistente richiamo. [...] Diventati in un attimo esseri microscopici, tutti quanti siamo, due miliardi di uomini, eravamo lassù, nella piccola luna fatta dalle nostre mani, chiusi nella minuscola sfera d'acciaio (ma sarà poi una sfera?), nelle sue pareti premute da un vuoto inimmaginabile, da un silenzio pauroso: tutti gli uomini della terra contenuti in un palloncino infantile, ma tutti, in quello spazio prodigiosamente ristretto, russi, americani, negri, italiani, generali, ministri, scienziati, contadini. E quello che riusciamo a dire non era ancora una parola, ne era appena l'inizio, il presagio, un barlume, la prima sillaba di una lingua nuova, non ancora creata, ma appena immaginata o sognata. Quel *tii tii tii*: l'umanità che batteva alle porte dell'universo, tremante di audacia e speranza.¹¹

Un balbettio, il principio di una nuova lingua derivata da un'inedita prospettiva, quella della visione della Terra dall'alto – “possiamo guardarla ai nostri piedi, roteare lentamente nello spazio”¹²– uno sguardo esterno potenzialmente in grado di dislocare il pianeta al di fuori dalla base di appoggio di cui l'aveva ironicamente dotato Piero Manzoni.¹³ La percezione di un prossimo abbandono di quella che Dante nel Paradiso definiva “l'aiuola che ci rende tanto feroci” era accompagnata dalla certezza che lo scontro finale tra capitalismo e comunismo sarebbe stato rimandato di fronte alla possibilità di realizzare uno degli atavici sogni dell'umanità, giungere sulla Luna.

Tutto il materiale ispirato dai nuovi viaggi interplanetari, sin dalla prima metà degli anni cinquanta, presenta una natura ibrida determinata dalla combinazione di fatti scientifici e fantascientifici, integrati e considerati all'interno della narrazione pubblica quasi in egual misura. È il caso, per esempio, della nascita di riviste come *Oltre il cielo. Rivista di missili e razzi*, in cui articoli scientifici venivano affiancati a racconti di fantascienza. In sottofondo, vi era poi una dimensione epica, la cui mitologia si sarebbe consolidata nel corso dei decenni, alimentata da un portato immaginifico forse non necessario per un evento "intrinsecamente storico" come pochi. Nella fase antecedente all'era spaziale, in effetti, l'atteggiamento delle due superpotenze in gioco fu assai diverso: mentre l'Unione Sovietica lavorava per rendere reale quel futuro fantastico, gli Stati Uniti, in balia dei conflitti interni tra le forze militari, lasciavano per lo più alla Disney il compito di "materializzare" quelle imprese ancora di fatto irrealizzate. Oltre all'inaugurazione dell'area a tema *Tomorrowland* a Disneyland, la cui attrazione più famosa, il *Rocket to the Moon*, fu persino oggetto di una visita di Yves Klein durante il soggiorno americano,¹⁴ sempre nel 1955 la Disney cominciava la produzione di una serie televisiva, *Man in Space, Man on the Moon, Mars and Beyond*, la cui terza e ultima puntata venne trasmessa due giorni prima il fallimento in diretta del lancio del *Vanguard*, esplosivo dopo essersi sollevato a stento da terra.¹⁵

Mentre le moderne lanterne magiche (prima fra tutte il cinema) generavano questa serie di fantasmagorie, artisti, scrittori e filosofi registravano nei loro scritti la presenza di una sensazione difficile da decodificare, un'intima vertigine derivata da una fulminea presa di coscienza: l'umanità aveva appena poggiato un piede sul primo piolo della scala di Giacobbe; pur complesso da decifrare, questo mutamento cognitivo, conseguenza diretta dell'improvvisa dilatazione dell'orizzonte, venne descritto dai più come un momento di liberazione, di superamento di uno stato di prigionia. Lo coglieva nell'articolo citato Rodari ("siamo usciti dalla nostra piccola prigionia")¹⁶ così come Hannah Arendt, secondo cui "la reazione immediata, espressa sotto l'impulso del momento, fu di sollievo per 'il primo passo verso la liberazione degli uomini dalla prigionia terrestre';¹⁷ ancora, per Guido Piovene, "l'uomo sta per uscire dai limiti della terra, un passo senza precedenti nella sua storia. Un'umanità costretta dentro i limiti della terra è un'umanità primitiva".¹⁸ Infine, nel "Manifesto dell'arte interplanetaria"¹⁹ (pubblicato poco più di un anno dopo rispetto agli esempi precedenti) si leggeva: "alle nostre opere non chiedete

troppo ma molto: esse recano il nostro desiderio appassionato e innovatore (...) di sollevarci dalla nostra terra tiranna superandone la convenzionale e ormai abrogata legge di gravità”.²⁰ Di fronte a un universo in espansione, dunque, l’essere umano avrebbe dovuto rapportarsi diversamente al concetto di spazio, lasciandosi pervadere dall’idea di una nuova misura dell’infinito.

All’interno di questo momento di “elaborazione” si inserisce la celebrazione su due pagine del “primo satellite dell’uomo” sul terzo numero della rivista romana *L’esperienza moderna*: sul retro di copertina un particolare di un *Rayograph* di Man Ray del 1922; accanto un mosaico tipografico con caratteri a stampa e scritte a mano composto da Gastone Novelli²¹ e Achille Perilli.²² I due evocano diverse volte nel corso della loro produzione, con citazioni più o meno dirette, gli sviluppi delle contemporanee missioni spaziali; tuttavia, uno dei primi contatti con tale immaginario potrebbe essere fatto risalire al 1955, quando parteciparono alla *Prima mostra d’arte interplanetaria* (23 aprile – 8 maggio) al Centro delle arti “Quo vadis”, a cura della Fondazione romana Marchesa J. Umiastowska.

Promossa dal presidente della fondazione, il professor Edmond Leliwa Lelesz, l’esposizione internazionale si poneva il fine di assecondare la tendenza della stampa contemporanea nel sollecitare un dialogo tra arte e scienza sui temi dello spazio interplanetario e del relativo coinvolgimento dell’immaginazione. L’iniziativa nacque dalle discussioni “sur la position des Arts Plastiques dans le monde et leur intégration dans la vie” tra Joseph Jarema, Jean Gorin, Enrico Prampolini e Mauro Reggiani. Nel brano scritto dal primo per la brochure,²³ egli rivendicava la qualità “antimoderna” dell’*Art Principiel*, approdo ultimo dell’arte astratta e concreta, strumento con cui ricercare insieme alla “science ‘libérée’” una nuova unità universale che andasse a includere anche il rapporto tra l’opera e il Cosmo.

Da Trillalli-Trillallà agli Ultracorpi: la “retro-evoluzione” fantascientifica di Enrico Baj

Osservati brevemente questi precedenti con il fine di delineare e quantificare l’impatto emotivo provocato dalla prospettiva spaziale sul contesto culturale dell’epoca, ci si può soffermare sull’analisi del quarto numero de *Il Gesto*, dedicato all’arte interplanetaria.

Il numero si apre con le riproduzioni di due *modificazioni* (*Qualcosa di nuovo dagli altri mondi...*, e *Ultracorpo in Svizzera*), serie avviata da Baj nel 1959 e su cui ritornerà nell'articolo "A proposito di coesistenza e modificazioni", pubblicato su *Documento Sud*.²⁴ Le *modificazioni*, spiega l'artista, devono essere inquadrare all'interno della generale messa in discussione di ogni aspetto del sapere ad opera dell'arte e della scienza; esse rappresentano infatti una condizione di coesistenza di affermazioni e negazioni precisabili solo in termini "relativi". La giustapposizione tra uno sfondo tradizionale e pre-esistente con un elemento prelevato direttamente dal nuovo immaginario fantascientifico ha la funzione di verifica di tale processo. Il chiaro riferimento alla Teoria della relatività non stupisce se si guarda alla produzione precedente di Baj e, soprattutto, se si tiene conto della testimonianza di Roberto Sanesi. Sul primo numero de *Il Gesto*, Sanesi raccontava di come non gli fosse sfuggita la sottolineatura di una specifica frase del volumetto *Albert Einstein. L'uomo e lo scienziato* di Leopold Infeld (Einaudi, 1952) appartenuto a Baj:

dieci anni fa la teoria della relatività sembrava un tessuto astratto di pensiero, assai lontano dai fenomeni che gli uomini possono constatare e sperimentare. Oggi non è più così. Non è più così da quando 80000 persone perirono a Hiroshima... Essa (la relazione) è divenuta per tutti noi questione di vita o di morte.²⁵

Le navicelle extraterrestri, così simili ai profili di quelle del film *La guerra dei mondi* (1953), così come l'*ultracorpo*, costituiscono l'agire e la posizione assunte dall'artista, che piomba su un panorama codificato per portarvi un segno estraneo, non identificabile:

quando una persona, uscendo di casa, si immette in una strada, essa entra, partecipandovi, in un sistema preesistente; e la partecipazione si attua colle modificazioni che la persona immessa produce colla sua presenza e comportamento. Come pittore io mi metto generalmente nella posizione di quella persona entrata in strada e opero, come quella, provocando modificazioni.²⁶

L'interazione tra "l'alieno" e il convenzionale, la cui qualificazione dipende esclusivamente da un rapporto di paragone, porta così a una modificazione reciproca rispetto allo stato originario. Nel continuare a descrivere il processo operativo di costruzione dell'immagine, Baj cita il *tachisme* come fase

intermedia del processo, “un caos da cui usciranno man mano i miei fantasmi”.²⁷ Permane la qualità prefigurativa nucleare, anche se concettualmente Baj sembrerebbe compiere un passo in avanti: l’introduzione di materiali extra-pittorici apriva infatti alla possibilità di giungere a forme d’arte estremamente diverse “da quello che noi oggi intendiamo per pittura”.²⁸ A tal proposito, lo stesso Ivo Michiels, aveva avanzato una sua lettura delle opere esposte alla mostra tenutasi alla Gallery One di Londra a partire dal marzo 1959. “Die Interplanetaire Schilderijen van Baj” venne pubblicato su *De Periscoop* nel luglio del 1959, mentre un estratto in francese (di cui Baj conservava una traduzione dattiloscritta)²⁹ venne posto in alto a destra nella pagina di apertura del brano “Enrico Baj e la comica interplanetaria” di Édouard Jaguer.³⁰ Secondo Michiels, l’operazione portata avanti da Baj consisteva nello spostamento dell’attenzione dalla materia all’analisi del mondo circostante; nel far interagire due sistemi differenti, seppure simili in quanto entrambi prodotti per una consumazione di massa, egli voleva utilizzare il conseguente choc come strumento per mostrare un mondo finora inedito. Per questo l’attenzione si concentra tutta sul momento storico vissuto, su quella inconsueta e prossima dimensione interplanetaria³¹:

ce n'est plus tellement la technique qui préoccupe l'artiste d'aujourd'hui, mais le monde transformé qui est né avec elle. Les voyages dans l'espace sont une réalité très proche. L'impatience et la fantaisie, l'inquiétude et la raillerie du “nucleare” cherche ses dimensions interplanétaires.³²

Poco prima della pubblicazione del numero, mentre si trova in vacanza a Rapallo, Enrico Baj scrive a Leonardo Borgese una lunga e cortese lettera – alla quale seguirà invece una risposta brevissima e ritardata – in cui l’artista si sofferma a spiegare al critico i recenti sviluppi del suo lavoro:

Negli ultimi tempi ebbi da occuparmi d’arte interplanetaria (sul quale argomento uscirà anche il numero 4 de “il Gesto” che le manderò): e dopo varie considerazioni e fantasticherie, dall’arrivo in terra di sputnick [sic] marziani, allo sbarco del marziano in Svizzera – per riposarsi del viaggio – alle violenze dei marziani alle nostre donne (questi alcuni dei “soggetti” da me trattati nella realizzazione dei quadri ho avuto per inconsci e simpatici collaboratori, in omaggio al buon artigianato della pittura che non disprezzo affatto, alcuni pittori “da via Dante”, di quelli che fanno i quadri in serie, per vero con notevole abilità, e li firmano con nomi differenti a seconda dei soggetti – nomi spesso simili a

quelli di pittori da noi già popolari, quali Mancini, Cremona, Irolli ecc.), ho avuto un'intuizione contraria e opposta alla generalità degli scrittori di fantascienza. I quali scrivono in coro, soddisfacendo così la fantasia popolare, che gli altri pianeti sono abitati da personaggi molto più avanzati e perfezionati di noi nella loro struttura biologica, nelle loro conoscenze e scoperte. Io sono di contrario avviso: e credo che quando andremo su Marte o i marziani verranno qui da noi, troveremo nelle loro case e cose un gusto un po' vecchiotto, un po' come negli arredi di certi film russi attuali, e loro i marziani ci appariranno quali mostri, altro che evoluti biologicamente... retrovoluti! Così l'uomo scoprirà il nuovo, un nuovo che saprà... di vecchio o... e tutti saran contenti, passatisti e futuristi, perché ognuno avrà avuto ragione.

Alla fin fine mi creda, il nuovo è inevitabile. E così sulla Luna e su Marte finiremo per andarci; è anzi a mio avviso augurabile che si vada, non foss'altro perché per tale impresa le potenze del mondo probabilmente distrar[r]ebbero gran parte dei miliardi stanziati per costruzione di bombe atomiche. E inoltre nella lotta per predominio interplanetario dimenticherebbero un po' le guerre fredde e calde di qui giù in terra e quindi romperebbero un po' meno le scatole.³³

L'interesse per i "soggetti interplanetari" di cui scriveva a Borgese era emerso nel lavoro di Baj fin dal novembre del 1958, quando aveva esposto i suoi *ultracorpi* alla mostra della galleria Blu. In una recensione su *Gente*, Stefano Ghiberti interpretava il cambiamento iconografico occorso come un superamento delle irrequiete trame jazz verso le atmosfere "extra-terrestri" dell'elettronica:

Dal cielo sono scomparse le tremende esplosioni provocate dalle reazioni a catena per far posto alla casalinga tappezzeria; sicché ci pare logico concludere che non siano più i lancinanti suoni della musica jazz a ispirare il pittore, ma semmai i motivi più profondi di una nuova musica. Quale sia poi questa musica non è facile dire (Baj infatti è un appassionato sostenitore di musica elettronica).³⁴

Curiosamente, tanto per dimostrare che nulla scampò alla moda interplanetaria, proprio tra il 1959 e il 1960 il compositore George Russell registrò il disco *Jazz in the Space Age* pensando, come racconta, al volo degli sputnik e paragonando quell'apertura spaziale alle ancora infinite possibilità del jazz.

Gli *ultracorpi* avevano come precedente la figura protoplasmatica di *Trillalli-Trillallà* apparsa per la prima volta nel 1955, di cui mantengono la natura informe, rappresentandone di fatto una (retro) evoluzione. L'intento di Baj,

l'intuizione, era quello di ribaltare la fantasia avveniristica di una certa fantascienza in grado di soddisfare il sogno futurista della massa, portando avanti una visione quasi deludente del nuovo (che nuovo non era). Cercava cioè di sporcare le superfici lucenti e pure della modernità ricoprendo i cieli lunari, privi di atmosfera, di tessuti broccati forse, alla luce di quanto da lui scritto, per alludere proprio al presunto cattivo gusto delle “case e delle cose” dei marziani, omologando così l'immagine dell'alieno a quella dell'“uomo della strada”. Si dimostrava l'ambasciatore della disillusione vissuta dalla generazione nata negli anni Venti, la prima cresciuta leggendo fumetti e romanzi ambientati nel cosmo, che aveva visto l'entusiasmo per i progressi della missilistica trasformarsi nell'orrore della seconda guerra mondiale e nella tragedia della bomba atomica. Lo stesso pessimismo – seppure contraddetto poi nella lettera a Borgese, in cui Baj avanza ancora la speranza per una soluzione pacifica – lo si ritrova nel brano presentato da Jaguer:

per gli uomini nati attorno al 1920 che attingevano le loro ragioni di vita in una certa **speranza** ove le nozioni di scienza, di poesia, e di rivoluzione potevano ancora vedersi associate in una prospettiva unica, il colpo è duro; eccoli qui tutti assieme spettatori disingannati e vittime impotenti d'una gigantesca truffa, per l'apoteosi della quale io scommetterei che i sedicenti “avversari” di oggi non esiteranno a darsi la mano domani alla faccia nostra.³⁵

La pubblicazione del testo del francese rischiò di saltare a causa di un articolo uscito su *Combat* a firma di Hubert Juin. Ci informa della vicenda lo stesso Jaguer in una cartolina inviata a Baj nell'estate del 1959, in cui però non viene specificato il titolo del testo posto sotto accusa. È plausibile tuttavia ipotizzare si tratti de “Les peintres témoignent-ils de leur temps?”³⁶ dove, a chiusura del pezzo, si trova una piccola intervista fatta a Baj in cui quest'ultimo designa come fonti primarie della sua riflessione artistica, il futurismo e il dadaismo. Secondo Jaguer, Juin avrebbe in realtà “falsificato” le dichiarazioni dell'artista milanese in modo da attribuirgli una posizione anti-surrealista e per tale ragione, si riservava il diritto di ritirare il suo contributo qualora ce ne fosse stato uno di “ce personnage dangereux et malhonnête” all'interno de *Il Gesto*⁴³⁷.

Il “Manifesto dell’arte interplanetaria”

Dopo le pagine dedicate alle due immagini, precedute solo dal titolo scritto in cinque lingue diverse – con il cirillico dominante per dimensione e colore (rosso) – il quarto numero de “Il Gesto” si apriva con il “Manifesto dell’arte interplanetaria”.³⁸ La scelta del tema veniva giustificata perché “ormai si rafforza la necessità creativa di celebrare le nuove conquiste interplanetarie”.³⁹ I firmatari si ponevano politicamente al di fuori delle due fazioni in gioco, criticando tanto l’atteggiamento americano quanto quello sovietico. E qui avviene la rivelazione: è l’Arte nucleare il *supercarburante* atomico di cui parlano i giornali quando riportano le dichiarazioni sovietiche all’indomani del lancio del secondo Sputnik o le ipotesi più strambe degli americani, certi che gli avversari avessero messo appunto un fantomatico “supercarburante” in grado di spedire un missile sulla Luna. È merito dell’Arte nucleare – si legge nel testo – se si vincerà definitivamente la tirannia gravitazionale, attraverso cioè “una pacifica e turbinosa esplosione” in grado di allontanare il tangibile pericolo dell’Apocalisse.

Del “Manifesto dell’arte interplanetaria” permangono nel fondo Baj due dattiloscritti, entrambi differenti dalla versione finale, uno dei quali presenta anche correzioni a penna, solo in parte riportate nella stesura definitiva.⁴⁰ Il principale cambiamento riguarda la parte iniziale, in cui viene completamente omesso un ulteriore accenno alla questione della “gravità”:

Gli atleti del salto in altezza con l’asta o meno, debbono ormai caricarsi di pesi antizavorra per ritornare al suolo. La deiezione degli uccelli come i loro canti, cominciano a non cadere più sui sagrati e sui nostri abiti. Quanto a noi, un esilarante senso di leggerezza, o levitazione, è entrato in noi: i nostri corpi pesano sempre meno sopra la terra. ⁴¹

L’accento sull’aspetto della liberazione dai vincoli terrestri, si ritrova ancora nell’articolo “Imagerie cosmica meravigliosa” in cui Henri Delau descrive Luigi Castellano (Luca) come un “astronauta-poeta”:

Non gli basta il suolo. Sale su in alto, astronauta-poeta, per quel cielo che senti offeso da Dante e dalle romanze di Tosi, per quel cielo oltraggiato dai corruschi tramonti di Salvator Rosa e dai guazzi rosati di Giacinto Gigante, sale in alto scalciando dovunque, fino a liberarsi dei tramonti, delle albe, delle stelle, delle lune, avvertendone impulsi fastidiosi, liberandosi delle metriche, dei tonalismi, palloncini colorati, giuochi di fanciulli educati. Sale in altro, antigravitazionale, a

scostare sputnik e gli oggetti spaziali per un vuoto immane, consapevole del nulla.⁴²

Nello spazio Luca attende lo scoppio finale, e “quando avviene egli lo ferma”, imprime sulla tela quei “frammenti impossibili” che lo investono; si rovescia addosso all’artista l’ultima immagine di una terra sventrata: una *wunderkammer* fatta di luminescenti meduse, blatte, ma anche il residuo di una corteccia di pino, un insieme di fossili di dinosauri, il necrologio di un farmacista o un rotolo di tela di Fiandra.

Il richiamo a un senso “di leggerezza, o levitazione” è estremamente interessante se si considera la circostanza per cui l’anno precedente (quello cioè di elaborazione del numero) Baj trascorse molto tempo con Yves Klein, con il quale aveva firmato il manifesto “Contro lo stile” (1957). Come segnalato da Stephen Petersen, l’approssimarsi di viaggi interplanetari con equipaggio umano destò estrema curiosità in un Klein che, fin dal 1959, combinava un elemento fondamentale come l’ironia (presente anche in Baj) con i voli spaziali e la levitazione.⁴³ Da notare come questa condizione si espanda nel manifesto italiano anche agli strumenti e ai supporti dell’artista:

...a costo che i nostri pennelli e i nostri colori sfuggano al controllo umano e che le nostre parole e i nostri caratteri tipografici galleggino a mezz’aria, ribelli alla tela e alla carta, come i vapori di sodio e i cristalli di litio in sospensione nelle dense atmosfere di Marte, nei rosati oceani di Venere, nei fuliginosi abissi di Nettuno, negli anelli arcobalenici di Saturno.⁴⁴

L’approccio scanzonato e divertito dell’artista milanese, presente anche nell’opera che accompagna il manifesto (*Gli Ultracorpi assaltano le nostre donne*) oltre a richiamare certe immagini pornografiche e locandine di *monster movie*, si sposa bene con un’iniziale predilezione italiana per una fantascienza di stampo umoristico. Un esempio è la commedia di Steno *Totò nella Luna* (il cui titolo probabilmente richiama una pellicola del 1946 *Buster Keaton nella Luna*), uscita nel 1958, in cui il classico film sulla conquista dello spazio si trasforma in una commedia sexy con presenze femminili sempre in abiti succinti, mentre gli *ultracorpi* vengono ridotti a goffi “fagioloni germinatori”. Il ribaltamento nel passato delle contemporanee fantasie futuristiche appartenenti all’immaginario popolare compiuto da Baj venne definito da Arturo Schwarz come “una sorta di arcaica fantascienza pre-umana”.⁴⁵ La

stessa prospettiva si ritrova nel disegno, quasi a chiusura del numero, a firma di Giovanni Anceschi. Come recita la didascalia:

Questo disegno è ispirato alle recenti scoperte di pitture preistoriche rupestri del monte Tassili nel Sahara. Esso rappresenta, evidentemente, esseri ultraterreni. Dunque, non è forse legittimo avanzare l'ipotesi di un'invasione spaziale subita dal nostro pianeta in epoche antichissime?⁴⁶

I *Marziani fossili* nascono dalla sovrapposizione di due particolari figure, quella dell'*Astronauta* e quella del *dio "marziano"* o *Grande dio marziano di Jabbaren*, facenti parte del complesso di oltre quindicimila pitture e incisioni rupestri scoperte sul Tassili n'Ajjer dall'archeologo francese Henri Lhote nel 1956⁴⁷. Il pittore milanese Gianni Frassati aveva partecipato, insieme ad altri tre artisti, alla spedizione di Lhote nel Sahara, per realizzare i rilievi dei disegni, successivamente esposti alla mostra del 1958 al Musée des arts decoratifs, e inclusi nel volume *À la découverte des fresques du Tassili* (la cui traduzione italiana uscì proprio nel 1959 per Il Saggiatore). Lhote, divertito dalla somiglianza dei profili delle figure munite di "casco globulare" con quello che si presumeva essere l'aspetto dei marziani, catalogò tutta una serie di profili umani "a testa tonda" in quello che definì come "stile marziano"⁴⁸. L'operazione avveniva in un momento di grande interesse per il pianeta rosso, di cui all'epoca non si conosceva quasi nulla: senza fotografie, che arrivarono solo con la sonda spaziale Mariner 4 nel 1965, i fantomatici "canali" di Schiaparelli, per esempio, erano ancora ritenuti possibili resti di una civiltà extraterrestre. L'ossessione per Marte e i suoi abitanti crebbe parallelamente alla convinzione di essere giunti in una fase in cui le possibilità umane sembravano essere illimitate. In tale contesto, le stesse conoscenze scientifiche subirono lo slabbramento dei confini tra realtà e fantascienza, che rendeva plausibile, seppure con riserva ironica, persino una passata invasione aliena. Oltre al famoso "stile marziano" del Tassili, troviamo negli stessi anni teorie di scienziati in testi che oggi verrebbero fatti rientrare nel genere fantascientifico: lo era certamente il famosissimo romanzo di "fantascienza tecnica" *The Mars Project* (1952) di Wernher von Braun⁴⁹ (racconto estremamente dettagliato di un fantastico viaggio su Marte); oppure la bizzarra teoria, circolata intorno al 1958, dello scienziato sovietico Iosif Chklovski (citata e derisa nel testo di Jaguer), in cui si tentava di spiegare alcuni anomali comportamenti di Deimos e Phobos,⁵⁰ le due lune di Marte,

avanzando la possibilità che essi fossero due satelliti artificiali costruiti milioni di anni prima da una civiltà successivamente estintasi.

L'iconografia del razzo in Farfa, Verga e De Cerce

L'antimilitarismo e l'ironia dissacratoria presente in tutto il numero non sono una prerogativa delle opere di Enrico Baj – il quale tra l'altro aveva dato vita, sempre nel 1959, alla serie dei *generali* e preso contatti con Raymond Queneau, avvicinandosi quindi alla patafisica – ma caratterizzano anche i contributi di Farfa e Angelo Verga. Il primo era stato riscoperto con la mostra *Farfa il futurista* alla galleria Blu, il cui catalogo presentava scritti di Asger Jorn e dello stesso Baj, il quale si divertiva a ricordare “l'incoronazione dei cieli” (perché avvenuta su un aereo) del carto-pittore da parte di Filippo Tommaso Marinetti, poiché egli “aveva vinto tutti gli altri poeti ed era stato nominato poeta *recordman*”.⁵¹ Presente nel numero anche con la riproduzione dell'opera *La luna venditrice di raggi solari* (1959), Farfa propone con Verga una serie di istruzioni per la costruzione di, rispettivamente, missili di carta e razzo-sculpture. Se da una parte essi ripresero il simbolo per eccellenza dell'era spaziale, depotenziandone la natura mortifera e recuperandone l'origine fantastica, dall'altra sembrerebbero richiamare quei fenomeni di costume e il generale clima di “futuromania”⁵² che contaminarono anche l'Italia. Diversi cine-giornali e servizi conservati nell'archivio dell'Istituto Luce danno la dimensione di quanto si vissero con euforia, unita a preoccupazione, gli sviluppi dei viaggi interplanetari e i relativi successi o fallimenti della missilistica. In tale circostanza emerse una particolare passione, quella per il razzimodellismo, argomento di un articolo di Fernando Pouget pubblicato sulla rivista di fantascienza *Futuro* nel 1964,⁵³ di cui si trova traccia anche nei cine-giornali e sui quotidiani.⁵⁴ Un breve filmato girato per il *Settimanale Ciac* nel 1958, per esempio, mostra tre ragazzi romani intenti a costruire una loro Cape Canaveral su una collinetta presso i Castelli romani;⁵⁵ i tentativi di lancio falliscono, ma sono solo l'inizio di una sperimentazione amatoriale che porterà ad avere in quel fatidico 1964 almeno sei gruppi di lanciatori di razzi dilettanti nella sola Capitale. La costruzione di questi oggetti va di pari passo con la produzione di manuali fai da te e di riviste dedicate all'informazione aeronautica e alle cosiddette “fantasie scientifiche”, come nel caso citato di *Oltre il cielo*.⁵⁶ Tornando ai nostri artisti, difficile non pensare che essi non

alludessero a questa ennesima “mania” nei confronti dell’era spaziale, tanto più in una fase di profonda critica nei confronti della deriva guerrafondaia verso cui si stava dirigendo la corsa allo spazio. “I parenti poveri di Jurij Gagarin”, così apostrofati dalla stampa, trainati dalla pura invenzione e da finalità esclusivamente ludiche, dovevano sembrare l’ultima speranza per chi non credeva più in un risvolto pacifico per la contemporanea situazione internazionale. Bisogna, infine, segnalare un ulteriore episodio che avrebbe potuto certamente incuriosirli: alla Fiera di Milano del 1958 venne inaugurato il padiglione di astronautica dal titolo “Primi passi nello spazio”, visitato da circa un milione di persone. Suddiviso in più sezioni, nella seconda furono esposti, insieme ad antichi trattati e volumi di proto-fantascienza, anche “modelli di razzi, di missili a lungo raggio, di stazioni interplanetarie che mai avremmo creduto di poter toccare con mano”.⁵⁷

Farfa propone quindi la costruzione di missili di carta e cartone richiamando il materiale utilizzato nelle carto-pitture della mostra di Milano, invocando la distruzione dei manifesti passati, cosicché la testa, finalmente leggera, poteva essere “scagliata” sopra le nubi “ignorando peso e contenuto (BASTA SULLA TERRA: FUORI!)”.⁵⁸ Ad accompagnare il testo, un piccolo schizzo di Edoardo Franceschini, artista apparso anche nel precedente numero de *Il Gesto*. Quello stesso anno terrà due personali: la prima alla Galerie Saint-Laurent di Bruxelles, presentato da Ivo Michels; la seconda alla galleria milanese Pater, con un testo di Emilio Tadini. Trasferitosi a Milano nel 1956, aveva avuto da subito un buon riscontro di critica con diverse personali a Palermo e Roma che lo avevano portato a essere incluso nella collettiva *Giovani artisti italiani (1958)* alla Permanente di Milano, fino ad approdare alla Biennale di Venezia nel 1964.⁵⁹ Esattamente come Baj, Franceschini trasfigura ironicamente il mondo della tecnica in “apparizioni”, fantasmi la cui forma deriva dal gioco surrealistico condotto sul colore. Non aderisce, come invece fa Baj, a un modello figurativo ispirato all’iconografia dell’era spaziale – semmai ne riprende il punto di vista dall’alto – ma rimane legato al valore dell’immagine, a una realtà visiva che si risolve nella percezione sensibile. Anche quando si avvicina a tematiche più pop, come quella dei consumi, egli non muta linguaggio bensì materia: utilizza i colori dei grandi magazzini, delle confezioni, disponendoli in strutture più esatte rispetto al passato, andando a emulare l’accumulo dei dati e la ricomposizione operata dalla “macchina elettronica”.⁶⁰ Un interesse manifesto nella seconda metà degli anni sessanta ma già

presente, seppure celato dietro la maschera surrealista,⁶¹ nelle opere esposte alle mostre di Bruxelles e Milano. Lo nota Giorgio Kaiserlian nel 1961:

Dei meccanismi complicati fanno spicco tra i contenuti più insistenti che si elegge l'ultima pittura di ricerca. Talvolta sembrano delle grandi città viste dall'alto, tal'altra dei motori di qualche nuovo apparecchio dai poteri micidiali. (...) Questi meccanismi (pensiamo ad essi proprio come a dei motori di nuove macchine) sono ormai stabilmente inseriti nella nostra vita quotidiana, hanno sostituito molti dei nostri gesti e nostre fatiche, possono divenire dei mezzi di terribili armi di offesa, ecco che sono delle figure in primo piano, insistenti, provocanti, oggetti di brame e di paure. E talvolta quei personaggi che siamo, paiono aggiungersi a questi meccanismi come delle appendici, facendoci un momento credere che loro sono i veri protagonisti delle nostre vicende.⁶²

A confermare questo legame iconografico tra le immagini delle “nuove macchine” e certi motivi astratti, si veda, sempre su *Il Gesto*, il confronto suggerito dagli stessi artisti, tra un disegno di Antonio Recalcati e una fotografia del London Planetarium, struttura aperta nel 1958, dove Baj tenne la sua conferenza sull'arte interplanetaria nel marzo del 1959.

Verga, invece, pubblica un parodistico foglio d'istruzioni per la creazione di “missili a uso familiare” da contrapporre, evidentemente, ai micidiali e intelligenti missili Terrier e ai più recenti “missili portatili” Lockheed e Terrapin.⁶³ L'iconografia del razzo avrà ulteriore fortuna: come notato da Petersen, il *rocket* (titolo originariamente in inglese) si ritrova in un'opera di Vinicio Vianello risalente al 1951,⁶⁴ ma si consideri anche *Il basamento per missili*,⁶⁵ tempera del polacco Gianni Novinschy, esposta alla mostra d'arte interplanetaria sopra citata, oltre all'esposizione di Fulvio Pendini alla galleria Quattro Fontane nel 1959, in cui il pittore padovano “tenta di mettere nelle sue piccole gabbie, fantastiche e domestiche, i razzi, i satelliti e la luna”.⁶⁶ Ovviamente non può mancare la segnalazione del *Rocket pneumatique* (1962) di Yves Klein esposto al Musée des arts décoratifs all'evento del 1962 *Antagonismes: L'Objet*.

Un modello di razzo lungo circa otto metri sarebbe stato poi esposto alla primaverile Fiera di via Bagutta nel 1965 da quel Bruno De Cerce il cui nome compare sul quarto numero de *Il Gesto*, a firma di una locandina in cui si dava annuncio della mostra “radioattiva”.⁶⁷ Personaggio eclettico, presenza costante nei quotidiani locali per la sua inesauribile battaglia per vedersi riconosciuto il diritto di poter esporre nella milanese via Bagutta, recitò anche

nei film *Il maestro di Vigevano* (1963) di Elio Petri nella parte di maestro Cipollone, *Boccaccio '70* (1962) di Vittorio De Sica, Federico Fellini, Mario Monicelli e Luchino Visconti, *Pelle viva* (1962) di Giuseppe Fini, *Una storia milanese* (1962) di Eriprando Visconti e *La rimpatriata* (1962) di Damiano Damiani. In un film-giornale del 1971, è possibile intravedere lo “studio X” dell’artista, il quale apre la porta del suo “centro nucleare” bardato con una tuta da *spacesman*.⁶⁸ Per tutta la sua vita, De Cerce aveva realizzato una pittura “nucleare-cosmica” che gli avrebbe impedito di essere preso sul serio del Comune e dalle gallerie milanesi: “forse, chissà, se i quadri fossero stati più «naturali», il Comune avrebbe accordato il permesso. Ma così, solo il Centro nucleare di Ispra potrà intervenire con una buona parola”.⁶⁹ De Cerce si dichiarava apertamente “cittadino del cosmo”, e aveva causato più di un sorriso la sua richiesta di essere lanciato nello spazio:

...il signor De Cerce (...) non avendo mai ottenuto finora il permesso di esporre in alcuna mostra i suoi quadri, rispecchianti paesaggi di altri pianeti e cataclismi cosmo-radioattivi, inoltra a tutte le autorità che egli giudica si possano in qualche modo occupare del suo caso, “formale richiesta affinché egli venga accettato in qualità di passeggero della prossima astronave russa o americana in partenza per il pianeta Marte, poiché è suo desiderio confrontare con le sue opere il paesaggio del cosmo e dipingere sulle sue tele le bellezze degli spazi astrali; intende altresì esporre finalmente le sue opere, senza alcun divieto e con maggiore libertà!”.⁷⁰

Trasferitosi a Milano nel 1958, dopo aver lanciato l’anno prima il “Manifesto per la pittura Cosmo-Radioattiva”,⁷¹ De Cerce si scontrò, come del resto tutto il movimento nucleare, con l’ostilità delle principali gallerie del capoluogo lombardo. La sola a ospitare il gruppo di via Bagutta, dopo l’ulteriore diniego del Comune, fu Il Prisma di Franco Brandeschi, che organizzò una loro collettiva nel giugno-luglio del 1960. Ci vorranno altri due anni perché il lavoro di De Cerce venga riconosciuto: avviene dopo la *Mostra Spaziale* al Circolo Calabrese di Milano, dove, come racconta *Il Mattino*, “centinaia di intenditori hanno visitato la mostra e ammirato gli sputnik, l’impresa del russo Gagarin, la ‘fascia di Van Allen’, l’eclissi e i quadri senza tela raffiguranti l’atomo pesante (i protoni) una definizione avanguardistica dello spazio”.⁷² Tra gli “intenditori” accorsi vi è anche Carlo Cardazzo, il quale, l’anno successivo (dal 5 al 15 novembre 1963), espone alla galleria del Cavallino i lavori di De Cerce, presentato nel catalogo da Domenico Cara.⁷³ Quest’ultimo ci informa di una

“performance” dell’artista che, con indosso la consueta tuta spaziale, aveva preso il posto di un robot esposto alla Fiera di Milano; le opere, talvolta dipinti altre volte collage, richiamano quella geologia cosmica di matrice nucleare, i cui moduli poetici mimano la natura dell’appunto, del promemoria, da imprimere sul taccuino di un viaggio impossibile da realizzare. Attraverso l’individuazione di personali confini planetari e coordinate galattiche, De Cerce definisce un intimo dialogo con la contemporaneità attraverso una “favola astratto-impressionistica”.⁷⁴

Avanguardia napoletana e riviste di fantascienza: *Linea Sud*, *Fantascienza* e *Futuro*

Da una lettera di Luca inviata a Baj, datata 29 gennaio 1959, sappiamo che l’avanguardia napoletana firmò il manifesto dell’arte interplanetaria “senza discussioni”; tant’è che in un foglio di bozza, scritto a penna, del “Manifeste de Naples”, in sostituzione dell’elenco dei firmatari apparso nella versione finale, troviamo la formula “comité pour un art interplanétaire”.⁷⁵ L’entusiasmo dimostrato dal gruppo napoletano per la tematica interplanetaria potrebbe in parte derivare anche dalla passione per il genere fantascientifico, “confessata” cinque anni dopo sulle pagine di *Linea Sud*, dove si parla di un interesse nato “ai tempi del fascioletto” pubblicato da Garzanti;⁷⁶ si tratta con tutta probabilità del mensile *Fantascienza*, edizione italiana dell’americano *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, pubblicato tra il 1954 e il 1955. Il pezzo venne scritto in occasione dell’uscita della collana *Science Fiction Book Club*, diretta da Roberta Rambelli (pseudonimo di Jole Rambelli) per la casa editrice La Tribuna, che nello stesso anno pubblicò oltre a Ray Bradbury e Alfred E. van Vogt, anche l’antologia “Terrestri e no”.⁷⁷ Nel numero precedente di *Linea Sud*, Stelio Maria Martini si era inserito all’interno del contemporaneo dibattito sull’alienazione, criticando le posizioni di Umberto Eco e allineandosi con quanto scritto da Gianni Toti su *Il Contemporaneo*, condividendo la lettura marxista da lui data. Martini evidenziava come tale tematica fosse molto presente nella letteratura contemporanea, nominando oltre ai classici Franz Kafka, Jorge Luis Borges o George Orwell, anche la “migliore e più impegnata letteratura di fantascienza di autori quali, tra altri anche meritevoli di citazione, Pohl, Van Vogt e certi racconti di Sheckley”.⁷⁸

La fantascienza viene quindi introdotta sin dall'esordio di *Linea Sud* come strumento capace di captare e narrare le criticità più stringenti dell'epoca moderna. Quanto detto viene però esplicito effettivamente con il primo numero del 1964, in cui gli artisti napoletani chiariscono la loro posizione. Il motivo per cui riportano la notizia dell'uscita di una collana dedicata al genere, "non è semplice da dire".⁷⁹ Seppure non riescano a dare un'opinione sintetica ed esplicita alla questione, nell'articolo ritroviamo almeno una parziale risposta: si riconosce infatti alla fantascienza la capacità di dare vita a efficaci discussioni critiche sui problemi della storia, della società e del mondo. A questo possiamo sommare quanto raccontava Mario Persico nell'"Inchiesta a Napoli. Gruppo 58" condotta da Marcatré; l'intento del nuovo mensile era che "con esso si voleva significare una partecipazione più cordiale e un'operazione culturale non più destinata ad élite, come spesso accade con le riviste, bensì agli stessi consumatori di una produzione non aristocratica", per tale ragione non poteva sfuggire un evento riguardante una letteratura che stava riscontrando un vasto interesse di pubblico.⁸⁰

Nell'analizzare la contemporanea produzione fantascientifica, riconoscono una fase di crisi anche a quel ramo "sociologico" allora emergente; lamentavano, soprattutto, l'assenza di un approfondimento riguardante la sessualità, vista sempre e comunque in chiave tradizionale. Sul tema del rapporto tra sesso (o più in generale sull'amore) e immaginario fantascientifico avevano già scritto, in misura e con finalità diverse, Lawrence Alloway, che prendeva in considerazione le copertine di riviste dedicate al genere;⁸¹ molto brevemente Walter Z. Laqueur, in riferimento alla produzione sovietica, notando la completa assenza dell'aspetto amoroso;⁸² e Sergio Solmi nella famosa prefazione dell'antologia *Le meraviglie del possibile*.⁸³ Infine, si deve citare lo "scambio di vedute sul comportamento sessuale del futuro" tra diciassette "specialisti dell'immaginario" pubblicato sulla rivista francese *Planète* e riportata sul quinto numero della versione italiana alla fine del 1964. Per quanto non sia possibile che gli artisti abbiano letto questa "conversazione sul fantamore",⁸⁴ bisogna considerare che l'iniziativa di *Pianeta* traeva ispirazione da una tavola rotonda dal titolo *1984 and Beyond*⁸⁵ organizzata da *Playboy* e uscita in due puntate nel luglio-agosto del 1963, di cui diede notizia anche Frederick Pohl su *Galaxy* lo stesso anno.⁸⁶

A scatenare la riflessione su *Linea Sud* potrebbe essere stata la nota editoriale che precedeva il racconto da loro citato nell'articolo "Buonanotte, Sofia"

dell'italiano "Janda" (N. L.), pseudonimo usato dallo scrittore Lino Aldani, e pubblicato come inedito sul primo numero della rivista *Futuro* del maggio-giugno del 1963. La fonte su cui lo si lesse è probabilmente proprio questa poiché in seguito il racconto verrà ripubblicato con il titolo *Onirofilm* sia nell'antologia *I labirinti del terzo pianeta* (1964), curata da Inisero Cremaschi e Gilda Musa, sia nelle raccolte *Quarta dimensione* (1964) e *Fanta-sesso* (1967).⁸⁷ Contribuiva a sollecitare un'ulteriore messa in gioco del piano fantascientifico, inoltre, il contemporaneo dibattito sulla "civiltà delle macchine" e sulla conseguente condizione di alienazione. Oltre all'articolo di Martini, ritroviamo entrambi i temi sempre nello stesso numero, in un pezzo a firma di Mario Diacono in cui il romanzo *I mercanti dello spazio* di Pohl e Kornbluth viene citato come opera apertamente critica nei confronti del consumismo;⁸⁸ ancora una citazione si rintraccia in uno degli *epigrammi* di Antonio Porta del 1964,⁸⁹ in cui la scritta "Sono sempre stato sulla Luna" rimanda a un articolo uscito sul *Corriere della Sera* nel 1963, dedicato all'"apocalittico" Aldo Palazzeschi, il cui catenaccio recitava appunto "tra se stesso e il mondo mette molti ripari, rifiutando in blocco la civiltà delle macchine (...)".⁹⁰

Mario Viscardini e la ricerca di una "formula universale"

Tornando a *Il Gesto*, per chiudere un discorso che meriterebbe tuttavia ulteriori approfondimenti, bisogna soffermarsi su un'ultima figura, anch'essa "aliena" rispetto ai consueti contatti coinvolti dal movimento nucleare. La fantascienza, infatti, non era rappresentata nel numero solo dagli *ultracorpi*, ma anche dallo scrittore, oggi semi-sconosciuto, Mario Viscardini.

Quest'ultimo è infatti autore di una "formula universale" che – come recita la didascalia in cima alla pagina – sarebbe risultata molto utile per calcolare le distanze dei futuri viaggi interplanetari umani. Il contatto tra Baj e Viscardini avrebbe avuto come tramite Luciano Anceschi, ma non è da escludere un loro incontro diretto: Viscardini, infatti, si era chiuso in isolamento a Rapallo, dove Baj si trovava in vacanza proprio nell'estate del 1959 (lo sappiamo dalla firma a conclusione della lettera spedita a Borgese). Viscardini approdò a Rapallo dopo una vita passata in giro per il mondo e trascorsa scrivendo poesie, romanzi, una trilogia di fantascienza e opere tecniche, astronomiche e filosofiche.⁹¹ Il primo successo arrivò nel 1930 con *Giovannino, o la vita romantica*, recensito da Giovanni Titta Rosa sulla rivista *Pegaso* di Ugo Ojetti,

che ci informava di come Viscardini fosse stato uno dei primi a occuparsi delle teorie di Einstein;⁹² si accennava, inoltre, alla *Casa del genere umano* il primo volume di una trilogia di (proto)fantascienza dedicata ad Ardo l'Entusiasta, a cui faranno seguito *La piramide capovolta* (1932) e *La vita senza cielo* (1933). Successivamente lo ritroviamo anche nelle pagine di *Civiltà delle macchine* con gli articoli *Problemi residui della fisica d'oggi*⁹³ e *Paradossi dello spazio generalizzato*.⁹⁴ Nel pezzo a lui dedicato poco dopo la sua morte da Enrico Emanuelli sul *Corriere della Sera*, Viscardini era descritto come una figura ieratica dai lunghi capelli bianchi, di cui permangono almeno due ritratti e una scultura bronzea andata dispersa.⁹⁵

Sul numero de *Il Gesto* si ritrova quella “formula universale” su cui aveva lavorato circa venti anni della sua vita, con il fine di inserire le sue speculazioni matematiche all'interno di un complesso sistema filosofico. Secondo Emanuelli, Viscardini spiegava così il suo calcolo:

...nella formula quella famosa di Einstein, c'è un errore che non è imputabile a lui. Quando mise a disposizione degli studiosi la sua scoperta, egli si servì di una costante o numero fisso, che ricerche posteriori precizarono meglio. Pochi sanno queste cose. Ma la formula di Einstein rimane ugualmente un capolavoro.⁹⁶

La formula serviva tecnicamente a misurare il raggio dell'universo e venne “esposta” alla mostra tenutasi alla Galerie le Soleil dans le tête (5-10 dicembre 1959) insieme ai dipinti di Anceschi, Baj, Farfa, Fontana, Franceschini, Hausmann, Recalcati e Verga; mentre erano presenti, oltre alla formula, anche “testi, manifesti e riproduzioni”⁹⁷ di Jaguer, Baj, Verga, Michiels, Farfa, Anceschi, Hausmann Recalcati, Fontana, Mesens e Franceschini. Il perché essa venne pubblicata su *Il Gesto* non viene spiegato; tuttavia, in un'epoca di ripensamento e di nuova relazione con lo spazio, la presenza di una “formula” in grado di calcolare quell'infinito in espansione poteva in effetti aiutare i nucleari, come scrisse Michiels, a trovare la loro misura in queste nuove dimensioni interplanetarie.

- ¹ Il testo è tratto dal comunicato stampa dell'Ambasciata dell'URSS in Italia, diramato nel 1960 e intitolato *Il secondo e il terzo missile cosmico sovietico*.
- ² *Il Gesto*, come *Documento Sud*, *Linea Sud* e *L'esperienza moderna* sono interamente consultabili all'indirizzo <http://www.capti.it/>
- ³ Oltre alle riviste, specialistiche e non, dell'epoca, la ricerca si è basata sulle carte del fondo Enrico Baj conservato presso l'Archivio del '900 del MART di Rovereto. Ringrazio il dott. Duccio Dogheria per avermi permesso di accedere al fondo.
- ⁴ "Discorso «sputnik» di Kruscev all'America «senza satelliti»", *Corriere d'Informazione*, 6-7 novembre 1957.
- ⁵ Ibid.
- ⁶ Raymond Cartier, "Jupiter contro Sputnik", *Epoca*, 17 novembre 1957, 37-38.
- ⁷ Generalmente tradotto in inglese come *New Planet*. L'opera è conservata alla Galleria Tret'jakov di Mosca.
- ⁸ Per una storia del cosmismo, nonché per la contrapposizione etimologica tra "astronauta" e "cosmonauta", si veda il fondamentale studio di George M. Young, *I cosmisti russi. Il futurismo esoterico di Nikolaj Fedorov e dei suoi seguaci* (Roma: Tre Editori, 2017).
- ⁹ Cartier, "Jupiter", 42.
- ¹⁰ Sul rapporto tra Lucio Fontana e l'immaginario spaziale si rimanda a Giorgio Zanchetti, "'Un futuro c'è stato...'. Anacronismo e suggestioni iconografiche in Fontana", *L'uomo nero*, 1 (2003): 89-100; inoltre, si veda Yves Klein/Lucio Fontana, *Milano-Parigi 1957-1962*, a cura di Silvia Bignami, Giorgio Zanchetti (Milano: Museo del Novecento, 2014). Cat. (Milano: Electa, 2014).
- ¹¹ Gianni Rodari, "Luna rossa", *L'Unità*, 6 ottobre 1957.
- ¹² Ibid.
- ¹³ Il riferimento è alla teoria di Jacques Lacan dello "stadio dello specchio", illustrata da Alberto Boatto nel testo *Lo sguardo dal di fuori* (Roma: Castelvecchi, 2013), 24-25.
- ¹⁴ Stephen Petersen, *Space-Age Aesthetics. Lucio Fontana, Yves Klein, and the Postwar European Avant-Garde* (State College, PA: Pennsylvania State University Press, 2009). Nella decadente *Dismaland* realizzata da Banksy nel 2015, ritroviamo una citazione del *Rocket to the Moon* nell'attrazione *Ride of Lifetime*.
- ¹⁵ Quando trapelò la notizia che Eisenhower aveva richiesto una copia del programma, il *Los Angeles Herald & Express* commentò ironicamente che l'arma segreta degli Stati Uniti per la conquista dello spazio sarebbe stata proprio la Disney. Steven Watts, *The Magic Kingdom: Walt Disney and the American Way of Life* (Columbia, MO: University of Missouri Press, 2013), 311.
- ¹⁶ Rodari, "Luna rossa".
- ¹⁷ Hannah Arendt, *Vita Activa* (Milano: Bompiani, 2008), 1.
- ¹⁸ Guido Piovene, "Specchio dell'epoca", *Epoca*, 17 novembre 1957, 32.
- ¹⁹ "Arte Interplanetaria", *Il Gesto*, settembre 1959, p. n. n. All'interno troviamo un secondo "Manifeste Interplanétaire" firmato da Raoul Hausmann.
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ Nel catalogo ragionato di Gastone Novelli viene inoltre segnalato *Un cartone per Sputnik (1957)* di cui si conosce il titolo, la data, la tecnica e le misure ma non l'ubicazione: Gastone Novelli. *Catalogo generale. 1 Pittura e scultura*, a cura di Paola Bonani, Marco Rinaldi, Alessandra Tiddia (Cinisello Balsamo: Silvana editoriale - Mart, 2011), 145, n. P/1957/55.
- ²² Gastone Novelli, Achille Perilli, Man Ray, "Al primo satellite dell'uomo", *L'esperienza moderna*, dicembre 1957, 2-3. Per un'analisi dettagliata di questo episodio si rimanda a Laura Iamurri, "Space Oddities. Immaginario spaziale e arti visive a Roma, 1957-1969", *Predella*, 37 (2015): 51-61.
- ²³ *Prima mostra d'arte interplanetaria*. A cura di Edmond Leliwa Lelesz (Roma: Centro delle arti "Quo Vadis", 1955). Brochure della mostra (Roma: Centro delle arti "Quo Vadis), p. n. n.
- ²⁴ Enrico Baj, "A proposito di coesistenza e modificazioni", *Documento Sud*, n. 2, gennaio 1960, p. n. n.

- ²⁵ Roberto Sanesi, “Scheda al nuclearismo”, *Il Gesto*, giugno 1955, p. n. n.
- ²⁶ Baj, “A proposito di coesistenza”, p. n. n.
- ²⁷ Ibid.
- ²⁸ Ibid.
- ²⁹ Ivo Michels, “Die Interplanetaire Schilderijen van Baj”, dattiloscritto, 1959, Baj.3.3.2, fondo Enrico Baj, Archivio del ‘900, MART.
- ³⁰ Édouard Jaguer, “Enrico Baj e la comica interplanetaria”, *Il Gesto*, settembre 1959, p. n. n.
- ³¹ Di questa tendenza, presente in Baj evidentemente fin dal principio, parla anche Jaguer nel volume che gli dedica nel 1956. Cfr. anche Giuseppe Di Natale, “Monstrum mirabile dictum: ironia e grottesco nell’arte di Asger Jorn ed Enrico Baj”, *Studiolo*, 7 (2009): 55-75. Del testo di Jaguer tra l’altro si ha una breve recensione di Lawrence Alloway uscita in concomitanza con l’inaugurazione della prima personale londinese dell’artista nel marzo del 1957. Quanto contesta Alloway alla lettura data dal critico francese riguarda il ritenere l’uso della tematica “atomica” un segno di “consapevolezza di una nuova situazione” salvo però essere risolta da Baj attraverso la simbolizzazione della pennellata. In tal modo, egli sembrerebbe legarsi a una tradizione neo-romantica, paragonabile alle “teste” di Eugene Berman e non al dadaismo, come sosteneva invece Jaguer; per di più, sempre secondo il critico inglese, la fantascienza e le riviste illustrate sarebbero state più avanti nell’analisi delle problematiche contemporanee rispetto alle soluzioni trovate dal movimento nucleare. Lawrence Alloway, “Movimento Nucleare d’Italia”, *Art News and Review*, marzo 1957, 3.
- ³² Michels, “Die Interplanetaire”.
- ³³ Enrico Baj, lettera a Leonardo Borgese, luglio 1959, dattiloscritto, Baj.2.1.13.5, fondo Enrico Baj, Archivio del ‘900, MART.
- ³⁴ Stefano Ghiberti, “Scruta il sottosuolo il padre della pittura nucleare”, *Gente*, 15 novembre 1959.
- ³⁵ Jaguer, “Enrico Baj e la comica interplanetaria”, p. n. n.
- ³⁶ Ad avallare l’ipotesi che Jaguer si riferisca proprio a questo articolo, la presenza di una copia di quest’ultimo nel fondo Enrico Baj. Hubert Juin, “Les peintres témoins-ils de leur temps?”, *Combat*, 29 giugno 1959.
- ³⁷ Édouard Jaguer, cartolina a Enrico Baj, estate 1959, Baj.4.25, fondo Enrico Baj, Archivio del ‘900, MART.
- ³⁸ “Arte Interplanetaria”, p. n. n.
- ³⁹ Ibid.
- ⁴⁰ In entrambi i dattiloscritti, inoltre, troviamo citato il nome di Bertrand Russell, che è invece assente nel testo pubblicato, sostituito dal più generale “filosofi”. In un primo momento, probabilmente, Baj e gli altri artisti volevano fare un esplicito riferimento al Manifesto Russell-Einstein per il disarmo nucleare, presentato a Londra il 9 luglio 1955. “Arte interplanetaria”, 1959, dattiloscritti, Baj.3.2.1.1-2, fondo Enrico Baj, Archivio del ‘900, MART.
- ⁴¹ Ibid.
- ⁴² Henri Delau, “Imagerie cosmica meravigliosa”, *Documento Sud*, n. 3, marzo 1960, p. n. n.
- ⁴³ Stephen Petersen, “L’uomo nello spazio! L’astronautica di Yves Klein”, in Bignami e Zanchetti, *Yves Klein / Lucio Fontana*, 174-185.
- ⁴⁴ “Arte Interplanetaria”, p. n. n.
- ⁴⁵ Tristan Sauvage, *Arte Nucleare* (Milano: Schwarz, 1962).
- ⁴⁶ Giovanni Anceschi, “I marziani fossili”, *Il Gesto*, settembre 1959, p. n. n.
- ⁴⁷ Il ciclo era stato in realtà rinvenuto già negli anni trenta dal luogotenente Charles Brenans al quale Lhote riconosceva il merito della scoperta. Henri Lhote, *Alla scoperta del Tassili* (Roma: Robin, 2006), 165.
- ⁴⁸ Il periodo delle “Teste Rotonde” viene datato all’incirca tra il 9500 e il 7000 a.c.
- ⁴⁹ Il libro è una rielaborazione di un trattato di astronautica, *Das Marsprojekt*, scritto tra il 1946 e il 1948, in un campo militare del Texas, e pubblicato in Germania nel 1949 su “Welt und Raumfahrt”. La prima traduzione italiana è del 2016 (edizioni Dedalo), con una prefazione di Giovanni Bignami da cui sono tratte le informazioni riportate.
- ⁵⁰ A Deimos e Phosos, tra l’altro, Max G. Rusca

- dedica due tele che saranno esposte alla mostra *Arte Nucleare* di Venezia del 1954.
- ⁵¹ *Farfa il futurista* (Milano: Galleria Blu, 1959). Cat., testi di Enrico Baj e Asger Jorn (Cremona: Cremona Nuova, 1959), p. n. n.
- ⁵² Nel 1954 venne girato un piccolo video per l'Astra Documentari dal titolo *Futuromania* per la regia di Giovanni Passante, con soggetto e sceneggiatura di Sergio Ricci e Carlo Romano. Il breve filmato si apre annunciando che “gli uomini del mezzo secolo desiderano conoscere i marziani” ed è dedicato alla diffusione della letteratura di fantascienza e alla crescente passione per le tematiche “spaziali”. Seguono immagini di riviste (per esempio *Scienza e vita*), o di testi con illustrazioni come il famoso *La conquista dello spazio* di Willy Ley e Chesley Bonestell, *Nel cielo tra le stelle* di Jerome Sidney Meyer, e quelle decontestualizzate di Fred Freeman. Il filmato è imperniato su una sorta di “nostalgia del futuro”: come afferma la voce narrante, “il domani diventa più interessante dell’oggi”. “Futuromania”, *Documentari Astra*, cortometraggio D014303, trasmesso nel 1954. Consultabile come: video mpeg, 07:40. [https://patrimonio.archivioluca.com/luca-web/detail/IL3000050839/1/futuromania.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22futuromania%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluca.com/luca-web/detail/IL3000050839/1/futuromania.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22futuromania%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}})
- ⁵³ Fernando Pouget, “Astronautica per dilettanti”, *Futuro*, maggio-giugno 1964, 67-73.
- ⁵⁴ Un esempio: Armando Silvestri, “Razzi sperimentali lanciati da giovani dilettanti”, *Corriere della Sera*, 8 agosto 1964.
- ⁵⁵ “Roma: gioco di missili di tre studenti romani”, *Settimanale Ciac*, cinegiornale 514, trasmesso dal 23 ottobre 1958. Consultabile come: video mpeg, 0:40. [https://patrimonio.archivioluca.com/luca-web/detail/IL5000081843/2/roma-gioco-missili-tre-studenti-romani.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22missili%20studenti%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluca.com/luca-web/detail/IL5000081843/2/roma-gioco-missili-tre-studenti-romani.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22missili%20studenti%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}})
- ⁵⁶ Sulle riviste di fantascienza degli anni cinquanta, si rimanda a Giulia Iannuzzi, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta* (Udine: Mimesis, 2014).
- ⁵⁷ Alberto Macchiavello, “Dalla fiera di Milano i primi passi nello spazio”, *Corriere d’informazione*, 12-13 aprile 1958.
- ⁵⁸ Farfa, “Manifesto manifestante cartacei razzi”, *Il Gesto*, settembre 1959, p. n. n.
- ⁵⁹ Franceschini, in realtà, si dedica molto precocemente al teatro, con la progettazione della scenografia di *Ifigenia in Aulide* per il Teatro Greco di Palazzolo Acreide di Siracusa, mentre successivamente collaborerà in diversi spettacoli con il compositore Giorgio Gaslini. Come riportato da Giuliano Zincone, “Accumula i dati come un cervello elettronico”, *Corriere d’informazione*, 15-16 febbraio 1968, 3, fondamentale per Franceschini fu anche la passione per la macchina da presa, con cui gira brevi filmati sui motori direttamente ispirati al dinamismo di Umberto Boccioni; negli anni sessanta si sposterà verso indagini più “sociologiche e di costume” cercando di cogliere tutto ciò che “serve a chiarire la dinamica di una certa società” (Ibid.). Produrrà anche un cortometraggio dal titolo *Il sogno* (1969) per la televisione svedese.
- ⁶⁰ Ibid.
- ⁶¹ Nel catalogo della mostra belga (15 marzo-2 aprile 1959) Ivo Michels sostiene che “son oeuvre s’appuie à l’origine à cette forme d’art fantastique, qui puise son élan vital à la fois dans le surréalisme et dans l’abstraction expressioniste. Cette origine surréaliste est indéniable, elle se rapproche plutôt d’un Wilfredo Lam que des spécialistes orthodoxes des rébus du subconscient”: Ivo Michels, in *Edoardo Franceschini* (Bruxelles: Galerie Saint-Laurent, 1959). Cat., (Bruxelles, 1959), p. n. n.
- ⁶² La mostra: *Franceschini* (Milano: Galleria Pagani, 1961)
- ⁶³ Enrico Meille, “Alla conquista dello spazio

- col nuovo missile tascabile”, *Epoca*, 17 febbraio 1957, 9.
- ⁶⁴ Stephen B. Petersen, “Space and the Space Age in Postwar European Art: Lucio Fontana, Yves Klein, and their Contemporaries” (PhD diss., University of Texas at Austin, 2001), 76.
- ⁶⁵ Nella brochure della mostra, in cui è presente un elenco delle opere esposte, non viene specificata la datazione del dipinto che deve essere comunque precedente o coincidente con il 1955. *Prima mostra d'arte interplanetaria*. A cura di Edmond Leliwa Lelesz (Roma: Centro delle arti “Quo Vadis”, 1955). Brochure della mostra (Roma: Centro delle arti “Quo Vadis”), p. n. n.
- ⁶⁶ L’esposizione viene segnalata su *Domus*, gennaio 1959, 58.
- ⁶⁷ Della Fiera di quell’anno sono conservate quarantadue foto nell’archivio dell’Istituto Luce. La notizia viene invece riportata in G. M., *D’Ars Agency*, 20 aprile-10 luglio 1965, p. n. n.
- ⁶⁸ “Visita allo studio del pittore Bruno De Cerce”, *Tempi Nostri*, cinegiornale 1189, trasmesso nel 1971. Consultabile come: video mpeg, 01:28. [https://patrimonio.archivioluca.com/luca-web/detail/IL5000086186/2/visita-allo-studio-del-pittore-bruno-de-cerce.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22visita%20allo%20studio%20del%20pittore%20bruno%20de%20cerce%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}}](https://patrimonio.archivioluca.com/luca-web/detail/IL5000086186/2/visita-allo-studio-del-pittore-bruno-de-cerce.html?startPage=0&jsonVal={%22jsonVal%22:%22query%22:[%22visita%20allo%20studio%20del%20pittore%20bruno%20de%20cerce%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20}})
- ⁶⁹ “Via Bagutta «nucleare»”, *Corriere Lombardo*, 12-13 agosto 1960. Questo, così come gli altri articoli di quotidiani su De Cerce, fanno parte di una raccolta curata dallo stesso artista e uscita nel volume Bruno De Cerce, *Gli Sfrattati* (Milano: Editrice V. B.), 1964.
- ⁷⁰ “Chiede al Sindaco di essere lanciato nel cosmo”, *La Notte*, 19-20 maggio 1961.
- ⁷¹ Il manifesto fu presentato per la prima volta al bar Colacino di Piazza Immacolata a Catanzaro il 1° ottobre 1957. Successivamente fu pubblicato su *Stampa-Sud. Bollettino d’informazione per la Stampa*. Oggi è consultabile in una copia conservata come: “Manifesto della pittura Cosmo-Radioattiva”, 1° febbraio 1958, busta “Bruno De Cerce”, Archivio bioiconografico, Galleria La Nazionale, Roma.
- ⁷² “Bruno De Cerce alla Mostra Spaziale”, in De Cerce, *Gli sfrattati*, 114. L’articolo era stato pubblicato originariamente sul quotidiano *Il Mattino* nel marzo 1962.
- ⁷³ De Cerce, (Venezia: Galleria del Cavallino, 1963). Cat., testo di Domenico Cara (Venezia, 1963), p. n. n.
- ⁷⁴ Ibid.
- ⁷⁵ “Manifeste de Naples”, 1959, Baj.3.2.3, fondo Enrico Baj, Archivio del ‘900, MART.
- ⁷⁶ TU M’, “Science fiction e oltre”, *Linea Sud*, 14 aprile 1964, 3.
- ⁷⁷ “Terrestri e no” era una collana antologica sulla fantascienza edita da La Tribuna.
- ⁷⁸ Stelio Maria Martini, “Dell’Alienazione”, *Linea Sud*, maggio 1963, 3.
- ⁷⁹ TU M’, “Science fiction”, 3.
- ⁸⁰ Su *Documento Sud* si veda Giorgio Bacci, “Non una rivista ma un documento: Documento Sud (1959-1961), tra avanguardia artistica e testimonianza socio-culturale”, *Palinsesti*, 5 (2016): 1-16; Matteo D’Ambrosio, “Documento Sud (1959-1961), rivista d’avanguardia europea”, *Forum Italicum*, 2 (2018): 430-445.
- ⁸¹ Lawrence Alloway, “Technology and Sex in Science Fiction: A Note on Cover Art”, *ARK*, estate 1956, 20.
- ⁸² Walter Z. Laquer, “La fantascienza in Russia”, *Tempo Presente*, dicembre 1957, 57-60.
- ⁸³ In quello stesso testo, il critico non manca di notare le ascendenze fantascientifiche di certa letteratura e pittura surrealista, ma: “forse anche certa odierna pittura astratta, a insaputa dei suoi stessi cultori, va oltre il limite della pura decorazione visuale e anticipa inconsciamente (ma una corrente di essa pur volle intitolarsi come ‘pittura spaziale’), nell’arbitrarietà indefinitamente interpretabile dei suoi intrichi di linee punti e macchie e ombre colorate – come nel soggettivo deciframento di un test Roch

- Rorschach – inenarrabili forme di vita cosmica, organismi e macchine e panorami di universi futuri”. Sergio Solmi, “Prefazione”, in *Le meraviglie del possibile: antologia della fantascienza*, a cura di id. e Carlo Fruttero (Torino: Einaudi, 2014): XXII. Da notare la copertina di Bruno Munari.
- ⁸⁴ Il quinto numero di *Pianeta* esce infatti nel dicembre-gennaio del 1964-1965, mentre *Linea Sud* nell’aprile del 1964.
- ⁸⁵ La tavola rotonda coinvolse dodici scrittori di fantascienza tra i quali Isaac Asimov, Ray Bradbury, Arthur C. Clarke e Robert Heinlein. *1984 and Beyond* è anche il titolo di un’installazione presentata da Gerard Byrne alla Biennale di Venezia del 2007 e ispirata proprio all’omonimo *panel* del 1963. “The Playboy Panel: 1984 and Beyond”, *Playboy*, luglio 1963, 25-27; agosto 1963, 31-35.
- ⁸⁶ La notizia è riportata nell’introduzione dell’articolo “Volete giocare al fantamore?”, *Pianeta*, dicembre-gennaio 1964-1965, 88-97.
- ⁸⁷ Lino Aldani, *Quarta dimensione* (Milano: Baldini&Castoldi, 1964); *Fantasesso*, a cura di Alex Vairo (Milano: Feltrinelli, 1967).
- ⁸⁸ Mario Diacono, “Una morphologia parasymbolica”, *Linea Sud*, 14 aprile 1964, p. n. n.
- ⁸⁹ Le opere vengono pubblicate su *Linea Sud*, 30 aprile 1965, p. n. n.
- ⁹⁰ Alfredo Todisco, “«Sono sempre stato sulla Luna»”, *Corriere della Sera*, 8 dicembre 1963.
- ⁹¹ Viscardini aveva certamente anche una vasta conoscenza dell’architettura, in particolare di tutta quella corrente utopistica francese che parte da Charles Fourier, il cui falansterio viene preso a modello per la costruzione della prima “casa per il genere umano”. Per un’analisi della produzione fantascientifica di Viscardini, in relazione alla cultura artistica dello scienziato, si rimanda all’articolo: Jean-Pierre Laigle, “Mario Viscardini e la trilogia di Ardo l’Entusiasta”, *Dimensione Cosmica*, inverno 2018, 6-26; che riporta fotografie dei ritratti pittorici e scultorei dello scrittore.
- ⁹² Giovanni Titta Rosa, “Scrittori nuovi: Mario Viscardini”, *Pegaso. Rassegna di Lettere e Arti*, settembre 1931, 351-355.
- ⁹³ Mario Viscardini, “Problemi residui della fisica d’oggi”, *Civiltà delle Macchine*, novembre 1953, 52-56.
- ⁹⁴ Id., “Paradossi dello spazio generalizzato”, *Civiltà delle Macchine*, novembre-dicembre 1955, 61-62.
- ⁹⁵ Enrico Emanuelli, “Lettore che si distrae”, *Corriere della Sera*, 30 gennaio 1963.
- ⁹⁶ Ibid.
- ⁹⁷ *Art Interplanetaire* (Parigi: Galerie le Soleil dans le tête, 1959). Brochure della mostra (Parigi: Galerie le Soleil dans le tête, 1959).