

L'astronave platonica. Complotti e conflitti generazionali nella fantascienza italiana degli anni Settanta

Le vaisseau spatial de Platon. Complots et conflits intergénérationnels dans la science-fiction italienne des années 1970

Plato's Spaceship: Conspiracies and Generational Conflicts in 1970s Italian Science Fiction

Marco Malvestio



Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/cei/19429>

DOI: 10.4000/15udv

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions - Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

ISBN: 978-2-37747-589-6

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Marco Malvestio, «L'astronave platonica. Complotti e conflitti generazionali nella fantascienza italiana degli anni Settanta», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 42 | 2026, online dal 10 marzo 2026, consultato il 18 marzo 2026. URL: <http://journals.openedition.org/cei/19429> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/15udv>

Questo documento è stato generato automaticamente il 18 marzo 2026.



The text only may be used under licence CC BY-SA 4.0. All other elements (illustrations, imported files) may be subject to specific use terms.

L'astronave platonica. Complotti e conflitti generazionali nella fantascienza italiana degli anni Settanta

Le vaisseau spatial de Platon. Complots et conflits intergénérationnels dans la science-fiction italienne des années 1970

Plato's Spaceship: Conspiracies and Generational Conflicts in 1970s Italian Science Fiction

Marco Malvestio

- 1 La narrativa (post)apocalittica italiana è stata oggetto di numerose esplorazioni negli ultimi decenni, sotto diversi punti di vista: ora come manifestazione di ansie legate al nucleare¹, ora come sintomo di un crescente disagio verso i cambiamenti ambientali dei decenni del dopoguerra². Il presente contributo prende le mosse da questa mole di studi, ma ha lo scopo di porre in evidenza due tracce tematiche concomitanti che vengono solitamente trascurate nell'analisi della tradizione apocalittica italiana, ossia quelle del complotto e del conflitto generazionale. Negli anni Settanta, la cornice post-apocalittica viene sì utilizzata come chiave di lettura delle angosce legate alla Guerra Fredda³ e a un paesaggio nazionale culturalmente ed ecologicamente sempre più irriconoscibile, ma veicola anche un sentimento di mancata fiducia nelle istituzioni e nella classe dirigente che prende la forma di una conflittualità intergenerazionale aperta e di una pervasiva ansia di complotto. Oggetto di analisi saranno due romanzi notevoli del periodo, *Dove stiamo volando* di Vittorio Curtoni (1972) e *Eclissi 2000* di Lino Aldani (1979), messi in dialogo con altre opere di questi autori e altri esempi di fantascienza di quel decennio e del precedente. Si tratta di due opere significative sia in senso documentario, sia (e vale la pena di sottolinearlo, dato il generale discredito critico che circonda la fantascienza italiana e soprattutto il suo studio) in senso qualitativo, prodotte da due degli autori più stilisticamente curati fra quelli attivi nel genere in quegli anni, all'interno del cui lavoro si manifestano produttivamente le

contraddizioni di un decennio cruciale tanto per lo sviluppo della fantascienza in Italia che per il futuro del Paese⁴. Il titolo di questo articolo viene dalla ripresa, in chiave politica, del mito della caverna di Platone fatto da Aldani in *Eclissi 2000*: una potente metafora del clima cospiratorio e di inganno che attraversa il romanzo e, a mio avviso, una parte importante della fantascienza italiana del periodo. L'*astronave platonica* è una figura dell'inconoscibilità del reale dietro cui si cela una sostanziale sfiducia nelle verità propinate ai protagonisti dei testi in esame da varie figure di potere, politiche o familiari.

- 2 Tra gli anni Sessanta e Settanta, quando la fantascienza italiana abbandona le iniziali imitazioni della *space opera* angloamericana e acquisisce un carattere via via più sociologico, sono numerose le opere che criticano gli eccessi tecnocratici e burocratici dell'Italia del boom e lo sviluppo della società dei consumi — critiche che tradiscono una generale insoddisfazione per la direzione verso cui sta andando il Paese, ma anche (come per Aldani e Curtioni) una sfiducia per chi lo sta guidando. Un simile sentimento si trova già ne *Il grande ritratto* di Dino Buzzati (1960), uno dei primi romanzi di fantascienza di un autore 'letterario' italiano, la cui intera prima parte è incentrata sullo svelamento di una misteriosa trama governativa, un progetto segreto dietro il quale gli scienziati protagonisti ipotizzano ci sia qualche tipo di arma. Altrove, invece, queste critiche si fanno più radicali, ancorché filtrate attraverso il velo dell'ironia: Anna Rinonapoli, nel giustamente celebre *Ministro notturno*, costruisce una satira in cui il rimbalzare di pratiche e comunicazioni da un ufficio ministeriale a un altro impedisce all'equipaggio di una nave spaziale di allertare in tempo il pianeta Terra di un'invasione marziana. I romanzi *Il sistema del benessere* di Ugo Malaguti (1965) e *Il ministero della felicità* di Roberta Rambelli (1972) raccontano invece un mondo in cui il consumismo è così radicato da essere divenuto parte integrante della vita pubblica e dell'organizzazione dello Stato. In Malaguti e Rambelli (così come in altre zone dell'opera di Aldani, come vedremo) la felicità, nel senso di consumo incessante, diventa obbligatoria, e quanti non vi si conformano vengono progressivamente emarginati; il protagonista de *Il ministero della felicità* riceve anche una ramanzina circa «il valore etico della pubblicità» e la sua funzione insieme commerciale e consolatrice⁵. A questi esempi si può aggiungere anche *La morte di Megalopoli* di Roberto Vacca (1974), testo anomalo in quanto versione romanzata delle tesi già esposte nel saggio *Il medioevo prossimo venturo* (1971), programmaticamente sottotitolato *La degradazione dei grandi sistemi* e incentrato appunto sul collasso sistemico degli Stati-nazione e della rete commerciale globale (a testimonianza dell'influenza delle tesi di Vacca, si noti per esempio come in *Grattanuvole*, romanzo di Livio Horrakh del 1977, l'evento apocalittico è chiamato appunto «la crisi dei grandi sistemi»)⁶.
- 3 Il dato notevole di questa serie di titoli non è tanto la presenza, quando la si rinviene, di fantasie di fine del mondo, quanto un'enfasi sul malfunzionamento della società e dei suoi organi di governo. Il ricorrere, spesso già nei titoli, di termini chiave come 'sistema' e 'ministero' nella fantascienza italiana degli anni Sessanta e Settanta costituisce forse uno dei tratti di distintiva 'italianità' dei prodotti di quel periodo, nella misura in cui denuncia la volontà di affrontare direttamente tanto la crescita esponenziale del consumismo in Italia quanto la presenza sempre più capillare dello Stato. Si tratta di due moti che procedono contemporaneamente e in relazione, dal momento che la spinta ai consumi viene promossa direttamente dal dirigismo economico statale; come nota Federico Paolini, negli anni del boom «the whole country

was paralyzed by the paradigm of modernization: the rhetorical imperatives were to modernize infrastructures and lifestyles in order to bring Italy into the assembly of industrialized and developed nations»⁷. Allo stesso tempo, quelli elencati finora sono testi abbastanza convenzionali, esempi di fantascienza satirica con dei modelli piuttosto evidenti nella tradizione anglosassone (uno su tutti, Frederik Pohl), e già in circolazione sulle medesime riviste dove apparivano queste opere e con cui collaboravano i loro autori. Il caso dei romanzi di Aldani e Curtoni è diverso, perché il discorso critico intorno al nuovo assetto socio-economico del Paese si svolge entro la cornice del modello post-apocalittico e con un ben più deciso indirizzo polemico: se le opere summenzionate criticano l'inefficienza di un sistema statale e il suo asservimento alle logiche del consumismo, *Dove stiamo volando* e *Eclissi 2000* dipingono un sistema in cui le classi dirigenti tramano attivamente contro i loro sottoposti.

- 4 I romanzi di Curtoni e Aldani escono all'inizio e alla fine di un decennio caratterizzato da una crescente instabilità e da un sempre maggiore ricorso alla violenza politica: *Dove stiamo volando* appare tre anni dopo la strage di piazza Fontana, *Eclissi 2000* l'anno successivo al rapimento Moro e quello precedente alla strage di Bologna. Questi due eventi simbolici (l'inizio e il culmine, in un certo senso, degli anni di piombo) rappresentano delle fratture traumatiche nella coscienza pubblica italiana non solo per la loro componente violenta, ma soprattutto per l'alone di mistero circa i loro mandanti e per il loro inquadramento nella cosiddetta 'strategia della tensione', ossia un uso di strumenti terroristici da parte delle forze dello Stato per giustificare la necessità di una repressione poliziesca. Al netto delle verità processuali e storiografiche, spesso tardive e oggetto di contesa, a caratterizzare quegli anni è una sfiducia radicale nelle istituzioni e nella possibilità di cambiarle in maniera non violenta. Se è pur vero che la complessità degli anni di piombo e della stagione del terrorismo non può essere ridotta «a un semplice gioco di scelte o di manipolazioni invisibili»⁸, la tesi del complotto è tra quelle che hanno riscosso maggiore successo nel dibattito pubblico e stimolato di più l'immaginario (che in relazione a quel periodo ha maggiore importanza della realtà storica o giudiziaria): «la verità storica si confonde, nella narrativa sugli anni Settanta, con la verità giudiziaria (per quanto incompiuta essa sia) e con la verità ricostruita dagli autori stessi delle violenze, eclissando la verità e la parola delle vittime, le istanze e le risposte della società civile, la realtà multiforme e non violenta dei movimenti»⁹. Sempre in relazione a queste opere e a uno dei loro snodi preponderanti, ossia l'opposizione tra figli e genitori, con questi ultimi che incarnano almeno in parte anche la classe dirigente, occorre notare che il conflitto intergenerazionale che compare in questi romanzi va letto come un ulteriore tassello di questa metabolizzazione finzionale del conflitto politico, dal momento che i grandi movimenti di contestazione che hanno caratterizzato l'Europa della seconda metà del Novecento sono stati segnati da una partecipazione soprattutto da parte delle generazioni più giovani (e in particolare dagli studenti).

1. Generazione senza identità. *Dove stiamo volando* di Vittorio Curtoni

- 5 *Dove stiamo volando* esce su «Galassia» nel 1972, quando Curtoni ha appena ventitré anni, un'età pienamente coerente con il tema dell'inquietudine giovanile che lo attraversa, e con la presenza capillare dell'immaginario della contestazione (ogni

capitolo si apre con versi di cantautori quali Leonard Cohen, Paul Simon, Bob Dylan). Ambientato dopo un conflitto atomico, *Dove stiamo volando* segue Charles, un giovane mutante, nel suo viaggio dalla casa paterna al ghetto di Nuova Parigi, viaggio che si svolge tra rovine e vestigia della civiltà distrutta («è tutto crollato, spiegò: le città vanno in rovina, la polvere s'infiltra in ogni buco, le bestie diventano cattive»)¹⁰ e segni ambientali della radiazione che appaiono come prodigi («così gli ho chiesto, d'impulso, cosa fosse quella linea nera di luce nel cielo, sopra il ghetto. 'Fallout', ha risposto lui»)¹¹. La natura della mutazione di Charles non è immediatamente evidente («la mia piaga nascosta nella carne, sepolta sotto l'inganno dei vestiti, faceva di me un campione di bellezza»)¹²: Charles infatti è privo di organi sessuali, e dunque non ha un genere preciso, e nel corso del romanzo si riferisce a se stesso prevalentemente al maschile, ma anche al femminile. Una volta nel ghetto, Charles è finalmente circondato dai suoi simili, ma le condizioni di vita sono miserabili: qui si innamora di Pierre, e accetta di scappare con lui e di sottoporsi a un'operazione chirurgica in grado di renderlo definitivamente donna. Nelle stesse ore in cui Charles si sta operando, i mutanti del ghetto si rivoltano contro il governo di Nuova Parigi; la rivolta è soppressa nel sangue e tra gli uccisi c'è anche Pierre. Charles fugge dalla città e torna dal padre, che nel vederla operata le rivela di non essere il suo vero genitore, di averla mandata a Nuova Parigi proprio con la speranza che si operasse, e la violenta sulla spiaggia — violenza in seguito alla quale Charles lo uccide¹³.

- 6 Come si vede, questo romanzo adotta lo schema narrativo post-apocalittico (e, all'interno di questo schema, il tema cruciale delle mutazioni post-radiazioni, sviluppato già da Judith Merrill e Philip K. Dick e, in Italia, in romanzi quali *H come Milano* di Emilio de Rossignoli, 1965) per raccontare lo spaesamento della condizione giovanile in un decennio di lotte politiche percepite come fallimentari, di strategie contro-insurrezionali, e di un forte conflitto tra generazioni. Curtoni descrive una società in cui vige l'aperto contrasto fra i mutanti e i 'normali', contrasto nel quale viene rappresentato tanto lo scontro politico tra fazioni quanto quello tra generazioni, dal momento che i mutanti sono quasi invariabilmente tutti giovani, nati dopo lo scoppio della bomba. Non è un caso in questo senso che lo snodo centrale della trama sia quello della rivolta, progettata e soppressa, all'interno del ghetto: una chiara resa fantascientifica della lotta armata che caratterizzava l'Italia degli anni Sessanta e Settanta. I mutanti del ghetto rappresentano una società nella società, oppressa ed emarginata dal governo ufficiale:

E ancora: mutante, che parola assurda. La ripeti all'infinito, la rimastichi tra labbra e cervello sino a farle perdere ogni significato; e allora capisci veramente che è solo una parola, un'etichetta cattiva che qualcuno ti ha attaccato sulle spalle per renderti inferiore. [...] Ma poi lo sapevo benissimo: qualsiasi cosa tu possa pensare, il mondo ti ha già etichettato definito immobilizzato; e l'ordine costituito, il governo di Nuova Parigi, o di qualunque altra capitale, provvede a tenerti fermo lì. Dove l'ordine naturale delle cose, o innaturale, t'ha situato¹⁴.

- 7 Coerentemente, il ghetto come spazio fisico è una città dentro la città di Nuova Parigi, nella quale è facile intravedere le condizioni di vita spesso misere a cui sono costrette le masse lavoratrici nelle metropoli del Nord Italia dopo l'espansione urbanistica incontrollata degli anni del boom: «Avanzavamo adesso tra le file irregolari di baracche, di rado alternate a vere case di mattoni e cemento. [...] Passando gli anni, il ghetto s'era ingrandito da solo, perché si verificavano di continuo nuovi arrivi dall'esterno; e adesso era una specie d'enorme labirinto interminabile»¹⁵. Già de

Rossignoli aveva descritto, nel panorama della Milano post-apocalittica, le misere abitazioni degli immigrati meridionali¹⁶; non sembra dunque incongruo ravvisare nel romanzo di Curtoni la medesima tendenza a nascondere, entro la descrizione nel paesaggio del dopobomba, realtà assai concrete dell'Italia degli anni Sessanta e Settanta. Il ghetto è uno spazio insalubre, in cui i mutanti sono soggetti alle angherie delle guardie («Cosa gliel'importa, ai normali, di come stiamo noi? Anzi, più ci lamentiamo, più sono contenti»)¹⁷, e popolato da una folla di tipi umani distorti e deformati:

E ho visto:
 un bambino con tre braccia che cullava un cane,
 una vecchia senza capelli piegata in due,
 un ragazzo col viso da gatto arrabbiato,
 un gruppo d'adulti che giocava a carte per terra,
 un volto senza naso e senza bocca,
 un corpo alto quasi tre metri,
 un gobbo che sogghignava,
 e tante altre mostruosità¹⁸.

- 8 Il mondo del ghetto, allo stesso tempo, proprio in virtù della sua diversità radicale, rappresenta uno spazio positivo, da cui la società umana potrebbe paradossalmente ripartire — uno spazio di comunità, opposto a quello frantumato e isolato delle famiglie che Charles incontra nel suo viaggio, perdute nel paesaggio post-atomico e sospettose di qualunque estraneo (e uno spazio opposto anche alla società parcellizzata di individui 'ipnosospesi' di *Eclissi 2000*, come vedremo). Se il tono del romanzo è di profonda rassegnazione, e Charles può dirsi «solo, e triste, e sconfitto» già ben prima dell'amara conclusione del racconto, allo stesso tempo lo spazio del ghetto viene delineato in maniera positiva a confronto con quello ben più feroce dei normali: «se una giungla esisteva, era solo quella che si muoveva all'esterno del ghetto, forzandoci continuamente alla difesa; insidiando con trappole massicce e reti dalle maglie indistruttibili il cuore stesso della nostra esistenza»¹⁹. I mutanti sono dei mostri, ma anche «gente [...] straordinaria»: «abituati sin dalla nascita a quel paesaggio angusto, pareva che tutti chinassero istintivamente le spalle, forse per proteggersi dall'imminenza sempre temuta d'un crollo; per il resto conducevano, con una vitalità sorprendente, la loro esistenza libera da dogmi»²⁰.
- 9 Come si notava nella sezione precedente, questo romanzo riprende la critica al sistema socio-politico italiano delineata in romanzi di carattere più satirico: in *Dove stiamo volando* la contrapposizione tra i due blocchi (i governativi e i mutanti-ribelli) è rafforzata dal tema della cospirazione, che è nuovamente uno degli argomenti ricorrenti dell'Italia degli anni Sessanta e Settanta. Nel ghetto vige un clima di disillusione circa la possibilità di una rivolta, a causa delle numerose carcerazioni preventive degli anni precedenti; Charles stesso non crede «più alle possibilità che il mondo ti offre quotidianamente, alle alternative ributtanti e vergognose presentate dalla struttura onnivora del sistema»²¹. Charles è dunque il rappresentante di una generazione simpatetica verso le motivazioni dei ribelli, ma disillusa nei confronti della possibilità di cambiare il mondo in cui vivono; la sua parabola di crescita non è politica, non si traduce in una partecipazione alla lotta armata (di cui anzi subisce, con la morte di Pierre, le conseguenze peggiori), ma semmai in un ripiegamento sulla sfera privata, quella dell'amore per il compagno e per la risoluzione del suo statuto di genere. Allo

stesso tempo, nel ghetto ci sono anche agitatori politici, che descrivono i mutanti come la razza del futuro, destinata a soppiantare quella umana:

Siamo noi la razza del futuro [...]. Forse non lo hai mai capito, ma è così. Guarda i normali, gli uomini: sono sempre uguali, non hanno possibilità reali di cambiamento. Governano il mondo da migliaia di anni e non hanno fatto un solo passo in avanti. Lascia stare il progresso, la civiltà, la tecnologia; tutte storie. La verità è che noi, noi mutanti, siamo individui unici, irripetibili, continuamente diversi. Abbiamo solo bisogno delle condizioni adatte a sviluppare le nostre capacità latenti²².

- 10 *Dove stiamo volando* rappresenta dunque tre posizioni contigue nel panorama politico italiano degli anni Settanta: la rivolta, la repressione e la disillusione. Questi tre piani tuttavia collassano nel momento in cui Pierre viene ucciso durante la contro-insurrezione governativa²³, a dimostrare che, così come l'opzione insurrezionale è destinata al fallimento, così fallisce anche l'idea di ritirarsi nel privato e di sottrarsi al conflitto imperante.
- 11 Benché sia un romanzo attraversato in maniera sorprendentemente diretta, per quegli anni, dalla questione dell'ambivalenza dell'identità di genere (e forse uno dei primi romanzi italiani a raccontare così direttamente un'operazione di riassegnazione di genere; vale la pena di riflettere in questo senso quanto questa libertà di trattazione sia garantita dalla cornice fantascientifica)²⁴, *Dove stiamo volando* non usa questo argomento in chiave effettivamente legata alle lotte dei movimenti per i diritti omosessuali. Il romanzo, narrato in prima persona, è scritto al maschile, ma intervallato da parentesi in cui Charles si chiede se non dovrebbe invece usare il femminile: «svegliatomi (svegliatami?)»²⁵, «deluso (delusa?)»²⁶, «costretto (costretta?)»²⁷. Si tratta di una scelta che non va nella direzione di affrontare direttamente la questione dell'identità di genere, ma che funziona semmai da sintomo ulteriore della mancanza di identità di Charles. La labilità dell'identità individuale, essendo legata al suo status di mutante, si iscrive nuovamente entro le coordinate del conflitto generazionale che attraversa il testo e che è legato, in maniera fondamentale, alla figura del padre.
- 12 Charles, all'inizio del romanzo, è molto legato alla famiglia, e nello specifico al padre: «Lui era tutto ciò che avevo, la mia ricchezza e la mia povertà; e non avevo mai chiesto di più, non avevo mai desiderato d'abbandonarlo»²⁸. Presto però, alla famiglia di partenza del romanzo, Charles oppone la comunità (sociale, politica) dei mutanti — e se abbiamo visto come questa comunità venga rapidamente disintegrata, il suo potenziale è molto maggiore di quello della famiglia di provenienza, composta dai figli mutanti e dal padre vecchio e solo. Esperita la comunità del ghetto e la relazione con Pierre, il ritorno a casa non è più il ritorno a uno spazio sicuro e carico di senso, ma un fallimento; a maggior ragione perché, dopo la soppressione della rivolta, si consuma il tradimento del genitore, che non solo rivela di non essere il suo vero padre, ma violenta Charles, che intanto ha acquisito i caratteri sessuali femminili:
- «Charles, Charles...» ha sospirato lui, e nel suo tono aleggiava un'ombra cupida, schifosamente bramosa. «Tutti questi anni, tu non potrai mai crederlo, un'attesa infinita, una voglia continua di accelerare i fatti, di saltare il tempo... E adesso finalmente, adesso sei donna, puoi appartenermi sino in fondo».
- Mi era sopra. Ho dovuto, sono stata costretta a fissarlo; e le sue pupille erano dilatate, il cerchio dello sguardo smisuratamente grande. Mi accarezzava frenetico il petto, accostava la sua bocca ai miei capezzoli atrofici.

«Io l'ho sempre saputo», ansimava, «non mi sono mai sbagliato. Da quando ti hanno portata da me, fin dal primo giorno, capisci? E non potevo fare altro, non conoscevo mezzi più diretti... Oh, perdonami, ti desidero troppo»²⁹.

- 13 Dopo avere subito la violenza, Charles aspetta che il padre/patrigno dorma, lo evira e lo uccide. Il finale di questo romanzo, sorprendente nel suo radicale pessimismo, ha di nuovo a che fare con la spaccatura generazionale che attraversa la vita pubblica italiana degli anni Sessanta e Settanta. Il padre allora non sta solo per la famiglia come istituzione da contestare, ma anche e soprattutto per i normali e il mondo pre-bomba – dove la bomba è una figura dei sommovimenti ambientali e culturali del dopoguerra.
- 14 Nel romanzo, così come in Aldani, la bomba rappresenta un prima e un dopo non solo in senso cronologico, ma anche sociale: una spaccatura non, genericamente, nella civiltà, ma un riflesso di quella profonda rottura sociale e culturale che caratterizza gli anni del boom. *Dove stiamo volando* non è un testo isolato nella produzione di Curtoni, che in un racconto uscito due anni prima riproduce un conflitto molto simile: si tratta di *Ritratto del figlio* (titolo speculare rispetto alla *Visita al padre* di Aldani, di cui parleremo a breve), comparso nel numero antologico di «Galassia» *Destinazione uomo. Tendenze della SF italiana*, curato da Gianfranco De Turrís, Gianni Montanari e dallo stesso Curtoni. Siamo di nuovo in un'Italia post-apocalittica, parzialmente occupata dagli americani (i dialoghi con un ufficiale statunitense strutturano il racconto, e danno modo al protagonista di esporre le misere condizioni in cui versa il Paese); l'ambientazione è rurale e vi si può riconoscere l'area pedemontana del piacentino, da cui veniva anche Curtoni. Il racconto descrive una spaccatura tra normali e mutanti (ora a malapena tollerati, ora attrazioni in freak show itineranti) che si traduce ancora in una spaccatura generazionale: il protagonista, un normale, è padre di un bambino di sei anni, nato dopo la bomba. Anche se, come Charles, è privo di mutazioni evidenti, il bambino ha comunque, agli occhi del padre, qualcosa di spaventoso (e viene introdotto per la prima volta mentre gioca con una mucca asessuata e con tre corna, a segnalare la sua vicinanza all'ambito della mostruosità). Il bambino «ha sei anni suonati, e non ha mai detto una parola in vita sua. Non parla, non risponde, forse neanche ci sente. Certi giorni lo guardo e mi sembra che sia un estraneo, un mostro. È così distante da noi»³⁰; durante una visita dai parenti, tende un filo sulle scale che fa ruzzolare la cugina. Nel finale del racconto, il padre rincasa per scoprire che il bambino è scappato, e ha la tentazione di lasciarlo andare, immaginando che, come Charles nel ghetto di Nuova Parigi, possa trovare spazio fra i suoi simili: «Permettere che quella creatura ambigua si perdesse nelle nebbie del mondo nuovo che stava nascendo, senza avere più contatto con lui. Si sarebbe trovato un posto adatto, e tutti gli altri che gli erano simili l'avrebbero prima o poi raggiunto. Un'enorme diaspora che avrebbe fatto sorgere la società del futuro. Era davvero un sogno attraente»³¹. Allo stesso tempo, però, il protagonista è attraversato dal senso di colpa, dalla sensazione di stare trascurando i propri doveri verso il figlio. Mentre si avventura a cercarlo nella campagna notturna, tuttavia, «c'era un filo che gli tagliava in due i pensieri, e lo faceva sentir male. Un filo nero, da un capo all'altro della scala»³². L'ambivalenza tra senso del dovere intergenerazionale e percezione di una profonda rottura fra le due generazioni (con una coloritura sinistra, come appare appunto nel rigo conclusivo, col rimando al pericoloso scherzo ai danni della cugina) caratterizza questo racconto proprio come, due anni dopo, caratterizzerà *Dove stiamo volando*, e a fine decennio *Eclissi 2000* di Aldani.

2. Terra madre? *Eclissi 2000* di Lino Aldani

- 15 Benché Aldani stia diventando sempre più di frequente oggetto di studio accademico³³, *Eclissi 2000* non è tra i romanzi che stanno ricevendo attenzione critica. A differenza di *Quando le radici* (1977), che racconta molto esplicitamente i cambiamenti ambientali dell'Italia del boom, *Eclissi 2000* può apparire a una prima lettura un esempio di fantascienza 'dura' più classica, e dunque meno interessante in rapporto alla storia sociale e ambientale italiana. Al contrario, sono dell'avviso che *Eclissi 2000* sia un romanzo che parla con grande eloquenza, e in maniera piuttosto diretta, dell'Italia degli anni Settanta, ponendosi in continuità ideale con *Quando le radici* e con diversi racconti di Aldani pubblicati tra gli anni Sessanta e Settanta; e naturalmente con *Dove stiamo volando*, col quale condivide l'uso della cornice post-apocalittica.
- 16 Fantascienza dura, dicevamo: perché *Eclissi 2000* è un romanzo costruito all'apparenza intorno al tropo dell'astronave generazionale. Si tratta di un tema dalla lunga genealogia nella storia della fantascienza (in testi, solo per citare degli esempi notevoli, quali *Orphans of the Sky* di Robert A. Heinlein, 1941, *Non-Stop* di Brian Aldiss, 1958, e *Rendezvous with Rama* di Arthur C. Clarke, 1973), in cui un veicolo spaziale deve viaggiare per decenni o secoli per raggiungere una meta distante anni luce, e al cui interno si avvicinano numerose generazioni di esseri umani³⁴. Intorno a questo *topos* si struttura *Eclissi 2000*, il cui protagonista, Vargo Slovic, è uno dei coloni della Terra Madre, una gigantesca astronave diretta da secoli verso Proxima Centauri; o almeno questo è quanto viene fatto loro credere dai 'bianchi', la casta di tecnocrati che domina la vita nella Terra Madre, che, come viene rivelato, non è affatto un'astronave, ma un enorme bunker antiatomico dove sono rifugiati da secoli i sopravvissuti a un terribile conflitto. L'idea dell'astronave diretta in un vicino sistema stellare serve solamente a dissuadere i membri delle caste inferiori dal ribellarsi.
- 17 Attraverso questo complotto ordito ai danni del presunto equipaggio della Terra Madre, il romanzo passa quindi dall'essere un racconto di viaggi spaziali a uno di sopravvivenza post-apocalittica («sappiamo che cosa è accaduto 129 anni or sono, nel 2010, l'anno del grande massacro. Qualcuno di noi, senza ricorrere a sciocchi eufemismi, preferisce una locuzione più apocalittica e brutale: la fine del mondo»)³⁵; e diventa chiaro che l'espedito post-apocalittico serve per criticare le strutture di potere e il discorso politico. Sin dai paragrafi di apertura, il romanzo si segnala come interessato non tanto alla dimensione scientifica e avventurosa del viaggio spaziale (che infatti si rivelerà falso), di cui non vengono riportate le peripezie consuete (incontri con l'alieno, avarie, rivolte), ma alle dinamiche di potere che intercorrono all'interno della Terra Madre, un ambiente chiuso e autosufficiente e regolato da logiche inconoscibili: «bisognerebbe cominciare con la descrizione dell'ambiente, elencare tutta una serie di piccoli particolari, cose di poco conto, anche se ambigue e sfuggenti, e tuttavia dare il senso del chiuso, di un universo a tenuta ermetica, qualcosa di metallico e freddo, dove tutti soggiacciono a leggi dalle finalità imperscrutabili»³⁶.
- 18 L'idea di un «universo a tenuta ermetica» regolato da «leggi dalle finalità imperscrutabili» si iscrive nella generale tendenza, nella produzione di Aldani, a criticare l'astrusità e la stupidità degli apparati burocratici statali: in *Tecnocrazia integrale* (1961), il protagonista deve sostenere un complicatissimo test sulle materie più disparate per ottenere un posto da netturbino; in *Quando le radici*, non è mai chiaro che mansioni svolga effettivamente Arno nella gigantesca azienda per cui lavora. In

generale, *Eclissi 2000* contiene numerosi punti in comune con altre zone della produzione di Aldani; per esempio, l'idea dell'«ipnosospensione» in cui sono ibernati a turno gli abitanti della nave ricorre già in *Domenica romana* (1967), dove funzionava da critica paradossale al sovraffollamento metropolitano. La continuità più notevole con i testi «sociologici» della fantascienza di Aldani riguarda però la critica alle strutture di potere e alle istituzioni. La divisione in classi degli abitanti dell'astronave-bunker segnala l'incomunicabilità tra diversi gruppi sociali e il peso delle gerarchie istituzionali. Il fatto che le classi siano indicate sulla base del colore, e dunque divise in bianchi, rossi, verdi, con i bianchi al vertice, è un'indicazione ulteriore circa la vicinanza del romanzo alla politica italiana del decennio; indicazione peraltro rafforzata dal giudizio dello stesso Aldani, che nella prefazione alla riedizione del 2006 commenta: «Solo chi ha militato in un partito politico rivoluzionario e ha ricoperto incarichi di una certa importanza per le sue strutture potrebbe afferrare in tutte le sue significanze l'ambigua simbologia di questo romanzo imperniato sulla acquisizione e sul mantenimento del potere, nonché sull'ambivalenza delle finalità ultime che l'apparato persegue»³⁷.

- 19 Come per i mutanti del ghetto di Nuova Parigi, la ribellione di Vargo non conduce a nulla. Quando scopre il piano dei bianchi, questi lo promuovono nei loro ranghi, secondo una ben roduta pratica di assorbimento del dissenso. Anche per questa condizione, tuttavia, Vargo prova insofferenza, e si convince dunque che i bianchi continuino a mentirgli, e che il mondo fuori non sia così inabitabile come gli dicono – così esce dalla Terra Madre e viene ucciso dalle radiazioni. In questo, il suo destino è simile a quello di altri protagonisti di Aldani: a quello di *Trentasette centigradi* (1963), la cui ribellione alla burocrazia medica si conclude con la morte per una malattia facilmente curabile; ma anche a quello di Arno di *Quando le radici*, che abbandona il paesino di Pieve Lunga dove si era rifugiato per unirsi, in fuga dalla legge, a un gruppo di nomadi. I protagonisti di Aldani tendono a essere giovani, dipinti in aperta opposizione tanto all'ordine politico esistente quanto alle generazioni che li precedono. In un racconto celebre e di poco precedente a *Eclissi 2000*, *Visita al padre* (1976), la questione generazionale è particolarmente evidente: il racconto si configura come il lamento di un protagonista-narratore, cittadino integrato della nuova società industriale e dei consumi, contro il padre, rappresentante della generazione contadina in via di sparizione. Il protagonista è pieno di rancore verso il genitore e la sua generazione, che ha permesso quei cambiamenti radicali di cui lui gode i benefici e che tuttavia hanno snaturato il Paese; e il racconto si conclude con l'accidentale investimento in automobile, da parte del protagonista, di un uomo che somiglia a suo padre. *Accidentale*, che vale a dire la manifestazione più o meno inconscia di una rabbia repressa: e dunque una ribellione al sistema che, quando non si traduce in una sconfitta, può manifestarsi al più in scompensi psichici e vendette individuali. L'elemento genitoriale compare anche in *Eclissi 2000*, perché tra le cose che Vargo scopre intorno alla Terra Madre (nome del resto più che eloquente) c'è anche l'identità dei suoi genitori biologici, due dei bianchi più influenti, che sono tra quanti hanno contribuito a ingannarlo: come in Curtoni, anche in Aldani siamo davanti alla rappresentazione, nella cornice apocalittica, di un conflitto politico che prende le forme innanzitutto di un conflitto generazionale, in cui le nuove generazioni sono letteralmente impossibilitate a fidarsi delle vecchie e, quando lo fanno, rischiano la vita.

- 20 A differenza di *Domenica romana*, in *Eclissi 2000* l'ipnosospensione cui sono costretti a turno gli appartenenti ai ceti inferiori, che condividono la stanza alternandosi in sonno e veglia e dunque non interagendo mai, serve a commentare l'impossibilità di una vera dimensione di politica comunitaria. Se Charles trovava nel ghetto di Nuova Parigi una comunità, nella Terra Madre le relazioni tra i ceti inferiori sono impedito e frammentate dal ricorso al sonno a turni:

Lì per lì, rimasto solo, m'è venuta la voglia di andare subito a leggere il nome. Ma poi ho desistito. Che importanza può mai avere il nome del compagno se ogni discorso e ogni contatto sono impossibili? Un nome è meno che niente. Vecchio o giovane, grasso o magro, un compagno di cella non è che un oggetto senza significato. Un compagno non parla, non ride, non mangia. Rimane immobile giorno e notte, respira appena, disteso nel suo box a chiusura ermetica. Se vuoi, puoi rimirartelo per ore e ore, dietro il cofano di plexiglas, puoi divertirti a contargli le ciglia, i capelli, i peli della barba, puoi esaminargli con una lente i pori della pelle uno alla volta, le pieghe delle labbra, le rughe, le grinze delle mani, tutto. Tutto quel che del suo corpo la tuta non ricopre. Ma non saprai mai di che colore sono i suoi occhi. Perché un compagno, è come un morto, dorme tranquillo, assente, insegue sogni d'un altro mondo, in una sfera di realtà preclusa a chi l'osserva. Oh, sì, puoi anche parlargli, se vuoi³⁸.

- 21 Un ulteriore rimando a un'altra zona della produzione di Aldani è l'uso di simulazioni per tenere la popolazione in una sorta di istupidimento collettivo, che si rinviene negli 'onirofilm' di *Buonanotte Sofia* (1963). Quest'ultimo elemento compare in *Eclissi 2000* nella forma dello «schermo semicircolare, enorme, che corre da parete a parete» e si trova nella Sala della Contemplazione: «Le sedie, comode, col poggiatesta e i braccioli morbidi, sono disposte in file ordinate e leggermente digradanti. Un teatro, insomma»³⁹. Quanto si vede nello schermo dovrebbe essere, naturalmente, l'esterno dell'astronave, ma è invece un filmato proiettato per dare ai suoi abitanti l'impressione di trovarsi nello spazio. L'intrattenimento, nella forma della visione dello spazio, serve a illudere i membri dell'equipaggio, e diventa letteralmente uno strumento di propaganda. Allo stesso tempo, la questione della verità da scoprire è complicata, nel romanzo, dai continui riferimenti a Platone e al mito della caverna (tanto più significativo visto che l'astronave si rivelerà essere un bunker, ossia letteralmente una caverna), oltre che al concetto kantiano di noumeno. Come dice il protagonista, «il mito della caverna e il concetto di noumeno, con la loro forza analogica, mi hanno avvicinato alla verità»⁴⁰: l'intero romanzo ruota intorno al progressivo svelamento della verità 'definitiva' e all'opposizione fra la realtà come appare e come è davvero, alle discrepanze continue tra le apparenze e la realtà. Nella Terra Madre, tutto «è solo immagine e fantasma»⁴¹; la stessa forma dell'astronave pare inconfondibile, come se non si adattasse alle mappe che la costellano:

Intorno alla topografia della Terra Madre esiste il più completo disaccordo. A giudicare dalle grandi mappe plastificate esposte un po' dappertutto — ce n'è una anche in ogni cella-alloggio — la nave ha la forma di un sigaro panciuto, il suo spaccato longitudinale è una ellisse piuttosto schiacciata. Ma le mappe non sono tutte uguali. Per esempio, quella grandissima che ricopre l'intera parete di destra nel locale di Bulmer... È una delle più vecchie, avrà più di cent'anni. Ebbene, secondo quella mappa lo spaccato longitudinale della Terra Madre è sì una ellisse, ma molto più schiacciata rispetto a quella che la maggior parte delle altre carte raffigurano⁴².

- 22 I bianchi non sono soltanto dei tecnocrati, ma sono soprattutto i detentori del sapere ultimo, della verità che Vargo ricerca: «qui a bordo della Terra Madre il potere si regge

sulla competenza, ma anche sul monopolio di certe nozioni. Noi abbiamo potere sui coloni perché sappiamo cose che i coloni non sanno»⁴³. Il problema di questa ricerca della verità è che si rivela fatale per Vargo: se questi mira alla verità ultima (e dunque, nella sua convinzione, al fatto che la Terra sia abitabile), avrebbe dovuto fermarsi alla penultima, per riprendere il celebre titolo dickiano⁴⁴. La conclusione del romanzo porta di nuovo con sé un'idea profondamente pessimistica della possibilità di agire entro un sistema politico non solo oppressivo, ma attivamente all'opera contro i suoi stessi cittadini: si può essere assorbiti o uccisi dal sistema, ma non cambiarlo. Allo stesso tempo, la rivolta, come nel resto della produzione di Aldani, può essere solamente individuale, mentre l'unica azione collettiva a cui si assiste è il complotto della classe dirigente, nuovamente identificata nelle figure genitoriali biologiche.

- 23 *Dove stiamo volando* e *Eclissi 2000*, come abbiamo visto nella prima parte di questo articolo, non sono due romanzi isolati nella critica al sistema politico e culturale italiano della seconda metà del Novecento. Sono tuttavia due romanzi estremamente originali nell'adattamento, ai fini di questa critica, della cornice post-apocalittica come simbolo di una profonda frattura intergenerazionale — frattura nella quale trovano spazio forme di complotto che ricalcano i conflitti che attraversavano l'Italia degli anni Sessanta e Settanta. Tanto Curtoni quanto Aldani descrivono, attraverso lo schermo della fantascienza, un Paese dove il cambiamento politico sembra impossibile, e anzi viene prevenuto con ogni mezzo, e le cui generazioni più giovani non possono fidarsi di quelle anziane. Se Curtoni predilige una modalità narrativa più orientata all'esplorazione dell'interiorità del suo protagonista, il cui disorientamento esistenziale viene evocato anche dalla sua ambiguità di genere, Aldani preferisce insistere sull'atmosfera paranoica e claustrofobica dell'astronave-rifugio, evocando il mito platonico della caverna. Come i personaggi di Platone, quelli di Curtoni e Aldani si trovano costretti in uno spazio popolato di illusioni il cui vero statuto di realtà può essere solo intuito, e mai definitivamente; a differenza loro, non si prevede però che possano uscirne.

NOTE

1. Si vedano a questo proposito F. Mussgnug, *Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta*, «Contemporanea», n° 1, 2003, pp. 19-32; S. Lazzarin, *Atomiche all'italiana: il tema della catastrofe nucleare nella fantascienza italiana d'autore (1950-1978)*, «Testo», vol. 31, n° 59, 2010, pp. 97-115; P. Antonello, «How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb». *Minaccia nucleare, apocalisse e tecnocritica nella cultura italiana del secondo Novecento*, «The Italianist», vol. 33, n° 1, 2013, pp. 89-119; G. Iannuzzi, *Italian Science Fiction, Nuclear Technologies: Narrative Strategies between the "Two Cultures"*, in E. Bini e I. Londero (a cura di), *Nuclear Italy: An International History of Italian Nuclear Policies during the Cold War*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2017, pp. 181-198; S. Micali, *Barbarism, Animalization, and the End of the World: Fantasies of Regression and Mutation in Italian Science Fiction*, in D. Finch-Race, E. Guaraldo e M. Malvestio (a cura di), *Italian Science Fiction and the Environmental Humanities*, Liverpool, Liverpool University Press, 2023, pp. 77-94;

- M. Malvestio, *Mutanti, rovine, radiazioni: fantascienza italiana e nucleare*, «Italian Studies», vol. 80, n° 1, 2025, pp. 75-88.
2. Cfr. D. Comberiati, *La fantascienza italiana contro il boom economico? Quattro narrazioni distopiche degli anni Sessanta* (Aldani, Buzzati, De Rossignoli, Scerbanenco), Firenze, Franco Cesati Editore, 2023; M. Malvestio, *The Ecology of Italian Science Fiction*, Toronto, University of Toronto Press, 2025.
3. Cfr. M. A. Mariani, *Italian Literature in the Nuclear Age: A Poetics of the Bystander*, Oxford, Oxford University Press, 2022.
4. Impossibile in questo spazio offrire una panoramica completa dell'intensa parabola artistica e critica di Aldani e Curtoni, per la quale si rimanda ai capitoli a essi dedicati in G. Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni: fantascienza italiana contemporanea*, Milano, Mimesis, 2015, formato e-book.
5. R. Rambelli, *Il ministero della felicità*, Piacenza, La Tribuna, «Galassia», vol. 162, 1972, p. 78.
6. L. Horrakh, *Grattanuvole*, Piacenza, La Tribuna, «Galassia», vol. 228, 1977, p. 23.
7. F. Paolini, *Environment and Urbanization in Modern Italy*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2020, p. 5.
8. M. Lazar e M. A. Matard Bonucci, *Introduzione*, in M. Lazar e M. A. Matard Bonucci (a cura di), *Il libro degli anni di piombo. Storia e memoria del terrorismo italiano*, Milano, Rizzoli, 2010, formato e-book.
9. B. Armani, *La produzione storiografica, giornalistica e memoriale sugli anni di piombo*, in M. Lazar e M. A. Matard Bonucci (a cura di), *Il libro degli anni di piombo*, cit., formato e-book.
10. V. Curtoni, *Dove stiamo volando*, Piacenza, La Tribuna, «Bigalassia», vol. 42, 1979, p. 27.
11. Ivi, p. 44.
12. Ivi, p. 52.
13. Di *Dove stiamo volando* mi sono occupato, in relazione alla rappresentazione del nucleare, in M. Malvestio, *Mutanti, rovine, radiazioni*, cit., da cui riprendo la sinossi contenuta in questo paragrafo.
14. V. Curtoni, *Dove stiamo volando*, cit., p. 15.
15. Ivi, p. 51.
16. Cfr. D. Comberiati, *La fantascienza italiana contro il boom economico?*, cit., pp. 164-165.
17. V. Curtoni, *Dove stiamo volando*, cit., p. 64.
18. Ivi, p. 52. Si noti, di nuovo, la ripresa del modello del cantautorato — qui, nello specifico, con 'ho visto' e l'elenco, il rimando esplicito è *A Hard Rain's A-Gonna Fall* di Bob Dylan.
19. Ivi, p. 57.
20. Ivi, p. 85.
21. Ivi, p. 78.
22. Ivi, p. 90.
23. Vale la pena di riportare un passo, per dare la misura anche della relativa elaborazione formale del testo di Curtoni, che si colloca decisamente sul versante sperimentale rispetto alla fantascienza degli anni Cinquanta e Sessanta mimando i modi del flusso di coscienza (e, come visto nell'elenco sopra, anche della frammentazione testuale): «D'un tratto lì davanti, erano più di mille e abbaiano in una lingua che il mio cervello si rifiutava di decifrare, soldati forse d'ogni nazionalità venuti apposta per ricacciarci indietro da dove eravamo usciti, i nostri compagni sul fondo che non riuscivano a contenere l'offensiva e s'appostavano sempre più indietro sempre più indietro, la loro fila vacillava scossa dalla paura dallo stupore dall'incredulità di sentirsi sconfitti subito dopo l'inizio, oh non così era stata progettata la rivoluzione del ghetto doveva essere l'alba d'un nuovo giorno il capovolgimento della malvagità il rifluire di tutte le forze costrette al silenzio, e si trasformava invece in una sanguinosa ritirata per nulla per un'idea che perdeva consistenza con l'avanzare dei soldati governativi» (ivi, p. 100).
24. Su questo si veda D. Cannamela, M. Mauriello e S. Minerva, *Italian Trans Geographies*, New York, SUNY Press, 2023.

25. V. Curtoni, *Dove stiamo volando*, cit., p. 14.
26. Ivi, p. 20.
27. Ivi, p. 23.
28. Ivi, p. 12.
29. Ivi, pp. 114-115.
30. V. Curtoni, *Ritratto del figlio*, in V. Curtoni, G. De Turrís e G. Montanari (a cura di), *Destinazione uomo. Tendenze della SF italiana*, Piacenza, La Tribuna, «Galassia», vol. 113, 1970, p. 28.
31. Ivi, p. 49.
32. *Ibid.*
33. Oltre ai già citati volumi di Iannuzzi e Comberíati, si vedano: S. Brioni e D. Comberíati, *Italian Science Fiction: The Other in Literature and Film*, Londra, Palgrave Macmillan, 2019; M. Malvestio, *Sovrappopolazione, urbanizzazione, tecnocrazia: la distopia di Lino Aldani*, in R. Malagoli (a cura di), *ExtraTerritorial Literatures*, Padova, Padova University Press, 2022, pp. 49-62; E. Cesaretti, *Green Traces: Vegetal Imagination in Italian Science Fiction, from Gilda Musa to Solarpunk*, in D. Finch-Race, E. Guaraldo e M. Malvestio (a cura di), *Italian Science Fiction and the Environmental Humanities*, cit., pp. 201-218.
34. Considerando l'attenzione che Aldani dedica all'ecologia, è singolare che decida di scrivere un romanzo su un'astronave generazionale proprio negli anni in cui il concetto di 'spaceship Earth' veniva popolarizzato nel dibattito pubblico; sul suo peso nella fantascienza italiana, si veda E. Guaraldo, *Primo Levi and the Terrestrial Condition*, «Enthymema», n° 33, 2023, pp. 26-43.
35. L. Aldani, *Eclissi 2000*, Milano, De Vecchi Editore, 1979, p. 81.
36. Ivi, p. 9.
37. L. Aldani, *Eclissi 2000*, Milano, Mondadori, 2006, p. 12.
38. L. Aldani, *Eclissi 2000* (ed. 1979), cit., p. 12.
39. Ivi, p. 14.
40. Ivi, p. 66.
41. Ivi, p. 10.
42. Ivi, p. 40.
43. Ivi, p. 112.
44. Il romanzo di Aldani, in effetti, ha più di qualcosa in comune con *La penultima verità* di Philip K. Dick, del 1964, che esce in Italia nel 1966 per La Tribuna, editore con cui Aldani pubblica *Quando le radici*: una coincidenza significativa, se si pensa al ruolo dello gnosticismo nell'opera di Dick.

RIASSUNTI

Questo articolo prende in esame due romanzi italiani di fantascienza post-apocalittica degli anni Settanta: *Dove stiamo volando* di Vittorio Curtoni (1972) e *Eclissi 2000* di Lino Aldani (1979). In queste opere emergono due temi trasversali alla fantascienza italiana del periodo, ma poco studiati, specialmente in relazione al filone post-apocalittico: quello del complotto dello, e insieme ai danni dello, Stato; e quello del conflitto generazionale. Attraverso l'analisi di questi testi notevoli, l'articolo mostra il profondo dialogo che intercorre tra la fantascienza italiana e i sommovimenti politici di quel decennio cruciale.

Cet article étudie deux romans italiens de science-fiction post-apocalyptique des années 1970: *Dove stiamo volando* de Vittorio Curtoni (1972) et *Eclissi 2000* de Lino Aldani (1979). Dans ces œuvres, deux thèmes fondamentaux, quoique peu étudiés, de la science-fiction de cette période apparaissent au grand jour : le complot de l'État, et contre l'État, et le conflit entre générations. L'article montre, par l'analyse de ces textes remarquables, l'existence d'un dialogue étroit entre la science-fiction italienne et les bouleversements politiques de cette décennie cruciale.

This paper discusses two post-apocalyptic Italian science fiction novels published in the 1970s: *Dove stiamo volando* by Vittorio Curtoni (1972) and *Eclissi 2000* by Lino Aldani (1979). The two novels encapsulate a pair of seminal, yet understudied, themes present in the period's Italian sci-fi, especially in the context of post-apocalyptic fiction: the theme of plots by and against the state; and the theme of intergenerational conflict. In analyzing these striking novels, the paper foregrounds a deep dialogue taking place between Italian science fiction and the political turmoil of that crucial decade.

INDICE

Mots-clés : science-fiction italienne, Aldani (Lino), Curtoni (Vittorio), littérature post-apocalyptique, années de plomb

Parole chiave : fantascienza italiana, Aldani (Lino), Curtoni (Vittorio), narrativa post-apocalittica, anni di piombo

Keywords : Italian science fiction, Aldani (Lino), Curtoni (Vittorio), post-apocalyptic fiction, years of lead

AUTORE

MARCO MALVESTIO

 IDREF : <https://idref.fr/257723323>

 VIAF : <http://viaf.org/viaf/56157098302272550858>

Università degli Studi di Padova

marco.malvestio@unipd.it