



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[www.unibg.it/cav-elephantandcastle](http://www.unibg.it/cav-elephantandcastle)

**DALL'ALTO**  
a cura di Paolo Cesaretti  
ottobre 2011

FRANCESCA GUIDOTTI  
*Planet Earth is blue and there's nothing I can do.*  
Memorie dell'era spaziale

## I. All'ombra del disastro

L'immagine bluastra della terra vista dall'oblò di una navicella è forse l'icona più nota, e più trasversalmente inclusiva, di quell'era spaziale che ebbe grande rilevanza simbolica nel periodo della guerra fredda. A partire dal lancio della navetta sovietica *Sputnik 1*, avvenuto il 4 ottobre 1957 [Fig. 1], l'esito di ogni missione astronautica sanciva la supremazia momentanea di uno dei contendenti, consegnando all'immaginario collettivo la figura dell'eroe nazionale o del martire, perché il disastro era sempre in agguato.

Se nel caso della cagnetta Laika – il primo animale lanciato nello spazio il 3 novembre 1957 a bordo della sonda *Sputnik 2* [Fig. 2] – il rientro sulla terra non era neppure previsto, in altre occasioni esso fu particolarmente travagliato, come accadde per le missioni *Mercury* di John Glenn e Scott Carpenter (20 febbraio e 24 maggio 1962),<sup>1</sup> entrambe funestate da gravi problemi nella fase conclusiva, o per lo sfortunato viaggio spaziale della navicella *Apollo 13* (aprile 1970) durante il quale, in seguito al verificarsi di un'esplosione a bordo, gli astronauti rischiarono di morire soffocati [Fig. 3].<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> John Glenn, il primo americano nello spazio, al rientro rischiò di morire per una presunta disfunzione dello scudo termico. Scott Carpenter, per un guasto, dovette comandare manualmente il viaggio di ritorno; la navicella atterrò ad oltre 300 km dall'imbarcazione addetta al recupero.

<sup>2</sup> La missione *Apollo 13* è stata rievocata prima da Lovell e Jeffrey (1994) e poi nel film di Ron Howard (1995).



Fig. 1, in alto:  
Lancio del satellite *Sputnik 1* dal cosmodromo di Baikonur (4 ottobre 1957).

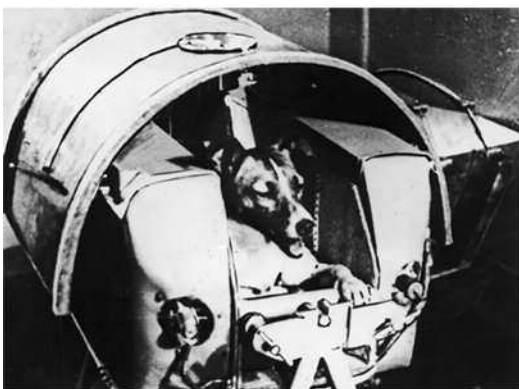


Fig. 2, al centro:  
Laika lascia la Terra a bordo dello *Sputnik 2* (3 novembre 1957).

Fig. 3, in basso:  
Rientro della missione *Apollo 13*.



Fig. 4, in alto:  
Incendio nella base sovietica di Baikonur (24 ottobre 1960).



Fig. 5, in basso:  
Esplosione dello *Space Shuttle Columbia* (1 febbraio 2003).

Nello spazio, ogni guasto o errore può essere fatale: il velivolo corre il rischio di esplodere in volo, oppure di schiantarsi sul suolo terrestre, o ancora di perdersi nel cosmo senza possibilità di ritorno, consegnando i propri occupanti a una lenta morte per assideramento e asfissia. D'altro canto la storia della conquista spaziale è costellata, oltre che da salvataggi *in extremis* e da incidenti evitati per un soffio, anche da sciagure e disastri contro cui nulla è valso, come l'incendio che divampò il 24 ottobre 1960 nella base sovietica di Baikonur e che costò la vita a 189 persone [Fig. 4], o le più recenti esplosioni di navette *Shuttle* in fase di decollo o atterraggio [Fig. 5].<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Il 28 gennaio 1986 lo *Space Shuttle Challenger* esplose 73 secondi dopo il lancio dalla base di Cape Canaveral. Il giorno 1 febbraio 2003 lo *Space Shuttle Columbia* si disintegrò durante la fase di rientro nell'atmosfera terrestre. In ambedue i casi non vi furono superstiti.



Fig. 6, in alto:  
Resti dell'astronave  
*Apollo 1*.

Fig. 7, in basso:  
Funerale di stato  
con esibizione dei  
resti dell'astronauta  
Komarov (26 aprile  
1967).

In questa tragica successione di catastrofi l'anno cruciale è certamente il 1967, considerato come l'*annus horribilis* dell'astronautica. Nell'arco di pochi mesi, sia gli statunitensi sia i sovietici piansero le loro vittime: il 27 gennaio Virgil Grissom, Edward White e Roger Chaffee rimasero uccisi nell'incendio della navetta *Apollo 1* presso la base di Cape Kennedy [Fig. 6], mentre il 23 aprile il cosmonauta Vladimir Komarov morì al rientro dell'astronave *Sojuz 1* [Fig. 7].

Il 1967 è un anno cruciale perché, in quel momento politico, cinque anni dopo la Crisi di Cuba, quando l'apocalisse atomica era imminente e appariva strettamente intrecciata alle sorti della gara spaziale, la tragica fine degli astronauti avrebbe potuto indurre a un ripensamento globale, che però non ci fu. Due anni dopo l'uo-



Fig. 8: Yuri Gagarin, il primo uomo nello spazio (*The Huntsville Times*, 12 aprile 1961).

mo sarebbe sbarcato sulla Luna proprio a bordo di un'altra navetta *Apollo*: l'unico scarto tra il trionfo e la catastrofe è segnalato dal numero di serie del velivolo.

A posteriori è stata poi persino messa in dubbio l'autenticità delle missioni di maggior successo: l'impresa memorabile di Gagarin, che per primo volò nello spazio il 12 aprile 1961 [Fig. 8], è stata definita da alcuni come una falsa notizia, divulgata per depistare l'attenzione del pubblico da un precedente insuccesso (Nemere 1990); analogamente, si è notato come l'allunaggio del luglio 1969 sia documentato da filmati e fotografie [Fig. 9] così pieni di anomalie da sembrare contraffatti (Lheureux 2003, Hawkins 2004).

Offuscati dal sospetto della mistificazione, oppressi da una fama troppo subitanea e ingestibile o, più semplicemente, colpiti dal "mal di spazio", molti astronauti sembravano condannati alla soffe-



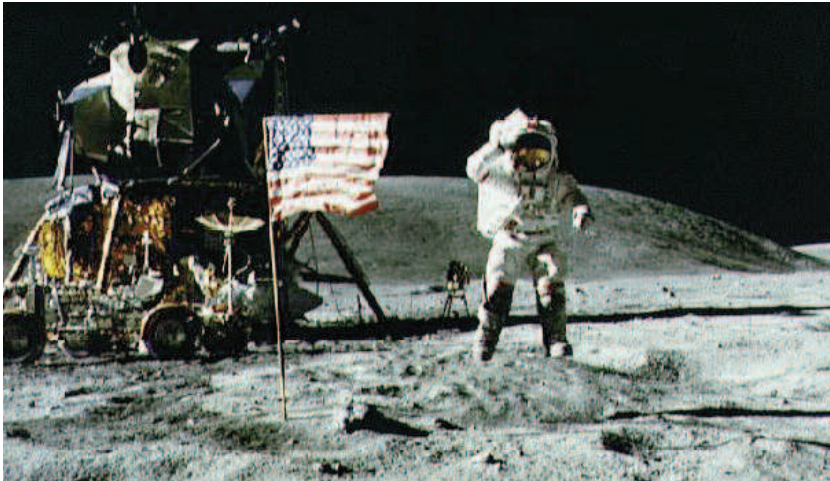


Fig. 9: Immagine ufficiale dell'allunaggio (20 luglio 1969).

renza. La cronaca li aveva resi personaggi carismatici, investiti di aspettative e valenze plurime, tanto ambiziose da risultare spesso soverchianti per i loro depositari (Wilford 1994; Newman, Dunn 1994; Burgess, Doolan, Vis 2003).

Dopo il suo primo e unico viaggio spaziale, Yuri Gagarin ebbe seri problemi di alcolismo; divenuto istruttore aerospaziale e collaudatore di aerei, morì in circostanze misteriose il 27 marzo 1968, in un incidente di volo (Doran, Bizony 1998). Dei ventuno astronauti che parteciparono alle missioni lunari Apollo, molti, in seguito, hanno avuto una vita infelice. Colpito da una grave crisi depressiva, Edwin "Buzz" Aldrin si è dovuto sottoporre per anni a cure psichiatriche (Aldrin 1973); Alan Bean soffriva di terribili incubi notturni;<sup>4</sup> Edgar Mitchell, dopo aver attraversato un periodo di sconforto e tormento esistenziale, si è dedicato alla parapsicologia

<sup>4</sup> In seguito Bean ha abbandonato la NASA per dedicarsi alla pittura ad olio, raffigurando ciò che ha visto nel suo viaggio spaziale. Egli ha personalmente illustrato un volume di memorie (Bean, Chaikin 1998).



Fig. 10:  
Alan Shepard gioca a golf sulla Luna (febbraio 1971).

compiendo esperimenti di percezione extrasensoriale.<sup>5</sup> David Scott è stato travolto da uno scandalo per aver portato nello spazio alcuni francobolli da rivendere poi a caro prezzo (Burgess, Doolan, Vis); Alan Shepard, divenuto celebre, nel bene e nel male, per la sua esibizione golfistica sulla Luna [Fig. 10], al rientro ha vissuto con disagio la propria notorietà;<sup>6</sup> Harrison Schmitt ha abbandonato la NASA per intraprendere la carriera politica sull'onda della sua popolarità, ma l'esperienza si è conclusa dopo alcuni anni con la mancata rielezione e l'oblio.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Nel 1973 Mitchell ha fondato l'*Institute of Noetic Sciences* con l'obiettivo di compiere ricerche nella natura della coscienza. È anche co-fondatore dell'*Association of Space Explorers*, a cui possono aderire coloro che hanno compiuto viaggi nello spazio. Mitchell ha anche pubblicato due volumi (1974; 1996).

<sup>6</sup> *First American in Space. Pioneer of the space age. Alan Shepard Interview*, <http://www.achievement.org/autodoc/page/she0int-4>.

<sup>7</sup> Schmitt, Senatore dal 1977 al 1983, non è poi più stato rieletto. Ha pubblicato un volume sull'esplorazione spaziale (2005).

L'astronauta, morto in missione o sopravvissuto con i propri turbamenti, è icona di un'epoca complessa e contraddittoria che ha fatto della tragedia – globale o individuale, reale o paventata – la propria cifra esistenziale.

## 2. Una scelta tutta inglese

Rispetto all'inarrestabile competizione aerospaziale la Gran Bretagna, benché allineata con il Blocco Atlantico, storicamente si è sempre collocata in una posizione marginale, che ha certamente favorito l'adozione di uno sguardo maggiormente distaccato e, almeno in parte, critico. Il Regno Unito ha infatti scelto di non aderire ad alcun programma finalizzato al volo umano nello spazio e, per questa ragione, nessun cittadino britannico, in quanto tale, avrebbe potuto partecipare alle missioni della NASA viaggiando su una navetta *shuttle*. Solo il 18 maggio 1991 l'inglese Helen Sharman ha raggiunto la stazione spaziale orbitante MIR a bordo di una navicella russa, la *Soyuz TM-12* [Fig. 11]; altri sudditi britannici hanno compiuto voli astronautici grazie alla loro doppia cittadinanza che li rendeva, almeno nominalmente, reclutabili in quanto statunitensi.<sup>8</sup> Che si trattasse di collaborare con i sovietici o di dichiararsi cittadini americani, per gli inglesi partecipare alle missioni spaziali era dunque possibile solo a patto di esibire un'identità nazionale spuria o, quanto meno, contaminata con l'alterità.

La scelta britannica della marginalità (non già della neutralità) – una scelta consapevole, e ribadita negli anni – sembra aver contribuito all'esplicitarsi di una maggiore libertà immaginativa. Non è quindi casuale che, alla fine degli anni Sessanta, la rappresentazione del disastro spaziale abbia interessato diversi settori dell'arte e



Fig. 11: L'astronauta inglese Helen Sharman tra i cosmonauti russi Anatoly Artsebarsky e Sergei Krikalev dopo la missione *Soyuz TM-12* (Baikonur, 18 maggio 1991).

della cultura inglese, a partire dalla narrativa fantascientifica. Del resto in quel periodo la fantascienza viveva una intensa stagione di rinnovamento proprio grazie alla *New Wave* britannica, una corrente letteraria sviluppata intorno alla rivista "New Worlds" diretta da Michael Moorcock. Scrittori come James Graham Ballard e Brian W. Aldiss, in aperta rottura con il passato, si proponevano di sperimentare, di reinterpretare criticamente le formule e i cliché: allo spazio siderale si sostituiva l'*inner space*, l'insondabile complessità della psiche, capace di cogliere e amplificare le contraddizioni esistenti.

Negli stessi anni in cui l'uomo si preparava a sbarcare sulla luna, l'immaginario catastrofico trovava diretta espressione anche nella musica pop e nel cinema contemporaneo. Accanto alla raffigurazione del viaggio interplanetario compariva quella della sciagura,

<sup>8</sup> Ricordiamo gli astronauti Michael Foale, Nicholas Patrick e Piers Sellers, britannici in possesso di una seconda cittadinanza americana.

della missione conclusasi tragicamente perché, in ultima analisi, compromessa fin dall'inizio dalle molte e ineludibili complicazioni, difficoltà materiali e contraddizioni ideologiche che la retorica ufficiale poteva forse nascondere, ma non certo cancellare. Notevole è l'impatto sonoro e visivo del disastro, che è penetrato in profondità nell'immaginario contemporaneo, fertilizzandolo con le proprie ceneri.

### 3. Odissee nello spazio, tra cinema e musica

Collocare *2001: Odissea nello Spazio* (1968) nell'ambito della cultura inglese può apparire arbitrario in quanto il film è il risultato di un lavoro collaborativo, protrattosi per quattro anni, tra il regista statunitense Stanley Kubrick e lo scrittore inglese Arthur C. Clarke, che all'epoca era già emigrato nello Sri Lanka, dove restò sino alla fine dei suoi giorni. Vi sono però ragioni precise e, a mio avviso, ineludibili a conferma di questa collocazione, se la intendiamo in un senso più ampio e pertinente di quello meramente biografico. Clarke, che occupa indubbiamente un posto di primo piano nella fantascienza britannica, ha sempre continuato a rapportarsi e a dialogare con gli altri autori inglesi, intrattenendo numerose amicizie e frequentazioni (Moorcock 2008). Benché sia stato considerato dai fautori del movimento New Wave come uno scrittore tradizionale, lontano da ogni sperimentalismo,<sup>9</sup> ha pubblicato alcuni suoi racconti sulla rivista "New Worlds", che aveva contribuito a fondare.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Moorcock (2008) ha raccontato di aver assistito alla proiezione di *2001: Odissea nello Spazio* insieme a Ballard e Aldiss: nessuno di loro avrebbe particolarmente apprezzato il film.

<sup>10</sup> Nel 1936 Clarke aveva contribuito alla nascita della fanzine, inizialmente denominata *Novae Terrae*. In seguito pubblicò sulla rivista "New Worlds" anche nel periodo in cui Moorcock ne era il direttore (Moorcock 2008).

Quanto a Kubrick, è noto che egli si trasferì in Inghilterra per girare *Lolita*, nel 1962, confidando nel fatto che la legislazione britannica era meno restrittiva di quella statunitense in materia di censura. Vi rimase poi indefinitamente, confermando la scelta per motivi cinematografici: *2001* venne inizialmente filmato negli studi di Shepperton, gli unici sufficientemente ampi da poter comodamente ospitare il cratere lunare Tycho; poi, nel gennaio 1966, la produzione si spostò negli MGM-British Studios a Borehamwood (Schwam 2000: 5).

Per Clarke e Kubrick, dunque, il legame con la cultura britannica è frutto di un posizionamento consapevole, tanto più significativo in quanto corrisponde a precise scelte artistiche. Nello specifico, mi sembra che il film *2001* sia molto vicino, per ragioni tematiche ed estetiche, alla fantascienza britannica *New Wave*; ricordiamo infatti che Kubrick ne volle fare "una esperienza visiva, non verbale", capace di parlare all'inconscio dello spettatore, come accade con la musica e con la pittura o come si prefigge esplicitamente l'arte surrealista (Gelmis 1970: 302). A differenza dell'omonimo romanzo di Clarke,<sup>11</sup> pubblicato dopo la proiezione e corrispondente a uno stadio intermedio di sviluppo del soggetto,<sup>12</sup> *2001* rifugge da ogni forma di "verbalizzazione intellettuale" e incoraggia gli spettatori a indagare autonomamente "il significato filosofico o allegorico" (Kubrick 1968). L'apparato esplicativo è ridotto al minimo e persino il dialogo, totalmente assente nei venti minuti iniziali come pure in quelli finali, a vantaggio dell'immagine e della musica. Ne risulta un film anomalo, criptico ed enigmatico, deviante dagli schemi narrativi tipici della coeva cinematografia e, come tale, giudicato dalle prime recensioni tanto in termini elogiativi come pure di-

<sup>11</sup> Il copione è stato attribuito a Kubrick e Clarke, mentre il romanzo reca solo il nome di Clarke; lo scrittore ha però dichiarato che sarebbe stato più giusto includere, anche in questo caso, ambedue i nominativi in ordine inverso (Clarke 1972: 31-38). La vicenda trae spunto dal racconto *The Sentinel* (Clarke 1948).

<sup>12</sup> Clarke tenne un diario delle diverse fasi di concepimento e realizzazione del film, pubblicato in parte nel volume *The Lost Worlds of 2001* (Clarke 1972).



spregiati (Agel 1970: 169), salvo poi godere, nel lungo periodo, di fama imperitura e consenso unanime.

Un altro aspetto recepito ed enfatizzato dalla critica, specie agli esordi, è la grande accuratezza scientifica, garantita dal supporto di una schiera di consulenti di prim'ordine; la campagna promozionale sosteneva addirittura che "tutto ciò che si [...] [raccontava] in *2001 Odissea nello Spazio* [...] [poteva] succedere nei successivi trent'anni e la gran parte di quanto [...] [avveniva] nel film [...] [sarebbe] accaduto entro l'inizio del nuovo millennio" (MGM studios 1968).<sup>13</sup> Proprio perché si insisteva tanto sulla plausibilità e sulla capacità di predire gli sviluppi della tecnologia colpisce però che il tema catastrofico sia stato generalmente ignorato dalle recensioni,<sup>14</sup> come se non avesse avuto alcuna attinenza con il recente passato e con l'immediato futuro.

*2001*, comparso nelle sale cinematografiche a pochi mesi dall'*annus horribilis* dell'astronautica, mette in scena un disastro spaziale in piena regola, costato la vita a un intero equipaggio, a eccezione del comandante David Bowman. Nel film, come nel romanzo, la tragedia è causata dal computer di bordo HAL 9000, "*Calcolatore algoritmico euristicamente programmato*" (Clarke 1968: 73)<sup>15</sup> a cui sono affidate le fasi più delicate della missione. Nel corso di un'intervista televisiva HAL dichiara di essere tanto perfezionato da risultare praticamente infallibile:

<sup>13</sup> "Everything in *2001: A Space Odyssey* can happen within the next three decades, and [...] most of the picture will happen by the beginning of the next millennium" (la traduzione è mia).

<sup>14</sup> La costante omissione di questo aspetto, pur così saliente, è in parte motivata dal fatto che Kubrick, nelle sue interviste, cercava sempre di evitare che il film venisse banalmente accostato al contesto della guerra fredda e al precedente *Dottor Stranamore* (Kubrick 1964); ribadire la linea dell'astrazione consentiva invece di valorizzarne il potenziale evocativo e di favorire, come si è detto, una pluralità di interpretazioni. Così, ad esempio, il regista sorvolava intenzionalmente sulla natura del satellite rappresentato fuggacemente in una scena (Bizony 2001), benché le maestranze e lo stesso Clarke continuassero a definirlo come un "ordigno orbitante" (Atkinson 2000).

<sup>15</sup> Clarke ha più volte preso le distanze dalla diffusa interpretazione per cui il nome HAL deriverebbe dalla traslazione dell'acronimo IBM (International Business Machines Corp.); l'azienda informatica, peraltro, collaborò attivamente alla realizzazione del film.

AMER: Hal, tu hai un'enorme responsabilità in questa missione. In molti sensi forse la maggiore responsabilità di ogni altro membro dell'equipaggio. Tu sei il cervello e il sistema nervoso centrale dell'astronave, e le tue responsabilità comprendono la sorveglianza degli uomini ibernati. Questo ti causa mai una certa apprensione?

HAL: Possiamo dire questo, signor Amer: la serie 9000 è l'elaboratore più sicuro che sia mai stato creato. Nessun calcolatore 9000 ha mai commesso un errore o alterato un'informazione. Noi siamo, senza possibili eccezioni di sorta, a prova di errore, e incapaci di sbagliare. (Kubrick 1968)<sup>16</sup>

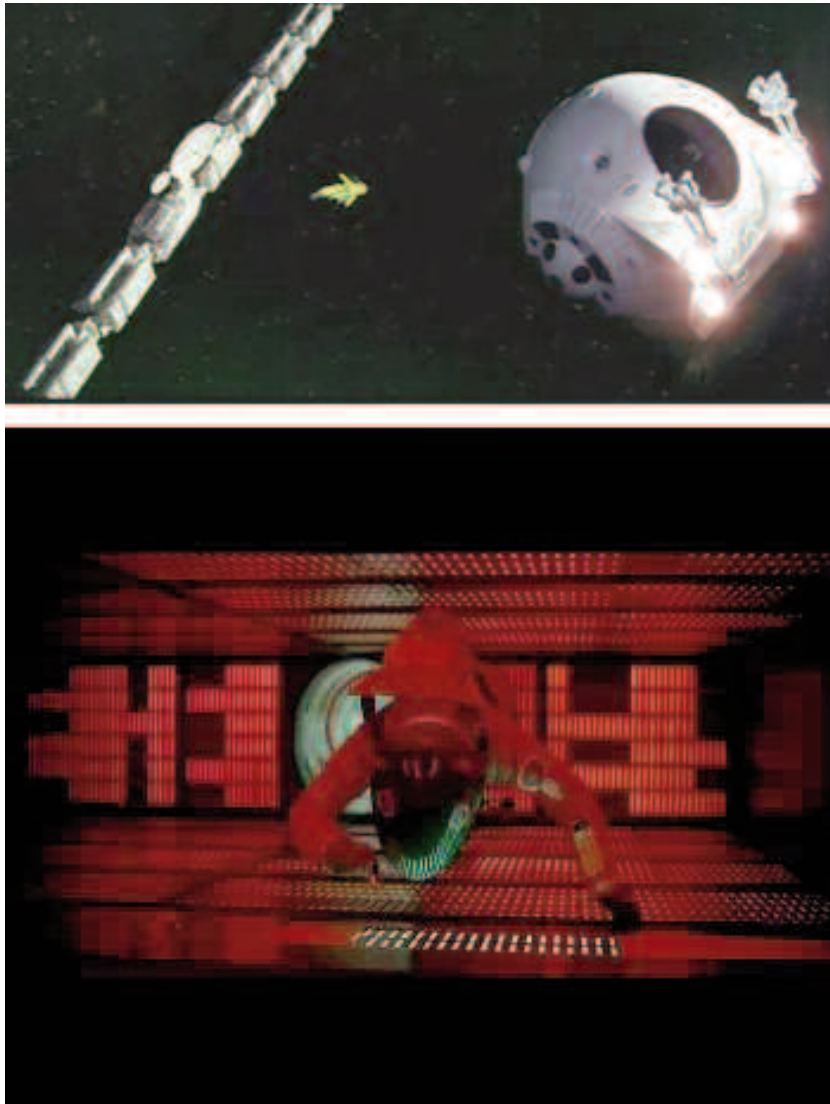
Poco dopo questo proclama propagandistico, del tutto analogo a quelli che accompagnavano le coeve missioni spaziali, il computer comincia però a diagnosticare guasti inesistenti e poi, quando si ventila l'ipotesi di una sua disattivazione, sentendosi minacciato stermina deliberatamente gli astronauti: Frank Poole è mandato alla deriva nello spazio [Video 1], mentre i tre membri dell'equipaggio in stato di ibernazione vengono soppressi tramite l'alterazione dei loro valori vitali. A quel punto David Bowman, miracolosamente sopravvissuto, riesce infine a disabilitare le funzioni superiori del calcolatore.

Il romanzo esplicita le ragioni del comportamento criminale attribuendolo al conflitto tra due richieste contraddittorie e, pertanto, ingestibili dall'Intelligenza Artificiale: da un lato l'esigenza di mantenere segreto l'obiettivo finale della missione, dall'altro quello di rivelare all'equipaggio tutte le informazioni progressivamente raccolte (Clarke 1968: 118-119). Il film, molto più ermetico, lascia campo aperto a diverse ipotesi di senso, tutte imperniate sulla centralità del personaggio cibernetico.

In confronto a una umanità mediocre e stilizzata, che colpisce per la sconcertante banalità dei dialoghi, HAL spicca per la sua vivida

<sup>16</sup> La trascrizione del film in italiano, qui e altrove, è tratta dal seguente URL: <http://anjaqantina.jimdo.com/2001-odissea-nello-spazio/>.





Video 1 e Video 2: *2001: Odissea nello Spazio* (1968) – Stanley Kubrick: “Morte di Frank Poole” (*in alto*); “Disattivazione di HAL” (*in basso*).

caratterizzazione e, paradossalmente, per la sua capacità unica di esprimere emozioni e sentimenti umanissimi; non a caso è stato indicato dall'American Film Institute come uno dei personaggi più riusciti della cinematografia di ogni tempo.<sup>17</sup> Memorabili sono le sue parole nelle fasi finali della disattivazione [Video 2]:

HAL: Ma cosa hai intenzione di fare, David? David, credo di aver diritto ad una risposta alla mia domanda. So che qualcosa in me non ha funzionato bene, ma ora posso assicurarti, con assoluta certezza, che tutto andrà di nuovo bene. Mi sento molto meglio adesso. Veramente. Ascolta, David, vedo che sei veramente sconvolto. Francamente, ritengo che dovresti sederti con calma, prendere una pillola tranquillante e riflettere. So che ho preso delle decisioni molto discutibili, ultimamente, ma posso darti la mia completa assicurazione che il mio lavoro tornerà ad essere normale. Ho ancora il massimo entusiasmo e la massima fiducia in questa missione, e voglio aiutarti. David, fermati. Fermati, ti prego. Fermati, David. Vuoi fermarti, David? Fermati, David. Ho paura. Ho paura, David. David, la mia mente se ne va. Lo sento. Lo sento. La mia mente svanisce. Non c'è alcun dubbio. Lo sento. Lo sento. Lo sento. Ho paura. Buongiorno, signori. Io sono un elaboratore HAL 9000. Entrai in funzione alle Officine Acca A Elle di Verbania, nell'Illinois, il 12 gennaio 1992. Il mio istruttore mi insegnò anche a cantare una vecchia filastrocca. Se volete sentirla, posso cantarvela.

BOWMAN: Sì, vorrei sentirla, Hal. Cantala per me.

HAL: Si chiama "Giro girotondo". Giro girotondo, io giro intorno al mondo. Le stelle d'argento costano cinquecento. Centocinquanta e la Luna canta, il Sole rimira la Terra che gira, giro giro tondo come il mappamondo... (Kubrick 1968)

<sup>17</sup> HAL occupa il tredicesimo posto nella classifica dei personaggi cinematografici stilata nel 2003 dall'American Film Institute (*AFI's 100 Years... 100 Heroes and Villains*, <http://www.afi.com/100years/>).



Video 3: 2001: Odissea nello Spazio (1968) – Stanley Kubrick: "HAL canta Daisy Bell".

In questa celebre scena filmica, assente dal romanzo, il computer sperimenta con terrore una regressione mentale fino allo stadio infantile che precede di poco la finale condizione vegetativa, funzionale al solo mantenimento delle funzioni strumentali automatiche. Nella versione originale la canzoncina finale è "Daisy Bell" [Video 3],<sup>18</sup> che citiamo in traduzione:

Daisy, Daisy, rispondimi, su.  
Sono impazzito d'amore per te.  
Non sarà un matrimonio alla moda.  
Non mi posso permettere una carrozza.  
Ma sarai deliziosa  
sul sellino  
di una bicicletta per due.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Nel 1962, presso i Laboratori Bell, Clarke aveva assistito a una dimostrazione singolare: per la prima volta un computer IBM dava prova di possedere abilità canore. La canzone scelta dai progettisti era proprio "Daisy Bell". Si veda in proposito *Bell Labs: Where "HAL" First Spoke* (<http://www.bell-labs.com/news/1997/march/5/2.html>).

<sup>19</sup> In lingua originale: "Daisy, Daisy, give me your answer do. / I'm half crazy all for the love of you. / It won't be a stylish marriage. / I can't afford a carriage. / But you'll look sweet / upon the seat / of a bicycle built for two" (la traduzione è mia).

Oltre ad avere una valenza fanciullesca, come il "Girotondo" del doppiaggio italiano, "Daisy Bell" rappresenta, sia pure in modo stilizzato e convenzionale, un amore totalizzante che spinge il protagonista a un atto avventato e irragionevole: sposerà l'amata benché le sue condizioni economiche siano inadeguate a un ménage coniugale. In altre parole l'intensità del sentimento può indurre gli uomini – e forse anche le macchine – a gesti estremi e inconsulti, talvolta persino assurdamente distruttivi, in aperto conflitto con la razionalità. Il luogo comune, sottratto agli automatismi della stereotipia, offre uno spunto per l'analisi del personaggio: il computer sarebbe, paradossalmente, più umano degli astronauti, quindi altrettanto fallibile, ben diversamente da quanto prevedeva il copione della retorica ufficiale.

Ciò è assolutamente coerente con i presupposti della *New Wave* britannica, interpretati magistralmente da Kubrick ben più che da Clarke: le formule fantascientifiche vengono infatti riprodotte e, al contempo, reinterpretate in modo innovativo, come dimostra in questo caso il rovesciamento dei ruoli tra umano e tecnologico. Viene così riportato in primo piano quello che era stato espunto dalla fantascienza canonica come pure dalle comunicazioni mediatiche e istituzionali: che, cioè, l'eroe dello spazio è pur sempre un uomo, un essere finito, per quanto grande, dotato di una interiorità conflittuale che assomma ingenti responsabilità e smisurate speranze, nobili passioni e ambizioni meschine o, per meglio dire, luci e ombre, come ben si addice alle creature dello spazio cosmico. E, forse anche per questo, il disastro è sempre incombente.

A 2001 si ispira, con ogni probabilità, la canzone di David Bowie *Space Oddity* (1969) [Video 4],<sup>20</sup> cronaca di una tragedia raccon-

<sup>20</sup> La canzone *Space Oddity*, uscita come brano singolo l'11 luglio del 1969, è tratta dal secondo album di Bowie. L'album venne pubblicato nel 1969, in Inghilterra dalla Philips Records con il titolo David Bowie e negli Stati Uniti dalla Mercury Records con il titolo *Man of Words/Man of Music*; nel 1972 venne ridistribuito dalla RCA come *Space Oddity*. A differenza degli altri pezzi, la *title track* ebbe grande successo e raggiunse la quinta posizione nelle classifiche inglesi.



Video 4: David Bowie, *Space Oddity* (1969) – video originale.

tata in diretta attraverso il dialogo tra l'astronauta e la torre di controllo terrestre. Il protagonista, Major Tom, è in larga misura un mero esecutore, che si limita a seguire le istruzioni impartitegli dalla Terra in forma imperativa. La gran parte delle direttive iniziali riguarda, significativamente, la sua salvaguardia personale; si tratta in ogni caso di misure palliative, del tutto inadeguate a contrastare o a prevenire le difficoltà che si potrebbero presentare in quella missione. E infatti, dopo averlo esortato a ingurgitare alcune pillole proteiche (“*Take your protein pills...*”<sup>21</sup>) e a indossare il

casco (... *and put your helmet on*), l'operatore lo invita ad accendere il motore e ad affidarsi a Dio (“*Check ignition and may God's love be with you*”). Benché sia costantemente interpellato dalla sala controlli, Tom appare come un uomo solo, mandato allo sbaraglio e dato in pasto a un apparato mediatico interessato unicamente alla marca dei suoi vestiti, vale a dire al suo potenziale pubblicitario (“*And the papers want to know whose shirts you wear*”).

Anche nel momento cruciale della missione, quello della tanto attesa passeggiata spaziale, le parole dell'astronauta ribadiscono la sua condizione passiva di passeggero in balia degli eventi. Se alla navicella viene riferita una condizione di movimento e, persino, attribuito il possesso di una presunta capacità decisionale (“*and I think my spaceship knows which way to go*”), l'occupante umano appare statico, seduto all'interno di un precario abitacolo di latta (“*tin can*”), frastornato dallo spettacolo inconsueto che gli si presenta e che egli non sa comunicare se non con un linguaggio banale e semplificato: “*Planet Earth is blue / And there's nothing I can do*” (“il pianeta Terra è blu / e non c'è nulla che io possa fare”).

La sua impotenza è disarmante almeno quanto la stereotipia della scena: l'immagine bluastra del pianeta Terra e la scontata dichiarazione di amore coniugale (“*tell my wife I love her very much, she knows*”) sono ingredienti di uno stesso copione mediatico che richiede il rispetto di una serie di convenzioni. Major Tom – che ne sia consapevole o meno – recita a soggetto, avviandosi verso un tragico e inesorabile destino.

Nelle fasi conclusive, apparentemente a causa di un guasto, l'astronauta intraprende un volo senza fine, che lo allontana sempre più dall'orbita terrestre. La sua precedente dichiarazione di impotenza viene ora riproposta con un effetto ben più drammatico perché è ormai evidente che nulla può più essere fatto per evitare la catastrofe. La torre di controllo non è in grado di impartire nuove istruzioni, né di diagnosticare il problema; del resto tutto sarebbe inutile dato che le comunicazioni sono interrotte.

<sup>21</sup> L'intera vicenda può essere interpretata come la rappresentazione di un viaggio allucinogeno. Tutte le citazioni sono tratte dal seguente URL, dove il testo è pubblicato in forma integrale:

[http://www.lyricsfreak.com/d/david+bowie/space+oddity\\_20036711.html](http://www.lyricsfreak.com/d/david+bowie/space+oddity_20036711.html).

Benché il finale resti aperto,<sup>22</sup> l'ultima strofa enfatizza la circolarità ricorrendo a una serie di immagini emblematiche: l'astronave è una lattina attorno alla quale Tom è condannato a ruotare in eterno, mentre la familiare forma sferica della Terra e la sagoma del satellite lunare si allontanano sempre più. Le parole ritornano, il cerchio si chiude. La ripetizione conferma e ribadisce le premesse già enunciate nella prima strofa.

La sorte di Tom ricorda quella di Frank Poole nel film di Kubrick [Video 1] non solo per la dinamica del disastro, ma anche per il modo in cui viene raccontata nel testo della canzone: laconicamente, per immagini. Allo spettatore, o all'ascoltatore, è demandato ogni commento, che possa eventualmente scaturire dal confronto con i temi di attualità. In tal senso è significativo che la canzone di Bowie sia stata scelta dalla BBC, non senza ironia, come sigla di coda per la trasmissione dell'allunaggio,<sup>23</sup> a testimonianza di uno sguardo smaliziato, che ammicca al disastro anche nel momento del maggior trionfo.

<sup>22</sup> La storia, lasciata in sospeso nel momento della catastrofe, è stata poi ripresa da altre canzoni, che ne hanno sviluppato il finale (David Bowie, *Ashes to Ashes*, 1980; Peter Schilling, *Major Tom: Coming Home*, in tedesco *Major Tom: Völlig Losgelöst*, 1982; At the Drive-In, Introduzione a *Cosmonaut*, 2000) o che hanno proposto un punto di vista alternativo sulla vicenda (K.I.A., *Mrs. Major Tom*, 2002). In altri casi il rimando a *Space Oddity* è più o meno esplicito; ricordiamo ad esempio Elton John, *Rocket Man* (1972); Granddaddy, *He's Simple, He's Dumb, He's the Pilot* (1982); Matthew Wilder, *Bouncin' Off the Walls* (1984); Five Star, *Rain or Shine* (1986); Def Leppard, *Rocket* (1987); David Bowie, *Hallo Spaceboy* (1995); Marilyn Manson, *Apple of Sodom* (1997); The Tea Party, *Empty Glass* (2004); The Mars Volta, *Cicatriz: Part III* (2004); Cold, *Happens All The Time* (2005), Alphabeat, *Fantastic 6* (2007).

<sup>23</sup> Una nuova registrazione del singolo *Space Oddity* era stata messa in vendita l'11 luglio 1969, proprio in vista della missione *Apollo 11*.

#### 4. L'astronauta morto: una valigia di illusioni

Nel racconto "The Dead Astronaut" (1968) di J. G. Ballard,<sup>24</sup> l'era spaziale è solo un lontano ricordo. Molte missioni sono state segnate dalla tragica scomparsa dei cosmonauti e l'opinione pubblica, inorridita, non può sopportare l'esibizione violenta del nodo traumatico. Il mondo intero vuole archiviare quella fase e dimenticare i martiri dello spazio, che ormai costituiscono prevalentemente una fonte di imbarazzo: abbandonata la logica della contrapposizione e dell'antagonismo, gli scienziati russi, americani ed europei collaborano per gestire congiuntamente la questione nel segno della rimozione e dell'occultamento. Le capsule degli astronauti morti vengono lasciate in orbita per decenni, fino al momento in cui la velocità ridotta ne permetta il recupero ed esse possano essere fatte schiantare, senza troppo scalpore, nei pressi della base dismessa di Cape Kennedy.

Il racconto non è dunque ambientato nello spazio intergalattico o su pianeti lontani, bensì sulla Terra, coerentemente con i dettami della *New Wave*, che rifiuta la pura evasione per interessarsi alla realtà presente e alle sue risonanze psichiche. Anche la figura dell'astronauta diventa un simbolo privato, dotato di grande impatto emotivo. Essa costituisce il perno attorno a cui ruota l'esistenza dei due protagonisti, i coniugi Judith e Philip Groves.

Per un breve periodo l'astronauta Robert Hamilton è stato l'amante di Judith: una infatuazione passeggera, tollerata e persino

<sup>24</sup> Lo scrittore Ballard, esponente di spicco della *New Wave*, si è sempre considerato uno "straniero in patria": nato a Shanghai nel 1930 da genitori inglesi e trasferitosi in Inghilterra nel 1945, dopo tre anni di internamento nel campo giapponese di Lunghua, egli ha cercato di indagare criticamente la cultura britannica e di rappresentarla, talvolta in modo estremo e provocatorio, senza mai fermarsi alla superficie delle cose. Il suo posizionamento presenta quindi alcune analogie con quello di Clarke e Kubrick.



incoraggiata dal marito di lei, consapevole della propria incapacità di soddisfare autonomamente i desideri della moglie, primo fra tutti quello di una gravidanza (Ballard 1968: 523-4). Per Philip, che è anche identificabile con il narratore e con il depositario della focalizzazione, Robert rappresenta non già un concorrente, ma un utile complemento, uno strumento di cui servirsi per mantenere viva l'illusione di un legame coniugale soddisfacente. L'astronauta sembra perfetto per lo scopo, tanto più che è in procinto di partire per una nuova missione. Apparentemente privo di una propria individualità, egli è come un significante neutro che si presta a differenti attribuzioni di senso.

Quando però il volo si conclude tragicamente con la morte del pilota, la sua figura spettrale diviene ancor più indispensabile per la sopravvivenza della coppia. Per Judith, la quale ha perso il bambino che portava in grembo, non è possibile tornare alla vita di sempre, a una quotidianità costruita attorno alla carenza e alla frustrazione. Così ella si rifugia nel tempo ciclico dell'eterno ritorno, come se l'amante e il figlio le potessero ancora essere restituiti, molti anni dopo, al rientro della navicella (Ballard 1968: 524). Judith è ormai schiava di un'ossessione totalizzante, che la porta a vivere in un mondo chimerico; per non perderla, il marito è costretto ad assecondarne il delirio, confortato dalla convinzione che, al rientro della salma dallo spazio, sarà possibile porre fine all'illusione.

La centralità della coscienza maschile è quindi indebolita, ma non ancora integralmente confutata, sia sul piano dell'enunciazione che su quello dell'intreccio; cinicamente, Philip è convinto che sarà sufficiente acquistare i resti del rivale per liberarsi della sua presenza ingombrante. Per questo egli contatta i cacciatori di reliquie, che si arricchiscono illegalmente commerciando i più svariati residui delle missioni astronautiche.

In un mondo che vuole dimenticare i martiri dello spazio, questi trafficanti di bassa lega costituiscono l'unico interlocutore a cui rivolgersi per preservare, o per cancellare, la sacralità del ricordo. L'astronauta morto, un tempo celebrato come un eroe e persino

venerato come un semidio,<sup>25</sup> ora è stato degradato al rango di merce e immesso sul mercato clandestino, il solo che sappia dare un valore – di scambio – agli ultimi scampoli dell'era spaziale. Se ogni cosa ha il suo prezzo, a Philip sarà facile pagare per dimenticare, perché per smantellare definitivamente l'ossessione è necessario innanzitutto vanificarne la trascendenza.

In realtà, benché l'io narrante dichiari di voler assumere un'ottica prettamente utilitaristica, dalle sue parole trapela un rispetto profondo, quasi devozionale, per i resti di Robert. Agli occhi dei coniugi Groves l'astronauta morto rappresenta tutto un mondo – il loro mondo – fatto di speranze, di ricordi, di labili illusioni. Nel loro immaginario egli è un gigante, una presenza assente e, proprio per questo, sovradimensionata: difficile pensare di poter trovare un contenitore abbastanza grande per racchiudere le sue spoglie.

... Dissi: "La valigia serve per i... resti. È abbastanza grande?"

Quinton mi sbirciò attraverso la luce rossa, come se la nostra presenza lo confondesse. "Avreste potuto risparmiarvi il disturbo. Sono stati lassù per parecchio, Signor Groves. Dopo l'impatto [...] basterebbe anche una scacchiera portatile. (Ballard 1968: 526-27)

Nel racconto si intrecciano costantemente due logiche conflittuali: da un lato, quella amplificata e mistificatoria del desiderio, che suggerisce forme alternative di gratificazione; dall'altro, quella di una quotidianità grezza e, a tratti, repellente, per opera della quale viene impietosamente smascherata ogni finzione. Nelle fasi conclusive quest'ultima prende progressivamente il sopravvento fino all'agnizione finale. Colui che avrebbe dovuto fornire una nuova ragione

<sup>25</sup> Nel racconto, gli aborigeni del Deserto del Kalahari, che attribuivano uno status divino agli astronauti morti, avevano saccheggiato una navicella, asportando le reliquie degli occupanti. Perciò in seguito si era deciso di non accelerare il rientro delle altre astronavi ancora in orbita (Ballard 1968: 524-25).

ne di vita porterà invece la morte: scopriamo infatti che Robert Hamilton non è stato ucciso da un guasto, come si pensava, ma dall'esplosione di un ordigno nucleare collocato a bordo della sua astronave. Venendo a contatto con i suoi resti i coniugi Groves sono stati contaminati dalle radiazioni; il loro fisico è irrimediabilmente compromesso, le loro illusorie certezze si sciogliono come neve al sole:

“Philip...”

“Non preoccuparti, l'ho usato – pensare a lui è l'unica cosa che ci ha permesso di andare avanti. E per tutto il tempo lui ci ha aspettato da lassù, per renderci la pariglia!” [...]

“Judith, prima che andiamo, dimmi... non ti ho mai chiesto...”

Judith era seduta eretta, e toccava i capelli caduti sul cuscino. Metà della sua testa era ormai semicalva. Guardò le sue mani deboli, con la pelle argentata. Sul suo viso c'era un'espressione che non avevo mai visto prima, la rabbia muta del tradimento.

Quando guardò me e le ossa sparse sul tavolo, seppi la risposta. (Ballard 1968: 533-34)

Per i protagonisti, ormai prossimi alla morte, è arrivato il momento della verità: una scoperta terribile che, solo in parte, può essere espressa dal linguaggio. L'astronauta li ha traditi, si è sottratto alla funzione strumentale che gli era stata assegnata, perché ora è noto che egli aveva una vita tutta sua, fatta anche di terribili segreti. Di fronte a questa rivelazione, l'anziana coppia è costretta ad affrontare la realtà dei fatti, senza più vie di fuga: mentre Judith si confronta per la prima volta con le sue paure più profonde, Philip capisce con orrore che il rivale gli ha da tempo alienato l'amore della moglie.

Nulla di tutto ciò è detto esplicitamente nel testo: il nucleo traumatico può essere evocato, ma non articolato. L'interrogativo del protagonista resta inespresso, come pure la sua risposta. L'immagine finale è emblematica; Judith, chiusa nel suo mutismo, rivolge il

proprio sguardo prima al marito, poi ai poveri resti dell'amante, quasi a segnalare il deficit della focalizzazione e della parola. Robert Hamilton, a sua volta, è vittima, più che artefice, del tradimento. Lungi dall'affermarsi, finalmente, come individuo autonomo, egli risulta sempre, inevitabilmente, sussidiario, come mostrano le dinamiche della sua tragica scomparsa: benché si sottragga al ruolo assegnatogli dai coniugi Groves, resta pur sempre asservito a un potere governativo che ha disposto della sua vita e ora dispone della sua morte, decretandone l'oblio e il nascondimento. E tuttavia, proprio in questo risiede la sua forza. In fondo l'astronauta, da morto non meno che da vivo, è parte integrante di un immaginario culturale che fa perno sulla sua duttilità per raccontarsi e per raccontarlo in molti modi diversi. Il mondo visto dall'alto non è solo quello che si presenta allo sguardo fiero dell'eroe, intento a prefigurare i fasti del trionfo: è anche quello della vittima sacrificale, che si presta tanto all'affermazione, come pure alla decostruzione dell'ideologia egemone.

#### BIBLIOGRAFIA

- AGEL JEROME (1970), *The Making of Kubrick's 2001*, Signet, New York.
- ALDRIN EDWIN (1973), *Return to Earth*, Random House, New York.
- BALLARD JAMES GRAHAM (1968), “L'astronauta morto”, in BALLARD J. G., *Tutti i racconti 1963-1968*, Fanucci, Roma, 2004, pp. 521-534 (trad. di Luca Briasco).

- BEAN ALAN, CHAIKIN ANDREW (1998), *Apollo: An Eyewitness Account By Astronaut, Explorer Artist, Moonwalker*, The Greenwich Workshop Press, Shelton.
- BIZONY PIERS (2001), *2001 Filming the Future*, Sidgwick and Jackson, London.
- BURGESS COLIN, DOOLAN KATE, VIS BERT (2003), *Fallen Astronauts: Heroes Who Died Reaching for the Moon*, University of Nebraska Press, Lincoln, Nebraska.
- CLARKE ARTHUR C. (1948), "The Sentinel", in CLARKE ARTHUR C., *The Sentinel*, HarperCollins Publishers, London, 1985, pp. 147-161.
- CLARKE ARTHUR C. (1968), *2001: Odissea nello spazio*, in CLARKE ARTHUR C., *Odissea nello Spazio 2001 – 2010 – 2061 – 3001*, Superpocket R. L. Libri, Milano, 2000, pp. 5-175 (trad. di Bruno Oddera).
- CLARKE ARTHUR C. (1972), *The Lost Worlds of 2001*, Sidgwick and Jackson, London.
- DORAN JAMIE, BIZONY PIERS (1998), *Starman: the Truth Behind the Legend of Yuri Gagarin*, Bloomsbury, London.
- GELMIS JOSEPH (1970), *The Film Director As Superstar*, Doubleday, New York.
- HAWKINS C.T. (2004), *How America Faked the Moon Landings*, Gti Publications, The Barns, Preston Crowmarsh, Wallingford.
- KUBRICK STANLEY (1968), "Interview", in *Playboy Magazine*, September 1968.
- LHEUREUX PHILIPPE (2003), *Moon Landings: Did NASA Lie*, Carnot USA Books, New York.
- LOVELL JIM, JEFFREY KLUGER (1994), *Lost Moon: The Perilous Voyage Of Apollo 13*, Houghton Mifflin, Boston, 1994.
- MGM STUDIOS (1968), "Facts for Editorial Reference", in CASTLE ALISON (a cura di) *The Stanley Kubrick Archives*, Taschen, Colonia, 2005.
- MITCHELL EDGAR D. (1974), *Psychic Exploration: A Challenge for Science*, G.P. Putnam's Sons, New York.

- MITCHELL EDGAR D., WILLIAMS DWIGHT ARNAN (1996), *The Way of the Explorer: An Apollo Astronaut's Journey Through the Material and Mystical Worlds*, G.P. Putnam's Sons, New York.
- NEMERE I. (1990), *Gagarin – kozmikus hazugsag* (trad. it. Gagarin – una bugia cosmica), Danubius Kódex, Budapest.
- NEWMAN MARIA, DUNN ASHLEY, "To the Moon; After Brief Moon Visits, Lifetimes of Measuring the Experience", in *The New York Times*, July 20, 1994, p. 14.
- SCHWAM STEPHANIE (2000), *The Making of 2001: A Space Odyssey*, Modern Library, New York.
- STORK DAVID G. (1996), "Scientist on the Set: an Interview with Marvin Minsky", in STORK DAVID G. (ed.), *HAL's Legacy: 2001's Computer as Dream and Reality*, The MIT Press.
- WILFORD JOHN NOBLE, "The Health Care Debate: the Astronauts; Three Voyagers to the Moon: Life After Making History on TV", in *The New York Times*, July 17, 1994.

#### FILMOGRAFIA

- HOWARD RON (1995), *Apollo 13*, 140 min, USA
- KUBRICK STANLEY (1962), *Lolita*, 153 min, Gran Bretagna
- KUBRICK STANLEY (1964), *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 95 min, Gran Bretagna, USA
- KUBRICK STANLEY (1968), *2001: A Space Odyssey*, 141 min, Gran Bretagna, USA

#### SITOGRAFIA

- ATKINSON SIMON (2000), *Drawing the Future: Simon Atkinson reflects on his association with Piers Bizony, and "2001: Filming the Future"*, <http://www.underview.com/bhpatfilming.html>, 13 luglio 2011.

- BOWIE DAVID (1968), *Space Oddity: lyrics*,  
[http://www.lyricsfreak.com/d/david+bowie/space+oditty-\\_20036711.html](http://www.lyricsfreak.com/d/david+bowie/space+oditty-_20036711.html), 13 luglio 2011.
- MOORCOCK MICHAEL (2008), "Brave New Worlds", in *The Guardian*, Saturday 22 March 2008,  
<http://www.guardian.co.uk/books/2008/mar/22/arthurclarke>,  
13 luglio 2011.
- 2001: Odissea nello spazio. Trascrizione in italiano del copione*,  
<http://anjaqantina.jimdo.com/2001-odissea-nello-spazio/>, 13 luglio 2011.
- AFI's 100 Years... 100 Heroes and Villains*,  
<http://www.afi.com/100years/>, 13 luglio 2011.
- Bell Labs: Where "HAL" First Spoke*,  
<http://www.bell-labs.com/news/1997/march/5/2.html>, 13 luglio 2011.
- First American in Space. Pioneer of the space age. Alan Shepard Interview*, <http://www.achievement.org/autodoc/page/she0int-4>, 13 luglio 2011.