

# Indice

- p. 11    Introduzione
- 35    Capitolo 1  
*All'ombra della bomba. Gli anni Cinquanta*
- 1.1. Discorsi intorno al nucleare, 35
  - 1.2. I giovani e la bomba, 40
  - 1.3. *The Day of the Triffids* di John Wyndham: il trauma postbellico e l'impasse della catastrofe, 47
  - 1.4. Frammenti di una vita in sospenso, 63
  - 1.5. *On the Beach* di Nevil Shute e Stanley Kramer: in attesa della fine, 74
- 109    Capitolo 2  
*Voci dallo spazio. Gli anni Sessanta*
- 2.1. Luci e ombre dell'esplorazione spaziale, 109
  - 2.2. Il cielo sopra Londra, 112
  - 2.3. Stanley Kubrick e David Bowie: naufragare tra le stelle, 115
  - 2.4. *The Dead Astronaut* di J.G. Ballard: le reliquie del traditore, 131
  - 2.5. *Dr. Bloodmoney* di Philip K. Dick: l'astronauta disc jockey, 148
- 173    Bibliografia
- 191    Indice dei nomi



## Introduzione

Letimologia greca del sostantivo «catastrofe» (καταστροφή) reca iscritto il senso del capovolgimento, del rovesciamento, dello stravolgimento di un ordine preesistente. Nella tragedia greca classica, così come nella commedia antica, il termine si riferisce allo scioglimento finale dei nodi e degli equivoci accumulatisi nello svolgimento della trama e spesso coincide con una rivelazione sorprendente o con un evento luttuoso, con conseguente effetto catartico<sup>1</sup>. In matematica, invece, indica la rottura del precedente equilibrio, morfologico e strutturale, riscontrabile in sistemi sottoposti all'alterazione – anche di lieve entità – di alcuni parametri; ne sono un esempio i movimenti tellurici, i cedimenti strutturali e i crolli dei mercati finanziari (Thom 1980, Tonietti 2002, Aubin 2004). Dal punto di vista lessicale, la catastrofe corrisponde quindi all'interruzione del *continuum*, ma anche al compimento di una progettualità sistemica ed è, in certa misura, prevedibile.

1. Nella quadripartizione proposta da Giulio Cesare Scaligero nel primo dei suoi *Poetices libri* (pubblicati postumi nel 1561), in una tragedia o in una commedia ben composta la catastrofe segue la protasi, l'epitasi e la catastasi.

Ogni epoca ha il proprio immaginario catastrofico, che tiene conto degli eventi più probabili e, naturalmente, di quelli realmente accaduti. Tra le «catastrofi globali» del presente, Bill McGuire (2014) annovera il crescente riscaldamento del pianeta, l'avvento di una nuova era glaciale, l'avvicinarsi di eruzioni, tsunami e terremoti devastanti, gli impatti distruttivi di comete e asteroidi. A tutto ciò, naturalmente, va anche aggiunta la recente minaccia pandemica.

Questo volume vede la luce ai tempi del SARS-CoV-2, evento catastrofico che purtroppo non è rimasto semplice finzione, ma è stato da tutti noi sperimentato nella vita reale. Quello delle catastrofi è un ambito di ricerca su cui ho lavorato per anni ma che, in questo frangente, mi è parso ancor più cruciale; la stesura risponde dunque alla necessità impellente di tornare a misurarmi con un tema già frequentato e che però, improvvisamente, sembrava aver acquisito tutto un altro senso. Talvolta, negli ultimi mesi, mi sono sorpresa a pensare che il mondo, così come lo conoscevamo, fosse finito. La pandemia, inevitabilmente, ha cambiato molte cose e attribuito nuovi significati all'idea stessa di catastrofe, suggerendo coordinate esistenziali, oltre che interpretative, da cui forse, d'ora in poi, sarà impossibile prescindere.

Timothy Morton che, prima di diventare il «guru del movimento filosofico-ecologista» (De Masi 2018) aveva studiato Percy e Mary Shelley – *Frankenstein* in particolare (Morton 1994, 2002, 2016) – interpreta la catastrofe come un iperoggetto (Morton 2013) e, allo stesso modo, definisce il coronavirus:

There you are, “sheltering in place” to stop the spread of CoVID-19, the hyperobject of our age, the hyperobject with-

in a hyperobject, the global warming one. Is it global warming prep? Is it a disastrous distraction? You're terrified, if you're like me. I have bad asthma and sleep apnea, so if I get this, I may well be dead.

But if you're like me you're also weirdly glad. Greta Thunberg can finally take a break, and go back to school, which has been canceled! This virus has decimated pollution and carbon emissions. Nonhuman beings are returning. The streets of Boulder Colorado are stalked by mountain lions, usually too shy and sensible to come within range of humans with guns. Neoliberal capitalism is imploding, as if it were that computer in that episode of *Star Trek*, to which Captain Kirk speaks a viral sentence that causes it to go into an infinite loop and destroy itself. When a CEO or a president tells you that "the solution may be worse than the problem," what they are telling you, nakedly, is that you should die to save the automated system, the adaptive AI called capitalism that machine-learns better and better how to extract value from lifeforms (Morton 2020).<sup>2</sup>

2. «Eccoti là, "protetto in un posto sicuro" per evitare di diffondere il COVID-19, l'iperoggetto della nostra epoca, l'iperoggetto dentro un iperoggetto, quello del riscaldamento globale. È una preparazione al riscaldamento globale? È una pericolosa distrazione? Se sei come me, sei terrorizzato. Soffro di una brutta asma e di apnee notturne quindi, se lo prendo, è probabile che io muoia. Ma se sei come me, sei anche stranamente felice. Greta Thunberg finalmente può prendersi una pausa e tornare a scuola, che è stata chiusa! Questo virus può ridurre drasticamente l'inquinamento e le emissioni di carbonio. Gli esseri non umani stanno tornando. Le strade di Boulder, Colorado, sono insidiate dai leoni di montagna, solitamente troppo timidi e assennati per entrare nel raggio di azione degli uomini armati. Il neoliberalismo sta implodendo, come quel computer a cui, nell'episodio di *Star Trek*, il Capitano Kirk pronuncia una frase virale che lo fa entrare in un ciclo senza fine, distruggendosi. Quando un amministratore delegato o un presidente vi dice che "la soluzione può essere peggiore del problema," ciò che vi stanno dicendo, in sintesi

L'iperoggetto mortoniano, caratterizzato dalla nonlocalità e dall'interoggettività, è un contenitore a sua volta contenuto in altri oggetti, posti su diversi livelli di realtà. Il virus, nello specifico, andrebbe collocato nel più ampio quadro di riferimento del riscaldamento globale perché, secondo Morton, così facendo si potrebbe perfino arrivare a reinterpretare la minaccia sanitaria in senso benefico. A suo dire, quelle che vengono solitamente descritte come le più drammatiche conseguenze del lockdown, a partire dalla sofferta interruzione di molte attività umane e dalla severa crisi economica, esemplificherebbero proprio le azioni indifferibili che è necessario intraprendere urgentemente per arrestare il *global warming*, impattando giocoforza sugli attuali stili di vita e sul vigente sistema economico-sociale.

Questo è, naturalmente, solo uno dei possibili modi per rileggere il presente, e non è quello che adotteremo in questo volume per accostarci al passato. L'ecologia radicale – o *radical chic* – di Morton presenta però alcune significative analogie con ciò che ci apprestiamo a discutere. Per lo studioso di origine inglese le catastrofi iperoggettuali – quelle reali, così come quelle semplicemente paventate di cui ci occuperemo – sono enormemente più vaste dell'individuo, il quale ne viene inglobato e vi si trova invischiato, come se fosse caduto in un miele appiccicoso che gli impedisce di muoversi e non gli permette di porsi a debita distanza epistemologica dall'evento. Non è facile, quindi, coglierne il potenziale critico perché si rischia semplicemente di esserne

brutale, è che dovrete morire pur di salvare il sistema automatizzato, la IA adattativa chiamata capitalismo che, come una macchina, apprende sempre meglio come estrarre valore dalle forme di vita» (traduzione dell'autrice).

travolti, razionalmente ed emotivamente. Non è detto però che questo sia un male. Morton (2020) sostiene per l'appunto che dovremmo imparare non solo a temere, ma anche ad amare le nostre catastrofi, così come si può forse arrivare a temere e ad amare (allo stesso tempo) anche il letale coronavirus, o perlomeno le sue rappresentazioni: «Beauty is an uneasy symbiosis. Beauty is the possibility of death—beauty is fragile. Beauty is fragility. Beauty is a virus»<sup>3</sup>.

Vi è una seducente e pericolosa bellezza nella catastrofe, non a caso divenuta oggetto privilegiato della creazione artistica. Susan Sontag, nella sua celebre analisi del cinema fantascientifico americano, originariamente pubblicata proprio nell'epoca che prenderemo in esame, ha riconosciuto l'indubbio potenziale edonistico dell'immaginario catastrofico, «the peculiar beauties to be found in wreaking havoc, making a mess. And it is in the imaginary of destruction that the core of a good science fiction film lies» (Sontag 1965, p. 213)<sup>4</sup>. Sontag, oltre a occuparsi dell'estetica cinematografica, sosteneva altresì che le rappresentazioni apocalittiche distolgono l'attenzione degli spettatori da paure ben più tangibili, preparandoli al peggio. Qualunque siano le ragioni profonde della fascinazione popolare per le *fiction* a tema catastrofico, è certo che le personalità più inclini a ricercare emozioni intense – quelle dei cosiddetti *sensation seekers* – non sono le uniche ad apprezzare la possibilità di

3. «La bellezza è una disagiata simbiosi. La bellezza è la possibilità della morte, la bellezza è fragile. La bellezza è fragilità. La bellezza è un virus» (traduzione dell'autrice).

4. «Le peculiari bellezze da ricercare nello scatenamento del caos, nel creare un putiferio. Ed è nell'immaginario della distruzione che risiede il nucleo di un buon film di fantascienza» (traduzione dell'autrice).

sperimentare il brivido dell'apocalisse in un contesto sicuro e controllabile, come d'altronde l'estetica del sublime ci insegna da tempo.

In ogni caso, anche la razionalità sembra giocare un ruolo importante. Se invece di restare invischiati nell'iperoggetto catastrofico si riesce a prenderne le distanze e a osservare le cose in prospettiva, è certo che se ne può imparare molto. Perché ogni catastrofe non si esaurisce nel mero dato eventuale, ma si proietta oltre, dischiudendo rivelazioni, racconti, ammonimenti. Lo sosteneva anche lo storico Warren W. Wagar in un celebre volume del lontano 1982 dedicato proprio alle "visioni terminali" della fantascienza:

Terminal visions are not just stories about the end of the world, or the end of the self. They are also stories about the nature and meaning of reality as interpreted by world views. They are propaganda for a certain understanding of life in which the imaginary end serves to sharpen the focus and heighten the importance of certain structure of value. They are games of chance, so to speak, in which the players risk all their chips on a single hand (Wagar 1982, pp. 132-133).<sup>5</sup>

Per Wagar, la narrativa catastrofica rappresenta un atto positivo e costruttivo, sempre finalizzato a una attribuzione di senso, per quanto necessariamente parziale e a volte

5. «Le visioni terminali non sono solo storie sulla fine del mondo, o sulla fine dell'io. Sono anche storie sulla natura e sul significato della realtà nella interpretazione che ne danno le visioni del mondo... Propagandano un modo di intendere la vita che ha come obiettivo immaginario l'affinamento della messa a fuoco e la sottolineatura di alcune strutture di valore. Sono, per così dire, giochi d'azzardo nei quali i giocatori rischiano tutte le loro *fiches* in una sola mano» (traduzione dell'autrice).

apertamente ideologizzato<sup>6</sup>. Le narrazioni della terminalità, intese come azzardo logico e sfida cognitiva, restituiscono inoltre centralità all'essere umano. La catastrofe emblemizza infatti l'Antropocene, non meramente inteso come era geologica, ma piuttosto come orizzonte di pensiero, come celebrazione o, più spesso, denigrazione dell'impatto cruciale dell'umanità sull'ambiente, sia in termini fisici che metafisici (Crutzen, Stoermer 2000; Davies 2016). Non interessa in questo caso richiamare la versione *à la page* della teoria antropocenica, suffragata da una mole di dati scientifici attestanti l'escalation antropica avvenuta negli ultimi tre secoli: crescenti tassi di urbanizzazione e di incremento demografico, consumi dei combustibili fossili, concentrazioni dei gas serra, cambiamenti climatici. Si vuole piuttosto sottolineare che l'immaginario catastrofico rappresenta anch'esso, figurativamente, una manipolazione culturale della natura volta, neanche a dirlo, a trarne profitto. E tuttavia, benché le opere analizzate in questo volume siano in grado di concepire l'ambiente unicamente in termini antropici e fondamentalmente antropocentrici, esse non mancano mai di interrogare il rapporto di interdipendenza tra l'uomo e il suo mondo: ogni catastrofe appare qui, insomma, figlia della propria epoca, un'epoca le cui dominanti ideologiche vengono quasi sempre interrogate e corrose.

In altre parole, la rappresentazione catastrofica resiste alle tentazioni assolutizzanti. In quanto articolazione di-

6. Wagar (1982, p. 175) afferma: «[catastrophe fiction] represents a constructive and positive act by the imagination rather than a negative one, an attempt to confront the terrifying void of a patently meaningless universe by challenging it at its own game».

scorsiva essa appartiene a quello che Lacan<sup>7</sup> ha definito il registro simbolico, l'ordine in cui il soggetto è costruito dai significanti socialmente definiti, cioè dal linguaggio e dalla legge. Ma il simbolo lacaniano non esaurisce la totalità: bisogna anche tener conto dell'immaginario, dove il soggetto si definisce attraverso un'identificazione con l'imgo. La catastrofe è anche questo, un'alterità perturbante in cui dapprima rispecchiarsi, per poi distanziarsene, definendo la propria immagine di sé, inizialmente, per analogia e, successivamente, per contrapposizione. È però il Reale, il terzo registro di Lacan, il vero cuore del catastrofismo narrativo. Il Reale è la causa del desiderio irrealizzabile, che introduce nel soggetto una perdita, una mancanza d'essere. È il vuoto incolmabile, irriducibile, non saturabile dal simbolo e dall'imgo. È l'abisso dischiuso dall'apocalisse, la voragine che si intravede guardando attraverso le preoccupanti crepe, infiltrazioni e incrinature che si aprono in una realtà consensuale che ha perso solidità. L'apparato concettuale lacaniano consente insomma, tra le altre cose, di interpretare le storie di disastri come una rivelazione dell'incompletezza e dell'incompiutezza, della parzialità e del relativismo preesistenti.

Se quanto detto costituisce una costante di matrice, per così dire, ontologica, sotto ogni altro aspetto la catastrofe

7. Per quanto riguarda gli studi lacaniani, seguiamo qui principalmente la lezione di Massimo Recalcati (2012, 2019), ai cui volumi si rimanda in bibliografia. Di Lacan privilegiamo in questa parte il richiamo ai registri, coerentemente con il panorama degli studi critici di matrice anglistica e americanistica, la cui attenzione si impernia principalmente sul triangolo letteratura-cinema-femminismo. In altre sezioni si farà invece riferimento a Slavoj Žižek, il principale esponente della scuola lacaniana slovena che utilizza le categorie di Lacan applicandole a una riflessione essenzialmente filosofica e politica, estesa poi all'analisi della letteratura e dei film oltre che, più in generale, dei fenomeni della cultura di massa.

è fondamentalmente un costrutto storico, che quasi sempre chiama in causa, direttamente o indirettamente, *l'hic et nunc*. Come si diceva, va quindi letta come un'espressione del suo tempo, come un oggetto culturale che, nella propria ombra proiettata, include anche i contorni del contesto inglobante. L'immaginario catastrofico non è nient'affatto universale e metastorico; tutt'al più, quand'anche presenti delle ricorrenze, lo si può considerare trans-storico, perché invita al transito, al confronto tra luoghi e tempi differenti.

Ma la catastrofe è anche, e soprattutto, un tema di quell'immaginario fantascientifico che i già citati saggi di Sontag e Wagar chiamano esplicitamente in causa. Benché la fantascienza intrecci sempre e necessariamente diversi piani temporali – passato, presente e futuro – è stata spesso analizzata in una prospettiva statica e tematica; tuttavia, come aveva acutamente preconizzato Roger Luckhurst nel volume *Science Fiction* (2005), i tempi sono ormai maturi per valorizzare la storicità del genere fantascientifico, sottoponendolo alla disamina della critica culturale (Luckhurst 2005). Quando Luckhurst, membro dell'accademica britannica, quindici anni fa fece un primo tentativo in tal senso, la sua motivazione era il desiderio di legittimare lo studio istituzionale della *science fiction* anglofona, aggiornandone le coordinate critiche e mostrandone l'utilità per un'esplorazione contestualizzata, e ad ampio raggio, della cultura britannica e statunitense:

SF is typically regarded as a very low literary form, often completely ignored or edged to the margin of literary studies or intellectual history as rather juvenile. Cultural history, however, tries not to prejudge its evidence, and thus finds itself

open to the immensely rich resources that a genre like SF offers to anyone interested in key aspects of the culture and history of the West in the last 120 years (Luckhurst 2005, p. 2).<sup>8</sup>

L'obiettivo di Luckhurst era sostanzialmente quello di coniugare due aspetti: da un lato, un approccio dichiaratamente settoriale che, raccogliendo l'eredità di una tradizione critica tutta interna al genere, intendeva dare risalto agli autori più blasonati, alla cronologia canonica e alle dinamiche editoriali della fantascienza in lingua inglese; dall'altro, uno sguardo esterno, allargato e criticamente fondato, che doveva restituire visibilità al contesto storico e alla materialità della cultura. L'operazione di Luckhurst aveva il pregio di interrogare e ridefinire le premesse implicite in entrambi i posizionamenti: egli, infatti, si dissociava dalla rigidità ideologicamente prescrittiva dei più noti critici del settore – Darko Suvin *in primis* – e, al contempo, richiamava gli studi culturali alla loro vocazione più autenticamente inclusiva, interdisciplinare e idealmente aperta anche all'indagine dei prodotti della cultura di massa<sup>9</sup>.

Tuttavia, a quindici anni di distanza, alcuni dei presupposti teorici di quella analisi pionieristica meritano di essere

8. «La fantascienza viene tipicamente considerata come una forma letteraria infima, spesso completamente ignorata o relegata ai margini degli studi letterari o della storia intellettuale in quanto ritenuta piuttosto immatura. La storia culturale, però, si sforza di non interpretare le prove in senso pregiudizievole e si accosta quindi con mente aperta alle ricchissime risorse che un genere come la fantascienza offre a chiunque sia interessato agli aspetti chiave della cultura e della storia occidentale degli ultimi 120 anni» (traduzione dell'autrice).

9. In un contributo successivo, Luckhurst (2010, p. 3) così sostiene: «For British scholars [...] the term [cultural history] tended to evoke an avowedly elitist investment in the high-cultural artefacts of the Western tradition».

aggiornati<sup>10</sup>. Ora che la fantascienza è stata a tutti gli effetti sdoganata, divenendo di fatto uno dei filoni costitutivi della cultura occidentale moderna e contemporanea, l'approccio settoriale sembra andarle un po' stretto. Inoltre, si avverte la necessità di passare da un *excursus* estensivo, implicito nell'approccio introduttivo e manualistico di Luckhurst, che dedicava poco spazio a molte delle opere e degli autori menzionati, a un'analisi più intensiva dell'articolazione testuale e discorsiva.

In questo volume intendiamo quindi proseguire nella direzione indicata da Luckhurst, esaminando la fantascienza in base ai presupposti della critica culturale e con una specifica attenzione al contesto storico, ma con alcuni importanti distinguo. Prenderemo in esame opere per lo più ascrivibili al genere fantascientifico evitando però, volutamente, di ricondurle a quella matrice formulaica, o di avvalerci di un approccio critico strettamente settoriale<sup>11</sup>.

Viviamo in un'epoca di fluida ibridazione e contaminazione, di fertile permeabilità e interscambio; in una fase storica che, fin dai suoi albori, ha voluto interrogarsi sui rapporti tra cultura scientifica e umanistica, già allora percepite come difficilmente segmentabili e subordinabili l'una all'altra (Snow 1960). La saturazione tecnologica procede a ritmi sempre più vertiginosi, tanto che le invenzioni fantascientifiche sono state, in molti casi, inglobate e persino

10. Lo stesso Luckhurst (*ibidem*) ha riconosciuto che il suo volume rispondeva alle logiche interne alla sua disciplina, così come era all'epoca interpretata in ambito accademico.

11. Qui la fantascienza verrà raramente menzionata, a differenza di quanto avveniva in un mio volume precedente, *Cyborg e dintorni*, pubblicato nel 2003, quando ancora richiamarsi al settore e alle sue prassi interpretative risultava per molti versi imprescindibile.

superate dalla realtà. In quella che è stata definita come «the age of science fiction» (Aldiss 1961, p. 9) la fantascienza, a lungo ghettizzata e declassata al rango di paraletteratura, è stata riscoperta e rilegittimata dal *mainstream*, dalla critica e, più in generale, da un *establishment* culturale che, sempre più spesso, attingono ai suoi linguaggi e ai suoi *tòpoi* per raccontare il presente.

Ai nostri fini non avrebbe quindi più alcun senso replicare le categorie e le gerarchie del passato, neppure per interrogarle criticamente. Non è il caso di ripetere qui ciò che è già stato detto dalla e sulla fantascienza. Ci interessa soprattutto discutere il portato storico e ideologico dell'immaginario fantascientifico sedimentato in diversi documenti culturali, inclusi quelli della cultura di massa, indipendentemente dalla loro presunta iscrizione in un dato genere. La fantascienza verrà quindi interpretata, più che come un ambito nettamente delimitabile, come un aggregato instabile e, per molti versi, liberamente riconfigurabile di discorsi tematicamente omogenei, ma variamente declinati in senso multiprospettico e plurimediale; discorsi che rispecchiano, sintomaticamente, le molte facce e contraddizioni del contemporaneo panorama storico-culturale, come afferma Catherine Belsey:

Popular texts affirm norms and properties which we adopt, with whatever anxiety, or repudiate. Culture is lived as a *relation to practice*, as commitment or resistance, or as an uneasy relation between the two, an anxious, undecided ambivalence (Belsey 2000, p. 108).<sup>12</sup>

12. «I testi popolari affermano norme e proprietà che adottiamo, con diversi gradi di ansietà, o che ripudiamo. La cultura viene vissuta come *un modo*

Belsey sostiene giustamente che la cultura popolare costituisce un bacino ricco di spunti di cui la critica contemporanea si dovrebbe giovare, nel momento in cui rivolge la propria attenzione ai rapporti, spesso conflittuali, tra prassi e ideologia culturale. L'immaginario catastrofico diffuso dentro e fuori della fantascienza ben si presta a questo tipo di analisi. Le catastrofi, spettralità incombenti capaci di dar forma a un groviglio di ansie epocali, restituiscono a intere comunità e a singoli individui assetati di senso una immagine di sé e del mondo.

Questo libro rappresenta quindi un piccolo tassello della storia delle catastrofi, una storia che elude narrazioni sequenziali e sommatorie giacché essa si offre come un intreccio plurimo e pluridirezionale di produzioni, rielaborazioni e riflessioni culturali, poste costantemente in dialogo con il passato, il presente e il futuro. Ogni tessera di questo mosaico acentrico, rizomatico e multidimensionale non può che offrire un contributo parziale e circoscritto all'interpretazione di un più vasto fenomeno, come nel caso di questo volume.

Le coordinate che ne hanno orientato prospettive e scelte sono riconducibili all'anglistica e agli studi culturali; le intenzioni che ne hanno guidato la scrittura discendono dal desiderio di coniugare il senso della ricerca con il piacere di una comunicazione accessibile e con le necessità della didattica. Il volume si rivolge infatti a un pubblico variegato, al cui interno i giovani, e in particolar modo gli studenti

*di relazionarsi alla prassi, una forma di impegno o di resistenza, oppure come un disagevole rapporto tra l'una e l'altra cosa, un'ansiosa, irrisolta ambivalenza»* (traduzione dell'autrice).

universitari, occupano un posto importante<sup>13</sup>. Anche pensando a loro si è scelto di privilegiare due momenti e due temi centrali della Guerra fredda: la prefigurazione della catastrofe nucleare negli anni Cinquanta, a cui è dedicata la prima parte, e la rivisitazione del disastro spaziale negli anni Sessanta, trattata nella seconda<sup>14</sup>.

La scelta di questi due decenni non è casuale perché, inevitabilmente, le esplosioni di Hiroshima e Nagasaki segnano uno spartiacque nell'immaginario catastrofico, così come nella storia dell'umanità. D'altro canto, i temi del nucleare e della esplorazione astronautica sono due nuclei sintomatici della contemporaneità, o meglio, essi costituiscono le sorgenti di un carsismo periodicamente riaffiorante nell'immaginario contemporaneo; le nuove generazioni non ignorano queste risorgenze, ma ne hanno in genere una conoscenza indiretta e approssimativa, alla quale manca una adeguata sistematizzazione. Altrettanto si può dire della Guerra fredda, la cui rilevanza non è certo diminuita nel contesto attuale, considerato da molti, a torto o a ragione, post-ideologico. Negli orizzonti e nelle rappresentazioni di cui ci occuperemo affondano, per molti versi, le radici di un'identità postmoderna assolutamente attuale.

13. Le traduzioni in nota sono state previste per facilitare una fruizione di-dattica e divulgativa, a vantaggio di un pubblico diversificato.

14. Alcune parti del volume consistono nella ripresa e nella rielaborazione di contributi brevi, pubblicati in anni precedenti (Guidotti 2008a, 2008b, 2008c, 2011, 2013). Ogni saggio è però stato concepito, fin dal principio, come un tassello del progetto globale che qui trova compimento.