



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

Fantascienza come mitologia. Il caso di Primo Levi

Relatore
Prof. Marco Malvestio
Correlatore
Prof. Alessandro Metlica

Laureando
Filippo Giacon
n° matr.2062533 / LMFIM

Anno Accademico 2023 / 2024

Indice

Introduzione.....	5
Capitolo primo. Il mito.....	7
Analisi etimologica, contenutistica e formale del mito e della mitologia	8
La scienza del mito e la “macchina mitologica”	16
Capitolo secondo. Letteratura e mito	27
Fantascienza e mito	31
Lo straniamento.....	36
Capitolo terzo. Primo Levi come autore fantascientifico.....	45
Il genere fantascientifico in Italia.....	48
Le raccolte fantascientifiche di Primo Levi.....	53
Capitolo quarto. Primo Levi e il mito classico	61
Gli «infernali apparecchi» della NACTA.....	63
I Dottor Frankenstein di Primo Levi	79
Capitolo quinto. Primo Levi e la tradizione ebraica	93
<i>Il sesto giorno</i>	94
Il golem.....	107
<i>Il servo</i>	113
<i>I sintetici</i>	124
Conclusioni.....	129

Introduzione

Il seguente elaborato si propone di indagare l'idea, suggerita a partire dalla seconda metà del Novecento da parte di diversi scrittori e critici letterari, che la fantascienza sia la mitologia dell'uomo moderno. Per verificare questa ipotesi, si prenderà in esame una selezione della produzione fantascientifica di Primo Levi, tratta dalle raccolte *Storie naturali* (1966) e *Vizio di forma* (1971).

Nel primo capitolo, si analizzeranno i concetti di mito e mitologia, affrontando le varie teorie e modalità utilizzate per comprendere questi due argomenti. Constatata l'impossibilità di accesso al mito da parte dell'essere umano moderno, si adotterà il dispositivo cognitivo della "macchina mitologica" proposto da Furio Jesi, al fine di evitare di strumentalizzare e manipolare impropriamente il mito. La teoria jesiana permetterà di riflettere e penetrare le trasformazioni e le elaborazioni del materiale mitologico, ossia i procedimenti attraverso i quali i miti sono resi accessibili agli individui moderni.

Nel secondo capitolo, si metterà in luce il legame presente tra mito e letteratura, illustrando la presenza di figure, avvenimenti, categorie e tematiche mitiche all'interno delle opere letterarie. Inoltre, si insisterà sulla dimensione narrativa del mito, la quale legittimerà ulteriormente l'accostamento tra letteratura e mitologia. Verificata questa affinità, si affronteranno le motivazioni principali che giustificano la sovrapposizione tra il genere fantascientifico e il mito, ossia: le trasformazioni e le rielaborazioni dei materiali mitologici nelle narrazioni fantascientifiche, la capacità mitopoietica della science fiction, l'utilizzo condiviso dello straniamento come mezzo rappresentativo e la continua ricerca da parte di entrambe di dar forma all'ignoto attraverso un paradigma etico-morale dinamico e fluido.

Nel terzo capitolo, verrà tracciata una breve storia culturale della science fiction in Italia, la quale sarà funzionale a inquadrare le due opere leviane come prodotti appartenenti al genere fantascientifico. Questo passaggio sarà fondamentale, in quanto

proporrà Levi come scrittore di fantascienza, suggerendo una lettura non condivisa dalla totalità della critica.

Infine, nella parte finale dell'elaborato, si prenderanno in esame i testi scelti, seguendo due direttrici. Nel quarto capitolo, si metteranno in luce le manipolazioni del materiale mitologico appartenete alla cultura classica, studiando la rielaborazione del mito di Prometeo. Invece, nel quinto capitolo, si affronterà la presenza della tradizione ebraica nella produzione fantascientifica leviana, approfondendo le innovazioni e le modifiche apportate dall'autore. Questi due immaginari mitologici non esauriscono interamente il recupero del mito da parte dello scrittore torinese; tuttavia, essendo le due mitologie che vengono rielaborate maggiormente, esse forniscono una rappresentazione emblematica del profondo legame che intercorre tra fantascienza e mitologia in Primo Levi.

Come emergerà lungo la ricerca, non è possibile affermare che la fantascienza sia la nuova mitologia, poiché sono presenti dei punti di divergenza tra le due. Tuttavia, si può riconoscere una forte affinità, dal momento che entrambe rappresentano uno strumento cognitivo, tramite il quale l'essere umano può riflettere sui propri limiti e con il quale può confrontarsi con la complessità del reale.

Capitolo I

Il mito

Nel 1953, in un saggio intitolato *Divagazioni sulla "science-fiction", l'utopia e il tempo*, Sergio Solmi sostenne che una «*science-fiction* bene intesa» avrebbe potuto assolvere sul piano più propriamente letterario la funzione di «reintegrare mito e favola al corpo della poesia, e di condurci, al di sopra dei ponti, dei corridoi e delle sentine, che vanno facendosi sempre più afosi e chiusi, degl'inferni realistici contemporanei, "a riveder le stelle"». ¹ Tre anni dopo, nell'introduzione all'antologia *SF: The Year's Greatest Science Fiction and Fantasy* (1956), Orson Welles definì i racconti di fantascienza «our twentieth-century fairy tales». La medesima concezione fu poi ripresa e in parte confutata dallo stesso Solmi nella prefazione a *Le meraviglie del possibile* (1959). Infatti, nella premessa all'antologia, il critico invita a pensare «a quanto spesso la *science-fiction* sconfinava in pura *fantasy* e fiaba, in puri effetti di mistero e di meraviglia». ² Inoltre, la fantascienza condividerebbe con la fiaba la capacità di esprimere i grandi luoghi comuni e le situazioni esistenziali, traducendo il tutto in simboli rivelatori del loro fondo tessuto umano. ³ Tuttavia, mentre il genere fiabesco si lega unicamente a questo aspetto, nella *science fiction* la componente fantastica è vincolata a un determinato tempo, ossia quello scientifico-tecnologico. Per questo motivo, le presupposizioni scientifico-utopiche, le quali costituiscono la base delle narrazioni fantascientifiche, sembrerebbero risultare un ostacolo al libero movimento della fantasia e distinguerebbero la fiaba dalla fantascienza. ⁴

Oltre ad essere accostata al genere fiabesco, spesso la *science fiction* è stata definita la mitologia del mondo moderno. Nel 1968, per esempio, un convegno della Modern Language Association intitolò un seminario pomeridiano "Science Fiction: The New Mythology". L'incontro fu presieduto da H. Bruce Franklin e vide la partecipazione di eminenti scrittori e studiosi di fantascienza, tra cui Darko Suvin, Isaac Asimov e Frederik Pohl. L'anno successivo, Thomas e Marilyn Sutton pubblicarono un articolo dal titolo

¹ S. Solmi, *Della favola, del viaggio e di altre cose*, Milano-Napoli, 1971, Ricciardi, pp. 108-109.

² Ivi, p. 127.

³ Ivi, p. 133.

⁴ Ivi, p. 134.

Science Fiction as Mythology (1969), nel quale è analizzata la relazione tra mito e fantascienza, mettendo in luce punti di contatto, ma anche di discontinuità tra i due argomenti. Infatti, come sostiene “Ursula K. Le Guin «“La fantascienza è la mitologia del mondo moderno.” È un buono slogan, e utile, quando si devono affrontare persone che ignorano e disprezzano la fantascienza, perché fa sì che si fermino a pensare. Ma, come ogni slogan, è una mezza-verità, e quando viene usato con noncuranza, come una verità completa, può causare ogni genere di confusione».⁵ Quindi, considerare il genere fantascientifico quale moderna fucina di miti risulta essere una semplificazione eccessivamente riduttiva. Nonostante questo, è importante notare come l'accostamento, alla favola, alla fiaba e al mito assegni alla fantascienza una posizione predominante all'interno dell'immaginario folklorico contemporaneo, qualificando il racconto di fantascienza al pari di un elemento fondante e costitutivo della cultura popolare dell'uomo moderno.

Prima di indagare il rapporto che intercorre tra mito, racconti popolari e fantascienza, sarà necessario tentare di delineare che cosa siano il mito e la mitologia, nonché la loro relazione con i racconti popolari.

Analisi etimologica, contenutistica e formale del mito e della mitologia

La produzione critica riguardante la natura del mito è vasta e caratterizzata da un approccio transdisciplinare. Per questo motivo, vi è un'ampia varietà di posizioni all'interno del dibattito. La ricerca in merito ha generato delle acquisizioni soprattutto per via negativa, come il superamento della tesi che riconosce nei miti delle allegorie della natura o dei fatti meteorologici, oppure la concezione del mito quale scienza primitiva. Tuttavia, è possibile nominare decine di altre teorie fantasiose, tutte intente a fornire una spiegazione definitiva dell'essenza del mito. Secondo Geoffrey Kirk, elaborare una teoria universalistica risulterebbe impossibile, poiché tutte le storie particolari definite come miti coprirebbero una gamma di argomenti, stili e atmosfere tali da illustrare come la loro natura essenziale, la loro funzione, il loro scopo e la loro origine siano anch'essi variabili.⁶ Lo studioso inglese sostiene che la prima esigenza per affrontare lo studio del mito sia di

⁵ U. K. Le Guin, *Il linguaggio della notte*, Roma, Editori Riuniti, 1986, p. 64.

⁶ G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, Bari, Laterza, 1987, p. 10.

elaborare un sistema di categorie e definizioni primarie. Cercare di cogliere l'essenza del mito senza prima considerare e delimitare i vari casi, risulterebbe essere un approccio poco utile. Tuttavia, egli sottolinea che una tale operazione individuerà «una categoria di fenomeni raggruppati in base a criteri alquanto formali, come una particolare qualità narrativa, o la tendenza a venire espressi in occasioni speciali, più che in base a qualche elemento essenziale al concetto stesso di “mito”». ⁷

Platone definisce la mitologia l'insieme dei racconti «intorno a dei, esseri divini, eroi e discese nell'aldilà» ⁸ e per le analogie con i racconti della mitologia greca, si è iniziato a parlare anche di mitologia in altre culture. Sempre seguendo il pensiero del filosofo greco, la mitologia risulta essere un genere della *póie̅sis*, il quale ha per materiale la tipologia di racconti precedentemente indicata. Inoltre, dal momento che Platone non esplicita alcuna differenza tra l'attività del poeta e del mitologo, si può constatare che la *mythología* non sia altro che quel genere della *póie̅sis* che modella la particolare materia consistente in racconti intorno a dei, esseri divini, eroi e discese nell'aldilà. ⁹ Per questo motivo, nonostante Platone parli di racconti, i contenuti mitologici possono essere espressi anche sotto forme diverse, quali pittura, scultura e danza per esempio. L'elaborazione e il risultato di questi materiali sono l'oggetto diretto a cui si riferisce il termine *mythología*.

Dal punto di vista etimologico, la parola *mythología* è composta da *mythos* e *lógos*, perciò sembrerebbe l'unione di termini opposti. Infatti, nel dialogo platonico *Protagora*, *mythos* e *lógos* sono presentati come due forme d'insegnamento contrapposte. Il primo è «puro racconto senza dimostrazione» e «di esso si ammette apertamente il carattere non vincolante»; mentre, il secondo «può sì essere anche racconto o discorso, ma in conformità alla sua essenza è argomentazione e motivazione». ¹⁰ Inoltre, sempre nel *Protagora*, quando si discute della parola e del suo uso persuasivo, si parla di *lógos* e non di *mythos*. Ugualmente accade quando Gorgia affronta il problema dell'efficacia dell'eloquenza sulla psiche. Tuttavia, nell'*Iliade*, Fenice educa Achille affinché egli sia abile negli atti (*érge*), ma allo stesso tempo un “buon parlatore” (*mythōn te rhēter*). La capacità oratoria dell'eroe omerico è composta da «l'astuzia di usare le parole giuste al

⁷ Ivi, p. 13.

⁸ Platone, *Repubblica*, 392 a.

⁹ F. Jesi, *Il mito*, Milano, ISEDI, 1973, p. 14.

¹⁰ K. Kerényi, *Religione antica*, Milano, Adelphi, 2001, p. 18.

momento giusto (in cui eccelle Odisseo)» e da «la capacità di attingere solennemente a un repertorio di storie persistenti che conferiscono al parlatore e ai suoi argomenti l'autorevolezza di un passato consacrato (capacità in cui eccelle Nestore)». ¹¹ Quindi, inizialmente il concetto di *mythos* è legato alla persuasività del linguaggio e solo successivamente il termine inizia ad essere nettamente distinto dal *lógos*. Lo stesso Platone utilizzò il *mythos* come strumento di persuasione e, in aggiunta, parve utilizzare i due termini come sinonimi, basti pensare al dialogo del *Fedone* tra Cebete e Socrate, nel quale i due discutono le poesie composte in carcere dal secondo. ¹² Questa oscillazione è riscontrabile anche in altri autori greci, poiché Erodoto usa ancora tranquillamente il termine *lógos* là dove Protagora e Socrate avrebbero parlato di *mythos*; mentre, sempre Platone, include entrambi nell'arte delle Muse. ¹³ Oltre all'accezione già indagata, nei poemi omerici il termine *mythos* assume la connotazione di “macchinazione”, “ordine” o “progetto”, come nel caso della congiura dei Proci nei confronti di Telemaco, oppure quando lo stesso Telemaco confida ai suoi compagni che solo una schiava è al corrente del suo viaggio segreto per Pilo. Un significato ulteriore si può individuare nel libro XXII dell'*Odissea*, quando Filezio ammonisce Ctesippo dopo averlo colpito. In questo caso *mythos* è utilizzato in maniera enigmatica, ma si può interpretare come “linguaggio appropriato agli dèi”, quindi emerge una sfumatura molto vicina al termine *lógos*. ¹⁴ Infine, il concetto di *mythos* come “parola efficace” permane anche nel verbo *mythéomai*, il quale significa “dico”, “ordino”, “parlo”. Quindi, inizialmente il mito non possedeva un aspetto di falsità o di bugia, ma si caratterizzava come assertivo e perentorio.

Tornando alla proposta avanzata da Kirk, questa breve incursione etimologica ha illustrato che i miti sono di fatto delle storie; tuttavia, risulterebbe scorretto considerare tutte le storie dei miti. Lo studioso britannico concepisce il mito come un racconto tradizionale non storico, affinché sia distinto dalla leggenda. Ciononostante, egli riconosce che una tale definizione comprenderebbe anche le favole animalesche e i racconti popolari, generi che solitamente non verrebbero considerati miti. Se la favola moraleggiante può essere facilmente distinta dal mito, una simile considerazione risulta più complicata per quanto riguarda il racconto popolare. Infatti, alcune caratteristiche del

¹¹ F. Jesi, *Il mito*, cit., pp. 15-16.

¹² Ivi, p. 17.

¹³ K. Kerényi, *Religione antica*, cit., p. 18.

¹⁴ F. Jesi, *Il mito*, cit., p. 19.

racconto popolare possono essere riscontrate nel mito e viceversa, soprattutto per quanto riguarda gli espedienti narrativi (basti pensare alle vicende di Perseo o a quelle di Edipo). Secondo Kirk, la principale differenza tra queste due categorie è da ricercare nei contenuti. I racconti popolari trattano «la vita, i problemi e le aspirazioni della gente ordinaria, il basso popolo» e non fanno riferimento ai «grandi problemi come l'inevitabilità della morte o questioni istituzionali come la giustificazione della monarchia»¹⁵. All'interno di essi, la componente soprannaturale è formata da creature magiche, oggetti incantati e sortilegi, senza mai includere le divinità, le origini del mondo o le questioni religiose. In più, non sono ambientati in un passato senza tempo, ma in luoghi e realtà ben precisi, seppur anonimi e impersonali. Inoltre, anche le modalità con le quali si svolge la storia risultano essere differenti. Infatti, come è già stato evidenziato, i racconti popolari abbondano di semplici espedienti narrativi, i quali sono funzionali ad introdurre il colpo di scena finale. La presenza di simili soluzioni all'interno dei miti è ricondotta alla necessità di ogni racconto di utilizzare stratagemmi di questo tipo per far progredire la vicenda. Tuttavia, mentre nei racconti popolari essi rappresenterebbero un elemento sostanziale, diversamente nei miti ricoprirebbero semplicemente una funzione strutturante e sarebbero presenti in misura minore rispetto agli elementi intellettuali e oltremondani.

Il problema dello studio del rapporto tra mito e fiaba si pone per la prima volta con consapevolezza durante l'inizio dell'Ottocento, nell'ambito della filologia comparata. I fratelli Grimm per primi cercarono di classificare i generi della narrativa popolare, teorizzando l'origine mitica della fiaba. Dal loro operato, passando per Lang e Taylor, si sviluppò la cosiddetta teoria evuzionistica, la quale considera le fiabe come residui di arcaiche mitologie naturalistiche. Tuttavia, un simile punto di vista tende a considerare rilevante questa tipologia di racconti solo esclusivamente perché ritenuta una testimonianza della fase primitiva del genere umano, non considerando i numerosi altri aspetti e valori dei racconti popolari. Questa tesi fu nuovamente rilanciata da Propp, il quale nel libro *Morfologia della fiaba* (1928) sostiene che «la favola conserva nel suo intimo le tracce del più antico paganesimo, gli usi e i riti arcaici»¹⁶ e più avanti ammette

¹⁵ G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., pp. 28-29.

¹⁶ V. J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1966, p. 93.

esplicitamente che la favola risale da alcuni dei miti più antichi.¹⁷ Infatti, lo studioso russo giunge a concludere che:

Tra le forme di vita e le favole, si hanno determinati gradini intermedi e le prime si riflettono nelle seconde solo indirettamente. Uno di questi è rappresentato dalle credenze formatesi ad un determinato grado di sviluppo socio-culturale, ed è molto probabile che esista un preciso collegamento tra forme di vita e religione, da un lato, e religione e favola dall'altro. Ma scompaiono le culture, muore la religione, e il suo contenuto si trasforma in fiaba.¹⁸

Inoltre, in seguito alla contestazione di Lévi-Strauss, Propp sostenne che «una delle proprietà caratteristiche della favola è costituita dal fatto che essa è fondata sull'invenzione poetica e rappresenta una finzione della realtà», mentre «il mito è invece una narrazione di carattere sacrale, alla cui veridicità si crede, non solo, ma che esprime la fede sacra del popolo».¹⁹ In aggiunta, affermò che mito e favola possiedono una sostanza comune, se per sostanza s'intende la possibilità di adottare un simile andamento o intreccio.²⁰

È evidente che la teoria evoluzionistica si oppone di fatto a quella presentata da Franz Boas, la quale considera mito e fiaba come due realtà comunicanti, che non possono essere separate nettamente. Questa concezione sarà ripresa da Lévi-Strauss in un commento a *Morfologia della fiaba*. L'antropologo francese contestò proprio a Propp l'origine del racconto fiabesco dal mito arcaico. Infatti, secondo Lévi-Strauss, mito e fiaba tratterebbero una stessa materia comune, seppur in maniera differente. Similmente a Boas, lo studioso francese ribadisce l'impossibilità di caratterizzare in maniera generale un racconto, poiché «è anzi possibile constatare come dei racconti, che hanno il carattere di favole in una società, sono miti per un'altra, e viceversa».²¹ Tuttavia, egli specifica che sono comunque presenti delle differenze, in quanto:

¹⁷ Ivi, p. 107.

¹⁸ Ivi, p. 113.

¹⁹ Ivi, pp. 223-224.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ C. Lévi-Strauss, *Antropologia culturale due*, Milano, Il Saggiatore, 2018, p.147.

In primo luogo le fiabe sono costruite su opposizioni più deboli di quelle che si incontrano nei miti, non cosmologiche, metafisiche o naturali, come in questi ultimi, ma più frequentemente locali, sociali o morali. In secondo luogo, e proprio perché la favola è una trasposizione attenuata di temi la cui realizzazione amplificata è caratteristica del mito, la prima è sottoposta meno strettamente del secondo al triplice criterio della coerenza logica, della ortodossia religiosa e della pressione collettiva. La favola offre maggiori possibilità di gioco, le permutazioni diventano in esse relativamente libere e acquistano progressivamente una certa arbitrarietà.²²

Secondo Lévi-Strauss, non è corretto parlare di un rapporto di subordinazione o di derivazione tra i due generi, ma si devono considerare in relazione complementare tra di loro, giacché «le fiabe sono miti in miniatura, in cui le stesse opposizioni sono riportate in scala ridotta».²³

Mito e fiaba sono accomunati da una simile struttura oppositiva, nonché dal possibile utilizzo di comuni espedienti narrativi; tuttavia, come sostiene anche Kirk, il discriminante è il contenuto delle opposizioni stesse, il quale è in stretto rapporto con il contesto socio-culturale in cui i racconti si sviluppano e vengono tramandati. Per questo motivo è ancora possibile parlare di sincretismo tra mito e fiaba arcaica, mentre la fiaba di magia possiede dei contenuti diversi, poiché elaborata secondo le ideologie, non di società tribali, ma di comunità subalterne medievali e dell'età moderna.

Nel 1965, in un articolo intitolato *The Forms of Folklore: Prose Narratives*, William Bascom propose un sistema classificatorio in grado di definire le categorie di mito, racconto popolare e leggenda. Tutte e tre queste forme sono accomunate tra di loro, poiché sono di fatto delle narrazioni in prosa. Inoltre, l'antropologo statunitense suggerisce di sostituire la definizione *prose narrative* con *tale*, qualora il primo termine risulti inefficace, poiché miti, racconti popolari e leggende sono fundamentalmente racconti (in maniera simile a quanto affermato da Kirk).²⁴

Bascom sostiene che i racconti popolari siano «prose narratives which are regarded as fiction».²⁵ Le vicende narrate non vengono considerate dogmi o resoconti storici

²² Ivi, pp. 147-148.

²³ Ivi, p. 150.

²⁴ W. Bascom, *The Forms of Folklore: Prose Narratives*, «The Journal of American Folklore», 78, 307 (1965), p. 3.

²⁵ Ivi, p. 4.

attendibili, possono essere accadute o meno, e non sono reputate narrazioni serie. Gli eventi accadono in qualsiasi tempo e in qualsiasi luogo, per questo si può parlare di dimensioni spaziali e temporali immobili. Per quanto riguarda i protagonisti, pur essendo presenti esseri sovranaturali quali orchi o fate, i personaggi principali sono solitamente animali e umani. Nonostante spesso si pensi che la funzione di questi racconti sia il semplice divertimento, è evidente come le favole moraleggianti smentiscano questa comune assunzione. Il termine *folktale* individua diverse sottocategorie, tra cui la favola e la fiaba; tuttavia, non si indagheranno ulteriormente le particolarità di questi sottogeneri, poiché è primariamente necessario analizzare le differenze con le macrocategorie di miti e leggende.

I miti sono caratterizzati come prose narrative, le quali, nella società dove vengono raccontate, sono reputate resoconti veritieri di ciò che accadde nel passato.²⁶ La fede si associa a questo tipo di narrazione, poiché vengono tramandate per essere credute come vere e sono ritenute autorità da opporre al dubbio e all'ignoranza. Spesso sono considerati sacri e sono associati alla teologia e al rituale. A differenza dei racconti popolari, i personaggi non sono esseri umani, ma possiedono comunque attributi umani. Essi sono animali dotati d'intelletto, divinità capricciose o eroi, le cui vicende si situano in un tempo antico, in una terra ancestrale, oppure in luoghi celesti o ctoni. Il mito testimonia l'origine, sia essa del mondo o dei fenomeni naturali, oppure di alcune conformazioni geografiche. Inoltre, può raccontare le vicende degli dèi, le loro storie d'amore, i loro scontri e le loro vicende famigliari. Un altro aspetto da tenere in considerazione è quello eziologico, tuttavia questo elemento non è appannaggio esclusivo del mito.

Infine, le leggende sono definite «prose narratives which, like myths, are regarded as true by the narrator and his audience, but they are set in a period considered less remote, when the world was as it is today».²⁷ I racconti leggendari sono particolarmente legati ai luoghi in cui sono prodotti, poiché narrano di re, guerre, dinastie e altri avvenimenti locali. Per questo motivo vengono spesso considerati «the counterpart in verbal tradition of written history».²⁸ Gli eventi sono solitamente incentrati sulle società umane, ma possono essere inclusi anche esseri sovranaturali come fantasmi e fate. Il racconto può essere sia

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ Ivi, p. 5.

sacro sia secolare, infatti secondo Bascom le storie dinastiche africane sono estremamente esoteriche e sacre, ugualmente le leggende europee dei santi.²⁹

I racconti popolari si differenziano dai miti e dalle leggende anche per altre questioni formali. L'utilizzo di formule introduttive e conclusive funzionali a esplicitare la natura finzionale del racconto è attestato nei popoli Ashanti, Yoruba, Kimbundu e nella società delle Isole Marshall.³⁰ Si identificano allo stesso modo le espressioni "C'era una volta..." e "... vissero felici e contenti" tipiche del folklore europeo. Un altro aspetto da valutare è la possibilità di pronunciare un dato racconto in qualsiasi momento. Infatti, tra gli abitanti delle isole Marshall e Trobriand, nonché tra i Fulani e gli Yoruba, i racconti popolari non possono essere recitati di giorno.³¹ In altre popolazioni, i miti e le leggende vengono utilizzate come fonti autorevoli durante le discussioni politiche, oppure possono essere pronunciati esclusivamente durante feste religiose o riti sacri.³²

Da questa classificazione emerge la centralità della percezione di chi usufruisce del racconto, poiché è proprio questo aspetto ad assegnare una prosa narrativa ad una precisa categoria piuttosto che a un'altra. Bascom stesso precisa che:

In these definitions the distinction between fact and fiction refers *only* to the beliefs of those who tell and hear these tales, and *not* to our beliefs, to historical or scientific fact, or to any ultimate judgment of truth or falsehood. It may be objected that this is a subjective judgment based on the opinions of informants rather than objective fact, but it is no more subjective than the distinction between sacred and secular, and in practice it may be even easier to establish.³³

Similmente alla questione relazionale tra mito e fiaba, anche in questo caso il contesto socio-culturale ricopre un ruolo primario nella distinzione tra mito, leggenda e racconto popolare, poiché a seconda di questo le varie prose narrative possono essere raccontate per motivi diversi e assolvere funzioni diverse, oppure essere soggette a limitazioni o a libertà differenti.³⁴

²⁹ Cfr. nota 7 in W. Bascom, *The Forms of Folklore: Prose Narratives*, cit.

³⁰ Ivi, p. 6.

³¹ *Ibidem*.

³² Cfr. W. Bascom, *The Forms of Folklore: Prose Narratives*, cit.

³³ Ivi, p. 7.

³⁴ *Ibidem*.

L'apparente punto critico del sistema definitorio di Bascom è legato alla possibilità che un racconto venga percepito in un modo in una società e in maniera differente in un'altra. Questa problematicità è la stessa che Boas sollevò quando sostenne l'impossibilità di dividere nettamente miti e racconti popolari. Tuttavia, l'antropologo statunitense sostiene che le parole di Boas sono state spesso fraintese e che egli «was not expressing the belief that distinctions between myths and folktales are impossible, but rather he was objecting to attempts to classify a particular tale type as myth or as folktale».³⁵ Il sistema classificatorio proposto da Bascom dimostra che una divisione è realizzabile, ma deve tener conto del contesto in cui i racconti si sviluppano e vengono tramandati. Assegnare aprioristicamente un racconto a una categoria o all'altra si configura come una soluzione scorretta, poiché è evidente la promiscuità tra i racconti mitici e popolari. Tuttavia, ponendo un determinato racconto in una data società e in un dato tempo, a seconda di come i popoli che usufruiscono di queste prose narrative percepiscono questo materiale, è possibile identificare il tipo di racconto. Il valore mitico di una storia sembrerebbe essere una proprietà estrinseca più che un aspetto intrinseco. Una simile affermazione conduce a riflettere sulla questione della sostanza del mito.

La scienza del mito e la “macchina mitologica”

Nell'introduzione al libro *Il Mito* (1973), Furio Jesi sostiene che: «qualsiasi studio del concetto di mito che non voglia confondersi con l'elaborazione dottrinale della mistica del potere, deve quindi affrontare come problema capitale e con la critica più rigorosa l'eventualità della sostanza del mito».³⁶ La ricerca della scienza del mito deve quindi concentrarsi sul problema della sostanza del mito, ossia se «il mito possa essere una sostanza, autonomamente esistente, e quali siano le conseguenze etiche, ideologiche, politiche, che derivano dall'accettazione o dal rifiuto dell'esistenza del mito come sostanza».³⁷ Tuttavia, «vietato, in virtù di quella trasformazione antropologica che ci separa dagli antichi, resta per noi il luogo ove la mitologia poteva essere colta in flagranti»³⁸ e per questa ragione sarà possibile avvicinarsi solo al bordo esterno del mito.

³⁵ Ivi, p. 8.

³⁶ F. Jesi, *Il mito*, cit., p. 8.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Ivi, p. 11.

Una tale frattura era già stata messa in luce da un illustre studioso, nonché maestro di Jesi fino alla rottura del loro rapporto nel 1968, ossia Károly Kerényi. Nell'opera *Einführung in das Wesen der Mythologie (Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia, 1940-1941)*, lo storico delle religioni ungherese esprime perplessità sulla capacità dell'uomo moderno di esperire il mito autentico. Infatti, egli afferma:

Noi abbiamo perduto l'accesso immediato alle grandi realtà del mondo spirituale – ed a questo appartiene tutto ciò che vi è di autenticamente mitologico –, l'abbiamo perduto anche a causa del nostro spirito scientifico fin troppo pronto ad aiutarci e fin troppo ricco di mezzi sussidiari. Esso ci aveva spiegato la bevanda nel calice, in modo che noi, meglio dei bravi bevitori antichi, sapevamo già in anticipo che cosa c'era dentro. E dovevamo essere soddisfatti del nostro saper meglio, o apprezzarlo più dell'esperienza e del piacere ingenui. Noi ci dobbiamo domandare se l'immediatezza dell'esperienza e del piacere di fronte alla mitologia ci è ancora in generale possibile.³⁹

La mitologia è concepita da Kerényi come «un tipo di accesso autonomo al reale»⁴⁰ e di fatto egli analizza il mito in quanto «contenuto d'esperienza».⁴¹ L'approccio ermeneutico è applicato ai miti per evidenziare il loro senso, il messaggio e le emozioni che possono esprimere. La conoscenza mitica viene proposta dallo studioso ungherese in qualità di modello cognitivo alternativo al pensiero scientifico. Kerényi pone i miti in una dimensione universale e parla di «momenti ideal-tipici che contraddistinguono la vita umana in situazioni di particolare rilievo emotivo ed esistenziale»⁴². Egli sostiene che la mitologia sia composta da uno specifico materiale, ossia il mitologema. Per mitologema s'intende nuovamente «racconti intorno a dèi, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi»⁴³ e la mitologia sarebbe «il movimento di questa materia: qualcosa di solido e tuttavia mobile, materiale e tuttavia non statico, bensì suscettibile di trasformazioni».⁴⁴

³⁹ C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri, 1976, p. 14.

⁴⁰ P. Mildonian, *Teorie e studi mitografici da Platone e Kerényi e oltre*, in P. Gibellini (ed.), *Il mito nella letteratura italiana*, V, *Miti senza frontiere*, Brescia, Morcelliana, 2009, p. 27.

⁴¹ A. Altobrando, *Il mito come forma e contenuto. Studio sulle possibilità e sul senso della coscienza e delle immagini mitiche attraverso i lavori di Cassirer e Kerényi*, Padova, Cleup, 2013, p. 12.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ C. G. Jung, K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, cit., p. 15.

⁴⁴ *Ibidem*.

Al pari della musica e della poesia, la mitologia renderebbe «il mondo molto più trasparente per lo spirito che non le spiegazioni scientifiche»⁴⁵ e l'unico approccio possibile ad essa sarebbe di trattare i mitologemi come «*opere*: [...] qualcosa che è già diventato oggetto autonomo che parla da sé, qualcosa a cui non si rende giustizia con interpretazioni e spiegazioni, bensì tenendo presente e lasciando che pronunci da sé il proprio senso».⁴⁶

La teoria di Kerényi non esaurisce la complessità del mito e per questo è necessaria una breve disamina dell'evoluzione dello studio del mito, per comprendere che cosa sia la sua sostanza e quali siano le sue funzioni.

Secondo Paola Mildonian, la maggior parte delle culture presenta allo stesso tempo due modelli mitologici:

- 1) il primo sintetizza i miti che sono stati affidati ai linguaggi non ritualizzati. La memoria dei tempi lunghi che li conserva si dischiude in forme simboliche che sono sempre riconoscibili in superficie, ma il cui significato si palesa solo parzialmente nel confronto con l'attualità della storia ed esige strumenti interpretativi desunti da campi di studio differenti;
- 2) il secondo modello si riferisce ai miti *in flagranti* che fanno parte di *corpus* culturali e rituali, sono sottoposti ad una interpretazione religiosa che ne regola l'uso ed esigono un'ininterrotta esegesi teologica che ne discuta il significato.⁴⁷

Il linguaggio mitologico s'identifica con il risultato della sovrapposizione di questi due modelli e costituisce un fattore fondamentale nel funzionamento di una data società. A partire da metà del XIX secolo, nasce la cosiddetta "scienza del mito", la quale è composta da più discipline: antropologia ed etnografia per lo studio del mito *in flagranti* da un lato, mentre dall'altro, per analizzare il primo modello, filosofia, psicologia, storia, semiotica e sociologia. Fino al Rinascimento, è ancora possibile parlare di esperienza mitica e per questo la scienza del mito non iniziò a svilupparsi, poiché quest'ultima è di fatto «quell'attività critica che indaga in termini razionali l'origine, la formazione, la

⁴⁵ Ivi, p. 18.

⁴⁶ Ivi, p. 16.

⁴⁷ P. Mildonian, *Teorie e studi mitografici da Platone e Kerényi e oltre*, cit., p. 30.

storia e i valori dei miti, trovando nel suo rigore razionale una compensazione al rimpianto per il perduto rapporto diretto con le epifanie mitiche».⁴⁸ Prima di giungere alla svolta ottocentesca, è possibile parlare di un predominio dell'analisi allegorica del mito, fino alla figura di Giambattista Vico. Infatti, «mentre la tradizionale interpretazione allegorica del mito si basava sulla presenza di un poeta saggio mediatore di verità attraverso le false immagini del mito, la prospettiva vichiana comporta l'affermazione decisa dell'autosignificazione del mito».⁴⁹ Vico riconosce l'autonomia del modo mitologico di accedere al reale e concepisce le immagini mitologiche degli antichi come «la legittima e al tempo stesso impossibile materia autonoma della verità parziale concessa dalla provvidenza agli antichi-primitivi».⁵⁰

La proposta vichiana non fu accolta fino al XIX secolo, quando si iniziò ad avvertire la crisi dell'approccio al mito. Ripercorrendo i passi di Vico, Philipp Buttmann e K.O. Müller definirono il mito in qualità di manifestazione di verità, ossia espressione legittima di un istante di formazione del sapere umano. Buttmann concepisce i miti come espressioni spontanee di ciò che gli antichi uomini vedevano e sapevano. Müller si spinge oltre e sostiene che nel pensiero mitologico l'immagine non sia scindibile da ciò che essa rappresenta, quindi che l'essenza della mitologia sia di congiungere inseparabilmente contenuto e forma, materiale e arte di modellarlo. Inoltre, egli ritiene che ogni mito sia legato al contesto in cui è nato ed è stato tramandato; quindi, una scienza del mito non può non affrontare questo aspetto. La prospettiva allegorica venne definitivamente superata e iniziarono a svilupparsi due diverse vie di ricerca, nonostante entrambi affermassero l'autonomia dei miti. Infatti, il metodo di Müller condusse allo sviluppo di un metodo esegetico di stampo storicista; mentre, la ricerca di Buttmann e «il gusto per i miti come formazioni di per sé dotate di senso»⁵¹ portarono alla negazione della scienza del mito come scienza, mettendo in luce l'inafferrabilità della sostanza del mito.

Un altro momento fondamentale nello sviluppo della scienza del mito è rappresentato dal dibattito che seguì l'uscita dell'opera di Friedrich Creuzer, intitolata *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (1810-1812). I due concetti fondamentali nell'opera del filologo tedesco sono simbolo e mito. Il simbolo è

⁴⁸ F. Jesi, *Il mito*, cit., pp. 30-31.

⁴⁹ M. Belponer, *Giambattista Vico. La fantasia dell'umanità fanciulla*, in P. Gibellini (ed.), *Il mito nella letteratura italiana, II, Dal Barocco all'Illuminismo*, Brescia, Morcelliana, 2009, p. 195.

⁵⁰ F. Jesi, *Il mito*, cit., p. 37.

⁵¹ Ivi, p. 43.

«espressione della verità in un'immagine, [...] è caratterizzato dall'istantaneità, è idea resa sensibile che cattura tutte le forze della nostra anima»⁵²; mentre, il mito risulta essere una veste non perfettamente trasparente del simbolo, tale da limitarlo, anche se Creuzer ne parla in termini positivi, pensando ai miti come diverse accezioni del simbolo. Il filologo tedesco sostiene che «una prima fase, remotissima, della religiosità umana e in particolare della religiosità greca, sia stata dominata da elementari e oggettive epifanie del divino nelle immagini e nelle forze della natura»⁵³ e che una seconda fase avesse poi elaborato queste esperienze del divino in una forma con funzioni narrative ed esplicative, secondaria al simbolo, ossia il mito.

Circa cinquant'anni dopo la pubblicazione del *Symbolik*, J.J. Bachofen riprese la tesi di Creuzer, ma a differenza di quest'ultimo, egli concepì il mito come testimonianza della storia umana, formulata in una lingua primordiale e perennemente attuale, ossia la lingua del simbolo. Il mito non si configura più come ostacolo del simbolo, ma come documento delle vicende umane. Per Bachofen il simbolo è «una realtà oggettiva che “riposa in se stessa”, che non rimanda ad altro che alla propria essenza»⁵⁴ e la storia umana è il complesso di queste realtà, quindi la mitologia ne rappresenta la documentazione.

La crisi della conoscenza scientifica della mitologia fu superata riconoscendo a quest'ultima uno statuto autonomo di veridicità, come dimostrano le svolte teoriche descritte. Tuttavia, quest'oggettività fu concepita secondo due modalità distinte: la prima ammetteva la mitologia come verità solo in relazione ai popoli antichi; mentre, la seconda estendeva questo valore veridico all'esistenza umana tutta, quindi riconoscendone il carattere di costante.

A questo punto, Furio Jesi sostiene che vi sia stata una netta bipartizione di orientamenti di pensiero «studiare il materiale mitologico con la consapevolezza che lo studio deve in ultima istanza promuovere l'*accettazione* della mitologia [...], oppure con la consapevolezza che lo studio deve trovare compimento nella *spiegazione* delle ragioni per cui il materiale mitologico si è plasmato in determinate forme».⁵⁵ La seconda corrente converse nel metodo storico⁵⁶, mentre la via dell'*accettare* diede risultati eterogenei, tra

⁵² P. Mildonian, *Teorie e studi mitografici da Platone e Kerényi e oltre*, cit., p. 66.

⁵³ F. Jesi, *Il mito*, cit., p. 48.

⁵⁴ Ivi, p. 50.

⁵⁵ Ivi, p. 57.

⁵⁶ Cfr. paragrafi 3.6 e 4.3 in F. Jesi, *Il mito*, cit.

cui Cassirer, Eliade, Kerényi e le teorie psicanalitiche. Tuttavia, prima di affrontare tali sviluppi, è necessario introdurre l'apporto dato dall'etnografia e dall'antropologia alla scienza del mito.

Nel 1926, Bronisław Malinowski pubblicò *Myth in Primitive Psychology*, uno studio etnografico sulla popolazione delle isole Trobriand. Quest'opera permise di superare la concezione del mito come protoscienza di Andrew Lang, il quale aveva a sua volta confutato la tesi del mito della natura.⁵⁷ Secondo Malinowski:

Myth as it exists in a savage community, that is, in its living primitive form, is not merely a story told but a reality lived. It is not of the nature of fiction, such as we read to-day in a novel, but it is a living reality, believed to have once happened in primeval times, and continuing ever since to influence the world and human destinies. [...] These stories live not by idle interest, not as fictitious or even as true narratives; but are to the natives a statement of a primeval, greater, and more relevant reality, by which the present life, fates, and activities of mankind are determined, the knowledge of which supplies man with the motive for ritual and moral actions, as well as with indications as to how to perform them.⁵⁸

L'antropologo sostiene che i miti siano vissuti dai popoli ritenuti primitivi al pari di precedenti del presente, in qualità di autorità giustificanti e termini di riferimento. Presso tali popolazioni, determinate azioni rituali e profane vengono effettuate, poiché legate ad avvenimenti accaduti in un tempo più antico della storia (ossia un tempo mitologico), i quali rappresenterebbero dei modelli da ripetere. Malinowski considera il mito in qualità di patente (*charter*) che legittima costumi, credenze e istituzioni. Le sue osservazioni lo portarono a determinare che i miti «avevano sempre finalità pratiche, che non somigliavano affatto alla scienza e non erano stati creati per soddisfare alcun bisogno di conoscenza»⁵⁹; tuttavia, egli sottovalutò eccessivamente alcune implicazioni speculative sottese a certi racconti mitologici da lui analizzati. Nonostante questo, poiché i miti venivano esperiti come veri precedenti del presente, *Myth in Primitive Psychology* e i seguenti lavori di stampo etnografico-antropologico dell'epoca vollero dimostrare che essi «non potevano quindi essere intesi né come simboli di qualcosa che essi stessi non

⁵⁷ Cfr. G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., pp. 33-50.

⁵⁸ B. Malinowski, *Myth in Primitive Psychology*, London, Norton, pp. 21 e 39.

⁵⁹ G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p. 57.

fossero, né, tanto meno, come risultati di elaborazioni aitiologiche, come spiegazioni pseudo-scientifiche di fenomeni naturali o di eventi storici». ⁶⁰

Partendo da queste considerazioni, Claude Lévi-Strauss elaborò un approccio strutturalista al mito. Il postulato su cui regge tale teoria è che la mente umana (*esprit*) sia strutturalmente uguale in ogni società, in qualsiasi luogo e momento storico. La prelogica lévy-bruhliana è confutata da Lévi-Strauss ne *La Pensée sauvage* (1962), nel quale dimostra che il pensiero selvaggio segue la stessa logica del pensiero occidentale «anche se non si applica a proprietà formali ed astratte, ma a qualità sensibili, dati della natura, che confrontati, distinti, opposti o correlati, permettono una lettura strutturata del cosmo e della società». ⁶¹ Data questa costante, secondo l'antropologo francese, i miti avrebbero la funzione di mediare le contraddizioni. I problemi generali e perenni dell'umanità si manifesterebbero in veste di opposizioni e il racconto mitologico istituirebbe modelli pseudo-logici in grado di rimediare alle contraddizioni stesse. Lévi-Strauss riconosce al mito «una sfera di esistenza e di significanza autonoma, esclusiva, entro la quale agiscono norme di variazione, associazione, metamorfosi, esse pure autonome, peculiari della mitologia, e traducibili [...] nel linguaggio delle operazioni algebriche». ⁶² Attraversare la strutturazione dei miti permetterebbe di penetrare la risposta mitica, con la quale l'umanità giustifica la sua esistenza e con cui gli esseri umani affrontano determinati problemi vitali, costanti nel tempo e nello spazio. Tuttavia, pur avendo partecipato in maniera feconda alla trattazione del mito, Lévi-Strauss eccede nella volontà di effettuare sempre un'analisi strutturale e binaria dei racconti mitologici, senza considerare altri fattori fondamentali come il mutare del contesto, l'arbitrarietà nella narrazione di un mito e l'accidentalità. ⁶³

Proseguendo lungo la via dell'*accettare*, è importante accennare al contributo fornito da Ernst Cassirer. Egli concepisce il mito, al pari della scienza e del linguaggio, in qualità di forma simbolica d'espressione, la quale non può essere compresa intellettualmente, poiché tautegorica, ossia «forma d'espressione autonoma, in cui lo spirito contrappone al mondo di fatti dell'esperienza un suo proprio mondo d'immagini:

⁶⁰ F. Jesi, *Il mito*, cit., p. 77.

⁶¹ P. Mildonian, *Teorie e studi mitografici da Platone e Kerényi e oltre*, cit., p. 77.

⁶² F. Jesi, *Il mito*, cit., p. 84.

⁶³ G. S. Kirk, *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Berkeley, University of California Press, 1975, pp. 73-83.

l'impressione pura opposta a quella derivata».⁶⁴ Il mondo è elaborato e rappresentato attraverso simboli, dei quali non è significativo il contenuto mitico, bensì la forma. Dal momento che il mito riflette sul reale secondo categorie totalmente differenti rispetto al pensiero empirico-scientifico, Cassirer esplicita il pericolo di razionalizzare i racconti mitici, in quanto si commetterebbe un'azione logocentrica.

Un'altra teoria significativa del Novecento è rappresentata dal pensiero di Mircea Eliade, il quale sostiene che ogni mito simboleggi l'era della creazione. Centrale nelle sue idee sono i concetti di ripetizione dell'azioni primordiali e di ritorno all'archetipo. Secondo Eliade, il mito sarebbe sempre fondamentalmente cosmogonico, poiché rievocherebbe l'ordine un tempo raggiunto, nel quale il caos indifferenziato del profano riceve forma e significato dal sacro. L'eterno ritorno proposto deve essere inteso come «ritorno a modelli, azioni esemplari, archetipi, che caratterizzano l'ontologia dell'uomo arcaico. [...] Tutta la vita arcaica è immersa nella sacralità della ripetizione, tesa a isolare il tempo dell'evento esemplare dalla realtà quotidiana».⁶⁵ Ogni racconto reintegra il passato mitico, permettendo di conservare l'ordine allora raggiunto e di partecipare al potere delle azioni divine *in illo tempore*.⁶⁶

In ultima istanza, è necessario ripercorrere brevemente le tesi psicologiche di Sigmund Freud e Carl Gustav Jung. Freud riconobbe modalità operative simili tra miti e sogni, sostenendo che entrambi potessero svolgere un ruolo nella vita dell'inconscio. Al pari dell'attività onirica, nei loro processi evolutivi, i racconti mitologici sarebbero stati soggetti ai meccanismi di condensazione, spostamento e rappresentazione. Inoltre, Freud si spinse più in là, poiché teorizzò che «i miti [...] corrispondono a residui deformati di fantasie di desiderio di intere nazioni, e cioè ai sogni secolari della giovane umanità».⁶⁷ Riconoscendo che i miti possono esplicitare alcune configurazioni dell'inconscio, Jung li considera come rivelazioni dell'inconscio collettivo. Fondamentale è il concetto di archetipo, ossia un'immagine che ricorrerebbe in tutte le manifestazioni della coscienza popolare. Ricchi di questi archetipi, i miti esprimerebbero le paure e gli impulsi inconsci delle società, siano esse antiche o moderne, e la loro espressione contribuirebbe all'equilibrio psichico dell'individuo e della collettività. La tesi junghiana risulta

⁶⁴ G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p. 79.

⁶⁵ P. Milonari, *Teorie e studi mitografici da Platone a Kerényi e oltre*, cit., p. 77.

⁶⁶ G. S. Kirk, *La natura dei miti greci*, cit., p. 61.

⁶⁷ S. Freud, *Opere (1905-1908)*, Vol. V, Torino, Boringhieri, 1972, p. 72.

particolarmente suggestiva, in quanto permetterebbe di esemplificare il ricorrere di specifici temi mitici in culture apparentemente distanti.

La rapida disamina effettuata permette di comprendere gli snodi fondamentali della ricerca mitografica; tuttavia, essa sicuramente non esaurisce la totalità degli approcci al mito e non affronta interamente la complessità delle tesi presentate. Nonostante questo, consente di sottolineare due aspetti significativi. In primo luogo, data l'ampia gamma di teorie sviluppate, è opportuno riconoscere la dimensione multifunzionale del mito. Un mito può essere apprezzato da un ascoltatore per differenti motivi, poiché può sottendere intenzioni o livelli di significato diversi. I vari metodi applicabili possono essere validi per alcuni miti e non per altri, oppure penetrare solo un determinato aspetto del mito. Ciononostante, sarebbe errato definire multifunzionali tutti i miti, poiché si correrebbe il rischio di applicare impropriamente delle teorie a un mito, travisandolo. Tuttavia, questo non esclude la possibilità di percorrere più vie per accedere a un dato mito. Il secondo aspetto riguarda la sostanza del mito. Una definizione completa di quest'ultima non è possibile e di fatto la scienza del mito equivale a una scienza di ciò che non c'è.⁶⁸ Per questa ragione, Furio Jesi propose il modello gnoseologico denominato “macchina mitologica”. Essa viene definita «un congegno che produce epifanie di miti e che nel suo interno, di là delle sue pareti non penetrabili, potrebbe contenere i miti stessi – *il mito* -, ma potrebbe anche essere vuoto»⁶⁹, quindi di fatto rappresenta il meccanismo attraverso il quale il mito viene reso accessibile alla ragione umana, divenendo mitologia. Di fatto, il mito è:

Qualcosa che esiste nell'immaginario e assume importanti significati di ordine esistenziale e comunitario: dotato di valore metafisico e religioso, il mito infatti tende a certificare come realtà i propri contenuti attraverso credenze e azioni di chi in esso si riconosce. Quale che sia il loro contenuto, i miti circolano, si mostrano come verità di ordine superiore, modellano universi mentali e generano conseguenze.⁷⁰

⁶⁸ F. Jesi, *Il mito*, cit., p. 82.

⁶⁹ Ivi, p. 105.

⁷⁰ E. Manera, *L'officina mitologica di Furio Jesi. Sulle prefazioni non pubblicate a “Materiali mitologici”*, in «Mythos», 13, 2019, consultato in data 8 marzo 2024. <http://journals.openedition.org/mythos/996>.

Data l'impossibilità di circoscrivere il mito, la proposta jesiana permetterebbe un avvicinamento per via negativa, evitando ogni manipolazione e strumentalizzazione di natura ideologica. Non potendo esperire *in flagranti* il mito, lo studioso deve limitarsi a studiare le immagini mitologiche e il loro processo di produzione, constatando che esse sono «etimologicamente finzioni e invenzioni, storiche e storicamente trasmesse, che gli esseri umani producono per pensare se stessi nel mondo».⁷¹ Sfruttare il dispositivo della macchina mitologica eviterebbe un'impropria ipostatizzazione del mito, esponendo la costruzione culturale che produce i materiali mitologici. Emerge nuovamente un aspetto già individuato affrontando lo studio di Bascom, ossia che i miti sono storie inscindibili dagli uomini che le raccontano.

Partendo da questi presupposti, la ricerca procederà indagando come, attraverso un processo di desacralizzazione, la letteratura, in particolare il genere fantascientifico, riceva e rielabori il mito, generando nuovi materiali mitologici.

⁷¹ Ivi p. 10

Capitolo II

Letteratura e mito

Secondo Robert Segal, il rapporto tra mito e letteratura assume diverse forme.⁷² La prima e più ovvia è rappresentata dalla ripresa e dalla rielaborazione di materiali mitologici all'interno di opere letterarie. Quest'aspetto si realizza nella presenza di specifiche figure e avvenimenti, oppure nella comparsa di determinate categorie (come l'eroe o il trickster) e tematiche mitiche.

Una seconda forma è l'origine mitica della letteratura. Tale ipotesi si produce dalla cosiddetta teoria ritualista del mito. Non affrontata nella disamina precedente, essa sostiene che tutti i miti siano strettamente legati ai rituali. Questa intuizione è da attribuire a W. Robertson Smith, studioso vittoriano dell'Antico Testamento; tuttavia, la sua fama si deve a J. G. Frazer, il quale la rese il presupposto fondamentale de *Il ramo d'oro* (*The Golden Bough*, 1890), a partire dalla seconda edizione del 1900. I critici letterari sostenitori della teoria affermano che, una volta slegato dal rituale, il mito diviene letteratura secolare. Infatti, quando ancora connesso al rituale, il mito è da loro considerato come letteratura religiosa, con funzioni esplicative e magiche. Reciso dal rito, esso diviene semplice commento.

Infine, l'ultima possibilità individuata è la concezione del mito come narrazione. Come già accennato, una delle principali teorie sul mito del XIX secolo considera i racconti mitici come protoscienza; quindi, valorizza il contenuto del racconto piuttosto che le sue modalità narrative. Le vicende raccontate rappresenterebbero una sorta di legge scientifica e la funzione del mito sarebbe esplicativa ed eziologica. Considerare il mito come letteratura risulterebbe una trivializzazione, poiché degraderebbe un'affermazione di verità a banale opera poetica. Successivamente, questa ipotesi fu osteggiata e si iniziò a considerare il mito non come una spiegazione, bensì come una storia, valorizzando la

⁷² R. Segal, *Myth and Literature*, in J. M. Losada Goya e M. Guirao Ochoa (a cura di), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Cambridge, Cambridge Scholars Pub, 2012, pp. 23-34.

sua capacità narrativa e non più quella esplicativa. Il mito non spiegherebbe il mondo, ma permetterebbe all'uomo di accettarlo e di sentirsi accettato da esso. Secondo coloro che concepiscono il mito come narrazione, questa funzione può essere assolta solo se si valutano i miti come racconti e non altro.

Quest'ultima configurazione del rapporto tra mito e letteratura è alla base della riflessione condotta sul mito da Hans Blumenberg. Infatti, il filosofo tedesco considera il mito come un racconto, la cui essenza è la caratteristica di poter essere rinarrato per via dell'altissimo potenziale di significatività. Il concetto di "rinarrabilità" presuppone la presenza di un nucleo stabile di contenuti (il mitologema kerényiano), il quale viene trasformato in maniera variabile, fino alla totale deformazione. Il racconto mitico vivrebbe «*del e nel* suo essere continuamente ricevuto e rielaborato in una incessante dinamica storica, all'interno della quale la ricezione coincide con la produzione; il mito si autoalimenta, il suo senso originario diventa il senso della sua ultima ricezione». ⁷³ Similmente alla scuola di Costanza (Jauss e Iser), l'atto ermeneutico della ricezione permette a colui che usufruisce del mito di conferire senso, organicità e coerenza a un contenuto altrimenti anonimo, frammentario ed eterogeneo. ⁷⁴ L'elaborazione dei contenuti mitologici consentirebbe di orientare la realtà e di confrontarsi con essa, allontanando ciò che terrorizza e angoschia l'individuo. Di fatto, il mito è concepito al pari di un meccanismo cognitivo in grado di stabilizzare la realtà e depotenziare la violenza della legge evolutiva.

Il concetto di macchina mitologica agisce allo stesso modo del processo di elaborazione di Blumenberg, poiché il modello gnoseologico di Jesi assolve funzioni apotropaiche e poietiche, ossia permette che la vita trovi una ragione anche nel caos e negli aspetti indeterminati dell'esistenza umana. Di fatto, sia Jesi che Blumenberg «riconoscono l'impossibilità della scomparsa della forma mitica: la dinamica ricezione-elaborazione e la macchina mitologica spiegano come i contenuti mitologici, separati dalla loro origine e dalla loro funzione più antica, siano sempre ripresi, variati e dotati di nuovi significati facendosi figure dell'autodeterminazione». ⁷⁵ Per i seguenti motivi, il mito entra necessariamente in relazione con la letteratura, soprattutto in periodi, come il

⁷³ E. Manera, *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012, p. 106.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ *Ivi*, p. 108.

Novecento, nei quali l'esistenza umana e la percezione di quest'ultima subiscono delle alterazioni radicali.

Il mito può essere considerato alla stregua di un intertesto della letteratura, ma dalla costituzione particolare.⁷⁶ Infatti, i segnali intertestuali del mito possono determinarsi in forme differenti, a partire dalla citazione fino alla consonanza tematica, e questo può avvenire secondo modalità più o meno volontarie. L'intertexto mitico è caratterizzato dalla plasmabilità, la quale si realizza in quanto il mito tende a funzionare non tanto come un "testo", quanto come una materia culturale diffusa, acquisita attraverso singoli testi, ma non totalmente identificabile con essi. Se il mito è modificabile a piacimento, questo si deve al fatto che non sempre il rapporto che un testo intrattiene con un dato mito è di carattere intertestuale o ipertestuale, ma piuttosto si dovrebbe parlare di rapporto transtestuale.⁷⁷ Si parla di transtestualità, poiché la relazione non è tra due testi, bensì tra un testo e un repertorio culturale, il quale non è delimitabile a precise singole opere. Inoltre, la transtestualità mitica è composta da tre poli: il testo, il mito pretestuale e una seconda opera che interpreta quest'ultimo. Per questo motivo, Bart Van Den Bossche sostiene sia più corretto parlare di arcitesto o macrotesto piuttosto che di intertesto, in quanto i primi due termini rappresenterebbero meglio la transtestualità, intesa sia come rapporto con una rete di testi ripresi e rielaborati sia come un legame con una serie di vicende, trame, interpretazioni e sviluppi appartenenti all'immaginario culturale collettivo, ma non riconducibili esclusivamente a determinate fonti letterarie.

Nel processo di manipolazione transtestuale, il mito subisce due azioni: la trasformazione e l'elaborazione.⁷⁸ Il primo caso identifica le varie modalità nelle quali si presenta la relazione transtestuale con un mito in un'opera letteraria. Questa operazione presenta tre livelli: il modo semantico, il modo espressivo e il mito come ipotesto lessicalizzato.

Nel modo semantico si compiono azioni di trasformazione su contenuti, immagini, temi e motivi che nell'immaginario comune sono percepiti come mitici. Così facendo, si adotta «una prospettiva interpretativa che privilegia una visione del mito come repertorio di rappresentazioni la cui dimensione semantica si può cogliere e trasformare in modo

⁷⁶ B. Van den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Firenze, Franco Cesati, 2007, p. 34.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ *Ivi*, p. 35.

relativamente indipendente dalla loro concreta espressione e dal concreto contesto culturale da cui provengono». ⁷⁹ Invece, le trasformazioni di tipo espressivo sono legate a tecniche narrative e stilistiche connotate in senso mitico. Tali procedimenti espressivi possiedono una connotazione mitica principalmente perché adottati in una gamma di testi e generi, i quali hanno ricoperto il ruolo di canali di trasmissione dei miti tradizionali, come ad esempio la fiaba, la favola e il poema epico. Questa casistica esalta l'importanza del mito nel testo letterario, poiché afferma la capacità di attivare determinate interpretazioni attraverso il ricorso a soluzioni narrative (poche digressioni descrittive, assenza di analisi psicologica, ritmo narrativo serrato), strutture organizzative (ritmo ternario), simboli e metafore, tipiche del mito. L'ultimo livello è legato alla trasformazione di un mito preciso, più o meno circoscrivibile in una determinata area geografica o culturale. Il suddetto mito può essere richiamato in maniera esplicita, essere semplicemente alluso e subire manipolazioni di entità variabile. Tuttavia, i richiami possono essere talmente lievi e generici da non poter essere più considerati effettive tracce intertestuali. In questo caso, il rapporto tra mito e testo letterario è da riscontrare nei contenuti, negli sviluppi narrativi e nell'organizzazione testuale. Si può quindi parlare di «un *modello analogico* – caso limite tra il mito come modo semantico e il mito come ipotesto –, il che comporta che determinati episodi, situazioni, intrecci di un testo letterario saranno considerati “mitici” in virtù dell'affinità strutturale con episodi o situazioni a questo modello analogico». ⁸⁰

Ripreso dalle speculazioni di Blumenberg, il concetto di elaborazione intende considerare ogni manifestazione culturale che rimanda in qualche maniera al mito come un esempio di lavoro storico su di esso. Tutte le espressioni, rifrazioni, definizioni ed interpretazioni del mito sono considerate elaborazioni, poiché «ne esplorano le possibili ramificazioni e ne garantiscono la produttività storica». ⁸¹ Ogni elaborazione del mito necessariamente si confronta con la versione del mito che intende trasformare (prodotto di una determinata realtà storica) e con le circostanze storiche in cui avviene questa trasformazione. Inoltre, spesso questa attività elaborativa è accompagnata da una coscienza critica, la quale permette un confronto tra contesti culturali diversi, che può sfociare nello sviluppo di nuove posture mentali per affrontare il reale. Un altro aspetto

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ivi*, p. 36.

⁸¹ *Ivi*, p. 37.

importante riguardo le diverse elaborazioni dei miti è legato a come esse si rapportano alle varie teorie sull'origine del mito. Che esse affermino l'inattualità o l'eterna attualità del mito, comunque risultano rilevanti fintantoché «circoscrivono forme di produttività storica dello stesso».⁸² Tuttavia, se si considererà il mito non più compatibile con la realtà moderna, si avrà un'elaborazione funzionale alla contemplazione dell'assenza e della perdita del mito. Al contrario, pensando al mito come costante, l'elaborazione permetterà l'attualizzazione di quest'ultimo in un contesto moderno. Da una parte, la letteratura sarebbe concepita come una custode della memoria del mito, favorendo un atteggiamento luttuoso e malinconico. Dall'altra, l'elaborazione letteraria permetterebbe la continuazione del mito. Le versioni frutto della riscrittura dovrebbero essere considerate nuove varianti del mito e le loro differenze verrebbero considerate dipendenti da fattori contestuali. Nonostante questo, l'identità del mito non risulterebbe intaccata. Inoltre, in questo caso, secondo Van Den Bossche, la continuità tra mito e letteratura agirebbe a un livello più profondo, poiché «il poeta non soltanto sarebbe particolarmente esperto nel decifrare i meccanismi costitutivi del mito e le sue manifestazioni nella realtà moderna, ma può anche legittimamente pretendere al ruolo di *mitopoieta*, di creatore ed inventore di nuovi miti».⁸³

Analizzare i processi di trasformazione e di elaborazione del mito in un determinato contesto letterario permette di comprendere come esso «percepisce e concepisce le proprie idee direttrici, preoccupazioni ed aspirazioni alla luce della configurazione complessiva dei saperi e delle pratiche artistiche e culturali».⁸⁴ Determinate le coordinate relazionali tra mito e letteratura, ora si indagherà il ruolo che esso ricopre all'interno del genere fantascientifico.

Fantascienza e mito

Nella prefazione a *The Future of Eternity: Mythologies of Science Fiction and Fantasy* (1982), Casey Fredericks sostiene che «science fiction is fundamentally involved with myths. The two have to be discussed together; without some understanding of how myths and science fiction are intimately connected, we cannot answer the question as to

⁸² Ivi, p. 39.

⁸³ Ivi, p. 40.

⁸⁴ Ivi, p. 11.

whether SF is or is not an important literature». ⁸⁵ Questa affermazione non solo definisce il mito quale uno degli elementi fondativi della fantascienza, ma allo stesso tempo dichiara la necessità di approfondire la sua funzione, affinché possa essere riconosciuto il valore letterario di un genere, il quale per un lungo periodo è stato considerato paraletteratura.

Nelle sue espressioni migliori, la fantascienza si caratterizza come una letteratura cognitiva, ossia in grado di indagare e riflettere sulle grandi questioni filosofiche, sociali e psicologiche dell'esistenza umana. Attraverso la speculazione, l'extrapolazione e l'analogia, la letteratura fantascientifica genera un mondo altro (solitamente una realtà futura, oppure contemporanea all'autore, ma alterata in maniera variabile da plausibili innovazioni scientifiche), con il fine di affrontare i germi dell'avvenire, con le sue speranze e paure. Nonostante gli avvenimenti si sviluppino spesso in scenari futuristici, è importante sottolineare che «un racconto è sempre anche storia, e la fantascienza è sempre anche un certo tipo di racconto storico finzionale. [...] la fantascienza significativa è in effetti un modo specifico e indiretto di commentare il contesto collettivo dell'autore». ⁸⁶ Le vicende fantascientifiche si originano da fatti passati, i quali corrispondono al presente dell'autore; quindi, le opere di fantascienza sono equiparabili a delle elucubrazioni condotte sulla realtà di chi le produce. Tuttavia, queste meditazioni non hanno carattere profetico, bensì probabilistico, poiché la profezia presuppone la realizzazione di un futuro univoco, mentre la fantascienza è incentrata sull'indeterminatezza e la pluralità dei mondi possibili. La science-fiction scandaglia i limiti e i confini del reale, congetturando la forma dell'ignoto, attraverso un continuo processo di ipotesi e verifica. Riprendendo le parole di Solmi «la science-fiction non è profezia, ma una proiezione appassionata dell'oggi su di un avvenire mitico: e per questo aspetto partecipa della letteratura e della poesia». ⁸⁷ Tuttavia, nonostante la razionalità sia alla base di questa specifica letteratura, si deve anche riconoscere il rifiuto della totale fiducia nel razionalismo da parte della fantascienza. I racconti fantascientifici riconoscono e abbracciano «quel lato oscuro, negativo, demoniaco dell'individualità umana che invano gli Illuministi e tutti i pensatori

⁸⁵ C. Fredericks, *The Future of Eternity. Mythologies of Science Fiction and Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, p. IX.

⁸⁶ D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino, 1985, p. 105.

⁸⁷ S. Solmi, *Della favola, del viaggio e di altre cose*, cit., p. 140.

di stampo razionalista hanno cercato di negare». ⁸⁸ L'irrazionale trova ampia cittadinanza all'intero della letteratura fantascientifica e sotto questo aspetto è evidente il legame con la mitologia.

Secondo Fredericks, i miti sono importanti nella cultura moderna per due ragioni: «their ability to refine and extend imaginative thought» e per «their ability to help human thinking focus on still *unknown* aspects of reality». ⁸⁹ Inquadrate all'interno della dimensione fantascientifica, queste due ragioni motivano la massiccia presenza del mito, poiché quest'ultimo amplifica le possibilità di indagare l'ignoto da parte della science fiction. Di fatto, la fantascienza «utilizza la facoltà miticizzante per conoscere il mondo in cui viviamo, un mondo profondamente formato e trasformato dalla scienza e dalla tecnologia; e la sua originalità risiede nel fatto che essa utilizza la facoltà mitizzante su materiale nuovo». ⁹⁰ Ciononostante, la presenza di materiali mitologici all'interno delle opere fantascientifiche non garantisce che si stia usando la facoltà di costruire miti. Per questa ragione, si dovrà riflettere attentamente sul concetto di fantascienza come nuova mitologia.

Un primo livello di interazione tra mito e fantascienza è legato all'utilizzo del materiale mitologico per scoprire idee e personaggi che possano stimolare o su cui basare la creazione di nuove realtà finzionali. Numerosi scrittori e scrittrici di fantascienza hanno ammesso di aver sfruttato i miti antichi come fonte per la realizzazione degli intrecci e degli sviluppi narrativi dei loro romanzi. ⁹¹ Tale pratica è chiamata “furto” da Ursula Le Guin e rappresenterebbe una funzione integrante di una sana letteratura, la quale può anche produrre opere d'arte piacevoli, senza però portare a nessuna creazione o conoscenza nuova. Oltre a questo tipo di furto, la scrittrice statunitense ne invoca un altro, più distruttivo e autodistruttivo. ⁹² In questo caso, il mito è utilizzato senza rispettare il suo statuto di simbolo e per questo viene razionalizzato, divenendo un'allegoria, ossia una morta equivalenza.

Un'altra possibile configurazione del rapporto tra science fiction e mitologia è la presenza di motivi mitologici all'interno dei racconti fantascientifici. Per esemplificare questo aspetto, è sufficiente pensare all'opera che ha inaugurato la fantascienza moderna,

⁸⁸ D. Ghezzi, *Fantascienza e mito*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1988, p. 116.

⁸⁹ C. Fredericks, *The Future of Eternity. Mythologies of Science Fiction and Fantasy*, cit., p. 37.

⁹⁰ U. K. Le Guin, *Il linguaggio della notte*, cit., p. 65.

⁹¹ C. Fredericks, *The Future of Eternity. Mythologies of Science Fiction and Fantasy*, cit., p. 4.

⁹² U. K. Le Guin, *Il linguaggio della notte*, cit., p. 66.

ossia *Frankenstein* (1818) di Mary Shelley, il cui titolo completo è *Frankenstein: or The Modern Prometheus*. Ovviamente, il personaggio di Prometeo non compare direttamente nel romanzo, ciononostante un mero richiamo al suo nome nel titolo fornisce determinati schemi di pensiero, i quali verranno soddisfatti con il procedere della narrazione. Il mito di Prometeo evoca fin da subito il tema della tecnologia (sia essa il fuoco o la creazione di un nuovo essere) e di come definisca la cultura umana e il rapporto dell'umanità con il mondo naturale. Nel libro *Mythology in the Modern Novel: A Study of Prefigurative Techniques* (1971), John White esemplifica questo meccanismo:

Rather than being viewed in isolation, mythological motifs will be related to the more general technique of prefiguration, a literary device which embraces both this and other kinds of patterning in the presentation of character and plot. A myth introduced by a modern novelist into his work can prefigure and hence anticipate the plot in a number of ways. Although an awareness of sources is declining, the ideal reader can still be expected to be familiar with most prefigurations beforehand, just as the novelist himself was when he wrote the work. And because it is better known than the new work, the myth will offer the novelist a shorthand system of symbolic comment on modern events. "Prefiguration" is a useful word to describe this relationship, since it suggests "coming before" and hence offering a comparison with a whole configuration of actions or figures.⁹³

Richiamando un certo mito, l'autore offre al lettore determinate chiavi di lettura, poiché sfrutta la conoscenza di un materiale culturale noto per generare aspettative e guidare l'interpretazione. Come nel romanzo modernista, anche in questo caso il mito possiede due funzioni: una ordinatrice e una denotatrice di significati latenti. La tecnica della prefigurazione non deve essere percepita come una limitazione, anzi essa promuove una lettura attiva dei racconti fantascientifici. Tuttavia, le aspettative generate possono anche essere disattese, contestate e sottoposte a ironici stravolgimenti. In questo senso, la science fiction si avvicina a un uso del mito postmodernista, con tutte le doverose cautele che una simile definizione comporta. Infatti, una parte della letteratura fantascientifica ha intrattenuto con la mitologia un rapporto ludico, utilizzandola per creare intricati giochi letterari (si pensi a Tenn, Harness e Heinlein).

⁹³ J. White, *Mythology in the Modern Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 11-12.

Siffatte forme della relazione tra mito e fantascienza hanno portato alcuni lettori e una parte della critica a definire la science fiction una nuova mitologia. Tuttavia, come sostiene David Ketterer in *New Worlds for Old: The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature* (1974), in questo caso non si può parlare di una nuova mitologia, quanto di uno sterile rinnovamento di vecchi miti, di una mera riscrittura.⁹⁴ Allo stesso modo, Frederic Jameson critica la «so-called mythical SF», poiché trova «a spurious comfort in the predetermined unity of the myth or legend which serves it as an organizational device».⁹⁵ Queste osservazioni non negano i processi di trasformazione ed elaborazione, più o meno sofisticati, ai quali il mito va incontro nel genere fantascientifico, ma mettono in dubbio l'effettiva capacità mitopoietica della fantascienza. A tali affermazioni, ispirata dalla teoria archetipica di Jung, si oppone Ursula Le Guin, la quale sostiene invece che:

Il mito autentico può servire per migliaia di anni come fonte inesauribile di speculazione intellettuale, di gioia religiosa, di ricerca etica, e di rinnovamento artistico. [...] Come tutti gli artisti, lo scrittore di fantascienza cerca di costruire e fare uso di questo collegamento o ponte tra il conscio e l'inconscio, in modo che anche i suoi lettori possano intraprendere il viaggio. Se l'unico strumento che usa è l'intelletto, produrrà solamente copie o parodie senza vita degli archetipi che vivono negli abissi della sua stessa mente, e nelle grandi opere d'arte e della mitologia. Se abbandona l'intelletto, probabilmente immergerà la sua personalità e il suo talento in un umido di submiti senza cervello, essi stessi rozze e deboli parodie delle loro origini archetipe. L'unica strada che porti all'autenticamente collettivo, all'immagine viva e significativa in ognuno di noi, sembra passare per l'autenticamente personale. Non l'impersonalità della ragione pura; non l'impersonalità delle «masse»; ma l'irriducibilmente personale, l'io. Per arrivare agli altri, l'artista entra dentro di sé. Usando la ragione, egli entra deliberatamente nell'irrazionale. Più lontano va dentro di sé, più vicino arriva all'altro.⁹⁶

⁹⁴ D. Ketterer, *New Worlds for Old. The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1975, pp. 76-77.

⁹⁵ F. Jameson, *Generic Discontinuities in SF: Aldiss's "Starship"*, in «SFS», 1 (1974), p. 65.

⁹⁶ U. K. Le Guin, *Il linguaggio della notte*, cit., pp. 68-69.

Si delineano quindi due differenti accezioni. La prima concepisce la fantascienza al pari di una mitologia, poiché maneggia materiali mitologici, i quali vengono sfruttati primariamente come delle figure retoriche dell'*inventio* e della *dispositio*. Diversamente, la seconda ipotesi attribuisce una capacità mitopoietica alla science fiction, la quale sarebbe in grado di sfruttare una facoltà miticizzante su un nuovo materiale. Le due possibilità non si escludono a vicenda e possono coesistere. Ciononostante, è possibile delineare anche una terza casistica. Infatti, come si dimostrerà, il genere fantascientifico e la mitologia assolvono funzioni simili e sfruttano meccanismi analoghi, per questo motivo si può parlare di fantascienza come mitologia, pur sottolineando le differenze presenti tra le due.

Lo straniamento

Secondo Thomas e Marilyn Sutton, dal momento che sia il mito che la scienza riflettono l'irrefrenabile curiosità dell'uomo per le sue origini e il suo destino, entrambi «can be seen as a particular human means of structuring the universe».⁹⁷ Tuttavia, essi enfatizzano aspetti diversi delle strutture universali che erigono. Il mito focalizza la sua attenzione sull'origine, poiché comprendendo quest'ultima è possibile accedere alla propria *raison d'être*, potendo così sviluppare un'adatta condotta esistenziale. Al contrario, la scienza studia l'origine solo per poter meglio delineare l'esistenza futura. Questo diverso focus si trasferisce poi alla fantascienza, nella quale è possibile parlare di pluridimensionalità temporale.⁹⁸ Tutte e tre le dimensioni temporali sono coinvolte, poiché gli avvenimenti hanno i loro presupposti nel passato, si dipanano in un presente storico e generano delle conseguenze nel futuro. Nella science fiction, è centrale l'azione del divenire. Essa concerne le vicende e la psicologia dei personaggi, nonché le strutture sociali, politiche e istituzionali. Al contrario, la dislocazione temporale nel mito è di carattere monodimensionale. Il personaggio esegue le sue azioni nel presente ed esse rappresentano l'oggetto d'osservazione principale. Non c'è spazio per la trasformazione psicologica, a regnare è la stabilità. Queste due diverse dislocazioni determinano anche l'utilizzo di diversi generi della narrativa: il romanzo per la fantascienza (data la centralità

⁹⁷ T. Sutton e M. Sutton, *Science Fiction as Mythology*, in «Western Folklore», 28, 4 (1969), p. 231.

⁹⁸ D. Ghezzi, *Fantascienza e mito*, Torino, Tirrenia Stampatori, cit., p. 118.

del cambiamento) e il poema epico o l'inno per il mito (per adeguarsi alla sua immutabilità).

Un altro scarto temporale significativo è rappresentato dalla diversa collocazione delle vicende rispetto al tempo dell'autore. La monodimensionalità mitica conduce al passato, mentre la pluridimensionalità fantascientifica quasi sempre al futuro. Infatti, «il mito, incarnazione di un paradigma etico e filosofico, rappresenta nel passato idealizzato l'epoca della dignità assoluta, di un livello assiologico non più raggiunto in seguito, ma al quale gli uomini contemporanei devono comunque rifarsi, se non altro per evitare la catastrofe».⁹⁹ Il mito spiega e organizza il mondo, ma soprattutto permette all'individuo di collocarsi in una determinata posizione, rispondendo alla ricerca d'identità dell'umanità. Dall'altra parte, la fantascienza proietta nel futuro le questioni del presente, vagliando possibili scenari, in cui l'uomo può aver trascorso se stesso. Di fatto, pur con le loro differenze, mito e fantascienza riflettono sui limiti e i confini dell'essere umano. Entrambi alleviano la paura dell'ignoto, affinché sia garantita la continuità della razza umana. Nel compiere questa azione, essi sono accomunati da uno stesso meccanismo, ossia lo straniamento.

Il concetto di straniamento fu proposto per la prima volta nel 1917 dal formalista russo Viktor Šklovskij, in un saggio intitolato *L'arte come procedimento*. Secondo il critico, lo straniamento è tipico del linguaggio poetico e mira a sottrarre l'oggetto dall'automatismo della percezione, trasmettendo la sua impressione come visione e non riconoscimento, affinché si possa sentirne il divenire, recuperando il senso della vita.¹⁰⁰ Successivamente, Bertolt Brecht definisce questo atteggiamento «la raffigurazione che lascia bensì riconoscere l'oggetto, ma al tempo stesso lo fa apparire estraneo»¹⁰¹, paragonandolo allo sguardo meravigliato con cui Galilei osservò il pendolo e attraverso il quale ne comprese le leggi. La visione straniante è un dispositivo cognitivo e creativo allo stesso tempo, il quale permette di acquisire non conoscenze, ma nuovi sistemi di comprensione, che possono sviluppare nuovi mondi percettivi.

Nello scritto *Sulle fiabe*, J.R.R. Tolkien illustra egregiamente lo straniamento nelle opere fantastiche, utilizzando il termine "ristoro" per definire che cosa ottiene il lettore

⁹⁹ Ivi, p. 119.

¹⁰⁰ V. Šklovskij, *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 10-12.

¹⁰¹ B. Brecht, *Scritti teatrali. Volume II*, Torino, Einaudi, 1975, p. 170.

dall'esperienza di un universo immaginario alternativo, una volta ritornato nel suo mondo:

Dovremmo guardare ancora il verde, ed essere nuovamente stupiti (ma non accecati) dall'azzurro, dal giallo, dal rosso; dovremmo incontrare il centauro e il drago, e poi fors'anche all'improvviso scorgere, al pari degli antichi pastori, pecore, cani, cavalli - e beninteso lupi. [...] Il ristoro [...] è un riguadagnare, un ritrovare una visione chiara. [...] Dobbiamo, in ogni caso, pulire le nostre finestre, in modo che le cose viste con chiarezza possano essere liberate dalla tediosa opacità del banale o del familiare – dalla possessività.¹⁰²

Questo concetto messo in luce dallo scrittore britannico illumina un altro aspetto dello straniamento. Infatti, oltre a permettere il confronto con sistemi cognitivi precedentemente sconosciuti, la percezione straniante consente anche di incidere in modo creativo su ciò che già si sa, facendo sembrare sconosciuto per un po' il familiare, affinché si possa conoscerlo in un modo nuovo e più completo.

Lo straniamento può essere riscontrato sia nei racconti mitologici che nelle opere di narrativa fantascientifica. In *Myth: Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures* (1970), Kirk identifica una tipo speciale di immaginazione alla base del mito, da lui chiamata genericamente “fantasy”:

Fantasy deals in events that are impossible by real-life standards; but in myths it tends to exceed the mere manipulation of the supernatural and express itself in a strange dislocation of familiar and naturalistic connexions and associations. [...] It includes more than causality; indeed, all the rules of normal action, normal reasoning and normal relationships may be suspended or distorted. The hero suddenly becomes the villain or vice versa; minor actions turn out to have profound consequences; transformations of humans into trees, animals, natural substances or stars require no more explanation than, and seem just as arbitrary as, the sudden shifts in time and space.¹⁰³

¹⁰² J. R. R. Tolkien, *Albero e foglia*, Milano, Bompiani, 2004, p. 73.

¹⁰³ G. S. Kirk, *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, cit., pp. 268-269.

La definizione di Kirk è simile al concetto di straniamento prima presentato. Pur non essendo peculiare esclusivamente del mito, poiché condiviso con la science fiction e il fantasy, la dislocazione straniante è fondamentale per i racconti mitologici, tant'è che si potrebbe affermare che un mito si possa concepire come una narrazione finzionale, retta da effetti dislocanti. Secondo Fredericks, il mondo così generato è definibile "undifferentiated", poiché «they are inclusive and synthetic in those very qualities in which the normal "real" world is imagined to be analytical, exclusive, and defined».¹⁰⁴ Questo aspetto è illustrato da diversi studiosi del mito con il concetto di *coincidentia oppositorum*, ossia la dissoluzione delle normali antitesi del mondo umano, come la linea tra vita e morte, oppure tra animato e inanimato. La categoria del trickster (Prometeo o Loki per esempio) rappresenta adeguatamente tale funzione, in quanto la sua figura agisce al pari di un mediatore di opposti, nel quale non troviamo semplicemente la presenza di qualità opposte, ma anche la possibilità che esse si trasformino l'una nell'altra.¹⁰⁵

Nel confronto con un mito si sospendono i preconcetti riguardo la realtà e le leggi che regolano l'universo umano, al fine di proiettarsi in un altro sistema di operazioni e relazioni. L'individuo si apre a nuove possibilità e impossibilità, abbandonando i normali limiti umani e giungendo a una rinnovata capacità di esperire il reale. Il mito sarebbe quindi un dispositivo dalla funzione dinamica, non statica e immutabile. Il radicale straniamento offerto dal mito «can enrich our pool of imaginative resources, can stretch our intellectual potential, and then that sensibility – which, after all, can be educated by all kinds of experiences besides myths – can be deployed for dealing with reality. Myths need not require intellectual or educational monism, as its positivist and Marxist critics would have us believe».¹⁰⁶

Come il mito, anche la fantascienza sfrutta il meccanismo dello straniamento, generando un mondo alternativo rispetto a quello conosciuto. Riprendendo la nota definizione di Darko Suvin, «la fantascienza è, dunque, un genere letterario le cui condizioni necessarie e sufficienti sono la presenza e l'interazione di straniamento e cognizione, e il cui principale procedimento formale è una cornice immaginaria alternativa all'ambiente empirico dell'autore».¹⁰⁷ Questa realtà alternativa è generata a

¹⁰⁴ C. Fredericks, *The Future of Eternity. Mythologies of Science Fiction and Fantasy*, cit., p. 41.

¹⁰⁵ C. Lévi-Strauss, *The Structural Study of Myth*, in «The Journal of American Folklore», 68, 270 (1955), pp. 440-444

¹⁰⁶ C. Fredericks, *The Future of Eternity. Mythologies of Science Fiction and Fantasy*, cit., p. 48.

¹⁰⁷ D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, cit., p. 23.

partire da un'ipotesi finzionale, la quale viene sviluppata dalla dimensione cognitiva con un totalizzante rigore scientifico.¹⁰⁸ Tuttavia, il meccanismo straniante fantascientifico differisce rispetto agli altri, poiché si realizza in maniera diversa. Infatti, in *Structural Fabulation* (1975), Robert Scholes sostiene che:

In Shklovsky's theory it is the *form* of the message which restores stoniness to the stone. Because the message is complex, difficult – in a word, poetical – it prevents our habitual response and opens our eyes to the reality of the object. But in SF this estrangement is more conceptual and less verbal. It is the new idea that shocks us into perception, rather than the new language of the poetic text.¹⁰⁹

Utilizzando le parole di James Gunn, «in science fiction the idea became king; the situation, superior to the character; the character, a kind of purified vehicle for the idea. [...] Ultimately, of course, it is environment that matters to science fiction, to us, and to the human race».¹¹⁰ La dimensione cognitiva risulta essere alla base della letteratura fantascientifica, quindi un giudizio critico deve necessariamente essere elaborato a partire da questo aspetto, valorizzando allo stesso tempo lo stile e il linguaggio.

La fantascienza mira a dar forma alle trasformazioni più radicali dell'uomo, del suo universo, del tempo e dello spazio, allontanandosi dalla realtà presente abbastanza da sfociare nel territorio del mito e dei suoi eventi sovranaturali. Se non è possibile parlare di miti, quanto meno è possibile riscontrare un'aurea mitica. Per affrontare questa questione, sarà necessario ricorrere nuovamente all'idea di Suvin.

In *Le metamorfosi della fantascienza* (*Metamorphoses of Science Fiction*, 1979), Darko Suvin, pur riconoscendo l'uso dello straniamento come atteggiamento di fondo e come strumento formale dominante anche nel mito, differenzia categoricamente la fantascienza da quest'ultimo.¹¹¹ Infatti, la science fiction considera le leggi che regolano ogni periodo storico, in particolare il proprio, come mutabili e perciò soggette a una possibile osservazione cognitiva. Al contrario, il mito è posto agli antipodi dell'approccio cognitivo, poiché concepisce le relazioni umane come fisse e determinate, assolutizzando

¹⁰⁸ Ivi, p. 21.

¹⁰⁹ R. Scholes, *Structural Fabulation*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1975, p. 47.

¹¹⁰ J. Gunn, *Alternate Worlds. The Illustrated History of Science Fiction*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1975, pp. 214-215.

¹¹¹ D. Suvin, *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, cit., p. 22.

e addirittura personificando motivi percepiti come costanti.¹¹² Proprio nel voler spiegare l'essenza dei fenomeni, il mito si distanzia dalla fantascienza, la quale invece affronta la realtà nella sua variabilità e nelle sue possibilità. Allo stesso tempo, Suvin afferma che «la finzione può essere formalmente o morfologicamente analoga al mito, ma non è in se stessa mito»¹¹³, poiché la letteratura possiede delle caratteristiche mitomorfe. In quanto genere letterario, la fantascienza sarà altrettanto mitomorfa, e ciò sarà riscontrabile nell'uso dello straniamento finzionale, nelle trame, nei personaggi e nelle situazioni. Tuttavia «ogni tentativo di trasferire l'orientamento metafisico della mitologia e della religione alla fantascienza, [...] darà come risultato solo pseudomiti personali, fantasy frammentari o frammentari racconti di fate». Il mito incontra la fantascienza in maniera genuina solo se si pone come schema formale e non come visione del mondo:

L'uso di credi religiosi o di situazioni mitiche come materiale storico si pone invece ad un diverso livello di strutturazione finzionale. Quando questi elementi mitici vengono estratti – mediante una trasposizione, per così dire, nella chiave demistificatoria della fantascienza – da un paradigma mitico e adattati ad un paradigma fantascientifico, il risultato è perfettamente legittimo, spesso addirittura egregio. Come sempre, nel caso singolo il critico dovrà fidarsi del proprio tatto letterario e del proprio senso della misura per penetrare questa intricata duplice unione di mimetismo e parassitismo, per poter decidere a quale tipo di interazione fra fantascienza e mito di trovi davanti.¹¹⁴

Sottoposto a queste manipolazioni, il materiale mitologico aumenta il potenziale cognitivo, permettendo di indagare più a fondo i confini dell'umano e della sua visione del mondo. Generando un mondo alternativo, la science fiction consente all'uomo di addomesticare l'ignoto, in maniera simile al mito, come messo in luce precedentemente attraverso le concezioni di Jesi e Blumenberg. Costruito sullo straniamento, il nuovo universo viene razionalizzato tramite spiegazioni e speculazioni scientifiche, le quali rendono naturali le leggi non naturalistiche della realtà fantascientifica. Questa caratteristica differenzia il genere fantascientifico da quello fantastico e dalla mitologia,

¹¹² Ivi, pp. 22-23.

¹¹³ Ivi, p. 43.

¹¹⁴ Ivi, p. 45.

poiché, per esistere, la realtà della fantascienza necessita di basi scientifiche, atte a legittimare la relazione con il cosiddetto “mondo zero” (ossia il mondo non finzionale), mentre nelle narrazioni fantastiche e mitiche questo non è necessario. Tuttavia, è possibile affermare che ogni finzione fantastica possiede del potenziale mitologico, fintantoché genera un immaginario alternativo alla presente concezione della realtà da parte dell’uomo.

Intesa come genere, la fantascienza si confronta con nuove forme di pensiero e di speculazione, non necessariamente scientifiche, le quali possono aiutare l’uomo ad affrontare, attraverso l’immaginazione, le frontiere dell’ignoto, tra cui il futuro. Di fatto, la letteratura fantascientifica riflette criticamente su come le nuove conoscenze incidono sulla coscienza dell’umanità e sulle sue capacità percettive. La fantascienza reagisce al progressivo ed esponenziale aumento di conoscenza verificatosi nell’età contemporanea, configurandosi come «the search for a definition of man and his status in the universe which will stand in our advanced but confused state of knowledge».¹¹⁵ La science fiction non tratta solo la relazione che l’uomo ha con l’universo, ma anche la relazione che egli ha con l’aumento sproporzionato del sapere, il quale ha messo in crisi la posizione dell’essere umano nel cosmo.

Proprio in questa situazione, in un ambiente intellettualmente instabile, dove la realtà stessa inizia ad essere sempre più incomprensibile e sconosciuta, «myths provide us with the outer limits of our visionary capacities».¹¹⁶ Infatti:

With their blurring of the distinction – or at least the boundary – between life and death, between man as we know him empirically and man as possessing ever greater transcendent powers in the heroes of legend and the gods of cosmology, we stretch our potential to conceive, and we expand our intellectual sensibilities so that we can react with comprehension and empathy to a maximal range of conceptions.¹¹⁷

Nel mezzo di una ingente molteplicità di visioni di un potenziale futuro, prima di sceglierne una, è necessario comprendere quali di esse siano possibili. Forse, nel loro stato originale, i miti non erano altro che desideri di un’esistenza perfetta e incorruttibile,

¹¹⁵ B. W. Aldiss, *Billion Year Spree. The True History of Science Fiction*, New York, Doubleday, 1973, p. 8.

¹¹⁶ C. Fredericks, *The Future of Eternity. Mythologies of Science Fiction and Fantasy*, cit., p. 63.

¹¹⁷ *Ibidem*.

oppure paure di una realtà ancora più spaventosa. Tuttavia, la scienza moderna ha dimostrato che alcuni di questi irrealizzabili scenari a metà tra il sogno e la realtà possono essere esplorati cognitivamente. L'uomo moderno può speculare su questi sogni e incubi mitologici, acquisendo una maggiore consapevolezza di sé, in particolare riguardo alla portata, ai limiti e alla storia dei propri prodotti e processi mentali. In particolare, i miti «can lend a direction and purpose to the more organized, “scientific” facet of his intellect as he questions what is most desirable or dreadful in his potential future».¹¹⁸ I miti e i loro contenuti stranianti possono quindi rappresentare una fonte perpetua di libertà intellettuale, nonché uno schema di pensiero alternativo al paradigma scientifico-tecnologico, quando considerato l'unica via per comprendere la realtà. Ad oggi, la mitologia rimane ancora una soluzione vitale per comprendere e organizzare le nostre conoscenze, soprattutto in un periodo di così vertiginosa espansione di quest'ultime.

La fantascienza pone alla sua base la libertà di pensiero, per questo motivo a nessuna interpretazione della realtà è concesso divenire rigida ortodossia. Nelle narrazioni fantascientifiche, la capacità umana di comprendere il mondo è in continua evoluzione, poiché l'universo stesso è perennemente mutevole. L'utilizzo della mitologia in maniera critica, umoristica ed antiautoritaria permette di potenziare le possibilità d'analisi del mondo, evitando di cristallizzare il paradigma interpretativo con cui si affronta la realtà. La mitopoiesi fantascientifica consente all'umanità di orientarsi nell'ignoto:

In modern SF mythology, humanity is a self-creator. [...] We are ultimately responsible for our own beliefs and opinions. Science fiction mythology proper concentrates on what humanity might make of itself in the future, whereas the religious/cultic posture is to accept whatever the transhuman authority has in store for us. Intellect, personal decision-making, criticism are all important to the mythopoesis of SF, as are increased moral and social consciousness. [...] Cults and religions substantialize their visions (i.e. declare that their eschatologies and prophecies are actual empirical models of reality), whereas the sense of SF myth-making is always one of a make-believe alternative to the normal empirical world.¹¹⁹

¹¹⁸ Ivi, p. 64.

¹¹⁹ Ivi, p. 176.

Nella science fiction, l'elemento meraviglioso e fantastico non è nascosto o demistificato, ma presentato come un effetto riconoscibile, il quale determina il cambiamento più o meno radicale della percezione del mondo da parte dell'essere umano. La componente ipotetica dei racconti fantascientifici è esibita e avverte il lettore del carattere finzionale dell'opera. La fantascienza trascende lo iato tra immaginazione e intelletto razionale, rivolgendosi sia alla realtà interiore dell'uomo (la mente e le sue proiezioni) che all'esterno, ossia l'universo sconosciuto e inesplorato. La mitopoiesi fantascientifica «succeeds in wedding the analytical/critical mode of thought usually associated with science to the mystical/visionary, which is an inclusive and synthetic mode of thought evident in myth, cult, and religion».¹²⁰ È quindi possibile pensare che il genere fantascientifico possa ricomporre l'apparente frattura tra le due culture, paventata da Snow.

In particolare, sono individuabili tre miti proposti dal genere fantascientifico: l'incontro con il superuomo, la macchina e l'alieno.¹²¹ Il primo caso pone l'essere umano di fronte al cambiamento della sua specie. Tema già presente in *Frankenstein*, questo mito riflette sull'ingegneria genetica e le alterazioni biologiche, indagando su che cosa sia l'essere umano e su che cosa sarà in futuro. L'incontro con la macchina cerca di comprendere come potrebbe essere una futura interazione tra l'umanità e le macchine da essa create, di fatto problematizzando il concetto di intelligenza e di essere vivente. Infine, l'ultimo mito destabilizza ulteriormente la posizione dell'uomo all'interno dell'universo, portando l'umanità ad affrontare altri sistemi di pensiero, sollevando la possibilità di un confronto impossibile.

Alla luce di queste riflessioni, è possibile affermare che per le trasformazioni e le rielaborazioni dei materiali mitologici, per la sua capacità mitopoietica, per l'affinità del meccanismo straniante e per la continua ricerca di dar forma all'ignoto, la fantascienza può essere accostata alla mitologia. Nei prossimi capitoli, la ricerca procederà verificando questi elementi nella produzione di un autore solitamente legato ad opere di altro genere, ossia Primo Levi.

¹²⁰ *Ibidem.*

¹²¹ *Ivi*, pp. 178-180.

Capitolo III

Primo Levi come autore fantascientifico

La scelta di Primo Levi come caso di studio per analizzare i rapporti tra mitologia e fantascienza è dettata da due fattori fondamentali: la cospicua presenza del mito all'interno della produzione leviana e l'ampia gamma di racconti fantascientifici pubblicati dallo scrittore torinese. Tuttavia, prima di concentrarsi sul connubio di questi due elementi, è necessario tratteggiare il panorama fantascientifico italiano e la posizione che Levi ricopre al suo interno.

Per lungo tempo, la fantascienza italiana è stata bistratta e misconosciuta sia a livello nazionale che internazionale. Infatti, se nelle antologie, enciclopedie e raccolte di studi critici di fantascienza è possibile trovare scrittori francesi, tedeschi, latino-americani, russi, giapponesi o cinesi, difficilmente questo avviene per quanto riguarda autori italiani.¹²² La definizione stessa dei confini del genere fantascientifico italiano risulta difficoltosa. Come sostenuto da Arielle Saiber:

Some people (Italians and not) may propose the Futurists, or Italo Calvino as possible SF authors, and then retract the offer, realizing that these writers' future-related or science-related writings do not, for the most part, quite fit the genre, at least not the "generic", Anglo-Saxon one. Others might think of Tommaso Landolfi, Dino Buzzati, Primo Levi, or Italo Svevo – who did write what would be considered excellent SF – although not be able to name a SF novel or short story authored by them.¹²³

Al di là della complessità legata all'individuazione di che cosa sia fantascienza, la diffidenza nei confronti del genere da parte di editori e critici italiani ha contribuito

¹²² Cfr. Appendice I e II in A. Saiber, *Flying Saucers Would Never Land in Lucca: The Fiction of Italian Science Fiction*, in «California Italian Studies», 2, 1 (2011).

¹²³ Ivi, p. 2.

affinché esso fosse relegato in un ghetto critico, dal quale si sta emancipando solo recentemente. Di fatto, questa ostilità ha rallentato la penetrazione in Italia della fantascienza e ha ritardato l'esame critico di opere fondamentali. Ad alimentare questa situazione hanno concorso non solo ragioni culturali, ma anche di carattere estetico.

In primo luogo, bisogna considerare le condizioni storiche nelle quali si sviluppa la produzione editoriale della fantascienza negli Stati Uniti d'America (la patria per antonomasia della science fiction) e l'Italia. Durante la prima parte del XX secolo, gli USA portarono avanti un ingente processo d'industrializzazione e si affermarono come una delle principali potenze mondiali. In questo clima di forte ottimismo, era presente un'incrollabile fiducia nel progresso scientifico-tecnologico, il quale avrebbe garantito una continua e sempre più ampia espansione, non solo verso il suolo terrestre. Queste condizioni e l'intraprendenza di Hugo Gernsback permisero la nascita della fantascienza statunitense, la quale viene fatta coincidere con la pubblicazione del primo numero della rivista «Amazing Stories», nell'aprile del 1926. Al contrario, nello stesso periodo, l'Italia si trovava in una situazione di difficoltà, nella quale regnava un senso d'ingiustizia in seguito del mancato rispetto delle promesse da parte degli alleati dopo la Prima guerra mondiale. La critica situazione economica e il pregiudizio nei confronti della cultura scientifica rispetto a quella umanistica impedirono all'Italia di favorire un'evoluzione industriale e tecnologica del paese. Per questa ragione, gli scrittori italiani non furono stimolati ad includere una prospettiva tecnico-scientifica all'interno delle loro opere. In più, il basso tasso di alfabetizzazione e la mancanza di una classe media abbastanza ampia da permettere di sostenere qualsiasi tipo di genere narrativo popolare ostacolarono la diffusione della fantascienza, nonostante fumetti e fotoromanzi di vari generi (anche fantascientifico) furono prodotti e divennero abbastanza conosciuti tra le due guerre.¹²⁴ Una simile realtà complicava non solo la diffusione della fantascienza attraverso testi in lingua straniera tradotti, ma anche la produzione di opere in lingua italiana, poiché esse non sarebbero state lette data la mancanza di pubblico. Oltre a questo, la conoscenza ristretta dell'italiano al di là dell'Italia rappresentava un enorme ostacolo, in quanto i costi di traduzione e distribuzione erano parecchio elevati.

Un altro fattore ostacolante di rilievo è individuabile nell'atteggiamento ostile e sospettoso di molti intellettuali e critici di sinistra, i quali osteggiarono la cultura di massa,

¹²⁴ Ivi, p. 8.

perseguendo una prospettiva adorniana, e videro in termini negativi qualsiasi prodotto statunitense, poiché espressione della modernità, la quale era concepita come un'epoca di barbarie.¹²⁵

Inoltre, è possibile riscontrare un'ossessione da parte del popolo italiano nei confronti del passato, la quale avrebbe rallentato la crescita della fantascienza in Italia. Infatti, «with a past so rich and so omnipresent in Italy's daily life, turning one's gaze up toward a future potentially not as bright as its past might be difficult».¹²⁶ Tuttavia, proprio questo forte legame con il passato favorirà in seguito una cospicua produzione di uchronie da parte degli autori fantascientifici italiani, offrendo «a Vichian long view of the cycles of time and what may be coming for all nations».¹²⁷

Un fattore d'ostacolo molto meno considerato è rappresentato dalla preferenza delle correnti del Verismo e del Neorealismo nelle arti. Nonostante a primo impatto si possa reputare la fantascienza in una posizione diametralmente opposta rispetto alla corrente verista e a quella neorealista; come precedentemente dimostrato, la science fiction è strettamente legata alla dimensione sociale, politica e culturale nella quale viene prodotta, in maniera più o meno evidente. Tuttavia:

Perhaps Italy could no longer imagine itself as a dominator of peoples and worlds; perhaps the idea of invaders was too familiar and something they wanted to forget; and maybe robots and time travel were too alien in a primarily agrarian nation to seem possible. Yet Italian realism is also known for its inclination toward pessimism, and when paired with a religious bent, its fatalism. SF is excellent at imagining the worst possible scenarios for just about every action and reaction. Its frequent pre- and post-apocalyptic, dystopic visions of despair parallel much of what a newly-formed nation that went through two wars, a dictatorship, and extensive poverty experienced. Perhaps SF was seen as too frightening in its predictions, and too real. Italy had a great deal on its hands in terms of its identity-building and survival to be imagining more wars, intruders, and technologies they had not even begun to

¹²⁵ P. Antonello, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, in E. Scarpellini e J.T. Schnapp (a cura di), *ItaliAmerica. L'editoria*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 99-100.

¹²⁶ A. Saiber, *Flying Saucers Would Never Land in Lucca. The Fiction of Italian Science Fiction*, cit., p. 12.

¹²⁷ *Ibidem*.

cultivate. The (alternative and/or displaced) “realities” that SF offered were not ones early and mid-twentieth-century Italy was ready to face.¹²⁸

In ultima istanza, Arielle Saiber sostiene che la Chiesa cristiana cattolica possa aver influenzato la mancata crescita del genere fantascientifico in Italia, non proibendo direttamente le opere di fantascienza, ma soddisfacendo gli stessi bisogni emotivi e psicologici soddisfatti da quest’ultime.¹²⁹

A questi fattori socioculturali si affiancano altre ragioni di natura critico-letteraria. Innanzitutto, il pregiudizio antiscientifico ereditato dalla dottrina crociana ha ritardato di anni l’analisi critica e il confronto intellettuale con le tematiche scientifiche. Ciononostante, la distanza maggioritaria è da individuare nei criteri esegetici utilizzati nella valutazione di un’opera letteraria. Infatti, la fantascienza tende a valorizzare i concetti, il soggetto e la narrazione, tralasciando in parte le questioni stilistiche analizzate nei testi di carattere realistico. L’interesse del lettore di science-fiction è concentrato sulla «perspicuità, fondatezza e soprattutto novità dell’invenzione o dell’ipotesi affacciata in questi racconti».¹³⁰ Gran parte dei critici letterari italiani non furono in grado di valutare correttamente le opere di fantascienza, poiché, oltre alla scarsa cultura tecnico-scientifica, non possedevano «strumenti categoriali adeguati a comprendere e descrivere un genere che può essere inteso solo facendo riferimento a categorie extra-letterarie»¹³¹, mancando di inquadrare il fenomeno nella dimensione della cultura di massa. Per questo motivo, nonostante il genere fantascientifico penetrò nel mercato editoriale italiano dagli Anni ’50 in poi, la critica di testi fantascientifici si sviluppò con netto ritardo e per lungo tempo alcune opere non furono considerate in maniera opportuna e altre vennero tralasciate.

Il genere fantascientifico in Italia

In Italia, la ricezione della fantascienza e l’inizio della sua fortuna editoriale cominciarono a partire dagli anni Cinquanta, in seguito ai mutamenti economici, politici e culturali che interessarono il paese in quel periodo. Da nazione prevalentemente

¹²⁸ Ivi, p. 13.

¹²⁹ Ivi, pp. 13-14.

¹³⁰ S. Solmi, *Della favola, del viaggio e di altre cose*, cit., p. 134.

¹³¹ P. Antonello, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, cit., p. 101.

agricola, l'Italia divenne una delle principali potenze industriali del mondo e questo mutò completamente l'assetto del popolo italiano. Infatti, cambiarono gli stili di vita, i riferimenti culturali e i modelli di consumo, soprattutto a causa dell'influenza degli Stati Uniti d'America. Iniziò a svilupparsi una vera e propria industria culturale, la quale portò al rinnovamento e all'espansione delle case editrici, nonché alla diffusione di nuove forme d'intrattenimento, su tutte la televisione. Inoltre, l'espansione dell'educazione elementare e media permise l'accesso al mondo della lettura ad un numero sempre maggiore di persone. Si usufruì sempre di più di media come le riviste e i fumetti, i quali contribuirono a diffondere la cultura in fasce della popolazione solitamente estranee ad altre influenze mediatiche. L'Italia fu proiettata nella società dei consumi e la situazione di benessere generò un giudizio positivo nei confronti del progresso industriale e tecnologico. In questo scenario, la fantascienza trovò terreno fertile per la sua fioritura. Tuttavia, è importante notare che essa non si inserì in un totale vuoto immaginativo o di genere.¹³² Infatti, i libri di H.G. Wells e Jules Verne erano ampiamente conosciuti e soprattutto l'autore francese influenzò scrittori come Enrico Novelli e Luigi Motta. Inoltre, Emilio Salgari aveva già pubblicato il romanzo distopico *Le meraviglie del duemila* (1903) e altri racconti come *Alla conquista della luna* e *Negli abissi dell'oceano*, mentre i futuristi avevano prodotto alcuni romanzi d'anticipazione come, per esempio, *Mafarka* di Filippo Tommaso Marinetti nel 1910 e *La fine del mondo* di Vincenzo Fani Ciotti nel 1921. Infine, è possibile individuare una serie di racconti proto-scientifici in varie riviste italiane dell'epoca, come messo in luce dall'antologia di Gianfranco De Turrís.¹³³ Queste esperienze rimasero però isolate e solo dagli anni '50 in poi si può parlare di una produzione e diffusione sistematica della science fiction nella penisola italiana.

Le prime riviste di fantascienza pubblicate in Italia furono «Scienza fantastica», il cui primo numero uscì nell'aprile 1952, e «Mondi Nuovi», pubblicata a partire da agosto dello stesso anno. Entrambe non ebbero una lunga vita editoriale, poiché la prima cessò la pubblicazione nel marzo 1953 e la seconda pubblicò per soli tre mesi. Di fatto, a rendere la fantascienza una categoria editoriale e un genere popolare fu la rivista «Urania» (novembre 1952). Alla rivista fu affiancata una collana di romanzi, «I Romanzi di Urania» (ottobre 1952, poi solamente «Urania»), la quale rappresentò il vero strumento di

¹³² P. Antonello, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, cit., pp. 104-105.

¹³³ Cfr. G. De Turrís (a cura di), *Le aeronavi dei Savoia. Protofantascienza italiana 1891-1952*, Milano, Nord, 2001.

diffusione, poiché il periodico cessò nel dicembre del 1953. Inizialmente, nei «Romanzi d'Urania» furono pubblicate le traduzioni dei maggiori scrittori del genere, in particolare anglosassoni e francesi, costituendo una raccolta esaustiva di autori e tendenze principali.

Dietro all'ideazione di «Urania», vi è la figura sfaccettata di Giorgio Monicelli (1910-1968), il quale fu suo curatore fino al 1961 e al quale si deve anche il termine «fantascienza», utilizzato per la prima volta nel volume numero uno de «I Romanzi di Urania», il 10 ottobre 1952. Monicelli fu per lunghi anni collaboratore esterno per la Mondadori, occupandosi in particolare della traduzione di autori statunitensi per la collana «Medusa». In seguito, fu assunto come dipendente nel 1935 per curare l'edizione italiana di «Topolino». Tra il '35 e il '36, collaborò a «Il Cerchio Verde», un settimanale che pubblicava racconti statunitensi polizieschi, d'avventura e fantascientifici, nonché resoconti di fatti paranormali, e successivamente, tra il 1939 e il 1940, a «Il giornale delle meraviglie», il quale si occupava di divulgazione scientifica in senso lato. Proprio in questo periodo, egli propose alla Mondadori di lavorare a una rivista fantascientifica, ispirandosi a «Astounding Science Fiction», senza avere successo.

Solo nel dopoguerra, notato il crescente interesse oltreoceano per la science fiction, i Mondadori accolsero le richieste di Monicelli e gli proposero di accostare alla rivista anche una serie di romanzi. Dall'ideazione nel 1950 alla pubblicazione dei primi numeri passarono due anni, poiché, come testimoniato dall'amico e collaboratore Orlando Bernardi, «la preparazione di Urania fu lunga anche perché Giorgio volle assolutamente accumulare un piccolo patrimonio di contratti prima di debuttare: infatti, quando la collana dei romanzi esordì, c'erano già almeno cinquanta o sessanta testi acquistati [...] anche per tagliare le gambe alla concorrenza, prima ancora che potesse nascere».¹³⁴ Molto materiale di «Urania» fu preso da «Galaxy Science Fiction», mensile statunitense di circa 160 pagine pubblicato a partire dal 1950. Delle 78 storie pubblicate nei 14 numeri, 56 di queste erano riprese dal modello statunitense, il quale pubblicava non tanto *hard sf*, quanto autori carichi di satira come Pohl e Kornluth, ricchi di humor come Sheckley, oppure attenti alla dimensione sociale come Bester e Sturgeon.¹³⁵ L'esperienza di «Urania» permise al genere fantascientifico di diffondersi in Italia; tuttavia, a questo fatto non seguì un immediato sviluppo di una produzione fantascientifica italiana. Infatti, se

¹³⁴ Luigi Cozzi, *Tra le sabbie di Marte con Giorgio Monicelli*, in «Mystero», 13, 2001, p. 46.

¹³⁵ P. Antonello, *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, cit., p. 114.

Monicelli pubblicò 15 romanzi (11 come principali dei fascicoli e 4 a puntate in appendice) e diversi racconti scritti da autori italiani¹³⁶, già a partire dal 1959 questa presenza iniziò a diminuire, giungendo a scomparire definitivamente quando la gestione passò a Fruttero nel maggio 1962.

Oltre ad «Urania», a testimoniare l'attenzione sempre più crescente per la fantascienza, vi furono le due antologie pubblicate da Einaudi: *Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza* (1959) a cura di Sergio Solmi e Carlo Fruttero e *Il secondo libro della fantascienza* (1961), non più curato da Solmi, ma da Fruttero e Franco Lucentini (quest'ultimo collaborerà ad «Urania» insieme a Fruttero a partire dal 1964). È importante segnalare che nella prima antologia non comparivano autori italiani, eccezion fatta per Fruttero, il quale utilizzava però uno pseudonimo.

Gli anni '60 videro aumentare notevolmente l'interesse nei confronti della science fiction italiana con le pubblicazioni di autori italiani su «Interplanet», «Gamma» e «Nova SF», nonché con l'uscita dell'antologia *I Labirinti del terzo pianeta. Nuovi racconti italiani di fantascienza* (1964) a cura di Gilda Musa e Inisero Cremaschi. Inoltre, furono fondate «Futuro» e «Galassia», riviste improntate principalmente alla produzione fantascientifica italiana. Tuttavia, sono sempre dello stesso periodo le famose affermazioni di Fruttero su un ipotetico atterraggio di un disco volante a Lucca, il cui racconto non avrebbe funzionato come storia fantascientifica, ma sarebbe risultato perlomeno una rappresentazione parodica della vita provinciale italiana.¹³⁷ Inoltre, pratica comune fin dagli anni Cinquanta, molti scrittori pubblicavano sotto pseudonimi anglicizzanti, poiché garantiva una maggiore attrattività.

Un'altra importante svolta si ebbe a partire da metà anni '70 in poi, quando iniziarono a nascere le prime case editrici di fantascienza come Nord, Libra, Fanucci, Dall'Oglio, Sugar e Armenia. Nel 1978, a Palermo si tenne il primo Convegno internazionale di fantascienza, il quale vide la partecipazione di illustri figure della science-fiction mondiale, tra cui Brian Aldiss, Jean Baudillard, Frederic Jameson e Darko Suvin. Di fatto, questo avvenimento rappresentò una sorta di riconoscimento da parte del

¹³⁶ Cfr. nota 44 in G. Iannuzzi, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Milano, Mimesis, 2017.

¹³⁷ A. Saiber e U. Rossi, *Introduction: Italian SF: Dark Matter or Black Hole?*, in «Science Fiction Studies», 42, 2 (2015), pp. 210-211.

mondo accademico. Infine, negli anni Novanta esordirono Valerio Evangelisti e Nicoletta Vallorani, i quali riuscirono a raggiungere definitivamente il grande pubblico.

Per lungo tempo, nel panorama letterario italiano, l'atteggiamento nei confronti del genere fantascientifico fu contraddistinto da un'ambiguità di fondo. Da un lato, come dimostrato, l'interesse per la fantascienza di autori stranieri era molto forte e veniva assecondato dalle scelte e dalle pubblicazioni editoriali. Dall'altra parte, gli autori italiani stentavano a emergere (per l'ostilità della critica e delle case editrici), ricorrendo più volte a identità fittizie per pubblicare i loro lavori.¹³⁸

Attualmente, «italian SF magazines, book series, websites, fansites, and critical studies in Italian show that Italian SF narrative is, in fact, alive and, although often underground and veiled in the last century, has a remarkably rich and fascinating past».¹³⁹ Questa vivacità critica ha permesso di analizzare nuovamente e con categorie più adatte una serie di opere di importanti autori italiani, le quali all'inizio non vennero assegnate al genere fantascientifico a causa dello stigma associato alla fantascienza in Italia. Inoltre, come sostiene Domenico Gallo in un articolo del 2015:

The relation between Italian sf and the mainstream is further complicated by the fact that the mainstream often ignored (and sometimes still ignores) the existence of this genre or had a partial and superficial knowledge of it; hence, when mainstream writers adopted a narrative mode beyond the limits of realism, their ignorance or limited awareness of the genre and its history led them either to formulate their own models or belatedly to “rediscover” or “reinvent” models that already existed. [...] Even before the 1990s, authors such as Primo Levi, Italo Calvino, Mario Soldati, and Guido Morselli consistently explored sf territories, while others wrote only one or very few sf works. They wrote with very different styles, influenced by very different literary, political, social, and artistic ideas.¹⁴⁰

¹³⁸ Cfr. G. Iannuzzi, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, cit. e G. Iannuzzi, *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, Milano, Mimesis, 2015.

¹³⁹ A. Saiber, *Flying Saucers Would Never Land in Lucca. The Fiction of Italian Science Fiction*, cit., p. 4.

¹⁴⁰ D. Gallo, *Fantascienza Outside the Ghetto: The Science-Fictional Writings of Italian Mainstream Authors*, in «Science Fiction Studies», 42, 2 (2015), p. 251.

Nello stesso articolo, Gallo elenca una serie di scrittori, i quali hanno prodotto opere considerabili come fantascientifiche. Tra di essi compaiono Corrado Alvaro, Tommaso Landolfi, Dino Buzzati, Ennio Flaiano, Guido Morselli, Primo Levi, Italo Calvino, Paolo Volponi, Carlo Cassola, Giuseppe Berto e Mario Soldati. Questo procedimento di ricollocazione non deve essere inteso come un inutile atto di pignoleria, al contrario, esso permette di approfondire ulteriormente la figura degli autori e di indagare con maggiore precisione i loro scritti.

Di seguito, si procederà a illustrare il rapporto di Primo Levi con la science fiction e le ragioni per le quali parte della sua produzione appartiene al genere fantascientifico.

Le raccolte fantascientifiche di Primo Levi

Nel 1966, uscì per Einaudi il libro *Storie naturali*, scritto da Damiano Malabaila e sul quale compariva una fascetta, scelta dall'editore, che recitava «Fantascienza?». Il risvolto di copertina definiva i racconti della raccolta come quindici «divertimenti», i quali «non è sufficiente classificare [...] sotto l'etichetta della fantascienza», poiché «vi si possono trovare satira e poesia, nostalgia del passato e anticipazione dell'avvenire, epica e realtà quotidiana, impostazione scientifica e attrazione dell'assurdo, amore dell'ordine naturale e gusto di sovvertirlo con giochi combinatori, umanesimo ed educata malvagità». Sempre dal risvolto di copertina era facile comprendere che Damiano Malabaila altri non era che Primo Levi, il quale aveva già pubblicato due opere sull'Olocausto. È interessante soffermarsi su un paio di aspetti. Il primo è legato al termine «divertimenti», che da un lato rende bene l'umorismo che contraddistingue l'opera, ma dall'altro sottolinea la distanza con la produzione testimoniale di Levi, ossia una produzione seria e impegnata. La seconda questione è legata alla caratterizzazione di questi racconti, i quali sarebbero più che semplice fantascienza, ma di fatto gli aspetti che segnerebbero questo scarto sono perfettamente riconducibili a elementi tipici del genere fantascientifico. A comporre questa presentazione fu Italo Calvino¹⁴¹, il quale già nel 1961, dopo aver letto alcuni racconti poi confluiti in *Storie naturali*, espresse apprezzamento per i racconti «fantabiologici» dello scrittore torinese.¹⁴² Anche in questo

¹⁴¹ OI, p. 1507.

¹⁴² I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 695-696.

caso è opportuno soffermarsi sull'aggettivo coniato da Calvino. Esso sottolinea «che l'origine della fantasia di Levi risiede nel tema del “bios”, della vita, e mette implicitamente in comunicazione i temi biologici e sociali di *Se questo è un uomo* con le fantasie narrative delle novelle»¹⁴³; allo stesso tempo «sospende i racconti di Levi in una zona tra il fantastico di tipo più tradizionale [...] e il fantascientifico, in via di definizione proprio grazie alle due antologie einaudiane, senza racchiuderla in una formula rigida».¹⁴⁴ Si potrebbe pensare alla volontà di sospendere il giudizio in mancanza di strumenti adeguati alla definizione di questi racconti; tuttavia, il testo contenuto nel risvolto di copertina cinque anni dopo testimonia la ritrosia nel definire la raccolta come esclusivamente fantascientifica.

Un ulteriore aspetto da indagare è legato all'adozione dello pseudonimo di Damiano Malabaila. La scelta fu della casa editrice Einaudi e non dello scrittore torinese. Infatti, in una lettera del primo agosto 1966, Roberto Cerati esprime tutta la sua incertezza riguardo la volontà di Primo Levi di voler firmare con il proprio nome la raccolta:

Non le nascondo tutte le mie perplessità circa la legittimazione di paternità. Se io fossi Primo Levi lo firmerei con un pseudonimo. E mi [sic] spiego perché. Non sarebbe mistero per alcuno, critico o lettore, che il signor X sarebbe lei. Detto a mezza bocca, insinuato nei colloqui, o filtrato attraverso la catena degli amici la cosa finirebbe per avere una carica simpatica ed utile. *Simpatica* perché sottintenderebbe nell'autore un vezzo, un estro, una ritrosia, un gentile pudore che, lungi dal relegare una qualsiasi parte del suo ingegno ad una scala di valori minori o maggiori, semplicemente li diversificherebbe sul piano della offerta ai suoi amici lettori. Se Gianfranco Contini desse alle stampe uno squisito libro di ricette, avrebbe tutta l'attenzione che i critici dedicano all'illustre filologo, ed il pubblico dell'uno e dell'altro versante. *Utile* perché è ben più facile fare leva e presa sul lettore della *Tregua* con un pseudonimo-fantascienza, che viceversa. Del resto, non sarebbe possibile vendere un Levi-fantascienza ammiccando ad un Levi-*Tregua*. Lei ben lo capisce.¹⁴⁵

¹⁴³ OI, p. 1505.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ F. Cassata, *Fantascienza?*, Torino, Einaudi, 2016, p. 35.

I racconti fantascientifici non erano reputati da Einaudi all'altezza delle opere precedenti e per questo motivo era necessario scindere il Levi-testimone dal Levi-scrittore di finzione. Il giudizio della casa editrice su *Storie naturali* è ben esemplificato dal paragone di Cerati con l'ipotetico libro di ricette di Gianfranco Contini. Già nella lettera di Calvino emergeva il pregiudizio nei confronti della science fiction, dalla quale Levi si sarebbe salvato solo grazie al suo umorismo e al suo garbo.¹⁴⁶ Questo scetticismo si mantenne poi anche nella scelta della fascetta, la quale invitava a interrogarsi sull'appartenenza al genere fantascientifico da parte della raccolta.

La generale diffidenza dell'epoca da parte degli intellettuali italiani nei confronti della fantascienza probabilmente spiega il comportamento ambivalente di Primo Levi nel definire fantascientifici i racconti di *Storie naturali*. In un'intervista a «Il Giorno» del 7 agosto 1963, sostenne che la fantascienza «comporta una quantità di temi che mi divertono e mi appassionano. La vedo come dei racconti morali travestiti, mascherati».¹⁴⁷ Al programma televisivo *L'approdo*, il 27 settembre dello stesso anno, egli accennò di aver scritto «qualche racconto di genere mal definibile, di genere fantastico, direi».¹⁴⁸ Il 4 gennaio del 1966, rispondendo a Edoardo Fadini in merito alla messa in scena de *La bella addormentata nel frigo, Il versificatore e Il sesto giorno*, Primo Levi definì questi ultimi fantascienza e affermò che l'ambiguità del genere fantascientifico rispecchiasse la sua natura anfibia di chimico e scrittore.¹⁴⁹ Tuttavia, le dichiarazioni che meglio sintetizzano le sue posizioni durante gli anni Sessanta, sono contenute in un'intervista concessa a Maria Grazia Leopizzi nel 1965, poi confluita quasi interamente nel risvolto di copertina di *Storie Naturali*.¹⁵⁰ In quell'occasione, Levi parlò di «venti racconti di fantascienza», i quali cercavano di raccontare «un vizio di forma che vanifica uno od un altro aspetto della nostra civiltà o del nostro universo morale». Inoltre, egli si riferì alla raccolta come ad una piccola trasgressione, ma attuata consapevolmente. In primis, la trasgressione sarebbe legata alle modalità con cui affrontare il vizio di forma, ossia non scrivendo un racconto, ma studiandolo e esaminandolo, dedicandocisi anche con sofferenza e con errori. In secondo luogo, Levi affermò di essere entrato nel mondo della scrittura con un libro sui campi di concentramento, un «libro serio, dedicato ad un

¹⁴⁶ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit.

¹⁴⁷ OIII, p. 11.

¹⁴⁸ Ivi, p. 16.

¹⁴⁹ Ivi, pp. 17-19.

¹⁵⁰ M. G. Leopizzi, *Pause fantastiche di Primo Levi*, in «Avanti!», 6 luglio 1965.

pubblico serio». Per questo motivo, credeva di commettere una frode nel «somministrare a questo pubblico una serie di racconti scherzo, di trappolette morali». Tuttavia, egli riconobbe «che fra il “lager” e la fantascienza un ponte esiste: il “lager” per me è stato il più grosso dei vizi, degli stravolgimenti di cui dicevo sopra, il più mostruoso dei mostri generati dal sonno della ragione». Di fatto, «lo straniamento cognitivo della fantascienza costituisce una chiave per entrare nella paradossale logica del “mondo alla rovescia”, per studiarne i meccanismi e valutarne la possibile replicabilità futura, oltre che per indagare in profondità la “curvatura” etico-politica della scienza nell’era del dopo-Auschwitz».¹⁵¹

Probabilmente, oltre all’ostilità da parte della critica, questa ambiguità nei confronti del genere fantascientifico fu causata da altri tre fattori. Innanzitutto, Levi potrebbe aver temuto che la sua opera fosse giudicata aprioristicamente come uno «stampo letterario»¹⁵², ossia, riferendosi a un tipico pregiudizio nei confronti della fantascienza, di ricorrere a «una formularità pensata per soddisfare, in maniera rassicurante e poco creativa, le aspettative del lettore».¹⁵³ Oltre a questo aspetto, bisogna sottolineare che egli si inseriva in un terreno ancora poco esplorato in Italia, il quale oscillava tra fantastico e fantascientifico. Infine, si deve tener conto dell’insofferenza leviana per le classificazioni.¹⁵⁴ Tuttavia, dopo l’uscita di *Vizio di forma* (1971) e con lo sviluppo del dibattito sulla cosiddetta fantascienza “sociologica”, Levi ebbe sempre meno remore nell’accostarsi alla science fiction, arrivando a definirsi estraneo alle grandi invenzioni fantastiche e citando Voltaire, Swift, Wells e Huxley, come suoi modelli.¹⁵⁵ In aggiunta, è significativo ricordare che all’interno de *La ricerca delle radici* (1981), uno «straordinario autoritratto [...] per mostrare se stesso agli altri, e anche per conoscersi meglio»¹⁵⁶, siano presenti due autori di fantascienza come F. Brown e A. C. Clarke, oltre al già citato Swift. Ciononostante, l’elemento più significativo di tutti è legato al racconto *I mnemagoghi*. Infatti, la prima stesura risale al 1946, contemporaneamente alla scrittura di *Se questo è un uomo*. Lo scritto fu poi pubblicato il 19 dicembre 1948, sul quotidiano «L’Italia Socialista», per poi diventare il primo testo ad aprire la raccolta di *Storie*

¹⁵¹ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 51.

¹⁵² I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, cit.

¹⁵³ E. Lima, M. Maiolani, M. Malvestio, *Introduzione. La fantascienza di Primo Levi*, in «Enthymema», 33 (2023), p. 4.

¹⁵⁴ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 37.

¹⁵⁵ Ivi, cit., p. 39.

¹⁵⁶ P. Levi, *La ricerca delle radici*, Torino, Einaudi, 2020, p. VII.

naturali. Questo fatto testimonia che la componente finzionale della produzione leviana non rappresenta una vocazione successiva a quella della testimonianza autobiografica, ma procede di pari passo. In più, invita a:

Valutare il rapporto tra la fantascienza di Levi e la memoria del Lager in termini non meccanici e unilaterali. Il trauma del Lager è senza dubbio presente in questi testi, ma non si esprime in forme puramente simboliche o allegoriche. Spesso è sprofondato tra le righe, o emerge inconsapevolmente come un brutto sogno, o viene plasmato e rimodulato dallo stesso scrittore.¹⁵⁷

In ultima istanza, è opportuno mettere in luce il rapporto tra Levi e l'universo della fantascienza italiana.¹⁵⁸ All'uscita, *Storie naturali* fu recensito da Vittorio Spinazzola sulla rivista «Gamma». Tuttavia, già nel 1965, *Cladonia rapida* fu pubblicato nel sesto numero di «Interplanet», uno dei più importanti periodici fantascientifici italiani degli anni Sessanta. Inoltre, sempre nello stesso anno, il racconto *La misura della bellezza* venne incluso nel volume *Quindici grandi racconti di fantascienza*, nel quale figura anche una novella di Roberto Vacca. Proprio a quest'ultimo, egli scrisse riguardo l'uscita dell'antologia, sostenendo che i due non sfigurassero per nulla nel confronto con gli altri testi.¹⁵⁹ Levi si confrontò con Vacca durante tutto il corso della sua vita ed è importante sottolineare questo fatto, poiché l'ingegnere romano ebbe un ruolo significativo nella diffusione della fantascienza al pubblico mainstream italiano.

A questo punto, è opportuno considerare *Storie Naturali*, *Vizio di forma* e parte di *Lilit e altri racconti* (1981) da un punto di vista contenutistico e formale. Se si applica la definizione di Suvin, non è difficile constatare che gran parte di questi racconti sono perfettamente inclusi in essa, poiché ricorrono allo straniamento cognitivo e presentano un *novum*, ossia «the fictional device, artefact or premise that focuses the difference between the world the reader inhabits and the fictional world of the SF text».¹⁶⁰ Inoltre, eccezion fatta per i viaggi interstellari, è possibile incontrare numerosi temi e argomenti tipici del genere fantascientifico come i robot, l'ingegneria genetica, gli esperimenti

¹⁵⁷ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 25.

¹⁵⁸ E. Lima, M. Maiolani, M. Malvestio, *Introduzione. La fantascienza di Primo Levi*, cit., p. 5.

¹⁵⁹ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 63.

¹⁶⁰ A. Roberts, *The History of Science Fiction*, London, Palgrave Macmillan, 2016, p. 1.

biologici, i computer, le tecnologie avanzate, la realtà virtuale, le utopie e le distopie futuristiche.¹⁶¹ Tuttavia, la teoria di Suvin può essere soggetta a critiche e presenta alcune lacune, senza contare che negli anni sono sorte numerose possibilità definitorie differenti, le quali hanno ampliato il dibattito intorno a che cosa sia la fantascienza. Nonostante non vi sia una definizione comune a tutti, è possibile affermare che la maggior parte della critica è concorde nel ritenere che la science fiction sia:

A form of cultural discourse [...] that involves a world view differentiated in one way or another from the actual in which its readers live. The degree of differentiation – the strangeness of the novum, to use Suvin’s terminology – varies from text to text, but more often than not involves instances of technological hardware that have become, to a degree, reified with use.¹⁶²

Oltre a questo, alcuni critici aggiungono il concetto di plausibilità, ossia che le ipotesi, le quali reggono il mondo fantascientifico, siano razionalizzate attraverso delle spiegazioni di carattere scientifico. Secondo il quadro così delineato, si può affermare che la maggior parte dei racconti delle raccolte sopraindicate (più alcuni scritti di *Racconti e saggi*, 1986) appartiene al genere fantascientifico. Tuttavia, si deve anche riconoscere la presenza di alcuni scritti non riconducibili totalmente alla fantascienza, ma più vicini alla narrativa fantastica, come *Quaestio de Centauris* (anche se è curioso notare come la «panspermia» alla base del racconto sia oggi considerata attendibile).¹⁶³

Per quanto riguarda l’opinione della critica in merito a questa parte della produzione di Levi, essa risulta parecchio diversificata. Grassano parla di racconti fantastici e fantascientifici, ma allo stesso tempo utilizza i due termini in maniera intercambiabile, come similmente avviene nel saggio *Ciò che dobbiamo a Primo Levi* di Mengaldo.¹⁶⁴ Francesco Cassata e l’area anglosassone (Gordon, Antonello, Ross, Gallo) impiegano senza grossi problemi il termine *fantascienza* in relazione a Levi. Diversamente, la critica italiana insiste sull’inadeguatezza della definizione per circoscrivere la natura degli scritti

¹⁶¹ Ivi, p. 12.

¹⁶² Ivi, p. 2.

¹⁶³ T. Pievani, *La figura dell’ibrido*, in M. Barengi, M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Primo Levi*, Milano, Marcos y marcos, 2017, p. 540.

¹⁶⁴ Cfr. G. Grassano, *La «musa stupefatta». Note sui racconti fantascientifici*, in E. Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un’antologia della critica*, Torino, Einaudi, 1997 e P. V. Mengaldo, *Ciò che dobbiamo a Primo Levi*, in P. V. Mengaldo, *Per Primo Levi*, Torino, Einaudi, 2019.

brevi d'invenzione leviani, oppure caratterizza loro come «invenzioni e esercizi di fantasia» o «esperimenti filosofici». Tra questi si differenzia Daniele Del Giudice, il quale parla di science fiction, ma avendo in mente *Christine* (1983), un romanzo non così vicino al genere fantascientifico.¹⁶⁵

Pur riconoscendo le impurità presenti, non pare così controverso porre questo materiale nell'ambito della fantascienza. Un simile atto non deve essere inteso come un inutile sforzo classificatorio, ma consente di porre in relazione questi racconti con un certo tipo di tradizione e i suoi contenuti, attivando diverse categorie d'analisi e mettendo in luce aspetti rimasti per lungo tempo in ombra. Nei successivi due capitoli, si affronterà una selezione di testi e si analizzerà in che modalità e con quali risultati il materiale mitologico è adoperato nei testi fantascientifici leviani.

¹⁶⁵ E. Lima, M. Maiolani, M. Malvestio, *Introduzione. La fantascienza di Primo Levi*, cit., pp. 3-4.

Capitolo IV

Primo Levi e il mito classico

All'interno dell'opera di Primo Levi, il mito subisce numerose trasformazioni e rielaborazioni, poiché lo scrittore torinese recupera spesso miti tradizionali, ma «ne crea anche di alternativi, facendo convergere tradizioni diverse».¹⁶⁶ La presenza del mito permea l'intera produzione leviana, ma è a partire da *Storie naturali* che Levi si serve ampiamente del materiale mitologico per rafforzare le sue narrazioni. Ad essere presenti con più frequenza sono la mitologia classica ed ebraica, anche perché è soprattutto «la presunta familiarità del lettore con i miti a motivare il riferimento intertestuale».¹⁶⁷ Tuttavia, egli ricorre pure a figure mitiche meno comuni, si pensi ad Arimane e Ormuz, oltre che a vari mitologemi, su tutti la creazione e la metamorfosi. Inoltre, è importante soffermarsi sulla presenza del concetto di mito nella sua accezione peggiorativa, ossia come ideologia e illusione. Infatti, curiosamente, le rare ed esplicite riflessioni sul mito compaiono quasi esclusivamente in merito alla sua strumentalizzazione e al suo uso improprio. Tuttavia, Levi riconosce allo stesso tempo la forza espressiva e comunicativa di questo tipo di narrazione, reputando il racconto mitologico in grado di evocare modelli propri del genere umano.¹⁶⁸ Levi non pone il mito al centro di un programma poetico, ma se ne serve solo in qualità di efficace tecnica comunicativa, essendo proprio la comunicabilità centrale nella sua scrittura. Inoltre, il mito è adoperato come uno strumento epistemologico e gnoseologico, utile ad acquisire conoscenze in maniera alternativa al paradigma logico-razionale, aumentando le capacità umane di comprensione dell'esistenza. In particolare, ai fini di questa ricerca, è importante soffermarsi su come Levi utilizzi i miti per erigere un sistema etico funzionale a indagare i confini dell'essere umano e il suo rapporto con l'altro, e questo avviene soprattutto nei racconti fantascientifici, essendo temi cari al genere. Tuttavia, in questa costruzione il

¹⁶⁶ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, Milano, Ledizioni, 2017, p. 15.

¹⁶⁷ Ivi, p. 55.

¹⁶⁸ Ivi, p. 53.

mito non ricopre un ruolo predominante, ma si pone vicino alle altre risorse retoriche presenti nella produzione leviana.

Le modalità con cui Primo Levi si accosta al mito sono molteplici. Primariamente, egli sfrutta il materiale mitologico, poiché fornisce un «efficace repertorio di rappresentazioni, modalità espressive e modelli analogici».¹⁶⁹ Questi modelli non vengono esclusivamente ripresi in maniera diretta, ma sono anche fusi tra loro e soggetti a contaminazioni, al fine di ampliare questa enciclopedia immaginaria, per garantire una maggiore ricchezza di senso ai racconti. In aggiunta, il mito può essere presente senza subire un processo di elaborazione, venendo sfruttato come linguaggio per sancire l'incontro tra l'uomo e il mondo in cui vive, provocando una presa di coscienza e consapevolezza.¹⁷⁰ All'interno di questo bacino di soluzioni, Levi si muove secondo due direttive: sfruttando forme e/o funzioni di una narrazione mitica, oppure elaborando formalmente un mitologema.¹⁷¹ Le altre vie di recupero dei miti sono: come ipotesi interpretativa, come simbolo e come espediente retorico-allegorico per parlare di temi congeniali alla poetica leviana.¹⁷² Il riuso del mito può essere esplicito e diretto (per esempio il mito di Babele o di Ulisse in *Se questo è un uomo*), oppure celato e posto sullo sfondo (si pensi alla figura di Prometeo, filtrata attraverso il dottor Frankenstein, in *Versamina* o in *Angelica farfalla*). In aggiunta, nell'impiego del materiale mitologico, Levi adotta filtri differenti, i quali oscillano tra la rappresentazione seria e quella parodico-umoristica.

Nel definire i racconti contenuti all'interno di *Storie naturali*, Primo Levi utilizza il termine «trappolette morali», mettendo in luce il carattere inquisitorio del libro, scritto per esprimere e affrontare i «vizi di forma» della civiltà umana e del suo mondo morale. La scelta di produrre opere fantascientifiche è dettata proprio dal continuo tentativo, da parte della fantascienza, di carpire i limiti dell'umano, ormai non più distinguibili chiaramente a causa del vertiginoso e apparentemente inarrestabile progresso scientifico. Lo scrittore torinese tenta di proporre degli strumenti etico-morali con cui orientarsi all'interno di una realtà sempre più instabile. Questo tentativo è sorretto e potenziato grazie all'impiego del mito. Di seguito, si prenderanno in esame una serie di racconti tratti

¹⁶⁹ Ivi, p. 56.

¹⁷⁰ Ivi, p. 58.

¹⁷¹ Ivi, p. 65.

¹⁷² G. Cinelli, *Il mito*, in A. Cavaglion (a cura di), *Primo Levi*, Roma, Carocci, 2023, p. 327.

dalle raccolte di fantascienza leviane (*Storie naturali* e *Vizio di forma*) al fine di indagare questo rapporto. In particolare, in questo capitolo si rifletterà sul recupero del mito classico, attraverso l'analisi delle trasformazioni e rielaborazioni della figura di Prometeo.

Gli «infernali apparecchi» della NACTA

La raccolta *Storie naturali* è attraversata da sei racconti accomunati dalla figura del signor Simpson, dipendente della NACTA, un'azienda statunitense che produce macchinari rivoluzionari. Questo ciclo di storie ben rappresenta il contesto italiano degli anni '60, poiché trasmettono «l'euforia consumistica e l'ottimismo tecnologico propri dell'Italia del miracolo economico».¹⁷³ L'appellativo «infernali apparecchi» fu coniato da «Paese Sera» nell'ottobre 1966, ma esso rappresenta solo uno dei due lati della questione. Infatti, ad essere valorizzato, è anche l'aspetto meraviglioso dei dispositivi, i quali affascinano in un primo momento i personaggi delle storie, rappresentando l'entusiasmo e la fiducia nei confronti del progresso tecnologico negli anni del Boom. Inoltre, come illustrato da Cassata, nell'ideare i suoi macchinari, Levi si ispira a importanti scoperte di quel periodo, come le innovazioni italiane nel campo della cibernetica e della neuroanatomia (CEP, Olivetti e gli studi di Caianiello) per il Versificatore e il Torec, gli sviluppi della biologia molecolare per il Mimete, la tecnica delle «ricerche motivazionali» di Dichter e i «persuasori occulti» per il Calometro e gli studi sugli animali sociali per le vicende di *Pieno impiego*.¹⁷⁴ Infine, si sottolinea che Levi ambientò l'inizio di *Trattamento di quiescenza* alla Fiera campionaria di Milano, dove al suo interno fu inaugurato il Salone europeo delle materie plastiche nel 1964. Descritto come un luogo ricco di affascinante oggettistica a basso costo dalle pagine giornalistiche dell'epoca, esso rappresentava in maniera ottimale l'ingente interesse del periodo per le invenzioni tecnologiche.¹⁷⁵

Attraverso l'interazione e l'uso delle macchine, nel ciclo di Simpson viene indagato il rapporto tra l'uomo e le sempre più sorprendenti nuove tecnologie. Le storie dei dispositivi della NACTA «ci fanno oscillare fra un ottimismo euforico, ma anche ingenuo, per l'eterno potenziale dell'inventiva umana di cambiare il nostro mondo, e

¹⁷³ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 69.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 76-77.

¹⁷⁵ Ivi, p. 73.

un'ansia malcelata per i rischi (che per Simpson si riveleranno fatali) d'investire troppo di noi stessi nelle nostre invenzioni».¹⁷⁶ In tutti i racconti, emerge la centralità della figura di Prometeo, alla quale si accostano i vari personaggi: il poeta de *Il Versificatore*, Gilberto e Simpson. Questo paragone è sfruttato da Levi per rappresentare l'uso ambiguo della scienza da parte dell'uomo, attraverso metafore sia positive che negative. Legato a doppio filo con questo aspetto, vi è il tema dell'atto creativo, centrale nella produzione leviana. Infatti, come dimostrato da Pianzola, il mito della creazione è presente in maniera trasversale nella manipolazione e nel riuso dei materiali mitologici da parte di Levi.¹⁷⁷

Il racconto iniziale della serie è intitolato *Il Versificatore*. La storia racconta di un macchinario in grado di produrre versi, il quale viene venduto dal signor Simpson a un poeta, che si guadagna da vivere componendo poesia d'occasione. All'interno del racconto, la figura di Prometeo non è richiamata in maniera esplicita, ciononostante essa può essere colta in trasparenza. Il primo punto di contatto è espresso dalle parole del poeta «esiste una gioia, nel nostro lavoro, una felicità profonda, diversa da tutte le altre, la felicità del creare, del vedersi nascere davanti, a poco a poco, o d'un tratto, come per incanto, qualcosa di nuovo, qualcosa di vivo che non c'era prima...»¹⁷⁸, le quali illustrano due temi centrali del racconto, ossia l'ingegno e la creazione, rilevanti anche nel mito prometeico. Di fatto, il primo esperimento con il dispositivo verte proprio sui limiti dell'intelletto umano, i quali vengono indagati attraverso la parodia.

Un altro collegamento con il mito di Prometeo è suggerito implicitamente dalla scelta del secondo argomento, la quale ricade sul tema mitologico de *I sette a Tebe*.¹⁷⁹ Il richiamo si dipana in due direzioni: una è legata allo scrittore de *I sette a Tebe*, Eschilo, il quale è l'autore anche del *Prometeo incatenato*; mentre, l'altra è rappresentata da Capaneo, uno degli assalitori di Tebe, il quale è simile al titano per la sua spavalderia nella volontà di sfidare Zeus. Un ultimo fugace richiamo può essere intravisto nell'invocazione di soccorso nell'ultimo componimento da parte della macchina, la quale può ricordare vagamente la situazione dello stesso Prometeo dopo essere stato incatenato da Zeus.¹⁸⁰

¹⁷⁶ R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2003, p. 167.

¹⁷⁷ Cfr. capitolo due in F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit.

¹⁷⁸ OI, p. 501.

¹⁷⁹ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., pp. 126-127.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

Tramite questi rimandi, Levi fornisce al lettore una chiave interpretativa per accedere al racconto e alle storie successive, poiché attiva una serie di tematiche legate a Prometeo: l'inventiva, l'astuzia, l'abilità pratica, ma anche la *hybris*. Soprattutto, la figura di Prometeo rappresenta un «esempio etico di chi sa assumersi la responsabilità delle proprie azioni»¹⁸¹, atto a cui l'essere umano viene incoraggiato più volte da Levi, basti pensare al saggio *Covare il cobra* (1986). Cenni più o meno evidenti al mito prometeico saranno presenti all'interno dell'intero ciclo di Simpson e contribuiranno a costruire in maniera dinamica un sistema etico con il quale affrontare la nuova realtà, resa sempre più nebulosa dalla scienza.

In ultima istanza, si vuole portare l'attenzione su una questione fondamentale nella serie della NACTA: il legame tra l'uomo, la sua natura e la tecnologia. Alla fine de *Il Versificatore*, il poeta descrive in questo modo la sua vita dopo l'acquisto del macchinario:

Posseggo il Versificatore ormai da due anni. Non posso dire di averlo già ammortizzato, ma mi è divenuto indispensabile. Si è dimostrato molto versatile: oltre ad alleggerirmi di buona parte del mio lavoro di poeta, mi tiene la contabilità e le paghe, mi avvisa delle scadenze, e mi fa anche la corrispondenza: infatti, gli ho insegnato a comporre in prosa, e se la cava benissimo. Il testo che avete ascoltato, ad esempio, è opera sua.¹⁸²

Il dispositivo ha sicuramente permesso al poeta di emanciparsi da un mondo lavorativo alienante, nel quale governano la logica del commercio e del guadagno («prenda nota signorina [...] è tutta roba che può servire», «sì... sì, è convincente, non c'è nulla da dire. [...] venendo adesso a questioni più terrene, più prosaiche... vogliamo rivedere un poco quel suo preventivo?») ¹⁸³, permettendogli di riottenere il suo tempo; tuttavia, ha anche generato una nuova forma di alienazione, in quanto il poeta è divenuto dipendente dalla macchina, la quale è per lui «indispensabile». Il poeta non è più *homo faber* e giunge a trovarsi in una situazione di immobilismo, legato alla roccia come lo stesso titano. Anche l'esito della vicenda di Simpson sarà molto simile. Infatti, egli:

¹⁸¹ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 102.

¹⁸² OI, p. 513.

¹⁸³ Ivi, p. 501 e p. 512.

Evolve dall'essere un venditore piuttosto insipido, dotato di una buona parlantina, in un inventore a pieno titolo, infine in un personaggio quasi sovraumano, ricco della fatale saggezza dei secoli, alla fine di *Trattamento di quiescenza*. Nella sua prima incarnazione, egli è un personaggio del mondo moderno del commercio, della scienza e del lavoro salariato, mediocre e compromissorio (il mondo dove Levi stesso viveva); nell'ultima, egli è simile a un moderno Prometeo.¹⁸⁴

In ogni racconto, l'euforia nei confronti delle nuove tecnologie dell'azienda statunitense si esaurisce di pari passo con l'aumento dell'utilizzo dei dispositivi, che mette in luce la fragilità etica dell'umanità, pervertendo la sua stessa natura.

Nel secondo episodio del ciclo di Simpson, si ha il primo riferimento esplicito a Prometeo. Ne *L'ordine a buon mercato*, il lettore si trova nuovamente di fronte al poeta, il quale sperimenta l'ultima invenzione della NACTA, ossia il Mimete (il quale già richiama foneticamente la parola «Prometeo»), un duplicatore in grado di replicare perfettamente pressoché ogni oggetto. Proprio lodando le virtù del marchingegno, il narratore parla di due aspetti «quello economico, di creatore d'ordine, e perciò di ricchezza, e quello, dirò così, prometeico, di strumento nuovo e raffinato per l'avanzamento delle nostre conoscenze sui meccanismi vitali».¹⁸⁵ Da questa frase è possibile evincere tre aspetti. In primo luogo, si può notare nuovamente la dimensione economica all'interno della quale sono poste le innovazioni scientifiche. Successivamente, è importante prestare attenzione al valore positivo con cui viene utilizzato il termine «prometeico», il quale apre a nuove possibilità di comprensione. Infine, viene presentato l'argomento principale di questo racconto e di quello successivo, ossia l'ingegneria genetica, di fatto un corollario del tema della creazione. Questo aspetto è rafforzato proprio attraverso la mescolanza di diverse mitologie, come si è precedentemente accennato. Al materiale mitologico greco, Levi accosta la tradizione ebraica. Infatti, l'attività di sperimentazione del protagonista è scandita secondo il ritmo della creazione biblica del mondo, conclusa con l'affermazione «il settimo giorno mi riposai».¹⁸⁶

¹⁸⁴ R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 167.

¹⁸⁵ *OL*, p. 539.

¹⁸⁶ *Ivi*, p. 538.

È importante sottolineare le modalità con le quali vengono affrontati i dilemmi etici all'interno di questa serie di racconti. Ne *Il Versificatore*, il poeta sostiene che una delle gioie del suo lavoro è la creazione dal niente. Diversamente, ne *L'ordine a buon mercato*, quando Simpson afferma che il modello duplicato è ricreato «dal nulla», il narratore esclama «ohibò! Come, dal nulla?».¹⁸⁷ Si può spiegare questa oscillazione in due modi differenti:

Da un lato, è indice di un'evoluzione dei personaggi avvertibile in modo evidente in tutti i racconti della serie, poiché ogni episodio presenta aspetti diversi delle loro personalità; dall'altro lato è anche parte di un più ampio processo che vede crescere la complessità della questione etica comune a tutti gli episodi, con l'inserimento di volta in volta di nuovi punti di vista e nuovi elementi da tenere in considerazione. La dinamicità dei personaggi, i cambiamenti di prospettiva, sono tutte strategie riconducibili a questo processo, scelte retoriche che non permettono di affermare alcuna verità e rimettono continuamente in discussione ogni certezza, anche quelle costruite tramite il racconto.¹⁸⁸

A testimonianza di tutto questo, è sufficiente analizzare il mutamento degli atteggiamenti del poeta e di Simpson tra i due testi.¹⁸⁹ Mentre il narratore esalta ripetutamente le possibilità di conoscenza del Mimete «si trattava veramente di una tecnica rivoluzionaria; la sintesi organica a bassa temperatura e pressione, l'ordine dal disordine in silenzio, rapidamente e a buon mercato: il sogno di quattro generazioni di chimici»¹⁹⁰, ma soprattutto le opportunità di guadagno:

Forse che la legge punisce “i fabbricatori e gli spacciatori di diamanti falsi”? Forse che esistono diamanti falsi? Chi può vietarmi di infilare nel Mimete qualche grammo di atomi di carbonio, di riordinarli in onesto assetto tetraedrico, e di vendere il risultato? Nessuno: non la legge e neppure la coscienza. In queste cose, l'essenziale è arrivare primi, poiché non v'è fantasia più solerte di quella degli uomini avidi di lucro.¹⁹¹

¹⁸⁷ OI, p. 534.

¹⁸⁸ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 126.

¹⁸⁹ Ivi, p. 128.

¹⁹⁰ OI, p. 535.

¹⁹¹ Ivi, p. 536.

Diversamente e contrariamente al suo impiego («è incredibile come persone notoriamente accorte agiscano talora in modo contrario ai propri interessi»)¹⁹², il Signor Simpson non sembra per niente colpito dalle infinite possibilità del Mimete, ma si dimostra terrorizzato:

Vidi il signor Simpson impallidire. – Signore, – mi disse, – io... io non sono disposto a seguirla su questo terreno. Io vendo poeti automatici, macchine calcolatrici, confessori, traduttori e duplicatori, ma credo nell'anima immortale, credo di possederne una, e non la voglio perdere. E neppure voglio collaborare a crearne una con... coi sistemi che lei ha in animo. Il Mimete è quello che è: una macchina ingegnosa per copiare documenti, e quello che lei mi propone è... mi scusi, una porcheria.¹⁹³

Lo zelante venditore dell'episodio precedente si trasforma in questo caso in un intransigente moralista, il quale mette in guardia il narratore dal tentativo di oltrepassare i limiti del macchinario, il quale non è altro che un semplice duplicatore di documenti, ossia la veste con cui è stato rappresentato all'inizio del racconto. Il mutamento di Simpson e il suo dualismo con il poeta concorrono a problematizzare il sistema etico eretto da Levi. Inoltre, nella versione pubblicata ne «Il giorno», alla fine del racconto, la figura di Prometeo è richiamata un'ultima volta, in quanto il protagonista conclude la sua vicenda in carcere.

In questo racconto, il giudizio morale rimane sospeso, non per una impossibilità a pronunciarlo, ma «per il rifiuto del narratore di riflettere sulle implicazioni etiche dei propri esperimenti, assumendosi le dovute responsabilità».¹⁹⁴ La storia stessa non giunge a una conclusione definitiva, poiché essa si avrà solo nel capitolo successivo della serie, ossia *Alcune applicazioni del Mimete*.

La vicenda di *Alcune applicazioni del Mimete* si apre con il narratore in carcere, in seguito alle sue sperimentazioni precedenti («stavo a San Vittore, a scontare la pena del mio lavoro di pioniere, ben lontano dall'immaginare chi, e in che modo lo stesso

¹⁹² Ivi, p. 540.

¹⁹³ Ivi, p. 538.

¹⁹⁴ F. Piazola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 130.

continuando») ¹⁹⁵, e la presentazione di Gilberto, protagonista del racconto, il quale è identificato con il personaggio di Prometeo.

Gilberto è «un figlio del secolo. Ha trentaquattro anni, è un bravo impiegato, mio amico da sempre. Non beve, non fuma, e coltiva una sola passione: quella di tormentare la materia inanimata». ¹⁹⁶ Fin da subito, viene messa in evidenza la volontà costante di provare le sue abilità da parte di Gilberto, evocando un tema centrale nella poetica di Primo Levi: la sfida epica con la materia-*Hyle*. Tuttavia, già a partire dal verbo «tormentare», è sottolineato l'aurea negativa che aleggia sull'episodio. Infatti, Gilberto appartiene a un pantheon di personaggi leviani, i quali desiderano provare le proprie capacità per una motivazione egoistica, commettendo peccato di *hybris*. L'effettivo pensiero sull'amico è poi esplicitato più avanti in questa maniera:

Questo è Gilberto, un uomo pericoloso, un piccolo prometeo nocivo: è ingegnoso e irresponsabile, superbo e sciocco. È un figlio del secolo, come dicevo prima: anzi è un simbolo del nostro secolo. Ho sempre pensato che sarebbe stato capace, all'occorrenza, di costruire una bomba atomica e di lasciarla cadere su Milano “per vedere che effetto fa”. ¹⁹⁷

Gilberto è identificato esplicitamente con la figura di Prometeo e con il titano condivide la tracotanza e la caratteristica a ribellarsi all'ordine costituito per puro egoismo. La nefandezza commessa dal protagonista è quella di aver riprodotto la moglie Emma. Pur riconoscendogli il beneficio del dubbio, il narratore è convinto che l'amico «si è indotto a duplicarla per tutt'altre ragioni, per un male inteso spirito d'avventura, per un gusto strano da Erostrato; appunto “per vedere che effetto fa”». ¹⁹⁸ La tematica della *hybris* segue tutta la vicenda del protagonista e interroga nuovamente il lettore sull'opportuno rapporto da intrattenere con le macchine. Già anticipato ne *Il Versificatore*, ritorna l'interrogativo in merito ai limiti dell'ingegno umano, il quale tuttavia non trova alcuna risposta definitiva:

¹⁹⁵ OI, p. 549.

¹⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁹⁷ Ivi, p. 550.

¹⁹⁸ Ivi, p. 551.

Il viaggio in Spagna era stato ad un tempo divertente e faticoso. A Siviglia, dopo una giornata dal programma sovraccarico, una discussione era sorta, in un clima di irritazione e di stanchezza. Era sorta fra le due donne, sull'unico argomento su cui le loro opinioni potevano divergere, ed in effetti divergevano. Era stata opportuna o no, lecita o illecita, l'impresa di Gilberto?¹⁹⁹

Per criticare l'uso scellerato del Mimete, Levi ricorre ironicamente al darwiniano principio di divergenza.²⁰⁰ Infatti, poiché soggette a esperienze e vicissitudini differenti, necessariamente le due mogli si differenzieranno fisicamente e mentalmente. Questo fatto viene appunto esplicitato del raffreddore contratto solo da una di esse. Il fallimento di Gilberto «non proviene dunque soltanto dal superamento dei confini etici, ma anche dal tentativo di imbrigliare la complessità biologica in griglie meccanicamente rigide e riduzionistiche».²⁰¹ Il narratore tenta invano di esporre le sue considerazioni riguardo la fatale divergenza dei due individui, ma Gilberto si dimostra sordo a qualsiasi parere, travolto dall'euforia del suo esperimento.

I pareri del narratore introducono nuovamente l'aspetto prometeico nella vicenda, poiché sono connotati dalla volontà di autodeterminazione, la quale manca al «piccolo prometeo nocivo».²⁰² Infatti, nella foga di sperimentare, Gilberto non tiene conto delle possibili conseguenze, dimostrando di non possedere la preveggenza tipica di Prometeo, la quale è invece incarnata dal narratore («non potevo reprimere un senso di soddisfazione maligna e triste davanti alla mia facile profezia che si era avverata»)²⁰³ Di fatto, le sue osservazioni sottolineano nuovamente la complessità della vicenda, la quale è soggetta a più cause e non ad un'unica norma che regola la creazione.

Al termine della storia, non solo si differenziano le due Emma, ma anche i sentimenti stessi provati da Gilberto nei loro confronti. Il protagonista diviene sempre più distaccato nei confronti dell'originale, provando «un imbarazzo crescente» e «un senso di colpa che si aggravava di giorno in giorno». Allo stesso tempo, «andava aumentando il suo affetto per la moglie nuova, e divorava a misura il suo affetto per la moglie

¹⁹⁹ OI, p. 553.

²⁰⁰ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 79.

²⁰¹ Ivi, p. 81.

²⁰² F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 132.

²⁰³ OI, p. 554.

legittima».²⁰⁴ Per risolvere il problema sorto, Gilberto ricorre all'utilizzo del Mimete e genera a sua volta una nuova copia. Oltre a riflettere sui limiti dell'ingegno umano, il racconto indaga i confini dell'umano stesso, i quali possono essere potenziati attraverso l'ingegneria genetica. Infatti, se da un lato le azioni di Gilberto vengono connotate negativamente, dall'altra è importante sottolineare le nuove potenzialità sorte, poiché «ogni oggetto rappresentato nella ripetizione porta con sé una discrepanza rispetto al modello, e in questo senso la ripetizione sollecita la nascita di un'originalità, di un'invenzione, di una nuova temporalità, grazie al suo porsi come un'avventura».²⁰⁵

Dal nome *La misura della bellezza*, il quarto episodio del ciclo dei dispositivi NACTA vede il ritorno del signor Simpson. La storia si dipana intorno al Calometro, un congegno in grado di misurare la bellezza delle persone, tarato sull'aspetto fisico di due attori: Elizabeth Taylor e Raf Vallone.

Diversamente all'ultimo incontro, questa volta è il poeta-narratore a indignarsi nei confronti delle azioni del venditore dell'azienda statunitense. Ancora una volta, le posizioni dei protagonisti mutano e Simpson non è più frenato dai suoi comandamenti morali, ma si lascia invece guidare dai possibili profitti, vestendo nuovamente i panni del venditore senza scrupoli.

Trovatosi al mare insieme all'agente commerciale della NACTA, il narratore nota i suoi strani atteggiamenti e ne rimane incuriosito. Dopo un apprezzamento moralmente ambiguo sul voyeurismo («è questa, di vedere non visto, principalmente se dall'alto, una occupazione che mi ha sempre appassionato»)²⁰⁶, il protagonista scopre che lo stesso signor Simpson passa le sue giornate spiando i bagnanti. Su consiglio della moglie, da sempre ostile al venditore, decide di ricattarlo per venire a conoscenza delle sue attività. Cedendo rapidamente alle pressioni, Simpson gli illustra il funzionamento del Calometro, un apparecchio in grado di misurare la bellezza, la quale «è relativa a un modello, variabile a piacere, ad arbitrio della moda, o magari di un qualsiasi osservatore, e non esistono osservatori privilegiati».²⁰⁷

A criticare per prima la dubbia moralità del dispositivo è la moglie del narratore, la quale svela la vera natura del marchingegno, ossia «nient'altro che un congegno per

²⁰⁴ OI, p. 553.

²⁰⁵ G. Bordoni, *Cloni in rivolta. La hybris della ripetizione in Storie naturali di Primo Levi e Moon di Duncan Jones*, in «Enthymema», 33 (2023), p. 115.

²⁰⁶ OI, p. 586.

²⁰⁷ Ivi, p. 589.

misurare conformismo e vanità».²⁰⁸ L'iniziale atteggiamento difensivo da parte del poeta nei confronti della macchina cede presto il passo a posizioni più critiche, non appena il signor Simpson gli comunica che lo strumento verrà adottato per rendere più efficiente il business della prostituzione. All'apprendere questa notizia, il narratore si sorprenderà dell'atteggiamento cinico di Simpson, il quale si è completamente modificato rispetto l'indignazione per l'uso del Mimete.

Come nel caso del duplicatore, anche il Calometro dovrà fare i conti con la complessità della materia e della natura.²⁰⁹ Da un lato, il fatto che l'apparecchio basi i suoi calcoli sulla simmetria («ho ottenuto letture zero solo su soggetti decisamente asimmetrici o informi, e naturalmente su fondi uniti»)²¹⁰ impedisce di riconoscere l'asimmetria non solo come fattore principale del gusto estetico, ma anche come elemento dominante della strutturazione dell'universo. Dall'altro, riduce nuovamente la dipendenza dei sistemi biologici a una semplice variabile, in contrasto con i principi darwiniani.

A questo aspetto, come già illustrato, Levi affianca i temi del conformismo e del pregiudizio. Infatti, «più che un indicatore della bellezza, il Calometro si presenta dunque come un misuratore della forza cognitiva del pregiudizio, tanto sul piano del marketing pubblicitario quanto su quello della discriminazione razzista».²¹¹ Di pari passo con la critica al riduzionismo, è presente un'«attenzione nei confronti dei processi cognitivi e psicologici che alimenterebbero la tendenza al conformismo sociale, alla pressione di gruppo e al pregiudizio razzista, di cui il Calometro non sarebbe che l'incarnazione tecnologica».²¹² Questo interesse da parte dello scrittore torinese sembrerebbe in contrasto con la tesi precedente e di fatto problematizza ulteriormente il quadro da lui delineato, in linea con la volontà di aumentare costantemente il sistema etico tratteggiato.

Alla fine del racconto, il narratore reagirà malamente all'entusiasmo di Simpson nei confronti dell'apparecchio e alla sua mancanza di scrupoli, ma questo atteggiamento non risulta credibile, come a non risultare credibile è l'indignazione dell'agente commerciale statunitense ne *L'ordine a buon mercato*. Di fatto, ciascuno dei due

²⁰⁸ R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 110.

²⁰⁹ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 83.

²¹⁰ OI, p. 591.

²¹¹ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 81.

²¹² Ivi, p. 85.

personaggi presenta degli aspetti negativi, i quali vengono messi in luce proprio attraverso le critiche che i due si riservano l'un l'altro. I racconti della serie della NACTA:

Sembrano dei quadretti prometeici in cui elementi del mito sono rimescolati liberamente e ibridati con l'attualità scientifica e economica della società contemporanea. L'utilità sociale dei doni prometeici degenera nella ricerca dell'utile economico di Simpson; la previdenza del titano è soppiantata dalla curiosità irresponsabile di Gilberto [...] l'osservazione attenta e l'interpretazione dei fenomeni naturali compare nella forma viziata del Peeping Tom – un'ossessione perversa di cui il narratore si vanta – e la conoscenza così ottenuta è usata per ricattare Simpson, non per migliorare la propria vita, come insegnato da Prometeo.²¹³

Il penultimo racconto del ciclo di Simpson (*Pieno impiego*) si apre con una curiosa considerazione da parte del venditore, il quale afferma «è una mia vecchia idea: le macchine sono importanti, non ne possiamo più fare a meno, condizionano il nostro mondo, ma non sono sempre la soluzione migliore dei nostri problemi».²¹⁴ Simpson sembra voler suggerire un ridimensionamento dell'uso della tecnologia, riconoscendo i suoi vantaggi, ma allo stesso tempo prendendo atto della sua fallibilità. Tuttavia, i tentativi di trovare mezzi diversi a cui rivolgersi da parte del dipendente NACTA porteranno nuovamente a una situazione eticamente spigolosa.

Come dimostrerà al narratore nella sua vecchia villa in collina, Simpson è riuscito a comprendere il linguaggio degli insetti e ha «concluso un accordo»²¹⁵ con essi. In realtà, la chiosa autoriale successiva avverte il lettore della condizione di sfruttamento vissuta dagli animali. A sottolineare la dubbia etica delle azioni di Simpson concorre il disagio crescente provato dal poeta e da sua moglie.

Nonostante Simpson presenti gli accordi tra lui e gli insetti come dei patti equi e ragionevoli, è evidente che la vicenda alluda a una realtà capitalista, nella quale gli animali vengono man mano sempre più sottomessi per il beneficio dell'uomo. Infatti, il rapporto tra Simpson e le varie specie mima le posizioni di potere e le dinamiche tra imprenditore e dipendenti, basti pensare alla vicenda delle formiche, le quali insorgono a

²¹³ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 133.

²¹⁴ *OL*, p. 608.

²¹⁵ *Ivi*, p. 609.

causa dei turni di lavoro estenuanti («in tre, montano un resistore in 14 secondi, compresi i tempi morti, e lavorano 20 ore su 24. Ne è nato un problema sindacale, si capisce, ma queste cose si accomodano sempre»).²¹⁶ Levi interroga il lettore non solo sulla valenza e sulle condizioni di queste attività, che si discostano dal positivo lavoro creativo, ma soprattutto riguardo il pensiero antropocentrico dell'essere umano, il quale si eleva inopportuno al di sopra delle altre specie («mi disse di essersi sentito fiero e insieme confuso per l'arbitrato che gli veniva richiesto: dalla sua decisione sarebbe dipeso il buon nome dell'intero genere umano»).²¹⁷

Il mito di Prometeo viene qui trasformato negativamente, poiché l'ingegno umano è piegato al profitto economico. Infatti, il signor Simpson non approfondisce i contatti con gli insetti non gregari, dato «lo scarso profitto che se ne sarebbe potuto sperare, anche nella migliore delle ipotesi». ²¹⁸ A riprova di questo aspetto, alla fine del racconto, l'agente commerciale esclamerà «io non dimentico mai di essere un uomo d'affari»²¹⁹ e procederà ad illustrare la sua idea commerciale più importante, ossia l'impiego degli insetti per compiere lavori impossibili all'uomo. Ancora una volta, scatta la trappola morale leviana, in quanto, pur essendo tutti lavori socialmente utili, «il riferimento esplicito ai limiti della mano artefice (“le nostre dita sono troppo grosse e lente”) getta un'ombra di dubbio sul valore etico del lavoro degli insetti al servizio dell'uomo». ²²⁰

Oltre alla subordinazione e alla strumentalizzazione di altri esseri viventi, emerge la questione relativa alla liceità dei fini per cui vengono impiegati gli animali. A causa dell'ex-socio O'Toole, definito «giovane, ottimista, intelligente, instancabile, e poi pieno di fantasia, una miniera di idee»²²¹, il signor Simpson si ritroverà nel mezzo di un'indagine per spaccio di eroina. Infatti, si scoprirà che il collega impiegava le anguille per condurre affari illeciti con i trafficanti di droga. Anche in questa situazione si palesa l'ambigua moralità del rappresentante NATCA, poiché egli non è sconvolto dalla vicenda in sé, ma stizzito per il comportamento di O'Toole («s'era messo d'accordo con loro quel disgraziato: come se io gli avessi fatto mancare il danaro») ²²² e per le spiacevoli

²¹⁶ OI, p. 614.

²¹⁷ Ivi, p. 612.

²¹⁸ Ivi, p. 613.

²¹⁹ Ivi, p. 614.

²²⁰ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 134.

²²¹ OI, p. 615.

²²² *Ibidem*.

conseguenze dal punto di vista finanziario («ogni sospetto a mio carico è caduto: però tutta la faccenda è venuta alla luce, e ho il fisco alle calcagna»²²³).

La conclusione richiama nuovamente il mito prometeico, poiché Simpson afferma «una vecchia storia, vero? Inventi il fuoco e lo doni agli uomini, poi un avvoltoio ti rode il fegato per l'eternità»²²⁴. Levi problematizza attraverso l'esperimento del venditore il rapporto tra ingegno e guadagno, sfruttando la sovrapposizione con il titano da parte di Simpson per mantenere aperta la questione etica.

Trattamento di quiescenza è il capitolo finale della vicenda legata ai macchinari NACTA, nonché il testo con cui si conclude la raccolta *Storie naturali*. L'ultimo mefistofelico macchinario dell'azienda di Fort Kiddiwanee è il Torec, abbreviazione per Total Recorder. Il dispositivo è così descritto:

Il Torec, mi spiegò, è un registratore totale [...] il fruitore, non ha che da indossare un casco, e durante tutto lo svolgimento del nastro riceve l'intera e ordinata serie di sensazioni che il nastro stesso contiene [...] La trasmissione non avviene attraverso gli organi di senso del fruitore [...] bensì direttamente a livello nervoso [...] Lo spettatore rivive integralmente la vicenda che il nastro gli suggerisce [...] questa sensazione non ha nulla in comune con l'allucinazione [...] finché dura il nastro non è distinguibile dalla realtà. A nastro finito, se ne conserva un normale ricordo, ma durante ogni fruizione la memoria naturale è soppiantata dai ricordi artificiali incisi sul nastro; perciò non si ricordano le fruizioni precedenti, e non sopravviene stanchezza né noia.²²⁵

Come per ogni nuovo macchinario presentato nei sei racconti, Levi pone inizialmente l'attenzione del lettore sull'aspetto meraviglioso di questi bizzarri congegni. Successivamente, per ragioni commerciali, Simpson illustra al narratore i benevoli scopi per cui questa macchina è stata progettata, ad esempio la distribuzione alle case di riposo e la sua assegnazione gratuita a tutti gli invalidi e agli ammalati inguaribili. Tuttavia, questi obiettivi sono solo un escamotage, poiché «i padroni della NACTA hanno per ogni

²²³ *Ibidem*

²²⁴ *Ibidem*

²²⁵ Ivi, pp. 637-638.

loro azione solo due scopi, che poi si riducono a uno: guadagnare quattrini e acquistare prestigio, che poi vuol dire guadagnare altri quattrini». ²²⁶

Il Torec è donato a Simpson come premio per il suo pensionamento, ma la verità è che egli non è altro che una cavia, in quanto l'azienda statunitense vorrebbe che «il diritto al Torec maturasse per legge insieme con il diritto alla pensione, per tutta la popolazione attiva». ²²⁷ In questa situazione:

Dietro la locuzione economico-finanziaria non tardiamo a scorgere la metafora di una condizione intellettuale di indebolimento delle facoltà logiche e critiche, rabbonite in un'operazione di speculazione tecnico-commerciale, che tende a ledere il tessuto connettivo di percezione della realtà, fortemente alterato e minacciato nella sua tenuta da un sistema di assuefazione emotiva alla realtà artificiale, con conseguente sentimento di noia per il vivere quotidiano [...] Altro rischio manifesto è quello della standardizzazione delle possibili reazioni emozionali, attivata dalla ripetizione in serie di eventi, dotati di una precisa connotazione apprezzativa. ²²⁸

Fin dalle prime battute del testo, Simpson appare definitivamente mutato. Egli è «stufo della “nuova frontiera” di quella brava gente» e ha ormai perso ogni interesse per i nuovi strumenti messi in commercio («una volta mi ci appassionavo, a questi giochetti: adesso, invece, non ci provo più nessun gusto, e mi danno perfino un vago senso di disagio»). ²²⁹ Lentamente la meraviglia suscitata dalla tecnologia inizia a svanire e emergono gli aspetti più controversi. A mettere in guardia il lettore per primo è il narratore:

Mi pare [...] che questo Torec sia uno strumento definitivo. Uno strumento di sovversione, voglio dire: nessun'altra macchina della NACTA, anzi nessuna macchina che mai sia stata inventata, racchiude in sé altrettanta minaccia per le nostre abitudini e per il nostro assetto sociale. Scoraggerà ogni iniziativa, anzi, ogni

²²⁶ Ivi, p. 639.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ A. Di Fazio, *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 29-30.

²²⁹ OI, p. 636.

attività umana: sarà l'ultimo grande passo, dopo gli spettacoli di massa e le comunicazioni di massa.²³⁰

La questione etica viene focalizzata sulla pericolosità sociale delle macchine e dei mass media; di fatto, vi è «un'invocazione diretta del dramma prometeico, ossia la capacità di giudicare fino a che punto l'abilità tecnica sia un bene per l'uomo».²³¹ Infatti, l'utilizzo dell'apparecchio da parte di Simpson lo eleva ad una condizione divina, ma allo stesso tempo lo condanna a una perpetua stasi, come accade con il castigo di Prometeo. L'agente commerciale ha accesso a un luogo che dovrebbe rimanere proibito. Oltre al mito prometeico, questa riflessione viene espressa anche attraverso il riferimento a Tiresia. Infatti, per errore, il narratore sperimenta un nastro del Torec, il quale simula un incontro sessuale, vissuto nei panni della modella-indossatrice Corrada Colli. Prima che l'atto avvenga, il protagonista si sfilia precipitosamente il casco e si rivolge furibondo a Simpson «che scherzi sono questi? A me, poi! Un amico, di cinquant'anni, sposato e con due figli, garantito eterosessuale! Basta, mi dia il cappello e si tenga le sue diavolerie!».²³² Accortosi dell'errore (era convinto fosse un nastro «Corrada Colli, una serata con» e non «Corrada Colli, una serata di») e scusatosi, il venditore riconosce però la singolarità dell'esperienza, mai esperita da nessuno, anche se «i greci l'attribuivano a Tiresia».²³³ Il profeta della mitologia greca è sfruttato più volta da Levi per indicare la scissione interna causata dall'esperienza del campo di concentramento, basti pensare al omonimo capitolo de *La chiave a stella* (1978). In questo caso, «la scena di desiderio transessuale [...] è dunque un'eco, modulata in chiave comica, di un motivo che percorre tutta la scrittura di Levi, che è quello della consapevolezza pericolosa e angosciosa di aver visto quello che non doveva vedere».²³⁴

La questione morale principale sollevata dal racconto è la possibilità, come sostiene Anna Baldini, di «disertare la vita».²³⁵ Infatti, dopo l'incidente con il nastro di Corrada Colli, Simpson mostra al poeta i «nastri Epic», i quali permettono di esperire la sensazione

²³⁰ Ivi, p. 38.

²³¹ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., pp. 136-137.

²³² OI, p. 646.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., pp. 150-151.

²³⁵ Cfr. A. Baldini, *Disertare la vita. "Trattamento di quiescenza" di Primo Levi (1966)*, in «Moderna», 12, 2 (2010).

di piacere dovuta a «la cessazione di uno stato di sofferenza o di bisogno».²³⁶ Il rischio principale di questa tecnologia risulterebbe essere l'abbandono da parte del fruitore a un'esistenza solipsistica, il quale giungerebbe a isolarsi completamente e a dipendere dalla macchina, sopprimendo totalmente il bisogno umano della condivisione dell'esperienza. Tuttavia, tramite il cambio di prospettiva, Levi impedisce ancora una volta l'espressione di un giudizio definitivo sulla faccenda, poiché, riguardo «questi giochetti frigidati alle spese del dolore», che sembrano «una diserzione» Simpson afferma «la penserà ancora così quando avrà settant'anni? O ottanta? E la può pensare come lei quello che è paralitico, quello che è legato a un letto, quello che non vive che per morire?».²³⁷ Ciononostante, l'epilogo del racconto mostra una situazione gravemente compromessa, in cui Simpson è completamente inerme e soggiogato dall'infernale apparecchio.

Alla fine del testo, si assiste a un ulteriore capovolgimento. Dal momento che ogni esperienza vissuta attraverso il Torec viene esperita come se fosse la prima volta, le vicende riprodotte dalla macchina possiedono sempre il fascino della novità e quindi non possono annoiare l'utilizzatore. Simpson «non prova noia durante la fruizione, ma è oppresso da una noia vasta come il mare, pesante come il mondo, quando il nastro finisce: allora non gli resta che infilarne un altro».²³⁸

La sconfitta di Simpson è esemplificata per mezzo di due riferimenti biblici: la lotta di Giacobbe con l'angelo e l'immagine del re Salomone. Entrambi due casi rappresentano «situazioni in cui l'uomo fallisce nel tentativo di dare un senso a ciò che vive».²³⁹ Infatti, anche l'evocazione positiva del vecchio re saggio viene castrata dall'utilizzo della congiunzione avversativa all'inizio del periodo («ma la saggezza di Salomone era stata acquistata con dolore, in una lunga vita piena di opere e di colpe; quella di Simpson è frutto di un complicato circuito elettronico di nastri a otto piste»)²⁴⁰

Il Torec proietta Simpson in una condizione transumana, in quanto:

Si configura come uno strumento di potere, sia per le possibilità di soddisfare istinti primari, corrispondendo alle attese di piacere, sia per le facoltà di inibire il dolore o,

²³⁶ OI, p. 646.

²³⁷ Ivi, p. 648.

²³⁸ Ivi, p. 650.

²³⁹ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 140.

²⁴⁰ OI, p. 651.

per meglio dire, il dolore del dolore, arrivando a sfiorare l'onnipotenza dell'immortalità, infrangendo il tabù della morte con l'artificio di una non-morte, di una morte apparente, rimovibile.²⁴¹

Tuttavia, «è la forza di chi rifiuta di abdicare all'illusione, e affronta la realtà, il dolore, eventualmente la morte, a riscattare il nichilismo e divenire valore. Forse l'unico che può sopravvivere».²⁴²

In ultima istanza, Simpson incarna e trasgredisce la figura di Prometeo. Da un lato, come il titano, è condannato a una punizione eterna, non temendo più la morte, poiché «l'ha già sperimentata sei volte, in sei versioni diverse, registrate su sei dei nastri della fascia nera»²⁴³, ma perdendo la sua umanità. Dall'altra, egli si discosta da Prometeo, in quanto non prefigura le conseguenze nefaste del suo irresponsabile uso della tecnica.

I Dottor Frankenstein di Primo Levi

Nel saggio *Covare il cobra* (21 settembre 1986), Primo Levi si interroga sul ruolo dello scienziato all'interno della società moderna e di come le sue azioni influenzino notevolmente la realtà. Prendendo in esame varie figure di scienziati che hanno servito il potere e poi se ne sono pentiti, egli cita Martin Ryle. Dopo essersi reso conto di come la scienza partecipasse allo sviluppo di tecnologie belliche, poco prima della sua morte, avvenuta nel 1984, l'astronomo britannico propose di interrompere qualsiasi tipo di ricerca scientifica, coniato il motto «Stop science now». Le posizioni di Ryle non convincono totalmente lo scrittore torinese «comprendo il tormento spirituale da cui questo appello è scaturito, ma esso mi sembra a un tempo estremistico e utopico. [...] Dal pericolo innegabilmente insito in ogni nuova conoscenza scientifica ci possiamo e dobbiamo difenderci in altri modi».²⁴⁴, per questo motivo egli formula un'alternativa:

Mi piacerebbe (e non mi pare impossibile né assurdo) che in tutte le facoltà scientifiche si insistesse a oltranza su un punto: ciò che farai quando eserciterai la

²⁴¹A. Di Fazio, *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*, cit., p. 32.

²⁴²A. Baldini, *Disertare la vita. "Trattamento di quiescenza" di Primo Levi (1966)*, cit., p. 200.

²⁴³OI, p. 651.

²⁴⁴OII, p. 1141.

professione può essere utile per il genere umano, o neutro, o nocivo. Non innamorarti di problemi sospetti. Nei limiti che ti saranno concessi, cerca di conoscere il fine a cui il tuo lavoro è diretto. Lo sappiamo, il mondo non è fatto solo di bianco e di nero e la tua decisione può essere probabilistica e difficile: ma accetterai di studiare un nuovo medicamento, rifiuterai di formulare un gas nervino. [...] Sei abbastanza dotto da saper valutare se dall'uovo che stai covando sguscerà una colomba o un cobra o una chimera o magari nulla.²⁴⁵

Come già visto nel ciclo di Simpson, la questione della responsabilità dell'uso della scienza e della tecnologia è centrale nelle riflessioni leviane. Diversamente da quanto analizzato precedentemente, in questo caso non si prenderanno in esame racconti che rappresentano colui che usufruisce della scienza, ma si affronteranno testi che problematizzano la figura di coloro che contribuiscono direttamente alle invenzioni e alle scoperte scientifiche. Per le sue riflessioni sul problema dello scienziato come inventore e trasgressore di limiti, Primo Levi ricorre ossessivamente alla figura di Frankenstein, quindi anche a quella del titano Prometeo (Frankenstein è infatti il «moderno Prometeo», come indicato dal sottotitolo dell'opera di Mary Shelley).²⁴⁶ Per indagare il seguente tema, sono stati scelti tre testi contenuti in *Storie naturali: Angelica farfalla, Versamina e La bella addormentata nel frigo*.

Questi tre racconti sono accomunati da diversi aspetti, più o meno espliciti. Nel libro *Primo Levi di fronte e di profilo* (2015), Marco Belpoliti parla di «due storie tedesche», ossia *Angelica farfalla e Versamina*.²⁴⁷ Tuttavia, come sottolinea giustamente Francesco Cassata, è possibile parlare di «tre storie tedesche», includendo anche *La bella addormentata nel frigo*.²⁴⁸ Infatti, tutti e tre i racconti sono uniti dall'ambientazione in Germania e dalla sperimentazione medica coercitiva su esseri umani.²⁴⁹

Nei primi due testi vi è un riferimento esplicito al nazismo. Di fatto, come affermò Levi nel 1979:

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 158.

²⁴⁷ M. Belpoliti, *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, p. 214.

²⁴⁸ Avviene questo riconoscimento anche in A. Cavaglioni (a cura di), *Primo Levi*, cit.

²⁴⁹ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 95.

D'altra parte è probabile che il lettore ritrovi nei miei racconti dei lineamenti dell'uomo prigioniero che io non sapevo di averci messo. Questo è probabile. In alcuni racconti è evidente. In *Versamina* e *Angelica farfalla* certamente ho fatto apposta di ricollegarmi a esperienze antiche.²⁵⁰

Allo stesso modo, *La bella addormentata nel frigo* è ambientata in una Germania del futuro, poiché, come sostenne in un'intervista, «ci sono delle ragioni di carattere autobiografico per le quali la Germania è rimasto, per me, il paese della violenza».²⁵¹ Nonostante questo, sempre nella stessa intervista, Levi pose l'attenzione soprattutto sugli aspetti metaforici:

D. La situazione dello sceneggiato potrebbe, però, adattarsi ad altre realtà storiche e geografiche, non è vero?

R. Certamente, la crudeltà inconsapevole, e l'egoismo dei Thörl, della moglie, dei loro amici, di Brunilde è lo stesso sottofondo di perversità, di "nazismo" interiorizzato, che tanti si portano dentro, e che, in determinate condizioni storiche e politiche, sfocia nelle tirannidi e nei lager.²⁵²

Per questo motivo, la componente autobiografica concorre a strutturare le vicende e i significati dei tre racconti, ma risulterebbe un'azione impropria circoscrivere questi testi solamente a tale aspetto, pur riconoscendo che esso «agisce a un livello profondo e viene costantemente dislocato e trasfigurato nel territorio della biomedicina contemporanea».²⁵³

Un altro punto in comune che lega queste tre storie è la loro appartenenza al genere fantascientifico della distopia. Per quanto riguarda *Angelica Farfalla* e *Versamina*, questi due testi rappresentano delle distopie *sui generis*. Infatti, come messo in luce da Roberta Mori, in esse:

There is no creation of a future new world or society but rather the retrieval of a familiar location (Germany) and a near-past that coincides with the aftermath of

²⁵⁰ OIII, p. 179.

²⁵¹ G. Bertinetto, *La fanta-violenza di Primo Levi*, in «L'Unità», 13 gennaio 1978.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 117.

WWII. [...] We can define stories with these elements as “zero-degree dystopias,” inasmuch as the degree of invention of their negative space-time tends toward zero and the chronotope is borrowed directly from reality.²⁵⁴

Diversamente, la vicenda de *La bella addormentata nel frigo* presenta la forma classica della distopia, in quanto affronta possibili degenerazioni della contemporaneità in un contesto distante nel tempo (la Germania del 2115). Inoltre, è rilevante notare che «there are two motifs that appear in all of Levi’s dystopian works: characters who are scarcely aware of their context and manipulation of human nature»²⁵⁵, ossia due aspetti strettamente legati alla figura dello scienziato e alla sua necessaria presa di responsabilità.

Nonostante le numerose similitudini, è importante registrare il diverso tono con cui vengono affrontati gli stessi temi. Da una parte, *Angelica farfalla* e *Versamina* si sviluppano come una sorta di *detective story*, con tratti quasi gotici e orrorifici. Al contrario, come gli altri atti unici presenti nella raccolta (*Il Versificatore* e *Il sesto giorno*), *La bella addormentata nel frigo* è pervasa di umorismo e ironia, sebbene affronti tematiche delicate (l’ibernazione, la sperimentazione umana, la spettacolarizzazione di crudeli esperimenti) e sottintenda degli scabrosi avvenimenti (la violenza sessuale nei confronti di Patricia). Di fatto, nella raccolta *Storie naturali*, l’umorismo è utilizzato spesso dallo scrittore torinese per affrontare complesse questioni etiche. Infatti, come sostenne Levi nel 1966, dopo aver assistito a una rappresentazione teatrale del racconto, «si trattava di scherzi, ma “molto seri”». ²⁵⁶ Delineate le motivazioni per le quali si è scelto di affrontare insieme questi tre testi, si passerà ora a verificare come la mitologia concorra alla riflessione sul ruolo dello scienziato.

Angelica farfalla è un racconto incentrato sui perversi esperimenti condotti dal prometeico dottor Leeb. La vicenda si apre con la rappresentazione di uno scenario inquietante, in contrasto con il titolo del testo. Ai sentimenti di armonia, bellezza e perfezione evocati da quest’ultimo, si sostituisce un’ambiente desolato e dilaniato dai bombardamenti. In una casa abbandonata, quattro soldati delle potenze alleate si

²⁵⁴ R. Mori, *Worlds of “Un-knowledge”: Dystopian Patterns in Primo Levi’s Short Stories*, in «Science Fiction Studies», 42, 2 (2015), p. 275.

²⁵⁵ *Ibidem*.

²⁵⁶ P. Bianucci, *Storie naturali*, in A. Cavaglioni, *Primo Levi*, Roma, Carocci, 2023, p. 88.

occupano di raccogliere alcuni campioni da mostruosi resti di strane creature, ossia le «bestiacce del professor Leeb».²⁵⁷

Leeb è presentato dal colonnello come «una strana persona [...] Ma Leeb, a modo suo, era uno scienziato serio: cercava i fatti, non il successo».²⁵⁸ Tuttavia, sulla liceità dei suoi esperimenti, è fin da subito proiettato un alone malsano, poiché nella spiegazione delle teorie dello scienziato, il colonnello afferma di non poterle enunciare per filo e per segno, in quanto «in primo luogo le ho capite solo quanto può capirle un colonnello; e in secondo, perché, membro quale sono della Chiesa presbiteriana... insomma, credo in un'anima immortale, e tengo alla mia».²⁵⁹

Attraverso una ricostruzione investigativa, viene delineato l'esperimento dello scienziato tedesco, il quale ipotizza che, come alcuni anfibi, l'uomo sia in una fase neotenuca e che per mezzo della somministrazione di estratti tiroidei sia possibile indurre una metamorfosi. Oltre a evocare le abiette sperimentazioni naziste, è evidente che la figura del dottor Leeb richiami quella del dottor Moreau di H.G. Wells (*The Island of Doctor Moreau*, 1896), il quale si dedica a mostruosi esperimenti per umanizzare creature animali, interferendo con la loro evoluzione. In maniera simile, il dottor Leeb mira ad accelerare il processo di perfezionamento dell'essere umano, il quale potrebbe coincidere con l'intera esistenza e:

Nel tentativo di sollevare l'uomo dal gravoso sforzo di un modellamento perpetuo e, in ultima istanza, vano, possiamo ancora una volta identificare una volontà di potenza e di trasgressione del limite, di cui la metamorfosi indotta è un indizio, seppur ambiguo.²⁶⁰

L'assurda convinzione del professore è che «gli angeli non sono una invenzione fantastica, né esseri soprannaturali, né un sogno poetico, ma sono il nostro futuro».²⁶¹ La *hybris* prometeica si manifesta nelle immorali sperimentazioni di Leeb, il quale crede di poter applicare canoni umani di giudizio alla natura e di manipolarla indiscriminatamente,

²⁵⁷ OI, p. 518.

²⁵⁸ Ivi, p. 519.

²⁵⁹ *Ibidem*.

²⁶⁰ A. Di Fazio, *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*, cit., p. 77.

²⁶¹ OI, p. 520.

come se essa fosse al suo servizio. Ancora una volta i limiti naturali vengono oltrepassati e il professore diviene «simbolo di un'arroganza che, come quella babelica o quella di Icaro, vuole arrivare al cielo (letteralmente nel suo caso, giacché cerca di trasformare in angeli gli esseri umani), senza considerarne i rischi».²⁶²

Inoltre, Levi critica l'asservimento della scienza al cieco idealismo. Nonostante il fascino emanato dalle presunte potenzialità celestiali, «la vicenda riporta il lettore ad una dimensione più pragmatica, mostrando come sia nocivo ignorare l'importanza della conoscenza che deriva dal fare le cose, dallo sperimentare prima di costruire teorie».²⁶³ Infatti, Leeb opera in un «tempo propizio alle teorie [...] e se la teoria era in armonia coll'ambiente, non occorre molta documentazione perché venisse varata e trovasse accoglienza, anche molto in su»²⁶⁴ e per quanto riguarda le basi sperimentali su cui poggiano quest'ultime, esse sono «nessuna, o poche».²⁶⁵ A alimentare questa inconsistenza, è significativo notare che le riflessioni dello scienziato tedesco sono raccolte all'interno di un volume, il quale presenta una lettera dedicatoria indirizzata a Alfred Rosenberg, autore del *Mito del XX secolo*. In questo racconto, il mito compare esplicitamente nell'accezione di falsa credenza, di narrazione strumentalizzata in favore di un'ideologia. Il metodo scientifico viene rappresentato in maniera contorta, causando non solo un pervertimento del mondo naturale, ma anche della natura stessa dell'essere umano, che secondo Levi, attraverso la ricerca scientifica esercita il suo nobile stato di «fucello pensante».²⁶⁶ Contemporaneamente, Levi denuncia lo sfruttamento da parte del regime nazista e fascista dell'immaginario mitologico (rispettivamente di quello norreno per il Nazismo e di quello latino per il Fascismo), il quale è utilizzato per delineare un realtà stabile e sicura. Tale uso inibisce il valore del mito, poiché intacca e annulla proprio la sua capacità di raffigurare la complessità del reale. Il riferimento a Rosenberg serve a criticare un utilizzo improprio e scorretto del materiale mitologico, che in questo caso non si presenta come strumento d'indagine, ma come mezzo per esercitare un dominio sugli altri.

Infine, è importante sottolineare come il mito prometeico ritorni mediato dalla figura del dottor Frankenstein. Di fatto, come lo scienziato tedesco di Mary Shelley, anche

²⁶² R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 169.

²⁶³ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 176.

²⁶⁴ OI, p. 519.

²⁶⁵ Ivi, p. 520.

²⁶⁶ OII, p. 1141.

il dottor Leeb scopre che «i principi che regolano le trasformazioni di un organismo vivente sono imprevedibili e non controllabili».²⁶⁷ Tuttavia, nel primo caso l'attenzione è posta sulla creazione della vita dalla materia inanimata; mentre, nel racconto di Levi il centro della riflessione è rappresentato dalle conseguenze del superamento dei vincoli costituiti dalla biologia. La tecnica del rovesciamento presente fin dal rapporto ossimorico tra titolo e incipit, compare qui un'ultima volta nel resoconto di Gertrud. Infatti, nelle parole della ragazza, che ha assistito all'attacco delle creature dello scienziato, è possibile cogliere un capovolgimento del mito di Prometeo. Le «angeliche farfalle» altro non sono che quattro uccellacci, simili a avvoltoi, ma in questo caso:

L'avvoltoio non tormenta il Prometeo postmoderno, anzi, è l'animale ad essere incatenato e divorato. E non è Leeb-Prometeo ad accanirsi sugli avvoltoi, sono coloro che hanno assistito come "spettatori" a mangiarli, non per un ordine superiore ma per necessità naturale: "tutti avevano fame". Le leggi di natura vengono trasgredite e le leggi di natura decretano la punizione, ma ad essere punito non è il trasgressore. Mito e memoria si sovrappongono: la vittima è un innocente, è colui che appare diverso e che non viene riconosciuto come nostro simile; i deportati ormai trasformati in "bestiacce" non sono più umani, sono il capro espiatorio, mentre il trasgressore è libero e, "cercando bene, lo si troverebbe forse non tanto lontano".²⁶⁸

Versamina presenta notevoli tratti di continuità con *Angelica farfalla*, a partire dall'ambientazione desolata e degradata nella quale ha luogo la vicenda. Il racconto si svolge all'interno di un istituto chimico e dalle sue condizioni si evince che i fatti si sviluppano negli anni a ridosso del conflitto mondiale:

Dessauer si guardava intorno: molti vetri mancavano ancora alle finestre, molti libri dagli scaffali, il riscaldamento era scarso, ma l'istituto viveva; studenti e studentesse passavano per i corridoi, vestiti di panni lisi e consunti [...] Chiese a Dybowski notizie degli assenti: erano morti in guerra quasi tutti, al fronte o nei bombardamenti.²⁶⁹

²⁶⁷ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 177.

²⁶⁸ Ivi, p. 178.

²⁶⁹ OI, p. 557.

Allo stesso modo, gli avvenimenti principali della narrazione vengono raccontati per mezzo di un mediatore e non direttamente, come nel caso degli esperimenti del professor Leeb. Anche questa volta, il protagonista è un uomo di scienza, ossia il chimico Kleber. La stessa tecnica del rovesciamento è ancora più importante in questo testo, poiché le versamine «convertono dolore in piacere»²⁷⁰ e la centralità del processo di capovolgimento è ribadita dalla citazione a Macbeth, posta in chiusura «fair is foul, and foul is fair: hover through the fog and filthy air». Con questo stratagemma, Levi mira a rappresentare il «mondo alla rovescia» dell'universo concentrazionario, in cui «i professori lavorano di pala, gli assassini sono capisquadra e nell'ospedale si uccide»²⁷¹ e a rendere conto della complessità della questione etica sollevata.

A differenza di Leeb, Kleber non sottomette la scienza all'ideologia, in quanto egli «era della vecchia scuola, credeva più ai fatti che alle statistiche».²⁷² Inoltre, il chimico viene rappresentato positivamente come un «testardo, serio, attaccato al lavoro, istruito e abilissimo», ma viene anche sottolineata la presenza di «un'altra importante caratteristica prometeica, “quel filo di follia” che ha spinto il titano a infrangere gli ordini di Zeus, e Frankenstein le leggi naturali e divine».²⁷³ Al pari di Frankenstein, lo scienziato perverte le leggi naturali, sperimentando con ferocia la nuova droga sugli animali, giungendo a corrompere completamente la loro natura come nel caso del cane, il quale alla fine «non era più un cane».²⁷⁴ Similmente a Simpson in *Trattamento di quiescenza*, egli accede a un luogo proibito a causa della sua scellerata ambizione. Il parallelismo è rafforzato dalla condivisione della medesima sorte. Infatti, i due personaggi «privati progressivamente della vita e dell'identità dalle loro straordinarie creazioni, [...] procedono vertiginosamente verso la fine in stato di semicoscienza, assorbiti dalle loro illusorie realtà invertite e virtuali».²⁷⁵

Il mito di Prometeo ritorna nuovamente in una forma trasfigurata, in quanto il chimico incarna sia la figura di Zeus che quella dell'aquila.²⁷⁶ Infatti, dopo numerose sperimentazioni su cavie diverse, egli decide di assumere direttamente le versamine.

²⁷⁰ OI, p. 560.

²⁷¹ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 49.

²⁷² OI, p. 558.

²⁷³ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 179.

²⁷⁴ OI, p. 561.

²⁷⁵ R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 169.

²⁷⁶ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 180.

Inoltre, per ambizione e avidità, stipula un contratto con l'OPG, un'azienda farmaceutica, firmando la sua condanna. Così facendo, egli diviene contemporaneamente trasgressore, nonché giudice e carnefice di se stesso.

La legge violata da Kleber è illustrata attraverso le considerazioni di Dessauer:

Il dolore non si può togliere, non si deve, perché è il nostro guardiano. Spesso è un guardiano sciocco, perché è inflessibile, è fedele alla sua consegna con ostinazione maniaca, e non si stanca mai, mentre tutte le altre sensazioni si stancano, si logorano, specialmente quelle piacevoli. Ma non si può sopprimerlo, farlo tacere, perché è tutt'uno con la vita, ne è il custode.²⁷⁷

In queste parole, è possibile scorgere lo stesso monito rivolto verso Simpson, il quale solo apparentemente possiede la saggezza di Salomone, poiché, diversamente dal re, egli ha evitato il dolore. Secondo Levi, quest'ultimo è il vero *pharmakon* della vita umana, il quale contribuisce notevolmente a orientare l'individuo nel magma dell'esistenza. Nei racconti tedeschi emerge in maniera non indifferente l'esperienza biografica dello scrittore torinese, che in questo caso esprime la possibilità di vivere un processo di arricchimento nella sofferenza da parte dell'uomo.²⁷⁸

Angelica farfalla e *Versamina* evocano esplicitamente gli esperimenti nazisti all'interno dei campi di concentramento, come nel caso delle teste intraviste nel laboratorio di Leeb, le quali rimandano alla «testa ridotta di Buchenwald».²⁷⁹ Tuttavia, la riflessione può essere estesa anche ad altre scoperte scientifiche utilizzate impropriamente, su tutte la bomba di Hiroshima e il pericolo nucleare. In particolare, le *versamine* sembrano richiamare l'abuso di psicofarmaci, quindi il difficile discrimine etico tra il dolore «guardiano della vita» e il piacere.²⁸⁰

In questi testi, Levi inserisce le azioni degli scienziati all'interno di un contesto etico ben definito, mostrandone i limiti e i vincoli, ma soprattutto focalizzando l'attenzione sulle loro responsabilità e sulle conseguenze delle loro scelte. Alla fine di *Versamina*, Levi sembrerebbe proporre uno strumento per scampare alle trappole morali

²⁷⁷ OI, p. 564.

²⁷⁸ A. Di Fazio, *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*, cit., p. 90.

²⁷⁹ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 111.

²⁸⁰ Ivi, p. 127.

legate al progresso scientifico. Infatti, Dessauer ragiona sulle possibilità di produrre e provare il farmaco, ma la citazione di Macbeth interrompe questa sua iniziativa:

In "Versamina," it is only the lesson of Macbeth that stops the scientist from repeating the mistakes of the past, even though he has learned of the fate of the others who took the drug. Literary culture is thus raised to a position of ethical authority higher than that of empirical experimentation. Here we have an illustration not of the role of science in the formulation of culture, but of the role of culture in the formation of science.²⁸¹

Ancora una volta, al lettore sono descritti sia il fascino per la scoperta che la repulsione per le perverse conclusioni a cui essa può condurre. Come appena citato, Nancy Harrowitz sostiene che la lezione di Macbeth e quindi per estensione la lezione letteraria farebbero desistere il collega di Kleber dal perseguire l'empia via del chimico. Secondo Pianzola, la questione rimarrebbe in realtà aperta e l'attenzione sarebbe da spostare sul potere comunicativo della *fiction*.²⁸² Infatti, la scrittura di finzione permetterebbe all'uomo di «cogliere e comunicare i paradossi della vita»²⁸³, rendendo l'individuo in grado di sopportare e affrontare la complessità dell'esistenza.

La bella addormentata nel frigo chiude la trilogia dei racconti tedeschi ed è forse il testo in cui il passato nazista emerge in maniera meno evidente. A parte l'ambientazione nella città di Berlino, la storia verte soprattutto sui temi del confine biologico tra vita e morte e del viaggio nel tempo. Tuttavia, almeno in un punto, è possibile individuare un elemento biografico collegato al campo di concentramento.²⁸⁴ Infatti, la spiegazione di Robert sulle eventuali conseguenze nefaste dell'ibernazione ricorda gli esperimenti sull'assideramento di Dachau «pensi che orrore, signorina: sentirsi tutti congelati, mani, piedi, sangue, cuore, cervello; e non poter muovere un dito, non poter battere le palpebre, non poter mettere fuori un suono per chiedere soccorso!».²⁸⁵ La realtà concentrazionaria

²⁸¹ N. Harrowitz, *Primo Levi's Science as "Evil Nurse": The Lesson of Inversion*, in R. Kremer (a cura di), *Memory and Mastery. Primo Levi as Writer and Witness*, Albany, State University of New York Press, 2001, p. 71.

²⁸² F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., pp. 181-183.

²⁸³ Ivi, p. 183.

²⁸⁴ F. Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 115.

²⁸⁵ OI, pp. 571-572.

si insinua nelle falde del testo e si mischia con uno dei punti focali della vicenda, ossia il rapporto tra vittima e carnefice.

Il racconto narra la storia di una famiglia medio-borghese della Germania del futuro e della loro ospite Patricia, la quale è sottoposta a un periodico ciclo di ibernazione e scongelamento. Patricia risulta essere la vincitrice di un bando del 1975, il quale prevedeva un progetto di criogenesi, il cui scopo sarebbe stato «“spedire” un uomo nel futuro».²⁸⁶ La tematica dello scorrere del tempo si concentra principalmente su due aspetti. In primo luogo, l’esperienza d’ibernazione rappresenta:

La possibilità di veicolare trascelte porzioni del passato nel futuro, di operare un’inquietante sovrapposizione temporale, in cui il corpo della donna costruisce un fragile, ma cristallizzato, raccordo tra mondi distinti, fungendo, altresì, da “oggetto mediatore” tra più dimensioni.²⁸⁷

In questo caso, l’esperienza di Patricia si caratterizza come un vero e proprio viaggio nel tempo, nel quale ella «muove attraverso [...] un tempo spazializzato, riportando con sé un Sé oggettivato nella giovinezza eterna».²⁸⁸ Proprio la giovinezza eterna raffigura il secondo aspetto evocato dal tema del tempo. Lungo tutto il racconto spesso l’attenzione ricade sull’effetto dell’incedere degli anni sul corpo dei protagonisti. Infatti, non appena Lotte vede Maria, ella si complimenta per il suo aspetto «Oh, Maria! Hai l’aria più giovane che mai».²⁸⁹ In seguito, terminato lo scongelamento, esprimendo il suo punto di vista sulla sperimentazione, Patricia descrive proprio il mutare dell’aspetto di Peter a causa dello scorrere del tempo:

Vede qui ad esempio il signor Thörl, sulla cinquantina, (*malignamente*), i capelli in fuga, un po’ di pancetta, un po’ di dolorini ogni tanto? Ebbene, due mesi fa per me aveva vent’anni, scriveva poesie, e stava per partire volontario con gli Ulani. Tre mesi fa ne aveva dieci e mi chiamava Zia Patricia, e piangeva quando mi congelavano, e voleva venire in frigo con me. Non è vero, caro?²⁹⁰

²⁸⁶ Ivi, p. 573.

²⁸⁷ A. Di Fazio, *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*, cit., p. 33.

²⁸⁸ Ivi, vedi nota 52 a p. 34.

²⁸⁹ OI, p. 570.

²⁹⁰ Ivi, p. 577.

Al contrario Patricia non è soggetta a questi problemi, anzi, come afferma Lotte «lei no, lei non ingrassa, lei è eterna, incorruttibile, come l'amianto, come il diamante, come l'oro».²⁹¹ Pur accedendo a una dimensione transumana, poiché guadagna l'immortalità; allo stesso tempo, Patricia subisce un processo di disumanizzazione, in quanto ella è reificata, acquisendo le proprietà di un minerale. In realtà, fin dalle prime battute della vicenda, la stupefacente bellezza di Patricia è lodata e vista con fascino, ma contemporaneamente ne viene sottolineato il carattere disturbante, non solo per semplice gelosia, ma soprattutto per evidenziarne l'innaturalità («del resto, è la bellezza dell'età. Ha una pelle da neonata: per me è effetto del supercongelamento, però. Non ha un colorito naturale, è troppo rosa e troppo bianca, sembra... sì, sembra un gelato, scusate il paragone»)²⁹² Lo stesso frigorifero in cui riposa enfatizza la presenza di una componente perturbante, dal momento che l'elettrodomestico ricorda sia un luogo di confinamento tra vita e morte (da oggetto legato al nutrimento a bara)²⁹³ che tra libertà e prigionia (ella è di fatto alla mercé dei patriarchi Thörl, seppur libera dai vincoli della morte).

In questo contesto, i rimandi al Dottor Frankenstein e al mito di Prometeo sono molto più liberi, tuttavia risultano fondamentali per comprendere l'organizzazione retorica del racconto.²⁹⁴ In aggiunta, a testimonianza della tendenza di Levi a ibridare tra loro tradizioni diverse, è evidente che Levi si ponga in un dialogo intertestuale con una terza fonte, ossia la fiaba de *La bella addormentata nel bosco*. Lo scrittore torinese ricorre a «tre narrazioni estremamente conosciute per costruire una trappola morale che metta in scena situazioni ambigue e perturbanti».²⁹⁵ In particolare, la figura di Prometeo subisce una sorta di processo di smembramento, venendo proietta sui diversi personaggi, elevando la complessità della questione etica, strategia che è stata ormai riconosciuta come un meccanismo cardine della fantascienza di Levi.

Gli uomini di scienza giungono alla messa a punto della tecnologia criogenica con lo scopo di viaggiare nel tempo, ma soprattutto di scampare alla morte. Nonostante la loro singolare genialità, essi si rendono anche protagonisti di ripetute molestie nei confronti di Patricia. In questa dinamica, emerge il mito prometeico nella scissione tra carnefice e

²⁹¹ *Ibidem.*

²⁹² Ivi, p. 572.

²⁹³ A. Di Fazio, *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*, cit., p. 34.

²⁹⁴ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 183.

²⁹⁵ Ivi, p. 186.

vittima, poiché «la tecnica prometeica ha portato ad avere da un lato esseri umani che interpretano le parti di Zeus torturatore e dell'avvoltoio e, dall'altro lato, un essere umano incatenato e sofferente».²⁹⁶ Inoltre, la prigionia di Patricia subisce un effetto di spettacolarizzazione, in quanto ai suoi risvegli assiste sempre un ristretto pubblico di amici dei Thörl. Proprio nella rappresentazione dello scongelamento, è possibile intravedere i rimandi alla vicenda di *Frankenstein*. Infatti, il risveglio di Patricia evoca quello della creatura del dottore tedesco, non tanto la versione letteraria, ma quella cinematografica del 1931. Ad esso, gli astanti assistono pervasi da una sensazione mista di eccitazione e timore, a riprova della dimensione ludica in cui si svolge il fatto. In questo aspetto, Levi si discosta dal modello di Mary Shelley, nel quale il superamento dei limiti naturali è vissuto in uno stato di completo terrore.

La vicenda di Patricia simboleggia «il processo di convergenza tra natura e tecnica in atto nella società, è emblema delle possibilità offerte dalle *téchnai*», nella quale è presente «una creatura la cui esistenza è controllata dalla tecnologia ma che allo stesso tempo sfugge ad essa, proprio come il mostro creato dal dottor Frankenstein».²⁹⁷

In ultima istanza, va segnalato l'ultimo tratto prometeico riscontrabile nei personaggi.²⁹⁸ La figura di Patricia contiene al suo interno quell'aspetto delle arti prometeiche legato all'utilità (*ophelémata*), anche se esso è piegato al guadagno personale della giovane. Infatti, ella acconsente alla sperimentazione per ottenere l'eterna giovinezza e per guadagnare vendendo i suoi ricordi legati alla conoscenza di uomini illustri. Il personaggio di Patricia partecipa quindi a complicare la suddivisione dei ruoli scenici, in quanto è sia una vittima, ma allo stesso tempo persegue i suoi fini dalla dubbia moralità. Questa affermazione è confermata dalla conclusione della vicenda, nella quale la ragazza ottiene la libertà ingannando Baldur, ribaltando la gerarchia e divenendo lei la sfruttatrice. L'esito della storia rappresenta in un certo senso un ultimo monito alla figura dello scienziato, poiché il suo status di divinità creatrice e di ordinatore della materia risulta essere transitorio e le sue scoperte sfuggono ad un controllo totale, potendo così determinare incredibili benefici, ma anche esiti nefasti.

²⁹⁶ Ivi, p. 184.

²⁹⁷ Ivi, p. 185.

²⁹⁸ Ivi, p. 184.

Capitolo V

Primo Levi e la tradizione ebraica

Affrontate le trasformazioni ed elaborazioni del mito classico, in questo capitolo si rifletterà sull'altro principale immaginario mitologico sfruttato da Primo Levi, ossia la tradizione ebraica. Tuttavia, sarà prima necessario indagare un elemento comune alla rielaborazione leviana del mito.

Come precedentemente affermato, secondo Pianzola, i miti manipolati da Levi sono accomunati dalla presenza del mitologema della creazione. Esso verrebbe declinato con significati e modi diversi, ma rappresenterebbe una costante all'interno del recupero e dell'elaborazione del materiale mitologico da parte dello scrittore torinese. Per questa ragione, in certi casi è possibile parlare della presenza di una connessione tra i vari racconti mitologici evocati.²⁹⁹ Tuttavia, la creazione non è soltanto un mitologema, ma rappresenta anche «un'istanza che è parte di un più ampio dominio retorico in cui confluiscono anche tropi e strategie che nulla hanno a che fare con le narrazioni mitiche».³⁰⁰ Infatti, molto spesso, la creazione si presenta sotto forma di tema, che funge da spunto per l'elaborazione della narrazione. Questo aspetto è emerso anche nell'analisi dei precedenti racconti, nei quali la tematica della creazione è sempre apparsa come corollario delle varie questioni affrontate.

Si procederà ora a prendere in esame il racconto *Il sesto giorno*, contenuto all'interno di *Storie naturali*. Similmente a *Quaestio de centauris*, anche *Il sesto giorno* presenta delle caratteristiche non propriamente riconducibili al genere fantascientifico. Nonostante questo, è opportuno tenere in considerazione la volontà autoriale di pubblicare tale racconto in una raccolta fantascientifica. Di fatto, questa sola decisione legittima l'attribuzione del suddetto testo alla fantascienza. Come si è visto nel secondo capitolo, le rimostranze di Levi riguardo questa definizione sono dettate per lo più dall'ostilità nei confronti della science fiction da parte dell'ambiente critico-letterario e

²⁹⁹ Ivi, p. 82.

³⁰⁰ Ivi, p. 84.

editoriale italiano. È però corretto riconoscere, come sostiene Cesare Cases, che Levi con *Storie naturali* propone una fantascienza *sui generis*, delimitando:

Una zona “italiana” di fantascienza, in cui al posto della crudeltà della migliore fantascienza americana c’è la malinconia umanistica, al posto dello stile immediato e sbrigativo una maggiore consapevolezza linguistica e un ineliminabile bagaglio culturale; al posto dei grattaceli e delle astronavi un’atmosfera casalinga di gabinetti scientifici, vecchi professori e commessi viaggiatori.³⁰¹

La scelta de *Il sesto giorno* permetterà di affrontare la creazione sia come tema principale che come mitologema; inoltre, data la presenza di forme e simboli del primo capitolo di *Genesi*, sarà possibile indagare le modalità con le quali la tradizione ebraica è utilizzata nella produzione fantascientifica leviana.

Il sesto giorno

Già a partire dal titolo del racconto è richiamata la vicenda biblica, poiché esso si riferisce al ritmo con cui Dio crea il mondo nella Bibbia (lo stesso riferimento, come è stato messo in luce, si può trovare ne *L’ordine a buon mercato*). Tuttavia, pur essendo il modello principale, il mito biblico non è l’unico presente. Infatti, i due protagonisti della vicenda, Arimane e Ormuz, appartengono allo zoroastrismo. In questo caso, si è dunque di fronte a una pratica comune nel recupero mitologico leviano, ossia la comunione e ibridazione di diverse mitologie.

Come ben illustrato da Gordon, *Il sesto giorno* rappresenta:

Un’elaborata riscrittura in chiave comica del giorno della creazione dell’uomo, raccontata come la storia di una litigiosa commissione di esperti e di burocrati che non riesce a riprodurre un modello soddisfacente della nuova specie nota come Uomo, prima della scadenza assegnatale, alla fine del sesto giorno.³⁰²

³⁰¹ C. Cases, *Difesa di un cretino*, in «Quaderni piacentini», VI, 30, 1967, pp. 98-101.

³⁰² R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell’uomo normale*, cit., p. 157.

Seguendo la breve descrizione del critico britannico è possibile illustrare tutte le varie componenti che formano il racconto.

In primo luogo, è importante sottolineare il registro con il quale viene narrata la storia. Come in gran parte della raccolta, anche in questo caso la rappresentazione comica è scelta da Levi per mettere in scena la vicenda. In particolare, l'autore parodizza l'ambiente aziendale e il suo «burocratese».³⁰³ Infatti, l'intero testo è ambientato all'interno di una stanza, la quale riproduce una sala riunioni:

Scena, per quanto è possibile, aperta e profonda. Un tavolo molto massiccio e rozzo, sedie ricavate da blocchi di pietra. Un enorme orologio dal battito molto lento e rumoroso, il cui quadrante porta, invece delle ore, geroglifici, simboli algebrici, segni dello zodiaco. Una porta infondo.³⁰⁴

La creazione biblica dell'uomo viene rappresentata come se fosse la progettazione di un nuovo macchinario da immettere nel mercato da parte di un'azienda. Le figure che partecipano al processo evocano una vera e propria commissione di tecnici e dipendenti, i quali seguono le richieste di una «Direzione». Anche l'impostazione grafica del testo concorre a parodiare i documenti burocratici-aziendali, poiché le caratteristiche dell'essere umano richieste dal «Consiglio direttoriale esecutivo» vengono riportate attraverso un elenco puntato, riproducendo una sorta di verbale amministrativo. Infine, lo stesso linguaggio formale e tecnico mira a imitare in maniera ironica il codice comunicativo tipico dell'ambiente lavorativo aziendale (si pensi ai vari «collega», «modello Uomo», «comma a) della mozione»).

All'interno dei racconti di fantascienza, Primo Levi ricorre spesso all'utilizzo del registro comico e all'ironia, in quanto essi concorrono a provocare un effetto di straniamento e di capovolgimento, il che permette di problematizzare le varie questioni etiche da lui sollevate. Nell'adottare questa soluzione, Levi si inserisce all'interno di una tradizione che può essere ricondotta a Galilei e che illumina i punti di convergenza tra scienza e letteratura. Per esemplificare quest'affermazione, sarà prima necessario indagare la ricezione dell'opera di Leopardi da parte di Levi.

³⁰³ Ivi, p. 146.

³⁰⁴ OI, p. 619.

Diversamente da quanto affermato dallo scrittore torinese, ossia «Leopardi non è mai stato un mio autore»³⁰⁵, il poeta di Recanati ritorna in diversi modi all'interno della sua produzione.³⁰⁶ In questa sede, è importante riconoscere in particolare il sistematico recupero delle *Operette morali* (1827). Il caso più emblematico di rapporto con quest'opera è rappresentato dal *Dialogo fra un poeta e un medico*, contenuto in *Lilit e altri racconti*. Oltre a recuperare la forma del dialogo (nonostante le battute siano espresse tramite il discorso indiretto), è facilmente riconoscibile la figura di Leopardi nel personaggio del poeta, poiché esso è gobbo e «sente l'universo [...] come un'immensa macchina inutile»³⁰⁷ (senza contare il rimando a l'*Infinito* «al di là della siepe che limitava l'orizzonte»³⁰⁸). Ciononostante, già nel risvolto di copertina di *Storie naturali*, egli evoca l'opera dello scrittore recanatese, in quanto definisce i suoi racconti delle «trappolette morali». Questo richiamo legittima la lettura che vede una componente leopardiana all'interno della raccolta. Di fatto, è possibile estendere questo legame anche ad altri testi, soprattutto fantascientifici, poiché, come sostiene Anna Baldini, molti racconti leviani «hanno una parentela con l'operetta morale leopardiana nella misura in cui sono brevi prose di invenzione fantastica, il cui fine è suscitare domande nel lettore, spingerlo a porsi interrogativi filosofici, in particolare di natura etica e morale».³⁰⁹ Tuttavia, la forma del dialogo teatrale presente negli atti unici (*Il versificatore*, *La bella addormentata nel frigo* e *Il sesto giorno*), nonché la componente ironica di questi tre testi, testimoniano un legame ancora più stretto in questo caso.

Dopo aver illustrato il recupero delle *Operette* da parte di Levi, è possibile giungere al modello archetipico di questa tradizione, ossia Galileo Galilei. Infatti, Giacomo Leopardi è affascinato fin da giovane da Galilei, tanto da includerlo nella sua *Storia dell'astronomia* (1813). In seguito, egli raccolse ben diciassette brani dello scienziato pisano all'interno della *Crestomazia della prosa* (1827), riconoscendolo come un vero e proprio modello letterario. Infine, Galilei ritorna anche all'interno delle *Operette morali*, nel capitolo undicesimo de *Il Parini, ovvero Della Gloria*. Tuttavia, sono proprio la forma

³⁰⁵ A. Andreoli, *Per Primo Levi questo è un modo diverso di dire io*, in «Paese sera», 21 agosto 1981.

³⁰⁶ Cfr. M. Piperno, *Primo Levi e Giacomo Leopardi. L'uomo, la macchina, l'artificio*, in G. Cinelli e R. Gordon (a cura di), *Innesti. Primo Levi e i libri altrui*, Oxford, Peter Lang, 2020.

³⁰⁷ OII, p. 334.

³⁰⁸ Ivi, p. 335.

³⁰⁹ A. Baldini, *Le operette morali di Primo Levi: Trattamento di quiescenza, Verso occidente e Una stella tranquilla*, in Comitato redazionale di Incontrotesto (a cura di), *Atti di Incontrotesto. Ciclo di incontro su e con scrittori del Novecento e contemporanei*, Pisa, Pacini, 2011, p. 63.

del dialogo e la tecnica dell'ironia delle *Operette* a evidenziare il modello galileiano, poiché sono le due componenti principali dell'opera massima di Galilei, ossia il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632). Il testo rappresenta una delle più importanti espressioni di convergenza tra scienza e letteratura, poiché è proprio attraverso una veste letteraria che Galilei annunciò al mondo le sue rivoluzionarie scoperte scientifiche. Inoltre, la forma dialogica permette l'esemplificazione del metodo scientifico, proponendo il confronto tra l'errato sistema aristotelico-tolemaico e quello copernicano. La tecnica dell'ironia è poi fondamentale per dissimulare le innovative scoperte astronomiche dello scienziato, complicando le vie d'accesso al contenuto testuale.

I modelli di Galilei e Leopardi sono fondamentali per comprendere la costruzione del sistema etico leviano in testi come *Il sesto giorno*, poiché da essi vengono riprese non solo la forma, ma anche la tecnica rappresentativa. Infatti, la dimensione dialogica del testo permette di far emergere i diversi punti di vista della questione etica proposta da Levi, problematizzandola sempre di più. In aggiunta, anche la chiave parodica concorre a questo meccanismo, delineando un quadro morale estremamente complesso.

Analizzati la forma e il registro del racconto, si può passare ora a prendere in esame il contenuto e la costruzione retorica. La vicenda gravita attorno alla creazione dell'essere umano. Le caratteristiche fondamentali che il «modello Uomo» dovrebbe possedere secondo la Direzione sono le seguenti:

- a) particolare attitudine a creare ed utilizzare strumenti;
- b) capacità di esprimersi articolatamente, ad esempio mediante segni, suoni, o con qualsiasi altro mezzo che i singoli signori tecnici riterranno atto allo scopo;
- c) idoneità alla vita sotto condizioni di servizio estreme;
- d) un certo grado, da stabilirsi sperimentalmente al suo valore ottimale, di tendenza alla vita associata.³¹⁰

In questo modo, Levi individua i quattro aspetti sostanziali dell'uomo: la creatività manuale, la capacità di comunicazione, l'adattabilità e un «certo grado» di socievolezza. Tali qualità rispecchiano le volontà del «Consiglio direttoriale esecutivo», un organo che

³¹⁰ OI, p. 620.

non compare mai in scena e che rappresenta un'autorità superiore (quella divina). Tuttavia, nonostante le seguenti imposizioni, all'interno della commissione di progettazione vi è un individuo che annuncia i suoi dubbi e sospetti riguardo la realizzazione dell'uomo. Infatti, Ormuz si esprime nei seguenti termini riguardo al progetto:

Non ho mai fatto mistero della mia opposizione di principio alla creazione del cosiddetto Uomo. Già all'epoca in cui la Direzione aveva, non senza leggerezza (*mormorii: Ormuz aspira profondamente, esita, poi continua*) formulato la prima stesura della mozione ora letta, avevo fatto presente i pericoli connessi con l'inserimento del cosiddetto Uomo nell'equilibrio planetario attuale. [...] mi rendo conto che ormai è troppo tardi per provocare il ritiro della mozione. Mi limiterò quindi [...] a suggerire quelle modifiche e quelle attenuazioni all'ambizioso programma del Consiglio che, secondo me, ne permetteranno l'attuazione senza eccessivi traumi a lunga o breve scadenza.³¹¹

Attraverso le parole di Ormuz, l'ideale modello precedentemente presentato è subito messo in discussione. Egli si dichiara ostile alla creazione dell'uomo fin dall'inizio, poiché lo considera come una minaccia all'equilibrio tra le specie già create. Secondo lui, le idee della Direzione sono state formulate «non senza leggerezza» e il suo scopo sarà quello di limitare i possibili traumi che l'attuazione del progetto potrebbe causare. A complicare ulteriormente il quadro delineato, collabora l'immaginario mitologico dal quale sono prelevate le figure di Ormuz e dell'altro personaggio principale: Arimane.³¹²

I due protagonisti del racconto sono due divinità dello zoroastrismo. Ahura Mazda, ossia Ormuz, è la divinità creatrice del mondo sensibile e sovrasensibile della religione zoroastriana. Secondo gli insegnamenti di Zarathuštra, tutto ciò che di benefico esiste è stato creato da lui. Egli si caratterizza quindi come un essere divino positivo e benevolo. Ad Ormuz, si oppone Angra Mainyu (Arimane), il quale è invece un'entità malvagia e distruttrice (Giacomo Leopardi scrisse un abbozzo nel 1833 dedicato proprio ad Arimane, per questo motivo è altamente probabile che Levi abbia tratto ispirazione proprio da questo materiale). Il dualismo tra queste due figure si mantiene anche all'interno del

³¹¹ Ivi, p. 621.

³¹² F. Piazola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., pp. 87-89

racconto, fin dalle prime battute sceniche (Ormuz «durante tutto il discorso di Arimane ha dato segni di inquietudine e disapprovazione», mentre Arimane quando Ormuz prende la parola appare «visibilmente contrariato: guarda con ostentazione l'orologio da polso, poi il grande orologio»).³¹³

In questo modo, la situazione sembra suddivisibile in due fazioni: da una parte Arimane e la volontà di creare l'uomo soddisfacendo alla lettera gli ordini divini; dall'altra, Ormuz, il quale desidera mantenere l'armonia planetaria, anche a costo di deludere le aspettative dirigenziali. Ne emerge una realtà ben polarizzata, ma la verità è che la dimensione manichea è solo apparente. Infatti, è evidente che la questione è problematizzata attraverso i ruoli assegnati ai vari personaggi. In primo luogo, la creazione dell'uomo non è conferita alla divinità creatrice zoroastriana, bensì alla sua controparte distruttrice. Anzi, Ormuz si oppone fermamente e decide di intervenire per arginare eventuali problematiche future. Inoltre, il demone creatore si è reso protagonista di altre sperimentazioni precedenti, il cui risultato, si lascia intendere al lettore, è stato disastroso:

Sta bene, sta bene, venerabile collega. Le sue riserve sono note, noto è il suo personale scetticismo e pessimismo, e nota infine è la sua interessante relazione sul discutibile risultato di esperimenti similari da lei stesso condotti in varie epoche e su altri pianeti, al tempo in cui avevamo tutti le mani più libere.³¹⁴

In aggiunta, è significativo sottolineare che le creazioni di Ormuz contrastano totalmente con le idee autoriali. Egli tentò di creare «superbestie tutte raziocinio ed equilibrio, piene fino dall'uovo di geometria, di musica e di saggezza». ³¹⁵ La loro perfezione (che si rivelerà fallimentare) è diametralmente opposta alla concezione leviana dell'universo, la quale considera l'impurezza la sua base fondamentale. Ad alimentare questo aumento di complessità, concorre la scelta di esprimere l'elogio dell'impurità attraverso il personaggio del dio malvagio Arimane:

³¹³ OI, p. 620.

³¹⁴ Ivi, p. 621.

³¹⁵ *Ibidem*.

Sapevano di asettico e di chimica inorganica. A chiunque avesse una certa pratica delle cose di questo mondo, o d'altronde di qualsiasi altro mondo, sarebbe stata intuitiva la loro incompatibilità con l'ambiente che le circondava, ambiente per necessità florido e putrido insieme, pullulante, confuso, mutevole.³¹⁶

Tuttavia, anche lo stesso Arimane non è esente da questo dispositivo rappresentativo, poiché il suo discorso in favore della dirigenza è continuamente ridicolizzato tramite l'ironia espressa dai commenti di scena. In più, il suo linguaggio eccessivamente sostenuto e formale, imitazione farsesca del registro burocratico-aziendale, produce un effetto comico, atto a parodiare la volontà divina.³¹⁷

Pur dimostrandosi totalmente in accordo con «la Direzione», l'atteggiamento di Arimane cela una subdola ambizione.³¹⁸ Nel presentare il «modello Uomo», il demone distruttore lo definisce «il conoscitore del bene e del male».³¹⁹ Confrontando questa affermazione con la tradizione biblica, è possibile smascherare le vere aspirazioni della divinità. Infatti, in *Genesi*, l'essere umano non è creato conoscitore del bene e del male, ma lo diviene a causa dell'inganno del serpente. La figura di Arimane si sovrappone a quella dell'animale tentatore, rivelando la vera natura del demone. Tale interpretazione è rafforzata dal fatto che, durante le ipotesi su quale specie assegnare all'uomo, Arimane proponga proprio il serpente:

Non vi nascondo che, fra le molteplici forme e figure create dalla vostra arte e dal vostro ingegno, nessuna più di quella del serpente ha destato la mia ammirazione. È forte ed astuto: “La più astuta delle creature terrestri”, è stato detto da ben più alto Giudice. [...] È un avvelenatore abile e sicuro: non gli dovrebbe essere difficile diventare, secondo i voti, il padrone della terra; magari facendo il vuoto attorno a sé.³²⁰

Nel suo discorso è presente anche una citazione biblica da *Genesi*, la quale sancisce definitivamente il legame. Più che all'uomo, Arimane sembrerebbe interessato a

³¹⁶ *Ibidem.*

³¹⁷ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 88.

³¹⁸ *Ivi*, p. 90.

³¹⁹ *OI*, p. 621.

³²⁰ *Ivi*, p. 627.

mantenere il proprio potere, cercando addirittura di estendere il suo controllo alla terra, manipolando la creazione dell'essere umano. La sua posizione ambigua è espressa anche attraverso le indicazioni di scena, poiché, all'impossibilità di scegliere i rettili, sollevata dal consigliere anatomista, egli «ride verde», accettando le opposizioni, ma forzatamente. Infine, è significativo mettere in luce che la sua volontà di conservare e accrescere il suo dominio trapela nuovamente quando afferma che «è prossima l'assunzione nientemeno che di un sovrintendente alle Cose dello Spirito, che ci metta tutti sull'attenti».³²¹ Ancora una volta, è l'indicazione di scena a segnalare l'insofferenza di Arimane per un eventuale perdita di potere «*Si accorge che si è lasciato andare troppo lontano, tace bruscamente e si guarda intorno con un certo imbarazzo*».³²²

In ultima istanza, a testimonianza della presenza di una componente ingannevole nelle parole di Arimane, si notino le numerose analogie che accomunano questo personaggio con il Satana della Bibbia.³²³ Oltre al collegamento con il serpente, anche Lucifero desidera estendere il proprio dominio sul suolo terrestre (Matteo 4:8-9; Luca 4:5-7). Inoltre, in *Giobbe* (libro ben conosciuto da Levi, come testimonia *Il giusto oppresso dall'ingiustizia*), Satana è rappresentato come un servitore, al pari di Arimane.

Ormuz contribuisce in maniera complementare alla costituzione del volutamente irrisolvibile paradigma etico leviano. In primis, si ponga l'attenzione sul diverso codice linguistico utilizzato dal demone creatore. Infatti, se Arimane il più delle volte sfrutta un registro comico e viene smentito tramite l'ironia; diversamente, Ormuz è sempre serio e razionale, e sottolinea più volte la gravosa importanza del progetto. Egli si occupa di evidenziare e correggere (non bloccare, in quanto non possiede le facoltà per compiere tale atto) le varie debolezze e fragilità del «modello Uomo». Proprio questo aspetto contribuisce ad accrescere la complessità dell'organizzazione retorica del racconto.³²⁴ Infatti, come già illustrato, ad opporsi alle direttive dirigenziali è una divinità creatrice e benevola. Inoltre, dietro all'appellativo de «la Direzione», si cela la figura del Dio ebraico. Questo procede a complicare estremamente il quadro morale delineato, in quanto due esseri divini, i quali possiedono qualità simili e svolgono pressoché le stesse funzioni, vengono a scontrarsi.

³²¹ Ivi, p. 628.

³²² *Ibidem*.

³²³ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., pp. 91-92.

³²⁴ *Ibidem*.

Le invocazioni di cautela di Ormuz si concentrano soprattutto sulle volontà della commissione di donare all'uomo sia un cervello sviluppato che gli istinti sessuali. Egli riconosce questo connubio come «interessante», ma allo stesso tempo si interroga su come questo incontro-scontro tra le due componenti (razionale e irrazionale) possa influenzare l'essere umano:

Che sarà di questa creatura? Sarà duplice, sarà un centauro, uomo fino ai precordi e di qui belva; o sarà legato ad un ciclo estrale, ed allora come potrà conservare una sufficiente uniformità di comportamento? Non seguirà (non ridete!) il Bene e il Vero, ma due beni e due veri. E quando due uomini desidereranno la stessa donna, o due donne lo stesso uomo, che ne sarà delle loro istituzioni sociali, e delle leggi che dovranno tutelare?³²⁵

È curioso notare che l'esempio evocato da Ormuz, ossia che due donne amino lo stesso uomo, ricorda esplicitamente la vicenda di *Altre applicazioni del Mimete*. Allo stesso modo, in entrambi i testi, la questione non viene risolta, poiché la domanda di Ormuz rimane senza risposta e Gilberto clona se stesso, complicando ulteriormente la situazione.

Ancora una volta, Ormuz è spaventato dall'impurità, dalla possibilità che la natura scissa di questa nuova creatura possa sopraffarla, causando irrimediabili danni non solo per lei, ma anche per l'intero universo. Al dio creatore «la differenziazione sessuale non è mai andata a genio» ed egli riconosce che «il sesso è stato in primo luogo una spaventosa complicazione, ed in secondo, una forma permanente di pericoli e di granne».³²⁶ Come in diversi testi precedentemente analizzati, nuovamente viene affrontato il problematico rapporto tra creatore ed essere creato. In una sorte di effetto duplice, l'ambivalenza umana non solo emanciperebbe l'uomo dal suo creatore, dimostrando l'impossibilità di un totale controllo sulla materia a causa del processo di differenziazione; ma, contemporaneamente, nonostante la sua natura pensante, l'essere umano non sarebbe mai in grado di risolvere questa dualità, non potendo a sua volta ordinare il caos del suo universo interiore e di quello esteriore. Pianzola afferma che il discorso di Ormuz inscena per la prima volta quella «spaccatura paranoica» a cui Levi fa riferimento in un'intervista

³²⁵ OI, p. 630.

³²⁶ *Ibidem*.

del 1966 (*Primo Levi si sente scrittore dimezzato*).³²⁷ Come nella conversazione con Fadini, anche nel racconto Levi sfrutta la figura del centauro per esprimere la divisa e contrastata condizione esistenziale umana. In più occasioni e con diverse modalità, l'autore torinese proverà a rappresentare questa divisione, ma, secondo Pianzola, solo questo episodio spiega l'elemento paranoico della spaccatura. Infatti:

La motivazione proposta è che il corpo umano sia un "simbolo" permanente di questa divisione, un "segno" sempre presente della tensione connaturata all'uomo. "Irrinunciabile" e "eterno" sono gli aggettivi utilizzati per descrivere il rapporto tormentato con il corpo e le passioni, due qualificazioni che affermano che l'uomo non può sfuggire alle proprie condizioni.³²⁸

In questo racconto, non si attua solamente un processo di trasformazione ed elaborazione del materiale mitologico, ma avviene anche un recupero delle funzioni mitiche. Infatti, attraverso la manipolazione del mito di *Genesi*, vengono forniti esempi etici e morali per una nuova società, i quali possiedono valore fondativo. Emerge una valenza mitologica del racconto, in quanto esso assolve sia una funzione etnologico-sociale che psicologico-individuale. Inoltre, la struttura drammatica del discorso di Ormuz è tipica dei miti e mostra come all'essere umano sia connaturata una tensione indissolubile.³²⁹ Secondo questo ragionamento, è possibile affermare la presenza di una componente mitopoietica nel testo, corroborando la tesi di Ursula Le Guin.

Un altro elemento comune ai racconti precedenti è l'ambiguità del processo tecnologico. Di fatto, in questo caso, è l'uomo a divenire una tecnologia innovativa e per questo motivo egli presenta sia nuove potenzialità (il connubio tra mente e istinto) che terribili rischi. In merito a questo aspetto, Arimane e Ormuz incarnano due atteggiamenti possibili da parte del creatore-scienziato. Da un lato, Arimane rappresenta la *hybris* (poiché segue solo apparentemente le direttive, cercando in realtà di pervertirle) e lo sfruttamento egoistico del progresso scientifico per questioni di potere; dall'altro, Ormuz è simbolo della cautela e in particolare della necessaria presa di consapevolezza e di

³²⁷ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 94.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ Ivi, pp. 94-95.

responsabilità «ricordate: colui che sta per nascere sarà nostro giudice. Non solo i nostri errori, ma tutti i suoi, per tutti i secoli a venire, peseranno sul nostro capo».³³⁰

La struttura dialogica del testo permette di cogliere maggiormente, piuttosto che in altri racconti, la dimensione polifonica del libro *Storie naturali*.³³¹ Ogni personaggio esprime una certa tesi e visione del mondo, la quale può sovrapporsi o meno alla voce autoriale, concorrendo a delineare vari punti di vista diversi tra loro. Tuttavia, come dimostrato, questo meccanismo è elevato da Levi all'ennesima potenza. Infatti, i due protagonisti principali de *Il sesto giorno* sono subdoli (Arimane) e ipocriti (Ormuz e la sua volontà di creare esseri perfetti, in un mondo basato sull'impurezza), quindi anche inaffidabili. Così si realizza la «trappola morale» di Primo Levi. Attraverso una complessa organizzazione retorica, in cui interagiscono una moltitudine di elementi, senza alcuna linea interpretativa da seguire, l'autore pone la sua questione etica e «sta alla responsabilità del lettore continuare la riflessione ed eventualmente agire di conseguenza».³³² La conclusione della vicenda esemplifica chiaramente questo meccanismo.

Alla fine del racconto, la litigiosa commissione di esperti non è ancora giunta ad una soluzione soddisfacente per il «modello Uomo». L'intricata situazione viene risolta tramite la figura retorica del *deus ex machina*, poiché è «la Direzione» a risolvere la questione. A un certo punto, richiamato all'esterno da un messaggero, Arimane lascia la sala. Al suo ritorno («*con passo lento e a capo basso*»)³³³, il demone distruttore comunica quanto a lui riferito:

Andiamocene a casa, o signori. È tutto finito, tutto risolto. A casa, a casa. Cosa stiamo a fare qui? Non ci hanno aspettati: non avevo ragione di aver fretta? Ancora una volta, hanno voluto farci vedere che noi non siamo necessari, che sanno fare da soli, che non hanno bisogno di anatomisti, né di psicologi, né di economisti. Possono ciò che vogliono.³³⁴

³³⁰ OI, p. 631.

³³¹ Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi, 1963.

³³² F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 89.

³³³ OI, p. 632.

³³⁴ *Ibidem*.

Il dio ebraico-cristiano (si noti la citazione dantesca) pone fine alla narrazione, creando a suo piacimento l'essere umano, senza interpellare i suoi competenti sottoposti. Tuttavia, se la storia giunge ad una conclusione, diversamente questo avviene per quanto riguarda il problema della creazione dell'uomo. Per mezzo di Arimane, Levi parodizza la soluzione proposta nel testo biblico, la quale viene rappresentata in chiave umoristica:

No, signori, non so molti particolari. Non so se si siano consultati con qualcuno, o se abbiano seguito un ragionamento, o un piano lungamente meditato, o l'intuizione di un attimo. So che hanno preso sette misure di argilla, e l'hanno impastata con acqua di fiume e di mare; so che hanno modellato il fango nella forma che loro è parsa migliore. [...] In questa creatura hanno infuso non so che alito, ed essa si è mossa.³³⁵

Inoltre, Arimane esprime perplessità per la realizzazione della femmina dell'uomo a partire da una sua costola, definendo il procedimento «eterodosso» e sostenendo di non sapere se lo si «intenda conservare nelle generazioni a venire»³³⁶, continuando la rappresentazione comica della vicenda biblica. Attraverso un climax ascendente, il demone malvagio giunge ad esplicitare direttamente i suoi dubbi riguardo il mito contenuto in *Genesi*, affermando che «così è nato l'Uomo, o signori, lontano dal nostro consesso: semplice, non è vero? Se e quanto esso corrisponda ai requisiti che ci erano stati proposti, o se si tratti invece di un uomo per pura definizione e convenzione, non ho elementi per stabilire».³³⁷ Il motivo e lo scopo della creazione dell'uomo rimangono sconosciuti e questa incomprendibilità genererà nel nuovo essere la spaccatura paranoica. Il tema del racconto non è solo la creazione, ma è proprio la creazione dell'uomo e della donna, in particolare viene indagata la loro natura ibrida e divisa. Questa caratteristica rappresenta la spada di Damocle dell'essere umano. Infatti, da un lato è la ragione della sua prodigiosità; ma, dall'altro, l'incapacità di avere una comprensione totale della sua esistenza rappresenta una sofferenza insostenibile per l'uomo. Secondo Pianzola, questo conflitto è presente in diversi modi nel testo e si sviluppa su tre livelli:

³³⁵ *Ibidem.*

³³⁶ *Ibidem.*

³³⁷ *Ibidem.*

Nella figura di Arimane, personaggio ambiguo che segue gli ordini divini ma è guidato anche dai propri desideri; nell'opposizione tra Arimane e Ormuz, araldi di "passione" e "ragione"; e nella soluzione anatomica ibrida che la commissione sceglie per l'Uomo.³³⁸

Nessuna di queste tensioni risulta però pacificata all'interno della storia, poiché ciascuna rimane irrisolta. Si genera quindi un parallelismo. Così come l'uomo non può risolvere la sua frattura e solo attraverso il mito egli esperisce la *coincidentia oppositorum*; allo stesso modo, il lettore si affida al racconto come unica forma di compromesso per affrontare le irrisolvibili questioni morali. In un caso, è la soluzione divina a risolvere il dualismo; mentre, dall'altro, è l'intervento autoriale a porre fine alla vicenda.

Il sesto giorno è un ottimo esempio di come un racconto novecentesco possa essere provvisto di una funzione mitica.³³⁹ Infatti, il testo offre immagini che sono simboli di una condizione esistenziale, della quale sono illustrati i confini e i vincoli, ma senza mai arrivare a un'interpretazione precisa o definitiva. In questo modo, lo statuto del mito viene rispettato e non si giunge a produrre una mera rappresentazione allegorica, la quale, come già sostenuto, decreterebbe solo una morta equivalenza. È quindi possibile affermare che, in questo caso, la trasformazione e l'elaborazione del mito non interrompono il processo immaginativo, ma, al contrario, ne orientano e aumentano «le possibilità di sviluppo mettendo in risalto l'imprevedibilità del creato e della creatività».³⁴⁰

I tre livelli di interazione individuati tra fantascienza e mitologia nel primo capitolo sono tutti presenti all'interno de *Il sesto giorno*. Innanzitutto, il materiale mitologico rappresenta una fonte per l'elaborazione della narrazione, oltre a contribuire all'organizzazione retorica del testo. Infatti, Levi narra nuovamente l'episodio biblico della creazione dell'uomo, ibridando la tradizione ebraica con le divinità dello zoroastrismo. Arimane e Ormuz vengono sfruttati per rappresentare una realtà conflittuale e confusa, rendendo necessaria l'adozione di un paradigma etico dinamico per spostarsi all'interno di essa. Le due divinità problematizzano continuamente i ruoli a loro assegnati, portando il lettore a interrogarsi incessantemente sulle questioni morali

³³⁸ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 99.

³³⁹ Ivi, p. 100.

³⁴⁰ *Ibidem*.

presentate dall'autore, il quale, allo stesso modo, non fornisce una soluzione precisa. In secondo luogo, come si è dimostrato, è possibile parlare di una funzione mitopoietica del racconto. Il quadro delineato è costantemente problematizzato per mezzo dei personaggi (l'ambiguità di Arimane, lo scontro tra il progetto creativo dello stesso e la razionalità di Ormuz) e le soluzioni adottate (la perfezione fallimentare ricercata da Ormuz e la forma ibrida assegnata all'uomo). In questo modo, si genera un sistema composto da continue opposizioni, le quali rappresentano la complessità del reale e l'inconciliabilità degli opposti. La *coincidentia oppositorum* è realizzata per mezzo dell'intervento di un'entità superiore (il dio ebraico-cristiano/l'autore) e in questo si esprime la valenza mitica, poiché «il racconto, come il mito, risulta essere l'unica formazione di compromesso possibile per affrontare la spaccatura paranoica».³⁴¹ Infine, è evidente che vi sia una sovrapposizione tra il genere fantascientifico e il mito nella raffigurazione straniante della creazione dell'uomo, poiché quest'ultimo è esautorato dal suo ruolo di creatore, divenendo l'essere creato. Questo meccanismo critica l'antropocentrismo e pone l'essere umano di fronte alla sua condizione esistenziale instabile e precaria, inducendolo a riflettere sul proprio ruolo nell'universo e sulle sue azioni.

Il Golem

La figura mitologica del golem rappresenta un punto d'arrivo nel seguente corpus analizzato, in quanto sintetizza al suo interno la maggior parte degli aspetti precedentemente trattati. In essa, confluiscono il rapporto con la macchina, il ruolo dell'inventore-scienziato, la relazione tra creatore ed essere creato e la riproduzione artificiale della vita. Inoltre, costituisce un ponte tra la mitologia e il genere fantascientifico. Prima di affrontare i due testi che rielaborano tale mitologema, ossia *Il servo* e *I sintetici*, entrambi tratti dalla raccolta *Vizio di forma*, si cercherà di delineare in maniera sintetica la tradizione mitologica legata al golem, al fine di comprendere maggiormente le operazioni di manipolazione effettuate su tale materiale mitologico da Primo Levi.

La ricezione moderna della figura mitologica del golem è fortemente influenzata dalla leggenda del rabbino Judah Loew ben Bezalel di Praga, vissuto tra il XVI e XVII

³⁴¹ Ivi, p. 99.

secolo. Questa narrazione leggendaria fu poi ripresa dalla società europea del XIX secolo, la quale iniziò a sfruttare il golem in numerose opere di fantasia. In seguito, le rappresentazioni letterarie e cinematografiche del XX secolo accostarono tale figura mitologica alla vicenda del dottor Frankenstein e la sua creatura, generando una reciproca influenza tra le due narrazioni. Tuttavia, è necessario analizzare primariamente la tradizione mitologica ebraica antica, per comprendere l'evoluzione che porta alla storia di Rabbi Löw, ma anche perché Levi si relaziona pure con essa nel suo recupero della figura del golem.

Nella *Torah*, il termine golem compare una sola volta, nel salmo 139 «un grumo informe i tuoi occhi mi videro» (Salmi 139:16).³⁴² Il termine «informe» è presente nella maggior parte delle traduzioni italiane; tuttavia, esso non è fedele né all'interpretazione cabalistica né all'esegesi biblica. Infatti, come sostiene Moshe Idel, in poche fonti medievali è sensato intendere la parola «golem» come «privo di forma».³⁴³ Secondo Gershom Scholem (la cui tesi è riscontrabile in forma simile in Idel), questa accezione comparve solo a partire dall'elucubrazioni originatesi dalla filosofia ebraica medievale, la quale identificava il termine con la materia informe, la *hyle*.³⁴⁴ L'interpretazione filosofica sembra aver prevalso nelle traduzioni rispetto quella teologica, che invece intende il golem come un essere strutturato, semplicemente privo dell'anima.³⁴⁵ In realtà, non è possibile affermare una maggiore attestazione di una soluzione rispetto all'altra, ma si deve riconoscere la presenza di entrambe (anche ibridate tra loro) nella ricezione popolare. Pianzola riporta poi l'impiego di «embrione», il quale è però usato solo nella *Bibbia concordata*. Tuttavia, anche in questo caso la situazione è piuttosto fosca. Infatti, lo stesso «grumo» è concettualmente simile al termine «embrione». Inoltre, nel definire il concetto di «golem», Angelo Maria Ripellino parla di «qualcosa di incompiuto, di ruvido, di embrionale».³⁴⁶ La stessa critica sembra incerta su tale valenza, poiché Scholem sostiene che «there is no evidence to the effect that it meant “embryo”, as has sometimes been claimed»³⁴⁷, ma, allo stesso tempo, Idel suggerisce che vi sia la possibilità che «la parola golem rimandi non soltanto alle membra incluse nella struttura, ma anche

³⁴² G. Ceronetti (a cura di), *I Salmi*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 266-67.

³⁴³ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 193.

³⁴⁴ G. Scholem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, New York, Schocken Books, 1969, p. 161.

³⁴⁵ M. Idel, *Il Golem*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 58-61.

³⁴⁶ A. M. Ripellino, *Praga magica*, Torino, Einaudi, 1973, p. 157.

³⁴⁷ G. Scholem, *On the Kabbalah and Its Symbolism*, cit., p. 161.

all'embrione considerato come un tutto» (specificando però che questa lettura non è altro che un'ipotesi).³⁴⁸

Pur essendo le prime redazioni del *Talmud* a accostare le storie di creazione di un uomo artificiale e quelle della genesi del primo uomo; tuttavia, solo successivamente, nel *Levitico rabba* e in *Genesi rabba* (testi midrashici), il termine «golem» venne impiegato per descrivere Adamo, nel significato di «creatura pienamente strutturata che è sul punto di ricevere un'anima». ³⁴⁹ In aggiunta, Pianzola segnala l'accezione di entità formata in attesa di perfezionamento, riferita a materiale inorganico, soprattutto argilla e metallo (da un verso del *Golemei kelei matakhot*).³⁵⁰ Non è possibile stabilire quali di questi riferimenti fossero noti a Levi; nonostante questo, molte di queste accezioni saranno presenti all'interno del racconto *Il servo*.³⁵¹

La *Golemlegende* conobbe un'importante innovazione a partire dal XIII secolo. Infatti, prima di allora, la recitazione delle lettere dell'alfabeto per animare il golem non sembrava necessaria, poiché essa non figurava nelle antiche descrizioni. Questa mutazione è largamente descritta dal rabbino El'azar da Worms in un commento al *Sēfer Yēšīrāh*, ma è possibile ritrovarla in altri testi interpretativi ashkenaziti dell'epoca. Le permutazioni alfabetiche coincidono con l'influsso dell'alito vitale nella struttura del golem. È quindi possibile notare che, a partire da queste opere, la parola sarà legata strettamente alla creazione del golem.³⁵² Stabiliti questi aspetti fondamentali, si andrà a descrivere il cambiamento dell'immaginario attorno a tale figura mitologica, verificatosi a partire dall'Ottocento.

Le fonti classiche conservate fino al XIX secolo non descrivono precisamente l'aspetto fisico della creatura, né trattano in alcun modo la sua psicologia. Questo perché il golem non rappresenta che uno strumento, il quale assolve a una specifica funzione. A riprova di questo aspetto, è importante segnalare che la maggior parte dei testi relativi a questo essere lo rappresentano come muto. L'omuncolo serve semplicemente a dimostrare la presenza di un ordine divino sul caos informe, il quale è realizzato attraverso un sapiente maestro per intercessione della divinità. È importante segnalare come diverse fonti (per esempio, lo Pseudo-Sa'adyah e Abulafia) parlino di pericoli legati al processo

³⁴⁸ M. Idel, *Il Golem*, cit., p. 64.

³⁴⁹ Ivi, pp. 58-59.

³⁵⁰ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 195.

³⁵¹ Ivi, p. 196.

³⁵² M. Idel, *Il Golem*, cit., p. 79 e 81.

creativo, poiché la possibilità di sperimentare il divino possiede leggi categoriche, che, se infrante, causano conseguenze temibili. Non è difficile notare il parallelismo con le possibilità oltreumane perseguibili attraverso la tecnologia e i suoi possibili esiti nefasti, ma si affronterà l'argomento nel dettaglio attraverso i testi.³⁵³ Nella rappresentazione tradizionale del golem, la creatura è quindi:

Un progetto congiunto dei poteri divini inerenti alle lettere spirituali e al maestro perfetto. Non si tratta né di una parte della natura, né di una malformazione della biologia, come nei casi dei mostri. Si tratta di una eccezione antinaturale, che consiste in un essere provvisorio di cui si è premeditata la comparsa e la scomparsa.³⁵⁴

A partire del XIX secolo, il mito del golem cominciò ad essere sviluppato in maniera differente e l'attenzione si concentrò su tematiche diverse, portando alla nascita di un filone rappresentativo diverso rispetto a quello della tradizione ebraica.

Come già affermato, questa mutazione si deve soprattutto alla ricezione da parte del contesto europeo, non tanto della fonte ebraica antica e medievale, ma di quella legata alla leggenda di Rabbi Loew. Nel racconto, il golem funge inizialmente da servo, per poi trasgredire le ragioni della sua creazione. Infatti, il rabbino genera i golem (animandoli scrivendo sulla loro fronte la parola «emet», ossia «verità» in ebraico) con lo scopo di proteggere la comunità ebraica dalle persecuzioni, legando il golem a una funzione sociale. Tuttavia, dopo aver adempito al loro compito, una di queste creature perde il controllo e inizia a seminare morte e distruzione. Il maestro ebraico interviene cancellando la prima lettera del termine «emet», trasformandolo in «met» (morte) e privando l'essere della vita. In questa vicenda, il golem rappresenta ancora uno strumento, ma arriva a emanciparsi da questo ruolo. Emerge per la prima volta una parvenza di volontà della creatura e proprio questo aspetto sarà ripreso ed enfatizzato. Dall'Ottocento in poi, le diverse raffigurazioni del golem insisteranno particolarmente sulla sua psicologia, la quale diventerà l'elemento principale delle varie narrazioni. Inoltre, in questo periodo, il mitologema entrò nell'immaginario condiviso per merito del romanzo *Frankenstein*, il quale contribuì notevolmente a caratterizzare la nuova concezione di

³⁵³ Cfr. M. Idel, *Il Golem*, cit., pp. 274-284.

³⁵⁴ Ivi, p. 277.

golem. Da questo momento, gli aspetti principali ad essere illustrati e indagati iniziano ad essere le gesta della creatura, il suo universo interiore, il rapporto con l'umano, le affinità tra creazione naturale e artificiale, nonché, appunto, la sua possibile ribellione.

A modificare ulteriormente l'immagine tradizionale del golem partecipa anche il romanzo *Der Golem* (1915) di Gustav Meyrink. L'omuncolo è rappresentato in maniera completamente innovativa, infatti egli «non è un manichino d'argilla, ma una sembianza sfuggente, nebbiosa, enigmatica, uno Spuk, uno spettro, che ricompare ogni trentatré anni nelle viuzze del ghetto praghese, suscitando scompiglio».³⁵⁵ Nell'opera, il golem incarna «una sorta di materializzazione dello spirito e della coscienza collettiva del ghetto ebraico»³⁵⁶, trascendendo quindi la canonica raffigurazione del golem.

Infine, si giunga all'altro punto fondamentale di svolta, ossia il rapporto tra il golem e il robot. Come riporta Moshe Idel, già Norbert Wiener (matematico ebreo, considerabile padre della cibernetica) «fece esplicitamente allusione al golem come prototipo degli attuali robot».³⁵⁷ Di fatto, entrambi gli esseri rappresentano delle creature artificiali più o meno sviluppate e le narrazioni intorno a loro si sviluppano sugli stessi temi, su tutti la possibilità di esperire sensazioni umane. In particolare, queste due figure entrano in contatto nell'opera *R.U.R.* (1920) di Karel Čapek.

Nel dramma dello scrittore ceco, la figura del golem è proiettata in un contesto produttivo di massa e questo concorre a modificarne la raffigurazione:

Designato, come robot, la sua funzione non è più quella di eroico difensore del ghetto dai nemici degli ebrei: nel romanzo i Golem sono dei lavoratori, un anello che può essere inserito nelle catene di montaggio di molti settori industriali. La seconda innovazione è che i Golem sono costruiti con materiale organico [...] e non con argilla, materiali inorganici o parti di defunti. Čapek, quindi, introduce una spiegazione biologica all'evoluzione del Golem rispetto alle creature della tradizione, ponendo un dato scientifico a fondamento delle facoltà cognitive dell'antropoide artificiale, e fornendo anche un appiglio fisiologico a quella parte della leggenda che vedeva il Golem crescere a dismisura moltiplicando la propria forza.³⁵⁸

³⁵⁵ A. M. Ripellino, *Praga magica*, cit., p. 174.

³⁵⁶ F. Piazola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 200.

³⁵⁷ Ivi, p. 10.

³⁵⁸ F. Piazola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 201.

Di fatto, *R.U.R* determina il passaggio dalla figura mitologico-fantastica del golem a quella fantascientifica del robot. Questo termine compare per la prima volta proprio in questo testo e deriva dal ceco *robot*, ossia «lavoro pesante» o anche «servo». Attualmente, la parola «robot» viene utilizzata in riferimento a un macchinario dotato di intelligenza artificiale, mentre gli esseri ibridi del dramma potrebbero essere considerati degli androidi organici, data la componente biologica. Nonostante questo, è evidente notare che i robot e le varianti conseguenti (cyborg e androidi) sono strettamente legati al mitologema del golem, pur presentando delle differenze (ad esempio, la sostituzione della componente magica con quella scientifica nel funzionamento della creatura artificiale). A tal proposito, è bene ricordare che lo stesso Levi associò il suo computer alla leggenda del golem. Ne *Lo scriba* (contenuto ne *L'altrui mestiere*), Levi richiama la vicenda del rabbino Loew, in quanto il suo elaboratore di testi funziona alla stessa maniera della creatura. In questo caso, lo scrittore torinese si riferisca a una variante diversa rispetto a quella precedentemente citata, nella quale il golem prende vita solo quando «gli si introduce in bocca lo schem (schem hameforasch), il foglietto col nome impronunciabile di Dio». ³⁵⁹ Così Levi descrive il funzionamento del suo computer:

Infatti l'elaboratore ha proprio una bocca, storta, socchiusa in una smorfia meccanica. Finché non vi introduco il disco-programma, l'elaboratore non elabora nulla, è una esanime scatola metallica; però, quando accendo l'interruttore, sul piccolo schermo compare un garbato segnale luminoso: questo, nel linguaggio del mio Golem personale, vuol dire che esso è avido di trangugiare il dischetto. ³⁶⁰

Redatta una breve storia dell'evoluzione della *Golemlegende*, si analizzeranno ora due racconti legati al mitologema del golem: *Il servo* e *I sintetici*.

³⁵⁹ A. M. Ripellino, *Praga magica*, cit., p. 158.

³⁶⁰ OII, p. 983.

Il servo

Al Convegno sulla letteratura ebraica, tenutosi a Bellagio nel 1982, *Il servo* fu definito in questo modo da Primo Levi «In *Il servo*, rielaborazione ironica della leggenda del Golem, si immagina che il rabbino Löw di Praga conoscesse i segreti della genetica e dell'informatica, e che quindi il Golem stesso, sua creatura, non fosse altro che un robot». ³⁶¹ Attraverso questi tre aspetti illustrati, si procederà a delineare in via preliminare le coordinate formali e contenutistiche del testo. ³⁶²

Fin dalla prima battuta del racconto, è possibile cogliere la sfumatura ironica, che contraddistingue l'intera rappresentazione. Infatti, affermando che «nel ghetto, la sapienza e la saggezza sono virtù a buon mercato» ³⁶³, Levi sfrutta la polirematica «a buon mercato» con evidente intento ironico. ³⁶⁴ In questo modo, egli richiama il racconto *L'ordine a buon mercato*, stabilendo un legame tra i due testi. Di fatto, entrambi trattano il tema della creazione e compiono questa operazione sfruttando ampiamente la tradizione ebraica e biblica. In particolare, in ambedue i casi, vengono confusi i confini tra l'umano e la riproduzione artificiale, i quali si rivelano essere estremamente simili. Inoltre, proprio il registro ironico è condiviso dai due racconti e si rivela essere uno strumento necessario per cercare di destreggiarsi nelle complesse situazioni morali proposte dalle narrazioni. Tuttavia, la parte finale del testo presenta un mutamento del codice rappresentativo. Anche ne *Il servo*, il fascino perturbante per la tecnologia e le possibili conseguenze nefaste percorrono l'intera vicenda. Proprio questo atteggiamento a tratti euforico e disforico è ben reso tramite il cambio di tono della raffigurazione. Se, all'inizio, le gesta di Arié e la creazione del golem sono rappresentate in maniera parodicamente solenne; verso la fine del racconto, il registro diviene grave e tragico, conformandosi al triste epilogo della creatura, la quale, nonostante abbia dimostrato caratteristiche umane, soccombe al cortocircuito logico, causato dall'errore di Arié «lodò Dio nonostante la rovina della sua casa, perché riconosceva che solo sua era la colpa, non di Dio né del Golem». ³⁶⁵

³⁶¹ OII, p. 1580.

³⁶² F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 212.

³⁶³ OI, p. 823.

³⁶⁴ A. Di Fazio, *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*, cit., p. 47.

³⁶⁵ OI, p. 829.

La chiave ironica è riscontrabile anche nelle molteplici indicazioni numeriche presenti nel testo. Nel libro della creazione (*Sefer Yetzirah*), i numeri, le *sefirot* e le lettere concorrono a formare l'universo.³⁶⁶ La centralità di questi tre aspetti nella tradizione biblica e cabalistica è continuamente oggetto di parodia nel racconto:

Giorno per giorno, anzi notte per notte, il Golem andava prendendo forma, e fu pronto nell'anno 1579 dell'Era Volgare, 5339° della Creazione; ora, 5339 non è proprio un numero primo, ma quasi, ed è il prodotto di 19, che è il numero del sole e dell'oro, per 281, che è il numero delle ossa che compongono il nostro corpo.³⁶⁷

Il numero 281 richiama le 231 permutazioni dell'alfabeto ebraico, le quali, secondo lo *Sefer Yetzirah*, hanno creato l'universo. Tutti questi apparenti riferimenti mistico-religiosi non rimandano ad alcun significato nascosto, ma sono solo stratagemmi ironici con i quali Levi forza il lettore a compiere nuove interpretazioni.³⁶⁸

Ironico è pure lo scontro tra religione e scienza «per decidere quale sia l'autorità maggiore, il principio normativo dell'esistenza, del Golem ma anche di tutte le altre creature».³⁶⁹ Infatti, gli altri due elementi messi in luce da Levi nella descrizione del suo stesso racconto sono la leggenda ebraica e la scienza genetica e informatica.

All'interno de *Il servo*, la leggenda del golem e le sue evoluzioni sono percorse in maniera pressoché pedissequa. Innanzitutto, la vicenda si svolge a Praga e Arié richiama volutamente la figura del rabbino-santone Loew. La descrizione del protagonista e delle sue gesta confermano la somiglianza. Arié è più saggio di chiunque altro, ma in particolare è estremamente forte, tanto da difendere gli ebrei da un progrom con le sue sole mani. Inoltre, egli è l'antico progenitore di Marx, Kafka, Freud ed Einstein, tutti individui che hanno espanso i limiti e le prospettive dell'essere umano. All'età di novant'anni, egli decide di costruire «un servo, ma che fosse forte quanto lui era, erede della sua forza, e che fosse di difesa e di aiuto al popolo d'Israele quando i giorni di lui Arié fossero giunti alla fine».³⁷⁰ Il golem viene definito come «una porzione di materia,

³⁶⁶ A. M. Ripellino, *Praga magica*, cit., p. 158.

³⁶⁷ OI, p. 825.

³⁶⁸ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 214.

³⁶⁹ Ivi, p. 212.

³⁷⁰ OI, p. 824.

ossia di caos, racchiusa in sembianze umane o bestiali [...] Il Vitello d'Oro era un Golem; lo era Adamo, ed anche noi lo siamo».³⁷¹ Inoltre, la creatura:

Era un gigante, ed aveva figura umana dalla ciotola in su. Anche a questo c'è un perché: la cintura è una frontiera, solo al di sopra della cintura l'uomo è fatto a immagine di Dio, mentre al di sotto è bestia; per questo l'uomo savio non deve dimenticare di cingerla. Al di sotto della cintura il Golem era veramente Golem, cioè un frammento di caos: dietro alla cotta di maglia, che pendeva fino a terra a guisa di grembiale, non si intravedeva che un intrico robusto d'argilla, di metallo e di vetro.³⁷²

In questi aspetti, è possibile notare la continuità tra il golem leviano e quello descritto nei testi antichi e medievali., nonché quello della leggenda di Praga. Tuttavia, emerge anche la componente ottocentesca e novecentesca, in quanto Arié desidera «un servo fedele e forte e di non troppo discernimento: ciò insomma che nella sua lingua boema si chiama un robot».³⁷³ Inoltre, la narrazione verte sul rapporto tra creatore e creato, nonché sulla natura della creatura stessa e sulla sua inaspettata evoluzione. Prima di analizzare le seguenti questioni, è però necessario completare l'indagine sull'ironica competizione tra religione e scienza.³⁷⁴

La creazione del golem è descritta nel testo come un vero e proprio processo scientifico-tecnologico, tant'è che si parla di «esperimento» e «istruzioni». Tuttavia, questo lavoro scientifico è regolato da norme religiose, poiché Arié «non era un bestemmiatore, e non si era proposto di creare un secondo Adamo».³⁷⁵ Egli «fa siepe alla Legge», ossia interpreta «precetti e divieti nel loro senso più vasto, perché un errore dovuto a eccessiva diligenza non porta danno, mentre una trasgressione non si risana più: non esistono espiazioni».³⁷⁶ Quindi, Arié si attiene alla Legge, ma, allo stesso tempo, la creazione del golem risulta essere guidata da un'interpretazione arguta e sottile di quest'ultima. In questo caso, è la scienza a sottostare alla religione; tuttavia, avviene anche il contrario.

³⁷¹ Ivi, p. 823.

³⁷² Ivi, p. 825.

³⁷³ Ivi, p. 824.

³⁷⁴ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., pp. 212-217.

³⁷⁵ OI, p. 824.

³⁷⁶ *Ibidem*.

Attraverso l'ironia, il mito è rielaborato scientificamente. Questo avviene nella sua forma più estrema nel paragone «fra il Tetragramma del nome di Dio e il DNA, paragone che viene esteso ad ogni lettera dell'alfabeto ebraico».³⁷⁷ Infatti, l'elaborazione dello *schem* è descritta al pari di un'operazione di ingegneria genetica o alla programmazione di un software di un computer.³⁷⁸ Effettuando questa operazione, «un elemento teologico che è stato oggetto di riflessioni e speculazioni di molti sapienti uomini di fede diventa il fondamento scientifico su cui si gioca uno degli aspetti cruciali del racconto: l'evoluzione del Golem».³⁷⁹

L'ironia si rivela strumento prediletto da Levi per rappresentare dilemmatiche questioni etiche e per penetrarle a fondo. Ciononostante, l'ironia leviana non è di carattere dissacrante³⁸⁰, ma rimanda allo «stesso riso delle storielle ebraiche in cui le regole vengono arditamente capovolte, ed è il riso di noi “moderni” che le leggiamo».³⁸¹ Nel racconto, egli non rielabora semplicemente la mitologia ebraica, ma adotta e cerca di riprodurre un determinato atteggiamento con cui affrontare l'esistenza, il quale è tipico del popolo ebraico. Lo scrittore torinese propone un *modus operandi* con il quale orientarsi nella complessità del reale, il quale si basa su:

Un gusto antico per la discussione ardita, una flessibilità intellettuale che non teme le contraddizioni, anzi le accetta come un ingrediente immancabile della vita; e la vita è regola, è ordine che prevale sul Caos, ma la regola ha pieghe, sacche inesplorate di eccezione, licenza, indulgenza e disordine. Guai a cancellarle, forse contengono il germe di tutti i nostri domani, perché la macchina dell'universo è sottile, sottili sono le leggi che la reggono, ogni anno più sottili si rivelano le regole a cui obbediscono le particelle subatomiche.³⁸²

Non a caso, la risposta che Arié si darà per comprendere lo strano atteggiamento del golem è caratterizzata come «acuta-arguta, plausibile, e santamente allegra».³⁸³

³⁷⁷ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 213.

³⁷⁸ P. Antonello, *Il menage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassano, Le Monnier, 2005, p. 101.

³⁷⁹ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 214.

³⁸⁰ Ivi, p. 213.

³⁸¹ OII, p. 946.

³⁸² *Ibidem*.

³⁸³ OI, p. 828.

Tuttavia, è bene ricordare che l'ironica competizione tra religione e scienza si concluderà con un finale tragico, poiché il conflitto tra le due istanze degenererà nella distruzione del golem. Delineate le tre direttrici generali su cui si struttura il racconto, si passerà ad analizzare le specifiche tematiche da esso evocate.

Il primo elemento da cui partire è evocato fin dal titolo. Il golem viene creato per essere un servo, un essere subordinato alla volontà di chi lo possiede. Nonostante questo, lungo il corso della narrazione, si può notare come questo ruolo attribuito alla creatura sia messo in discussione e venga continuamente sfidato. Assistiamo quindi all'evoluzione di un essere che in teoria viene generato senza intelletto e volontà, affinché esso non eguagli il suo padrone. Tuttavia, «la storia gioca continuamente con le affinità del Golem con gli umani, siano essi Adamo o altre figure del Vecchio Testamento, lo stesso Arié o un modello di uomo in generale».³⁸⁴ Nonostante si ribadisca più volte la natura servile del rapporto, allo stesso tempo, esso è connotato anche come una relazione filiale. La formula calcolata per creare un golem incapace di valicare la facoltà umane «la si poteva scrivere in 39 pagine, tante quante erano stati i suoi figli: la coincidenza gli fu gradita».³⁸⁵ Inoltre, dopo che la creatura si rifiuta di spaccare la legna con la scure, il golem viene indicato esplicitamente come uno dei suoi figli «il Golem era opera sua, suo figlio, ed è un pungolo doloroso scoprire nei nostri figli opinioni e volontà diverse dalle nostre, lontane, incomprensibili».³⁸⁶ In questo modo, è già presente un processo di umanizzazione del rapporto con l'essere e dell'essere stesso, poiché Arié è orgoglioso della sua creazione e prova sentimenti contrastanti (orgoglio e delusione) nei confronti delle gesta del golem.

Un altro aspetto, che contraddice le iniziali intenzioni del rabbino e che rende più umano l'omuncolo, è rappresentato dalla creazione del golem. Infatti, Rabbi Arié calcola accuratamente le specifiche del codice genetico del suo servo e compie questo procedimento nel rispetto della Legge. Tuttavia, nel processo di formazione del golem, mosso da istinti prometeici, il rabbino genera i presupposti per una violazione. Egli non infrange direttamente le norme, ma interpretando ampiamente la Legge, Arié si insinua in delle zone inesplorate, «per vedere che effetto fa» come Gilberto in *Alcune applicazioni del Mimete*. In primo luogo, Arié argina argutamente il divieto di farsi immagini, poiché

³⁸⁴ R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 158.

³⁸⁵ *Ol*, p. 824.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 828.

è scritto che «non ti farai immagini di Dio»³⁸⁷, ma nulla vieta di fare immagini del mondo intorno a se stessi. Per questa ragione, le mani del golem sono «nervose ed ossute», in quanto «Arié le aveva modellate sulle sue proprie»³⁸⁸; ma, in particolare, «il viso non era veramente umano, ma piuttosto leonino, perché un soccorritore deve incutere spavento, e perché Arié aveva voluto firmarsi» (Arié in ebraico vuol dire «leone»)³⁸⁹. Tuttavia, la vera istanza prometeica emerge nella scelta degli attributi da assegnare allo spirito del golem:

Arié voleva un servo fidato, non un ribelle. Gli negò il sangue, e col sangue il Velle, la curiosità di Eva, il desiderio d'intraprendere; ma gli infuse altre passioni, e gli fu facile, perché non ebbe che da attingere entro se stesso. Gli donò la collera di Mosè e dei profeti, l'obbedienza di Abramo, la protervia di Caino, il coraggio di Giosuè, e finanche un poco della follia d'Achab; ma non la santa astuzia di Giacobbe, né il senno di Salomone, né la luce di Isaia, perché non voleva crearsi un rivale.³⁹⁰

Il rabbino fornisce al golem le doti degli eroi biblici e tra queste figura «la follia d'Achab». Se le prime capacità lo rendono obbediente e fedele, quest'ultima caratteristica instilla il germe della disobbedienza. Infatti, «Achab è stato un idolatra, un creatore e adoratore di Golem, un re di Israele che ha compiuto cose che hanno irritato il Signore Dio di Israele, più di tutti i re d'Israele suoi predecessori».³⁹¹ Arié rende imprevedibile la sua formula, poiché desideroso di sperimentare e ardente di curiosità, similmente al titano greco. Tuttavia, questa volontà di valicare i limiti è continuamente dissimulata dalla sua risolutezza nel voler rispettare la legge, tant'è che distrugge le lettere del *nous* (intelletto) e dell'*epithymia* (gli appetiti), mantenendo esclusivamente il *thymos*, ossia la passione.³⁹² Anche in questo caso, Levi ricorre all'ibridazione tra due mitologie, poiché alla componente ebraica si unisce la teoria platonica dell'anima. Come sottolinea Pianzola, l'infusione del *thymos* nel golem corrisponde alla teoria di Platone, in quanto nella società tripartita descritta nella *Repubblica*, sono proprio i guerrieri a possedere questa facoltà. Inoltre, l'elemento greco è in corrispondenza anche con le doti ebraiche, poiché il *thymos*

³⁸⁷ OI, p. 825.

³⁸⁸ *Ibidem*.

³⁸⁹ *Ibidem*.

³⁹⁰ Ivi, p. 826.

³⁹¹ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 219.

³⁹² Ivi, pp. 220-221.

equivale alla «collera di Mosé e dei profeti» e «la follia d'Achab» ha un corrispettivo platonico nella volontà della parte ardente di dominare.³⁹³ Queste corrispondenze dimostrano come, nonostante le continue affermazioni di non voler infrangere la legge, fin dall'inizio la possibilità di ribellarsi al suo creatore sia inserita nello spirito del golem. In aggiunta, si segnala che «la gioia del rabbino si accresce, così, venata d'inquietudine, nel constatare come la solidità del Golem abbia ecceduto le iniziali previsioni, rasentando il possesso di una volontà umana»³⁹⁴, a riprova della presenza di un'inclinazione prometeica in Arié, il quale è affascinato e meravigliato dall'evoluzione della sua creatura. La condizione servile è quindi messa in discussione fin dal principio, dal momento che la trasgressione è inscritta nella formula genetica del golem e si realizzerà poi con la sua evoluzione. Lo stesso meccanismo è sfruttato nella rappresentazione della natura dell'essere, la quale è assai simile a quella umana.

Come già descritto, l'aspetto fisico è umano dalla cinta in su e soprattutto le mani sono modellate secondo quelle di Arié. Questo fatto è particolarmente significativo, poiché la mano è una delle peculiarità dell'uomo secondo Levi. Non a caso, il racconto precedente a *Il servo*, ossia *Il fabbro di se stesso*, si conclude con una riflessione incentrata proprio su questa parte del corpo umano, con il protagonista che arriverà ad affermare «spesso ho l'impressione di pensare più con le mani che col cervello»³⁹⁵, mettendo in discussione la posizione predominante dell'intelletto. Inoltre, come l'uomo, anche il golem è un ibrido di razionalità e irrazionalità, in quanto alla parte superiore umana corrisponde una parte inferiore caotica e incompleta («la cintura è una frontiera, solo al di sopra della cintura l'uomo è fatto a immagine di Dio, mentre al di sotto è bestia»). Tratti di umanità emergono anche nel risveglio, nel quale l'omuncolo sembra più «un'immagine del suo fattore che un servo sciocco»³⁹⁶, poiché le prime parole da lui pronunciate innescano il riconoscimento di una somiglianza con il golem da parte del rabbino:

[...] gli occhi del mostro si accesero e lo guardarono. Si attendeva che gli chiedesse
“Che vuoi da me, o Signore?”, ma udi invece un'altra domanda che non gli era

³⁹³ Ivi, pp. 221-222.

³⁹⁴ A. Di Fazio, *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*, cit., p. 48.

³⁹⁵ OI, p. 819.

³⁹⁶ R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 159.

nuova, e che gli suonò piena d'ira: "Perché prospera l'empio?". Allora comprese che il Golem era suo figlio, e provò gioia, e insieme temette davanti al Signore; perché, come sta scritto, "la gioia dell'ebreo è con un briciolo di spavento".³⁹⁷

D'altronde, già all'inizio del racconto, la prospettiva antropocentrica è soggetta a critiche «il Vitello d'Oro era un Golem; lo era Adamo, ed anche noi lo siamo».³⁹⁸ Il processo di umanizzazione e autopoiesi procede, lungo il racconto, attraverso il manifestarsi delle disobbedienze nei confronti degli ordini di Ariè, il cui culmine è rappresentato dall'episodio della scure. All'ordine di spaccare la legna, il golem si dimostra riluttante, attestando una quasi totale sovrapposizione con l'uomo «la pigrizia e la disubbidienza del mostro lo lusingavano, perché queste sono passioni umane, native; non lui gliele aveva ispirate, il colosso d'argilla le aveva da solo: era più umano di quanto lui lo avesse voluto».³⁹⁹ Tuttavia, incitato dal suo padrone e impossibilitato ad arginare il problema come nei casi precedenti («rispondeva bensì "sarà fatto, o Signore", volgeva ponderosamente le spalle e partiva col suo passo di tuono, ma appena fuori di vista si infilava nel suo giaciglio buio, sputava il Nome, e si irrigidiva nella sua inerzia di scoglio»)⁴⁰⁰, egli spacca la legna, non servendosi dell'ascia, ma con le sole mani. Incuriosito da questo fatto, Ariè cerca risposte consultando la Legge, giungendo soddisfatto alla risposta che «la scure era per lui uno strumento servile, un simbolo di servitù, come è il morso per il cavallo e il giogo per il bue; non così la mano, che è parte di te, e nel cui palmo è impresso il tuo destino».⁴⁰¹ Purtroppo, assorto nelle sue elucubrazioni, il rabbino si scorda di togliere il Nome dal Golem, causando la follia della creatura, la quale, con l'inizio del sabato, si trova a dover ubbidire sia all'ordine del padrone che all'imposizione sacra di non lavorare in quel giorno. Come sostiene Gordon, «la profonda difficoltà di stabilire i confini dell'umano, dell'invenzione e della conoscenza, e la ricompensa e il pericolo che derivano dal vigilarvi, trovano un'efficace raffigurazione in questo errore disastroso, che mette fine al racconto».⁴⁰²

³⁹⁷ OI, p. 826.

³⁹⁸ Ivi, p. 823.

³⁹⁹ Ivi, p. 827.

⁴⁰⁰ *Ibidem.*

⁴⁰¹ Ivi, p. 828.

⁴⁰² R. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, cit., p. 160.

Per spiegare l'episodio, Antonello ricorre al concetto batesoniano di schismogenesi.⁴⁰³ La relazione iniziale tra Arié e il golem è definibile «schismogenesi complementare», poiché «è l'interazione tra i comportamenti complementari di autorità e sottomissione a generare la divisione di ruoli tra i due soggetti della relazione, una divisione che porta però ad una tensione che prima o poi diventa intollerabile».⁴⁰⁴ L'intollerabilità raggiunge il suo picco nel momento in cui l'umano ordina all'antropoide di tagliare la legna. A quel punto, il golem sposta il piano dello scontro, cambiando la natura della schismogenesi (schismogenesi simmetrica). Utilizzando le mani, la creatura si pone alla pari dell'uomo, il quale è famoso proprio per le sue forti mani. In questo modo, pur compiendo l'ordine, il golem dimostra il suo valore e si avvicina ad Arié. Inoltre, come dimostrato da Pianzola, la sovrapposizione tra i due esseri è alimentata dal fatto che anche il rabbino si pone in un rapporto di schismogenesi, prima complementare e poi simmetrica, nei confronti di un'altra entità, ossia Dio.⁴⁰⁵ Come attraverso la mano il golem si libera dal giogo e si pone allo stesso livello di Arié, allo stesso modo, l'uomo si eleva al pari della divinità nell'atto della creazione. Nonostante i vari tentativi ironici di dissimulazione, Arié non fa «siepe della Legge» e subisce la punizione del suo oltraggio, poiché il golem distrugge completamente la sua casa. Per Pianzola, lo scopo del racconto non è quello di presentare l'omuncolo come un secondo Adamo, bensì «quello di mettere in scena in modo emblematico la responsabilità etica insita in ogni relazione, poiché siamo tutti individui la cui esistenza è legata a quella degli altri, esseri umani, piante, animali o ibridi non-organici».⁴⁰⁶ Infatti, pur essendo presenti diversi punti di contatto tra il rabbino e il golem, allo stesso tempo, è sottolineata anche la loro differenza.

Di fronte ai due diversi ordini impartiti, il robot non riesce a processare una soluzione e questo genera in lui un cortocircuito. Per il golem, i due comandi possiedono la stessa valenza e per questo motivo il suo sistema logico non riesca a risolvere la contraddizione. Per oltrepassare un simile ostacolo, servirebbe uno sforzo metalogico, il quale non può però essere compiuto dall'omuncolo.⁴⁰⁷ L'uomo risolve i conflitti logici,

⁴⁰³ Cfr. nota 37 P. Antonello, *Il menage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit.

⁴⁰⁴ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 226.

⁴⁰⁵ Ivi, pp. 226-228.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 228.

⁴⁰⁷ Ivi, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., pp. 230-231.

utilizzando diversi principi ordinatori, risolvendo in questo modo la «spaccatura paranoica». Per questa ragione:

L'assenza di un criterio non-logico in base al quale stabilire un'assiologia rende il Golem prigioniero della logica, e il fatto che la logica sia insufficiente per risolvere un conflitto porta al crollo di ogni certezza e, in questo caso, anche all'autodistruzione. La questione etica è sempre presente ma il fuoco dell'attenzione è qui in particolare sui fondamenti e sui criteri delle scelte di comportamento: fare affidamento esclusivamente su un unico principio regolatore può avere conseguenze disastrose.⁴⁰⁸

Solitamente, l'essere umano costruisce una distinzione metalogica, attraverso una gerarchizzazione assiologica, la quale può essere guidata da diversi criteri come quello ontologico, cronologico oppure semplicemente sfruttando una gerarchia fra tipi logici.⁴⁰⁹ In questo caso, analizzando il golem sotto il suo aspetto cibernetico, in quanto algoritmo dovrebbe processare i vari comandi elaborando una sequenza ordinata e sarebbe quindi una norma temporale a garantire una struttura metalogica. Per questa ragione, l'ordine impartito da Arié dovrebbe essere sottoposto alla Legge, con la possibilità di eseguirlo nel caso non sia in contraddizione con essa. Tuttavia, a causa di un'errata programmazione, il golem non riesce a compiere tale operazione ordinatrice, ritrovandosi di fronte a un dilemma irrisolvibile.⁴¹⁰ In questo passaggio, è espresso il rapporto tra l'uomo e l'altro. Infatti, da un lato è riconosciuta la peculiarità umana, la quale permette all'essere umano di continuare a sopportare e a cercare di risolvere il proprio conflitto interiore, pur non riuscendovi. Tuttavia, dall'altro, è messa in luce la sottile distanza che separa gli uomini dalle altre creature, ma soprattutto è sottolineata la possibilità che quest'ultima venga colmata per mezzo di un intervento artificiale adeguato.

L'intero racconto gioca con il concetto di limite. L'ironico scontro tra religione e scienza si risolve nell'incapacità di stabilire una gerarchia ed emerge la necessità di assumere un sistema dinamico in grado di confrontarsi con la complessità e la mutevolezza del reale. Inoltre, non solo l'uomo vive la «spaccatura paranoica», poiché la

⁴⁰⁸ Ivi, p. 231

⁴⁰⁹ Ivi, p. 230-231.

⁴¹⁰ Ivi, p. 230.

condizione è estesa anche all'altro, come dimostra la vicenda del golem. Il limite della macchina è riconosciuto all'interno del testo, ma esso si realizza solo sul piano logico. Infatti, l'omuncolo sviluppa diverse facoltà umane, mostrando come esse non siano più considerabili esclusive peculiarità dell'uomo.⁴¹¹ Come sostenuto da Antonello, «il Golem e ogni regime retto dal calcolo, non può che essere un meccanismo servile, perché prevedibile nei suoi gesti, un robot, adatto appunto alla *corvée*».⁴¹² Tuttavia, successivamente, egli riconosce che questa sovrapposizione non sia possibile solo perché mancano le condizioni, ossia mancano le tecnologie adeguate, oppure esse non vengono utilizzate correttamente.⁴¹³ D'altronde, fin dall'inizio del racconto, Levi suggerisce questa possibilità, in quanto, essendo tutti golem, gli esseri viventi sono accomunati tra di loro e la differenza sta solo «nella precisione e nella completezza delle prescrizioni che sovrintesero al loro costruirsi».⁴¹⁴ Ne *Il servo*, viene ridefinito il concetto di vita e questa operazione avviene nel segno del limite. Tutti gli esseri sono simili, poiché sottostanno a diversi limiti. Pur riconoscendo le varie differenze e le differenti modalità con cui si realizza la «spaccatura paranoica», Levi invita l'uomo a riconoscere la sua somiglianza con l'altro, in quanto tutti sono sottoposti al giogo dell'incapacità di una comprensione totale della realtà. Inoltre, in questo sistema, è necessario considerare il ruolo della tecnologia, la quale ha confuso ulteriormente i vari confini (tra la macchina e l'uomo, nonché tra l'uomo e Dio). In questo testo e in generale in *Vizio di forma*, è possibile constatare la presenza di una prospettiva ecologica e postumana più sistematica e sviluppata rispetto alla raccolta precedente (infatti, tali istanze erano già presenti, basti pensare a *L'amico dell'uomo*, ma non rappresentavano i temi principali). Affrontando il racconto *I sintetici*, si andrà ad analizzare non solo un processo di autopoiesi delle macchine, ma anche di antropopoiesi.⁴¹⁵

⁴¹¹ Ivi, p. 235.

⁴¹² P. Antonello, *Il menage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 102.

⁴¹³ *Ibidem*.

⁴¹⁴ OI, p. 824.

⁴¹⁵ F. Piazola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 234.

I sintetici

I sintetici narra la storia di Mario, un ragazzino generato in maniera sintetica, ossia attraverso processi di ingegneria genetica. Il protagonista si scontra con Renato, il quale è affascinato e spaventato dalla natura artificiale di Mario e si rivolge a lui discriminandolo razzialmente, evidenziando la sua diversità.

Il racconto si sviluppa lungo due direttrici principali: l'evoluzione personale di Mario e il rapporto che il diverso intrattiene con la comunità. Fin dal principio della vicenda, la relazione tra Mario e Renato è caratterizzata come un'opposizione antagonista. Tuttavia, è importante notare che inizialmente Mario è solidale nei confronti del rivale, poiché senza esitazione gli consiglia la risposta alla domanda della verifica scolastica. Sarà poi Renato a iniziare lo scontro, canzonando Mario perché diverso dagli altri («corri, salsiccia: sbrigati, che noi abbiamo fame... beh, *io* ho fame: di questo qui, non si sa mai. Magari vive d'aria»).⁴¹⁶ In realtà, anche in questo caso Mario non risponde alla provocazione, poiché egli «non raccolse l'insinuazione». ⁴¹⁷ Da qui si dipana uno scontro verbale, nel quale Renato incalza Mario con varie domande, per smascherarne la natura sintetica, arrivando ad affermare che l'intero contesto sociale in cui sono inseriti ha notato la sua diversità «ma dài, non fare l'indiano! Tanto, tutta la classe se n'è già accorta». ⁴¹⁸ In effetti, tra sé e sé, Mario riconosce di essere diverso, ma con un'accezione differente rispetto a quella di Renato «ma lui si sentiva "più diverso", magari migliore, e spesso ne soffriva». ⁴¹⁹ Durante l'intero scambio, è necessario notare il mutamento dell'atteggiamento di Mario. Inizialmente, egli non cede alle provocazioni di Renato e risponde con ingenuità, anche perché non avvezzo alle ostilità:

Mario non era un ragazzo dalle risposte pronte. Esitò un attimo, poi con voce smarrita domandò:- Come, per uno come me?- Renato fece un risolino, e Mario continuò: - Io sono uno come gli altri: a te interessa la palla a volo, a Giorgio i francobolli, e a me i bruchi. E poi, mica solo i bruchi: lo sapete bene, anche fare fotografie, per esempio... -. ⁴²⁰

⁴¹⁶ OI, p. 681.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

⁴¹⁸ Ivi, p. 683.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ Ivi, p. 682.

Nonostante sia consapevole della sua differenza, Mario cerca più volte di affermare la sua uguaglianza con gli altri, anche quando la sua diversità viene dichiarata esplicitamente. Tuttavia, in quel momento, punto sul vivo, egli cambia assetto mentale, in quanto non è più distaccato e passivo, ma si difende, seppure «debolmente». Il cambiamento dell'atteggiamento e della tesi difensiva di Mario muteranno ulteriormente lungo il racconto, fungendo da indicatori del processo di autoformazione del personaggio.

Un altro comportamento che è opportuno analizzare è quello di Renato. Infatti, il ragazzino rappresenta un ottimo esempio di oscillazione tra meraviglia e orrore per il *monstrum* e in senso più ampio per la tecnologia.⁴²¹ In presenza di Mario, egli lo aggredisce verbalmente e cerca di farlo soffrire puntualizzando la sua natura artificiale, la quale è testimoniata dalla mancanza dell'ombelico da parte del bambino. Tuttavia, quando si ritrova da solo con Giorgio (un altro loro compagno di scuola), Renato si rivela affascinato dalle nuove possibilità tecnologiche. Anche Giorgio è mosso da simili sentimenti «Giorgio taceva sopra pensiero. Era urtato, e insieme l'argomento lo affascinava».⁴²² È importante notare che a legare tra di loro i tre ragazzi è il sentimento della compassione. Giorgio illustra la sua vicinanza a Mario proprio attraverso di esso «poveretto, mi fa perfino un po' compassione: anch'io sono venuto rosso, prima; appunto, per compassione»⁴²³; mentre Renato ribadisce comunque le distanze «anche a me fa compassione, però con loro bisogna stare attenti».⁴²⁴ Come ne *Il servo*, anche in questo caso emerge la necessità di comprendere l'altro, di adottare una prospettiva più ampia.

Successivamente, il processo autopoietico di Mario inizia a cambiare. Due settimane dopo lo scambio verbale con Renato e Giorgio, il testo informa il lettore che «Mario era cambiato».⁴²⁵ Egli prosegue nel tentativo di dimostrarsi uguale agli altri, ma l'atteggiamento è completamente diverso. A una domanda posta dalla professoressa, la cui risposta è conosciuta dal ragazzo, Mario afferma di non sapere che cosa dire. Sollecitato dalla maestra, la quale è a conoscenza del fatto che Mario sappia rispondere al quesito, egli comunque non si scompone e, all'insinuazione del docente della presenza di un cambiamento in lui, Mario con voce «ferma» e «in piedi» sostiene che «non sono

⁴²¹ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 247.

⁴²² *Ol*, p. 683.

⁴²³ *Ivi*, p. 685.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ *Ivi*, p. 686.

cambiato. Sono sempre stato così».⁴²⁶ Il protagonista cerca di dimostrare la sua uguaglianza comportandosi come gli altri, ma questo atteggiamento anomalo viene individuato dalle autorità umane, la maestra e il preside, le quali sostengono che non sia da «un logico, un ragionatore» come lui comportarsi in questa maniera. Il tema della disobbedienza al potere umano da parte dell'essere creato è presente ancora una volta. Prima Mario si oppone a Renato cercando di dimostrare la sua uguaglianza, poi si oppone alla professoressa e al preside, che gli impongono una determinata natura. Tuttavia, le osservazioni dei due docenti mettono in luce anche che l'affidamento a un solo criterio (in questo caso la logica) non è sufficiente ad affrontare la complessità del reale. Emerge la centralità della dimensione sociale, la quale è fondamentale per l'uomo e non solo:

La tendenza generale dei racconti golemici è quella di indebolire le certezze sull'autorità che l'uomo ha nel mondo e, in accordo con ciò, in questo racconto è il concetto di *homo faber* ad essere messo in discussione: nel caso di un essere umano sintetico quale predisposizione naturale può esserci? Mario ha sì delle virtù prometeiche, ma è anche infelice perché non accettato dai compagni; viene quindi ribadita la necessità della dimensione sociale perché gli uomini possano non soffrire. [...] Convinto della propria origine sintetica, lui non può aver ereditato nulla "all'atto della nascita". Per lui essere *homo faber* è meno importante che essere *zoon politikón*, animale sociale.⁴²⁷

Inizialmente, Mario cerca l'accettazione di una comunità, sperando che le diversità vengano superate. Fallito questo tentativo, egli è colpito dalle parole del preside «ognuno di noi può e deve fare qualcosa per migliorarsi, per coltivarsi, ma il terreno, la sostanza umana, è diversa per ognuno: sarà ingiusto ma è così, l'abbiamo ereditata dai nostri genitori e progenitori all'atto della nascita, e...».⁴²⁸ Egli comprende quindi anche la sua differenza rispetto all'essere umano e la adotta come base per creare una nuova collettività:

La messa a nudo delle proprie origini viene vissuta "come attraverso le fenditure di una visiera", indossata per proteggersi dagli assalti di un imbarazzo colpevole, di cui

⁴²⁶ Ivi, p. 687.

⁴²⁷ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 249.

⁴²⁸ OI, pp. 688-689.

l'handicap è un'esteriorizzazione simbolica, non priva di una certa ironia da parte dell'autore, ma allo stesso tempo diviene motivo per un riscatto morale, che Mario vorrebbe perseguire con la messa a punto di un piano di salvezza del mondo, per mezzo di una sorta di "selezione della razza".⁴²⁹

Ciononostante,, anche questa soluzione estrema si rivela fallimentare, poiché l'iniziale entusiasmo di Mario è smorzato dall'intervento di Renato. Inoltre, secondo Angela Di Fazio, paradossalmente questo fallimento «riconduce Mario in una dimensione di comunità con gli altri, caratterizzata da uno scadimento collettivo dei valori etici»⁴³⁰, poiché il protagonista afferma «vai via, Renato: non ti posso vedere. Ecco, mi hai fatto parlare, e io ho parlato, e adesso sono tornato come tutti: come te, come uno di voi».⁴³¹ Tuttavia, solo apparentemente il discorso conclusivo di Mario vuole indicare la possibilità di fondare una nuova società basata sulla discriminazione e il suo fallimento rappresenta più che altro la difficoltà di attuare un cambio di prospettiva, il quale viene percepito come necessario. In realtà, Mario aspira ad una collettività basata su comprensione e compassione, nella quale «non ci saranno differenze». Il ragazzino mira a una realtà, nella quale la diversità non è percepita come una minaccia ed è convinto che per arrivare a questo risultato sia necessaria una prospettiva oltreumana. Infatti, l'essere umano e lo sfruttamento antropocentrico della tecnologia hanno generato delle sfide insostenibili:

Non c'è più tempo da perdere: nel 2000 saremo dieci miliardi, capite, dieci: e se non si provvede finirà che ci mangeremo gli uni con gli altri. Ma anche se non si arrivasse a questo punto, ci saranno l'acqua e l'aria contaminate, in tutto il mondo [...] Tutto questo non è un'invenzione, ma sta già succedendo: per questo è necessario far nascere subito degli uomini anziani, degli ingegneri e dei biologi.⁴³²

Nel discorso di Mario, al cambio di prospettiva, si sovrappone anche la proposta di una indispensabile presa di posizione e coscienza da parte di una determinata categoria di

⁴²⁹ A. Di Fazio, *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*, cit., p. 43.

⁴³⁰ *Ibidem*.

⁴³¹ *Ol*, pp. 690-691.

⁴³² *Ivi*, p. 690.

individui: i tecnici. In un'intervista legata proprio a *Vizio di forma*, Levi avanzò esattamente questa teoria, ossia che:

Solo chi è intossicato dalle cronache politiche può non accorgersi che le gigantesche trasformazioni in corso nel mondo di oggi, buone o cattive, hanno avuto origine nei laboratori, e non nei parlamenti [...] A mio avviso, la maggior colpa dei tecnici (per gli scienziati il discorso è un altro) non è stata la loro capitolazione davanti al potere, ma l'aver sottovalutato la loro stessa forza, e la misura delle trasformazioni da loro scatenate [...] Non penso che sia irreversibile, spero che tutti i tecnici del mondo comprendano che l'avvenire dipende dal loro ritorno alla coscienza: sono sicuro che una restaurazione dell'equilibrio è possibile, ed è possibile coi mezzi di bordo, senza bisogno di ipotetiche nuove scoperte, e, soprattutto, senza stragi.⁴³³

Comprensione, compassione e accettazione delle responsabilità. Levi propone questi tre elementi per affrontare una realtà sempre più intricata. Tuttavia, l'epilogo de *I sintetici*, nel quale Mario è a terra, disperato e con il capo fra le mani, preannuncia un processo di cambiamento sofferto e tortuoso.

Il mito del golem rende ulteriormente più complesso il sistema etico e morale che Levi cerca di sviluppare. Attraverso la rielaborazione della *Golemlegende*, lo scrittore torinese inserisce la prospettiva altrui all'interno dell'equazione, sia essa di una creatura organica o non organica. L'antropocentrismo è così attaccato in maniera sistematica e strutturale, proponendo un modello alternativo, il quale prende atto delle numerose trasformazioni avvenute e si fonda sul riconoscimento di una condizione simile nelle diversità. I racconti golemici mostrano come la distanza che separa l'uomo dalle altre forme di vita non sia incolmabile e incrinano le sue convinzioni di superiorità, spingendo l'essere umano a riflettere sui limiti del proprio ingegno. Le trasformazioni e rielaborazioni del mitologema del golem rivelano che «il fondamento dell'esistenza umana non è diverso da quello delle altre creature: è nel bisogno di relazioni. L'uomo deve dimostrarsi un fabbro responsabile anche in questo, nella capacità di costruire relazioni tenendo in considerazione sé e gli altri».⁴³⁴

⁴³³ OIII, pp. 37-38.

⁴³⁴ F. Pianzola, *Le «trappole morali» di Primo Levi*, cit., p. 251.

Conclusioni

Nel corso della tesi è stato messo in luce il rapporto che intercorre tra fantascienza e mitologia, riscontrando punti di convergenza, ma anche di divergenza tra le due.

Nel primo capitolo sono state individuate tre possibili motivazioni che giustificerebbero il paragone tra fantascienza e mitologia: l'utilizzo del materiale mitico nella fantascienza come spunto narrativo e criterio di organizzazione retorica, la narrazione basata in ambedue i casi sulla tecnica dello straniamento e la possibile presenza di una componente mitopoietica all'interno del genere fantascientifico. Di fatto, l'analisi dei racconti fantascientifici di Primo Levi ha permesso di verificare la presenza di queste tre istanze, corroborando la tesi iniziale.

Come è stato dimostrato, il mito è presente in maniera cospicua in tutta la produzione letteraria di Levi, a partire dal primo romanzo, per poi proseguire nelle opere successive, siano esse raccolte di racconti o saggi.⁴³⁵ In particolare, lo scrittore torinese sfrutta solitamente miti noti al lettore, al fine di instaurare un rapporto comunicativo efficiente con esso, in quanto il dialogo e la comprensione dell'altro risultano due punti cardinali della poetica leviana.

In primo luogo, è importante riconoscere come la mitologia rappresenti una fonte d'ispirazione per Levi, in quanto diversi suoi racconti fantascientifici risultano essere riscritture di narrazioni mitologiche. In questa casistica rientrano alcuni testi affrontati come *Il sesto giorno* (rielaborazione della creazione biblica dell'uomo) e *Il servo* (reinterpretazione della leggenda del golem). Inoltre, tali recuperi sono ibridati con altri immaginari mitologici, generando un ulteriore rinnovamento rispetto al mito originale, come nel caso della commistione tra *Genesi* e zoroastrismo ne *Il sesto giorno*, oppure l'unione della tradizione ebraica con la teoria platonica dell'anima ne *Il servo*.

Oltre all'utilizzo del materiale mitologico per l'*inventio*, è emerso che esso viene adoperato anche per la disposizione e organizzazione retorica della narrazione. A

⁴³⁵ G. Cinelli, *Il mito*, in A. Cavaglion (a cura di), cit., pp. 328-330.

testimonianza di questa affermazione, è necessario citare nuovamente la vicenda di Ormuz e Arimane. Infatti, all'interno del racconto, l'assegnazione del ruolo di difensore dell'uomo al dio della distruzione e il conferimento della parte di principale oppositore alla divinità creatrice sono funzionali ad aumentare la complessità del quadro delineato e della riflessione etica proposta. Allo stesso modo, l'incatenamento di Prometeo ritorna nei vari episodi legati a Simpson, poiché spesso i personaggi che sfruttano irresponsabilmente la tecnologia si ritrovano in una condizione finale di stasi, la quale simboleggia la punizione per aver trasgredito i limiti imposti (il poeta-narratore in carcere e lo stesso Simpson, inghiottito nella realtà virtuale del Torec, alla fine di *Trattamento di quiescenza*).

La trasformazione e l'elaborazione del mito permettono a Levi di orientare la lettura del testo, poiché viene instaurato un dialogo con la tradizione del mitologema manipolato. Attraverso tale connessione, l'autore evoca determinati temi tipici del materiale mitologico scelto, attivando precisi significati. Tuttavia, è importante sottolineare che l'autore può confermare, ma anche capovolgere gli elementi evocati, al fine di ricreare e affrontare la complessità. Proprio quest'ultimo aspetto è fondamentale nel rapporto che lo scrittore torinese intrattiene con la mitologia, poiché:

Levi ricorre sovente ai miti per sostenere il racconto dell'esperienza autobiografica della deportazione, oppure per costruire metaforicamente delle argomentazioni che, partendo appunto da mitologemi tradizionali ben noti ai lettori, facilitino il transito del ragionamento verso riflessioni sottili e complesse sull'etica, sulla condizione umana, sull'arte del narrare e sullo statuto ambiguo del testimone.⁴³⁶

L'uso del mito nella scrittura leviana non è esclusivo delle opere fantascientifiche, in quanto risulta essere una via d'accesso alternativa al paradigma logico-razionale, il quale ha portato ad esiti degenerati come Auschwitz e la bomba atomica; tuttavia, è presente in maniera strutturale negli scritti fantascientifici, poiché centrale è la necessità di elaborare o rielaborare un paradigma etico-morale, al fine di orientarsi in una realtà drasticamente mutata dalle innovazioni tecnologiche.

⁴³⁶ Ivi, p. 332.

Il bisogno di individuare un modello cognitivo in grado di affrontare l'ignoto, il quale, paradossalmente, sembra essere sempre più vasto, nonostante le continue scoperte e invenzioni scientifiche, è l'elemento che accomuna fantascienza e mitologia, pur non potendo parlare di una sovrapposizione totale.

Il mito può essere definito uno strumento cognitivo funzionale all'essere umano per indagare le relazioni con il mondo esterno e l'altro, ma anche con la sua dimensione interiore. In questo, è fondamentale la forma simbolica del mito, la quale garantisce un continuo e rinnovabile dialogo tra varie istanze, non giungendo mai a un'interpretazione univoca. Inoltre, il sistema mitico si regge sul meccanismo della *coincidentia oppositorum*, il quale rende in maniera opportuna la «spaccatura paranoica» leviana, ossia l'ibridismo peculiare dell'essenza umana. Nella complessità e nel tentativo di fornire gli strumenti per affrontarla, è possibile parlare di fantascienza come mitologia. Tuttavia, oltre a questi punti di contatto, è presente anche un elemento di divergenza. Il mito presuppone una continuità o, meglio, un'immutabilità di alcune proprietà della natura umana. Diversamente, proprio per il suo carattere probabilistico e ipotetico, la fantascienza incrina questa certezza. Il genere fantascientifico indaga i confini dell'umano, al pari del mito, ma ne teorizza uno stravolgimento, se non un eventuale superamento. Il paradigma cognitivo è elaborato per permettere all'essere umano di resistere, ma allo stesso modo può prefigurare una futura realtà postumana. Nel caso di Levi, è evidente che egli cerchi di proporre una soluzione dinamica, in grado di espandere la prospettiva umana, ma anche di tutelare quel che, secondo lui, definisce l'umano, per permetterne la conservazione attraverso i cambiamenti esterni. Nonostante questo, Levi non si sottrae mai dal rappresentare le possibili perturbanti conseguenze della tecnologia.

Il recupero e la manipolazione dei materiali mitologici sono sfruttati dallo scrittore torinese in due modi: da un lato, queste operazioni permettono di riprodurre la complessità del reale e di affrontarla; dall'altro, suggeriscono una possibile continuità dell'essenza umana, la quale presenterebbe delle costanti, inattaccabili anche dalle mutazioni tecnologiche. Il racconto *Il sesto giorno* evidenzia al meglio tale questione. Attraverso una rappresentazione straniante, viene mostrata la creazione dell'uomo, il quale deve presentare alcune caratteristiche fondamentali secondo «la Direzione». Tramite un elaborato sistema di capovolgimenti, è delineata una realtà complicata e

intricata, la quale viene risolta per mezzo di un intervento superiore. Inoltre, la bontà della realizzazione del «modello Uomo» è volutamente mostrata come dubbia, proprio a simboleggiare l'incertezza riguardo la natura umana. La narrazione presenta delle caratteristiche mitiche, in quanto si sfrutta un modello cognitivo variabile per riflettere sull'universo esterno, ma anche sull'universo interiore dell'uomo. Nonostante questo, permane una sensazione perturbante sulla possibilità di una costanza della natura umana.

Nei confini delineati, non sembra errato parlare di fantascienza come mitologia dell'uomo moderno. Tuttavia, è importante ribadire che, a differenza della mitologia, il genere fantascientifico intacca in maniera radicale la sostanza umana. In questo aspetto, la science fiction diverge dalle narrazioni mitologiche, poiché tende a proporre un tipo di prospettiva oltreumana, postumana o non umana. La fantascienza pone l'uomo di fronte a realtà probabili, le quali potrebbero non includere più l'uomo stesso. È però necessario ricordare, come suggerito dallo stesso Levi, che l'essere umano può partecipare attivamente a questo processo, assumendosi le proprie responsabilità e agendo per tutelare la natura umana, nel rispetto dell'altro e del diverso.

Bibliografia

Opere di Primo Levi

La ricerca delle radici, Torino, Einaudi, 2020.

OI = *Opere*. Vol. 1. Ed. Marco Belpoliti. Torino, Einaudi, 2017.

OII = *Opere*. Vol. 2. Ed. Marco Belpoliti. Torino, Einaudi, 2017.

OIII = *Opere*. Vol. 3. Ed. Marco Belpoliti. Torino, Einaudi, 2018.

Altre opere

Aldiss, Brian Wilson. 1973. *Billion Year Spree. The True History of Science Fiction*, New York, Doubleday.

Altobrando, Andrea. 2013. *Il mito come forma e contenuto. Studio sulle possibilità e sul senso della coscienza e delle immagini mitiche attraverso i lavori di Cassirer e Kerényi*, Padova, Cleup.

Andreoli, Aurelio. 21 agosto 1981. *Per Primo Levi questo è un modo diverso di dire io*, in «Paese sera».

Antonello, Pierpaolo. 2005. *Il menage a quattro: scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Grassano, Le Monnier.

Antonello, Pierpaolo. 2008. *La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»*, in E. Scarpellini e J.T. Schnapp (a cura di), *ItaliAmerica. L'editoria*, Milano, Il Saggiatore, pp. 99-123.

Bachtin, Michail. 1963. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino, Einaudi.

Baldini, Anna. 2010. *Disertare la vita. "Trattamento di quiescenza" di Primo Levi (1966)*, in «Moderna», 12, 2, pp. 191-200.

Baldini, Anna. 2011. *Le operette morali di Primo Levi: Trattamento di quiescenza, Verso occidente e Una stella tranquilla*, in Comitato redazionale di Incontrotesto (a cura di), *Atti di Incontrotesto. Ciclo di incontro su e con scrittori del Novecento e contemporanei*, Pisa, Pacini, pp. 63-69.

Bascom, William. 1965. *The Forms of Folklore: Prose Narratives*, in «The Journal of American Folklore», 78, 307, pp. 3-20.

- Belpoliti, Marco. 2015. *Primo Levi di fronte e di profilo*, Milano, Guanda.
- Belponer, Maria. 2009. *Giambattista Vico. La fantasia dell'umanità fanciulla*, in P. Gibellini (ed.), *Il mito nella letteratura italiana*, II, *Dal Barocco all'Illuminismo*, Brescia, Morcelliana, pp. 189-202.
- Bertinetto, Gabriel. 13 gennaio 1978. *La violenza fantastica della «Bella addormentata nel frigo»*, in «L'Unità».
- P. Bianucci. 2023. *Storie naturali*, in A. Cavaglion, *Primo Levi*, Roma, Carocci, pp. 69-89.
- Bordoni, Giorgia. 2023. *Cloni in rivolta. La hybris della ripetizione in Storie naturali di Primo Levi e Moon di Duncan Jones*, in «Enthymema», 33, pp. 105-123.
- Brecht, Bertolt. 1975. *Scritti teatrali. Volume II*, Torino, Einaudi, 1975.
- Calvino, Italo. 2000. *Lettere 1940-1985*, Milano, Mondadori.
- Cases, Cesare. 1967. *Difesa di un cretino*, in «Quaderni piacentini», VI, 30, pp. 98-101.
- Cassata, Francesco. 2016. *Fantascienza?*, Torino, Einaudi.
- Ceronetti, Guido (a cura di). 1967. *I Salmi*, Torino, Einaudi, 1967.
- Cinelli, Gianluca. 2023. *Il mito*, in A. Cavaglion (a cura di), *Primo Levi*, Roma, Carocci, pp. 327-336.
- Cozzi, Luigi. 2001. *Tra le sabbie di Marte con Giorgio Monicelli*, in «Mystero», 13, 2001.
- De Turrís, Gianfranco. 2001. *Le aeronavi dei Savoia. Protfantascienza italiana 1891-1952*, Milano, Nord.
- Di Fazio, Angela. 2013. *Altri simulacri. Automi, vampiri e mostri della storia nei racconti di Primo Levi*, Pisa, Edizioni ETS.
- Fredericks, Casey. 1982. *The Future of Eternity. Mythologies of Science Fiction and Fantasy*, Bloomington, Indiana University Press.
- Freud, Sigmund. 1972. *Opere (1905-1908)*, Vol. V, Torino, Boringhieri.
- Gallo, Domenico. 2015. *Fantascienza Outside the Ghetto: The Science-Fictional Writings of Italian Mainstream Authors*, in «Science Fiction Studies», 42, 2, pp. 251-273.
- Ghezzi, Ghezzi. 1988. *Fantascienza e mito*, Torino, Tirrenia Stampatori.
- Gordon, Robert. 2003. *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci.
- Grassano, Giuseppe. 1997. *La «musa stupefatta». Note sui racconti fantascientifici*, in E. Ferrero (a cura di), *Primo Levi: un'antologia della critica*, Torino, Einaudi, pp. 117-147.
- Gunn, James. 1975. *Alternate Worlds. The Illustrated History of Science Fiction*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Harrowitz, Nancy. 2001. *Primo Levi's Science as "Evil Nurse": The Lesson of Inversion*, in R. Kremer (a cura di), *Memory and Mastery. Primo Levi as Writer and Witness*, Albany, State University of New York Press, pp. 59-73.

- Iannuzzi, Giulia. 2015. *Distopie, viaggi spaziali, allucinazioni. Fantascienza italiana contemporanea*, Milano, Mimesis.
- Iannuzzi, Giulia. 2017. *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Milano, Mimesis.
- Idel, Moshe. 2006. *Il Golem*, Torino, Einaudi, 2006.
- Jameson, Frederic. 1974. *Generic Discontinuities in SF: Aldiss's "Starship"*, in «SFS», 1, pp. 57-68.
- Jesi, Furio. 1973. *Il mito*, Milano, ISEDI.
- Jung, Carl Gustav. Kerényi, Károly. 1976. *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Boringhieri.
- Kerényi, Károly. 2001. *Religione antica*, Milano, Adelphi.
- Ketterer, David. 1975. *New Worlds for Old. The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*, Bloomington, Indiana University Press.
- Kirk, Geoffrey Stephen. 1987. *La natura dei miti greci*, Bari, Laterza.
- Kirk, Geoffrey Stephen. 1975. *Myth. Its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Berkeley, University of California Press.
- Le Guin, Ursula Kroeber. 1986. *Il linguaggio della notte*, Roma, Editori Riuniti.
- Leopizzi, Maria Grazia. 6 luglio 1965. *Pause fantastiche di Primo Levi*, in «Avanti!».
- Lévi-Strauss, Claude. 2018. *Antropologia culturale due*, Milano, Il Saggiatore.
- Lévi-Strauss, Claude. 1955. *The Structural Study of Myth*, in «The Journal of American Folklore», 68, 270, pp. 428-444.
- Lima, Eleonora, Maiolani, Michele, Malvestio, Marco. 2023. *Introduzione. La fantascienza di Primo Levi*, in «Enthymema», 33, pp. 1-7.
- Malinowski, Bronisław Kasper. 1926. *Myth in Primitive Psychology*, London, Norton.
- Manera, Enrico. 2019. *L'officina mitologica di Furio Jesi. Sulle prefazioni non pubblicate a "Materiali mitologici"*, in «Mythos», 13, consultato in data 8 marzo 2024. <http://journals.openedition.org/mythos/996>.
- Manera, Enrico. 2012. *Furio Jesi. Mito, violenza, memoria*, Roma, Carocci, 2012.
- Mengaldo, Pier Vincenzo. 2019. *Per Primo Levi*, Torino, Einaudi.
- Mildonian, Paola. 2009. *Teorie e studi mitografici da Platone e Kerényi e oltre*, in P. Gibellini (ed.), *Il mito nella letteratura italiana*, V, *Miti senza frontiere*, Brescia, Morcelliana, pp. 27-87.
- Mori, Roberta. 2015. *Worlds of "Un-knowledge": Dystopian Patterns in Primo Levi's Short Stories*, in «Science Fiction Studies», 42, 2, pp. 274-291.
- Pianzola, Federico. 2017. *Le «trappole morali» di Primo Levi*, Milano, Ledizioni.

- Pievani, Telmo. 2017. *La figura dell'ibrido*, in M. Barengi, M. Belpoliti, A. Stefi (a cura di), *Primo Levi*, Milano, Marcos y marcos, pp. 540-541.
- Piperno, Marta. 2020. *Primo Levi e Giacomo Leopardi. L'uomo, la macchina, l'artificio*, in G. Cinelli e R. Gordon (a cura di), *Innesti. Primo Levi e i libri altrui*, Oxford, Peter Lang, pp. 179-195.
- Platone, *Repubblica*.
- Propp, Vladimir Jakovlevič. 1966. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi.
- Roberts, Adam. 2016. *The History of Science Fiction*, London, Palgrave Macmillan.
- Ripellino, Angelo Maria. 1973. *Praga magica*, Torino, Einaudi.
- Saiber, Arielle. 2011. *Flying Saucers Would Never Land in Lucca: The Fiction of Italian Science Fiction*, in «California Italian Studies», 2, 1, pp. 1-47.
- Saiber, Arielle e Rossi, Umberto. 2015. *Introduction: Italian SF: Dark Matter or Black Hole?*, in «Science Fiction Studies», 42, 2, pp. 209-216.
- Scholem, Gershom. 1969. *On the Kabbalah and Its Symbolism*, New York, Schocken Books.
- Scholes, Robert. 1975. *Structural Fabulation*, Notre Dame, University of Notre Dame Press.
- Segal, Robert. 2012. *Myth and Literature*, in J. M. Losada Goya e M. Guirao Ochoa (a cura di), *Myth and Subversion in the Contemporary Novel*, Cambridge, Cambridge Scholars Pub, pp. 23-37.
- Šklovskij, Viktor. 1976. *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi.
- Solmi, Sergio. 1971. *Della favola, del viaggio e di altre cose*, Milano- Napoli, Ricciardi.
- Sutton, Thomas e Marilyn. 1969. *Science Fiction as Mythology*, in «Western Folklore», 28, 4, pp. 230-237.
- Suvin, Darko. 1985. *Le metamorfosi della fantascienza. Poetica e storia di un genere letterario*, Bologna, Il Mulino.
- Tolkien, John Ronald Reuel. 2004. *Albero e foglia*, Milano, Bompiani.
- Van den Bossche, Bart. 2007. *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Firenze, Franco Cesati.
- White, John. 1971. *Mythology in the Modern Novel*, Princeton, Princeton University Press.