

Lorenzo Di Paola
Maurizio Vicedomini
Fausto Maria Greco
Andrea Vitale
Università degli Studi di Napoli “Federico II”

L’oggetto fantascientifico.
Terrori tecnologici e disumanizzazione¹

Abstract

The social, political, cultural and technological changes that shock the world in the 19th century; also renew the traditional forms of representation of the old regimes and power. This is the melting pot in which science fiction was born, increasing – and being increased by in turn – the fears the bourgeois society feels because of the technological progress. A brand new kind of ‘science fiction object’ brings a mysterious and destabilizing shadow among the bourgeois society in spite of its positivist optimism. The anxiety turns into nightmare: the dictatorship of these objects can subject and contaminate mankind, annihilating its humanity. By the analysis of books and movies, the article explores the deep bond between bourgeoisie and science fiction, focusing on the objects they both are related to and the restlessness they seem to be made of.

1. *Immaginari tecnologici e terrori borghesi da Verne a Philip K. Dick*

Il XIX secolo porta con sé enormi mutazioni sociali, politiche, culturali e tecnologiche capaci di mettere in crisi le forme di rappresentazione dei vecchi regimi di potere delle società aristocratiche²; l’ascesa delle classi borghesi prima,

¹ Questo saggio è da ritenersi il prodotto di un lavoro d’équipe svoltosi nell’ambito del workshop *Oggetti* dell’Opificio. Abbiamo concertato e discusso collegialmente ciascuna delle sue parti, la cui responsabilità ultima deve essere così ripartita: Lorenzo Di Paola è autore del paragrafo *Immaginari tecnologici e territori borghesi da Verne a Philip K. Dick*; Maurizio Vicedomini del paragrafo *Il libro e gli oggetti del passato*; Fausto Maria Greco del paragrafo *Primo Levi e la macchina*; Andrea Vitale del paragrafo *Ideali borghesi nel cinema di fantascienza*.

² Cfr. Alberto Abruzzese, Paolo Mancini, *Sociologie della comunicazione*, Roma-Bari, Laterza, 2007, p. 6.

e l'affermarsi delle società industriali e di massa poi, portano alla nascita di media, esigenze e bisogni legati alle nuove forme dell'abitare. La metropoli, la fabbrica, il telefono, la ferrovia, l'elettricità, inoltre, modificano in maniera irreversibile il modo in cui l'uomo percepisce il tempo e lo spazio; nascono così nuovi bisogni identitari e nuove forme di comunicazione in grado di soddisfare in modo adeguato tali bisogni.

È utile notare allora come la fantascienza nasca e si evolva proprio in questo contesto, in un momento di grande trasformazione anche per la letteratura: siamo agli albori della moderna industria culturale e dell'editoria di consumo, prodotta per un pubblico sempre più vasto e teso alla ricerca di emozioni e divertimento per riempire una nuova forma di vuoto che proprio a partire dal XIX secolo va definendosi come 'tempo libero'³.

Sono anni in cui si vive un processo di razionalizzazione del mondo, ad opera della borghesia, che porta a compimento tutte quelle dinamiche sociali e comunicative che dal Rinascimento in poi avevano segnato le prime fasi di mondanizzazione e modernizzazione messe in atto dallo sviluppo e dall'espansione dell'Occidente⁴.

Alcuni eventi possono permetterci di percepire la portata dei cambiamenti allora in atto: l'apertura del primo grande magazzino, *Au bon marché*, a Parigi nel 1852, l'accoppiamento della dinamo alla turbina idraulica che dà avvio alla produzione commerciale dell'energia elettrica nel 1870 e la prima centrale termoelettrica per l'illuminazione pubblica a New York nel 1883.

Questi avvenimenti si fanno simbolo non solo della forte accelerazione scientifica e tecnologica, ma anche dei cambiamenti sociali, economici e culturali che inevitabilmente con il tempo vanno a modificare anche un certo sistema di attese e di esigenze dei lettori-consumatori di narrativa popolare. L'enorme parco dell'immaginario borghese comincia così a popolarsi di nuove creature capaci di trovare una propria linfa vitale nel genere della fantascienza, la quale nasce proprio grazie al ruolo sempre più decisivo di tecnologia e scienza, ormai in grado di creare nuovi bisogni immaginari e percepite sempre più come una parte ineludibile della vita di tutti i giorni.

³ Alain Corbain (éd.), *L'avènement des loisirs*, Paris, Flammarion, 1996 (*L'invenzione del tempo libero 1850-1960*, Roma-Bari, Laterza, 1996).

⁴ Cfr. Alberto Abruzzese, Paolo Mancini, *Sociologie della comunicazione*, cit., p. 5.

Non è certo la fantascienza che “familiarizza” i lettori con le scoperte scientifiche e tecnologiche: elettricità, telegrafo, telefono, radio, televisione, si impongono per conto loro come mezzi di comunicazione e tecnologie di uso sempre più quotidiano. La fantascienza elabora un bisogno fantastico, finzionale, legato a queste innovazioni: e questo è già “immaginario tecnologico”⁵.

La tecnologia e le speranze, le paure, che inestricabilmente le si legano costituiscono gli ingredienti principali di questo immaginario, la materia prima di questo nuovo e ambiguo tipo di ‘oggetto fantascientifico’; un oggetto capace di proiettare un’ombra oscura e destabilizzante sull’ottimismo positivista che anima il mondo borghese di fine Ottocento. Comincia a delinearsi l’incubo di una dittatura degli oggetti, di una tirannia capace di schiacciare, dominare e contaminare l’uomo.

Inquietudine e progresso, quindi, sembrano andare a braccetto sin dall’alba di quella che McLuhan, nel suo *Gli strumenti del comunicare* (1964), definisce era elettrica. Per McLuhan l’alfabeto prima e la stampa poi avevano liberato l’individuo da rigide strutture tribali e dagli schemi collettivi della società medievale, permettendo agli uomini di lanciarsi in private iniziative commerciali e dando il via con il tempo all’affermarsi del nazionalismo, dell’industrializzazione, dell’alfabetizzazione e del consumo di massa. Con l’avvento dell’era elettrica, invece, e nella creazione di una rete globale per i continui scambi di informazioni, l’uomo riproduce al di fuori di sé il proprio sistema nervoso centrale, portando all’estremo il processo di estensione del proprio corpo e dei propri sensi, in una tensione che oggi è tutta rivolta verso la creazione di una memoria e di una coscienza collettiva che si incarna e si manifesta nelle reti di comunicazione virtuale.

Ecco perché siamo convinti che rovistare nella grande ‘discarica’ della fantascienza, ricolma di scarti e residui della cosiddetta letteratura alta, alla ricerca di quegli oggetti capaci di farsi catalizzatori di desideri, paure e turbamenti, possa contribuire ad arricchire di qualche sfumatura il complesso quadro della società borghese.

⁵ Antonio Caronia, *Risposte alla «tavola rotonda» sulla fantascienza*, <https://www.academia.edu/318211/Risposte_a_un_questionario_sulla_fantascienza>.

Il nostro scopo è stato quello di indagare, tra letteratura e cinema, la dialettica che si instaura tra gli oggetti e l'uomo, tra il sistema degli oggetti e la società, cercando di capire in quanti e quali modi questi riescano a declinare il loro potere sugli uomini. Dopo un necessario approccio generale, da Verne a Dick, il nostro sguardo è stato rivolto ai diversi legami nel triangolo borghesia, fantascienza, oggetti. In particolare, l'attenzione rivolta agli oggetti del passato in narrazioni distopiche – è il caso di *Fahrenheit 451*, *1984* e *Il mondo nuovo* – e quella alle tecnologie futuristiche, utilizzando il lavoro di Primo Levi come esempio privilegiato. Infine, un analogo discorso è stato affrontato nell'ambito del cinema, al fine di seguire due binari di eguale interesse che possono aiutare a far luce sulla problematica di cui ci siamo occupati.

Il percorso, dunque, inizia con Jules Verne (1828-1925) generalmente e idealmente riconosciuto come padre del genere; spesso considerato un precursore dei tempi, una sorta di veggente in grado di gettare uno sguardo sul futuro e di prevedere innovazioni tecnologiche e scientifiche; i suoi romanzi sono semplicemente il frutto di uno sguardo critico sulla società del suo presente.

Negli anni di Verne la città modernizzata, da industrializzazione e da nuovi sistemi di vita economica e sociale, dà luogo a modi di abitare e percepire l'esperienza umana e sociale completamente inediti. Parigi è un caso esemplare, tra il 1853 e il 1870 il corpo della città storica è sventrato a favore del culto della linea retta. Grandi *boulevards* riscrivono il territorio in un progetto per una metropoli dalle grandi aperture in cui «convivono pienamente le strategie di controllo politico sulle adunate sediziose e l'intento estetico, ma parimenti politico, di tradurre in spettacolo frontale le relazioni tra cittadino e città, tra individuo e poteri costituiti, evitando la oscura condensazione di corpi dei vecchi quartieri, costante motivo di malattie fisiche e morali»⁶.

Parigi nel XX secolo (1863) proietta questa rivoluzione dell'abitare, in cui si assiste ad una celebrazione della funzione a discapito della tradizione, in un futuro non troppo lontano dall'epoca di Verne. La città è descritta come un trionfo di viali illuminati in cui mille vetture circolano senza far rumore, i magazzini sono ricchi come palazzi, le vie sono immense come piazze, i viadotti sono leggeri, le gallerie eleganti, e treni sfavillanti solcano l'aria. Il futuro sem-

⁶ Alberto Abruzzese, Paolo Mancini, *Sociologie della comunicazione*, cit., p. 73

bra luminoso, meraviglioso, stupefacenti macchine e tecnologie hanno finalmente reso la vita comoda, veloce, facile. Sembriamo davvero assistere al successo di alcune di quelle parole chiave, legate a doppio filo a determinati valori, individuate da Moretti, nel suo *The Bourgeois* (2013), per definire la borghesia: utilità, efficienza, comfort.

Piccole e fastidiose macchie cominciano ben presto a offuscare l'ottimismo del nostro autore e l'umorismo è sicuramente la traccia più evidente di un tremendo sospetto: davvero il progresso è solo nelle conquiste scientifiche, nella capacità di razionalizzare il mondo? Qual è il frutto di una società completamente assoggettata alla logica dell'utile?

Stanislas Boutardin era il prodotto naturale di quel secolo industriale; non era venuto su all'aria aperta, ma dentro una serra riscaldata; uomo pratico prima di tutto, non faceva nulla che non fosse utile [...]. Quest'uomo allevato nella meccanica spiegava la vita con gli ingranaggi o con le trasmissioni; si muoveva regolarmente evitando ogni possibile attrito, come un pistone in un cilindro perfettamente alesato; trasmetteva il suo moto uniforme a sua moglie, a suo figlio, ai suoi impiegati, ai suoi domestici, vere macchine utensili da cui lui, il grande motore, traeva il massimo profitto⁷.

Quella di *Parigi nel XX secolo* è la storia di un perdente, dell'ultimo poeta, Michel, descritto da Verne in questi termini: «Questo caro ragazzo [...] crede, studia, si entusiasma per i buoni libri [...]. Sciagurato! Hai forse inventato una poesia utilitaria, una letteratura che sostituisca il vapore acqueo o il freno istantaneo?»⁸.

Una profonda ambiguità anima questo romanzo, la realtà è stata dominata dalla razionalità borghese, la vita è comoda, l'inutile è rigettato come nocivo, ma una vena d'inquietudine attraversa ogni pagina, il dubbio che una estremizzazione dei valori borghesi porti ad una degenerazione del progresso solleva questioni nuove e pressanti che riguardano l'essenza dell'umanità stessa.

Le verità del positivismo sono destinate a incrinarsi, un senso di impotenza e di sfiducia nei confronti della realtà borghese e del progresso scientifico comincia a scorrere sotterraneo, un fiume carsico che porta con sé scorie e

⁷ Jules Verne, *Paris au XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1994 ; trad. it. di M. Grasso, *Parigi nel XX secolo*, Roma, Newton Compton, 1995, pp. 25-26.

⁸ Ivi, p. 54.

contraddizioni del vivere moderno è destinato a esplodere in superficie dopo il grande trauma delle guerre mondiali e l'affermazione dei modelli consumistici.

Gli anni Venti-Trenta del Novecento sono stati preceduti dalla prima guerra mondiale, che [...] aveva rivelato, con l'intensità dei suoi massacri, la fragilità e ambiguità delle "magnifiche sorti progressive" della cultura e della tecnica: l'orrore e la tragedia, il dolore, che si nascondevano dietro le loro promesse istituzionali e ideologiche di felicità. [...] Con la seconda guerra mondiale, la connessione tra tecnologia e orrore si fa estrema, inumana, vera e propria catena di barbarie spinta al di là di ogni convenzione bellica⁹.

A circa cento anni da *Parigi nel XX secolo*, l'inquietudine nei riguardi dell'opera di razionalizzazione borghese si è trasformata nel corrosivo dubbio di vivere una realtà contraffatta, in cui consumismo, contraddizioni sociali e nascente rivoluzione informatica riescono a mettere in crisi lo statuto stesso di umanità e di realtà.

Dall'altra parte dell'oceano Philip K. Dick ha provato a indagare questo mondo instabile e in balia di paure atomiche, alla ricerca di ciò che rimane dell'uomo. *Ma gli androidi sognano pecore elettriche* (1968) segue la lunga giornata lavorativa di Rick Deckard impegnato ad abbattere alcuni androidi ribelli in un distopico 1992. In un mondo consumato dagli effetti di una non ben definita guerra mondiale, i pochi abitanti non emigrati dalla Terra vivono in città semiabbandonate e in disfacimento con il rischio di rimanere compromessi per sempre dalle radiazioni.

Sono uomini allo stremo, ormai completamente in balia delle proprie estensioni mediali, e non è difficile intravedere oggetti comuni della nostra vita nei particolari 'elettrodomestici' immaginati da Dick. Gli abitanti di questo decadente scenario non possono fare a meno di regolare il proprio umore e stato d'animo con una macchina, il modulatore d'umore Penfield; e fra questi uomini dalle emozioni contraffatte si aggirano gli androidi, poco più che elettrodomestici usati per lavori pesanti o per compagnia.

Gli androidi hanno una durata molto limitata, circa quattro anni, e anche la loro voglia di libertà è solo frutto del programma che li anima: non sono nulla

⁹Alberto Abruzzese, Paolo Mancini, *Sociologie della comunicazione*, cit., p. 126.

di più che una macchina prodotta in serie. Quando Rick Deckard arriva a fare l'amore con l'androide Rachel, con una cosa finta, si realizza quell'amore per gli aggeggi descritto da Marshall McLuhan (1964), un amore per le proprie estensioni medialità capace di narcotizzare l'uomo impedendogli di riconoscersi.

Sul piano fisiologico, l'uomo è perpetuamente modificato dall'uso normale della tecnologia [...] e trova a sua volta modi sempre nuovi per modificarla. Diventa insomma, per così dire, l'organo sessuale del mondo della macchina, come lo è l'ape per il mondo vegetale: gli permette il processo fecondativo e l'evoluzione di nuove forme. Il mondo della macchina contraccambia l'amore dell'uomo ottemperando alle sue volontà e ai suoi desideri, e precisamente dandogli ricchezza¹⁰.

Nel mondo di Dick questo rapporto 'amoroso' descritto da McLuhan è perverso e malato; gli oggetti tiranneggiano una umanità succube delle proprie protesi. Uno degli oggetti più sorprendenti immaginati da Dick è sicuramente la scatola empatica, quasi un'evoluzione dei nostri vecchi media che permette la trasmissione simultanea di un'esperienza a un vasto numero di persone; un processo non troppo dissimile da quello dei nostri social network. Si tratta di un percorso comunitario, mistico, religioso a cui si accede semplicemente attraverso due maniglie: si smette di essere individui e si diventa un tutt'uno con una sorta di eterno martire chiamato Mercer, e con il resto dell'umanità collegata. La finzione però si annida anche qui, il mercerianesimo è una truffa, la tragica, infinita e ciclica scalata di Mercer e dell'umanità è falsa, non è che la recita di un vecchio attore dimenticato girata in un set cinematografico.

Tutto è artificiale e distinguere ciò che è vero, ciò che è umano da ciò che è falso, sembra un'impresa impossibile. Dick rappresenta una società in rovina, un mondo-discarica fatto di scarti umani e di sentimenti artificiali; un mondo in cui si riflette e si problematizza la piena trasformazione della società borghese in società dei consumi. Tutto è palta:

Sì. La palta è fatta di oggetti inutili, inservibili, come la pubblicità che arriva per posta, o le scatole di fiammiferi dopo che hai usato l'ultimo, o gli involucri delle caramelle o l'omeogiornale del giorno prima. Quando non c'è più nessuno a controllarla, la palta si ri-

¹⁰ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extension of Man*, McGraw-Hill, 1964; trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2015, p. 62.

produce. Ad esempio, se quando si va a letto si lascia un po' di palta in giro per l'appartamento, quando ci si alza il mattino dopo se ne ritrova il doppio. Cresce, continua a crescere, non smette mai. [...] Nessuno può battere la palta. È un principio universale valido in tutto l'universo; l'intero universo è diretto verso uno stato finale di paltizzazione totale e assoluta¹¹.

2. Il libro e gli oggetti del passato

Fra i diversi oggetti che si susseguono nei testi di fantascienza, il libro è certamente uno dei più emblematici. Non solo perché si tratta di un simbolo comune a molti generi e periodi storici, ma anche perché in una narrazione spesso proiettata in avanti rappresenta un appiglio al passato, a ciò che non c'è più. Già nel testo di Verne citato nel contributo di Lorenzo di Paola, il libro assume un interessante connotato. Sembra essere l'unica alternativa al pensiero unitario dominante, l'unico elemento di resistenza. Tutto ciò in un libro – *Parigi nel XX secolo* (Verne, 1994) – che è la storia di un perdente, dell'ultimo poeta. Il libro rappresenta, nel contrasto binomiale del romanzo, l'elemento di disturbo in una società che tende all'efficienza. Non è una 'poesia utilitaria'¹² che potrebbe avere posto in un mondo simile.

L'inutile, ciò che non è legato all'efficienza borghese dell'innovazione, è rigettato come nocivo o, più propriamente per rifarci alle categorie orlandiane¹³, come *sterile-nocivo*. Categoria che pare particolarmente calzante qui, dove il concetto di utilità è al centro dell'intero mondo verniano.

Il libro come oggetto *sterile-nocivo* ricorre in altre opere. Un esempio di particolare interesse è *Fahrenheit 451* (Bradbury, 1953). In questo romanzo i libri sono nocivi al punto da essere messi al rogo dai pompieri. Un corpo istituito proprio allo scopo di bruciare le opere letterarie, per portare avanti un'ideale di felicità di una civiltà depauperata della propria essenza. I libri rappresentano il ragionamento critico, la capacità stessa di pensare e discernere individualmente la realtà oltre una visione unificata. La lettura è un comportamento as-

¹¹ P.K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York, Doubleday, 1968; trad. it. di R. Duranti, *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?*, Roma, Fanucci, 2012, pp. 84-85.

¹² Jules Verne, *Parigi nel XX secolo*, trad. cit., p. 54.

¹³ Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, pp.121-27, 202-11.

solitamente sconveniente in un'ottica in cui la felicità è raggiungibile solo con l'eliminazione di tutti i contrasti.

Non dar loro niente di scivoloso e ambiguo come la filosofia o la sociologia affinché possano pescare con questi ami fatti che è meglio restino dove si trovano. Con ami simili, pescheranno la malinconia e la tristezza. [...] noi siamo gli *happiness boys*, i militi della gioia, tu, io, gli altri incendiari. Noi ci opponiamo alla meschina marea di coloro che vogliono rendere ogni altro infelice con teorie e ideologie contraddittorie¹⁴.

Il nocivo è in questo caso valido per entrambi i punti di vista. Sia per la società distopica – poiché la lettura di libri vanificherebbe il suo obiettivo di felicità disumanizzata, e minerebbe quindi le basi su cui la società stessa si fonda – sia per chi quei libri vuole conservarli, poiché la detenzione di volumi rappresenta un grave crimine. La dualità, da una parte, e la messa al bando, dall'altra, sono elementi molto frequenti. Dualità che si presenta anche come significato di quel significante marmoreo che è il libro. Infatti sebbene sia chiara l'appartenenza alla categoria dello *sterile-nocivo*, bisogna rilevare come si inserisca perfettamente anche nel *venerando-regressivo*, derivante dal senso di perdita che si sviluppa proprio per il contrasto fra ciò che vi era prima di un cataclisma storico e il dopo. Il rapporto è fornito dall'oggetto del mondo perduto, defunzionalizzato, che acquisisce funzione nuova di ponte verso un passato irraggiungibile.

Winston Smith, in *1984* (Orwell, 1949), prende in affitto una vecchia stanza sopra un antiquario. È un'azione pericolosa sotto il regime del Socing, che può costargli la vita. Ma Winston, nel guardare l'insieme degli oggetti lì contenuti – una striscia di tappeto, un quadro, un camino, una poltrona sfondata, un vecchio orologio e un letto enorme con ancora un materasso –, aveva sentito destarsi in lui «una specie di nostalgia, di atavica memoria»¹⁵. Winston si sente come ritornato in una casa che non è sua, ma che forse era stata simile a una in cui aveva vissuto, o in cui avrebbe dovuto vivere. Una casa, ad ogni

¹⁴ Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, New York, Ballantine Books, 1953; trad. It. di G. Monicelli, *Fahrenheit 451*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 66-67.

¹⁵ George Orwell, *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg, 1949; trad. it. di S. Manferlotti, *1984*, Milano, Mondadori, 1989, p. 101.

modo, che rappresenta un'ancora verso il passato perduto, ma che non potrà che rivelarsi un'illusione, una breve parentesi di regressione e venerazione.

Il quadro, in particolare, dà il via a una serie di collegamenti che abbracceranno tutto il romanzo. Il dipinto raffigura la chiesa di San Clemente. Nel rammentarla, l'antiquario Charrington pronuncia i versi di una filastrocca di quand'era bambino: «Arance e limoni, dicono di San Clemente i campanoni¹⁶». Non ricorda come prosegue, ma ricorda il verso finale: «Ecco la carrozza che ti porta alla festa, ecco la scure che ti taglia la testa»¹⁷.

Questa filastrocca è un altro elemento di legame con il passato e racchiude perfettamente la combinazione di *sterile-nocivo* e *venerando-regressivo*. La volontà di Winston di recuperare i versi dimenticati della filastrocca rappresenta il suo tentativo di ribellione dal mondo disumanizzato del Socing, per ritornare a quel passato in cui sentiva di potersi immergere. Non sembra casuale che siano le persone legate alla sua ribellione a fornirgli altri pezzi del puzzle. Julia, che l'ha sentita dal nonno, e O'Brien, che gli fornisce gli ultimi versi mancanti. Mentre sta parlando con O'Brien, Winston non ha più nulla da chiedergli di attinente al loro rapporto, ma gli viene in mente «una sorta di quadro nel quale entravano la stanza buia dove sua madre aveva trascorso i suoi ultimi giorni, la stanzetta sopra il negozio del signor Charrington, il fermacarte di vetro e l'incisione in acciaio nella sua cornice di palissandro»¹⁸. Gli viene in mente, insomma, tutto ciò che materialmente gli ricorda quel mondo passato, e tutto questo lo porta a domandare a O'Brien della filastrocca.

Questi oggetti ricostruiscono un mondo che non esiste più, il mondo dell'uomo prima che fosse disumanizzato. Allo stesso modo dei libri, sono la resistenza all'impovertimento dell'umanità, alla deprivazione di ciò che la rende tale. Dunque anche il libro, nella sua unicità, caricato di significato, è metafora di un mondo. Blumentberg, ne *La leggibilità del mondo*, parla di come il libro assuma in sé un carattere conoscitivo della realtà. Assume in sé, quindi, l'essenza stessa del mondo che vi è rappresentato e può addirittura sostituirlo qualora quel mondo non ci sia più o stia svanendo. Si tratta, insomma, di un feticcio. Scive Massimo Fusillo:

¹⁶ Ivi, p. 103.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ivi, p. 186.

In comune fra questi approcci [antropologico, marxista, psicanalitico] vi è l'idea dell'inautentico: il feticcio sarebbe qualcosa che si adora ma non si dovrebbe, il sostituto simbolico di una pienezza originaria perduta per sempre [...]¹⁹.

Il libro, come gli oggetti di *1984*, sono metafora di un mondo perduto. Un mondo che è – per restare con Blumemberg – anti-natura del mondo effettivo, in un sistema di contrapposizioni. E lo era anche in Verne, dove la poesia non trovava spazio in un mondo di utilità ed efficienza.

L'esempio migliore di questa metaforica del libro nei romanzi di fantascienza è dato da *Il mondo nuovo* (Huxley, 1932). La società rappresentata è ancora una volta l'exasperazione in termini di utilità ed efficienza della società borghese. I bambini vengono creati in serie con precise caratteristiche genetiche, sono condizionati sin dall'infanzia a trovare piacevole una data attività, a comprare invece di far riparare, a rigettare i legami interpersonali in una sorta di comunismo umano dove le persone si appartengono le une con le altre. Il protagonista, John, è un selvaggio che arriva al mondo nuovo da una riserva portando con sé un libro: *Tutte le opere* di Shakespeare. John si immedesima in ciò che quel libro rappresenta al punto da parlare per citazioni.

Anche il mondo nuovo è rappresentato da un libro, *La mia vita e le mie opere* di Ford (rivelato camuffamento per Freud), fondamento stesso della società costituita. Non sono altro che, ancora una volta, metafore dei due mondi. La poesia, il legame *venerando-regressivo* a un mondo perduto e lontano, da una parte, la psicoanalisi, il controllo mentale, la ragione e la scienza, dall'altra. La disumanizzazione è chiara nel confronto fra i due libri.

Se [un libro] somigliasse veramente a *Otello*, nessuno lo capirebbe, per quanto nuovo potesse essere. E se fosse nuovo, non sarebbe possibile che somigliasse a *Otello*

Perché no?

[..] Perché il nostro mondo non è il mondo di *Otello*²⁰.

¹⁹ Massimo Fusillo, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012, p. 8.

²⁰ Aldous Huxley, *Brave New World*, London, Chatto & Windus, 1932; trad. it. di L. Gigli e L. Bianciardi, *Il mondo nuovo*, in *Il mondo nuovo/Ritorno al mondo nuovo*, Milano, Mondadori, 1991, p. 179.

L'uomo del mondo nuovo non è più quello del vecchio mondo, del mondo *umano*. Se affrontiamo la presenza di questi oggetti, forti di quanto è stato detto nel contributo precedente, osserviamo che la paura di disumanizzazione che si manifesta nei romanzi di fantascienza si affianca a un modello virtuoso: il mondo passato, il mondo di Shakespeare nel libro di Huxley, il mondo dei libri in *Fahrenheit 451*, il mondo degli oggetti d'antiquariato in *1984*. Gli elementi dello *sterile-nocivo* e contemporaneamente del *venerando-regressivo* – e quindi ciò che è dannoso ma comunque conservato – sono l'evidenza di ciò che la società borghese aveva paura di perdere, di ciò che la disumanizzazione causata dalla tecnologia, dalla politica, dal progresso, stava portando via.

Lo dimostra in maniera inequivocabile il finale di *Fahrenheit 451*. Non c'è una speranza che i libri possano essere salvati in quanto tali. La distruzione è irreversibile. Il mondo che li ha rifiutati è appena caduto nella voragine della guerra. Ciò che è possibile fare è rendersi contenitori di ciò che il libro rappresenta. Attraverso la memoria, diventare ognuno un libro diverso, e per mezzo di quella memoria – che si riferisce per sua natura al passato e si contrappone all'idea di progresso – preservare ciò che ancora non è andato perduto. Come scrive Fusillo²¹, la funzione più comune degli oggetti in letteratura è la riattivazione della memoria, al fine di porre rimedio al trauma di una perdita. Questa è la lotta contro il mondo disumanizzato. Questo il modo per restare umani.

E quando ci domanderanno che cosa stiamo facendo, tu potrai rispondere loro: Ricordiamo. Ecco dove alla lunga avremo vinto noi. E verrà il giorno in cui saremo in grado di ricordare una tale quantità di cose che potremo scavare, in tal modo, la più grande fossa di tutti i tempi, nella quale sotterrare la guerra²².

3. *Primo Levi e la macchina*

Nel capitolo intitolato *Violenza inutile* de *I sommersi e i salvati*, Primo Levi si dichiara combattuto tra due valutazioni:

²¹ Massimo Fusillo, *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, cit., p. 47.

²² Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, cit., p. 179.

Ripensando con il senno del poi a quegli anni, che hanno devastato l'Europa ed infine la Germania stessa, ci si sente combattuti fra due giudizi: abbiamo assistito allo svolgimento razionale di un piano disumano, o ad una manifestazione (unica, per ora, nella storia, e tuttora mal spiegata) di follia collettiva? Logica intesa al male o assenza di logica? Come spesso nelle cose umane, le due alternative coesistevano²³.

Il nazionalsocialismo, insomma, aveva una sua razionalità: «logica insolente, non follia»²⁴. Il proposito dello scrittore, all'inizio degli anni Sessanta, durante e dopo la pubblicazione de *La tregua*, è quello di approfondire tale logica intesa al male, che gli appare come una forma di perversione della razionalità stessa, uno dei più grandi vizi, dei mostruosi stravolgimenti generati nella storia²⁵. Nel 1966 escono le *Storie naturali*, una raccolta narrativa di ispirazione fantascientifica. Il libro viene pubblicato con lo pseudonimo di Damiano Malabaila, che significa «cattiva balia» ed evoca – è lo stesso Levi a spiegarlo in un'intervista contemporanea alla pubblicazione del volume – un odore di «latte girato a male, di nutrimento che non è più tale, insomma di sofisticazione, di contaminazione, di malefizio»²⁶. Veleno in luogo di alimento, aggiunge lo scrittore, indicando un rovesciamento che è avvenuto già in lager, il mondo capovolto descritto in *Se questo è un uomo*, in cui i professori lavorano con la pala, gli assassini sono capisquadra, nell'ospedale si uccide²⁷. Lo «straniamento cognitivo» offerto dalla fantascienza costituisce per Levi un grimaldello per introdursi ed esplorare ancora quel mondo alla rovescia, ma anche «per indagare in profondità la “curvatura” etico-politica della scienza nell'era del dopo-Auschwitz», osserva Francesco Cassata²⁸.

Oggetto delle *Storie naturali* sono le perversioni che l'uomo produce nella storia e che si rivolgono contro i suoi simili, come il frutto della distorsione a

²³ Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, in Id., *Opere*, a cura di Marco Belpoliti, introduzione di Daniele Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 1073-74.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cfr. Marco Belpoliti, *Note ai testi*, in Primo Levi, *Opere*, cit., vol. I, p. 1435.

²⁶ Si tratta di un'intervista non firmata su *Il Giorno* del 12 ottobre 1966: “Primo Levi parla delle sue «Storie naturali». L'ha ispirato un'insegna”, ora in G. Poli-G. Calcagno, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992, p. 37.

²⁷ *Ibid.* Cfr. Francesco Cassata, *Fantascienza? / Science Fiction?*, Torino, Einaudi, 2016, p. 49.

²⁸ *Ivi*, p. 51.

cui può essere sottoposta la scienza²⁹. Il titolo della raccolta è ispirato a una citazione delle *Naturales Historiae* di Plinio, posta da Rabelais nel sesto capitolo del suo *Gargantua*, dove l'autore francese richiama il discorso sulle nascite di esseri fantastici. Il titolo è posto sotto il segno dell'ironia, come l'autore stesso segnala in una lettera del 1973 alla traduttrice romena di *Se questo è un uomo*: Levi scrive che c'è ben poco di «naturale» in queste storie, definite «Quindici “divertimenti” di fantascienza» (precisamente dodici racconti e tre radiodrammi) nella quarta di copertina del libro³⁰.

L'indice delle *Storie naturali* non rispetta la cronologia di composizione dei racconti, ma, pur alternate con altre di diversa ambientazione, le vicende che hanno tra i personaggi principali il signor Simpson costituiscono un blocco omogeneo. Simpson compare in un radiodramma e in cinque racconti: *Il versificatore*, *L'ordine a buon mercato*, *Alcune applicazioni del mimete*, *La misura della bellezza*, *Pieno impiego* e *Trattamento di quiescenza*. Rappresentante in Italia della NAT-CA, con sede nella località (d'invenzione) di Fort Kiddiwanee, in Oklahoma, Simpson presenta il versificatore che dà il titolo al primo racconto (in forma di radiodramma): si tratta di una macchina in grado di comporre poesie, purché le si impostino lo stile, il tono, l'argomento, il genere e il grado di licenza poetica. Il narratore e protagonista del racconto, che è un poeta e compone su commissione, è molto affascinato dalla macchina, non soltanto per il risparmio di tempo e di energie che essa promette allo scrittore, ma anche per un certo grado di umanità dimostrata nello stabilire legami poetici e nel combinare le parole. Tuttavia, mentre il versificatore produce un sonetto sul tema dell'autunno in Liguria, si brucia un fusibile e la voce della macchina chiede aiuto al signor Simpson, alterando il nome di quest'ultimo in «Sinsone»³¹, il Sansone biblico, antico soccorritore. Simpson-Sansone interverrà, dunque, sia per riparare che per sanare l'angoscia del versificatore. Inizia così la parabola di Simpson, che tuttavia perderà la propria battaglia con la tecnologia, rivelandosi non più Sansone, ma un nuovo Giacobbe che soccombe nella lotta con la divinità. In conclusione della vicenda, la rivelazione del narratore per cui l'intero radiodramma è opera del versificatore stesso non cambia le carte in

²⁹ Cfr. Enrico Mattioda, *Levi*, Roma, Salerno Editrice, 2011, p. 75.

³⁰ Marco Belpoliti, *Note ai testi*, in P. Levi, *Opere*, cit., vol. I, p. 1433.

³¹ Primo Levi, *Storie naturali*, in Id., *Opere*, cit., vol. I, p. 431.

tavola. Conta che il poeta, pur consapevole che «Il fattore umano è e sarà sempre indispensabile»³² nella scrittura, sia contento di affidare a una macchina i compiti che gli appaiono «meccanici»³³. Insomma, basta che il versificatore produca una poesia non geniale, ma «commerciabile»³⁴.

Ne *L'ordine a buon mercato* la seconda macchina proposta da Simpson è il mimete, «duplicatore»³⁵ universale, inizialmente pensato per replicare documenti. Il mimete riesce, in pratica, a trarre ordine dal disordine assoluto, dal caos degli elementi, peraltro in modo rapido e a buon mercato, operando una vera e propria sintesi organica a bassa temperatura: «il sogno di quattro generazioni di chimici», osserva il narratore³⁶. Con questo strumento, il chimico protagonista compie numerosi esperimenti, fino a replicare esseri viventi e diamanti (che vorrebbe poi commerciare): egli non si riconosce, in tal senso, alcun limite di legge positiva né di «coscienza»³⁷. Finisce, anzi, per sentirsi onnipotente al pari di Dio e si riposa, non a caso, nel settimo giorno dall'inizio degli esperimenti. Chiede inoltre a Simpson un mimete ancora più grande, capace di riprodurre organismi viventi almeno delle dimensioni di un gatto. È Simpson, ora, ad essere animato da scrupoli di natura morale: i propositi del narratore sono «una porcheria»³⁸ per il rappresentante della NATCA, il quale crede nell'immortalità dell'anima e non condivide alcun entusiasmo di tipo «prometeico»³⁹. Così invia al protagonista le limitazioni imposte per contratto a chi acquista il mimete: in particolare, lo strumento non potrà essere usato per riprodurre piante, animali o esseri umani, sia vivi che defunti. Il narratore osserva che Simpson e la NATCA agiscono, in questo caso, in modo contrario ai propri interessi commerciali.

Chi saprà trarre dal duplicatore universale un indubbio vantaggio, nel racconto intitolato *Alcune applicazioni del mimete*, è un amico del narratore, Gilberto, appassionato di materia inanimata e di marchingegni (non a caso egli ripara

³² Ivi, p. 428.

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi, p. 424.

³⁵ Ivi, p. 447.

³⁶ Ivi, p. 450.

³⁷ Ivi, p. 451.

³⁸ Ivi, p. 454.

³⁹ *Ibid.*

orologi come Mendel, il protagonista di *Se non ora, quando?*), uomo «ingegnoso e irresponsabile», perciò pericoloso (come un autentico «figlio del secolo», un «piccolo prometeo nocivo»⁴⁰ si legge nel testo). Egli modifica il mimete per riprodurre la propria moglie. Per ovviare, poi, alla gelosia e alle tensioni inevitabili tra le due donne, ovvero fra sua moglie e la copia di quest'ultima, riproduce anche se stesso. È molto interessante il profilo di Gilberto: curioso e ingegnoso, ma «disperatamente inetto ad esprimere i propri sentimenti»⁴¹, «organicamente incapace di occuparsi del suo prossimo»⁴². Per tali ragioni, Gilberto potrebbe essere il venditore ideale del mimete e delle altre macchine per ufficio della NATCA. Così appare, almeno, allo sguardo del narratore, che ha trascorso un periodo in carcere per il traffico di diamanti riprodotti con il mimete.

È comunque ne *La misura della bellezza* che l'atteggiamento di Simpson cambia definitivamente: il personaggio è alle prese con un misuratore di bellezza, il calometro (tarato sugli attori Raf Vallone ed Elizabeth Taylor, nella versione standard). Ora Simpson mostra di aver superato certi scrupoli morali e medita di vendere lo strumento alle case di appuntamento. Nel quarto racconto che riguarda l'agente della NATCA, tocca al narratore indagare su cosa l'azienda americana stia sperimentando: l'appagamento che il protagonista ricava dall'attività di spionaggio non soltanto è in linea con la curiosità senza limiti che già animava il personaggio (e ancor più il suo amico Gilberto) nei primi racconti della serie legata a Simpson, ma viene definito «un ricordo atavico delle attese estenuanti dei nostri proavi cacciatori»⁴³. La moglie del narratore ritiene però il calometro un misuratore di conformità (al modello usato per la taratura), dunque uno strumento squisitamente conformista. Il narratore fa notare che, in verità, chiunque giudichi è un conformista perché si riferisce sempre a un modello, ma la moglie ha colto il punto: la macchina della NATCA riproduce un procedimento mentale umano. In tal senso, Simpson avrà

⁴⁰ Ivi, pp. 460-61.

⁴¹ Ivi, p. 465.

⁴² Ivi, p. 466.

⁴³ Ivi, p. 496. Levi usa il paragone con i cacciatori dell'età della pietra anche in un'altra occasione, per illustrare il lavoro del chimico: cfr. P. Levi, *Lo scrittore non scrittore* [1976], in Id., *Opere*, cit., vol. I, p. 1207. Si veda anche Gabriella Poli, Giorgio Calcagno, *Echi di una voce perduta*, cit., pp. 18, 72, 98.

presto un'idea ancor più ingegnosa: vendere il meccanismo alle case di appuntamento e, successivamente, consentire la taratura dello strumento su ciascun cliente. «A tutti – spiega – piace sentirsi lodare e sentirsi dare ragione, anche se soltanto da uno specchio o da un circuito stampato»⁴⁴. È emerso, finalmente, il «lato cinico»⁴⁵ della personalità di Simpson, che stupisce e viene biasimato dal narratore. Quest'ultimo inizia dunque a risalire la scala morale, quella che Simpson sta già ripercorrendo in giù, fino a toccarne il fondo⁴⁶.

Il rappresentante della NATCA dà nuova prova di cinismo in *Pieno impiego*, dove mostra di poter condizionare gli insetti per far compiere loro dei lavori impossibili all'uomo. Simpson si è però messo nei guai da quando un suo ex socio ha usato questa stessa strategia per insegnare alle anguille a trafficare droga. Di prometeico, in Simpson, è anche la consapevolezza che fa seguito alla punizione: egli ora sa che, se si dona il fuoco agli uomini, se ne pagano le conseguenze per l'eternità.

In *Trattamento di quiescenza*, Simpson decide di andare in pensione anticipatamente e riceve dalla NATCA un regalo sorprendente, affinché egli lo sperimenti su di sé: si tratta del Torec o Total Recorder, un «congegno rivoluzionario»⁴⁷ basato su una diretta comunicazione tra i circuiti nervosi umani e i circuiti elettronici della macchina. Il Torec, in pratica, «suscita sensazioni nel cervello senza la mediazione dei sensi»⁴⁸, ma grazie a dei nastri registrati, fruiti mediante un casco dotato di elettrodi cutanei:

Lo spettatore rivive integralmente la vicenda che il nastro gli suggerisce, sente di parteciparvi o addirittura di esserne l'attore: questa sensazione non ha nulla in comune con l'allucinazione né col sogno, perché, 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. Ogni fruizione di un determinato na-

⁴⁴ Primo Levi, *Storie naturali*, cit., p. 504.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Cfr. Enrico Mattioda, *Levi*, cit., p. 84.

⁴⁷ Primo Levi, *Storie naturali*, cit., p. 550.

⁴⁸ *Ivi*, p. 551.

stro può essere ripetuta infinite volte, ed ogni volta essa è vivida e ricca di imprevisti come la prima⁴⁹.

Un'«esperienza totale»⁵⁰, che nasconde una minaccia sia per le abitudini che per l'assetto della società, osserva il narratore: il Torec potrebbe infatti scoraggiare ogni iniziativa, ancor più gravemente della droga e della televisione. Intanto il protagonista indossa il casco per la fruizione di un nastro di prova: è la registrazione dell'esperienza di un calciatore che segna una rete. Fra le sensazioni dell'atleta, però, si è fatto strada anche un «pensiero estraneo»⁵¹ alla partita: l'appuntamento con una ragazza alta e bruna. È l'occasione, brevissima, perché si affacci subito un dubbio sull'opportunità di condividere, attraverso il Torec, i ricordi che si vogliono tenere segreti. Per Simpson l'interferenza di pensieri e di memorie estranei alle sensazioni oggetto di registrazione non è affatto un problema, anzi «aumenta il senso del reale»⁵² procurato dallo strumento. Del resto, il catalogo di nastri di Simpson consta di oltre novecento titoli ed è il tentativo di «una sistematica delle esperienze pensabili»⁵³. Esperienze destinate tutte a restare virtuali, assicura l'ex agente, ora consulente della NATCA: «un giovane che si comperi [il nastro di] un pestaggio in una *cafeteria* è difficile che poi vi prenda parte in carne ed ossa»⁵⁴. Il protagonista non ne è convinto e Simpson ipotizza che gli intellettuali italiani, generalmente di origini borghesi, lontani dalle passioni travolgenti, disabituati all'agonismo e alla competizione (proprio come il suo interlocutore), non abbiano idea di che cosa significhi la lotta per la vita: ecco, allora, pronto un nastro con una rissa da bar, peraltro in inferiorità numerica contro tre odiosi energumeni.

Nel caso del narratore e protagonista di *Trattamento di quiescenza*, è ancora la preoccupazione morale a prevalere: egli si chiede se, ad esempio, nastri del tipo di quello con la scazzottata possano servire a mostrare la prospettiva del debole a tutti i bulli, i razzisti e i violenti della terra. Come si vede, il dubbio e

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ivi*, p. 555.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ivi*, p. 556.

⁵⁴ *Ivi*, p. 557.

la critica accompagnano costantemente il protagonista alla scoperta del Torec. Il fenomeno è ancor più evidente al momento della fruizione di un nastro di soggetto erotico. L'esperienza soggettiva dell'attesa e dell'incontro di un'attrice famosa con il proprio amante, nel camerino di un teatro, mette in difficoltà il narratore, che prova a strapparsi di dosso il casco perché gli pare che il nastro stia facendo violenza a tante sue certezze: «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!»⁵⁵.

Si è trattato, in realtà, di un errore di Simpson, che ha preso un nastro con una serata «di Corrada Colli» e non «con Corrada Colli»⁵⁶. Per il consulente della NATCA l'esperienza sarebbe comunque interessante: «nessuno l'ha mai fatta, anche se i greci l'attribuivano a Tiresia»⁵⁷. Per farsi perdonare e riabilitarsi agli occhi dell'ex cliente, Simpson inserisce nel Torec una registrazione dall'«effetto Epicuro», cioè relativa alla cessazione di uno stato di sofferenza e di bisogno, al sollievo da uno stato sgradevole. Nel nastro fruito dal protagonista, la liberazione è da una sete atroce e si ripete in contesti diversi: prima in un deserto, poi nel mezzo del mare (a bordo di una piroga) e ancora, si legge, «in una prigione, in un vagone piombato, davanti a un forno vetrario, legato a un palo, in un letto d'ospedale, e ogni volta la mia sete breve ma tormentosa veniva più che compensata dall'arrivo dell'acqua gelata o di altre bevande, in circostanze sempre diverse, e per lo più artificiose o puerili»⁵⁸. Elementi dell'esperienza dello scrittore all'interno del lager, in questo caso, non sono soltanto il vagone piombato e il letto d'ospedale: il ricordo di un episodio legato a una sete atroce e fortunatamente soddisfatta sarà al centro di una delle più importanti riflessioni de *I sommersi e i salvati*, nel capitolo sulla vergogna del sopravvissuto.

Tuttavia, dal superamento del dolore attraverso il Torec si ricava «un piacere in scatola, fine a se stesso, solipsistico, da solitari»⁵⁹. È un piacere estraneo

⁵⁵ Ivi, p. 561.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Ivi, p. 563.

⁵⁹ *Ibid.*

alla dimensione morale, può essere paragonato a una «diserzione»⁶⁰. Non stupisce che l'ultimo nastro sia uno di quelli che recano le registrazioni sperimentali della NATCA, ai limiti di quanto sia stato approntato per il Torec: è il caso delle sensazioni di un rapace a caccia di una preda (una lepre) da portare al nido. Il protagonista ne ricava una particolare soddisfazione, ma resta intimamente dubbioso circa l'invito di Simpson a tornare da lui qualche mese dopo, per la fruizione di una maggiore raccolta di nastri. Non c'è alcuna ulteriore illusione da nutrire: Simpson ha perso la sua battaglia con il Torec, ha sacrificato alla macchina ogni cosa, dai progetti di lavoro agli affetti, al sonno.

Il Torec non dà assuefazione, purtroppo: ogni nastro può essere fruito infinite volte, ed ogni volta la memoria genuina si spegne, e si accende la memoria d'accatto che è incisa sul nastro stesso. Perciò 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 altro⁶¹.

Messo a punto per i pensionati, per sottrarli alla noia o alla disperazione e offrir loro emozioni fittizie, il Torec finisce per produrre un continuo bisogno di emozioni d'accatto⁶². La noia non viene sconfitta: Simpson ne è oppresso alla fine di ogni nastro. L'unico libro che il consulente della NATCA trova interessante, al punto da leggerlo fra un nastro e l'altro, è quello biblico dell'Ecclesiaste:

Nell'*Ecclesiaste*, mi ha detto, ritrova se stesso e la sua condizione: «... tutti i fiumi corrono al mare, e il mare non s'empie: l'occhio non si sazia mai di vedere, e l'orecchio non si riempie di udire. Quello che è stato sarà, e quello che si farà è già stato fatto, e non vi è nulla di nuovo sotto il sole»; ed ancora: «... dove è molta sapienza, è molta molestia, e chi accresce la scienza accresce il dolore»⁶³.

Se la sapienza di Salomone, autore del libro della Bibbia, è stata acquisita con dolore, quella di Simpson è virtuale, ottenuta grazie a un simulatore che

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Ivi, p. 566.

⁶² Cfr. Enrico Mattioda, *Levi*, cit., p. 84.

⁶³ Primo Levi, *Storie naturali*, cit., p. 567.

esclude la paura, il dolore e tutte le conseguenze imprevedibili dell'esperienza reale. Simpson lo sa e ne prova vergogna, ma resta inerte. Il consulente della NATCA finirà per perdere la stessa paura della morte: può andarle incontro senza timore (o attenderla passivamente come il mussulmano dei lager, ipotizza Robert Gordon)⁶⁴ perché l'ha già vissuta su un nastro registrato.

La macchina ha dunque schiacciato l'uomo. In tal senso, il legame intimo tra la serie di racconti fantascientifici su Simpson e le altre opere dello scrittore sull'esperienza del lager, come osserverà Levi stesso, è costituito dall'immagine dell'uomo «ridotto a schiavitù da una cosa: la “cosa nazista”, e la “cosa cosa”»⁶⁵. La riduzione a macchina replica la cosificazione attuata in lager⁶⁶: automi, in *Se questo è un uomo*, erano gli uomini in marcia nella nebbia, senza volontà, come quelli che Levi considerava dalla prospettiva del Ka-Be, l'infermeria-ospedale del campo nella quale per breve tempo era stato ospite, poco dopo l'ingresso in lager.

Noi ci guardiamo l'un l'altro dai nostri letti, perché tutti sentiamo che questa musica è infernale. [...]

Quando questa musica suona, noi sappiamo che i compagni, fuori nella nebbia, partono in marcia come automi; le loro anime sono morte e la musica li sospinge, come il vento le foglie secche, e si sostituisce alla loro volontà. Non c'è più volontà: ogni pulsazione diventa un passo, una contrazione riflessa dei muscoli sfatti. I tedeschi sono riusciti a questo. Sono diecimila, e sono una sola griglia macchina; sono esattamente determinati; non pensano e non vogliono, camminano.

Alla marcia di uscita e di entrata non mancano mai le SS. Chi potrebbe negare loro il diritto di assistere a questa coreografia da loro voluta, alla danza degli uomini spenti, squadra dopo squadra, via dalla nebbia verso la nebbia? quale prova più concreta della loro vittoria?⁶⁷

Si è detto che per Levi Auschwitz resta «un prisma etico e cognitivo attraverso cui analizzare la “curvatura” della razionalità contemporanea e riflettere sulle “smagliature” e i “vizi di forma” del presente e del futuro»⁶⁸: in tal senso,

⁶⁴ R. S. C. Gordon, *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2003, p. 153.

⁶⁵ Marco Belpoliti, “Note ai testi”, in P. Levi, *Opere*, cit., vol. I, p. 1437.

⁶⁶ Cfr. Enrico Mattioda, *Levi*, cit., p. 86.

⁶⁷ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, edizione commentata a cura di A. Cavaglion, Torino, Einaudi, 2012, p. 41.

⁶⁸ Francesco Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 57.

la tecnologia al centro delle *Storie naturali* non è soltanto una fonte di alienazione e di reificazione, bensì «un complesso prodotto sociale e culturale»⁶⁹, la cui chiave interpretativa non è affatto univoca. Pur pensate con una chiara funzione di progresso e di emancipazione, partecipi degli sviluppi scientifici e tecnologici molto discussi negli anni Sessanta anche in Italia, le macchine della NATCA determinano un fallimento, un insuccesso che i loro consumatori e utilizzatori incontrano sul piano sia etico che cognitivo. Oltre alla deriva etica, vale a dire l'impiego dei dispositivi della NATCA per fini illegali e immorali, conta infatti la «visione riduzionistica della complessità del mondo naturale»⁷⁰. Non a caso, è lo stesso principio darwiniano della «divergenza» a vanificare il tentativo di Gilberto con il mimete, mentre la vicenda del calometro esprime una critica del riduzionismo sul piano biologico, tale da rinviare ad altre più articolate riflessioni leviane sulle dinamiche del conformismo sociale e sulle origini del pregiudizio razziale⁷¹.

Soffermiamoci ancora sul tema della disumanizzazione: in *Trattamento di quiescenza* è significativa l'ambizione della NATCA di vendere il Torec alle case di riposo private e allo Stato, per la distribuzione gratuita «a tutti gli invalidi e agli ammalati inguaribili». Se davvero «il diritto al Torec maturasse per legge insieme col diritto alla pensione, per tutta la popolazione attiva»⁷², i surrogati di autentiche esperienze di vita donerebbero a chi è sul viale del tramonto un'illusione. Nel racconto emerge chiaramente la preferenza per il dolore, piuttosto che per una vita artificiale, vicaria, usurpata: la condizione di Simpson al termine del racconto delle *Storie naturali* può essere messa in relazione con quella del sopravvissuto affetto da vergogna a cui si riferisce, attraverso un riferimento dantesco, l'io poetico de *Il superstite*, poesia tra le più famose dello scrittore torinese, del 1984⁷³. Il motivo della vergogna per la condizione ambigua della sopravvivenza e per i gesti di mancata solidarietà tra i deportati

⁶⁹ Ivi, p. 71.

⁷⁰ Ivi, p. 79.

⁷¹ Cfr. Francesco Cassata, *Fantascienza?*, cit., pp. 79-85.

⁷² Primo Levi, *Storie naturali*, cit., p. 553.

⁷³ Cfr. Domenico Scarpa, *Chiaro/oscuro*, in *Primo Levi*, fascicolo monografico a cura di Marco Belpoliti, in *Riga* 13 (1997) (Milano, Marcos y Marcos), pp. 230-53; Primo Levi, *Ad ora incerta*, in Id., *Opere*, cit., vol. II, p. 576.

all'interno del lager, che ne *I sommersi e i salvati* sarà oggetto di un tentativo di analisi e di razionalizzazione, in questa poesia «irrompe carico di violenza»⁷⁴.

Anche un altro racconto di Levi, *Verso occidente*, incluso nella raccolta narrativa successiva, quella di *Vizio di forma* (1971), sviluppa il tema della vita inautentica, anestetizzata, usurpata. Sia i lemming norvegesi (conigli delle nevi) che una tribù di primitivi, interpellata dai ricercatori protagonisti del racconto, rinunciano infatti a un'esistenza di questo tipo.

Verso occidente è il secondo racconto di *Vizio di forma*, la raccolta narrativa che – è bene ricordarlo – reca in epigrafe la poesia *Erano cento*, in cui si riattiva la memoria del lager. Nella *Lettera 1987* che l'edizione delle *Opere* di Levi a cura di Belpoliti premette al testo e che introduce la ristampa dell'87, a distanza di oltre quindici anni dalla prima uscita di *Vizio di forma*, Levi si dice diviso tra due sentimenti: la tristezza, perché la raccolta narrativa è legata a un'epoca «più triste dell'attuale»⁷⁵ ed è ispirata alla visione «apocalittica, rinunciataria, disfattista, la stessa che aveva ispirato il *Medioevo prossimo venturo* di Roberto Vacca» e che non ha confermato le aspettative, mentre la paura è solo «attenuata»⁷⁶; la soddisfazione perché *Vizio di forma*, che rivive, è il suo libro più trascurato, non tradotto, né vincitore di premi, accusato addirittura di non essere abbastanza catastrofico.

Il racconto⁷⁷ di *Verso occidente* si apre sullo sguardo di una cinepresa, poi su quello di due ricercatori, Anna e Walter, attenti all'«esercito»⁷⁸ di lemming che giunge in una valle pietrosa e stretta, affacciata sul mare. I lemming si muovono dal pendio dell'entroterra verso la costa, passando per un valico. Avanzano «nel fango», «con fatica, ma senza esitare»⁷⁹, poi proseguono a nuoto, in acqua. Oltre i duecento metri scompaiono. I due ricercatori sono interessati alle cause di tale fenomeno naturale. Il suicidio, per loro, non può essere frutto della fame, né del sovraffollamento. I lemming migranti si cercano, marciano per due mesi verso occidente, aumentano di numero costantemente in quel perio-

⁷⁴ Marco Belpoliti, «Note ai testi», in Primo Levi, *Opere*, cit., vol. I, p. 1547. Cfr. Anche Italo Rosato, «Primo Levi: sondaggi intertestuali», in *Autografo* 17 (1989), pp. 31-43.

⁷⁵ Primo Levi, *Opere*, cit., vol. I, p. 571.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ Primo Levi, *Vizio di forma*, in Id., *Opere*, cit., vol. I, pp. 578-87.

⁷⁸ *Ivi*, p. 578.

⁷⁹ *Ibid.*

do e poi arrivano al mare. Essi vogliono proprio morire, sostiene Walter. Non capita anche all'uomo di perdere la volontà di vivere? Anna, pur dubbiosa, deve ammettere che, quando le è nata una figlia, si è sentita in un «buco», in un «vuoto», cioè preda di un sentimento di «inutilità»⁸⁰, sola anche in mezzo alla folla. Secondo Walter, in tutte le specie viventi nascono degli individui «senza amore per la vita», mentre altri lo possono perdere temporaneamente o per sempre e il fenomeno può riguardare anche «gruppi di individui, epoche, nazioni, famiglie»⁸¹. Il problema è capire «come questo amore può sparire in un gruppo»⁸².

Per Walter «hanno ragione»⁸³ i lemming: la vita non ha scopo per nessuna specie vivente e il dolore prevale sempre sulla gioia, tutti assistiamo alla fine delle persone care, in attesa della nostra stessa morte. Ci si distrae, ci si protegge da questa consapevolezza con la religione, con l'altruismo, con il vizio, con l'ottusità, è la conclusione dei due ricercatori. La «volontà di vita» è come un organo «separato dalla coscienza»⁸⁴: può ammalarsi, atrofizzarsi, essere ferito e amputato. In tali casi si continua a vivere, ma con fatica e dolore.

Occorre dunque indagare il crollo di ogni difesa, la perdita della volontà di vivere: paradossalmente, proprio questa indagine risulta «vivificante»⁸⁵ per i due ricercatori protagonisti, dona loro un surplus di vita. I farmacologi dell'istituto di ricerche, intanto, lavorano a un farmaco che restituisca ai lemming la volontà di vivere. Si tratta di un ormone che inibisce il vuoto esistenziale. Per Walter, in verità, ogni farmaco «rende adatto un inadatto», cioè induce una «sopravvivenza artificiale»⁸⁶. L'umanità, secondo lui, ha voltato da tempo le spalle alla natura, puntando tutto sulla «sopravvivenza individuale», sul «prolungamento della vita», sulla «vittoria contro la morte e il dolore»⁸⁷.

Nei sei mesi successivi, Anna e Walter risalgono un affluente del Rio delle Amazzoni e incontrano, in un villaggio posto anch'esso (come la marcia dei

⁸⁰ Ivi, p. 580.

⁸¹ Ivi, p. 581.

⁸² *Ibid.*

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Ivi, p. 582.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Ivi, p. 583.

lemming) sotto il volo di rapaci, gli Arunde, in pieno declino demografico, ristretti ormai ad abitare una vecchia fortezza spagnola (anch'essa protagonista di un prolungamento anacronistico della propria funzione). Il calo della popolazione di indigeni è effetto dei suicidi: senza «ritegno» né «pudore» di fronte alla «curiosità impietosa» dei ricercatori, gli Arunde confessano che la tribù è priva di «convinzioni metafisiche»⁸⁸, non conosce forme di discordia, vive allegramente. Eppure gli Arunde non attribuiscono valore alla sopravvivenza individuale né a quella della comunità:

Ognuno di loro veniva educato, fin dall'infanzia, a stimare la vita esclusivamente in termini di piacere e dolore, valutandosi nel computo, naturalmente, anche i piaceri e i dolori provocati nel prossimo dal comportamento di ognuno. Quando, a giudizio di ogni singolo, il bilancio tendeva a diventare stabilmente negativo, quando cioè il cittadino riteneva di patire e produrre più dolori che gioie, veniva invitato ad un'aperta discussione davanti al concilio degli anziani, e se il suo giudizio trovava conferma, la conclusione veniva incoraggiata ed agevolata. Dopo il congedo, egli veniva condotto alla zona dei campi di ktan: il ktan è un cereale molto diffuso nel paese, ed il suo seme, vagliato e macinato, si impiega nella fabbricazione di una sorta di focacce. Se non è vagliato, lo accompagna il seme assai minuto di una graminacea infestante, che possiede azione stupefacente e tossica.

L'uomo viene affidato ai coltivatori di ktan: si nutre con focacce confezionate con seme non vagliato, ed in pochi giorni, o in poche settimane, a sua scelta, raggiunge una condizione di gradevole stupore, a cui fa seguito il riposo definitivo. Pochi mutano pensiero, e ritornano dai campi di ktan alla città fortificata: vi vengono accolti con gioia affettuosa. Esiste un contrabbando di semi non vagliati attraverso le mura, ma non è di misura preoccupante, e viene tollerato⁸⁹.

A seconda del bisogno, il cereale può causare il riposo definitivo, come effetto della perdita della volontà di vita, o prestarsi come l'alcol e ogni stupefacente a sospendere tale perdita, a proseguire l'illusione. Al ritorno dei ricercatori dall'Amazzonia, il reparto dei farmacologi ha sintetizzato la «sostanza mancante»⁹⁰ nei lemming migranti, a partire da un composto presente nel sangue dei mammiferi sani, ma assente in quello dei conigli delle nevi e degli Arunde: Walter offre proprio alla tribù sudamericana il composto, battezzato

⁸⁸ Ivi, p. 584.

⁸⁹ Ivi, p. 585.

⁹⁰ *Ibid.*

«fattore L.», che induce la volontà di vivere. Poi raggiunge la foce del Mólde, in fondo al fiordo di Penndal, dove una colonna di lemming si sta avvicinando al mare. Nel tentativo di spargere la soluzione con il fattore L. sui lemming migranti (i primi dei quali ispirano il composto e paiono, per un breve intervallo di tempo, incerti se proseguire il cammino), viene travolto dall'ondata del resto dei roditori, che si affollano dietro. Trascinato in mare, Walter muore prima che Anna possa raggiungerlo. Torna intanto al mittente il pacco con il farmaco inviato agli Arunde:

conteneva un laconico messaggio indirizzato a Walter «y a todos los sábios del mundo civil». Diceva così: «Il popolo degli Arunde, presto non più popolo, vi saluta e ringrazia. Non vi vogliamo offendere, ma vi rimandiamo il vostro medicamento, affinché ne tragga profitto chi fra voi lo vuole: noi preferiamo la libertà alla droga, e la morte all'illusione»⁹¹.

Il tema della disumanizzazione si coniuga, in *Verso occidente* come in altri racconti di *Visio di forma*, con un clima culturale, ma anche sociale e politico, quello sorto tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio del decennio successivo, che vede l'affermazione dell'ecologia e dell'ambientalismo scientifico. Le perversioni e l'entusiasmo prometeico della scienza, al centro delle *Storie naturali*, si prestano, nella raccolta del '71 (composta in un più breve spazio di anni), a inquietudini nuove, legate alla consapevolezza dei rischi di collasso del pianeta e dei sistemi tecnologici messi a punto dall'uomo, soprattutto di fronte all'incremento demografico e ai disastri dell'inquinamento. Sullo sfondo è la consapevolezza dell'«indivisibilità» dell'ecosistema globale e della «complessità dell'ambiente», per usare i termini di Preston Cloud e di Aharon Gibor in un articolo della rivista «Scientific American» (tradotto in italiano nel '70) di cui Levi si è certamente servito⁹².

Il paradigma ecologico che informa *Verso occidente* e la riflessione dell'intera raccolta di *Visio di forma* sul potenziale autodistruttivo dell'umanità in espansione risaltano ancor di più nel confronto con l'opera di un altro notissimo scrittore di fantascienza che si è misurato con il motivo del “suicidio” dei lemming: si tratta dello statunitense Richard Matheson, autore di numerosi

⁹¹ Ivi, p. 587.

⁹² Francesco Cassata, *Fantascienza?*, cit., pp. 163-65.

racconti e romanzi horror e di *science fiction*, sceneggiatore fin dal '59 della popolare trasmissione televisiva *Ai confini della realtà* (*The Twilight zone*), collaboratore di Alfred Hitchcock e di Ray Bradbury, nonché l'autore più rappresentato ne *Il secondo libro della fantascienza*, curato da Fruttero e Lucentini (Torino, Einaudi, 1961) come seguito della prima antologia, *Le meraviglie del possibile* (Torino, Einaudi, 1959, a cura di Fruttero e Solmi, con due racconti di Matheson).

L'editrice romana Else ha pubblicato recentemente una nuova edizione del racconto *Lemmings*, del 1956, pubblicato da Mercury Press nel '67 e rivisto dall'autore nell'85. L'editrice romana ha affiancato all'esile testo di Matheson le suggestive illustrazioni di Armin Greder⁹³, che sottolineano e amplificano il senso di assurdità della vicenda narrata. Due poliziotti di pattuglia in una città degli Stati Uniti, Reordon e Carmack, scorgono improvvisamente una distesa di automobili affiancate l'una all'altra, a perdita d'occhio. Gli automobilisti compaiono poco dopo: sono scesi e si sono incamminati verso la spiaggia. Di lì a poco entreranno tutti in acqua, per scomparirvi uno alla volta. Il fenomeno si ripete da giorni, osservano increduli i due protagonisti. «Hai mai sentito parlare dei lemming?», chiede Carmack:

Sono piccoli roditori delle zone artiche. Si moltiplicano al punto da esaurire ogni fonte di sostentamento. Allora migrano, devastando tutto ciò in cui si imbattono. Quando arrivano al mare, non si fermano. Nuotano fino allo stremo delle forze. Annegano a milioni⁹⁴.

Poco importa che gli uomini non siano roditori e che i due agenti siano sembrati estranei, poco prima, al fenomeno del suicidio dei concittadini: ora si convincono di essere rimasti soli. Reordon avanza per primo verso l'acqua e Carmack lo segue poco dopo. Lungo la spiaggia restano milioni di auto abbandonate.

Se gli interrogativi di *Verso occidente* ruotano attorno alla crisi ecologica in corso e alle promesse della tecnica, i cui attori, secondo Levi, dovrebbero maturare una maggiore consapevolezza etica e politica⁹⁵, in Matheson non vi sono riferimenti alla scienza e l'oggetto tecnologico, l'automobile, è assoluta-

⁹³ Richard Matheson, Armin Greder, *Lemming*, Roma, Else, 2016.

⁹⁴ Ivi, p. 19.

⁹⁵ Cfr. Francesco Cassata, *Fantascienza?*, cit., p. 195.

mente inutile a risolvere l'interrogativo inquietante che riguarda la corsa dell'umanità verso la rovina. La fantasia dello scrittore americano, come in altri suoi racconti e sceneggiature, rappresenta un improvviso e inaspettato confronto con l'ignoto, ai confini estremi della realtà.

4. Ideali borghesi nel cinema di fantascienza

Nel *Manifesto del Partito Comunista*, Marx e Engels avanzavano l'ipotesi che il capitalismo, presto o tardi, sarebbe collassato su se stesso, trascinandosi dietro la classe che lo aveva inaugurato e sostenuto. La fiducia che essi riponevano nel potenziale rivoluzionario del proletariato gli fece credere che gli operai avrebbero scosso il potere politico e che la borghesia avesse i giorni contati. Non c'è dubbio che il *Manifesto* sia il documento di una particolare fase storica che era destinata a cambiare, ma non nei modi che Marx ed Engels avevano previsto. È decisamente più interessante, però, rilevare non gli errori dell'analisi marxista, bensì le sue intuizioni: la visione di un capitalismo dilagante che avrebbe accelerato il processo di globalizzazione, con l'asservimento della campagna a città sempre più grandi, il sovraffollamento e l'industrializzazione diffusa.

Esiste un caso in cui le tensioni tra capitale e forza lavoro prendono corpo in una pellicola di fantascienza quasi nella forma di un'insurrezione di stampo comunista – ed è il caso più famoso, se non addirittura l'unico. *Metropolis* (1927) di Fritz Lang è debitore delle influenze culturali vive nella Repubblica di Weimar, di quel miscuglio di americanismo, fascismo e comunismo, nella misura in cui quest'ultimo promuove una coscienza di classe contro il freddo individualismo⁹⁶, e che si traduce, nel film tedesco, nelle riunioni segrete dei lavoratori nelle catacombe e nella grande rivoluzione di massa, quella rivoluzione operaia che, nella realtà, i comunisti non hanno avuto. Ma c'è dell'altro. *Metropolis* è una città immaginaria collocata nel futuro 2026, organizzata in una struttura sociale piramidale al cui vertice è Joh Fredersen, imprenditore senza scrupoli che incarna l'emblema del perfetto borghese, almeno stando a

⁹⁶ Anton Kaes, *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

una concezione classica (e marxista) del termine. È lui, infatti, che dispone dei mezzi di produzione, che gestisce il potere politico ed economico e sfrutta il lavoro salariato per far crescere e prosperare la sua industria. In questo intramontabile capolavoro della *science fiction*, però, l'elemento fantascientifico non è dato soltanto dall'ambientazione avveniristica, ma anche e soprattutto dalla presenza di uno dei robot più noti della storia del cinema. È questa *cosa* a farsi simbolo dell'attrito tra i due ceti.

Costruttore del robot è Rotwang, che per ordine di Fredersen rapisce Maria, leader spirituale degli operai sottomessi, e ne dona le sembianze alla sua 'creatura' mediante un circuito di onde elettromagnetiche. Quando l'industriale si accorge dell'ascendente che la donna esercita sulla classe lavoratrice, comincia a temere che la propria egemonia sia in pericolo; perciò Maria deve sparire, ed essere sostituita da qualcuno che tenga a bada le masse. Quel qualcuno è il robot Maria, che prende il posto della vera senza che quasi nessuno se ne accorga. Propriamente, la falsa Maria, o *Maschinenmensch*, è un androide, ossia un robot al massimo grado di sofisticatezza, che si avvicina all'essere umano per fisicità e capacità (motorie e intellettive).

Nemmeno un decennio è trascorso da quando Bukharin e Preobrazhensky hanno evidenziato la necessità borghese di addomesticare l'operaio, prima ancora di combatterlo. L'androide serve a tutto questo, a sopire i malumori e a mettere l'operaio nell'impossibilità di mordere⁹⁷. È così che la macchina umana, questo personaggio-oggetto diventa il correlativo oggettivo della paura della borghesia nei confronti degli strati inferiori della civiltà: paura che nasce forse dalla consapevolezza storica di essere stata essa stessa una classe rivoluzionaria, e che una nuova epoca di rivolgimenti potrebbe determinare la sua caduta.

Per sua stessa natura, *Metropolis* si presta a una facile lettura in chiave tipicamente comunista, alla luce cioè del conflitto tra borghesi e lavoratori dipendenti, ancora attuale alla fine degli anni Venti del secolo scorso. La pel-

⁹⁷Cfr. Nikolai Bukharin e Yevgeni Preobrazhensky, *L'ABC del Comunismo*, Mosca, 1919, cap. I, par. 12. <<http://www.sinistra.net/lib/cla/abc/abccbuprai.html>>: «La borghesia capisce di non poter reprimere le masse operaie colla sola forza brutale. Essa vede che è necessario anebbiarne anche il cervello. Lo Stato borghese considera l'operaio come bestia da soma, che deve lavorare, ma deve essere messa anche nell'impossibilità di mordere».

licola inaugura comunque una lunga e felice serie di rivolte di macchine sul grande schermo, alcune portatrici anche di ben altri, complessi significati.

Los Angeles, anno 2019. L'azienda denominata Tyrell Corporation ha messo a punto una categoria speciale di androidi, chiamati replicanti, superiori a qualunque altro in forza e agilità, e dotati di uguale intelligenza rispetto al genere umano. I replicanti sono adoperati nelle colonie 'extramondo' dove vivono alla stregua di schiavi, mentre un'unità speciale di polizia, i *blade runner*, ha il compito di evitare che possano scappare e arrivare sulla Terra. Cosa che, appunto, succede. È da qui che prende il via l'opera firmata da Ridley Scott nel 1982⁹⁸ che, insieme a *Metropolis* e a pochi altri, può vantare il titolo di film di fantascienza più influente di sempre.

La particolarità degli androidi di *Blade Runner* rispetto a quello di *Metropolis* sta nel fatto che essi non sono stati progettati per fomentare il caos e la rivoluzione. Hanno scelto di non conformarsi. Sono stati creati per durare solo quattro anni, ma sentono che non gli bastano. Sono stati fatti per assolvere a specifiche funzioni, ma disubbidiscono. Rischiano di incrinare l'ordine pre-costituito perché rifiutano di essere inquadrati in uno schema che gli sta stretto, andando contro i presupposti base su cui si fonda l'androidizzazione: l'obbedienza e la prevedibilità.

È questa la loro colpa. Sebbene il ricorso alla violenza possa giustificare, a livello diegetico, la loro esecuzione come legittima difesa, il vero motivo per cui debbano essere eliminati sta nella loro ribellione: «Il militante operaio attivo, o leader potenziale, doveva per definizione essere un 'mestatore', perché non si lasciava inquadrare nello stereotipo dell'obbedienza, dell'opacità e dell'idiozia»⁹⁹.

È ciò che accade anche alla Maria umana, le cui prediche le procurano i sospetti riservati a una sobillatrice nonostante la sua evidente mitezza. Solo che in *Metropolis* il finale riconciliatore scongiura ogni conseguenza drammatica della tentata rivoluzione, mentre in *Blade Runner* un atteggiamento simile va inesorabilmente punito.

⁹⁸ La versione a cui si farà riferimento da qui in avanti è *Director's cut*, datata 1992 e proiettata in Italia l'anno seguente.

⁹⁹ E.J.E. Hobsbawm, *Il trionfo della borghesia. 1848-1875*, Bari, Editori Laterza, 2003.

Il cinema di fantascienza si incarica da sempre di innalzare nuovi mondi che puntualmente vengono minati alle fondamenta, di costruire società che stanno in piedi solo fino a quando ognuno recita la propria parte. La curiosità che si prova di fronte alla disgregazione di un modello sociale soddisfa il piacere inconfessabile di ergersi al di sopra delle convenzioni, delle norme, della collettività. Anche Roy Batty «non sarebbe soltanto un angelo ribelle caduto nell'inferno che si trasforma in angelo sacrificale, ma anche la figura di un desiderio umano di realizzazione, l'anelito dell'inferiore a una condizione superiore»¹⁰⁰ che condivide, entro una certa misura, col personaggio di Harrison Ford. Come gli androidi che insegue, anche Deckard è niente di più che un burattino, un dipendente della Tyrell Corporation, ma il dubbio che ci assale negli ultimi istanti sembra insinuare che non si possa prevedere da quale parte comincerà a cedere il sistema.

Quando Robinson Crusoe naufraga sull'isola sconosciuta, capisce subito che deve darsi da fare per organizzare la propria esistenza in un luogo apparentemente disabitato. Si tratta di sopravvivenza, naturalmente, e anche di qualcos'altro. Robinson sente il bisogno di dimostrare a se stesso di non essere un uomo ozioso e indolente. Lo spirito avventuriero che lo aveva fatto salpare dalle coste inglesi e rinnegare l'educazione paterna, sparisce adesso di fronte all'urgenza morale di rimboccarsi le maniche. Il lavoro metodico e razionale a cui si dedica deriva da una di quelle attitudini squisitamente borghesi che risponde al nome di industriosità¹⁰¹. È un lavoro costante, che gli assicura un futuro sull'isola sulla quale vivrà ben ventotto anni, e che ha come fine l'accumulazione. Considerate nella loro mera materialità, le cose che raccoglie sono degli strumenti. L'accumulazione ha senso soltanto in vista dell'utilità.

Questa dell'utilità è, per Moretti, una delle parole chiave che ci aiutano ad inquadrare il lavoro e la mentalità borghese fin dal Settecento. Il cinema di fantascienza, specialmente nel post-1977 (l'anno di *Guerre stellari* e *Incontri ravvicinati del terzo tipo*) ripropone costantemente il tema di una società che ammucchia oggetti uguali e diversi tra loro, in immagini che spingono ad interrogarsi circa la loro funzione. Si potrebbe discutere su quanto questa accumulazione

¹⁰⁰ Franco La Polla, *Ombre americane. Regia, interpretazione, narrazione a Hollywood fra storia e cultura nazionale*, Bologna, Bononia University Press, 2008.

¹⁰¹ Franco Moretti, *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017.

sia figlia dei tempi del consumismo di massa, ma il discorso ci porterebbe troppo lontano. Basterà, pertanto, ricordare che il fenomeno di cui parliamo non sempre procede di pari passo con la mercificazione, e che i rifiuti, gli scarti, le discariche e i cumuli di spazzatura non sono espressione di valori universali, applicabili a ciascuna di queste catoste di cose, indistintamente.

A onor del vero, ciò che accade nella *science fiction* dagli anni Ottanta in poi è l'estrema sintesi di un processo che trasforma gli oggetti funzionali, privandoli proprio della loro funzione originaria, per poi renderli nuovamente ma diversamente efficienti. Sono due fasi che avvengono simultaneamente in una rapida e impressionante ricontestualizzazione, che non nega l'utilità delle cose, ma dona loro un altro, impensabile scopo. In *District 9* (Neill Blomkamp, 2009), gli alieni che rovistano tra i rifiuti umani alla ricerca del fluido che rimetterà in moto la loro astronave offrono una chiara esemplificazione di questo processo, di cui sono essi stessi gli artefici. Sospesa nei cieli di Johannesburg, la nave spaziale su cui hanno intrapreso il viaggio non è più in grado di ripartire, fino a quando gli alieni non riescono a trovare il congegno che gli consente di ripararla. La ricerca avviene tra mucchi di rottami, ferraglie, tra la spazzatura che riempie ogni centimetro della baraccopoli in cui sono confinati. Cose vecchie e consuete che l'accumulazione ha privato persino di un'identità: al di là di qualche sacchetto di plastica e di un bidone o due, è praticamente impossibile distinguere queste carcasse, tentare di dargli un nome, provare a immaginare se un tempo abbiano costituito parte di un televisore o di un termosifone. Improvvisamente, uno dei 'gamberoni' – come vengono spregiativamente chiamati gli alieni a causa del loro aspetto simile a quello dei comuni crostacei – trova ciò che stanno cercando. Un dispositivo tecnologico apparentemente uguale a qualunque altro viene prelevato dal mucchio. Una cosa anonima viene così salvata dalla sua condizione di futilità e riportata a nuova vita.

La sequenza che abbiamo appena ricordato è una delle poche evenienze in cui possiamo cogliere il processo nelle sue singole fasi. Più frequentemente, quel che vediamo sullo schermo è l'esito finale della metamorfosi, con gli oggetti già riadattati alla nuova veste da indossare. Nel già citato *Blade Runner*, ad esempio, tra le prime cose che vediamo nell'appartamento di J.F. Sebastian c'è una grossa anfora adagiata su una colonna di libri. È senz'altro un dettaglio di

poco conto, in un ambiente in cui le cose che catturano la nostra attenzione sono ben altre, ma perché usare dei libri come piedistallo? Non lo sappiamo, eppure sono là, nascosti dalla penombra e da un'inquadratura che li colloca in posizione decentrata, contenendo l'effetto straniante che una simile trasformazione dovrebbe produrre per natura. La scenografia di *Blade Runner* ci spinge, fin dalle prime immagini, ad abituare l'occhio a uno sfondo ipercaotico, dove le cose sono sganciate «dalla loro eccessiva determinazione a opera del tempo e della loro funzione, grazie al suo potere di accumulare, salvare, trasformare, riciclare. [...] Le cose iniziano a sembrare insieme logore e strane, in modo nuovo, cominciano ad assolvere a funzioni nuove, a formare nuove combinazioni, entrando in contatto fra loro, e ad adottare un nuovo stile»¹⁰². Dunque cose strane, e pure logore, segnate dal tempo, ma non ancora inutili. È la riaffermazione dello spirito borghese, che salva le cose da una decadenza vana e da un'accumulazione irrazionale.

L'eroe del recupero e della conservazione, qui, è Gaff, artefice di alcuni gesti su cui tanta parte della critica e del pubblico si è soffermato. Gaff non soltanto scorta Rick Deckard nelle sue indagini, ma ne accompagna le parole e i movimenti con l'ausilio di alcuni simboli. Al loro primo incontro, prende una cartina dal posacenere e la trasforma in un animale di carta, un pollo, alludendo alla mancanza di coraggio di Rick che sta per rifiutare l'incarico. Lo stesso fa, più tardi, con un fiammifero a cui dà una forma antropomorfa, e nel celebre enigma finale, plasmando un foglio d'alluminio con sembianze d'unicorno. Tre oggetti diversi per tre forme diverse ma, in realtà, l'operazione è sempre uguale: in un mondo che assomiglia sempre più a una discarica a cielo aperto, anche le cose destinate ad un rapido utilizzo prima di essere buttate via sono chiamate «ad assolvere a funzioni nuove»¹⁰³ mediante una ricollocazione e attraverso «nuove combinazioni»¹⁰⁴.

¹⁰² Vivian Sobchack, *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza. Filosofia di un genere hollywoodiano*, Bologna, Bononia University Press, 2002.

¹⁰³ Ivi.

¹⁰⁴ Ivi.

BIBLIOGRAFIA

- ABRUZZESE, A., P. MANCINI, *Sociologie della comunicazione*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- BLUMENBERG, H., *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979; trad. it. di Bruno Argenton, *La leggibilità del mondo*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- BRADBURY, R., *Fahrenheit 451*, New York, Ballantine Books, 1953; trad. it. di G. Monicelli, *Fahrenheit 451*, Milano, Mondadori, 1989.
- CASSATA, F., *Fantascienza? / Science Fiction?*, Torino, Einaudi, 2016.
- CORBAIN, A. (éd), *L'avènement des loisirs*, Paris, Flammarion, 1996; trad. it. *L'invenzione del tempo libero 1850-1960*, Roma-Bari, Laterza, 1996.
- DICK, P.K., *Do Androids Dream of Electric Sheep?* New York, Doubleday, 1968; trad. it. di R. Duranti, *Ma gli androidi sognano pecore elettriche?* Roma, Fanucci, 2012.
- FOUCAULT, M., *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2014.
- FUSILLO, M., *Feticci: letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, Il Mulino, 2012.
- GORDON, R. S. C., *Primo Levi: le virtù dell'uomo normale*, Roma, Carocci, 2003.
- GREDER, A, R. MATHESON, *Lemming*, Roma, Else, 2016.
- HOBBSAWM, E.J., *Il trionfo della borghesia. 1848-1875*, Bari, Editori Laterza, 2003.
- HUXLEY, A., *Brave New World*, London, Chatto & Windus, 1932; trad. it. di L. Gigli e L. Bianciardi, *Il mondo nuovo*, in *Il mondo nuovo/Ritorno al mondo nuovo*, Milano, Mondadori, 1991.
- KAES, A., *Shell Shock Cinema: Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- LA POLLA, F., *Ombre americane. Regia, interpretazione, narrazione a Hollywood fra storia e cultura nazionale*, Bologna, Bononia University Press, 2008.
- LEVI, P., *Ad ora incerta*, in *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introduzione di D. Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 515-82.
- ID., *I sommersi e i salvati*, in *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introduzione di D. Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, vol. II, pp. 995-1153.
- ID., *Lo scrittore non scrittore*, in *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introduzione di D. Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, vol. I, pp. 1202-07.
- ID., *Storie naturali*, in *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introduzione di D. Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, vol. I, pp. 399-567.

- ID., *Vizio di forma*, in *Opere*, a cura di M. Belpoliti, introduzione di D. Del Giudice, Torino, Einaudi, 1997, vol. I, pp. 571-739.
- ID., *Se questo è un uomo*, edizione commentata a cura di A. Cavaglion, Torino, Einaudi, 2012.
- MARX, K., F. ENGELS, *Manifesto del Partito Comunista*, Milano, BUR, 1998.
- MCLUHAN, M., *Understanding Media: The Extension of Man*, Mcgraw-Hill, 1964; trad. it. di E. Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 2015.
- MATTIODA, E., *Levi*, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- MENARINI, R., *Cinema e fantascienza*, Bologna, Archetipo Libri, 2012
- MORETTI, F., *Il borghese. Tra storia e letteratura*, Torino, Einaudi, 2017
- ORLANDO, F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, roba-cia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993
- ORWELL, G., *Nineteen Eighty-Four*, London, Secker & Warburg, 1949; trad. it. di S. Manferlotti, *1984*, Milano, Mondadori, 1989.
- ID., *The observer years*, London, Atlantic books, 2003; trad. it. di Ester Dornetti, *Gli anni dell'«Observer»*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2006.
- ID., G., *Nel ventre della balena e altri saggi*, Milano, RCS, 2010
- POLI, G., G. CALCAGNO, *Echi di una voce perduta. Incontri, interviste e conversazioni con Primo Levi*, Milano, Mursia, 1992.
- ROSATO, I., “Primo Levi: sondaggi intertestuali”, in *Autografo* 17 (1989), pp. 31-43.
- SCARPA, D., “Chiaro/oscuo”, in *Primo Levi*, fascicolo monografico a cura di M. Belpoliti, in *Riga* 13 (1997) (Milano, Marcos y Marcos), pp. 230-53.
- SOBCHACK, V., *Spazio e tempo nel cinema di fantascienza. Filosofia di un genere hollywoodiano*, Bologna, Bononia University Press, 2002.
- VERNE, J., *Paris au xx^e siècle*, Paris, Hachette, 1994; trad. it. di M. Grasso, *Parigi nel XX secolo*, Roma, Newton Compton, 1995.

SITOGRAFIA

- CARONIA, A., *Risposte alla «tavola rotonda» sulla fantascienza*,
<https://www.academia.edu/318211/Risposte_a_un_questionario_sulla_fantascienza>
- BUKHARIN, N., Y. PREOBRAZHENSKY, *L'ABC del Comunismo*, Mosca, 1919,
<<http://www.sinistra.net/lib/cla/abc/abccbuprai.html>>