

Il mito nella fantascienza di Roberta Rambelli. Riscritture della classicità in *Profilo in lineare B*

Raul Ciannella | Universitat Autònoma de Barcelona
Raul.Ciannella@uab.cat | ORCID: 0000-0001-5372-4879



© Raul Ciannella

Ricevuto: 23-07-2025
Accettato: 29-09-2025
Pubblicato: 20-12-2025

Resum.

L'article present examina diversos aspectes de la reescriptura de material mític procedent principalment de la Teogonia i de la Iliada, a la novel·la *Profilo in lineare B* (1980) de Roberta Rambelli, prolífica autora de ciència-ficció, així com editora i una de les traductores italianes més importants del segle XX. En primer lloc, es procurarà localitzar les modalitats i estratègies de reescriptura de les diverses fonts mítiques i llegendàries integrades en l'estructura narrativa de ciència-ficció i, posteriorment, verificar de quina manera aquest material és emprat paròdicament per dirigir una crítica a la societat contemporània de l'autora. Després d'haver esmentat breument alguns aspectes d'aquesta crítica, l'anàlisi se centrarà principalment en aquelles seccions de la novel·la en què la reescriptura del mite concerneix de manera directa el qüestionament dels rols de gènere.

Paraules clau: Roberta Rambelli; Mite i Ciència ficció; Crítica de gènere; Metanarració; Ciència ficció feminista; Mitologia clàssica; Reescriptura del mite.

Abstract.

This article examines various aspects of the rewriting of mythical material drawn mainly from the *Theogony* and the *Iliad* in the novel *Profilo in lineare B* (1980) by Roberta Rambelli, a prolific science fiction author, editorial curator and one of the most important Italian translators of the twentieth century. Firstly, we will attempt to identify the methods and strategies used to rewrite the various mythical and legendary sources integrated into the science fiction narrative structure and, subsequently, to verify how this material is used parodically to direct criticism at the author's contemporary society. After briefly touching on some aspects of this criticism, the analysis will focus mainly on those sections of the novel in which the rewriting of myth directly concerns the questioning of gender roles.

Keywords: Roberta Rambelli; Myth and science fiction; gender criticism; metanarrative; feminist science fiction; classical mythology; myth rewritings.

Abstract.

Il presente articolo esamina diversi aspetti della riscrittura di materiale mitico proveniente principalmente dalla *Teogonia* e dall'*Iliade*, nel romanzo *Profilo in lineare B* (1980) di Roberta Rambelli, prolifica autrice di fantascienza, nonché curatrice editoriale e tra le più importanti traduttrici italiane del Novecento. Si cercherà, in primo luogo, di localizzare le modalità e strategie di riscrittura delle diverse fonti mitiche e leggendarie integrate nell'impianto narrativo fantascientifico e, successivamente, di verificare come questa materia venga impiegata parodicamente per dirigere una critica alla società contemporanea all'autrice. Dopo aver accennato brevemente ad alcuni aspetti di questa critica, l'analisi verterà principalmente su quelle sezioni del romanzo in cui la riscrittura del mito concerne in modo diretto il questionamento dei ruoli di genere.

Parole chiave: Roberta Rambelli; mito e fantascienza; critica di genere; metanarrazione; fantascienza femminista; mitologia classica; riscrittura del mito.

“Sono agnostico, lo sai. Mia madre, lei, è molto religiosa: tiene sul comodino una copia di City di Simak con la dedica dell'autore, e una dell'Iliade. Senza dedica, naturalmente.”

R. Rambelli, “Il capomeccanico”, 1991.

Il nome di Roberta Rambelli (1928-1996) nella cultura italiana è certamente legato alla sua fecondissima attività di traduttrice di *best sellers* anglo-statunitensi.¹ Meno nota, ma molto più vicina alle sue corde e alla sua sensibilità è stata la posizione di assoluto rilievo nello sviluppo e diffusione della cultura fantascientifica in Italia, come autrice, traduttrice e curatrice editoriale.² Per quanto riguarda l'attività autoriale, gran parte della sua produzione narrativa è caratterizzata, fin dagli esordi, da un'intersezione tra cultura umanistica e progresso tecnoscientifico che, come un Giano bifronte, guarda contemporaneamente al passato e al futuro, alla ricerca di una sintesi ideale. In particolare, il ricorso a materiale mitologico e un interesse sempre presente per l'etnologia lungo tutto il suo percorso, sembrano costituire gli strumenti privilegiati di questa ricerca. Già da uno dei suoi primi “tentativi giovanili”,³ *I demoni di Antares* (1960), Rambelli coniuga la *space opera* classica con un viaggio nel tempo all'epoca della guerra di Troia; in un romanzo successivo, *Le stelle perdute* (1960), l'autrice inventa una nuova disciplina, l'alloeetnologia, una sorta di antropologia futurista impiegata dagli esploratori spaziali per studiare miti e tradizioni delle civiltà con cui entrano in contatto; mentre ne *Il libro di Fars* (1961), Rambelli si cimenta in una riscrittura completa in chiave futurista dell'epos di *Gilgamesh* (Sebastiani, 2021).

Il presente lavoro vuole soffermarsi invece sull'analisi dell'ultimo romanzo ufficiale di Roberta Rambelli, *Profilo in lineare B* (1980), forse il punto d'arrivo di questa interrelazione produttiva tra mito e fantascienza, articolata qui in forme decisamente più complesse e definite rispetto alle opere anteriori. Si cercherà, in primo luogo, di localizzare le modalità e strategie di riscrittura delle diverse fonti mitiche e leggendarie integrate nell'impianto narrativo fantascientifico e, successivamente, di verificare come questa materia venga

1. Basti menzionare una manciata di nomi tra i più tradotti: Ken Follett, Wilbur Smith, Scott Turow, John Grisham, Clive Cussler, Thomas Harris, Anne Rice. Rimando al catalogo collettivo del Servizio Bibliotecario Nazionale dove la voce “Roberta Rambelli” restituisce più di duemilatrecento risultati: <https://opac.sbn.it/web/opacsbn>.
2. Per una panoramica esauriente del suo profilo, mi permetto di rimandare a Ciannella (2023).
3. Così l'autrice stessa definisce due acerbe *space opera*, poi recuperate per necessità di pubblicazione per la collana «I romanzi del Cosmo» della casa editrice Ponzoni di Milano che raccoglie, tra il 1959 e il 1961, gran parte della sua attività autoriale.

impiegata parodicamente — nell'accezione proposta da Linda Hutcheon (2000) — per dirigere una critica alla società coeva.

Dato che questa critica abbraccia in realtà uno spettro ampio di questioni che eccedono le finalità e i limiti di questo articolo, l'analisi concentrerà la sua attenzione in modo particolare a quelle sezioni del romanzo dove la riscrittura del mito tocca la figura della donna e le questioni di genere. In altra sede⁴ si sono già trattate le differenti strategie di mascheramento, dissimulazione e frammentazione onomastica che Rambelli attuava abitualmente sia all'interno delle sue narrazioni (in particolare quell'intensissima fase creativa che abbraccia la prima metà degli anni sessanta del ventesimo secolo) sia nella conformazione del suo ethos discorsivo/autorale in qualità di curatrice editoriale. Si è ravvisata più di un'affinità con le strategie impiegate dalle scrittrici di fantascienza statunitensi della *Golden Age*, analizzate da Jane Donawerth (2019), le quali operavano una sorta di sabotaggio all'interno dei modelli narrativi maschili e patriarcali, attraverso operazioni di resistenza e distanziamento critico, pur mantenendosi all'interno del canone. Donawerth (2019, pp. 238-39) menziona, ad esempio, il travestimento (*cross-dressing*) ossia l'uso, da parte di queste autrici, di una voce narrante maschile, ma impiegata in "hyperbolic, parodic, ironic ways so that the ideology that has generated the Convention is resisted and questioned"; oppure la scelta di una focalizzazione multipla che contesta il punto di vista univoco dello scienziato/eroe/avventuriero maschile delle narrazioni canoniche. In Rambelli, una variante di quest'ultima strategia consiste nella frequente adozione del discorso indiretto libero, che per definizione diluisce l'io narrante nelle diverse voci dei personaggi e quindi impedisce un'identificazione univoca. Anche in *Profilo*, Rambelli non rinuncia a certi mascheramenti ed equivoci sessuali tipici della sua produzione ma, in un panorama socio-culturale radicalmente diverso da quello dei primi anni sessanta, per la prima volta riesce a manifestare esplicitamente quel suo giudizio sulle questioni di genere, e in particolare sulla parità di diritti e condizioni tra uomo e donna, che fino a quel momento era passato solo attraverso il filtro dell'escamotage dissimulatorio.

Vedremo però come sia proprio la riscrittura del materiale mitico, spogliato e desacralizzato attraverso la razionalizzazione fantascientifica, a fornire a Rambelli una nuova chiave ambigua, che se da una parte funge da espediente critico, dall'altra ricopre l'intero romanzo di una patina di scetticismo (o addirittura di pessimismo) riguardo a una reale possibilità di progresso etico dell'umanità.

4. Si veda Ciannella (2018).

«A New and Sinister Folklore»

Che per Rambelli il connubio mitologia/fantascienza non costituisca solo un utile dispositivo narrativo ma che converga quasi in una relazione ontologica è testimoniato da alcuni interventi saggistici che hanno costellato il suo percorso. Già nel 1963, all'apice della sua attività come curatrice editoriale, Rambelli era intervenuta al primo Festival Internazionale del Film di Fantascienza di Trieste (FIFFT) celebrato nel luglio del 1963, con un discorso intitolato proprio "Fantascienza e mitologia", poi tradotto in inglese e confluito nella prestigiosa rivista inglese *New Worlds* con il titolo "S-F and Mythology". Qui Rambelli proponeva un'interessante quanto azzardata periodizzazione della fantascienza in una quasi vichiana progressione in tre fasi (teratomorfica, teriomorfica e antropomorfica) in cui, secondo l'autrice, l'evoluzione dell'alieno da mostro a animale a umanoide avrebbe trovato una sua speculare controparte nella metamorfosi delle creature mitiche nelle differenti religioni.

Verso la metà degli anni sessanta, Rambelli abbandonerà la partecipazione attiva nella fantascienza per dedicarsi quasi esclusivamente alla traduzione, soprattutto a causa di incalzanti problemi economici. Alla fine degli anni settanta, però, il suo vecchio pupillo Ugo Malaguti cercherà di riavvicinarla al genere, proponendole di collaborare per la rivista specializzata *Nova Sf** di cui è l'editore. Nonostante l'iniziale entusiasmo per questo "ritorno" alla fantascienza, la sua partecipazione sarà, in realtà, effimera, ma il suo primo articolo, "Un disintegratore per Dzhangar" (1977) riafferma l'interesse di Rambelli a esplorare i vincoli tra fantascienza e mitologia. L'autrice avverte come tra i due campi esista un'affinità elettiva⁵ ed esorta gli autori di fantascienza a servirsi in maniera più sistematica dell'ingente bacino mitico proveniente dalle innumerevoli tradizioni culturali del mondo, per ravvivare un genere che percepisce come bisognoso di un profondo rinnovamento. Alla fine dell'articolo Rambelli accennerà al fatto di aver scritto un nuovo romanzo, una riscrittura in chiave fantascientifica dell'*Iliade*, ma di non aver avuto ancora il coraggio di proporla per la pubblicazione. Si tratterà, ovviamente, di una prima stesura di *Profilo in lineare B*.

Proprio in quel periodo, del resto, l'idea della fantascienza come "mitologia moderna" è talmente diffusa che già l'anno precedente Ursula Le Guin lamentava

5. Un supposto legame tra fantascienza e mitologia viene stabilito fin dai primi interventi teorico-critici sul genere. Si veda ad esempio Wylie (1953), in cui lo scrittore definì la fantascienza come "new and sinister folklore". Questa idea verrà poi ripresa in Italia da Sergio Solmi (1971) —che aveva recensito il simposio sul numero 5 di *Nuovi Argomenti* dello stesso anno— ravvisando nella fantascienza, sia i modi di produzione corale e collettiva tipici dei miti e delle leggende, sia una capacità mitopoietica propria che traeva la sua forza vitale dalle scoperte della scienza e della tecnologia.

come l'espressione si fosse ormai convertita in uno slogan (1993, p. 68). Seppur critica nei confronti di questo slogan, anche Le Guin, come Rambelli, credeva nella forza mitopoietica della fantascienza, una forza impiegata per cogliere e rappresentare le criticità del presente. E nel corso degli anni settanta, molte di queste criticità riguardavano questioni sollevate dalla seconda ondata del femminismo.

La fantascienza, pertanto, non solo non era esclusa da tali questioni, ma in quanto genere prefigurativo per eccellenza divenne al contempo bersaglio e strumento cardinale della critica femminista. Di nuovo Le Guin (1975) denunciava la corrente conservatrice ancora dominante nella fantascienza statunitense, che continuava a offrire rappresentazioni femminili in cui la donna era sempre l'*altro* inferiore e subordinato. Cinque anni prima, la più radicale Joanna Russ aveva deplorato l'incapacità della fantascienza — che pur presentava mondi al di là da venire anche a millenni di distanza — di occuparsi specularivamente delle relazioni sociali e dei ruoli di genere (2007, p. 206). La fantascienza rimaneva per molti versi un ambito discorsivo che Luce Irigaray, seguendo Derrida, avrebbe definito fallogocentrico.

Toccava quindi alle autrici smantellare i presupposti di questa fantascienza dall'interno. Proprio negli anni settanta emergono e s'impongono alcune delle autrici e delle opere più significative della fantascienza femminista, provenienti soprattutto dal mondo anglo-statunitense,⁶ molte delle quali vengono tradotte da Rambelli. Inoltre, in quanto donna e autrice che vive e lavora nel contesto italiano, non può non assimilare quanto portato avanti dal movimento femminista nazionale in quegli anni, che conduce a fondamentali vittorie politiche come la legge sul divorzio (1970), la riforma del diritto di famiglia (1975) e la legge sull'aborto (1977).

È in questo clima, dunque, che Rambelli concepisce *Profilo in lineare B*.

Profilo in lineare B

La conversione del materiale mitico-leggendario, —estratto principalmente, ma non solo, dalla *Teogonia* di Esiodo e dall'*Iliade*— nella forma di un romanzo fantascientifico avviene principalmente attraverso la tecnica della razionalizzazione, espediente classico del genere (Mendlesohn, 2003; Nicholls, 2024), in cui l'elemento soprannaturale viene disattivato grazie a una "spiegazione"

6. Solo qualche esempio, tra i più significativi: Ursula K. Le Guin, *The left hand of darkness* (Ace Books, 1969); Joanna Russ, *The female man* (Bantam Books, 1975); Marge Piercy, *Woman on the Edge of Time* (Alfred A. Knopf, 1976); e le antologie di Alice Bradley Sheldon, che fino alla fine degli anni 70 aveva pubblicato con lo pseudonimo maschile di James Tiptree jr., provocando non pochi equivoci.

logico-scientifica o presunta tale. In questo caso, Rambelli parte dal presupposto/antefatto che le divinità greche che conosciamo come Titani e Olimpi siano in realtà due stirpi aliene approdate sulla Terra per tentare (fallimentarmente) di risolvere i loro atavici conflitti. Alla base di tali conflitti risiederebbero i principi di base che guidano Titani e Olimpi: i primi difendono una specie di anarchia illuminata retta da un elevato senso etico-morale; mentre i secondi sono sostenitori di un ordine gerarchico e centralizzato. Ma il piano di utilizzare la Terra come laboratorio sperimentale per risolvere le ostilità fallisce. Antichi rancori e divergenze inconciliabili provocano una nuova guerra: la Titanomachia. Gli Olimpi, guidati da Zeus sconfiggono i Titani, riducendoli a uno stato di ibernazione permanente e rinchiudendoli in bare di cristallo nei sotterranei del Tartaro. L'apparizione degli "alieni" e la loro superiorità scientifico-tecnologica apparirà soprannaturale agli occhi dei terrestri andando ad alimentare l'immaginazione dei poeti che daranno vita alle narrazioni mitologiche poi giunte fino a noi.

A partire da questo antefatto, dove il racconto fantascientifico e quello mitico convergono, la fabula riprende tremila anni dopo la Titanomachia, in una specie di presente ucronico rispetto al mondo empirico del lettore. Gli Olimpi trascorrono la loro esistenza in una base segreta all'interno del monte omonimo, cercando il modo di tornare sul loro pianeta e recuperare il potere, mentre alcuni superstiti della fazione opposta vivono in incognito tra i terrestri. Tra questi, il titano Prometeo, che ha assunto l'identità di un professore del MIT; il centauro Chirone, che vive come un eremita sul monte Pelio; e la nereide Teti, eternamente afflitta dal dolore per non essere riuscita a evitare la morte del figlio Achille.

Grazie a una serie di eventi, tra cui la scoperta archeologica del sarcofago di Alessandro Magno —che in realtà contiene un automa—, Teti scopre il modo per viaggiare nel tempo e riportare con sé Achille senza compromettere il tessuto spazio-temporale della Storia. Nel frattempo Chirone rivela a lei e a Prometeo che gli Olimpi stanno per ultimare l' "arma assoluta", un ordigno in grado di eliminare chiunque non solo fisicamente, ma anche da "tutte le dimensioni dell'universo, compresa la dimensione temporale"⁷ (Rambelli, 1980, p. 266). Con quest'arma gli Olimpi intendono tornare sul loro pianeta e spazzar via ogni ricordo dei Titani. Per questo, recuperando Achille, Teti non solo ritroverà suo figlio, ma anche un valido alleato per contrastare gli Olimpi.

7. Una possibile ispirazione per l'arma assoluta potrebbe provenire dall'antica pratica giuridica romana della *damnatio memoriae*, mediante la quale i condannati, in genere per reati molto gravi, venivano "cancellati" dalla storia, attraverso la rimozione di ogni riferimento ad essi.

Teti riporta Achille e Patroclo nel presente, e insieme reclutano altri eroi del passato — tra cui Alessandro Magno e la regina egizia Hatshepsowe — per contrastare la minaccia. Il gruppo pianifica un attacco alla nave degli Olimpi nello spazio, sfruttando un momento critico per farli colpire dalla loro stessa arma. Tuttavia, prima dello scontro decisivo, Prometeo annulla la missione rivelando a tutti di aver ricevuto un messaggio dal loro pianeta d'origine, un messaggio che le distanze siderali hanno reso ormai antico, ma che annunciava l'imminente distruzione del pianeta. Quando gli Olimpi lo raggiungeranno, non troveranno più nulla da annientare e su cui esercitare il loro potere.

Con la minaccia neutralizzata, Prometeo libera gli altri titani dal Tartaro, mentre gli eroi sopravvissuti possono vivere in pace. Solo Apollo, rimasto sulla Terra dopo aver intercettato il messaggio, lascia aperta la possibilità di un futuro conflitto.

La riscrittura dei miti

Nel riassumere gli eventi principali della storia possiamo osservare come, a livello di fabula, l'autrice ripieghi su temi e *topoi* classici della fantascienza tradizionale: viaggi interplanetari, viaggi nel tempo, scontro tra civiltà antitetiche, immortalità, progresso tecno-scientifico, etc. L'originalità del testo, però, risiede nell'elaborare questa fabula in un articolato intreccio fatto di salti temporali e linee narrative che si incrociano e si biforcano; e dove il lettore, sbalzato da un punto all'altro della storia come se stesse anche lui usando una macchina del tempo, è chiamato a ricostruire il puzzle narrativo, collocando via via mentalmente ogni tassello al suo posto. E i tasselli — e questo è l'altro grande merito/pregio del romanzo — provengono da materiale mitico e leggendario eterogeneo. Rambelli decide infatti di non adattare una sola opera, come fece con il *Gilgamesh*, ma di rivestire questa complessa struttura narrativa originale con una molteplicità di fonti: della *Teogonia* e dell'*Iliade* si è detto, ma vi sono anche riferimenti alle più tardive opere di Ovidio (*Metamorfosi*), Stazio (*Achilleide*) ed Euripide (*Ifigenia in Aulide*); ma anche materiale storico-leggendario, come nel caso della vita di Alessandro Magno o della regina-faraone Hatshepsowe, il tutto arricchito da continui richiami alle discipline etnologiche e archeologiche. L'editore e critico Giuseppe Lippi, che recensì il romanzo nel 2015, affermò che Rambelli era riuscita ad “evocare la maestà dell'epica” e ne evidenziò la complessità strutturale al segnalare come “sotto il testo si legge lo sforzo di superare il genere, forse tutti i generi” (2015, p. 148).⁸

8. Lippi aggiungeva però, con la lucidità di analisi che gli era caratteristica, che “trecento e passa pagine di una prosa fitta e densa, con lunghi passaggi meditativi, sono troppe” (2015,

Le strategie impiegate per inserire motivi ed episodi mitico-legendari nel tessuto narrativo del romanzo sono diverse. Spesso, alcune vicende vengono rievocate sotto forma di ricordo personale di un personaggio, ma narrate da una voce extradiegetica onnisciente, in grado di scavare nei meandri più intimi della sua psicologia. In altri casi, Rambelli ricorre al discorso indiretto libero, per rivelare lo stato emotivo e il processo di introspezione di un personaggio. Oppure, la vicenda viene rievocata direttamente attraverso il dialogo tra personaggi, amalgamandosi con la finzione narrativa senza soluzione di continuità. Ad esempio, durante il primo incontro tra Teti e Prometeo, dopo un lungo dialogo in cui i due personaggi si aggiornano vicendevolmente sulle proprie vite, Teti confessa a Prometeo il dolore che si è portata dentro per la perdita delle persone che amava e che la sua immortalità non ha fatto altro che perpetuare indefinitamente:

[...] Avevamo già perduto nostro figlio ormai da molto tempo: mio figlio, Prometeo, un figlio al quale avevo trasmesso un patrimonio genetico che comprendeva tutte le caratteristiche della razza dei Titani, eccetto una, quell'immortalità che gli avrebbe permesso forse di realizzare lo scopo doloroso e necessario di tutta la nostra azione. Anche per mio figlio avevo dovuto essere una dea, avevo dovuto sprecare la sua intelligenza incatenandola a una massa di pseudo-nozioni, in parte germinate spontaneamente dalla mentalità dei mortali di quei tempi, in parte sovraimpressioni dal piano predisposto dagli Olimpici. Avevo dovuto permettere che incanalasse il coraggio, la volontà e la decisione con cui avrebbe potuto consentirci di risolvere tutti i nostri problemi, in un conflitto meschino per l'interesse di un re mediocre ed egoista. E poi, avevo dovuto permettere che scegliesse la morte, quella sua strana vocazione alla morte che era sempre stata insopprimibile, in lui, come una reazione alla certezza inconscia d'essere stato derubato del diritto all'immortalità. (p. 100).

Teti rievoca l'episodio della morte di Achille senza mai esplicitarlo, ma costruendo invece una sorta di confessione intima, alimentata da motivazioni affettive e

p. 148), indicando anche una certa discontinuità stilistica. In effetti, molti passaggi sono appesantiti da una sintassi complessa, fatta di lunghi periodi ipotattici, che servono ad alimentare digressioni ed introspezioni psicologiche dei personaggi, ma che danno l'impressione di trascinarsi più del necessario. Altre volte, il testo insiste più volte su dettagli cui dedica ampie descrizioni, imitando il registro lirico delle opere a cui si ispira, ma che nel contesto risultano amplosi (balzano agli occhi, ad esempio, i lunghi periodi dedicati ai capelli biondi di Achille). Il testo è inoltre appesantito da dialoghi spesso artificiosi, addensati da tecnicismi che derivano da discipline filosofiche, filologiche, psicologiche e scientifiche. Qui alcuni esempi: "aspirazione teleologica", p. 27; "ferocemente paratattico, quasi tautologico", p. 48; "finzioni esornative", p. 69; "monomania" p. 95, "rifiuto neurotico", p. 96; "imprinting" p. 152, "etologia" p. 153; "strumento semantico", p. 284. Si tratta comunque di poche note di demerito nel complesso del romanzo, che denotano, d'altra parte, uno scarso o nullo lavoro in fase di editing, confermato anche dai numerosi refusi, sviste tipografiche e interi periodi ripetuti quasi identici da un paragrafo all'altro. Rimane il forte sospetto che il manoscritto sia passato, intatto, dalle mani dell'autrice alla tipografia.

psicologiche, che in poche frasi delineano, tra l'altro, anche le psicodinamiche dei personaggi e le loro relazioni. In questo modo, Rambelli riconfigura i personaggi mitico-legendari in una veste moderna, dotandoli di profondità psicologica ed emotiva, e rivestendoli dell'inedita natura di creature aliene ma perfettamente integrate nel presente della narrazione. Inseriti nel contesto contemporaneo, infatti, i personaggi vestono alla moda, fumano accanitamente, bevono alcolici e disquisiscono di vari argomenti come in un salotto borghese. In altre parole, i personaggi incarnano il mito e allo stesso tempo lo trasgrediscono e lo decostruiscono attraverso la razionalizzazione e la quotidianità, secondo quel "doppio registro di variazioni e resistenze, di metamorfosi e recursività" che per Anna Trocchi (1999, p. 79) caratterizza l'immanenza dei miti e dei temi letterari.

Attraverso il doppio registro della tradizione e la trasgressione, Rambelli costruisce il suo romanzo fondamentalmente come parodia, nell'accezione proposta da Linda Hutcheon, che ne ribadisce la caratteristica centrale e paradossale di doppia voce: "Parody is fundamentally double and divided; its ambivalence stems from the dual drives of conservative and revolutionary forces that are inherent in its nature as authorized transgression" (2000, p. 26). È importante ribadire che per Hutcheon la parodia "is a form of imitation, but imitation characterized by ironic inversion, not always at the expense of the parodied text [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity" (2000, p. 6).

Ed è in questo modo che Rambelli concepisce il suo romanzo, in cui l'inversione ironica è sancita anche strutturalmente dall'asse portante della trama. Infatti, laddove i principali personaggi scelti dall'autrice, nelle loro fonti primarie sono coinvolti nell'interminabile guerra di Troia, nel romanzo si trovano invece a preparare un conflitto che, come un Godot spersonalizzato, non arriverà mai.

Così, sebbene nulla tolga al romanzo di essere letto semplicemente come narrazione fantascientifica, per innescare tutto il potenziale parodico è necessario un lettore implicito attento e familiarizzato con la materia trattata. Infatti, sempre secondo Hutcheon, "if the receiver does not recognize that the text is a parody, he or she will neutralize both its pragmatic ethos and its double structure" (2000, p. 26).

L'effetto parodico del romanzo diviene ancora più evidente ed efficace quando la vicenda mitica è introdotta, non più attraverso l'introspezione psicologica o il dialogo, ma filtrata e manipolata da mezzi di comunicazione di massa e/o da dispositivi tecnologici più o meno fantascientifici. Nei riferimenti alla guerra di Troia, ad esempio, Zeus e Apollo vengono introdotti mentre

monitorano e controllano ogni evento per mezzo di raggi spia —di asimoviana memoria—, che captano e trasferiscono i loro dati nei computer della base sotterranea dell'Olimpo. In altri casi, Rambelli impiega la tecnica del montaggio alternato, attraverso la quale la narrazione di un episodio mitico viene seguita immediatamente da un'altra sequenza che la svela come ricostruzione fittizia. In questo modo, il mondo mitico riconosciuto dal lettore e il mondo effettivo del romanzo entrano in conflitto creando un effetto metanarrativo straniante e destabilizzante.

Ad esempio, il romanzo si apre con una sequenza narrativa sugli ultimi momenti di vita di Alessandro Magno, che giace nel suo letto mentre viene compianto da amici e famigliari. Nella sequenza immediatamente successiva, gli Alleati stanno rivedendo quello stesso episodio su uno schermo, all'interno di una specie di sala di montaggio, e il proprio Alessandro Magno fa i complimenti a Patroclo per "l'ottima regia". La tecnica viene impiegata nuovamente per narrare l'uccisione di Achille durante la guerra di Troia, questa volta passando senza soluzione di continuità dall'azione di Paride che scaglia la freccia alla "sala di montaggio":

La freccia scattò dall'arco d'argento facendolo vibrare come un esile strumento musicale, piombò dalle mura lasciando dietro di sé il fremito di una nota altissima e trionfale, si avventò nell'aria lacerata verso lo splendido carro e si piantò nel collo⁹ del figlio di Teti, poco sopra all'orlo d'oro e di smalto verdazzurro della corazza.

Achille crollò dal carro lasciando scudo e lancia per stringere le mani in un nodo convulso attorno all'asta della freccia che gli recideva il respiro. Paride si voltò per gettare la sua adorazione e la sua gratitudine e la sua felicità ai piedi del dio, ma Apollo era già scomparso.

"Ottima realizzazione," osservò sobriamente Patroclo, passando a Prometeo un bicchiere pieno. "Ma io, al tuo posto, avrei abbondato un po' di più in colorante all'emoglobina. Quella freccia dovrebbe avergli tagliato la carotide, a giudicare da come si è piantata, ma il fiotto di sangue è un po' scarso. Ti sembra che sia il caso di risparmiare proprio su questi particolari?" (pp. 132-133).

Se nel primo caso, il "montaggio" tra una scena e l'altra era marcato graficamente da spazi bianchi, qui l'autrice impiega invece un cambio repentino di registro, che passa dalla descrizione drammatica, quasi lirica dell'uccisione di Achille, al discorso diretto colorato dall'ironia disinvoltata di Patroclo, che serve due propositi: all'interno della realtà finzionale del romanzo, sdrammatizza una situazione che sconvolge Achille, al quale, la visione di quella morte posticcia rievoca il momento in cui, in un'altra dimensione temporale, era stato ucciso

9. Riguardo all'episodio della morte di Achille, Rambelli preferisce attenersi all'Iliade, che non cita né la semi-immortalità del Pelide né la questione del tallone.

veramente. In relazione al lettore, invece, il cambio di tono rafforza l'effetto di straniamento e razionalizzazione del mito. Del resto, proprio Achille ricorda a Patroclo che "lo scopo primo della tua esistenza era quello di smitizzarmi con il tuo atroce senso del ridicolo" (p. 126).

Parodia come critica sociale

L'espedito di convertire il personaggio mitico in spettatore della sua propria storia — simulata e tecnomediata — aggiunge alla dimensione intertestuale una componente metanarrativa che viene ripetuta più volte all'interno del romanzo, diventando la strategia prediletta attraverso la quale si attiva la "ripetizione con distanza critica" della parodia.

In alcuni casi, questa tecnica può assumere toni più distesi e divertenti, come nella sequenza in cui Alessandro Magno e Rossane visitano la città persiana di Isfahan e nella hall dell'albergo assistono a un film sull'eroe macedone. La coppia è talmente sorpresa dalla "manipolazione" della loro "storia" che non riesce a far altro che scoppiare a ridere. In altri casi, invece, l'aspetto metanarrativo della ricezione del mito tecnomediato apre a discussioni più complesse sulla natura e funzione della trasmissione culturale di miti e leggende. Ad esempio, durante il periodo di riadattamento di Achille e Patroclo nel presente del romanzo, i due cugini-amici trascorrono alcune settimane consultando le bobine audiovisive che contengono tutto ciò che è stato scritto su di loro. Nell'analizzare i "testi", Patroclo assume il ruolo del critico letterario un po' spacccone, — a un certo punto ammette: "ho tentato di leggere Fletcher e Northrop Frye, ma non sono mai riuscito a finire uno solo dei loro libri" (p. 51) — e si lancia in interessanti disquisizioni filologiche relative al "mito" di Achille, che i due personaggi considerano naturalmente come parte della loro realtà storica. In primo luogo, Patroclo offre una sintesi storico-filologica del mito, partendo dai poemi omerici e dalle conseguenti rielaborazioni posteriori, fino ad arrivare all'*Ifigenia in Aulide* (407-406 AEC) di Euripide e poi, già in epoca romana, alle rielaborazioni "fantastiche" dell'*Achilleide* (95 EC) di Stazio. Quest'ultima "ricostruzione" produce in Achille "una indignazione che non riusciva a esplodere solo perché l'assurdità delle invenzioni si bruciava nel ridicolo" (p. 119). Patroclo, però, controbatte osservando che Stazio stava solo soddisfacendo la "sete di meraviglioso" della sua epoca che non ammetteva che un eroe così grandioso come Achille avesse come unica caratteristica particolare il coraggio, alimentando una tradizione che si è poi consolidata nel tempo. Con il sarcasmo che lo caratterizza, Patroclo ammette che, se è pur vero che la loro storia era stata stravolta e manipolata da artifici posticci e fantasiosi e il mito di Achille era stato più volte svilito, la realtà contemporanea avrebbe

potuto arrecare danni ancora maggiori: “pensa cosa sarebbe accaduto se nella nostra epoca avessero dominato i mezzi di comunicazione di massa che i terrestri hanno realizzato adesso, e se a occuparsi di noi, invece degli aedi, fossero stati gli inviati speciali dei rotocalchi” (p. 121).

Questa considerazione avvia una stimolante discussione sulla decadenza del mito, come funzione e come idea. Patroclo introduce il concetto di teofagia, — il rituale attraverso il quale si soddisfaceva la necessità umana di instaurare un rapporto diretto con la divinità —, convertito poi in un’attività puramente simbolica e figurata: la necessità umana di “nutrirsi” del mito. Ma nella realtà contemporanea, il mito, come suggerisce Thomas Pavel (1986),¹⁰ è stato spogliato della propria sacralità e riconfigurato in prosaici costrutti barthesiani, idoli prefabbricati della società consumista. Rambelli aveva già affrontato questi temi —spettacularizzazione del quotidiano, consumismo, alienazione, pervasività dei mezzi di comunicazione di massa— nel suo romanzo distopico *Il ministero della felicità* (1972). Ma se in quel romanzo la società era subita dal protagonista — un classico antieroe inetto e disadattato — qui la critica sociale è osservata dall’esterno, attraverso lo sguardo immortale e atemporale dei personaggi.

Lo sconcerto di Achille di fronte a certi “miracoli” del progresso e dello sviluppo viene ribadito nel finale del romanzo, quando, accompagnato dalla regina-faraone Hashepsowe, ormai libero dagli impegni del conflitto con gli Olimpi, visita la Troia moderna come un turista qualsiasi. Nonostante l’atmosfera distesa e spensierata della visita, Achille non riesce a scrollarsi del tutto di dosso quel senso di “commiserazione e di disgusto per l’accecamento masochistico in cui i mortali di quell’epoca usavano la loro tecnologia solo per rendersi più inibiti e più infelici, e le loro leggi per rendersi sempre più schiavizzati e spersonalizzati” (p. 315).

La passeggiata tra le rovine di ciò che un tempo fu la gloriosa Troia si converte in un’immagine simbolica della decadenza della civiltà umana. Camminando assieme ad Achille e Hashepsowe non possiamo non evocare il sonetto *Ozymandias*¹¹ di Percy Bysshe Shelley, composto nel 1818, lo stesso anno in cui la moglie pubblicava la prima edizione del *Frankenstein*, il moderno

10. Pavel suggerisce che il passaggio dal dominio mitico-religioso a quello finzionale è indicativo di un cambiamento storico nella mentalità di una data cultura: “When a mythological system gradually loses its grip on a society, the ancient gods and heroes start to be perceived as fictional characters.[...] What happens in such cases is that with the weakening of the mythological system, one or more or all individuals belonging to that mythology is (are) moved into another domain” (Pavel, 1986, p. 41).

11. Rimando a Shelley, P. B. (1818/2011) *Ozymandias*, Trad. e comm. di Antonio Tagliatela, in in *Tralinea*. Disponibile su: <https://www.intralinea.org/translations/item/2087>.

Prometeo. I versi manifestano il fallimento della civilizzazione davanti all'inesorabile prova del tempo, che delle grandiose opere umane si lascia alle spalle solo rovine e una distesa di sabbia. Come due Ozymandias incarnati, Achille e Hashepsowe possono passeggiare tra quelle rovine con una punta di compianto, ma anche con un'ironica leggerezza, data dalla consapevolezza che quella stessa realtà non ha alcuna influenza su creature immortali come loro. È proprio questo anelare all'immortalità, —il desiderio di sconfiggere la morte che gli umani tentano di materializzare attraverso le proprie rincorse al potere, alle conquiste, ai successi, al riconoscimento—, ciò di cui il tempo si burla. Uno dei temi ricorrenti del romanzo riguarda proprio questa brama di esorcizzare l'atavica paura della morte.¹² In questo senso, il romanzo può essere considerato come un esorcismo simbolico, tanto della morte come dello scettico disincanto per le sorti dell'umanità. Attraverso l'immortalità, i personaggi possono eludere, in un colpo solo, la transitorietà della vita e la sua mediocrità.

Parodia come critica femminista

Tra Achille e la regina-faraone Hashepsowe — anche lei reclutata dal suo tempo come alleata contro gli Olimpici — si stabilisce prontamente un rapporto sentimentale che l'autrice utilizza come fulcro e pretesto per proporre l'idea di una relazione basata su una totale e incondizionata uguaglianza e rispetto reciproco. Attraverso le riflessioni dei personaggi che scavano nelle ragioni che l'uno e l'altra hanno per reclamare tale rapporto, Rambelli apre a una più generale riflessione sulla condizione della donna nella società. Che la scelta per tale riflessione ricada su questi due personaggi non è casuale. Achille è l'eroe semidio dell'*Iliade*, l'opera con cui prende avvio la tradizione letteraria (patriarcale e androcentrica) europea. Attraverso l'inversione parodica, Rambelli lo converte in un *outsider* agli ordini di nessuno, soggetto sovversivo che si ribella all'ordine costituito. Allo stesso modo, Hashepsowe è la donna che sfida la consuetudine altrettanto patriarcale e androcentrica della propria tradizione, usurpando il trono al figliastro, mascherandosi da uomo, facendosi proclamare faraone e reclamando per sé il potere che sente le sia dovuto per diritto di nascita. Attraverso l'avvicinamento di questi due personaggi dalla soggettività ambigua, Rambelli crea "zone di vicinanza e indiscernibilità" (Deleuze e Guattari, 2003).¹³

12. Il tema dell'esorcismo della morte è molto presente nelle opere composte in questo periodo dall'autrice, probabilmente legate all'esperienza di Rambelli stessa con un tumore contratto in quegli anni e a cui aveva rischiato seriamente di soccombere.

13. Riguardo a questa nozione applicata a Rambelli non solo nella narrativa ma anche nelle sue varie strategie di mascheramento del suo ethos autoriale (pseudonimi, acronimi,

Per Achille, l'incontro con Hashepsowe diventa un'occasione per ripensare le norme e i ruoli di genere a cui era stato educato:

Achille aveva vissuto quasi tutta la sua esistenza in un mondo in cui le donne contavano ben poco: ornamento delle grandi famiglie, amministratrici della casa agli ordini di un marito spesso distratto e comunque inibito a un autentico rapporto umano dalla coscienza della propria superiorità; mogli che invecchiavano silenziosamente, e sopportavano come inevitabili le attenzioni che i loro uomini rivolgevano a donne più giovani e più graziose. Rassegnate, apatiche, deboli, condizionate a considerarsi inferiori da centinaia di anni, finivano per diventare veramente ciò che credevano di essere, creature il cui massimo decoro era il silenzio, la cui funzione era quella di vittime felici del destino di vittime. Non c'erano eccezioni, in quel mondo: e forse era stata quella la ragione che gli aveva impedito di costruire un autentico rapporto di amore (pp. 182-183).

Queste poche linee ritraggono senza mezzi termini una condizione di sottomissione totale che non lascia spazio ad alternative. La relegazione allo spazio domestico, la rassegnazione e soprattutto la subordinazione e il silenzio riecheggiano alcuni temi fondamentali della rivendicazione del primo femminismo, poi ripresi dalla lente critico-teorica della seconda ondata di cui questo romanzo è contemporaneo. Ciò che salta immediatamente all'occhio, però, è che queste osservazioni siano avanzate dalla prospettiva di Achille. Anziché annientare questo eroe eminentemente patriarcale l'autrice lo decostruisce dall'interno, operando una specie di metamorfosi. Vediamo come prosegue il testo:

Tuttavia, fin dall'infanzia, aveva conosciuto anche un altro tipo di donna: sua madre. La differenza gli era sembrata naturale e ovvia, perché la credeva una dea, e adesso sapeva che in un certo senso lo era veramente. E sua madre, per quanto dolcissima, si era sempre mostrata autonoma, capace di ragionare e di decidere secondo la propria intelligenza e la propria volontà [...]. E se era ritornata indietro nel tempo per cambiare il destino, questo dimostrava di quale volontà indomabile fosse capace. Le altre donne immortali, secondo la leggenda che aveva alimentato la sua infanzia e secondo la realtà che aveva imparato a conoscere da poco tempo, non erano molto diverse da sua madre: diversa poteva essere l'interpretazione che davano alla propria autonomia,¹⁴ non l'autonomia stessa (p. 183).

occupazione di spazi "maschili", etc.) rimando nuovamente a Ciannella (2023). Qui, mi interessa in particolare la definizione di "divenire" proposta dai due critici francesi, in quanto presuppone una zona grigia in cui è possibile trasgredire o riconfigurare il discorso normativo ed egemonico. Si veda Deleuze e Guattari, 2003, p. 408.

14. È significativo che Rambelli insista sul termine autonomia. In un saggio del 1986, Elizabeth Grosz reclamava la necessità da parte della critica femminista di passare da una politica della "parità" (dove per parità si intende l'equivalenza di due termini in cui uno è lo standard) a una politica dell'"autonomia" (che implica invece il rifiuto di certi standard e la volontà di crearne di nuovi).

Qui, naturalmente, Rambelli manipola la tradizione mitica nella direzione che desidera, dato che il patriarcato e l'androcentrismo della società greca si esprimevano anche nella sua mitologia. Pure le dee, nonostante una maggiore libertà d'azione, erano gerarchicamente subordinate alle divinità maschili. Ma il punto è proprio questo. Le dee rambelliane non sono le dee della mitologia greca, così come l'Achille rambelliano non è l'Achille omerico, la cui posizione "femminista" risulterebbe tanto anacronistica quanto stridula. L'Achille rambelliano è un ideale proiettato sulla carta. Simone de Beauvoir sosteneva che "[l]e donne, impotenti a porsi come soggetto, non hanno creato un mito virile in cui si riflettano i loro disegni" (1999, p. 191). Forse qui Rambelli fa proprio questo, crea il suo mito virile per proporre il proprio disegno, e lo fa attraverso un ribaltamento ironico e parodico dell'eroe omerico. Achille, infatti, nonostante conservi il suo carattere coraggioso e indomito e una certa refrattarietà al potere, è totalmente spogliato dell'ira, della violenza e della vocazione all'azione che caratterizza il suo profilo mitico, acquisendo invece un'inclinazione alla riflessione filosofica e alla curiosità scientifica. L'Achille rambelliano è in realtà un anti-Achille, un soggetto *in between*: tra l'umano e l'alieno, tra il passato e il futuro, tra la tradizione e la modernità, tra l'istinto e la ragione, tra il maschile e il femminile. Collocato in questa "zona di vicinanza", Achille può farsi testimone delle due possibilità opposte di essere donna: l'una appartenente alla realtà terrestre e l'altra a quella aliena/divina. Ma è solo attraverso l'incontro con Hashepsowe — un incontro che, come osserveremo di seguito, si produce significativamente attraverso un fraintendimento sessuale — che Achille può contemplare la possibilità di una terza via:

Era possibile, quindi, che una donna fosse ben altra cosa dall'oggetto capace soltanto, come rivalsa, di astuzie e di civetterie e di intrighi e di sottile cattiveria, che rappresentava il paradigma caratteristico, universale nella razza terrestre. Perciò il modo di essere di Hashepsowe non gli appariva assurdo: forse anacronistico, ma non assurdo. Una donna mortale che era capace di valutare una situazione politica, di decidere il destino del proprio paese, di governare con cautela ed energia, di ostentare la propria intelligenza come se la considerasse più importante della propria bellezza non gli appariva impensabile: ma quel modo di essere era il modo di essere d'una immortale. E se Hashepsowe non era immortale, questo contraddiceva la stessa struttura logica della realtà (pp. 183-184).

Hashepsowe produce un effetto straniante su Achille, — e di conseguenza sul lettore — poiché scuote il suo sistema di credenze, la sua cosmovisione. Se una mortale terrestre può comportarsi come un'immortale extraterrestre allora forse esiste una possibilità di alterare il paradigma. Significativamente, per trasmettere tutta questa riflessione di Achille, Rambelli si serve del discorso indiretto libero, l'espedito formale che serve a fondere (e confondere) la voce del narratore

con quella del personaggio. A questo punto e in questo particolare aspetto del romanzo, la funzione di Achille diviene quella di introdurre Hashepsowe come figura che sfida i ruoli di genere normativi e come possibilità di cambiamento nelle relazioni tra i sessi.

A differenza di Achille, il personaggio di Hashepsowe ha basi storiche consolidate, sulle quali, come per Alessandro Magno, si stende un velo leggendario. È stata una sovrana egiziana vissuta tra il 1529 e il 1484 a.C. Assunse la reggenza poiché l'erede maschio, il figliastro Thutmosis III, era ancora troppo giovane, ma ne usurpò in realtà il potere facendosi proclamare "re".¹⁵

Rambelli approfitta di questa figura storica per costruire un personaggio femminile emancipato, che lotta per conquistare il proprio spazio sia all'interno della gerarchia patriarcale della società egizia, sia in quella del suo rapporto con Achille. Il suo mascheramento — si faceva rappresentare con attributi maschili — serve il proposito di confondere e questionare ruoli di genere prestabiliti. Non a caso Rambelli la introduce ad Achille proprio attraverso un fraintendimento della sua identità sessuale.¹⁶ Achille e Patroclo, infatti, ammessi nella sala del faraone, credono di trovarsi davanti a Thutmose III:

Sotto la corona doppia, il viso del re era giovane ed estremamente bello, con gli occhi d'una grandezza quasi anormale allungati dal bistro, il naso minuto e affilato, le labbra non molto grandi ma morbide. Nonostante la sottile, rituale barba appuntita che gli scendeva dal mento, il volto del re era femmineo, e la sua bellezza appariva ripugnante: sarebbe stato delizioso, se fosse stato il viso d'una donna, ma non lo era, e quella bellezza diventava sinistra (pp. 167-168).

Mediante l'abituale espediente del discorso indiretto libero, l'autrice si diverte a mostrarci il disagio omofobico di Achille di fronte a un individuo per il quale sente un'immediata attrazione fisica che le sue strutture normative rifiutano. Il mascheramento di Hashepsowe è strategico e consapevole, parte del piano

15. Per un conciso profilo storico-biografico della sovrana Hashepsowe o Hashepsut, rimando a Roveri (1960).

16. Si tratta di uno stratagemma narrativo impiegato più volte da Rambelli anche in altre opere, come parte del suo arsenale di strategie di mascheramento, dissimulazione e frammentazione onomastica che ha caratterizzato il suo percorso professionale. All'inizio del romanzo, l'autrice inserisce un episodio analogo che vede però protagonista Alessandro Magno colto a contemplare l'aspetto di Achille: "La bellezza dello sconosciuto era così totale che il suo volto avrebbe potuto essere quasi quello di un androgino: eppure non aveva nulla di effeminato, di ambiguo. Era soltanto troppo bello, e Alessandro comprese che era quella bellezza a irritarlo, a spingerlo a cercare, semi-consciamente e invano, nelle penombre del suo sguardo e del suo sorriso, quel tanto di sfumato e di artificioso che gli consentisse di sminuire nel proprio pensiero, la realtà della perfezione mostruosa di quell'essere con il sospetto di inclinazioni omosessuali" (pp. 27-28).

con cui intende mantenere una posizione che il suo sesso, in quel momento e in quel contesto, non ha il diritto di occupare. Infatti Hashepsowe:

[...] a Wise era costretta continuamente a imporre se stessa, prima ancora della propria politica, a un ambiente sociale che per un ancestrale condizionamento etico le rifiutava il diritto di essere ciò che era. Con la sua fermezza e il suo equilibrio, Hashepsowe aveva reagito a quella società senza isterismi: persino quando aveva assunto vesti e titolo maschili, non lo aveva fatto perché dominata da uno di quei complessi di castrazione abbastanza frequenti nelle donne intelligenti e inibite da un razzismo antico a realizzare la propria intelligenza. Il suo era stato un espediente e una sfida, poiché non aveva un senso di inferiorità da vincere: se le strutture etiche e sociali tenevano a rifiutarla perché era una donna, era un errore stupido e macroscopico delle strutture, non una inadeguatezza sua (pp. 238-239).

La regina/faraone è pienamente cosciente delle “strutture etiche e sociali” che limitano, o vorrebbero limitare, la sua posizione per il solo fatto di essere donna. Per questo motivo, malgrado la sua posizione di sovrana reggente, simbolo e garante dell’ordine costituito, anzi, proprio in virtù di questa condizione, sfida le norme prestabilite dall’interno, reclamando un potere che considera suo di diritto. Risalta in questo passaggio l’uso di una terminologia psicanalitica — “condizionamento”, “complessi di castrazione” — peraltro disseminata anche in altre parti del romanzo. Qui, serve il doppio proposito di sottolineare ancora una volta il disagio e la frustrazione delle donne che non trovano ruoli e rappresentazioni di genere in cui riconoscersi, e allo stesso tempo di risaltare l’occupazione di una posizione maschile come una legittima e consapevole sfida all’autorità patriarcale e non come azione frutto di isterismi o nevrosi — una delle accuse tradizionali alle donne che osavano uscire dal seminato normativo.

Come accennato in precedenza, quindi, il binomio Hashepsowe/Achille conforma una “zona di vicinanza”, uno spazio interstiziale che destabilizza i differenti ruoli di genere contestualmente assegnati, offrendo, di conseguenza, differenti modi di pensare il maschile e il femminile. Hashepsowe rappresenta un’ideale di donna emancipata, attiva e intelligente, ma è mascherata da uomo; mentre Achille, eroe patriarcale per antonomasia, muove una critica verso quelle donne che “invece di ribellarsi” (p. 244), si adagiano alle “strutture etiche e sociali”, che condividendo le rappresentazioni di genere dominanti, contribuiscono ad alimentarle, e che, in parole di Simone de Beauvoir “compongono la mistificazione destinata a persuadere le donne a ‘rimanere donne’” (1999, p. 810-811).

L’ambiguità di questo binomio è anche il risultato della difficoltà di conciliare l’essere donna, come soggetto incarnato (materialmente) e situato (storicamente) dalle rappresentazioni di genere che le vengono di volta in volta assegnate.

Esemplare, a tal proposito, la descrizione di Hashepsowe durante il banchetto che la regina faraone, avendo già rivelato la propria identità, offre in onore degli ospiti Achille e Patroclo. Dopo aver ascoltato i racconti di Patroclo, Hashepsowe rivolge la sua attenzione ad Achille, fissandolo “con una franchezza maschile, senza svolazzare di ciglia né sorrisi [...]” (p. 171). Questa contrapposizione, che denota giudizi di valore ben definiti, — franchezza/maschile/positiva contro svolazzare di ciglia/femminile/negativa — ripropone paradossalmente proprio quelle rappresentazioni di genere che il personaggio (e l’ethos autoriale) vorrebbero smantellare.

Il testo offre qui una prova paradigmatica di quella contraddizione logica e irriducibile in cui Teresa de Lauretis colloca il suo “soggetto del femminismo”, una posizione paradossale per cui le donne si troverebbero “at the same time inside *and* outside the ideology of gender” dando luogo a “the discrepancy, the tension, and the *constant slippage* between *Woman* as representation, as the object and the very condition of representation, and, on the other hand, *women* as historical beings, subjects of ‘real relations’” (1987, p. 10, il corsivo è mio).

Una volta esaurite queste riflessioni e consolidato il rapporto sentimentale tra Hashepsowe e Achille, l’attenzione si muove sulla necessità di una relazione basata sul rispetto reciproco, sull’uguaglianza e sulla libera espressione della propria autonomia intellettuale. Questo tema viene affrontato quando si avvicina il momento di sferrare l’attacco agli Olimpi e Achille, in un rigurgito di costumi patriarcali, esige che Hashepsowe “rimanga a casa”. La reazione della regina faraone è veemente, e l’autrice, questa volta, la trasmette senza ambiguità attraverso il discorso diretto:

“Ti ritieni obbligato a tenermi qui al sicuro, non è vero, Figlio della Dea? Devi difendere e proteggere la tua donna, perché una donna è sempre debole e minacciata per definizione, perché è inferiore. La vecchia etica della tua infanzia e dei tuoi giorni di mortale è riaffiorata nel momento della crisi. Ma questi non erano i nostri patti: poco fa, ho cercato di ricordarti che la nostra era stata un’unione tra due esseri liberi ed eguali. Ma evidentemente non mi hai ascoltata: perché?” (p. 287).

Achille tenta una difesa improponibile e ne è consapevole. Desidera che rimanga a casa, dice, non perché la considera debole, ma solo perché non vuole perdere le due persone a cui tiene di più: lei e sua madre. Queste parole, ovviamente, non fanno altro che scatenare una reazione ancor più decisa di Hashepsowe che cerca di fargli notare l’inerente discriminazione di genere. Perché lei e la madre dovrebbero rimanere a casa:

“Ma non tuo figlio,” l’interruppe ancora una volta Hashepsowe. “Non Patroclo. Loro hanno diritto di accompagnarti [...]. Io no: tu pretendi che nel momento decisivo io abdichi a tutto quello che sono stata accanto a te,

a tutto quello che sono, a tutto quello che ero riuscita ad essere persino nell'Egitto della diciottesima dinastia, forzando una situazione che mi era ostile solo perché ero una donna. *Credevo che avessi accettato un'etica diversa*, l'etica dei Titani, e che in questi anni vissuti insieme ti fossi abituato a considerarmi come *un essere umano*. Sono in grado di dominare i congegni di una nave spaziale quanto sei in grado di farlo tu, e sai che potrei esserti utile. Ho il tuo stesso diritto di gettare via la mia vita, se voglio. E nel mio tempo e nel mio mondo io ero un re, e i re della mia famiglia non si sono mai rifiutati di combattere, quando era necessario" (pp. 287-288, il corsivo è mio).

Hashepsowe rivendica, sintomaticamente, il suo diritto a essere trattata come un essere umano, connotando la consapevolezza di quella dialettica della differenza, denunciata in primo luogo proprio dalla critica femminista (almeno a partire dal post-strutturalismo), secondo la quale il "soggetto di ragione" *uomo/umano* si configura sempre come polo opposto e gerarchicamente superiore rispetto a un *altro da sé*, spesso disumanizzato e reificato. Hashepsowe chiede ad Achille la prova del nove, gli chiede di "agire" al di là delle parole e delle buone intenzioni. E infatti Achille ammetterà di aver ceduto alla vecchia etica, darà ragione ad Hashepsowe e insieme partiranno per la missione. Terminata la missione, i due continueranno la loro relazione secondo i dettami di libertà e uguaglianza che si erano preposti e l'autrice lascia intendere che vivranno, letteralmente, per sempre felici e contenti, almeno fino alla prossima avventura.

Mito consolatorio...o quasi

Nonostante il classico lieto fine, permane un retrogusto ambiguo nello sviluppo di questo tema, come se Rambelli non creda o non voglia spingersi oltre una certa soglia. Hashepsowe è certamente un personaggio forte, autonomo e intelligente, ma forse avrebbe meritato un più esplicito e netto protagonismo. Mentre gli altri personaggi femminili, a parte la propositiva Teti, sono poco più che comparse. Perdura, inoltre, un alone di scetticismo, una sfiducia di fondo nel credere nella possibilità effettiva di concretizzare nel mondo "reale" ciò che è possibile per i protagonisti. Achille e Hashepsowe, infatti, come il resto dei personaggi, sono esseri straordinari, eccezioni, superumani resi ancora più eccezionali dal dono dell'immortalità e dell'eterna giovinezza. Rappresentano ideali inattaccabili da una realtà decadente che osservano dall'esterno, con un misto di commiserazione e distaccata ironia. Nello spogliare e desacralizzare il mito, insomma, Rambelli ne smonta anche la funzione primaria, che è quella di dar risposte alle grandi questioni umane (Gutierrez, 2012, p. 60) e sembra voler avvertire il lettore che la condizione del dio immortale è l'unica via alla

felicità. Il loro è un mondo a cui aspirare, ma che ancora non è, e che forse mai sarà.

Permane quindi un senso di non risolto, una sotterranea irrequietezza che si rivela anche nelle strategie defamiliarizzanti e nella costituzione di zone di vicinanza con cui l'autrice affronta le questioni di genere. Come suggerì Joanna Russ in una critica a *The Left Hand of Darkness* (1969) di Ursula K. Le Guin, “with the straitjacket of our gender roles, with women automatically regarded as second-class, intelligent and active women feel as if they were female men or hermaphrodites” (2007, p. 215). Rambelli lascia intuire questa possibilità quando accenna, attraverso la voce di Hashepsowe, al complesso che attanagliava quelle donne “inibite da un razzismo antico a realizzare la propria intelligenza” (Rambelli, 1980, p. 239). E del resto Hashepsowe costituisce un esempio di *female man* così come Achille quello di *man female*. I due personaggi non sono solo complementari, ma si compenetrano e si confondono tra loro. Sono personaggi che, attraverso il loro costante divenire, conformano quelle zone di vicinanza e indiscernibilità in cui l'ethos autoriale di Roberta Rambelli sembra trovare la sua dimora ideale.

Bibliografia

- Beauvoir, S. de. (1999). *Il secondo sesso*. Milano: Il saggiatore.
- Ciannella, R. (2018) Roberta Rambelli: una presenza invisibile. In *Altre Modernità*, n° 19 (maggio), pp. 55-76.
- Ciannella, R. (2023). *Roberta Rambelli e la sua fantascienza*. Milano: Ledizioni.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction (Theories of representation and difference)*. Bloomington: Indiana University Press.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2003). *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*. Roma: Cooper.
- Donawerth, J. (2019). Women in the Golden Age of Science Fiction. In G. Canavan & E. C. Link (Edd.), *The Cambridge History of Science Fiction* (pp. 232-246). Cambridge: Cambridge U. P.
- Grosz, E. (1986). What is feminist theory. In C. Pateman & E. Grosz (Edd.), *Feminist Challenges. Social and Political Theory* (pp. 190-204). Boston: Northeastern U.P.
- Gutiérrez, F. (2012). *Mitocrítica: naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Milenio.
- Hutcheon, L. (2000). *A theory of parody: the teachings of twentieth-century art forms*. Urbana: University of Illinois Press.
- Le Guin, U. K., (1975). “American SF and the Other”. *Science Fiction Studies* 2(3): 208–210. <https://www.jstor.org/stable/4238969>.
- Le Guin, U. K., (1993). *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*. Harper Collins Publishers.
- Lippi, G. (2015). Letture scientifiche. *Robot*, 75, 145–51.

- Mendlesohn, F. (2003). Religion and science fiction. In J. Edward & F. Mendlesohn, *The Cambridge Companion to Science Fiction* (pp. 264–275). Cambridge: Cambridge U. P.
- Nicholls, P. (2024). Mythology. *The Encyclopedia of Science Fiction*.
<http://www.sf-encyclopedia.com/entry/mythology>.
- Pavel, T. G. (1986). *Fictional Worlds*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Roveri, A. M. (1960). Hashepsowe. In *Enciclopedia dell'Arte Antica*. Treccani.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/hashepsowe_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/hashepsowe_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica))
- Russ, J. (2007). *The Country You Have Never Seen: Essays and Reviews*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Sebastiani, A. (2021). Roberta Rambelli e il furto del Gilgameš. In *Enciclopedia online*. Treccani. https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_321.html.
- Solmi, S. (1971). *Della favola, del viaggio e di altre cose: saggi sul fantastico*. Milano: Napoli: R. Ricciardi.
- Trocchi, A. (1999). Temi e miti letterari. In A. Gnisci (Ed.), *Introduzione alla letteratura comparata* (pp. 51–90). Milano: Bruno Mondadori.
- Wylie, Ph. (1953). Science fiction and sanity in an age of crisis. In R. Bretnor (Ed.), *Modern Science Fiction: Its Meaning and Its Future. A symposium* (pp. 55–66). New York: Coward-McCann.

Opere citate di Roberta Rambelli

- Rambelli, R. (1960). *Le stelle perdute*. Milano: Ponzoni (*I Romanzi del Cosmo*, 43).
- Rambelli, R. (1960). *I demoni di Antares*. Milano: Ponzoni (*I Romanzi del Cosmo*, 47).
- Rambelli, R. (1961). *Il libro di Fars*. Piacenza: La Tribuna (*Galassia*, 11).
- Rambelli, R. (1963). S-f and Mythology. *New Worlds*, 46(137), 2–3, 123–126.
- Rambelli, R. (1972). *Il ministero della felicità*. Piacenza: La Tribuna (*Galassia*, 162).
- Rambelli, R. (1977). Un disintegratore per Dzhangar. *Nova Sf**, 36, 135–147.
- Rambelli, R. (1980). *Profilo in lineare B*. Bologna: Libra Editri