



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA**

Dipartimento di Beni Culturali:  
archeologia, storia dell'arte, del cinema e della musica

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

**Corso di Laurea Magistrale in  
Scienze dello spettacolo e produzione multimediale  
Classe LM-65**

Tesi di laurea

**«L'orgoglioso dominio dell'uomo»:  
le macchine e gli ordigni nella narrativa di Dino Buzzati**

(«The proud dominion of man»: machines and devices in Dino Buzzati's literary fiction)

*Relatore*

**Prof. Emanuele Zinato**

*Correlatrice*

**Prof.ssa Alessandra Grandelis**

*Laureando: Marco Dainese*

*Matricola: 2058063*

Anno Accademico 2023 / 2024



## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	7
<b>CAPITOLO 1 – Il dibattito culturale tra scienze umane e scienze esatte</b> .....	11
1.1. – Le “due culture”.....	11
1.2. – Letteratura e scienza: un rapporto complesso. Un <i>excursus</i> italiano dal XVII al XX secolo.	23
<b>CAPITOLO 2 – Dino Buzzati: il modo fantastico e la macchina</b> .....	37
2.1. – Cenni biografici.....	37
2.2. – La scelta della forma breve.....	41
2.3. – Una scrittura fantastica ed esistenzialista.....	47
2.4. – Buzzati: costruttore di macchine e ordigni.....	59
<b>CAPITOLO 3 – La tematizzazione dell’automobile</b> .....	65
3.1. – «Mostro nuovissimo e nero».....	65
3.2. – La comune condizione della malattia.....	76
3.3. – Euforia al volante.....	84
3.4. – Prima eccezione romanzesca: <i>Un amore</i> (cap. XVIII).....	88
<b>CAPITOLO 4 – «Il suono di una donna»: la prefigurazione dell’intelligenza artificiale</b> .....	91
4.1. – Un’incursione nella cibernetica.....	91
4.2. – Seconda eccezione romanzesca: <i>Il grande ritratto</i> .....	96
4.3. – Tecnologia sprecata.....	106
<b>CAPITOLO 5 – L’incubo dell’arma nucleare</b> .....	109
5.1. – Frammenti radioattivi.....	109
5.2. – Il peccato d’orgoglio.....	115
5.3. – Forme di sdrammatizzazione.....	118
<b>BIBLIOGRAFIA</b> .....	125
<b>RINGRAZIAMENTI</b> .....	129



*A mio figlio Giovanni,  
che porta il nome prediletto da Buzzati*

«Giovanni si trovò improvvisamente affacciato alla merlatura perimetrale:  
dinanzi a lui, inondata dalla luce del tramonto, si sprofondava la valle,  
si aprivano ai suoi occhi i segreti del settentrione».  
(Dino Buzzati, *Il deserto dei Tartari*)

«Dopo interminabile attesa quando la speranza già cominciava a morire,  
Giovanni ritornò alla sua casa.  
Non erano ancora suonate le due, sua mamma stava sparcchiando,  
era una giornata grigia di marzo e volavano cornacchie».  
(Dino Buzzati, *Il mantello*)

«Giovanni, lascia stare i razzi!  
Come professore, tu sei un grosso testone, tutti lo riconoscono.  
Ma sei un disastro nelle cose pratiche.  
Dove metti le mani, rompi».  
(Dino Buzzati, *Il razzo*)



## INTRODUZIONE

In un articolo apparso sul *Corriere d'informazione* nel 1957, intitolato *I cani stratosferici*, Dino Buzzati usa l'espressione «l'orgoglioso dominio dell'uomo<sup>1</sup>» per descrivere il bagaglio delle conoscenze scientifiche raggiunte fino a quel momento, grazie alle quali l'umanità potrà affrontare le grandi sfide del futuro. I tecnici allungano le mani sul mondo, tronfi dominatori nella loro illusoria condizione di “specie dominante”, da sempre convinti – per dirla con Giacomo Leopardi – che «il mondo fosse fatto e mantenuto per loro soli<sup>2</sup>». In questo bilanciamento tra debolezza e arroganza, l'individuo è abitato da “Orgoglio”, un genio inteso esattamente alla maniera leopardiana, come uno dei «fantasmi<sup>3</sup>» mandati dagli dei immortali per lenire la congenita infelicità dell'esistenza umana. Partendo dal presupposto che «tutti gli uomini per necessità nascono e vivono infelici<sup>4</sup>», il bellunese abbraccia pienamente la filosofia del recanatese; l'orgoglio insinua un desiderio di riscatto e di autoaffermazione, porta a inseguire una gloria effimera, anche se apparentemente esaltante:

«Nell'universale miseria della condizione umana, e nell'infinita vanità di ogni suo diletto e vantaggio, la gloria è giudicata dalla miglior parte degli uomini il maggior bene che sia concesso ai mortali, e il più degno oggetto che questi possano proporre alle cure e alle azioni loro<sup>5</sup>».

Questo atteggiamento si concretizza in un desiderio sempre maggiore di conoscenza scientifica, che ha nella costruzione della macchina la sua naturale estensione, ottenendo così un “prodotto umano”. La macchina è un *prodotto*, è un frutto dell'ingegno, il risultato di un processo sperimentale costruito su un sapere che viene contemporaneamente confermato e ampliato, attraverso le fasi del progetto, della costruzione e del funzionamento; ma è allo stesso tempo qualcosa di *umano*, che permette allo scrittore di dare forma a una narrativa dai tratti angosciosi e perturbanti. Questa tesi si pone l'obiettivo di dimostrare l'importanza delle macchine e degli ordigni nelle prose di Dino Buzzati, facendo notare come essi permettano di attivare quel modo fantastico di cui l'autore è uno dei massimi interpreti. Come inviato del *Corriere della Sera*, Buzzati fu un attento osservatore della realtà italiana e internazionale, soprattutto nel ventennio compreso tra gli anni '50 e gli anni '60 del XX secolo,

---

<sup>1</sup> D. Buzzati, *I cani stratosferici* (19-20 febbraio 1957), da *Cronache terrestri* (1972), Milano, Mondadori, 2022, p. 215.

<sup>2</sup> G. Leopardi, *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*, da *Operette morali* (1827), Milano, Mondadori, 2024, p. 41.

<sup>3</sup> G. Leopardi, *Storia del genere umano*, da *Operette morali*, cit., p. 10.

<sup>4</sup> G. Leopardi, *Dialogo della Natura e di un'Anima*, da *Operette morali*, cit., p. 49.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 53.

quando ebbe la possibilità di indagare, prima come giornalista e poi come scrittore, fenomeni storici a carattere scientifico (oltre che storico e sociale), quali la Guerra Fredda, la motorizzazione dell'Italia e la diffusione degli elettrodomestici negli anni del *boom* economico, fino alla cibernetica. Egli mostrò vivo interesse per la scienza, ne subì la fascinazione, giornalmisticamente le si avvicinò, salvo poi allontanarsi in qualità di scrittore: la sua narrativa utilizza gli oggetti tecnologici come pretesto, da cui far scaturire quella scrittura che vuole indagare la natura umana «grazie agli strumenti che le sono propri e che prediligono la complessità<sup>6</sup>».

L'opera di Buzzati gestisce il rapporto tra interesse per le scienze esatte e invenzione letteraria alternando momenti di avvicinamento e fasi di divergenza, a seconda del genere letterario o delle convinzioni personali; questo colloca l'autore nel vasto e plurisecolare dibattito tra le "due culture", quella umanistica e quella scientifica. Il primo capitolo vuole descrivere, pur sommariamente, questa contrapposizione ideologica così avvertita nel pensiero occidentale, indicandone i principali teorici e ripercorrendone le tappe storiche: si rivolgerà inoltre un'attenzione particolare al Novecento italiano, il contesto culturale in cui lo stesso Buzzati operò e che fu osservato e commentato anche da altri autori del canone letterario (Italo Calvino, Primo Levi, Paolo Volponi) che contribuirono, in modo sia convergente sia divergente, a definire l'atteggiamento della letteratura nei confronti dei traguardi scientifici.

Il secondo capitolo segue un ragionamento deduttivo, per cerchi concentrici, dal generale al particolare, fornendo le coordinate culturali necessarie a inquadrare la tesi e i suoi risultati. Dapprima il lavoro riprende pochi ma essenziali cenni biografici, così da permettere di recuperare i tratti della formazione di Buzzati e di ricordare l'eterogeneità della sua produzione, che comprende, oltre all'attività giornalistica, libretti teatrali, collaborazioni musicali, testi narrativi e poetici. Da qui deriva la decisione di restringere il campo della ricerca alla misura del racconto, sede prediletta di quel modo fantastico che Buzzati perseguì, nonostante la tradizione letteraria italiana al riguardo non fosse solida come in altri paesi europei. La lettura integrale delle raccolte di frammenti e racconti ha permesso di comporre un nutrito campionario delle macchine e degli ordigni ai quali Buzzati assegna dignità letteraria, recuperandoli dalla realtà oppure inventandoli per arricchire il proprio immaginario. Questa notevole quantità di riferimenti testuali consente di affermare che macchine e ordigni furono dispositivi narrativi spesso utilizzati dallo scrittore per la loro efficacia, pur non formando uno dei temi di primo piano tra quelli che compongono la poetica buzzatiana, come la morte o l'attesa.

Rispetto alla scelta principale del genere fanno eccezione due romanzi in cui è stata riscontrata la presenza di elementi narrativi tecnologici, consentendo così un'analisi letteraria più ampia. Nello specifico, il paragrafo 3.4 descrive come l'elemento automobilistico contenuto nel capitolo XVIII sia

---

<sup>6</sup> A. Grandelis, Introduzione ad A. Moravia, *L'inverno nucleare* (1986), Milano, Bompiani, 2022, p. 9.

un dispositivo capace di spostare la scrittura di *Un amore* verso il modo fantastico, quando invece il romanzo ha un'impronta realistica. Il paragrafo 4.2 analizza invece *Il grande ritratto*, l'opera in cui Buzzati preferì la fantascienza al fantastico: qui l'intenzione è quella di osservare come l'intelligenza artificiale venga gestita all'interno di una forma narrativa di più ampio respiro, rispetto alla più consueta misura breve del racconto.

Tre sono le declinazioni del macchina buzzatiana che si è deciso di approfondire in questa sede: la prima è l'automobile, osservata nel terzo capitolo. Simbolo riconosciuto del consumismo e della tecnologia a portata di tutti, la vettura incarna l'entusiasmo collettivo della società italiana. L'analisi dei testi relativi a questa tematizzazione mostra un Buzzati che si rifiuta di cavalcare questa euforia, utilizzando piuttosto l'oggetto automobilistico come "specchio" (forse sarebbe più opportuno parlare di "specchietto retrovisore", come in *Belva al volante*) della condizione umana, una superficie riflettente in cui l'individuo può rintracciare le proprie debolezze. Non a caso Buzzati preferisce descrivere l'automobile in termini patologici: può ammalarsi come le persone, a causa della ruggine o dell'obsolescenza, ma può anche far ammalare l'uomo, diventando l'ossessione del suo desiderio o rendendolo bestiale nel caotico traffico cittadino.

Da un paio d'anni l'espressione "intelligenza artificiale" è diventata di stretta attualità, passando da ipotesi futuribile a realtà: la prosa di Buzzati appare quindi prefigurante quando immagina l'invenzione di una forma di vita autonoma, senziente e inorganica. Il quarto capitolo raccoglie e analizza i testi in cui i personaggi buzzatiani si confrontano con macchine parlanti e ragionanti: il dialogo tra creatore e creatura dovrebbe generare nel primo una piena soddisfazione, invece rinnova frustrazioni e insicurezze che il progresso sembrava poter sopire. Anche in questo caso l'esaltazione della scienza per il raggiungimento di un tale traguardo viene convertita in una disanima esistenzialista dell'uomo, essere meschino che intende la macchina come possibilità di esaudire i propri desideri o di superare i limiti della sua condizione mortale.

Il quinto e ultimo capitolo attribuisce a Buzzati un posto di rilievo tra gli intellettuali (come Primo Levi, Italo Calvino, Alberto Moravia, Carlo Cassola e Paolo Volponi) che, nel secondo Novecento, hanno avvertito l'esigenza di affrontare nelle proprie opere l'argomento della minaccia nucleare. Rispetto alle scelte narrative di altri colleghi che immaginano scenari postapocalittici o pianeti sterilizzati e "irritabili", il contributo dell'autore veneto-milanese si compone di forme di sdrammatizzazione basate sull'ironia e l'assurdo, possibilità letterarie chiamate in causa per alleggerire la minaccia della Terza Guerra Mondiale che in quegli anni assillava l'umanità. In alcuni racconti Buzzati arriva addirittura a collocare la bomba atomica in una dimensione onirica; l'uso incauto di un'arma di distruzione di massa è talmente inimmaginabile da poter essere descritta solo come un incubo irrazionale dal quale, per quanto terrificante, ci si può sempre svegliare.

La presente ricerca ha utilizzato precisi strumenti critici: l'oscillazione tra convergenza e divergenza nel dibattito che coinvolge scienza e letteratura, le caratteristiche testuali del modo fantastico e le scelte stilistiche di Buzzati. Un valore aggiunto è stato poi fornito dalla coerenza dello scrittore, il quale, nonostante il passare degli anni e la pubblicazione di numerose raccolte di racconti, ha mantenuto costanti nel tempo alcuni atteggiamenti interpretativi rivolti a una particolare tipologia macchinica: questo aspetto ha permesso la stesura di paragrafi ben definiti, ognuno dei quali contiene l'analisi di tutti i racconti accomunati dallo stesso punto di vista nei confronti dell'oggetto tecnologico, come i testi che descrivono le malattie automobilistiche o quelli che, sdrammatizzando, scongiurano l'eventualità di una sconsiderata guerra nucleare.

Macchine e ordigni fanno parte della geografia del "pianeta Buzzati": la loro presenza, quantitativa e qualitativa, abita la narrativa di questo importante autore del Novecento italiano. I testi qui analizzati – e i ragionamenti da essi scaturiti – intendono dimostrare che l'oggetto tecnologico può attivare quel modo fantastico di cui Buzzati fu maestro, cioè rappresentare il luogo di intersezione tra realtà e sogno, tra razionalità e assurdo, disorientando e interrogando il lettore come solo la letteratura può e sa fare.

## CAPITOLO 1

### Il dibattito culturale tra scienze umane e scienze esatte

#### 1.1. – Le “due culture”

La scelta dell'espressione “due culture” richiama il titolo della famosa conferenza (poi trascritta in *pamphlet*) tenuta a Cambridge nel 1959 dall'intellettuale inglese Charles Percy Snow, pensatore “centauro<sup>1</sup>”, fisico e romanziere. L'intervento, intitolato *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, rappresentò il primo spunto di una polemica che avrebbe segnato il pensiero occidentale nella seconda metà del XX secolo, arrivando viva e sentita fino ai giorni nostri. Azzardando una sintesi, Snow afferma che, in un arco di tempo storico che va dalla Prima Rivoluzione Industriale al secondo Novecento, i rapporti tra le discipline scientifiche e quelle umanistiche sono stati caratterizzati da un progressivo distacco, tanto da arrivare a marcare una frattura insanabile. Lo specialismo scientifico e quello dell'invenzione letteraria, percorsi di ricerca che idealmente dovrebbero concorrere alla conoscenza, vengono descritti come rette parallele, senza possibilità di incrocio. L'attacco di Snow è perentorio:

«Sono convinto che la vita intellettuale, nella società occidentale, si va sempre più spaccando in due gruppi contrapposti. [...] Tra i due gruppi, un abisso di reciproca incomprensione: qualche volta, (particolarmente tra i giovani) ostilità e disprezzo, ma soprattutto mancanza di comprensione. Gli uni hanno un'immagine stranamente distorta degli altri<sup>2</sup>».

Dunque il problema è l'incomunicabilità: nel corso dei decenni scienziati e letterati si sono allontanati al punto da non parlarsi più, trincerati nelle rispettive cortine disciplinari, impermeabili ai contributi esterni. Snow sostiene che l'origine di tale incomprensione sia da individuare in un diverso atteggiamento nei confronti della linea del tempo: gli scienziati tendenzialmente immaginano il futuro e per questo vengono accusati di essere troppo ottimisti o addirittura ingenui, mentre i letterati si

---

<sup>1</sup> Forse così lo avrebbe definito Primo Levi, estendendo al collega inglese il termine “centauro” che l'autore piemontese, conscio della propria duplice natura di chimico e scrittore, aveva riservato alla definizione di se stesso in un'intervista rilasciata a Edoardo Fadini nel 1966.

<sup>2</sup> C. P. Snow, *The Two Cultures: and a Second Look. An Expanded Version of the Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, 1959; trad. it. Adriano Carugo, *Le due culture* (1964), Milano, Feltrinelli, 1970, pp. 5-6.

rivolgono al passato con sguardo nostalgico. In questo modo nessuno guarda al presente: nessuno, né la letteratura, né la scienza, dedica la giusta attenzione a un *hic et nunc* che dovrebbe essere l'unico termometro affidabile della fruibilità del progresso. La cultura umanistica viene tacciata di passatismo e di atteggiamento reazionario, mentre quella scientifica appare, agli occhi dei suoi detrattori, superficiale, perché animata da facili entusiasmi: il filo del ragionamento porta Snow a notare come lo scambio vicendevole di accuse appena descritto non solo sia inconcludente, ma determini anche un altrettanto reciproco danneggiamento tra i due ambiti di studio, nel momento in cui uno decide volontariamente di ignorare i progressi dell'altro. I confini epistemologici tra le discipline dovrebbero essere porosi, per permettere il passaggio delle nozioni e attivare così l'interdisciplinarietà: nel suo libello lo scrittore inglese denuncia come questa porosità di fatto non esista, oppure sia irrimediabilmente incrostata. Il collettivo degli scienziati e quello dei letterati percepiscono, comprendono e descrivono la realtà in modo diverso, senza ipotizzare una possibilità di comprensione, di compatibilità o di complementarità:

«Nella nostra società (ossia, nella progredita civiltà occidentale) abbiamo perduto anche la semplice pretesa di una cultura comune. Persone, che hanno avuto la più intensa e ricca preparazione culturale che sia a nostra conoscenza, non riescono più a comunicare tra di loro sul piano dei loro principali interessi culturali. È questo un fatto grave per la nostra vita creativa, intellettuale e, sopra tutto, morale. Questa situazione ci porta ad interpretare il passato in maniera errata, a non capire il presente, ed a precluderci ogni speranza per il futuro<sup>3</sup>».

In piena Guerra Fredda, anche il dibattito tra le culture sembra strutturarsi in blocchi contrapposti, imitando l'atteggiamento irrigidito degli Stati Uniti e dell'Unione Sovietica: nessuno dei due è esente da colpe. Inizialmente Snow sembra attribuire la responsabilità di questa *impasse* agli umanisti, rei di aver smarrito (forse volontariamente) gli strumenti per avvicinarsi alla scienza e tentarne una comprensione. Di fronte a un progresso scientifico frenetico, che a partire dal secondo dopoguerra ha potuto vantare un filotto impressionante di invenzioni e scoperte in ambito plurimo (medico, biologico, genetico, tecnologico, digitale, ecc.), le cosiddette *humanities* hanno progressivamente

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 60. Questa citazione di Snow non appartiene al testo originale della conferenza del 1959, bensì a una serie di considerazioni che l'autore realizzò negli anni successivi e che sono riportate nell'edizione del 1970 citata in bibliografia e consultata per questa tesi. Si tratta di riflessioni *a posteriori* che si pongono a completamento dell'intervento originario, necessarie nel momento in cui Snow capì di avere scatenato, forse inconsciamente, un dibattito immediatamente percepito come urgente dalla cultura occidentale. A tal proposito: «[Dopo la pubblicazione de *Le due culture* nel 1959,] la mia speranza era, al massimo, di essere di stimolo all'azione, in primo luogo nel campo dell'educazione e in secondo luogo nel richiamare l'attenzione delle società ricche e privilegiate su quelle meno fortunate. Non mi aspettavo gran che. La cosa, però, non si risolse affatto in questo modo. Non passò un anno, che cominciai a sentirmi nella scomoda posizione di un apprendista stregone. Fui sommerso da una valanga di articoli, citazioni, lettere, invettive, elogi, spesso provenienti da paesi nei quali sarei stato altrimenti sconosciuto» (*ivi*, pp. 53-54).

perso l'autorevolezza culturale che la tradizione aveva assegnato loro e si sono dovute impegnare in un affannato inseguimento per riacciuffare le scienze esatte, una continua rincorsa che però le ha lasciate con il fiato corto, perché «la letteratura cambia più lentamente della scienza<sup>4</sup>». Ancora convinti di essere i depositari di una supremazia intellettuale ormai anacronistica, i letterati (e con loro gli artisti e i filosofi) vengono descritti ne *Le due culture* come pensatori superbi che si credono i custodi della verità culturale, saccenti che disprezzano l'oggetto dello studio scientifico, come se la scienza non fosse un campo per l'esercizio dell'intelletto umano. I sostenitori delle discipline umanistiche ignorano la complessità del mondo naturale, ritenendola inutile ed estranea alla totalità della cultura:

«[I letterati] ridacchiano di compatimento allorché sentono dire di scienziati che non hanno mai letto un'opera fondamentale della letteratura inglese. Li liquidano tacciandoli di essere specialisti ignoranti. Tuttavia la loro ignoranza e la loro specializzazione non è meno sorprendente<sup>5</sup>».

Un'ignoranza quest'ultima che, immagina Snow, potrebbe essere facilmente riscontrata semplicemente chiedendo alla platea degli umanisti quanti di loro sarebbero in grado di spiegare il secondo principio della termodinamica; domanda alla quale seguirebbe un imbarazzato e assordante silenzio.

Inserendo il processo in una dimensione storica più stringente, che permette di individuare nella fine del XVIII secolo l'origine della frattura tra le due culture<sup>6</sup>, Snow denuncia il fatto che i letterati hanno sempre mostrato diffidenza nei confronti della Rivoluzione Industriale, di cui non hanno voluto riconoscere il portato culturale. Fossilizzati in una sorta di "luddismo" mentale<sup>7</sup>, gli studiosi delle scienze umane non hanno capito (o forse non hanno mai voluto capire) che l'avvento della società industriale in Inghilterra fu la più grande promessa di progresso condiviso della storia dell'umanità, al pari della Rivoluzione Agricola dopo l'anno 1000: un cambiamento epocale che avrebbe garantito la diffusione di salute, cibo e istruzione su larga scala. Gli intellettuali di tradizione letteraria furono altrettanto ottusi nei confronti della successiva Rivoluzione Scientifica, ossia l'applicazione della scienza all'industria, compiuta al fine di perseguire un'idea di futuro tanto affascinante quanto impervia: niente più sofferenze, niente più malattie o disparità a livello globale. Questo cieco ottimismo è il motivo – spiega Snow – per cui sia la rivoluzione industriale, sia quella scientifica, si

---

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 15.

<sup>6</sup> Nella sua trattazione Snow usa il termine "cultura" sia in senso storico-diacronico (come sviluppo del sapere nel tempo), sia in senso antropologico (come quella porzione dello scibile che viene riconosciuta valida da un certo gruppo sociale, innescando così sentimenti di identità, di appartenenza, a volte addirittura di superiorità).

<sup>7</sup> «Gli intellettuali, ed in particolare i letterati, sono per natura luddisti» (*ivi*, p. 22).

sono realizzate nel mondo ogni volta che ne hanno avuto la possibilità, quasi fossero un'esigenza antropologica.

Forte delle mancanze degli umanisti fin qui dimostrate, il ragionamento di Snow porta il lettore di fronte a un'evidenza: l'unica vera e propria cultura è quella scientifica, perché si manifesta come una salda e monolitica possibilità di categorizzare il mondo. Anche se articolata in numerose discipline che possono addirittura arrivare a ignorarsi tra di loro, la scienza poggia su un'unica e chiara impostazione: il metodo scientifico galileiano. Questa unità d'intenti manca invece nella cultura letteraria, sbriciolata in una pluralità di interpretazioni, di atteggiamenti, di fedi religiose e scuole di pensiero.

Così come tra gli umanisti, anche tra gli scienziati ci sono state, ci sono e ci saranno frange minoritarie di ottusità culturale, convinte che la letteratura sia uno strumento inadeguato alla comprensione del mondo, quindi indegno di considerazione. Ma la grande zavorra del pensiero scientifico – prosegue Snow – è sempre stata l'isolazionismo teorico: il non volersi privare di menti brillanti da destinare alle scienze applicate. La scienza comprende due studi complementari: quello teorico e quello tecnico-sperimentale. Il primo vuole conoscere il mondo, il secondo vuole controllarlo. La storia della scienza però ha dimostrato che questa complementarietà sul piano ideale si è manifestata poi come un'asimmetria sul piano operativo; gli scienziati puri, sempre felici inventori di nuovi pretesti di snobismo, hanno costruito nel tempo una tradizione che considera i risultati delle scienze applicate come meno utili, meno eleganti e poco gratificanti. Le scienze esatte, come quelle umane, sembrano così ripudiare ogni risvolto pratico. L'errore è evidente e il giudizio di Snow è feroce:

«Penso che non sia esagerato dire che la maggior parte degli scienziati puri sono stati essi stessi terribilmente ignoranti dell'industria produttiva, e molti lo sono ancora. Possiamo permetterci di raggruppare gli scienziati puri e quelli applicati entro una medesima cultura scientifica, ma le fratture fra i due gruppi sono profonde. Gli scienziati puri e gli ingegneri spesso non riescono assolutamente a capirsi fra di loro. [...] Gli scienziati puri hanno per lo più considerato con mente offuscata da pregiudizi gli ingegneri e le scienze applicate<sup>8</sup>».

Nonostante la frattura tra cultura letteraria e scientifica appaia netta e irrimediabile, l'autore ipotizza comunque una soluzione che inciti a un minimo riavvicinamento: evitare la specializzazione disciplinare, la frammentazione del sapere che invece, nell'orizzonte culturale occidentale, appare sempre più come una scelta convinta. Da un lato la cultura letterario-artistica è chiusa in se stessa nel momento in cui è *umanistica*, cioè concentrata unicamente sull'*uomo*; dall'altro la ricerca scientifica

---

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 30-31.

viene avvertita come inavvicinabile quando si dedica solo al *mondo*. Ma se l'obiettivo dell'umanità è il raggiungimento di una conoscenza piena, allora ci sarà bisogno di uno sguardo integrato, che affronti la complessità del reale, che indagli sia l'*uomo* (la letteratura, l'arte, la filosofia, l'etica), sia il *mondo*, cioè ciò che è *altro* rispetto all'uomo (le scienze naturali, la tecnica, ma anche le discipline che studiano gli *altri* uomini, come le scienze sociali). Scienza teorica e scienza sperimentale dovranno parlarsi: in questo modo la prima beneficerà dei gesti tecnici della seconda, mentre la seconda non perderà la base epistemologica garantita dalla prima.

Nel momento in cui si vorrà attivare questo processo benefico, l'istruzione scolastica ne sarà la protagonista, non inseguendo la specializzazione disciplinare, bensì l'ampiezza cognitiva. Lo studente di ambito scientifico, oltre a una vasta cultura settoriale, dovrà possedere anche un ricco bagaglio di nozioni umanistiche; gli verrà infatti insegnato che il numero degli strumenti conoscitivi da lui padroneggiati è direttamente proporzionale al valore e all'efficacia dei suoi studi. L'utopia didattica fin qui descritta viene però smorzata dal pessimismo di Snow: «Tutta la storia della nostra istruzione ci insegna che siamo capaci soltanto di aumentare la specializzazione, e non di diminuirla<sup>9</sup>».

*Le due culture* si conclude con una considerazione amara: accettare l'opposizione tra scienza e letteratura non solo è dannoso, ma addirittura pericoloso, soprattutto dal punto di vista politico. Nel momento in cui la ricerca ci indicasse la strada verso il progresso, ma i politici fossero imbevuti di una cultura tradizionale e letteraria che rifiuta la scienza, allora quegli stessi politici non sarebbero in grado di affrontare *politicamente* (cioè nell'interesse della collettività) la responsabilità delle scelte che la loro posizione apicale comporta. Sarebbero politici completamente privi di lungimiranza, quindi:

«Colmare la frattura che separa le nostre culture è una necessità sia nel senso intellettuale più astratto, sia nel senso più pratico. Quando questi due sensi si sviluppano separatamente, nessuna società è in grado di pensare con assennatezza<sup>10</sup>».

Chiarezza e rassegnazione sostanziano la tesi di Snow: scienza e letteratura divergono, la scienza chiarifica mentre la letteratura mistifica. Nell'animato dibattito culturale occidentale molti studiosi hanno sostenuto e rafforzato le idee dell'intellettuale inglese, ma altrettanti hanno provato a percorrere una strada opposta, che nella conferenza del 1959 appariva concettualmente valida ma

---

<sup>9</sup> *Ivi*, p. 19.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 49.

poco praticabile: la convergenza<sup>11</sup> tra il mondo umanistico e quello della ricerca scientifica. Tra i tanti, Remo Ceserani è sicuramente quello che, con il saggio *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline* (2010), ha dato il maggior contributo nell'ottica dell'interdisciplinarietà e dell'avvicinamento culturale. Se la condizione di divergenza osservata e argomentata da Snow può essere distribuita su un arco temporale di circa due secoli (dalla fine del XVIII alla fine del XX secolo), l'inizio del terzo millennio mostra i segni di un nuovo atteggiamento, di un'inversione di tendenza, in cui gli strumenti conoscitivi letterari vengono riscoperti dalle altre discipline, soprattutto scientifiche<sup>12</sup>, come se si volesse donare nuova energia vitale a branche del sapere altrimenti convalescenti:

«Si assiste a un notevole, a volte azzardoso, interesse per i testi e le modalità della letteratura da parte degli studiosi di parecchie altre discipline. [...] Gli scienziati non disdegnano di ricorrere a metafore e immagini per rappresentare metodi e risultati dei loro esperimenti e delle loro ricerche<sup>13</sup>».

E ancora:

«Molte discipline e campi del sapere, anche quelli che dovrebbero essere più chiusi e delimitati nel loro mondo specialistico e nel loro linguaggio tecnico, mostrano un bisogno molto forte di interloquire fra di loro e con il mondo della letteratura, cercando di esprimersi con il linguaggio della tradizione letteraria, di prendere a prestito metafore e forme di racconto<sup>14</sup>».

Abbracciando l'ipotesi della convergenza disciplinare, l'atmosfera culturale degli ultimi vent'anni sembra fondarsi non sulla specializzazione del sapere (tanto osteggiata da Snow), bensì su un aperto confronto tra le culture, con l'obiettivo di perseguire un reciproco arricchimento (tanto desiderato da Snow), individuando e seguendo linee di congiunzione, vettori connettivi, veri e propri «attraversamenti tra una disciplina e l'altra<sup>15</sup>». L'interdisciplinarietà che ne deriva non è una collaborazione condotta con superficialità, non è anarchica, non mette in discussione i confini epistemologici tra le discipline, bensì li percorre alla ricerca di breccie, di punti di porosità. Questa

---

<sup>11</sup> In ambito anglosassone il termine comunemente usato per indicare la convergenza tra le discipline è *consilience*, a indicare una condizione di ricerca in cui tutti i saperi sono integralmente connessi tra di loro e contribuiscono allo studio dei prodotti e dei processi umani. In italiano il termine suonerebbe come "consilienza", lemma ancora poco avvertito, al quale si preferisce quindi il più comune "convergenza".

<sup>12</sup> Il saggio di Ceserani, come si evince anche dal titolo, indaga il rapporto tra la letteratura e le altre branche del sapere in modo esaustivo, coinvolgendo anche ambiti non strettamente scientifici, come quello dell'economia o della giurisprudenza.

<sup>13</sup> R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano – Torino, Pearson Italia, 2010, p. 1.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 2.

metodologia di lavoro permetterà di ottenere risultati forse non sempre rivoluzionari, ma di certo raffinati, dettagliati e comunque inattesi. Nel momento in cui si attiva l'atteggiamento della convergenza, ogni disciplina indistintamente può attendersi il raggiungimento di traguardi rilevanti senza dover mettere in discussione se stessa; il numero dei suoi strumenti di conoscenza *del* mondo, e di intervento *sul* mondo, aumenterà. Ogni ambito di ricerca potrà così vantare una maggiore preparazione di fronte alla complessità del reale, una complessità che può apparire insormontabile agli occhi della singola materia, ma che diventa affrontabile in un'ottica di avvicinamento tra i saperi, di relazione, di unione, di sovrapposizione, fino all'intersezione disciplinare. Questo atteggiamento permette di affrontare più agevolmente l'esigenza che accomuna tutte le discipline convergenti, ovvero l'interpretazione:

«Ciò che unisce, da un punto di vista metodologico, studiosi delle scienze umane e studiosi delle scienze biologiche e naturali è la pratica dell'interpretazione: gli scienziati organizzano esperimenti da cui ricavano dati che bisogna interpretare; i critici letterari interpretano i testi; i giudici interpretano le leggi; i traduttori interpretano i segni linguistici trasferendoli da una lingua all'altra; i teologi interpretano la Bibbia o il Corano; i sociologi interpretano i comportamenti umani; gli antropologi interpretano i sistemi di parentela di una comunità tribale; gli psicoanalisti interpretano i sogni; i neurologi interpretano le missioni tomografiche dei positroni, e così via<sup>16</sup>».

Interpretare è un gesto scientifico che colloca un dato al di fuori della sua presunta neutralità, trasformandolo in un ganglio di conoscenza da cui partono le connessioni con le altre discipline, ma anche con le circostanze storiche, sociali e culturali. L'oggetto di studio, inserito in una prospettiva di convergenza disciplinare, diventa catalizzatore di un sistema condiviso di significati.

Ceserani sintetizza le dinamiche di avvicinamento tra la letteratura e le altre discipline attraverso un semplice elenco puntato ridotto a soli tre elementi di analisi; con il termine "disciplina X" si intende la disciplina che di volta in volta entra in convergenza con la letteratura (filosofia, matematica, antropologia, biologia, ecc.):

1. La penetrazione di temi tipici della disciplina X nelle opere letterarie, osservando come argomenti strettamente disciplinari si trasformino nella pratica della scrittura;
2. La qualità letteraria di molte scritture scientifiche, nella convinzione che la forma, organizzando il contenuto, lo nobiliti;
3. L'interesse mostrato da molti intellettuali della disciplina X per la letteratura e per le forme letterarie considerate più funzionali.

---

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 74.

Il ragionamento passa poi da un'impostazione generale allo studio del particolare:

«Se ci si chiede quali sono gli aspetti della scrittura letteraria che hanno attirato l'attenzione delle altre discipline e forme di scrittura, [...] credo che si possa trovare la risposta in due elementi caratteristici del testo letterario e della sua organizzazione retorica: l'uso funzionale della metafora e il ricorso diffuso alla narrazione<sup>17</sup>».

Dunque il primo elemento letterario che scatena la curiosità del mondo scientifico è la metafora, l'analogia sottesa. Inizialmente essa è solo un abbellimento, uno strumento di chiarificazione e di esemplificazione; poi però la comunicazione scientifica le assegna una parte nel processo conoscitivo, perché l'utilizzo della figura retorica permette l'assunzione di nuovi punti di vista, l'esercizio di una maggiore apertura mentale che riduce la distanza tra le "cose" e le "parole", tra gli oggetti e i vocaboli assegnati agli oggetti. La costruzione metaforica, quando generata in ambito scientifico (o comunque extra-letterario), si concentra sull'oggetto di studio, lo carica di nuove accezioni semantiche e lo trasforma da oggetto materiale a oggetto del linguaggio.

Un grande studioso dell'evoluzionismo, Stephen Jay Gould, affermava che la nostra specie avrebbe dovuto essere chiamata *homo narrator* anziché *homo sapiens*, a sottolineare quanto l'aspetto della narrazione sia stato costitutivo nella definizione del genere umano. Basterebbe questa argomentazione per giustificare l'interesse degli studiosi di qualsiasi ambito per il secondo oggetto individuato da Ceserani: la narrazione, una possibilità di comunicazione che innegabilmente aumenta la capacità dimostrativa e affabulativa di una teoria scientifica. Mentre la tradizione ha proposto per secoli la distinzione tra letteratura (che narra) e scienza (che descrive), oggi la narrazione appare come un aspetto determinante, forse addirittura irrinunciabile, per ogni disciplina scientifica che voglia manifestarsi verso l'esterno, che voglia proporsi non solo al neofita (per accendere in lui una passione ancora inconsapevole), ma anche all'addetto ai lavori (per rinnovare il suo interesse o fornire nuovi stimoli). Lo studioso del XXI secolo sa che comprendere e narrare (altre due azioni che la prassi conoscitiva del passato aveva tenuto ben distinte) sono gesti intellettuali complementari e sincronici: la narrazione, per sua natura cronologica, costringe la comprensione, per sua natura libera nel tempo o comunque non vincolata ad esso, ad adagiarsi sul flusso degli eventi, mentre la comprensione, che per attivarsi ha bisogno di una pausa che favorisca la concentrazione, blocca la narrazione in uno spazio temporale indefinito. Non solo: scegliere la *forma* della narrazione permette di rendere un *contenuto* più memorizzabile, più trasmissibile, nonché più raffinato, perché veicolato attraverso un linguaggio allusivo come quello letterario.

---

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 12.

Riassumendo, la dannosa divergenza descritta da Snow e la proficua convergenza di Ceserani rappresentano i due poli di un'oscillazione che ha interessato il rapporto tra scienza e letteratura fin dall'Illuminismo. È stato infatti il Settecento a partorire per primo la fiducia nel progresso, l'aspirazione imprenditoriale e i valori che avrebbero sancito definitivamente la cesura con il regime antico: libertà, uguaglianza e fratellanza. Ma soprattutto è stato il "secolo dei lumi" a proporre alla cultura occidentale di adottare una nuova visione del mondo, di incarnare lo spirito di Linneo, di ingabbiare la realtà in uno sforzo di classificazione (attitudine, questa, tradizionalmente scientifica): l'*Enciclopedia* fu il primo grande catalogo della realtà, la somma dello scibile, la vertiginosa lista degli oggetti.

L'esigenza della razionalità, vero e proprio collante tra le discipline durante il XVIII secolo, entrò in crisi con l'avvento del Romanticismo; Anna e Alberto Oliverio, in un loro breve ma illuminante saggio intitolato *La scienza e l'immaginario* (1986)<sup>18</sup>, affermano che già i preromantici avevano intuito il cambiamento:

«[La natura non era più quella] che l'uomo addomesticava – come volevano gli illuministi – o caratterizzata da un ordine e da leggi eterne e perfette – come indicava Newton – o punteggiata dagli interventi dell'uomo e dalle fabbriche delle nuove industrie. La natura era invece sede di tempeste e passioni, come indicavano i romantici tedeschi dello *Sturm und Drang*<sup>19</sup>».

La letteratura e l'arte, che nel Settecento avevano individuato la loro forma perfetta nell'imitazione della natura, iniziarono ad avvertirsi come possibilità espressive, abbandonando la fedeltà alla realtà per tendere all'immaginazione. La scienza, collocandosi in quella particolare articolazione della divergenza che è il parallelismo, fece altrettanto: passò dall'oggettivo al soggettivo, dall'osservazione dei fatti alla formulazione di ipotesi. Mentre prima era ritenuto scientifico solo ciò che era universale, certo e ordinato, ora lo era anche ciò che era parcellizzato, probabile e soggettivo.

Il dominio culturale della scienza, descritto da Snow ne *Le due culture*, si manifestò poi pienamente nella seconda metà dell'Ottocento: l'evoluzionismo e il positivismo segnarono il ritorno della fiducia nella ragione dopo la parentesi romantica. In particolare il positivismo si impose come chiave di lettura della realtà, soggiogando al proprio metodo analitico anche ambiti culturali poco abituati a un atteggiamento scientifico, come la morale, la politica o la stessa letteratura (si pensi al Naturalismo). Gli studi sull'elettromagnetismo di André-Marie Ampère (1775-1836) e quelli sulle proprietà dei gas di Joseph Louis Gay-Lussac (1778-1850) iniziarono a mostrare le insicurezze che avrebbero

---

<sup>18</sup> Alberto Oliverio – Anna Oliverio, *La scienza e l'immaginario. Un'introduzione* (1986), Bologna, Fiorenzo Albani Editore, 2021.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 38.

accompagnato la scienza nel passaggio dal XIX al XX secolo: di colpo la geometria euclidea sembrava insufficiente per misurare lo spazio, il tempo cominciava a essere avvertito come relativo, persino le azioni dell'uomo – così affermava la psicanalisi – erano influenzate da una nostra parte inconscia, quindi incontrollabile. Il Novecento ha esautorato fondamenti della fisica classica che fino a quel momento erano stati supinamente accettati, come il limpido meccanicismo newtoniano o il determinismo, e ha consegnato alle scienze (tutte, sia esatte, sia umane) nuovi termini con cui confrontarsi e con cui provare a definirsi, parole evanescenti alle quali era difficile aggrapparsi: campo, forza, piega, soggettività, stortura, probabilità, indeterminazione.

Al termine di questo breve *excursus* sulla storia della scienza, si arriva infine alla contemporaneità, dove schierarsi dalla parte della convergenza interdisciplinare o della divergenza tra le culture rappresenta ancora un'assunzione di responsabilità cara a molti studiosi. La storia del pensiero sembrerebbe suggerire una posizione intermedia, dopo aver dimostrato quanto le divisioni nette appaiano insostenibili; convergenza e divergenza non sono poli antitetici, ma fasi alternate di un unico moto ondivago, quello che tende alla piena conoscenza dell'uomo e del mondo che lo circonda:

«È possibile percorrere un cammino che attraversi la storia della letteratura tenendo conto di alcune idee portanti delle scienze della natura, della biologia, della fisica, delle scienze della psiche. È possibile, ovviamente, fare il contrario: ma entrambi gli approcci dimostrano che tra concordanze ed antagonismi, anticipazioni e suggestioni, il dialogo è sempre esistito e non si è mai spento. [...] [Quindi è errato affermare che] la cultura scientifica e la cultura umanistica sono due entità completamente separate che procedono ignorandosi<sup>20</sup>».

Avvicinandosi, l'insieme delle scienze esatte e quello delle discipline umanistiche osservano la loro intersezione e, da questa, ricavano reciproci benefici in termini di ampliamento cognitivo. Allontanandosi invece, forse perché spinti da un legittimo puntiglio di identità, i due ambiti di indagine rivendicano ognuno la propria specificità e il proprio spazio. Tendenzialmente la ricerca che abbraccia la convergenza potrebbe presentarsi come la più gratificante, perché in essa l'interdisciplinarietà, il cui valore appare indiscutibile, svolge il ruolo sia di premessa che di conclusione: inizialmente la curiosità dello studioso accosta le discipline, le sovrappone e, in coda al processo, ottiene nuovo sapere.

Ma un percorso di studio letterario costruito sulla divergenza potrebbe riservare soddisfazioni inattese. La letteratura divergente è una letteratura che rivendica il proprio valore: quello di descrivere, comprendere e immaginare l'uomo con un'efficacia e un'invenzione che alle altre

---

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 17.

discipline sono sconosciute. La forza della divergenza consiste nell'affidare alla parola scritta la sottolineatura di sfumature umane che in altri ambiti non vengono considerate; le divergenze fondano una nuova articolazione dell'Umanesimo, ovviamente non inteso come ottuso antropocentrismo, bensì come *considerazione* dell'uomo in senso lato, come interrogazione assidua e transculturale sull'individuo e sul mondo.

Nelle prose italiane contemporanee l'approccio divergente è apparso evidente in quattro possibilità tematiche che, per meriti quantitativi e soprattutto qualitativi, sono entrate a far parte del repertorio della narrativa novecentesca.

La prima riguarda la cosiddetta "letteratura di testimonianza", ovvero i romanzi che raccontano la pagina più tragica del XX secolo e forse dell'intera storia dell'umanità: i campi di sterminio. In queste strutture di contenimento la quotidianità era parcellizzata in una serie rituale e ragionata di gesti: una meccanicità apparentemente solo funzionale, in realtà mortifera. Questa organizzazione di tipo tecnologico-industriale che regolava i campi di sterminio *diverge* dalla letteratura nel momento in cui non rappresenta un'idea di progresso o di razionalizzazione, ma persegue un genocidio: solo la letteratura allora può provare a trasferire sulla pagina scritta eventi storici altrimenti indicibili.

Il secondo tema divergente è la conquista dello spazio; il ventennio inaugurato dal lancio del primo satellite Sputnik nel 1957 e conclusosi con l'ultima missione lunare sovietica del 1976 ha rappresentato un arco di tempo in cui molti scrittori e giornalisti italiani<sup>21</sup> si sono interrogati su quanto la perforazione dell'atmosfera terrestre abbia esaltato o ridimensionato il ruolo della scienza e la superbia umana. Di fronte a momenti epocali come l'allunaggio (inteso come preludio all'appropriazione fisica di altri e più lontani territori extraterrestri), alcuni autori hanno manifestato una sentita nostalgia per un'idea di *ignoto* che l'esplorazione spaziale, sostituendo l'immaginazione con l'evidenza, sembrava voler annullare. Tra questi anche Dino Buzzati, lo scrittore al centro di questa tesi:

«Quanto alla scienza, nei primi anni Sessanta [Buzzati] la considera una cosa a sé rispetto alla poesia; [...] se la scienza suscita sentimenti poetici non è tanto per le sue conquiste, quanto per la spinta verso l'ignoto che esse presuppongono<sup>22</sup>».

---

<sup>21</sup> Cfr. A. Grandelis, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Milano, Bompiani, 2021.

<sup>22</sup> R. Maggiore, *Dialogo tra Buzzati, Leopardi e la luna. Strategie ironiche ed eloquenti in alcuni articoli di argomento lunare*, in «Studi buzzatiani», XIX, 2014, p. 47.

Buzzati quindi separa il *notum*, che sopprime la tensione lirica, dal *novum* che, espresso in forma letteraria o artistica<sup>23</sup>, permette di continuare a stupirsi; lo scrittore bellunese vuole «tenere acceso negli uomini quel piacere dell'ignoto in grado di gettare un ponte salvifico fra la condizione terrena e il trascendente<sup>24</sup>», perché «l'uomo è in perenne ricerca di ciò che va al di là dei suoi limiti ed è solo in questa condizione di costante e rinnovata tensione verso l'ignoto che si sente appagato<sup>25</sup>». Questa seconda tematizzazione della divergenza *distingue* nettamente la scienza, che propone uno sterile disincanto, dalla letteratura, intesa come sola possibilità espressiva in grado di rilevare (e quindi distinguere) le sfumature della realtà:

«La letteratura si propone come un doppio telescopio ottico: dalla Terra si rivolge al cielo e dal cielo alla Terra con le sue plurime superfici riflettenti che sanno catturare le tante e opposte tensioni che attraversano i diversi aspetti del reale; non le appiana, non le normalizza, non le schiaccia nel generale livellamento culturale che dilaga negli anni di quella corsa terrena irrefrenabile [...]»<sup>26</sup>.

In corrispondenza del processo di ricerca che permise la costruzione della prima bomba nucleare, destinata a far calare definitivamente il sipario sulla Seconda Guerra Mondiale il 6 agosto 1945, si avverte sicuramente la maggiore distanza tra lo sguardo scientifico e quello letterario. Questo perché furono esclusivamente il rigore e la determinazione ad alimentare le diverse fasi del Progetto Manhattan, anche se in alcuni frangenti Robert Oppenheimer e i suoi collaboratori avvertirono reazioni contrastanti e dubbi opprimenti, già intuendo le potenzialità distruttive dell'ordigno. In quell'occasione gli umanisti imputarono alla scienza un eccessivo desiderio di conoscenza, realizzato a scapito di una scarsa considerazione rivolta al futuro dell'umanità; di questo la letteratura avrebbe tenuto conto da lì in avanti. Il distacco emotivo e la ferrea professionalità che guidarono i tecnici nella costruzione della bomba atomica sono descritti da Hannah Arendt in due passaggi chiarificatori:

«Essi [gli scienziati, *ndr*] erano ispirati da uno straordinario amore per l'armonia e la conformità alle leggi, che insegnò loro che era necessario allontanarsi da ogni sequenza o serie meramente data di eventi per scoprire la bellezza e l'ordine superiori del tutto, cioè dell'universo. Questo potrebbe spiegare perché il fatto che le loro scoperte siano servite per l'invenzione dei congegni più micidiali sembra averli afflitti

---

<sup>23</sup> «Con un'interpretazione iperbolica del fenomeno, l'invasione di campo determina per lo scrittore [Buzzati, *ndr*] una rinuncia generalizzata della poesia, della pittura, della musica: interi territori vengono sottratti alla libertà della fantasia, a partire da quello della Luna, attraversato da scrittori e poeti in tutti i secoli» (A. Grandelis, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, cit., p. 70).

<sup>24</sup> V. Polcini, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, in «Quaderni del Centro Studi Buzzati», Pisa – Roma, Fabrizio Serra, 2022, pp. 40-41.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>26</sup> A. Grandelis, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, cit., p. 148.

meno di quanto non li abbia disturbati l'infrangersi dei loro più cari ideali di necessità e di conformità alle leggi<sup>27</sup>».

«Il semplice fatto che i fisici abbiano scisso l'atomo senza alcuna esitazione non appena l'hanno saputo fare, benché si rendessero perfettamente conto delle enormi potenzialità distruttive della loro operazione, dimostra che lo scienziato in quanto tale non si preoccupa neanche della sopravvivenza della razza umana sulla terra o della sopravvivenza del pianeta stesso<sup>28</sup>».

L'arma nucleare *separa* una scienza impassibile da una letteratura invece convinta che la sopravvivenza del genere umano debba essere una certezza e non un'eventualità.

L'ultimo e attualissimo ambito di ricerca che distanzia le discipline scientifiche da quelle umanistiche è il cosiddetto *post-human*, un termine inevitabilmente generico che va a includere una vasta gamma di ipotesi, speculazioni ed esperimenti in bilico tra filosofia e tecnologia. Forzando una definizione, l'espressione potrebbe racchiudere tutti i tentativi della scienza di replicare artificialmente l'esperienza umana, tracciando un'ideale linea del tempo su cui riportare le tappe fondamentali di questo cammino scientifico, quelle già raggiunte e quelle al momento ancora irrealizzabili: i primi automi, i calcolatori elettronici, le macchine per velocizzare o sostituire il lavoro umano, la robotica, i simulacri antropomorfi, i traduttori automatici, l'intelligenza artificiale, fino a immaginare quella presa di coscienza che, unita al riconoscimento della propria identità, viene definita come "singolarità" nei romanzi di fantascienza. Di fronte a questo slancio costruttivo-creativo, espressione di una scienza che così corre il rischio di percepirsi onnipotente, la letteratura *diverge* marcando le differenze tra ciò che è umano e ciò che, pur con ogni tentativo, non potrà mai esserlo.

Nei quattro temi appena illustrati, in queste quattro possibilità divergenti, la letteratura dimostra di essere l'unica disciplina in grado di narrare l'*umano* anche quando tende al *dis-umano*. Bilanciando euforia e disforia, attrazione e paura, essa rappresenta la complessità della realtà, intercambiando i dubbi di cui si fa portatrice come fossero gli ingrandimenti di un microscopio.

## **1.2. – Letteratura e scienza: un rapporto complesso. Un *excursus* italiano dal XVII al XX secolo**

Gli studiosi citati nel paragrafo precedente avevano individuato nella fine del XVIII secolo, in corrispondenza della Prima Rivoluzione Industriale, l'origine del dibattito tra la cultura scientifica e

---

<sup>27</sup> H. Arendt, *Verità e politica. La conquista dello spazio e la statura dell'uomo* (1995), Torino, Bollati Boringhieri, 2023, p. 89

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 93.

quella umanistica. Restringendo il campo d'indagine a un ambito strettamente letterario, il punto di partenza di questo rapporto controverso deve essere però anticipato all'inizio del Seicento, quando letteratura e scienza iniziano a percepirsi reciprocamente come saperi distinti dopo millenni di sovrapposizione. Infatti:

«È nel XVII secolo, con la nuova scienza e l'affermazione di una conoscenza autonoma rispetto alla teologia, ai miti e alla magia, che si separano le due aree disciplinari e i rispettivi linguaggi, la descrizione della scienza e la narrazione della letteratura<sup>29</sup>».

Fin dall'età antica, passando attraverso il Medioevo e quell'opera già "enciclopedica" che fu la *Divina Commedia* (capace, pur se limitata a una visione teologica, di racchiudere lo scibile umano e di «costruire un'immagine dell'universo<sup>30</sup>»), la letteratura era apparsa come *la* scienza, l'unica possibilità espressiva con l'incarico di conoscere e descrivere il mondo.

La svolta culturale dei primi decenni del XVII secolo porta la firma di Galileo Galilei (1564-1642): il suo contributo alla storia del pensiero occidentale permise non solo di isolare la scienza, garantendone l'autonomia e la laicità attraverso il metodo, ma anche di indirizzare la letteratura, ormai svuotata del suo compito divulgativo, verso nuove riflessioni a carattere autoreferenziale, come l'estetica o la critica. Tale svolta può essere individuata in un arco temporale ristretto, che occupa la parte più importante e travagliata della biografia galileiana, dal 1610 (pubblicazione del *Sidereus nuncius*) al 1633, l'anno del processo per eresia intentato dal Sant'Uffizio nei confronti dell'astronomo pisano.

Partendo dal dato sensoriale dell'osservazione, potenziato però dal ragionamento intellettuale e da quel ritrovato della tecnica che fu il cannocchiale, Galileo volse lo sguardo al cielo e vi scoprì nuove meraviglie («cose mai viste prima<sup>31</sup>»), come le macchie solari, la superficie irregolare della luna, i satelliti "medicei" di Giove), frutti inattesi e sconvolgenti di una prima convergenza tra intelletto umano, rigore scientifico e perizia artigianale<sup>32</sup>. Lo sguardo dello scienziato, percorrendo la linea focale delle lenti smerigliate, si riempì di nuove immagini celesti, fino ad avvertire tutta l'infinitezza dell'universo: questa estasi "visiva", propria della sensibilità barocca, venne presto compensata da un'angoscia esistenziale causata dalla perdita del primato dell'uomo nell'ordine universale,

---

<sup>29</sup> A. Grandelis, *Convergenze e divergenze. Tra letteratura e scienza*, in *Insegnare letteratura. Teorie e pratiche per una didattica indocile*, a cura di E. Zinato, Bari – Roma, Laterza, 2022, p. 188.

<sup>30</sup> I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra* (1980), Milano, Mondadori, 2023, p. 228.

<sup>31</sup> H. Arendt, *Verità e politica. La conquista dello spazio e la statura dell'uomo*, cit., p. 89.

<sup>32</sup> «I tecnici [...] hanno fatto scendere sulla terra i risultati degli scienziati» (*ivi*, pp. 90-91). Sempre H. Arendt, sull'importanza della tecnica rispetto alla scienza, quindi della pratica operativa rispetto alla teoria astratta: «Nel corso degli ultimi decenni, ogni progresso della scienza, dal momento in cui è stato assorbito nella tecnologia e, in questo modo, introdotto nel mondo fattuale in cui viviamo la nostra vita quotidiana, ha portato con sé una vera e propria valanga di strumenti favolosi e di macchinari sempre più ingegnosi» (*ivi*, p. 96).

inaugurando un'ambivalenza che sarà poi tipica di tutta la modernità. La fondazione della scienza moderna coincise infatti con la rinuncia a qualsiasi forma di antropocentrismo:

«La comprensione della realtà fisica sembra richiedere non solo la rinuncia a una visione del mondo antropocentrica o geocentrica, ma anche una radicale eliminazione di tutti gli elementi e i principi antropomorfici derivanti sia dal mondo dato ai cinque sensi dell'uomo sia dalle categorie inerenti alla mente umana. [...] È stata la gloria della scienza moderna l'essere stata capace di affrancarsi completamente da tali preoccupazioni antropocentriche, e cioè autenticamente umanistiche. [...] [Lo scienziato] è stato anche costretto a rinunciare al linguaggio ordinario che, persino nelle sue più sofisticate raffinatezze concettuali, rimane inestricabilmente legato al mondo dei sensi e al nostro senso comune<sup>33</sup>».

Una gloria apparsa subito effimera: di lì a poco lo scienziato capì invece che non poteva prescindere né dalla sua condizione di essere umano, né dalle categorie del pensiero che organizzavano il suo lavoro, per quanto distaccate e neutre apparissero. L'esercizio, la comprensione e la divulgazione della scienza richiedevano l'utilizzo del linguaggio: questo era ben chiaro a Galileo, che infatti favorì, per la prima volta nella storia della letteratura italiana, la sovrapposizione tra la figura dello scienziato e quella dello scrittore. Se il punto di partenza della conoscenza era il dato sensoriale, il processo relativo a quest'ultima non poteva che essere articolato nel linguaggio:

«Le categorie e le idee della ragione umana hanno la loro sorgente ultima nell'esperienza sensibile e tutti i termini che descrivono le nostre capacità mentali, così come una buona parte del nostro linguaggio concettuale, provengono dal mondo dei sensi e sono usati metaforicamente<sup>34</sup>».

L'opera di Galileo, pioniere di una nuova scienza e di un nuovo modo di scrivere, rappresenta la proficua coincidenza tra i due ambiti:

«In questo modo comincia a delinearsi il forte nesso tra il metodo scientifico, la figura del nuovo scienziato e l'adozione di una precisa forma letteraria, proprio nel momento in cui la condanna dell'ipotesi copernicana favorisce l'aumento delle strategie di dissimulazione nel discorso scientifico per eludere le censure dell'ideologia dominante<sup>35</sup>».

Da un lato, in qualità di scienziato, Galileo era mosso dal desiderio di verificare la teoria eliocentrica esposta dal collega polacco Niccolò Copernico (1473-1543), colui che quasi quattro secoli più tardi,

---

<sup>33</sup> *Ivi*, pp. 79-80.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>35</sup> A. Grandelis, *Convergenze e divergenze. Tra letteratura e scienza*, cit., p. 193.

proprio per aver rovesciato la prospettiva dell'universo e aver così mostrato la piccolezza dell'uomo davanti alla maestosità del cosmo, sarebbe stato il destinatario della famosa "maledizione" di Luigi Pirandello<sup>36</sup>, nonché, a detta di Hannah Arendt, il punto di partenza del declino di un antropocentrismo che poi nel tempo sarebbe stato impossibile resuscitare. La filosofa tedesca si pose infatti una domanda retorica: «Ogni passo avanti della scienza, fin dai tempi di Copernico, non ha forse avuto quasi automaticamente come risultato una diminuzione della sua [dell'uomo, ndr] statura<sup>37</sup>?»

Dall'altro, come scrittore<sup>38</sup>, Galileo indagò a fondo i dispositivi letterati e la loro efficacia: si interrogò sul concetto di retorica (sia come costruzione del testo che facilitasse la comprensione del contenuto, sia come disposizione narrativa che tenesse conto del destinatario), scelse di volta in volta la lingua della scrittura (latino o volgare, a seconda della destinazione testuale), individuò un genere (il *Dialogo*<sup>39</sup>, che permetteva il raggiungimento polifonico della verità), rifletté a lungo sull'introduzione di un lessico specifico (non avendo alle spalle una tradizione di prosa scientifica in volgare) e valutò le diverse possibilità figurali (ironia, parodia, digressione, metafora, aneddoto), ponendole poi in essere nei suoi scritti, di fatto «prose ibride che non hanno un carattere esclusivamente scientifico<sup>40</sup>». La lungimiranza di Galileo, pur avvertita anche in passato, è oggi palese soprattutto a livello didattico, nel momento in cui, sfogliando un'antologia scolastica che teoricamente dovrebbe limitarsi a testi puramente letterari, si incontrano pagine da *Il Saggiatore* (1623), dal *Dialogo* o anche estratti da *Il principe* (1532) di Niccolò Machiavelli: tutte testimonianze di un avvicinamento proficuo tra la scrittura e il mondo filosofico-scientifico, un contatto rivalutato solo di recente dalla critica, ma portatore di innegabili vantaggi conoscitivi e interpretativi.

Il materialismo e la negazione dell'antropocentrismo sono lasciti galileiani che appaiono costanti nell'opera di Giacomo Leopardi (1798-1837), vere e proprie coordinate cartesiane che inquadrano

---

<sup>36</sup> Si fa qui riferimento alla *Premessa seconda* del romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1921) di Luigi Pirandello, dove il protagonista incolpa Niccolò Copernico dell'infima condizione umana. L'autore siciliano avrà più di un debito di riconoscenza nei confronti delle prose galileiane: «La modernità di Galileo consiste anche nell'aver contribuito a dare un diverso significato al riso, come sarà ben chiaro nel Novecento. L'umorismo di Pirandello, figlio dell'ironia galileiana, ne è l'esempio più evidente» (*ivi*, p. 196).

<sup>37</sup> H. Arendt, *Verità e politica. La conquista dello spazio e la statura dell'uomo*, cit., p. 93. Anche Alberto e Anna Oliverio individuano in Copernico il punto di partenza di un processo antiantropocentrico che si sarebbe poi articolato in altre tappe fondamentali, quali l'evoluzionismo e la psicanalisi: «Si può sostenere che Freud abbia concluso un processo storico che con Copernico aveva rimosso la Terra e l'uomo dal centro dell'universo, che con Darwin aveva spodestato l'uomo da creatura privilegiata sulla Terra e che con Freud stesso aveva sottratto all'uomo il dominio della sua volontà, rendendolo schiavo delle sue pulsioni e minando il concetto tradizionale di anima e di libero arbitrio» (Alberto Oliverio – Anna Oliverio, *La scienza e l'immaginario. Un'introduzione*, cit., p. 105).

<sup>38</sup> «Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro, ma con una coscienza letteraria, con una continua partecipazione espressiva, immaginativa, addirittura lirica» (I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 227-228).

<sup>39</sup> Il titolo completo della più importante opera letteraria di Galileo Galilei recita: *Dialogo di Galileo Galilei linceo, dove ne i congressi di quattro giornate si discorre sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano* (1632).

<sup>40</sup> A. Grandelis, *Convergenze e divergenze. Tra letteratura e scienza*, cit., p. 189.

tutte le fasi del pensiero e della poetica del recanatese, a partire da quella *Storia dell'astronomia* (1813) che può vantare un autore ancora adolescente e in cui i riferimenti a Galileo (e a Copernico) appaiono numerosi, per proseguire con la *Crestomazia della prosa* (1827), opera in cui l'accademico linceo è l'autore più citato. Per Leopardi il padre del metodo scientifico era un maestro di scrittura e di stile, soprattutto quello multiforme del *Dialogo*, i cui dispositivi letterari (immagini figurali, sarcasmo, satira, polemica, straniamento prospettico) vennero trasfusi in vari passaggi delle *Operette morali* (1827): la più importante opera della prosa leopardiana, infatti, decise di chiamare direttamente in causa i due astronomi che avevano affossato il geocentrismo.

*Il Copernico* è il titolo di un dialogo che introduce la parte finale delle *Operette*: vi si immagina che all'astronomo polacco venga dato il compito di motivare la Terra a inseguire il Sole, convincendola ad abbandonare una comoda e millenaria immobilità. Il protagonista, in rappresentanza dell'intera umanità, si assume così la responsabilità di innescare il moto dei corpi celesti: una scelta coraggiosa, che da un lato nobilita l'agire umano, ormai escluso da qualsiasi conforto provvidenziale, dall'altro rappresenta il definitivo ribaltamento del paradigma cosmologico, con annessa perdita della centralità dell'uomo nel grande disegno dell'universo.

Galileo compare invece, sempre nelle *Operette* leopardiane, come fonte indiretta nel *Dialogo della Terra e della Luna*. In questo testo la ricerca della verità, perseguita attraverso un dibattito simile a quello intessuto nel 1632 tra Sagredo, Salviati e Simplicio, verte sulla natura della Luna, sui suoi abitanti e sui suoi misteri, come il leggendario e ariostesco deposito degli oggetti smarriti.

In una tesi di laurea che individua il proprio oggetto di studio nella letteratura italiana contemporanea, Galileo Galilei e Giacomo Leopardi potrebbero apparire come agenti intrusi, per quanto illustri; ma alla luce del fatto che la prospettiva qui assunta è quella di indagare le oscillazioni (in termini di avvicinamento e allontanamento) tra letteratura e scienza, essi appaiono come punti di riferimento inevitabili, come luoghi d'origine evidenti, come "convitati di pietra" che non si può fare a meno di far accomodare. Essi inoltre potrebbero essere eletti a ideali rappresentanti dei due estremi – convergenza e divergenza – dell'ambito di osservazione: Galileo rappresenta la possibilità della convergenza, grazie allo sforzo di sovrapporre il rigore scientifico all'artificiosità della scrittura, mentre Leopardi incarna la divergenza nel momento in cui, pur assimilando la lezione dei padri della rivoluzione copernicana, avverte che la matematica e la geometria non possono essere le sole chiavi di lettura della natura, la quale necessita anche di un punto di vista umanistico (e quindi strettamente letterario) per poter essere colta in tutta la sua potenza.

Arrivando infine al Novecento italiano, al termine di una parabola lunga più di tre secoli, il confronto-scontro tra scienza e letteratura trova gli interpreti più recenti, scrittori che conoscono – alcuni addirittura studiano – le discipline scientifiche e ne apprezzano i traguardi, sia teorici che pratici.

Partendo dalla convinzione che i punti di vista della tecnica e della tecnologia non possano essere esclusi nella lettura della contemporaneità, ogni intellettuale poi, non solo a livello di poetica ma anche di singola opera, decide di incanalare il proprio pensiero in una proposta convergente o divergente, a seconda della sfumatura con cui vuole indagare la complessità del reale. Uno studio critico della distanza, più o meno accentuata, tra scienza e letteratura italiana nel corso del XX secolo può soffermarsi su un ristretto numero di scrittori del canone, individuati a scopo esemplificativo; alcuni tendenzialmente più convergenti, come Primo Levi e Italo Calvino, altri più inclini alla divergenza, come Paolo Volponi e Dino Buzzati.

*Storie naturali* (1966) è il primo esempio di convergenza scientifico-letteraria nella produzione di Primo Levi (1919-1987). In tal senso il titolo (ripreso dalla *Naturalis historia* di Plinio il Vecchio) è già significativo, unendo la dimensione della narrazione storica a quello della descrizione naturale; un intento che venne poi confermato da Italo Calvino, quando definì i quindici racconti della silloge come testi “fantabiologici<sup>41</sup>”, con un accostamento talmente indovinato (formato dalla crasi tra “fantasia” e “biologia”) da essere inevitabilmente convergente. Molti brani di questo macrotesto adottano il genere del finto protocollo scientifico, cioè imitano la tipologia testuale della relazione, mostrando una pretesa di oggettività che sembrerebbe allontanarli dalla tradizione letteraria, salvo poi recuperarla attraverso l’utilizzo di dispositivi che la lezione galileiana aveva già dimostrato essere funzionali, come l’ironia e l’umorismo. Un sottoinsieme dei racconti contenuti nelle *Storie naturali* è il cosiddetto “ciclo di Simpson” o “ciclo NAZCA”, dove il ruolo di narratore viene affidato a un personaggio tecnico, il signor Simpson appunto: non uno studioso, non un filosofo, bensì un onesto lavoratore, un uomo pragmatico, il rappresentante di un’industria che realizza prodotti tecnologici. Se la scienza (di volta in volta la biologia, la zoologia o la ben nota chimica) rappresenta per Levi il serbatoio da cui attingere l’impulso narrativo, la perizia artigianale è la “voce narrante” che dispone gli eventi sulla pagina scritta: si tratta, per lo scrittore torinese, di esaltare la dimensione ideale della concretezza, quella in cui la sua *forma mentis* di scienziato si trova maggiormente a proprio agio, quella coincidenza di sforzo manuale e mentale utile ad allontanare lo spettro della smaterializzazione del lavoro, eventualità prospettata dalle diavolerie tecnologiche e dalla velocità del progresso.

Ma l’esempio migliore di *homo faber* uscito dalla penna di Primo Levi risponde al nome di Liberto Fausone, perito tecnico e montatore di gru e ponteggi, collante manifesto (in quanto protagonista onnipresente) tra i racconti che formano *La chiave a stella* (1978). Mentre sono forzatamente bloccati in una sovietica unità di spazio, i due interlocutori – Levi e Fausone – si abbandonano all’artificio del dialogo (già galileiano e poi leopardiano), sommando i loro contributi e le loro esperienze in una piacevole disquisizione sul tema del lavoro. Il lavoro autentico, quello che può davvero nobilitare

---

<sup>41</sup> Cfr. M. Bucciattini, *Pensare l’universo. Italo Calvino e la scienza* (2007), Roma, Donzelli, 2023, p. 50.

l'uomo, non è quello nocivo, ripetitivo e alienante imposto dal fordismo, in cui l'operaio è prigioniero alla catena di montaggio, bensì quello descritto dal narratore e che questi si vanta di professare in giro per il mondo: un lavoro attivo, inventivo e smussato da continui aggiustamenti. Ne *La chiave a stella* la convergenza tra le discipline lavora su un doppio livello: il primo riguarda il confronto tra l'impegno intellettuale dello scrittore (Levi) e quello manuale del perito (Faussone), spesso avvicinati al punto da riconoscere alcune tendenze comuni, come l'esercizio della creatività (anche se operata a diversi livelli e con diversi componenti) o il desiderio di giungere alla gratificante soddisfazione di un lavoro "ben fatto". Una seconda possibilità di intersezione riguarda invece il linguaggio: lo stretto dialogo, vera e propria struttura portante dei racconti, alterna con efficacia lo stile di Levi (sintetico, timido, colto) e quello di Faussone (esuberante, ricco di tecnicismi e dialettismi, ripetitivo), fino a fonderli in una complementarietà che appare infine irrinunciabile.

L'ultimo testo che permette di giustificare in Levi la volontà di una convergenza scientifico-umanistica è *Il sistema periodico* (1975). Di nuovo un titolo dal richiamo scientifico, che appare come un "luogo-soglia" su cui soffermarsi: dopo *Storie naturali* (che richiama la natura, ossia l'oggetto per eccellenza dell'osservazione scientifica) e *La chiave a stella* (l'utensile con cui il lavoratore esprime la sua perizia), *Il sistema periodico* rimanda alla tavola compilata nel 1869 dal russo Dmitrij Mendeleev, un casellario in cui gli elementi sono disposti in base alla massa atomica crescente: di fatto l'abecedario dei chimici e quindi dello stesso Levi. Ognuno dei sedici racconti ha come titolo il nome di un elemento, le cui caratteristiche fisico-chimico-reattive possono essere poste in parallelo agli episodi della vita dell'autore (questo accade in undici brani, mentre gli altri cinque sono di pura invenzione): la tabella periodica sembra quasi dispiegarsi in una sorta di ritmo poetico, offrendo numerose possibilità di innesco della narrazione. Nozioni scientifiche e ricordi del passato si ibridano in una scrittura di finzione:

«La chimica offerse a Primo Levi un campo di analogie, di modelli di pensiero e di scrittura, e anche, come lui stesso ha dichiarato, di metafore, con ciò confermando che tra chimica e letteratura si può creare un'alleanza particolarmente significativa<sup>42</sup>».

La componente autobiografica rilevata ne *Il sistema periodico* può permettere, in quanto tratto comune, il passaggio dal contributo letterario di Primo Levi a quello di Italo Calvino (1923-1985), autore individuato come prossima tappa di questo *excursus* scientifico-umanistico calato nella tradizione italiana: infatti *La giornata di uno scrutatore* (1963) è un romanzo breve la cui ideazione scaturì dalla duplice esperienza dello scrittore sanremese in qualità di membro di seggio elettorale, in

---

<sup>42</sup> R. Ceserani, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, cit., p. 62.

occasione delle votazioni del 1953 e del 1961. Il protagonista Amerigo Ormea incarna l'esercizio scientifico del dubbio; attraverso una diligente pratica di osservazione, gli occhi dello scrutatore cercano di catalogare e di mettere ordine in un luogo affollato e infernale come il Cottolengo di Torino. L'occhio è il senso più attivo, è la porta di accesso privilegiata che permette all'intelletto di proiettarsi verso un mondo di cui si indaga la *visibilità*, tema caro a Calvino, tanto da dedicargli una delle *Lezioni americane* (1988)<sup>43</sup>. Lo sguardo attento di Ormea vigila sulla conformità dei gesti, controlla i documenti dei votanti e verifica la corrispondenza tra le fototessere e i lineamenti delle persone che ha di fronte; ma allo stesso tempo lancia occhiate di sfuggita anche al di fuori della campana di vetro del seggio elettorale, verso un mondo ancora più caotico, la cui irregolarità causa turbamento nel protagonista. Nella *Giornata*, che quindi si presenta al lettore come un testo di riflessioni piuttosto che di eventi, la scienza di riferimento non è più la chimica (come in Levi), ma la biologia unita alla genetica, discipline che permettono a Calvino riflessioni su temi quali la deformità, l'aborto e la sessualità. L'assillante urgenza di ordine che mina la stabilità emotiva del narratore per tutta la durata del romanzo troverà infine sollievo in una doppia soluzione: da un lato l'amore, quello incarnato dagli inservienti e dai familiari che assistono i degenti, dall'altro il lavoro, quello solidale, di gruppo, nella forma di un consorzio umano che permetta ai malati di avvertire la propria importanza, di essere anche loro, pur menomati, rappresentanti dell'*homo faber* leviano. Un secondo testo calviniano in cui il protagonista vive (e subisce) la dimensione di un ragionamento insistito è *Palomar* (1983), altra occasione di convergenza tra scienza e letteratura che si realizza attraverso una scrittura rigorosa, geometrica, avversa a un'astrattezza del linguaggio che in *Esattezza* viene convintamente rifiutata:

«Alle volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze. [...] La letteratura (e forse solo la letteratura) può creare degli anticorpi che contrastino l'espandersi della peste del linguaggio<sup>44</sup>».

Debitore manifesto nei confronti di Galileo, il cui linguaggio figurale e carico di immagini metaforiche viene riconosciuto come il primo storico avversario dell'indeterminatezza del pensiero, Calvino dà credito alla letteratura, ma ne riconosce i limiti: le pretese ideologiche e l'antropocentrismo, ovvero i retaggi di un passato culturale che hanno mostrato l'inadeguatezza della

---

<sup>43</sup> Cfr. I. Calvino, *Lezioni americane* (1988), Milano, Mondadori, 2022, pp. 83-100.

<sup>44</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 60.

scrittura di fronte alla complessità del mondo (metaforicamente resa da Calvino con l'immagine del *labirinto*<sup>45</sup>). L'intellettuale non è indifferente alla velocità del progresso, né ai contributi delle altre discipline:

«Ciò che lo affascina sono le infinite domande che la nuova dimensione della realtà sta a tutti ponendo, a cominciare proprio dalle trasformazioni che le recenti realizzazioni scientifiche e tecnologiche avrebbero prodotto nella vita degli uomini e, in particolare, nel modo di rappresentare il mondo<sup>46</sup>».

Si avverte il bisogno di una *nuova* letteratura, «di una rottura nella tradizione della narrativa italiana compiuta nel segno di un nuovo e originale approccio alla realtà<sup>47</sup>», la cui possibilità di affermazione necessita di un *nuovo* nutrimento, rintracciabile nella scienza:

«Per Calvino la scienza non è mai termine di un *rapporto*. La sua forma di letteratura impura non è quella di Primo Levi. Diversamente da Levi, non stabilisce nessun incrocio tra pensiero e pratica scientifica da una parte ed esperienza letteraria dall'altra: per lui esiste sempre e soltanto la letteratura. Quando s'interroga su questioni che hanno a che fare con l'astronomia, la biologia, l'ottica, la termodinamica, scrive di letteratura. [...] Calvino si occupa di scienza non perché è interessato alla scienza in quanto tale (e lo stesso si potrebbe dire per l'arte, la filosofia, l'antropologia, la linguistica). Se ne occupa perché [...] non può non occuparsi delle immagini del mondo che la scienza produce e dei linguaggi che impiega nel produrle<sup>48</sup>».

Calvino persegue l'obiettivo di conciliare «i due più potenti strumenti della conoscenza sviluppati dall'*homo sapiens*: la cultura umanistica e quella scientifica<sup>49</sup>». Questo percorso di ricerca lo porta a rintracciare nei traguardi scientifici (dalla regola matematica alla formula chimica, dalla gravitazione tra i corpi celesti alla cibernetica) quella nuova possibilità propulsiva di cui la letteratura deve approfittare: «Cerco nella scienza alimento per le mie visioni in cui ogni pesantezza viene dissolta<sup>50</sup>». Infatti:

---

<sup>45</sup> Cfr. I. Calvino, *La sfida al labirinto*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 101-119.

<sup>46</sup> M. Bucciantini, *Pensare l'universo. Italo Calvino e la scienza*, cit., p. 17.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>48</sup> *Ivi*, pp. 4-6. In termini di convergenza specifica tra matematica e letteratura, Calvino fu attivo collaboratore dell'OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle – Officina di Letteratura Potenziale), cenacolo fondato nel 1960 da François Le Lionnais e Raymond Queneau, in cui gli scrittori praticavano l'arte combinatoria di sottoporre i propri scritti a restrizioni o a logiche di tipo matematico. Calvino lo descrisse come un luogo in cui si esercitava «il divertimento, l'acrobazia dell'intelligenza e dell'immaginazione» (I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 227).

<sup>49</sup> A. Prencipe – M. Sideri, *Il visconte cibernetico. Italo Calvino e il sogno dell'intelligenza artificiale*, Roma, LUISS University Press, 2023, p. 32.

<sup>50</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 12.

«Per Calvino, la poesia non è insita solo nello slancio verso l'ignoto, ma nelle conquiste stesse, nella possibilità di ripensare il cosmo e di stabilire un nuovo rapporto tra uomo e universo<sup>51</sup>».

La dicotomia, che alcuni vorrebbero insanabile, tra linguaggio letterario (autoreferenziale e sempre intenzionalmente espressivo) e scientifico (neutro e necessario ai fini della descrizione della realtà esterna) può trasformarsi in conciliazione e reciproco beneficio:

«Il discorso scientifico tende a un linguaggio puramente formale, matematico, basato su una logica astratta, indifferente al proprio contenuto. Il discorso letterario tende a costruire un sistema di valori, in cui ogni parola, ogni segno è un valore per il solo fatto d'essere stato scelto e fissato sulla pagina. Non ci potrebbe essere nessuna coincidenza tra i due linguaggi, ma ci può essere (proprio per la loro estrema diversità) una sfida, una scommessa tra loro. In qualche situazione è la letteratura che può indirettamente servire da molla propulsiva per lo scienziato: come esempio di coraggio nell'immaginazione, nel portare alle estreme conseguenze un'ipotesi, ecc. E così in altre situazioni può avvenire il contrario<sup>52</sup>».

Il punto di arrivo è la letteratura "cosmica", come venne battezzata da Calvino, una letteratura *innestata* nella scienza, un'intuizione botanica (che agli occhi dello scrittore, figlio di un agronomo, doveva apparire fattibile ed efficace) da cui far germogliare una possibilità inedita di scrittura, capace di dare forma e ordine a una materia altrimenti destinata all'entropia:

«L'invenzione di una letteratura cosmica sarà dunque la sua risposta alla sfida lanciata dal labirinto-mondo. Prima le *Cosmicomiche* e *Ti con zero*, poi *Le città invisibili* e *Il castello dei destini incrociati*, infine *Palomar*: queste saranno le sue vie d'uscita<sup>53</sup>».

La prosa calviniana diventa progressivamente neutra, materialistica e "de-umanizzata" alla maniera di Leopardi, espressione della condizione umana ma non della sua esaltazione, perché l'errore dell'antropocentrismo non deve più ripetersi. Il recanatese è sempre un appiglio solido per il sanremese:

«Dunque Leopardi, che avevo scelto come contraddittore ideale della mia apologia dell'esattezza, si rivela un decisivo testimone a favore... Il poeta del vago (termine considerato poco prima come sinonimo di

---

<sup>51</sup> R. Maggiore, *Dialogo tra Buzzati, Leopardi e la luna. Strategie ironiche ed eloquenti in alcuni articoli di argomento lunare*, cit., pp. 48-49.

<sup>52</sup> I. Calvino, *Due interviste su scienza e letteratura*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 232-233.

<sup>53</sup> M. Bucciattini, *Pensare l'universo. Italo Calvino e la scienza*, cit., p. 45.

“indefinito”, ndr) può essere solo il poeta della precisione, che sa cogliere la sensazione più sottile con occhio, orecchio, mano pronti e sicuri<sup>54</sup>».

Tornando così a *Palomar* e ricorrendo a una citazione lunga ma esaustiva, è lo stesso Calvino a spiegare come il testo rappresenti il punto di arrivo (e di convergenza) di una decennale alternanza tra due posizioni del pensiero umano, quello libero *dal* mondo e quello imbrigliato *nel* mondo:

«In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due diversi tipi di conoscenza: una che si muove nello spazio mentale d’una razionalità scorporata [...]; l’altra che si muove in uno spazio gremito d’oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole [...]. Sono due diverse pulsioni verso l’esattezza che non arriveranno mai alla soddisfazione assoluta [...]. Tra queste due strade io oscillo continuamente e quando sento d’aver esplorato al massimo le possibilità dell’una mi butto sull’altra e viceversa. Così negli ultimi anni ho alternato i miei esercizi sulla struttura del racconto con esercizi di descrizione, arte oggi molto trascurata. Come uno scolaro che abbia avuto per compito “Descrivi una giraffa” o “Descrivi il cielo stellato”, io mi sono applicato a riempire un quaderno di questi esercizi e ne ho fatto la materia di un libro. Il libro si chiama *Palomar* ed è uscito ora in traduzione inglese: è una specie di diario su problemi di conoscenza minimali, vie per stabilire relazioni col mondo, gratificazioni e frustrazioni nell’uso del silenzio e della parola<sup>55</sup>».

Passando ora alla possibilità della divergenza, che in uno scrittore può arrivare a contrapporre anche in modo spigoloso l’anima letteraria e quella scientifica, essa trova la migliore espressione novecentesca nell’opera di Paolo Volponi (1924-1994). La critica ha riconosciuto a questo scrittore, umanista di formazione post-ermetica, il merito di aver importato nella prosa uno stile rimasto comunque poetico per l’alto tasso di figuralità, di aver dato forma a un linguaggio più metaforico e allusivo rispetto a quello di Levi e Calvino, dai quali lo separò anche la predilezione per il genere del romanzo, scelta poco esercitata da questi ultimi e invece indagata da Volponi su consiglio di Pier Paolo Pasolini. La divergenza stilistica e formale tra linguaggio letterario e scientifico affonda in radici autobiografiche: Volponi era un dirigente dell’industria Olivetti con sede a Ivrea (TO), quadro di un’azienda che, nel panorama produttivo italiano del secondo dopoguerra, rappresentò un caso atipico ed encomiabile. Fondato da un uomo colto, lungimirante e attento ai bisogni dei suoi sottoposti come Adriano Olivetti, il marchio omonimo si impegnò a rispettare un coraggioso piano industriale basato sulla convergenza culturale, sul connubio tra l’esigenza del profitto e l’avanguardia artistica,

---

<sup>54</sup> I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 63.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 74.

con risultati che permettono ancora oggi ad alcune calcolatrici o macchine da scrivere di essere ammirate nelle teche dei musei di design o di arte contemporanea.

Volponi parte dall'esperienza diretta di un'industria illuminata, eppure il suo spirito critico e divergente arriva a descrivere un mondo lavorativo malato e nevrotico: il rifiuto del positivismo e dell'ottimismo nel progresso precipitano l'individuo nella paranoia e nell'allucinazione. Quasi *dimezzato* alla maniera calviniana, in questo autore convivono il dirigente diurno (palese, stimato da tutti) e lo scrittore notturno (segreto, difficile da immaginare); da questa spaccatura scaturiscono personaggi nevrotici e animaleschi, nei quali l'irrazionalità eversiva si scontra con la razionalità impiegatizia. Inoltre, sempre da questa divergenza che diffida convintamente della tecno-scienza, emerge un mondo letterario senza speranza, soffocato dallo spettro nucleare e dal dominio capitalista. Volponi conosce il linguaggio scientifico, non lo respinge, né lo ignora; la sua poetica però si rifiuta di considerarlo come lo strumento enumerativo dell'osservatore distaccato (accezione vista in Levi e Calvino). Data la premessa, il linguaggio tende alla figuralità, lo stile si distende in una catena associativa non ordinata, agitata e a tratti ripetitiva. Alla catalogazione Volponi preferisce l'accumulazione, perché il suo scopo come scrittore non è comprendere il mondo, bensì inglobarlo. Nel primo paragrafo sono stati presentati quattro temi letterari che amplificano la divergenza tra scienza e letteratura: l'organizzazione tecnologica dei campi di sterminio, la conquista dello spazio, la deviazione *post-human* e la minaccia atomica. Gli ultimi due sono entrambi contenuti nel romanzo di Paolo Volponi intitolato *Il pianeta irritabile* (1978). Il primo, l'artificio della *desoggettivazione*, cioè della privazione della natura umana, si manifesta nella scelta dei personaggi: tre animali parlanti e un nano deforme, ognuno dei quali porta il suo contributo alla divergenza volponiana. Anno 2293: quattro figure intraprendono un viaggio in una landa desolata e sterilizzata dall'inverno radioattivo. Epistola è un babbuino dalla sessualità incontenibile, un accumulatore di stimoli sensoriali che poi esplodono in atti di violenza e prevaricazione; il corpo, sganciato dalla mente umana a causa della follia, è qui tellurico, potente ed energico, sede di una pulsione ignota sia a Calvino che a Levi. Plan Calcule è un'oca priva di personalità, un "drone" animalesco che mappa la zona, che osserva ma non comprende. Roboamo è un elefante che cita passi della *Commedia* dantesca: rappresenta ciò che resta della memoria del genere umano in epoca post-atomica. La scelta di figure bestiali in qualità di personaggi potrebbe richiamare lo strumento dell'allegoria utilizzato da George Orwell ne *La fattoria degli animali* (1945); ma Volponi non è un favolista, non vuole imitare Esopo o Fedro, non vuole scovare analogie morali tra gli esponenti del regno animale, uomo compreso. Desidera invece dare risalto alle bestie per condannare l'uomo, per azzerarlo, per rendere ancora più straziante la presa di coscienza della sua sconsideratezza, quella che ha nuclearizzato il pianeta. Proprio per questo l'unico personaggio umano del quartetto si allontana violentemente dal canone artistico-letterario della

fierezza, sia fisica sia intellettuale, per rappresentare invece l'assoluta rinuncia a tutto ciò che può essere definito come *umano*: è Mamerte, un nano deforme, piagnucolante e corroso dall'acido fino alle viscere. Pur attualizzato e qui addirittura estremizzato, il radicale rifiuto dell'antropocentrismo appare quindi come una stabile coordinata che attraversa i secoli della letteratura italiana, dalle *Operette morali* di Leopardi a *Il pianeta irritabile* di Volponi.

Il secondo tema divergente, la realizzazione con conseguente utilizzo dell'ordigno nucleare, viene sviluppato dallo scrittore urbinato in una doppia accezione, a testimonianza della sua portata in termini di stimolo letterario e di riflessione antropologica. In primo luogo Volponi utilizza come premessa storica e ideologica al romanzo il contesto socioculturale che ha maggiormente caratterizzato il secondo Novecento, cioè la Guerra Fredda, la rivalità muscolare tra Stati Uniti e Unione Sovietica misurata in virtù del numero di testate atomiche possedute, generando una tensione globale a metà strada tra il ricatto e la deterrenza. In seconda battuta *Il pianeta irritabile* conferisce concretezza letteraria alla distopica – ma plausibile – eventualità di una Terza Guerra Mondiale, che deantropizzerebbe il pianeta Terra e lo lascerebbe in macerie, giustificandone l'*irritabilità*.

Anche l'opera di Dino Buzzati (1906-1972) può rinforzare la possibilità di una divergenza tra scienza e letteratura: le ragioni di questa interpretazione verranno esplicitate nel capitolo successivo.



## CAPITOLO 2

### Dino Buzzati: il modo fantastico e la macchina

#### 2.1. – Cenni biografici

Dino Buzzati nasce nella villa di famiglia il 16 ottobre 1906, in località San Pellegrino, appena fuori Belluno, da genitori di origine veneziana; il padre, Giulio Cesare, è professore di Diritto Internazionale all'Università di Pavia e alla "Bocconi" di Milano, mentre la madre, Alba Mantovani, è la sorella dello scrittore e critico letterario Dino Mantovani. Terzo di quattro fratelli<sup>1</sup>: il più giovane, Adriano, classe 1913, sarà genetista di fama mondiale e figura di sicuro riferimento per l'avvicinamento, da parte del fratello maggiore Dino, a temi e a considerazioni di carattere scientifico. Nel 1920 Buzzati perde il padre<sup>2</sup> e, a parziale compensazione, inizia un percorso di crescita personale che lo porterà a collocare nella figura materna il riferimento affettivo più incrollabile. Proprio alla madre Alba viene associata la prima apparizione di un interesse letterario – leopardiano, nello specifico – nella biografia dell'autore; lo ricorda lo stesso Buzzati nel libro-intervista *Un autoritratto* (1973), compilato dallo studioso francese Yves Panafieu: «Mia mamma mi ha fatto amare fin da bambino Leopardi, per il quale suo fratello le aveva istillato una grande venerazione<sup>3</sup>». Questo interesse giovanile sarebbe poi sfociato, negli anni della maturità, in una profonda ammirazione per il recanatese, considerato da Buzzati come «il maggior poeta italiano dopo Dante e Petrarca. Lui, infatti, ha portato novità nel nostro mondo così schifosamente accademico del principio dell'Ottocento, in cui non si usava più nessuna parola normale<sup>4</sup>». Il ragionamento prosegue affermando che la letteratura italiana sarà sempre debitrice nei confronti di Leopardi e del suo materialismo, inteso come il punto d'origine di una scrittura che finalmente «ha cominciato a portare la poesia dai miti e dalle cose nebulose alla vita pratica<sup>5</sup>».

---

<sup>1</sup> Cfr. L. Viganò (a cura di), *Buzzati. Album di una vita tra immagini e parole* (2006), Milano, Mondadori, 2022, pp. 7-10. Cfr. anche Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. 18.

<sup>2</sup> Cfr. L. Viganò (a cura di), *Buzzati. Album di una vita tra immagini e parole*, cit., pp. 39 e 49.

<sup>3</sup> Dichiarazione di Buzzati in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 23.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 188.

<sup>5</sup> *Ibidem*. Pagine di riferimento per uno studio del rapporto tra Buzzati e Leopardi, in un'ottica di rielaborazione del mito e degli elementi mitici (la Luna, su tutti) in chiave anche parodica, sono in A. Grandelis, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, cit., pp. 67-75.

Agli anni dell'istruzione superiore, soddisfatta presso il liceo "Giuseppe Parini" di Milano<sup>6</sup>, seguono quelli universitari sempre nel capoluogo lombardo<sup>7</sup>; la facoltà è quella di giurisprudenza e il percorso di studi viene sigillato dalla discussione di una tesi intitolata *La natura giuridica del Concordato*<sup>8</sup>. Il 10 luglio 1928<sup>9</sup>, a seguito di regolare domanda di assunzione, Buzzati inizia l'avventura giornalistica presso il *Corriere della Sera*, il quotidiano milanese al quale resterà legato per tutta la vita, scalandone una consistente gerarchia: prima praticante, poi negli anni reporter, cronista, critico musicale e d'arte, redattore interno, addetto al registro delle notizie, elzevirista, inviato speciale, corrispondente di guerra. Il lavoro giornalistico non sarà mai avvertito dal bellunese come un ripiego, bensì come un mestiere a cui dedicare piena dedizione; in Buzzati lo scrittore e il giornalista coesisteranno sempre, addirittura il primo beneficerà del secondo ogni volta che quest'ultimo gli fornirà il materiale cronachistico su cui poi costruire una narrativa d'invenzione. Ne deriva una simbiosi efficace, in cui la penna si ritrova spesso a passare dal buzzatiano «mondo fantastico, ricco di profonde emozioni, ma un po' schematico e generico, alla concretezza della realtà quotidiana e dell'imprevisto che si può nascondere dietro ogni banale episodio di cronaca<sup>10</sup>».

Proprio al «banco redazionale del *Corriere della Sera*<sup>11</sup>» sarebbe nata l'idea di partenza per la stesura de *Il deserto dei Tartari* (1940), il romanzo più noto e studiato di Buzzati; il debutto narrativo era però avvenuto sette anni prima con *Barnabo delle montagne* (1933), seguito da *Il segreto del Bosco Vecchio* (1935), due opere in cui lo scrittore già mostrava la predilezione per le formule dell'onirico e del fiabesco, scelte stilistiche singolari se collocate negli anni '30 del XX secolo, quando l'affermazione del realismo letterario era ulteriormente rinforzata dalla retorica fascista. Alla rigidità intellettuale del Ventennio, ossia di uno dei periodi più ideologizzati della storia culturale italiana, Buzzati contrappone una «sovrana indifferenza<sup>12</sup>», un disimpegno che lo vede nel ruolo di osservatore e narratore, non certo di mentore o vate. La posizione assunta dall'autore bellunese è quella di un volontario isolamento che ne preserva, oltre all'onestà intellettuale, anche la scrittura:

---

<sup>6</sup> Cfr. L. Viganò (a cura di), *Buzzati. Album di una vita tra immagini e parole*, cit., pp. 21 e 24.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 68.

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 95 e 102.

<sup>9</sup> *Ivi*, pp. 85-87. Cfr. anche C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1987, p. 16. Cfr. anche Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 60.

<sup>10</sup> A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974, p. 34.

<sup>11</sup> Testimonianza di Indro Montanelli riportata in R. Battaglia, *Il mistero in Dino Buzzati*, Milano, Rusconi, 1980, p. 75. Cfr. anche L. Viganò (a cura di), *Buzzati. Album di una vita tra immagini e parole*, cit., pp. 137-139. Cfr. anche C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 27.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 30.

«In definitiva, più che inserirlo in tendenze, correnti o gruppi, determinarlo a riconoscersi fra simili, suggerirgli parentele contemporanee tra ideali o ideologie, i libri di Buzzati contribuiscono fin da principio a tenerlo ai margini della società letteraria<sup>13</sup>».

Anche dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale (esperienza che comunque segnerà la poetica dell'autore, aumentando il numero degli interrogativi e l'intensità dell'angoscia rivolta alla condizione umana) Buzzati continua a manifestare il suo disinteresse per le mode o le adesioni culturali; nel 1945, in pieno neorealismo, pubblica un testo che si colloca a metà strada tra la fiaba per bambini e l'allegoria di evasione: *La famosa invasione degli orsi in Sicilia*<sup>14</sup>. Da questo momento in poi l'intento dello scrittore, definito e maturo perché espressione di un intellettuale ormai quarantenne, sarà quello di condurre la pagina oltre la trascrizione del reale, oltre la narrativa cronachistica, per cercare il lato anomalo e irrazionale delle cose, il loro mistero:

«Buzzati scopre l'anormalità: le illogiche presenze, le misteriose minacce, gli inquietanti messaggi, le ipotesi assurde, le insolite immagini, gli strani rumori, i significati ambigui e ambivalenti, la possibilità dell'improbabile, gli orrori del domestico e del naturale, l'assurdo quotidiano, il mondo fantasioso e misterioso che brulica dietro il reale. [...] L'anormalità quindi è l'intuizione-contenuto del mondo narrativo di Buzzati<sup>15</sup>».

La scansione di una sommaria biografia buzzatiana, articolata attraverso la pubblicazione dei soli romanzi, registra la tappa successiva ben quindici anni dopo; nel 1960 esce *Il grande ritratto*, in cui la pulsione fantastica dello scrittore, ormai consolidata, viene contenuta nell'inedita (almeno per Buzzati) cornice del genere fantascientifico:

«*Il grande ritratto* è un romanzo fantascientifico nel quale riaffiorano i soliti temi buzzatiani dell'attesa, del destino, della solitudine; ma il loro veicolo narrativo non è dato dal reale quotidiano bensì dalla fantascienza, la quale, assunta come tale, toglie al racconto quella caratteristica atmosfera buzzatiana, fatta di sospensione, di imprevisti, di allusività<sup>16</sup>».

Nel 1963, a trent'anni esatti dal suo debutto letterario, Buzzati stupisce il pubblico con *Un amore*, la cui trama descrive, con le tinte di un torbido lollismo, il rapporto tra Antonio Dorigo, architetto quasi cinquantenne, e Laide, una giovanissima prostituta. La vicenda sembra quindi rinnegare la poetica

---

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>14</sup> Cfr. L. Viganò (a cura di), *Buzzati. Album di una vita tra immagini e parole*, cit., pp. 190-192.

<sup>15</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981, pp. 19-21.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 139.

dell'invenzione fantastica, alla quale i lettori si erano ormai affezionati, per cedere alle lusinghe di una più facile fruizione editoriale<sup>17</sup>:

«Quindi Buzzati, che sembrava e si era professato inattaccabile dalle mode e dai manifesti letterari, cedeva al richiamo ed all'incanto del neorealismo: messe da parte le favole metafisiche e le situazioni surreali sospese in un'atmosfera senza tempo, narrava [...] una particolareggiata vicenda d'amore di precisa collocazione: la Milano del consumismo e del benessere economico. Nessun elemento della narrativa neorealista sembrava mancare in questo nuovo romanzo di Buzzati<sup>18</sup>».

Nel corso degli anni però la critica ha concordato sul fatto che in questa sede il tema dell'amore, pur appiattito a una dimensione sentimentale e materialistica, arrivi ad assumere comunque una connotazione buzzatiana, «caricandosi di mistero, plusvalenza, doppia verità, e risultando in definitiva cosa assurda ed inquietante<sup>19</sup>». Anche qui, nonostante le premesse non fantastiche, Buzzati oltrepassa la sfera del reale e del possibile, al fine di indagare le deviazioni del tema amoroso: il dubbio, il sospetto e la gelosia. In aggiunta, la presenza in *Un amore* di pagine di narrazione onirica, dove gli elementi si susseguono in maniera caotica e non causale, allontana il testo dalla collocazione neorealista, definendolo invece come il «racconto psicologico di un amore inquietante ed angoscioso<sup>20</sup>».

Nell'*opera omnia* di Dino Buzzati le occorrenze dei romanzi si alternano alle pubblicazioni delle raccolte di racconti: *I sette messaggeri* (1942), *Paura alla Scala* (1949), *Il crollo della Baliverna* (1954), *Sessanta racconti* (1958), *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966), *La boutique del mistero* (1968), *Le notti difficili* (1971).

Compaiono inoltre invenzioni letterarie di corto respiro, come *In quel preciso momento* (1950) ed *Esperimento di magia* (1958), esempi di una scrittura volutamente ridotta a una dimensione diaristica e parcellizzata. In questi titoli lo slancio narrativo è frammentato: piccole soluzioni, rapide occhiate, indagini che si consumano in poche righe o pagine. La lettura mostra un campionario di temi buzzatiani condensati in una forma atomistica, validi e pronti per essere ampliati in altre sedi.

Completano la produzione dello scrittore veneto-milanese alcuni slanci poetici (*Il capitano Pic e altre poesie*, 1965; *Tre colpi alla porta*, 1965; *Due poemetti*, 1967), incursioni teatrali (*Piccola passeggiata*, 1942; *La rivolta contro i poveri*, 1946; *Un caso clinico*, 1953; *Drammatica fine di un musicista*, 1955; *Sola in casa*, 1958; *Il mantello*, 1960; *Un verme al Ministero*, 1960; *La colonna*

---

<sup>17</sup> Cfr. L. Viganò (a cura di), *Buzzati. Album di una vita tra immagini e parole*, cit., pp. 292 e 297-298. Cfr. anche Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 135-141.

<sup>18</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., p. 124.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 125.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 128.

*infame*, 1962; *L'orologio*, 1962; *L'uomo che andrà in America*, 1962; *La fine del borghese*, 1966<sup>21</sup>), sconfinamenti negli iconotesti (*Il libro delle pipe*, 1945; *Egregio signore, siamo spiacenti di...*, 1960; *Poema a fumetti*, 1969<sup>22</sup>; *I miracoli di Val Morel*, 1971) e sporadiche collaborazioni, in qualità di librettista, con compositori quali Riccardo Malipiero e Luciano Chailly<sup>23</sup>.

Dino Buzzati muore il 28 gennaio 1972 in una clinica milanese, consumato da una forma tumorale incurabile.

## 2.2. – La scelta della forma breve

Le righe che chiudono il paragrafo precedente testimoniano, inevitabilmente in modo sommario, l'eterogeneità della produzione letteraria di Dino Buzzati, la versatilità di un intellettuale volutamente desideroso di interpretare tutti i ruoli dell'emittente comunicativo che, ai suoi occhi, apparivano esercitabili: dallo scrittore al drammaturgo, dal poeta al librettista, dal giornalista all'illustratore.

L'approfondimento presentato in questa tesi riguarda la produzione narrativa di Buzzati, escludendo quindi i testi poetici, quelli teatrali e gli altri esperimenti letterari che compongono e sostanziano la bibliografia dell'autore. Anche il Buzzati giornalista è assente in questa sede, una discriminazione resa necessaria sia dall'impossibilità materiale di indagare con attenzione l'imponente mole di articoli destinati alle pagine del *Corriere*, sia dalla volontà di delimitare l'ambito di ricerca al genere letterario del racconto, di quella misura «spesso perfetta<sup>24</sup>» che la critica ha universalmente riconosciuto come la dimensione ideale della narrativa buzzatiana:

«Il suo [di Buzzati, *ndr*] modello narrativo ideale è il frammento, come dimostrano le nutrite raccolte di pezzi, anche brevissimi, nei quali la sospensione del racconto, dall'attacco veloce che immette subito nella vicenda, fino alla sfumata conclusione, che in realtà è un altro punto di partenza, pone spesso in scoperta evidenza la struttura portante della sua figura di scrittore<sup>25</sup>».

---

<sup>21</sup> Cfr. Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 179.

<sup>22</sup> «[*Poema a fumetti* è un'opera] a metà tra il romanzo e il libro d'arte, che lo rende difficile da collocare nelle collane tradizionali. Il primo *graphic novel* italiano» (L. Viganò, *Buzzati. Album di una vita tra immagini e parole*, cit., p. 354).

<sup>23</sup> Dino Buzzati: «[Ciò che mi piace della musica è] il fatto che sia la più astratta delle arti. Ed infatti, quando è meno astratta è meno bella: la musica imitativa è musica di second'ordine, secondo me. La musica non ha per soggetto la pianura, la città, le fontane. Perché allora diventa esercitazione, e sono, queste, esercitazioni di scarsissimo interesse artistico» (Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 35). Cfr. anche L. Chailly, *Buzzati e la musica*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 335-340.

<sup>24</sup> A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., p. 41.

<sup>25</sup> M. Vitta, Introduzione a D. Buzzati, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 2020, p. V.

Tenere separati lo scrittore e il giornalista (e considerare qui solo il primo e non il secondo) non è facile per due ragioni. La prima è di tipo quantitativo-temporale: Buzzati ha firmato pezzi sulle pagine del *Corriere della Sera* per oltre quarant'anni, quindi ignorare i suoi articoli significa non considerare una parte consistente – forse addirittura maggioritaria – della sua scrittura. La seconda motivazione è di natura letterario-generativa: tutti gli studi biografici e testuali concordano sul fatto che spesso i fatti di cronaca, ai quali Buzzati si avvicinava come inviato, in tempi brevi finivano ovviamente riportati sulle colonne del giornale, ma in seguito, dopo un'opportuna rielaborazione unita a una buona parte di invenzione, diventavano il materiale narrativo alla base dei suoi racconti:

«Non si dimentichi che Buzzati, cronista al *Corriere* dal luglio del '28, aveva modo di frequentare la scrittura giornalistica con l'attenzione reverenziale che comporta e, contemporaneamente, di verificare le sfasature e i punti di incrinatura che differenziati tipi di informazione implicano<sup>26</sup>».

Riuscire a tenere sotto contemporanea osservazione gli articoli di giornale e i racconti permetterebbe quindi uno studio comparativo di sicuro interesse: lo stesso oggetto letterario (un personaggio, una situazione, un cronotopo<sup>27</sup>, ecc.) potrebbe essere individuato prima in ambito giornalistico e poi riconosciuto in un successivo slancio narrativo, osservandone l'evoluzione nel passaggio stilistico. Il genere letterario del racconto, oggetto di questa tesi, appare dunque generalmente debitore, almeno a livello di materiale informativo, nei confronti dell'attività giornalistica di Buzzati:

«Dietro questo modello letterario c'è senza dubbio la pratica costante di un giornalismo che vive di immediatezza, ma non per questo rinuncia alla profondità. Il rapporto fra giornalismo e letteratura, in Buzzati, è controverso, visto che non tutti accettano il diretto collegamento che egli stesso ha indicato fra questi suoi modi d'essere, ma lo scambio fra l'uno e l'altro è continuo e consapevole<sup>28</sup>».

Avendo origine nella realtà cronachistica, molti racconti mostrano una connessione con avvenimenti politici, fatti di cronaca, fenomeni di massa. È lo stesso Buzzati ad ammettere questa dinamica:

«C'è effettivamente tutta una categoria di racconti che ho fatti legati alla cronaca. [...] Quando c'era un fatto grosso di cronaca, magari dopo quindici giorni io lo riprendevo e ne facevo un racconto fantastico<sup>29</sup>».

---

<sup>26</sup> I. Crotti, *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Milano, Mursia, 1994, p. 16.

<sup>27</sup> Sul concetto di *cronotopo* si rinvia a M. Bachtin, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979, pp. 231-405.

<sup>28</sup> M. Vitta, Introduzione a D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. VI.

<sup>29</sup> Dichiarazione di Buzzati in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 152.

Buzzati arriva addirittura a utilizzare la professione del giornalista come dispositivo letterario al servizio dello scrittore, forte della congruenza tra le due figure professionali che lui incarna. È il caso di *Viaggio agli inferni del secolo*, il romanzo breve (una quarantina di pagine, suddivise in otto capitoletti) che chiude la raccolta *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966). La vicenda, narrata in prima persona, descrive lo zelo di un cronista che viene inviato dal suo redattore a indagare su un misterioso cunicolo comparso durante i lavori per la realizzazione della metropolitana a Milano, un pertugio che – poi si scoprirà – conduce diritto all’inferno. Quel giornalista è Buzzati stesso (qui dunque nella duplice veste di autore e protagonista), che mette al servizio della narrazione le sue competenze professionali di curioso osservatore e ricostruttore di fatti, come ebbe modo di dichiarare:

«Dal punto di vista narrativo, la prima persona semplifica moltissimo. E intanto, in quel caso lì [appunto la scrittura di *Viaggio agli inferni del secolo*, ndr], per essere più efficace dovevo dare la sensazione che ero andato io a vedere queste cose, che stavano all’estremità di quel passaggio sotterraneo, nella metropolitana. La prima persona, e l’aspetto di una testimonianza giornalistica non potevano se non rafforzare l’efficacia della narrazione<sup>30</sup>».

Il racconto è la misura ideale per la scrittura di Buzzati, il segmento in cui i temi e le suggestioni si esprimono con efficacia, senza la fretta dell’urgenza (tipica del pezzo giornalistico) o senza avere il tempo di annacquare (come potrebbe accadere sulla lunga distanza del romanzo). Epigono di nomi altisonanti del canone letterario, quali Giovanni Boccaccio, Giovanni Verga e Luigi Pirandello, Buzzati si inserisce a pieno titolo in quella «tradizione novellistica, che nella letteratura italiana, dal *Novellino* del Duecento sino ad oggi, costituisce una delle linee forti della creatività letteraria, con esempi mirabili in tutti i secoli, Ottocento compreso, e che nel Novecento invece si attenua. Buzzati, al contrario, in alcune novelle raggiunge un equilibrio davvero mirabile, per cui si può parlare di capolavori<sup>31</sup>». Quasi unanime è il parere degli studiosi nel descrivere Buzzati come un «mago della composizione breve, del pezzo che risolve in un veloce numero di pagine il suo assunto e il suo effetto<sup>32</sup>». Non mancano però voci discordanti, che hanno interpretato la predilezione buzzatiana per il racconto come un limite della sua poetica; Alberto Frasson, per esempio, accusa questa scelta stilistica di essere eccessivamente standardizzata, di presentarsi con una struttura narrativa ripetuta e ripetitiva, in cui gli snodi della trama si collocano in maniera prevedibile:

---

<sup>30</sup> *Ivi*, p. 167.

<sup>31</sup> A. Arslan, *Dino Buzzati. Tra fantastico e realistico*, in «Ghirlandina. I classici italiani del Novecento», Modena, Mucchi, 1993, p. 29.

<sup>32</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 64.

«Buzzati aveva il respiro breve, un respiro che gli consentiva con notevoli difficoltà il cemento più impegnativo del romanzo<sup>33</sup>».

E quando poi effettivamente lo scrittore presenta al pubblico un romanzo, prova letteraria evidentemente più prestigiosa agli occhi di Frasson, il giudizio del critico comunque non si ammorbida:

«L'edificio narrativo di un romanzo, pure costruito con pazienza e con perizia, finisce per essere composto da una serie di tessere e di frammenti, legati fra loro dalla volontà dell'artefice<sup>34</sup>».

Le raccolte di racconti punteggiano gli anni della scrittura buzzatiana; cinque sono sillogi di brani mai pubblicati prima (anche se già comparsi, nella maggior parte dei casi, sulle pagine del *Corriere*): *I sette messaggeri* (1942), *Paura alla Scala* (1949), *Il crollo della Baliverna* (1957), *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966) e infine *Le notti difficili* (1971). A queste vanno aggiunte le due raccolte dichiaratamente antologiche: *Sessanta racconti* (1958) e *La boutique del mistero* (1968). Sommando il numero dei brani contenuti nei primi cinque titoli si ottiene un totale di 176; a questi – ma qui il criterio diventa soggettivo – si possono aggiungere quei testi che, pur appartenendo ad altre pubblicazioni come *In quel preciso momento* (1950), *Esperimento di magia* (1958) ed *Egregio signore, siamo spiacenti di...* (1960) e partendo dalla brevità del frammento o dell'aforisma, vengono dilatati da Buzzati in termini quantitativi, fino a raggiungere una dimensione avvicinabile a quella del racconto. In questo modo diventano oltre 200 (valore puramente indicativo, non preciso) le apparizioni testuali inseribili nella mole dei racconti buzzatiani: un numero che rinforza, agli occhi del lettore e della critica, la predilezione del bellunese per questa forma espressiva.

Di conseguenza la misura del racconto sarà anche la collocazione privilegiata in cui rintracciare con maggiore frequenza l'intenzione comune che attraversa tutta l'eterogenea *opera omnia* di Buzzati: quella «dell'emozionare e del divertire, dell'accattivarsi il lettore trasportandolo in un mondo fantastico, pur facendolo rimanere nell'impressione di assistere alla realtà<sup>35</sup>». In una delle rare dichiarazioni di poetica rilasciate da Buzzati è contenuto il desiderio che sottende la sua scrittura:

«Come principio generale [la letteratura] deve secondo me *divertire e possibilmente commuovere*. Divertire nel senso classico, nel senso etimologico, quello della parola latina “divertere”, che significa “portare

---

<sup>33</sup> A. Frasson, *Dino Buzzati*, Padova, Edizioni Del Noce, 1982, p. 14.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>35</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 9.

fuori”, “distrarre”, fare sì che l’uomo, quando legge, dimentichi le sue preoccupazioni, le cure della vita e che venga portato in un mondo fantastico, o per lo meno, diverso dal suo<sup>36</sup>».

Il ragionamento è chiaro: la letteratura deve *divertire*, ossia allontanare, estraniare, appunto *divergere*. Inizialmente il lettore è immerso nella realtà delle cose, nella concretezza, in un mondo razionale in cui l’oggettività della scienza consente ogni spiegazione. Poi, più o meno inaspettatamente, la realtà collassa e subito il pensiero attraversa la materialità per iniziare l’esplorazione del territorio del fantastico. Nell’intenzione del bellunese il racconto si presenta come principale campo di sperimentazione, come oggetto letterario dominante: sia quantitativamente, visto il numero delle occorrenze, sia qualitativamente, come luogo privilegiato di una poetica in cui lo scrittore elabora la propria possibilità *divergente*. Se il racconto buzzatiano fosse un’equazione, il passaggio dalla realtà al fantastico ne sarebbe la costante:

«Ad un certo punto, con discorsiva naturalezza, l’autore trasferisce il racconto dal piano della cronaca realistica, ovvero dalla registrazione di un fatto, ad un piano fantastico e surrealistico, cioè allo svolgimento ipotetico ed assurdo che il fatto stesso può assumere, anche se lo stile rimane sempre scrupolosamente legato alla quotidianità<sup>37</sup>».

Scivolare dalla *realtà* alla *surrealtà* è inevitabile; procrastinabile forse, ma certo e collocato *in quel preciso momento* (espressione che, non casualmente, dà il titolo a un’ulteriore raccolta buzzatiana), l’attimo scelto dallo scrittore in cui «accade una cosa imprevista, o non accade qualcosa di pazientemente atteso<sup>38</sup>». Il lettore attento e assiduo si accorge presto che è la congiunzione avversativa “eppure” il connettivo prediletto per indicare il frangente in cui la narrazione si smarca dalla realtà, la frattura tra la situazione normale e quella abnorme:

«*Eppure* è uno dei vocaboli che segnano di norma nello scrittore il passaggio dal ragionamento normalmente plausibile agli avvenimenti improbabili<sup>39</sup>».

«Linguisticamente la parola *eppure* ha la funzione di un cosmico *buco nero*: spalanca una nuova dimensione nel tempo e nello spazio, apre la strada ad un sesto senso: e cose, immagini, avvenimenti usuali e banali assumono significati allusivi, forme caleidoscopiche, colori indefinibili e spettrali, divenendo realtà ambigue ed inquietanti<sup>40</sup>».

---

<sup>36</sup> Dichiarazione di Buzzati in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 205 (i corsivi sono originali).

<sup>37</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., p. 26.

<sup>38</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 75.

<sup>39</sup> A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., p. 75.

<sup>40</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., p. 28.

Gli anni del giornalismo hanno sicuramente affinato lo sguardo di Buzzati, tanto da dargli la possibilità di immaginare “tagli” prospettici in ogni luogo, uscite di sicurezza dalla realtà, nuove ipotesi semantiche. Un atteggiamento indagatore che Mario Mignone ha efficacemente definito «vista radiografica»; come i raggi X impattano la superficie della pelle e la penetrano, mostrando al tecnico radiologo lo stato delle ossa e dei tessuti, così lo sguardo di Buzzati si appoggia sugli oggetti o sui fatti per scavarli e mettere a dimora, al loro interno, i semi del modo fantastico:

«È interessante considerare come Buzzati riesca a creare tali situazioni di thrilling senza nessuno di quelli che sono gli elementi tradizionali di una letteratura del terrore, ma soltanto dando misteriosi significati alle cose o cogliendo, con una specie di seconda vista o di vista radiografica, voci e immagini allusive nel reale quotidiano, energie e flussi che ancora si nascondono nelle cose intorno a noi<sup>41</sup>».

Concludendo, la narrazione fantastica rappresenta l’apice qualitativo della scrittura buzzatiana; esso, numeri alla mano, si manifesta soprattutto nella dimensione del racconto:

«Molto spesso i suoi [di Buzzati, *ndr*] racconti hanno inizio da un normale aspetto o momento della vita di ogni giorno e con mezzi linguistici raffinati egli si impadronisce del lettore e lo conduce in un mondo al limite fra la cosiddetta realtà e il fantastico, senza che il lettore si accorga che il mondo reale è già lontano<sup>42</sup>».

Il modo fantastico viene spesso attivato da un elemento di *divergenza*, un “interruttore” quasi sempre identificabile in un oggetto che lo scrittore sceglie tra quelli che compongono la sua quotidianità o il suo immaginario, e che viene caricato di questa responsabilità narrativa:

«Non bisogna dimenticare che l’oggetto è il miglior portatore del soprannaturale: c’è facilmente nell’oggetto una perfezione e insieme un’assenza di origine, una chiusura e una brillantezza, una trasformazione della vita in materia (la materia è assai più magica della vita), e per dir tutto un *silenzio* che appartiene all’ordine del meraviglioso<sup>43</sup>».

---

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 87. «[Buzzati parte] dal reale quotidiano, dai luoghi comuni che poi, per una specie di visione radiografica, assumono aspetti nuovi, se non impossibili nella logica comune e nelle leggi naturali, tali nella intimità mai sufficientemente esplorata del pensiero, nei meandri dell’inconscio usualmente represso» (*ivi*, p. 31). E ancora: «[Buzzati possiede] un modo particolare di intuire il reale, fatto di trepidazione ansiosa, di sospensione misteriosa, di capacità di vedere, quasi radiologicamente, gli oscuri recessi delle cose, il loro improbabile futuro» (*ivi*, p. 60).

<sup>42</sup> A. Lagoni Danstrup, *Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, cit., p. 143.

<sup>43</sup> R. Barthes, *Miti d’oggi* (1957), Torino, Einaudi, 2016, p. 147.

In questa tesi si vuole osservare come la divergenza buzzatiana si collochi, tra le tante possibilità, anche nell'oggetto "macchina", nelle tre declinazioni che occuperanno i prossimi capitoli: l'automobile, l'intelligenza artificiale e l'arma atomica. Questa scelta, pur mantenendo la misura breve del racconto come oggetto di studio privilegiato, determinerà alcuni inevitabili sconfinamenti nel romanzo: *Il grande ritratto* (1960) e alcune pagine da *Un amore* (1963), infatti, presentano il tema della macchina e possono contribuire alla presente indagine.

### 2.3. – Una scrittura fantastica ed esistenzialista

«Si dice 'fantastico' un testo nel quale compare un oggetto o un essere o un evento soprannaturale, e in cui tale *apparizione* (in senso lato) è il tramite di una percezione 'conflittuale' – che mette l'uno contro l'altro il mondo delle nostre certezze quotidiane e il mondo dell'impossibile<sup>44</sup>».

«Intendiamo comunemente per *fantastico* il luogo spettacolare dello stupore e del turbamento di fronte a fatti inspiegabili e inquietanti o apparizioni irreali e paurose, lo spazio libero dell'invenzione, l'estremo limite della fantasia e del senso, il mondo illogico del caso e delle coincidenze fatali, il regno dell'impossibile, che si discosta dall'esperienza consueta e dalla norma<sup>45</sup>».

Queste due definizioni introducono al modo fantastico, una possibilità letteraria alla quale la critica ha attribuito sia precise origini storiche (collocabili alla fine del XVIII sec.), sia il merito di essere stata la prima ed efficace contrapposizione alla «classicità e [al] razionalismo cartesiano<sup>46</sup>» che avevano caratterizzato il gusto letterario europeo nel Settecento. La riflessione sul fantastico interessa quindi gli ultimi due secoli, occupando prima un Ottocento a carattere *poetico*, in cui gli stessi autori si sono interrogati sulle peculiarità di questa scelta stilistica, per passare poi a un Novecento *teorico*, in cui la speculazione letteraria è stata lasciata ai critici, mentre gli scrittori si sono dedicati esclusivamente alla produzione. Tra i due periodi emerge anche una differenza a livello di tematiche fantastiche, legate ai due diversi contesti socio-culturali:

«[Gli storici della letteratura] distinguono un *fantastico* dell'Ottocento da un *fantastico* novecentesco e contemporaneo, opponendo alla fede in un aldilà spirituale o spiritistico, demoniaco o superstizioso, un

---

<sup>44</sup> S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza, 2000, p. 14.

<sup>45</sup> N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, p. 9.

<sup>46</sup> S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., p. 8.

aldilà interiore, psicopatologico e inconscio, alle aperture magiche e fiabesche contro lo scientismo positivo, i sussulti della solitudine odierna di fronte a un mondo tecnologico. I contenuti sono scelti tra quelli che offre la cultura del tempo, come le giustificazioni prendono a prestito le ideologie psicologiche o sociologiche o politiche del momento<sup>47</sup>».

Anche Italo Calvino precisa la differenza tra il fantastico dell'Ottocento e quello del Novecento:

«Il fantastico dell'Ottocento, prodotto raffinato dello spirito romantico, è entrato presto nella letteratura popolare. Nel Novecento è un uso intellettuale (e non più emozionale) del fantastico che si impone: come gioco, ironia, ammicco, e anche come meditazione sugli incubi o i desideri nascosti dell'uomo contemporaneo<sup>48</sup>».

Basterebbero le voci appena riportate per capire quanto la discussione teorica sul modo fantastico si sia manifestata per decenni come un ginepraio intellettuale di difficile soluzione<sup>49</sup>. Un contributo illuminante – e, di lì a poco, imprescindibile – in tal senso venne pubblicato nel 1970: si tratta del saggio *La letteratura fantastica*, del filosofo bulgaro Tzvetan Todorov. Sostenitore dello strutturalismo, l'autore argomenta e sostiene, sulla base di precisi meccanismi narrativi, l'esistenza di uno specifico genere fantastico, con piena dignità letteraria, leggi proprie e strumenti adeguati per interpretarlo. La critica è apparsa generalmente concorde nell'attribuire a Todorov il merito di aver creato «le condizioni di un interesse rinnovato per il fantastico, che da allora non si è mai spento<sup>50</sup>». Nel testo si espone la teoria dell'*esitazione*, il brevissimo momento narrativo in cui un personaggio «esita, si chiede (e il lettore con lui) se ciò che gli accade è vero, se quello che lo circonda è proprio realtà, oppure se si tratta semplicemente di un'illusione che qui assume la parvenza di un sogno<sup>51</sup>»:

«In un mondo che è sicuramente il nostro, quello che conosciamo, [...] si verifica un avvenimento che, appunto, non si può spiegare con le leggi del mondo che ci è familiare. Colui che percepisce l'avvenimento deve optare per una delle due soluzioni possibili: o si tratta di un'illusione dei sensi, di un prodotto dell'immaginazione, e in tal caso le leggi del mondo rimangono quelle che sono, oppure l'avvenimento è realmente accaduto, è parte integrante della realtà, ma allora questa realtà è governata da leggi a noi ignote. [...] Il fantastico occupa il lasso di tempo di questa incertezza; [...]. Il fantastico è l'esitazione provata da

---

<sup>47</sup> N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, cit., p. 51.

<sup>48</sup> I. Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 263.

<sup>49</sup> «Che cosa si debba intendere con l'espressione 'letteratura fantastica', ancora oggi esattamente non si sa: gli studiosi non sono riusciti a mettersi d'accordo, nonostante un dibattito che dura da circa un secolo» (S. Lazzarin, *Fantasma antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, in «Quaderni del Centro Studi Buzzati», Pisa – Roma, Fabrizio Serra, 2008, p. 21).

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica* (1970), Milano, Garzanti, 2023, p. 27.

un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte un avvenimento apparentemente soprannaturale<sup>52</sup>».

I testi del modo fantastico non sono allegorici, non richiedono al lettore lo sforzo dell'interpretazione; la sola condizione del fantastico è l'*esitazione*, l'incertezza di fronte a un elemento inatteso e illogico prima che esso venga catalogato come *strano* o come *meraviglioso*:

«Il fantastico dura soltanto il tempo di un'esitazione: esitazione comune al lettore e al personaggio, i quali debbono decidere se ciò che percepiscono fa parte o meno del campo della realtà quale essa esiste per l'opinione comune. [...] Se [il personaggio] decide che le leggi della realtà rimangono intatte e permettono di spiegare i fenomeni descritti, diciamo che l'opera appartiene a un altro genere: lo strano. Se invece decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso<sup>53</sup>».

Il modo fantastico ha la propria base tematica nel soprannaturale, la cui apparizione viene presentata al lettore come realtà, come parte vera e necessaria del racconto; ciò che è illogico diventa verosimile, cioè «logico, accettabile, convincente, profondamente meditato e necessario<sup>54</sup>». Annoiato da una tradizione plurisecolare che richiedeva alla letteratura (e all'arte in generale) il rispetto del principio imitativo nei confronti della natura, «il fantastico prende l'inverosimile per tema e ne dimostra la verità o almeno la possibilità<sup>55</sup>». In questo modo la narrativa si dispiega in una realtà più ampia, assurda, in cui anche ciò che è strano, illogico e inquietante, diventa credibile; di conseguenza il modo fantastico diventa sede di un conflitto costante tra due paradigmi, di una sovrapposizione tra due livelli di lettura, come afferma Neuro Bonifazi:

«[Il racconto fantastico è] un testo a due facce, a due livelli di necessità: da un lato, la necessità dell'inverosimile, dall'altro la necessità della verosimiglianza. Ogni racconto fantastico è raccontato, nello stesso tempo, almeno due volte, una volta per mettere in evidenza la straordinarietà e inverosimiglianza della finzione, e una volta per ribadire e difenderne la verità intrinseca e misteriosa sotto forma di verosimiglianza e credibilità<sup>56</sup>».

Il critico prosegue:

---

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>54</sup> N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, cit., p. 10.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>56</sup> *Ivi*, pp. 18-19.

«La natura stessa del racconto fantastico ne fa un testo doppio, e non per l'ambiguità tra reale e irreale, ma per la congiunzione e lo scontro di verosimiglianza e di inverosimiglianza, che supera il contrasto tra la fede e la miscredenza, e per il raddoppiamento della stessa narrazione che ha almeno due piani, quello dove l'azione è narrata come straordinaria, eccezionale, soprannaturale, incredibile, ignota e ostile, e quello dove la medesima azione, nello stesso tempo, è narrata come vera, autentica, credibile, necessaria e conosciuta, familiare<sup>57</sup>».

Ricorrere all'assurdo non è un artificio retorico, bensì un elemento costitutivo della struttura stessa della scrittura fantastica: il lettore, percorrendo questo doppio binario, cogliendo questa doppia significazione, accetta le scelte arbitrarie dello scrittore, soprattutto quando questi decide di affidarsi a meccanismi generativi fondati sul soprannaturale, sull'inconscio o sull'errore non calcolato.

Oltre duecento anni di narrazione fantastica hanno permesso di attribuire a questo modo letterario una «sua dimensione, riconoscibile e costante<sup>58</sup>», per cui si può parlare di riferimenti tipicamente fantastici<sup>59</sup>, in termini di temi (la follia, la patologia, le distorsioni spaziotemporali, la morte), personaggi (il fantasma, il diavolo, il doppio), procedure formali (ampio uso della figura retorica del *climax* o gradazione, particolare attenzione ai momenti dell'*incipit* e dell'*explicit*, attivazione della cosiddetta “retorica documentaristica” del fantastico – ossia presentare lo spunto narrativo come fonte di seconda mano, ricavata da lettere o antichi manoscritti).

A differenza del *fantasy*, in cui l'ambientazione narrativa è interamente immaginata *ex novo*, e della fantascienza, dove «il soprannaturale è spiegato in maniera razionale, ma sulla base di leggi che la scienza contemporanea non riconosce<sup>60</sup>», il fantastico è un intento letterario che individua nella realtà concreta il proprio fondamento:

«Il fantastico si fonda sull'analisi razionale, [in esso] gli umori romantici si uniscono al modo di procedere e di analizzare del positivismo, l'evasione e la paura del nuovo si fondono alla fiducia nella scienza. [...] Spesso il fantastico è soltanto un artificio per arrivare ad indicare e a definire meglio ciò che non è fantastico, cioè la realtà<sup>61</sup>».

Data la premessa oggettiva, la proposta fantastica squarcia il mondo tangibile, mette in discussione le leggi della fisica e arriva così a descrivere una realtà *ulteriore*: non una realtà *altra*, ma la realtà di partenza *implementata* da elementi illogici che comunque le appartengono. Diversamente dalla fiaba,

---

<sup>57</sup> *Ivi*, pp. 58-59.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>59</sup> Cfr. S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., pp. 24-25. Cfr. anche T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 111-160.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>61</sup> Alberto Oliverio – Anna Oliverio, *La scienza e l'immaginario. Un'introduzione*, cit., p. 108.

in cui l'uomo avverte la propria incapacità di comprendere la logica meravigliosa della natura, «il racconto fantastico subentra invece quando [l'uomo] dispone di un paradigma scientifico che gli consente di interpretare il mondo che lo circonda – ed è a questo punto che qualsiasi infrazione a quel paradigma diviene fonte di terrore<sup>62</sup>». Il fantastico non ragiona in termini dicotomici, non contrappone la realtà fisica a quella immaginata, ma le sovrappone, dando spazio in questo modo a logiche inconsuete, come quelle dell'inconscio e dell'assurdo:

«L'azione fantastica viene fatta derivare da una cosiddetta *forza* misteriosa (sovrannaturale o psichica, progetto metafisico o istinto aberrante, lucidità della follia o dell'ebbrezza, gioco dell'identificazione o bizzarria del destino), che sostituisce il processo di causalità empirica e ragionevole, proprio del racconto realistico, dove gli eventi dipendono dalla volontà dei personaggi o comunque rispondono a un sistema di leggi naturali e razionali, comprensibili e conosciute<sup>63</sup>».

Il fantastico è un modo letterario «di preferenza breve, che mette in scena un tipo di soprannaturale inquietante, perturbante, terrificante. Un racconto è fantastico se si riferisce a eventi che mettono in crisi la coerenza del nostro universo<sup>64</sup>». Questa letteratura invita il lettore a coltivare il dubbio, ne stimola l'incredulità, una qualità che certa mentalità troppo rigorosa etichetterebbe come un «peccato gravissimo: l'ha resa tale il continuo progresso della scienza, che fa arretrare giorno dopo giorno l'area di competenza del soprannaturale, della religione, del mistero<sup>65</sup>».

Nel racconto fantastico il realismo delle prime pagine si dispone ad accettare l'illogico, considerato come parte integrante della realtà; quest'ultima prima o poi divergerà dalla conoscenza consueta e dalle leggi della fisica, anche in maniera minima<sup>66</sup>, ma comunque sufficiente per cominciare a considerare gli eventi soprannaturali non come deviazioni allucinate, ma come elementi costitutivi della trama. Nel dibattito culturale che osserva le dinamiche di avvicinamento e allontanamento tra scienza e letteratura, il fantastico si pone quindi come possibilità di *divergenza*, come presa di coscienza di una realtà fattuale a cui contrapporre un evento inspiegabile, un errore, un tentativo di mimesi dell'irrealtà; il fantastico mortifica la ragione, toglie l'uomo dalla banalità del quotidiano, dalle gabbie burocratiche, dall'incomunicabilità, per gettarlo in un mondo senza protocolli, e realizza tutto questo attraverso l'esercizio di un «linguaggio che rinvia a una referenzialità doppia, contrastata,

---

<sup>62</sup> S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., p. 10.

<sup>63</sup> N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, cit., pp. 55-56.

<sup>64</sup> S. Lazzarin, *Fantasma antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottonevicesca*, cit., p. 22.

<sup>65</sup> *Ivi*, pp. 76-77.

<sup>66</sup> A tal proposito Giuliano Gramigna parla di “minimo fantastico” nella prefazione a Buzzati. *Romanzi e racconti*, in «I Meridiani» (1975), Milano, Mondadori, 1982, p. XVI.

divergente<sup>67</sup>». Se la scienza indaga la superficie delle cose, la letteratura fantastica vuole penetrare questo guscio di illusoria oggettività:

«Non è forse vero che la materia, considerata sino alla soglia del nostro secolo [il XX secolo, *ndr*] il grande bastione dell'oggettività, era un'illusione prodotta da un gioco di energie interne? E la fisica astrale, mettendo in campo uno straordinario sistema di immagini, non è diventata [...] una colossale fantasia dell'universo, se non una fantastica finzione?<sup>68</sup>»

Questa perlustrazione è terreno esclusivo della letteratura, che così dimostra la propria specificità, indipendentemente dalla forma che decide di assumere:

«Quello che diciamo irreali è inerente alla scrittura letteraria e alle sue strutture, qualunque esse siano, o liriche o epiche, o tragiche o comiche, o realistiche o fantastiche: nel senso di un'autonomia del letterario e dell'immaginario di fronte al reale e della sua eterogeneità nei confronti di ogni altro linguaggio, l'irreale è specifico della letteratura, e si trova in ogni genere e in ogni tipo di racconto<sup>69</sup>».

Il modo letterario del fantastico abbandona la conoscenza proposta dalle scienze esatte per intraprendere deviazioni che «implicano una presa di distanza, una levitazione, l'accettazione di un'altra logica che porta su altri oggetti e altri nessi da quelli dell'esperienza quotidiana (o dalle convenzioni letterarie dominanti)<sup>70</sup>». Di fronte alla complessità del mondo e dell'esistenza, gli scrittori tracciano quindi nuove parabole narrative, che tendono agli assi cartesiani dell'allucinazione, dell'angoscia e dell'esistenzialismo, a volte addirittura della disperazione.

Uomo di vasta cultura, di certo Dino Buzzati iniziò a elaborare la propria poetica partendo da una sincera considerazione nei confronti del portato conoscitivo scientifico, un atteggiamento *convergente* sostenuto dalle letture personali, dall'ambiente letterario a lui coevo e dalla frequentazione con il fratello Adriano<sup>71</sup>, brillante ricercatore nel campo della genetica:

«Il rapporto di Buzzati con la scienza è complesso ma in effetti non contraddittorio, proprio in virtù della complementarità fra scienza e immaginazione. [...] Scienza e pseudoscienza hanno per Buzzati una valenza

---

<sup>67</sup> N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, cit., p. 75.

<sup>68</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., pp. 123-124.

<sup>69</sup> N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, cit., p. 55.

<sup>70</sup> I. Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 262.

<sup>71</sup> In termini di confronto intellettuale, il rapporto con il fratello Adriano fu certamente costruttivo e stimolante, anche se non mancarono momenti di spigolosità. Dino Buzzati infatti affermò: «[L'angoscia] è secondo me la base stessa della vita dell'uomo. Ed è una cosa che mi pare riconosciuta da tutti tranne da qualche demente come mio fratello Adriano, il quale è una persona molto intelligente a cui mi sento molto vicino nei gusti e in tante cose, ma che su questo punto differisce fondamentalmente da me» (Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 74).

tutto sommato positiva: sono avvincenti in quanto ci conducono oltre la soglia dell'ignoto; ma al tempo stesso, da maestro del fantastico quale era, Buzzati preferiva restare al di qua della soglia e varcarla solo con l'immaginazione<sup>72</sup>».

La speculazione letteraria ha portato poi lo scrittore a condividere il messaggio di relatività – non di relativismo – che il fantastico vuole trasmettere, esercitandosi in una narrativa in cui ogni cosa è ugualmente possibile e impossibile, in cui il presente può precipitare illogicamente senza preavviso, dimostrando la sua fragilità:

«La tavola dei valori buzzatiani concepisce la ricerca di quella forza di trasfigurazione e di incanto che sale dalle immagini e dalle cose più umili e dimesse, tenta di dare un'evidenza a ciò che si presenta come incredibile, avversa le leggi fisiche e matematiche, il loro illegittimo dispotismo, se è vero che secoli di scienza e di fenomenologia ci hanno lasciati con più dubbi che certezze<sup>73</sup>».

Riassumendo, il fantastico è una possibilità della *divergenza* tra scienza e letteratura; Buzzati è uno scrittore del fantastico e si cimenta in maniera preponderante nella scrittura di racconti: il cerchio si chiude affermando, ragionevolmente, che il racconto è il luogo d'elezione della *divergenza* buzzatiana, una condizione che si avverte in «tutto il [suo] mondo, continuamente in bilico fra un minuto realismo e una dimensione fantastica, assolutamente fuori del comune e inconsueta per uno scrittore italiano<sup>74</sup>». Effettivamente Buzzati avvertì come pionieristico il proprio gesto di impugnare un modo letterario che, dagli inizi del XIX secolo fino alla metà del Novecento, non era riuscito a costituire in Italia una solida tradizione, a differenza di altre letterature europee:

«La mancata formazione di una tradizione fantastica italiana ottocentesca finisce per riflettersi sul Novecento, che pure mostra, nei primi decenni, una certa fioritura del genere, con autori come Pirandello, Papini, Landolfi e Bontempelli, che tuttavia sembrano muoversi su un terreno marginale, negli interstizi lasciati vuoti dal verismo e dall'idealismo prima, e, poi, da quelle tendenze che, nel tentativo di superare l'esperienza decadente, stanno sempre più orientandosi verso l'ermetismo da una parte e il realismo dall'altra<sup>75</sup>».

L'adesione di Buzzati al fantastico si può anche ricavare da un paio di fonti dirette. La prima si compone delle risposte date dallo scrittore alle sollecitazioni di Yves Panafieu, a comporre il dibattito

---

<sup>72</sup> V. Polcini, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, cit., pp. 156-157.

<sup>73</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 117.

<sup>74</sup> A. Arslan, *Dino Buzzati. Tra fantastico e realistico*, cit., p. 10.

<sup>75</sup> G. Fanelli, *Buzzati, la critica e il fantastico*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, cit., 1992, p. 391.

poi trascritto nel volume *Un autoritratto* (1973); in quella sede, riscontrando con un po' di sconforto che «nella letteratura italiana non c'è niente di fantastico<sup>76</sup>», Buzzati fornisce la seguente definizione per sintetizzare la peculiarità di una scelta narrativa che tanto lo affascina: «[Il fantastico è l'insieme delle] cose che non esistono, immaginate dall'uomo a scopo poetico<sup>77</sup>». In un passaggio più esauriente compare poi il debito dello scrittore nei confronti del giornalista; la veridicità tanto inseguita ai tempi del *Corriere* diventa verosimiglianza nella narrativa:

«La cosa fantastica deve essere resa più vicina che sia possibile, proprio, alla cronaca. [...] Voglio dire che, affinché una storia fantastica sia efficace, bisogna che sia raccontata nei termini più semplici e pratici. [...] La cosa si avvicina di più alla maggiore verosimiglianza. Vedi Dante: quando è andato all'Inferno, non ha mica incontrato delle anime astrattamente inventate, ha incontrato il vicino di casa, il tizio Caio o Sempronio, insomma, tutta gente della sua vita; ha cronisticizzato questa fantasia folle. [...] Credo che quanto più è fantastico il tema, tanto più preciso deve essere il linguaggio. Questo, anzi, mi pare sia una legge letteraria che non ammette eccezioni<sup>78</sup>».

Il rapporto generativo tra l'impegno giornalistico e la scrittura narrativa si concretizza in una «quasi-banalizzazione del fantastico, nel rovesciare cioè il guanto della cronaca, sospingendo lievemente [...] il dato reale sul precipizio dell'irreale<sup>79</sup>».

La seconda testimonianza è del 1970, quando il quotidiano francese *Le Monde*, sull'onda della pubblicazione del già citato saggio di Todorov (*Introduction à la littérature fantastique*), pubblicò una serie di interviste in cui veniva chiesta ad alcuni scrittori una definizione del *fantastico* in letteratura. Questa fu la risposta di Buzzati:

«Nella letteratura fantastica, gli elementi fondamentali – trama, atmosfera, personaggi – appaiono come più o meno verosimili. Di certo una storia potrebbe sembrare strana o meravigliosa o allegorica, senza che essa appartenga necessariamente alla letteratura fantastica. [...] Mi sembra sbagliato parlare di “altri generi” quando ci si riferisce alla fantascienza, alla letteratura onirica o all'assurdo. Effettivamente queste tre

---

<sup>76</sup> Dichiarazione di Buzzati in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 175. «La letteratura italiana è abbastanza povera di testi fantastici, e quelli che possediamo, salvo rare eccezioni, non figurano tra i capolavori del genere. Forse, del resto, i due fenomeni sono collegati, e potremmo dire allora che tanto la letteratura fantastica che la riflessione teorica sul fantastico sono state, in Italia, soprattutto un fenomeno di importazione» (S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., pp. 7-8). Sempre Lazzarin individua poi nel racconto *L'alfier nero* (1867) di Arrigo Boito (1842-1918) il punto di partenza del fantastico letterario italiano: «Con qualche decennio di ritardo rispetto alla tradizione europea, il fantastico approda anche in Italia: sono gli scrittori cosiddetti ‘scapigliati’, attivi soprattutto fra il 1860 e il 1880, a introdurvelo» (S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., p. 58).

<sup>77</sup> Dichiarazione di Buzzati in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 175.

<sup>78</sup> *Ivi*, pp. 168-169.

<sup>79</sup> D. Porzio, *L'interrogazione religiosa nell'opera di Dino Buzzati*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, Firenze, Leo S. Olshki, 1982, p. 69.

declinazioni appartengono tutte al fantastico. [...] Credo che la maggior parte dei miei scritti derivi dalla letteratura fantastica, però secondo me queste definizioni hanno poca importanza, sono soprattutto utili per fini sistematici o didattici<sup>80</sup>».

In questa dichiarazione Buzzati si allontana dalla teoria di Todorov che aveva descritto il fantastico come un modo narrativo peculiare e ben definito: preferisce invece avvicinare la sua poetica anche ad altre possibilità limitrofe, come la fantascienza o l'esperienza onirica. La lettura dei racconti dello scrittore bellunese permette poi di evidenziare la principale differenza tra la sua idea di scrittura fantastica e quella espressa dall'intellettuale bulgaro: il momento fantastico vero e proprio, come lo intende Buzzati, non si esaurisce nei pochi istanti dell'esitazione, ma occupa l'intera lunghezza del testo. Una volta attivata la polarità tra reale e assurdo, i personaggi buzzatiani vivono pienamente e lungamente questa ambiguità, pagina dopo pagina, spesso decidendo di non risolverla. L'esitazione, la condizione di indecisione – specifica del modo fantastico – descritta da Todorov e che scatta nel protagonista (e nel lettore) di fronte a fatti irrazionali, non si esaurisce in poche righe, come prevede la tradizione letteraria: viene invece trasformata in una condizione perenne e strutturale del racconto, che ne copre l'intera misura. Questa scelta potrebbe essere letta come una soluzione proposta da Buzzati per contrastare l'obsolescenza del modo fantastico, per svecchiare la sua tradizione e fornirgli nuovi strumenti di espressione. L'autore contribuirà in tal senso anche presentando nuovi "attivatori" di questa scrittura, cioè oggetti materiali in cui collocare l'inizio dell'attrito tra reale e assurdo, dispositivi tecnologici ricavati dalla contemporaneità (come quelli osservati nei capitoli successivi: l'automobile, la macchina senziente, l'ordigno nucleare) con cui sostituire quelli della tradizione ottocentesca (specchi, pozioni, ritratti, ecc.).

La scrittura di un racconto fantastico potrebbe essere paragonata alla realizzazione di un quadro, similitudine giustificabile nel caso di uno scrittore – come Buzzati – che era anche un pittore affermato<sup>81</sup>. Se la scelta del modo fantastico corrisponde alla predisposizione della tela, la realtà rappresenta la stesura del colore di fondo, la base pittorica composta di «cose e casi precisi ed espliciti, mentre il soggetto in primo piano, sia personaggio sia fatto sia pensiero, quand'è il suo turno ribalta l'aspettativa, la previsione logica e conseguente, l'effetto razionale<sup>82</sup>». Questo soggetto incarna lo straniamento, il trasferimento dal reale all'assurdo, il cambio di prospettiva a causa del quale il

---

<sup>80</sup> Il testo originale, in francese, della dichiarazione di Buzzati è riportato in A. Lagoni Danstrup, *Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, cit., p. 138.

<sup>81</sup> «La pittura era la cosa che [Buzzati] amava di più. Anche quando doveva scrivere un articolo prima lo dipingeva. [...] La pittura era la cosa alla quale pensava di più e gli toglieva ansia» (testimonianza di Renzo Cortina riportata in R. Battaglia, *Il mistero in Dino Buzzati*, cit., pp. 25-26).

<sup>82</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 148.

«lettore avverte lo sgretolarsi progressivo intorno a lui della rassicurante materialità del reale<sup>83</sup>». L'inserimento di un elemento illogico, che non appartiene all'orizzonte esperienziale di partenza ma permette di ampliarlo, diventa una nuova chiave di lettura della realtà, visto che, agli occhi di Buzzati, ad essere assurda «è la realtà e non la fantasia<sup>84</sup>». Antonia Arslan ribadisce:

«Il fantastico è ciò che va sopra la nostra percezione realistica del quotidiano, è ciò che sta dietro alla soglia del consueto. [...] Fantastico non è quindi [per Buzzati] fantascienza, mostri, ma è, attraverso la dilatazione dello spessore del reale, aggiungere una dimensione al mondo che conosciamo, dilatarlo, andare oltre, fino a capire quello che è costante, quello che si ripete sempre nella vicenda di ogni uomo<sup>85</sup>».

Buzzati non rifiuta il mondo sensoriale, bensì lo arricchisce di fenomeni anomali e irrazionali; anche se compromesso da un'opprimente improbabilità, anche se le percentuali a suo favore sono al lumicino, il fatto assurdo e divergente prima o poi accadrà e la sua epifania avverrà con naturalezza, «con strumenti sottili e quasi impalpabili<sup>86</sup>», senza causalità, senza enfasi o panico, proprio come accade nei sogni:

«[In Buzzati ] la vicenda si svolge non secondo le norme del reale, ma secondo la dinamica che è propria del sogno, in un'assenza di limiti spazio-temporali, in un evolversi illogico delle premesse, in una cadenza ossessiva dei fatti, nella riduzione a zero delle possibilità creative del soggetto<sup>87</sup>».

Il fantastico di Buzzati non è quello *convergente* e intellettualistico di Italo Calvino e nemmeno quello barocco di Tommaso Landolfi; appare invece spontaneo, abitato allo stesso tempo da presenze concrete ed eteree, talmente leggibile da correre il rischio di apparire banale:

«Le sue [di Buzzati, *ndr*] storie, sorgivamente istintive, intelligentemente naturali, non intellettualistiche né cerebrali, non colte né acculturate, sono tutte fatti, intrecci, situazioni. Eppure, manipolando temi quali l'inquietudine, il senso del destino con annessi paure, angosce, incubi e visioni, i miti della partenza, del tempo distruttore, della morte e del vuoto, [...] [Buzzati] solidarizza con l'uomo e la sua infelicità<sup>88</sup>».

---

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 155.

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>85</sup> A. Arslan, *Dino Buzzati. Tra fantastico e realistico*, cit., pp. 13-14.

<sup>86</sup> N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, cit., p. 146.

<sup>87</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., p. 73. Buzzati confessò che alcuni racconti gli erano stati ispirati dalla propria fervida attività onirica: cfr. Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 52-57, pp. 73-74 e 78.

<sup>88</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., pp. 10-11.

Il racconto buzzatiano è un gesto solidale, un letterario avvicinamento alla condizione umana intesa come «filosofia della delusione verso il cuore maligno della vita<sup>89</sup>». Lo scrittore non esprime mai giudizi, non appare mai come un intellettuale altezzoso o un pomposo oratore, ma sembra più un autorevole vecchio saggio, che incanta i bambini nelle sere in cui si fa filò:

«In realtà Buzzati, chi più chi meno, ci ha ingannato tutti: con la sua aria svagata, fanciullescamente impertinente, ci ha indotto a un clamoroso errore di interpretazione. La sua preoccupazione, vivendo, fu quella di spargere sulla sua realtà di scrittore una cortina fumogena: lasciarsi credere un favolista innocuo, un creatore di fantasticherie appena un po' deprimenti e angosciate, un inventore di divertenti paradossi esistenziali appena un po' crudeli. Tanto maggiore, quindi, lo stupore di vederlo assai letto e studiato e considerato all'estero come uno dei più sensibili interpreti della coscienza dell'uomo contemporaneo. [...] Uno dei pochi scrittori contemporanei non evasivi e capaci di obbligare il lettore ad un continuo esame di coscienza<sup>90</sup>».

Il fantastico per Buzzati non è mero intrattenimento, ma il pretesto narrativo che permette all'autore il perseguimento del suo primo interesse, del «più insondabile degli enigmi<sup>91</sup>»: l'uomo. È un fantastico non antropocentrico, bensì esistenzialista, dedito alla considerazione dell'uomo, concentrato sulla sua unicità e precarietà:

«L'esistenzialismo di Buzzati è di tipo istintivo: e perciò nasce da una convinzione e da un rivivimento interiore; è di tipo lirico: vale a dire che, fuggendo dalla logica delle argomentazioni, si affida tutto all'immediatezza comunicativa del messaggio. [...] È un esistenzialismo dimesso, quotidiano, familiare: che concentra la sua attenzione, più che sui problemi filosofici dell'essere o dell'esserci, sulle realtà domestiche, [...] vale a dire l'insulto del tempo, che passa e deforma l'aspetto e la sostanza delle cose; la frustrazione dell'individuo, dibattuto fra le necessità della sopravvivenza e il suo primitivo sogno di grandezza; il logorio implacabile delle delusioni, che consumano ogni attesa; il senso oscuro dei fallimenti individuali, delle inutili attese, degli appuntamenti mancati. Un esistenzialismo non speculativo né paludato di ambizioni filosofiche: e perciò più facilmente accetto al lettore<sup>92</sup>».

Partendo da una base razionale che gli permette di essere un «buon umanista illuminato<sup>93</sup>», Dino Buzzati osserva i criteri di esistenza dell'individuo; è uno scrittore «che racconta l'uomo (un uomo preda di finitezze implicite alla sua natura e non debitrice a un mero contingentamento ambientale),

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 121.

<sup>90</sup> D. Porzio, introduzione a D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, Milano, Mondadori, 2021, p. 7.

<sup>91</sup> D. Porzio, *L'interrogazione religiosa nell'opera di Dino Buzzati*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, cit., p. 70.

<sup>92</sup> A. Frasson, *Dino Buzzati*, cit., pp. 11-12.

<sup>93</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 132.

un autore che tiene d'occhio l'ontologia dell'uomo, e non una sua transitante caratterizzazione ideologica, sociale, morale o religiosa<sup>94</sup>». L'antropocentrismo non è una strada percorribile, perché tutta la vita dell'uomo è costruita sulla compensazione tra il traguardo evolutivo dell'intelligenza e la condizione inevitabile del dolore; con questa premessa, il genere umano non può porsi come dominatore nell'ordine naturale:

«[L'uomo per me] è una malformazione della natura. [...] È una creatura sbagliata. Semplicemente. È una creatura straordinaria, tanto straordinaria, ed un essere sbagliato perché infelice per definizione. [...] L'uomo ha avuto un'immensa intelligenza, e la paga coll'infelicità<sup>95</sup>».

Prima che l'approccio esistenzialista di Buzzati si condensi in poetica, per poi precipitare sulla pagina scritta, l'autore traccia assi cartesiani impietosi, che definiscono l'uomo come «un essere mostruoso perché è affetto da una sorta di infelicità congenita<sup>96</sup>»; «è l'essere sbagliato per definizione, superbo, frustrato, *pusillanime* per natura (per riprendere il titolo di un suo celebre racconto)<sup>97</sup>». Scoraggiato e timido, tormentato dalle eterne domande sul proprio nascere e morire, l'uomo può essere illuminato dal cono di luce della scrittura fantastica, può essere messo sotto questa lente d'osservazione per un'analisi più approfondita:

«Buzzati appartiene alla schiera degli intellettuali che considerano l'uomo un animale fantastico, poco propenso alla piatta e avvilita quotidianità in cui si svolge gran parte della sua vita. Non perché egli debba aspirare a uno straordinario destino, [...] ma perché ciò che veramente gli spetta, ciò che veramente la sua natura si merita, abita oltre il consueto aspetto del tempo e delle cose<sup>98</sup>».

Buzzati è garante delle due diverse accezioni letterarie dell'individuo; all'uomo – inteso come *soggetto* della narrazione – indica una via di fuga dalla realtà angosciosa, mentre all'uomo – inteso come *oggetto* della scrittura – offre un ampliamento semantico significativo:

«Nel mondo di Buzzati l'uomo sembra aver perduto il suo ruolo di protagonista: non nel senso che non sia al centro della sua attenzione e della sua narrativa – che è invece tutta pervasa di pietosa attenzione per le vicende umane – ma nel senso che non è più artefice della propria esistenza, che ha perduto la sua capacità di iniziativa, addirittura la sua autonomia nell'ordine delle cose, fasciato com'è da un universo animistico

---

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 30.

<sup>95</sup> Dichiarazione di Buzzati in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 5-6; concetto ripreso anche a p. 89.

<sup>96</sup> V. Polcini, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, cit., p. 100.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 95. Il racconto *Pusillanime* è contenuto in D. Buzzati, *In quel preciso momento*, Milano, Mondadori, 1974, pp. 186-189; anche in D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., pp. 76-78.

<sup>98</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 119.

ed enigmatico, di cui avverte, senza riuscire a spiegare, le minacciose presenze. Cade così ogni sua programmazione logica e razionale: egli è in balia di forze sconosciute, superiori alla sua volontà<sup>99</sup>».

L'uomo è parte del mondo, ma non ne è sovrano; accoglie gli eventi, ma non è in grado di indirizzarli; elabora i meccanismi sociali, ma poi se ne ritrova sopraffatto; costruisce la macchina, ma ne perde il controllo. Il fantastico di Dino Buzzati assegna all'uomo il ruolo di personaggio principale, mai di protagonista; è un oggetto di studio, non una creatura prediletta.

#### 2.4. – Buzzati: costruttore di macchine e ordigni

Prima di individuare nel racconto l'oggetto letterario dell'approfondimento contenuto in questa tesi, è stata necessaria in fase preliminare la lettura dell'intera produzione in prosa di Buzzati: i romanzi (*Il deserto dei Tartari*, 1940; *Il grande ritratto*, 1960; *Un amore*, 1963), le raccolte di racconti (*I sette messaggeri*, 1942; *Paura alla Scala*, 1949; *Il crollo della Baliverna*, 1954; *Sessanta racconti*, 1958; *Il colombre e altri cinquanta racconti*, 1966; *La boutique del mistero*, 1968; *Le notti difficili*, 1971) e le pubblicazioni di aforismi e testi brevi (*In quel preciso momento*, 1950; *Esperimento di magia*, 1958; *Egregio signore, siamo spiacenti di...*, 1960). Da questo sguardo d'orizzonte sono emersi molti temi narrativi, attraverso i quali la scrittura del bellunese può essere – usando volutamente termini ripresi dal lessico specifico scientifico – sondata o filtrata: tante possibilità di “carotaggio” che giustificano le diverse prospettive di ricerca (sociologica, tecno-scientifica, strettamente poetica, linguistico-lessicale, ecc.) che sono state rivolte negli anni a questi testi.

La selezione operata nei confronti di questi argomenti, realizzata attraverso il parametro della ricorrenza, ha permesso di individuare quelli che possono essere definiti come temi buzzatiani di primo piano, quelli che riemergono con costanza nel tempo: l'attesa<sup>100</sup>, il bestiario<sup>101</sup>, le care

---

<sup>99</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., p. 89.

<sup>100</sup> «Nel *Deserto dei tartari* Giovanni Drogo consuma la sua esistenza nell'attesa di un evento che, per lui, non arriverà mai. Nel *Grande ritratto* lo scienziato protagonista insegue il fantasma di una donna morta e mai veramente posseduta; in *Un amore* il desiderio, ancora, di una donna, non trova appagamento neppure nel possesso carnale, che si rivela effimero e vano. Tutta l'esistenza dei protagonisti dei tre romanzi è raggelata intorno all'attesa di qualcosa che è sempre a portata di mano, ma non verrà mai. Lo struggersi in questa ricerca è del resto l'elemento che ricorre più di frequente nella produzione buzzatiana, visto che anche non pochi dei suoi racconti migliori, da *I sette messaggeri* a *Il colombre*, sono costruiti proprio su questo motivo» (M. Vitta, Introduzione a D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., pp. VII-VIII).

<sup>101</sup> Cfr. A. Arslan, *Dino Buzzati. Tra fantastico e realistico*, cit., pp. 30-31. Gli animali, e in particolare gli insetti, hanno rappresentato per Buzzati un tema vissuto con un «ambivalente rapporto di ripugnanza e di oscura comprensione» (A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., p. 25). Racconti come *L'uccisione del drago*, *Il colombre*, *Vecchio facocero* o *Lo scarafaggio* rovesciano lo stereotipo della creatura malvagia e ripugnante, per assegnarle invece il ruolo salvifico dell'elemento narrativo imprevedibile, che si ribella alle catene della modernità e del progresso tecnologico; sono tutte bestie che vengono uccise (o ignorate, nel caso de *Il colombre*) dall'uomo, ormai inaridito poeticamente. «Nella narrativa

montagne<sup>102</sup> e la morte<sup>103</sup>. A questi può seguire una galleria tematica di secondo piano: il conflitto tra giovani e vecchi, la città di Milano<sup>104</sup>, la malattia, il piacere dell'ignoto e il complesso rapporto tra fantasia e tecnologia, alla luce del fatto che Buzzati ha indagato «l'impatto della tecnologia sulla letteratura, il suo carattere perturbante<sup>105</sup>»; tra gli oggetti tecno-scientifici che – diventando letterari – hanno avuto un ruolo importante nell'evoluzione bi-secolare del modo fantastico, si desidera qui prendere in considerazione i concetti di “macchina” e “ordigno”, al fine di conferire loro, a ragion veduta, i crismi del tema buzzatiano, quindi intenderli come una delle strade che l'autore intraprende per perseguire la sua indagine. Tra i tanti “interruttori” che nelle prose di Buzzati attivano la *divergenza* tra la realtà tangibile e quella irrazionale, la macchina appare come una soluzione che incontra il favore dello scrittore, almeno dal punto di vista quantitativo: il numero di occorrenze con cui l'oggetto meccanico si presenta nei racconti e nei romanzi non permette di parlare di una predilezione forte nei suoi confronti, ma di certo esso rappresenta un dispositivo letterario affidabile agli occhi dell'autore, una soluzione efficace per aprire la breccia verso il fantastico.

Sapendo che il concetto di tema purtroppo «tende spesso a presupporre una lettura meramente contenutistica dei testi<sup>106</sup>», si cercherà qui di andare oltre, intendendo la macchina come elemento tecnologico che attiva il perturbante, che prova a cogliere il rapporto dell'uomo con il mondo e con se stesso. In questo modo la critica tematica – e di conseguenza interpretativa – diventa lo strumento

---

di Buzzati si incontra una ricca presenza di mostri: non tanto come elementi di una dimensione magica e fiabesca, quanto come una plusvalenza del reale, come manifestazioni e simboli dei misteri del mondo, come forme e dimensioni strane e anormali che può accadere di incontrare; mostri, insomma, nel senso puramente etimologico del termine [...]. La loro anormalità, pertanto, determina un immediato senso di inquietudine, o addirittura di paura e di angoscia, accresciute dal loro significato allusivo di misteriosi presagi» (M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., pp. 49-50).

<sup>102</sup> «Dino Buzzati [...] amava il Cadore e le montagne in maniera grandiosa. Dino amava salire in alto tra i dirupi, oltre i rododendri e le rare stelle alpine. Lì si fermava a leggere la montagna» (testimonianza di Guido De Mario riportata in R. Battaglia, *Il mistero in Dino Buzzati*, cit., p. 9). Per un approfondimento sull'importanza del tema montano nella narrativa di Buzzati cfr. F. Demattè, *Il genius loci di Buzzati*, in V. Caratozzolo et al., *La saggezza del mistero. Saggi su Dino Buzzati*, Firenze, Ibiskos, 2006, pp. 79-95; cfr. anche I. Crotti, *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, cit., pp. 34-43; cfr. anche C. Cima, *Buzzati e le sue montagne*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, cit., pp. 553-558.

<sup>103</sup> Dino Buzzati affermò: «È tutta la vita che scrivo della morte e non posso permettermi di averne paura» (testimonianza di Emilio Radius riportata in R. Battaglia, *Il mistero in Dino Buzzati*, cit., p. 30). Indro Montanelli: «Tutta la vita Buzzati ha vissuto abbracciato alla morte, l'ha chiamata, l'ha invocata, l'ha tentata, l'ha cercata» (*ivi*, p. 72). Un elenco dei principali temi della narrativa buzzatiana si osserva anche in D. Porzio, *L'interrogazione religiosa nell'opera di Dino Buzzati*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, cit., p. 69: «L'inquietudine delle attese, il precipite ed enigmatico fluire del tempo o la miracolosa sospensione della muta bellezza di alcuni paesaggi, gli incubi ad occhi aperti, il misterioso linguaggio simbolico degli oggetti più comuni; la folgorante e atterrente comunicazione elargita da apparenze insignificanti, da cose, da insetti; l'inganno della vanità e delle ambizioni; i mostri improvvisi e l'irrimediabile silenzio della solitudine; la ricerca e l'elogio di una gerarchia diversa dalla disordinata convenzione della vita civile; la straziata pietà per gli indifesi e per gli animali; l'appello sconcolato alla fantasia liberatrice».

<sup>104</sup> Cfr. A. Scarsella, *Buzzati e il mito della città nella letteratura italiana contemporanea*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, cit., pp. 415-429.

<sup>105</sup> S. Lazzarin, *Fantasmismi antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottocentesca*, cit., p. 16.

<sup>106</sup> E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, University Press, 2012, p. 6.

che permette non solo di evidenziare l'intento dello scrittore (e quindi di conoscerlo meglio in termini di poetica), ma anche di ipotizzare scelte di indirizzo compiute dal lettore o dallo studioso:

«La tematizzazione [è] un atto interpretativo come un altro, non un processo illimitato. In essa sono ravvisabili due diverse attività: quella dell'autore, che privilegia all'interno del proprio materiale testuale alcuni nuclei tematici, e quella del lettore, che può sua volta scegliere, esaminando l'opera, di esaltare una certa prospettiva tematica a scapito di un'altra<sup>107</sup>».

Inoltre, come anticipato, la presente ricerca vuole descrivere la “macchina” buzzatiana come oggetto mediatore che introduce e attiva la verità inesplicabile del fantastico; si desidera così consolidare l'inserimento dell'oggetto “macchina” all'interno della topica fantastica, di quell'insieme di oggetti che «annunciano o incarnano l'apparizione soprannaturale<sup>108</sup>».

I primi tre racconti di Dino Buzzati in cui si può rintracciare il tema della macchina appartengono alla silloge *Il crollo della Baliverna* (1954)<sup>109</sup>: *Appuntamento con Einstein*, *All'idrogeno* e *Rigoletto* sono testi costruiti su una delle tre articolazioni che vengono affrontate in questa tesi, cioè l'arma atomica, per la quale si rimanda al quinto capitolo. La data di pubblicazione permette di affermare che la riflessione su questo tema non ha interessato tutta la produzione dello scrittore veneto-milanese, ma solo quella porzione di bibliografia compilata successivamente allo sgancio della bomba su Hiroshima, evento la cui portata storica scatenò inevitabilmente nuovi interrogativi negli scrittori.

A partire dagli anni '50 del XX secolo Buzzati e altri suoi colleghi cominciano a riconsiderare la macchina come luogo di riflessione e di scrittura; alcuni salgono sul carro del progresso, altri si abbandonano al pessimismo, ma comunque il tentativo comune sembra essere quello di superare l'ideologia dei decenni precedenti, il cosiddetto «antimacchinismo, come è stato definito il moto di accusa contro la tecnica e l'imbarbarimento dei costumi, [che] permea gran parte della letteratura, del cinema, dell'arte, della filosofia e della sociologia tra le due guerre<sup>110</sup>».

---

<sup>107</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>108</sup> S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., p. 25.

<sup>109</sup> Uscendo dalla considerazione esclusiva dei racconti, alcune manifestazioni del tema della macchina in Buzzati sono antecedenti al 1954. Contenuti nella raccolta di frammenti *In quel preciso momento* (1950), i brani *Una fotografia di ragazza* (in D. Buzzati, *In quel preciso momento*, cit., pp. 13-15) e *Gruppo fotografico* (*ivi*, pp. 83-87; anche in D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., pp. 53-56) si concentrano sulla macchina fotografica e sulla sua possibilità di evidenziare i dettagli, intesi come possibilità di apertura verso il fantastico; nel singolo fotogramma si individua la breccia che strappa la bidimensionalità dell'immagine. In questi testi brevissimi Buzzati conferisce all'obbiettivo fotografico l'incarico di intrappolare fantasmi moderni, che poi animano il supporto statico della pellicola. Per un approfondimento sulla macchina fotografica come dispositivo letterario, nonché sulla modalità di lavoro di alcuni scrittori nel momento in cui pensano e scrivono “fotograficamente”, cfr. S. Lazzarin, *Fantasmi antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, cit., pp. 69-83. Sempre nella stessa silloge del 1950 è contenuto il frammento *Una fine del mondo*, dove Buzzati descrive per la prima volta l'ipotetico e devastante utilizzo di un ordigno nucleare (p. 190).

<sup>110</sup> Alberto Oliverio – Anna Oliverio, *La scienza e l'immaginario. Un'introduzione*, cit., p. 93.

In un'analisi letteraria che osservi l'oscillazione tra scienza e letteratura, la macchina diventa un tema privilegiato della prospettiva *divergente*, in quanto permette un'indagine umana sviluppata attraverso la specificità della letteratura.

La scienza descrive la macchina come un oggetto inanimato, come un traguardo tecnologico, mentre la letteratura sottolinea quanto l'uomo, contemplandola, si illuda di possedere una creatività quasi divina, quella di poter trasferire la vita in un corpo estraneo. È un prodotto inorganico: la scienza ne elenca i componenti e le qualità funzionali, mentre la letteratura osserva la fusione (o la repulsione) tra ciò che è biologico e ciò che non lo è, a volte con ammirazione, altre con ribrezzo. È il frutto dell'intelletto: la scienza cavalca l'ottimismo positivista, mentre la letteratura suggerisce al lettore che euforia e disforia possono coesistere, colorando l'idea di progresso con tinte inquietanti. È lo specchio in cui il genere umano si rivede: la scienza elogia l'uomo e il suo sforzo prometeico, che conferisce alla macchina antropomorfismo e longevità, mentre la letteratura compiangere l'individuo quando, per eccesso di desiderio o di conoscenza, precipita in un rimorso faustiano inconsolabile. In conclusione:

«Ogni grande rivoluzione scientifico-tecnologica è all'origine del sentimento dello strano in chi vi assiste; e la letteratura ha sempre trascritto fedelmente tale stranezza inquietante dell'oggetto scientifico-tecnologico. Soprattutto la letteratura degli ultimi due secoli: chi studia le prime presenze in campo letterario dei manufatti tecnologici, e più in generale di tutto ciò che costituisce il nostro mondo moderno (dai treni alle automobili, dal telegrafo al telefono, dal cinema alla fotografia, dagli aerei ai piroscafi, e via di seguito), si rende conto che sistematicamente questi oggetti 'strani' sono introdotti in letteratura mediante meccanismi 'stranianti'. La modernità nel suo complesso, quale viene incarnata da codeste 'insorgenze dello strano', costituisce una novità affascinante e inquietante<sup>111</sup>».

Buzzati è «un autore particolarmente sensibile a queste tematiche [...]: l'impatto della tecnologia sulla letteratura, il suo carattere perturbante, infine il ruolo degli oggetti tecnologici nell'evoluzione del fantastico<sup>112</sup>». Di conseguenza le articolazioni della macchina nelle sue opere sono numerose ed

---

<sup>111</sup> S. Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottonevicesca*, cit., p. 100.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 16.

eterogenee: la macchina fotografica, l'ordigno in grado di fermare il tempo<sup>113</sup>, il giocattolo<sup>114</sup>, il treno<sup>115</sup>, l'arma che incenerisce il nemico<sup>116</sup>, la moto<sup>117</sup>, il monitor<sup>118</sup>, il registro anagrafico<sup>119</sup>, il telefono<sup>120</sup>, la macchina da scrivere<sup>121</sup>, l'ascensore<sup>122</sup>, i "Leviatani" meccanici dalle dimensioni colossali<sup>123</sup>, fino alla fortezza "Bastiani", che troneggia, sia fisicamente che narrativamente, al centro de *Il deserto dei Tartari*, da alcuni critici osservata come un dispositivo segnatempo che, attraverso la ciclicità della prassi militare, scandisce l'attesa di Giovanni Drogo e dei suoi commilitoni<sup>124</sup>.

Nell'impossibilità di portare a termine una ricerca che affrontasse tutte queste sfumature in modo soddisfacente, nei capitoli successivi di questa tesi si è deciso di applicare un approccio ermeneutico soltanto a tre declinazioni di questo tema così sfaccettato: l'automobile, l'intelligenza artificiale e l'arma atomica<sup>125</sup>.

---

<sup>113</sup> Cfr. il racconto *La macchina che fermava il tempo*, in D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, Milano, Mondadori, 2022, pp. 77-83. Il testo, tradotto in francese, venne inserito nel 1964 in una raccolta antologica di fantascienza, intitolata *Les 20 meilleurs récits de science-fiction*, a cura di Hubert Juin ed edita da Marabout. In questa sede Buzzati è l'unico scrittore italiano presente, accanto ad autori già appartenenti al canone fantascientifico come Philip K. Dick e Richard Matheson; cfr. V. Polcini, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, cit., p. 106n. Si tratta di un testo «oltre alle soglie della fantascienza, [in cui] un guasto produrrà una spaventosa accelerazione e la fine istantanea di tutti coloro che avevano pensato di sottrarsi al passare dei giorni e della vita» (C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 80). Cfr. anche N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, cit., pp. 159-160.

<sup>114</sup> Cfr. il racconto *Il bambino tiranno*, in D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., pp. 164-170. Anche in D. Buzzati, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 2016, pp. 250-256.

<sup>115</sup> Cfr. il racconto *Direttissimo*, *ivi*, pp. 313-318. Sul significato metaforico dell'oggetto "treno" in Buzzati cfr. M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., pp. 98-99.

<sup>116</sup> Cfr. il racconto *L'invincibile*, in D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., pp. 368-373.

<sup>117</sup> Cfr. il racconto *Belva a motore*, pubblicato sul *Corriere della Sera* l'11 agosto 1957, poi inserito anche nella raccolta postuma *Bestiario* (2015). Cfr. il brano *La moto*, in D. Buzzati, *In quel preciso momento*, cit., pp. 222-225.

<sup>118</sup> Cfr. il romanzo breve *Viaggio agli inferni del secolo*, in D. Buzzati, *Il colombre*, Milano, Mondadori, 2023, pp. 249-293, in particolare la parte IV, *Le accelerazioni*.

<sup>119</sup> Cfr. il racconto *La corsa dietro il vento*, in D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit. pp. 332-337.

<sup>120</sup> Cfr. il racconto *Sciopero dei telefoni*, *ivi*, pp. 325-331.

<sup>121</sup> Cfr. il racconto *Gli scrivani*, in D. Buzzati, *Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 154-158. Cfr. il testo breve *Inseguimento*, in D. Buzzati, *In quel preciso momento*, cit., pp. 99-100.

<sup>122</sup> Cfr. il racconto *L'ascensore*, in D. Buzzati, *Il colombre*, cit., pp. 129-134.

<sup>123</sup> Cfr. il racconto *La macchina*, in D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., pp. 208-216; alcune considerazioni su questo testo si trovano in M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., p. 50. «[L'idea di questa novella mi è venuta osservando] una macchina simile a quelle che ci sono qui giù nel Piave, che macinano i sassi, quelle specie di bulldozers con lunghe braccia... E il motivo l'ho ripreso con una allusione ovviamente politica, qui... Nella macchina ho impersonato il terrore del mondo conformista comunista... Insomma, volevo dire che questa macchina, praticamente, per spaccarla bastava una pietra, perché in fondo era terribile e nello stesso tempo fragilissima...» (dichiarazione di D. Buzzati in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 101). Cfr. il racconto *La corazzata Tod*, in D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., pp. 426-451; alcune considerazioni su questo testo si trovano in S. Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, cit., pp. 91-93.

<sup>124</sup> Cfr. A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., pp. 69-70. Cfr. anche A. Arslan, *Dino Buzzati. Tra fantastico e realistico*, cit., pp. 17-18. Cfr. anche G. Gramigna nella prefazione a *Buzzati. Romanzi e racconti*, cit., pp. XXV-XXVI. Cfr. anche M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., pp. 116-119. «*Il deserto dei Tartari* è il romanzo della ripetizione, dell'eterno ricominciare» (M. Caspar, *L'organizzazione spaziale nei romanzi di Dino Buzzati*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, cit., p. 132).

<sup>125</sup> «L'indicazione degli aspetti più tecnici e avanzati della scettica e feroce società moderna è variabile: per l'età di Buzzati può essere un'auto o un'atomica, come per l'età di Edgar Allan Poe poteva essere un tram a cavalli o un fanale a gas. Ciò che è ovvio e positivo per la razionalità, e invece arcano e pauroso per la credulità, per l'inconscio» (N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, cit., p. 161).



## CAPITOLO 3

### La tematizzazione dell'automobile

#### 3.1. – «Mostro nuovissimo e nero»

La parte critico-interpretativa di questa tesi si concentra in prima battuta sull'automobile, oggetto narrativo diffuso e indagato nelle prose italiane contemporanee:

«[Si presenta come un] tema specifico e ben radicato tanto sul terreno dell'immaginario quanto su quello economico-sociale e antropologico-culturale. L'automobile infatti, tra tutti gli oggetti tecnologici della contemporaneità, è forse quello più emblematico. Si tratta di una vera e propria icona transepocale: caratteristica cioè sia dell'età dell'industria di massa sia della successiva postmodernità<sup>1</sup>».

Scrive Roland Barthes nel volume *Miti d'oggi*:

«Credo che oggi l'automobile sia l'equivalente abbastanza esatto delle grandi cattedrali gotiche: voglio dire una grande creazione d'epoca, concepita appassionatamente da artisti ignoti, consumata nella sua immagine, se non nel suo uso, da tutto un popolo che si appropria con essa di un oggetto perfettamente magico<sup>2</sup>».

Nella narrativa novecentesca sono molti i nessi logici che permettono di individuare un rapporto tra testo e contesto, tra letteratura e tecnologia: tra questi, l'automobile è sicuramente tra i più rilevanti. Invenzione scaturita dalla tarda modernità e dal fordismo, la vettura su quattro ruote ha attraversato tutto il XX secolo, suscitando nei decenni l'interesse di scrittori che, di volta in volta, l'hanno utilizzata come strumento per definire un cronotopo<sup>3</sup>, come possibilità di straniamento o di rovesciamento prospettico, nonché come possibilità di percepire lo spostamento spaziotemporale in termini più intimi e riflessivi rispetto ad altri mezzi di trasporto caratterizzati da una fruizione

---

<sup>1</sup> E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, cit., p. 1.

<sup>2</sup> R. Barthes, *Miti d'oggi*, cit., p. 147.

<sup>3</sup> «La tecnologia è destinata a fornire i nuovi cronotopi del perturbante» (S. Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, cit., p. 105).

collettiva (il treno o l'aereo): «l'automobile sembra dunque l'oggetto-emblema capace di collegare il primo Novecento fordista al postmodernismo dell'ultimo Novecento<sup>4</sup>».

1909: si registra la prima significativa rappresentazione dell'oggetto automobilistico nella letteratura italiana del XX secolo, ed è firmata da Filippo Tommaso Marinetti. Nel *Manifesto programmatico del Futurismo* il sostantivo maschile “auto” incarna gli ideali avanguardistici della velocità e della potenza: i suoi tratti ferini e vitalistici testimoniano la «superiorità dell'artificio sulla natura<sup>5</sup>» e su tutte le opere d'ingegno precedenti, comprese quelle – fino a quel momento, incontestabili – della classicità (si pensi al famoso paragone con la *Nike* di Samotracia). Negli anni '20 e '30 del Novecento, in piena società di massa, l'automobile perde la sua carica euforica, per arrivare a simboleggiare lo smarrimento dell'individuo nel formicaio della metropoli; al feticismo elitario dei futuristi si sostituisce un'esperienza ormai diffusa e popolare, uno spazio motorizzato, scandito dai momenti di punta del traffico e dagli incidenti stradali. Il secondo dopoguerra è invece il periodo del riscatto:

«La nuova fase dell'auto nell'immaginario europeo inizia tra gli anni Cinquanta e i Sessanta, dopo la ricostruzione e la vertiginosa crescita economica del dopoguerra ed è caratterizzata dalla privatizzazione dei mezzi di trasporto, dall'aumento della mobilità, dal soffocamento delle reti ferroviarie a vantaggio di quelle autostradali. La macchina viene percepita in quest'epoca in tutto l'occidente come un formidabile strumento di liberazione, identificata nell'autonomia del movimento, nel superamento dei vincoli di tempo e di spazio<sup>6</sup>».

L'automobile è il bene materiale trainante del “miracolo economico” italiano degli anni '60, del desiderio consumistico, soprattutto grazie a politiche di marketing caratterizzate da un «alto potenziale emotivo e simbolico [...]. [Essa viene presentata come] un oggetto tecnologico sessualmente scisso: maschili gli aspetti della funzione ingegneristica, femminili quelli decorativi, di *styling*<sup>7</sup>». La storia industriale della produzione automobilistica in Italia ha attraversato tutto il Novecento, dalla catena di montaggio di inizio secolo alla produzione robotizzata degli ultimi decenni, contribuendo con i suoi prodotti al riconoscimento del prestigio sociale dell'individuo e alla definizione del canone estetico condiviso.

Il peso culturale attribuito all'automobile ha reso inevitabile un suo coinvolgimento anche in ambito letterario:

---

<sup>4</sup> E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, cit., p. 4.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>7</sup> *Ivi*, pp. 31-32.

«L'auto in letteratura non si configura solo come un "prodotto" o un'invenzione, né come mera mitologia o esperienza di viaggio. Viene viceversa sottoposta a procedure di straniamento, rivelandosi per il lettore non *cosa* abituale e inerte ma "oggetto per eccellenza" capace di riassumere – ad un tempo – funzionalità e proiezione fantasmatica. In letteratura, l'auto diviene figura totale ed enigmatica, *sistema* di percezione e appropriazione dello spazio, calco negativo della morfologia umana, protesi corporea a cui sono simbolicamente legate le grandi trasformazioni della natura in artificio: acciaio, petrolio, materie plastiche, gomma sintetica, carburanti, bitumi, autostrade, oleodotti<sup>8</sup>».

Nel già citato libro-intervista *Un autoritratto* (1973) Buzzati non sembra mostrare una particolare predilezione per l'automobile, preferendole il treno:

«Il treno, per tutta la mia generazione, è stato uno strumento di alto romanticismo. La partenza, le stazioni, gli addii, i rumori delle rotaie... [...] E la letteratura ne è piena... Adesso, molto di questo fascino si è già trasferito nelle linee aeree, con quelle formalità, quel rituale, che hanno permesso agli aerei di acquistare una patina molto romantica... Cosa invece che l'automobile non è riuscita a fare...<sup>9</sup>»

Il tono è nostalgico: «era tutto un mondo che poi è stato cancellato a poco a poco dall'automobile<sup>10</sup>». Nonostante agli occhi dello scrittore bellunese le quattro ruote non posseggano la stessa espressività del treno, «Dino Buzzati ha più volte inserito emblemi automobilistici nei propri racconti in cui predominano incubi quotidiani calati in un universo consumistico e piccolo-borghese con evidente ripresa del modo fantastico<sup>11</sup>». Nell'insieme dei racconti buzzatiani si può infatti rintracciare un piccolo *corpus* tematicamente incentrato sull'automobile, in cui lo scrittore, lontano dagli entusiasmi di inizio secolo per evidenti motivi cronologici, rielabora l'oggetto in una declinazione letteraria che tende al paradosso, alla frammentazione, alla contaminazione tra animato e inanimato:

«L'auto assume nei testi letterari, alle soglie del postmoderno, valenze simboliche e allegoriche diverse, in cui convivono, a gradi diversi, lo sgomento o la fascinazione, la paura o l'attrazione<sup>12</sup>».

Prima di affrontare l'analisi e l'interpretazione dei racconti in cui l'automobile è tema strutturale, e guardando al complesso della produzione narrativa, si possono prendere in considerazione anche altre pagine buzzatiane in cui l'oggetto compare come contributo secondario alla narrazione, comunque utile ai fini della comprensione e dell'analisi.

---

<sup>8</sup> *Ivi*, pp. 17-18.

<sup>9</sup> Dichiarazione di Buzzati in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 222.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 11.

<sup>11</sup> E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, cit., p. 70.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 64.

Inserito ne *I sette messaggeri* (1942), la prima raccolta di Dino Buzzati, il racconto *Vecchio facocero*<sup>13</sup> anticipa già nel titolo il fatto che il protagonista sia un enorme verro che rappresenta «il vertice della maestà belluina<sup>14</sup>»; nonostante sia «una delle bestie più brutte del mondo<sup>15</sup>», l'animale appare «magnifico<sup>16</sup>», uno spirito indomito racchiuso in un corpo che esprime «l'anima stessa della selva<sup>17</sup>»:

«La mostruosità è sinonimo di straordinarietà e di impossibilità, di dimensione incredibile e inspiegabile, ma anche di regno primordiale della vita, fondo originario e antichissimo della natura e delle cose, confine estremo della verità. Alla quale inutilmente si oppone la ferocia della civiltà moderna, il cinismo, l'odio<sup>18</sup>».

Infatti al facocero fa da contraltare un altro «mostro nuovissimo e nero, il quale mugola lievemente e si avvicina in modo strano<sup>19</sup>»: è l'automobile dei cacciatori. La corsa immediatamente successiva contrappone la fuga naturale della preda all'accelerazione meccanica dell'automobile, espressione di una tecnologia soverchiante e della prepotenza dell'uomo di fronte alla fierezza e al mistero della natura. Questa diffidenza rivolta all'oggetto automobilistico si ritrova anche in *Incantesimo della notte*<sup>20</sup>, in cui l'auto viene descritta come una «strana cosa che una volta non esisteva e invece adesso, non trainata da alcuno, si sposta su quattro ruote con rumore<sup>21</sup>». L'invenzione non viene accolta con euforia, anzi attiva nell'animo i meccanismi angosciosi del sospetto e del fastidio.

Una breve serie di cenni narrativi, sparsi nelle raccolte di racconti o frammenti, permette di registrare la scelta narrativa di Buzzati di intendere l'automobile anche come rappresentazione di benessere economico, di ricchezza, addirittura di opulenza: in *Opera di misericordia*<sup>22</sup> («La famiglia che abita sopra di noi ha da qualche anno il vento in poppa. L'automobile si ferma alle nove meno un quarto dinanzi alla porta e vi sale l'ingegner Olofer con una grossa busta di pelle<sup>23</sup>»), in *Denuncia del reddito*<sup>24</sup> («Venga, venga, qui alla finestra, guardi un po' nella strada quella macchina. Sì, quella rossa, lunga... È una Bentley ultimo modello... Sa cosa mi è costata? Nove e mezzo, commendatore mio carissimo... E mia moglie va in giro in Cadillac...<sup>25</sup>»), ne *Il popolo felice*<sup>26</sup> («Sono i contadini,

---

<sup>13</sup> Cfr. D. Buzzati, *I sette messaggeri*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 210-215. Anche in D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., pp. 86-89.

<sup>14</sup> D. Buzzati, *I sette messaggeri*, cit., p. 210.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 211.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, cit., p. 153.

<sup>19</sup> D. Buzzati, *I sette messaggeri*, cit., p. 211.

<sup>20</sup> Cfr. D. Buzzati, *Esperimento di magia*, Padova, Rebellato, 1958, p. 68.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Cfr. D. Buzzati, *In quel preciso momento*, cit., p. 65. Anche in D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., p. 14.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> Cfr. D. Buzzati, *In quel preciso momento*, cit., pp. 194-196. Anche in D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., pp. 32-33.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 33.

<sup>26</sup> *Ivi*, pp. 231-234. Il testo descrive una sorta di mondo economico “al contrario”, in cui gli oggetti più semplici e umili vengono pesantemente tassati, così da diventare prerogativa esclusiva dei ricchi, e viceversa.

gli sterratori, la gente di misere risorse a possedere le gigantesche auto fuori serie, smaltate d'onice con paraurti babilonesi di platino massiccio. Le cosiddette utilitarie sono in mano dei capo ufficio e dei dirigenti di azienda<sup>27</sup>) e infine nel breve testo *Il credito*<sup>28</sup> («Ferma dinanzi al cancelletto c'è una macchina addirittura scandalosa<sup>29</sup>»). Volendo individuare poi un racconto in cui il contrasto classista funga da vera e propria ambientazione occorre riferirsi a *Un dio scende in terra*<sup>30</sup>, testo in cui la «Rolls color rosso bruno<sup>31</sup>» del magnate dell'editoria Claudius Amigon è l'elemento «cornice» del racconto, segnando l'*incipit* (il guasto al motore che costringe il protagonista a ripararsi in un'osteria) e comparando poi nell'ultima riga del testo. Nel mezzo Buzzati articola una piccola lotta di classe ridotta a due soli individui: il già citato Amigon e un suo sottoposto, Mr. Inverness. Le ultime schermaglie del duello verbale che occupa l'intero racconto si svolgono sulle scale arrugginite del condominio popolare in cui Inverness vive con la famiglia in condizioni misere e malsane; la differenza tra i due personaggi, in termini di tenore di vita, appare palese proprio attraverso l'osservazione di quelle scale, ben diverse da quelle a cui è abituato lord Amigon:

Lord Amigon: «*Crede forse che anch'io non abbia la mia scala su cui smangiarmi l'anima ogni sera?*»

Mr. Inverness: «*Ma di marmo, illustre signore, con balaustre di bronzo e tappeti orientali, questa la differenza...*<sup>32</sup>»

Il rientro finale nell'abitacolo della Rolls-Royce permette al protagonista il ritorno alla vita agiata dopo l'infelice incursione nei bassifondi della società industriale.

Affine a quello automobilistico è il tema dell'incidente stradale, pretesto narrativo che Buzzati utilizza per indagare certe debolezze umane, come l'arrendevolezza di fronte alle prepotenze altrui (ne *Il remissivo*<sup>33</sup>) o l'incapacità dei padroni di riconoscere l'affetto che i cani provano nei loro confronti (ne *Un caso senza precedenti*<sup>34</sup>). Nell'ultima silloge buzzatiana, *Le notti difficili* (1971), compare un intero racconto intitolato *Incidenti stradali*<sup>35</sup>, in cui un professore viene incalzato dall'uditorio a raccontare quattro tragici episodi automobilisti: «Sì, sì, professore, raccontaci le storie

---

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 233.

<sup>28</sup> *Ivi*, pp. 83-85. Anche in D. Buzzati, *In quel preciso momento*, cit., pp. 80-82.

<sup>29</sup> D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., p. 85.

<sup>30</sup> Cfr. D. Buzzati, *Paura alla scala*, Milano, Mondadori, 1984, pp. 109-120.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 113.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>33</sup> Cfr. D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., pp. 27-30.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 206-208.

<sup>35</sup> Cfr. D. Buzzati, *Le notti difficili*, cit., pp. 83-88. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 4 dicembre 1965.

della lunga strada, [...]. Professore, è molto bello sentirti raccontare le storie della grande strada. Su, da bravo, raccontacene un'altra<sup>36</sup>».

Il primo descrive la morte di cinque giovani trentenni: un sorpasso azzardato, l'urto con un camion, lo sbandamento, a cui segue l'incendio del serbatoio, con la vettura che diventa una palla di fuoco dalla quale è impossibile salvarsi. L'apparente dimensione cronachistica viene resa instabile da due elementi fantastici: le prolungate e illogiche lamentele degli occupanti che, invece di morire tra le fiamme emettendo urla strazianti, si lanciano in una prolungata serie di impropri e di minacce rivolte ai soccorritori, secondo loro poco solerti («Venite ad aprirci, vigliacchi!») urlano. «Maledetti maledetti non lasciateci morire così!» [...] «Porci maledetti schifosi» urlavano, specialmente la donna. «Morirete di cancro, i vostri bambini creperanno<sup>37</sup>»), quasi a voler innescare un generale senso di colpa, e la scena infernale in posizione finale, con i diavoli (descritti dai testimoni come «sei-sette tipi neri che sembravano dei ballerini [...] e portavano delle lunghe code<sup>38</sup>») che arrivano a prelevare le anime dai cadaveri carbonizzati.

Un giovane di nome Danilo è il protagonista del secondo microracconto: mentre è alla guida, viene provocato dagli altri quattro occupanti dell'auto che mettono in dubbio il suo coraggio, sfidandolo a puntare dritto contro una vettura che procede in senso inverso, scansandosi poi all'ultimo istante. Sfinito dall'insistenza degli amici, Danilo decide di lanciarsi a tutta velocità contro due fari in lontananza che occupano la corsia opposta, annullando contemporaneamente sia il codice della strada che l'importanza della propria vita.

Una madre fin troppo speranzosa occupa il terzo apologo: lei passa le sue giornate ad aspettare il ritorno del figlio che – ne è convinta – è sopravvissuto alla spedizione delle truppe italiane in Russia durante la Seconda Guerra Mondiale. Il suo sguardo è posato su un incrocio stradale sul quale è calata una «maledizione misteriosa<sup>39</sup>», per cui ogni giorno lì si verificano «atroci schianti<sup>40</sup>»: dopo ogni incidente la donna scende in strada per assicurarsi che il figlio, nel caso in cui proprio quel giorno fosse tornato a casa, non sia tra i feriti o i morti, ottenendo così sollievo. La realtà tragica, filtrata attraverso la speranza materna, diventa ottimistica: i due livelli di considerazione si sovrappongono nella possibilità di intendere i fatti in maniera duplice. Un quarto e ultimo racconto sui lupi – «i quali hanno eternamente fame e senza fame sarebbero buoni e mansueti, [...] stanno in agguato perché un giorno o l'altro l'imperatore passerà e loro hanno deciso di assaltarlo<sup>41</sup>» – viene lasciato incompiuto.

---

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 83-85.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

La dinamica narrativa dell'incidente stradale permette un ultimo collegamento tematico con un brano intitolato *I due autisti*, tratto da *Egregio signore, siamo spiacenti di...* (1960)<sup>42</sup>, da non confondere con un altro racconto omonimo che si trova ne *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966). Due colleghi alla guida di un furgoncino delle consegne investono un cane, ma non si fermano a verificare la situazione perché sono in ritardo sul piano di lavoro della giornata. La catastrofe, obiettivo finale e inevitabile del processo fantastico, in questo caso procede per frammentazione, in maniera graduale; tra i due inizia un dialogo fatto di allusioni, di frasi smozzicate, di ipotesi insinuate ma non dichiarate espressamente:

«Dico: sei poi sicuro, dico, sei proprio sicuro che era un cane?» [...] «Dico: siamo sicuri che era veramente un cane? Tu l'hai visto proprio bene?» [...] «L'ho visto sì, ma...» [...] «Lo vedi? Non si può mai essere sicuri al cento per cento, alle volte i sensi ingannano... E se per caso, io mi domando, invece di un cane...<sup>43</sup>»

In un crescendo di accuse reciproche, si arriva alla piena consapevolezza dell'accaduto solo quando il mezzo viene raggiunto dalla polizia a sirene spiegate: i protagonisti non hanno investito un cane, ma un bambino.

Quando non è tema portante del racconto, l'oggetto automobilistico (o un altro elemento letterario comunque strettamente collegato) permette a Buzzati di condurre la narrazione verso una delle tante sfumature dell'assurdo. La prima di queste è il *topos* del patto diabolico: in *Autorimessa Erebus*<sup>44</sup> un «vecchio garagista dall'accento livornese<sup>45</sup>», di nome Onofrio, gestisce un'officina «in via Ferulana 5<sup>46</sup>». Ma in realtà «Onofrio è un'altra cosa, molto più grande; quale sia la sua vera potestà pochi sanno di preciso, alcuni solo indovinano, nessuno osa dirlo apertamente<sup>47</sup>»: Onofrio è il diavolo. Tra i cofani aperti e i rottami destinati allo sfasciacarrozze si annida quindi il demonio, una delle figure per eccellenza del modo fantastico, il signore delle tentazioni «modernamente camuffato in tuta blu<sup>48</sup>», che baratta l'anima dei malcapitati con «macchine da miliardari<sup>49</sup>» e con l'ultimo modello di un «bolide rosso di gran marca<sup>50</sup>». Il racconto può essere così inserito nella lunga tradizione letteraria che ha descritto nei decenni il «patto con il demonio, l'antico, inestinguibile, inconfessabile sogno umano<sup>51</sup>».

---

<sup>42</sup> Cfr. D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., pp. 227-230.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 228-229.

<sup>44</sup> Cfr. D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., pp. 43-48.

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 43.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 44.

<sup>51</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., p. 69.

Il modo fantastico e la possibilità dell'assurdo compaiono anche in *L'autostrada*, uno dei testi brevi che compongono *Solitudini*<sup>52</sup>. Durante un normalissimo viaggio lungo l'autostrada del Sole, «fra Parma e Fidenza<sup>53</sup>», il narratore alla guida osserva un evento illogico: un'automobile che procede senza nessuno alla guida, seguita da altri veicoli con la stessa inquietante caratteristica («Due, tre, cinque altre macchine, che incontrai subito dopo, erano ugualmente vuote: auto fantasma che procedevano regolarmente e nei sorpassi accendevano il lampeggiatore, come è prescritto<sup>54</sup>»). La precisazione sull'uso dell'indicatore di direzione permette di capire quanto la realtà assurda desideri farsi accettare, adottando le regole del codice della strada del mondo reale. Dopo aver cercato una spiegazione razionale, anche se preoccupante («Che fossi colto da allucinazioni?<sup>55</sup>»), il guidatore si abbandona all'esperienza inspiegabile, si avverte come parte di un «incantesimo di solitudine<sup>56</sup>»: a convincerlo è l'apparizione di Moro, il suo cane, che però si trova a «oltre duecento chilometri in linea d'aria<sup>57</sup>», dove sta morendo. La visione della morte distorce la realtà, rendendo verosimile l'invisibilità dei conducenti e il miraggio del decesso dell'animale: al termine della parentesi fantastica tutto torna come prima e i guidatori sono nuovamente visibili. Il procedimento narrativo buzzatiano è qui quasi identico a quello utilizzato ne *Lo scarafaggio*<sup>58</sup>: anche in quella sede la lenta agonia dell'insetto spiacciato sul pavimento – come qui la sofferenza e la morte del cane – inquieta tutta la realtà, provoca incubi e lamenti, fino a quando la morte dell'animale non permette il ritorno alla tranquillità. Anche se il concetto di “non-luogo” sarebbe stato coniato e definito solo nel 1992 da Marc Augé, in questo frammento Buzzati prefigura un'ambientazione provvisoria, di passaggio, in cui la presenza antropologica viene annullata in favore di quella macchinica. Il luogo non è abitato, non è caricato di storia o di cultura; è solo zona di transito, una parentesi di presente incastrato tra la partenza e l'arrivo. Inoltre l'autostrada, per quanto affollata, è sempre il luogo della solitudine, come rimarca anche il titolo del racconto: ogni individuo – visibile o invisibile – impugna il volante e si barriera nella propria “scatola” automobilistica, percorrendo l'A1, la grande arteria che segnò il *boom* economico italiano del secondo Novecento più di qualsiasi altra infrastruttura realizzata in quegli anni.

*Storielle d'auto*<sup>59</sup> è una galleria di sette brevi variazioni sulla natura ambigua dell'oggetto “automobile”; il testo infatti presenta in posizione iniziale il seguente prologo:

---

<sup>52</sup> Cfr. D. Buzzati, *Le notti difficili*, cit., pp. 13-15. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 28 giugno 1966.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 13.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Cfr. D. Buzzati, *La boutique del mistero*, Milano, Mondadori, 1992, pp. 158-160.

<sup>59</sup> Cfr. D. Buzzati, *Le notti difficili*, cit., pp. 114-119. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 16 luglio 1969.

«Che curiosa impressione mi fa (certe sere tra amici, discorsi abbandonati a ruota libera, stupidi forse) sentir parlare di automobili come se fossero semplicemente automobili, marca tipo cilindrata ripresa tenuta di strada freni prestazioni velocistiche eccetera, che noia, come se fossero cose, macchinismi, e non altro. Invece<sup>60</sup>».

Nella congiunzione avversativa finale «invece» viene concentrata tutta la carica eversiva dell'automobile come mezzo di introduzione al fantastico e all'assurdo, potenzialità poi distribuita nelle sette piccole riflessioni che seguono. In *Maschio o femmina* ci si interroga, alla maniera futurista, sul genere dell'oggetto automobilistico che, nella sua accezione femminile, cede di fronte al dominio maschile:

«[L'automobile è] donna quando lui preme il piede destro a destra, e la sente sottomessa e schiava facendola rimbalzare, sulle curve, dalla quarta in terza dalla terza in quarta bruscamente, e lei si assoggetta e gode (almeno sembra) e si dona con elasticità in tutte le sue risorse viscerali, così, per fargli piacere<sup>61</sup>».

In *Cabala del CK* l'autore conferisce un potere misterioso ai numeri che compaiono sul contachilometri (il "CK", appunto), indecifrabili al punto da dover richiedere l'intervento interpretativo di alcuni «astrologhi<sup>62</sup>» che hanno suggerito «molte sottili implicazioni<sup>63</sup>»; ma l'uomo rinuncia a conoscere il segreto custodito in queste cifre e nei loro multipli, al disvelamento dell'ignoto preferisce una serena ignoranza, per cui molti «hanno venduto la macchina, viaggiano in treno, in città si spostano a piedi, e stanno sempre meglio di salute<sup>64</sup>». La narrazione assurda permette anche di immaginare che i segnalatori luminosi in corrispondenza degli incroci siano dotati di coscienza, per cui in *Sensibilità dei semafori* l'alternanza di rosso, verde e giallo non è determinata da una durata cronometrica, bensì da un capriccio tecnologico che favorisce gli automobilisti o li rallenta. La somiglianza – estetica e caratteriale – tra macchine e rispettivi guidatori occupa *Mimetismo*: dopo un adeguato numero di chilometri «di frequentazione<sup>65</sup>», l'automobile inizia inevitabilmente ad assumere «nell'aspetto virtù e difetti del pilota», per cui il modo di procedere della vettura permette di conoscere l'indole di chi è al volante. Nel breve passaggio intitolato *Solitudine!* Buzzati denuncia la condizione di bestialità esasperante che caratterizza il traffico cittadino, paragonato a un vero e

---

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 114.

<sup>61</sup> *Ivi*, pp. 114-115.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 115.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> *Ivi*, p. 116.

proprio «inferno<sup>66</sup>» in cui l'uomo fatica a contenersi e cede spesso alla barbarie. Il frammento si presenta come un'estrema sintesi de *Il problema dei posteggi*, racconto che verrà osservato nelle prossime pagine: in entrambi i testi il deserto (in cui rifugiarsi o in cui abbandonare l'auto) viene indicato da Buzzati come l'unica alternativa valida alla caotica città. L'analogia fantastica tra uomini e vetture viene ripresa in *Barboni*, ricordando che entrambe le categorie condividono la possibilità emotiva del «rimpianto cocentissimo<sup>67</sup>»; beffe e accuse possono accompagnare le discussioni sui «propri anni felici<sup>68</sup>» del passato, innescando zuffe sia tra i *clochard*, sia tra i rottami abbandonati nei «camposanti delle macchine<sup>69</sup>», dove di notte i «defunti carrozzoni<sup>70</sup>» si scambiano «schianti penosi di lamiere<sup>71</sup>». La parte finale – *Fantasma del passato* – di questo racconto spezzettato si interroga sul destino di una vecchia automobile che è stata sostituita da un nuovo acquisto:

«Che fine è toccata alla famosa macchina blu elettrico, decappottabile, a due posti, che abbiamo avuta tanti anni fa, che abbiamo desiderata, comperata, amata, coccolata, vezzeggiata, e poi crudelmente abbandonata per prenderne un'altra più giovane e più bella?<sup>72</sup>»

L'atto egoista di preferire un'auto nuova a un modello ormai superato verrà osservato con attenzione nelle pagine successive, in occasione dell'analisi del racconto *Suicidio al parco*.

Anche *Smagliature nel tempo*<sup>73</sup> si inserisce in questa galleria dell'assurdo che Buzzati elabora all'interno del tema automobilistico; in particolare il frammento intitolato *La targa*, che descrive una sfasatura temporale. Affiancato al semaforo da un signore al volante di una «macchina di lusso<sup>74</sup>», un autista viene informato dal vicino di corsia di essere senza targa e di avere uno stop posteriore non funzionante. Dopo aver ringraziato per la gentilezza, il protagonista accosta per controllare la situazione, ma la sua macchina è in perfetto ordine. Non si è trattato di uno scherzo, perché una settimana dopo, stavolta redarguito da un camionista sempre per lo stesso motivo, l'autista deve constatare che effettivamente la sua automobile non ha più la targa e uno dei fanalini posteriori è spento: illogicamente, normalmente, semplicemente il primo signore aveva dato un'occhiata al futuro.

L'ultima considerazione di questo paragrafo riguarda il carro funebre, quel particolare adattamento del mezzo automobilistico realizzato allo scopo di celebrare la ritualità della morte, uno dei temi più

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>67</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 117.

<sup>70</sup> *Ivi*, p. 118.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

<sup>72</sup> *Ivi*, pp. 118-119.

<sup>73</sup> *Ivi*, pp. 271-276. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 7 gennaio 1971.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 273.

emblematici del modo fantastico buzzatiano. In *Enigma canino*<sup>75</sup> la scena di una cerimonia funebre viene interpretata da un punto di vista insolito, quello di un cane, investito del ruolo di narratore in prima persona; l'animale incarna una possibilità di straniamento che capovolge la prospettiva di osservazione e introduce nuove possibilità semantiche:

«Vedo spesso una specie di autocarro di colore nero molto bello, pieno di fronzoli, fermo dinanzi al portone. Intorno c'è una quantità di gente. E a un tratto dal portone escono quattro uomini che portano sulle spalle una lunga cassa senza scritte sopra. [...] Che cosa ci sarà dentro? L'attenzione del pubblico, il lusso dell'apparato, la solennità della manovra lascerebbero pensare che la cassa contenga qualcosa di straordinariamente buono, cibi rari e pregiati, comunque roba da mangiare, altrimenti non si spiegherebbero tante cerimonie. [...] Ma gli uomini sono dei tipi così strani. Va' a indovinare, tu, che cosa chiudono mai in quei cofani magnifici, e perché se li lasciano portare via così sotto al naso, senza fare nessuna resistenza. Piangono come vitelli ma non muovono un dito per impedire la partenza<sup>76</sup>».

All'intelletto semplice dell'animale sfugge il sentimento – tutto umano – della morte, oscillante tra pomposità e sconforto; il cane può solo immaginare che la solennità del momento sia indirizzata al soddisfacimento di quell'esigenza primaria che è la fame.

Il carro funebre è presente anche ne *I due autisti*, da *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966)<sup>77</sup>, racconto precedentemente citato in virtù dell'omonimia con un testo già analizzato; qui la matrice è fortemente autobiografica, dato che il brano descrive il trasporto della salma della madre di Buzzati, Alba Mantovani, da Milano al cimitero di Belluno. La scrittura è costruita sul cronotopo del mezzo di trasporto: lo spazio ridotto dell'abitacolo permette la percezione del tragitto e del tempo materialmente necessario a coprirlo. Gli «oltre trecento chilometri<sup>78</sup>» vengono percorsi con una velocità di crociera di «settanta-settantacinque<sup>79</sup>» chilometri orari; ma se la lentezza del convoglio funebre si confà alla tristezza della situazione<sup>80</sup>, lo sguardo di Buzzati, che segue l'auto funebre a un centinaio di metri di distanza, corre su altri veicoli spensierati e vitalistici:

---

<sup>75</sup> Cfr. D. Buzzati, *In quel preciso momento*, cit., pp. 217-218. Anche in D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., p. 64.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> Cfr. D. Buzzati, *Il colombre*, cit., pp. 241-245. Anche in D. Buzzati, *La boutique del mistero*, cit., pp. 230-235. Il racconto venne pubblicato per la prima volta sulle pagine del *Corriere della Sera* il 21 aprile 1963: cfr. L. Viganò (a cura di), *Buzzati. Album di una vita tra immagini e parole*, cit., p. 272.

<sup>78</sup> D. Buzzati, *Il colombre*, cit., p. 241.

<sup>79</sup> *Ibidem*.

<sup>80</sup> «I funerali come sono fatti adesso, con l'automobile, sono una cosa di una tristezza orribile...» (Dichiarazione di Dino Buzzati riportata in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 238).

«Il furgone dinanzi a noi sembrava immobile e di fianco guizzavano lanciatisime le macchine libere e felici, uomini e donne tutti vivi, anche stupende ragazze a fianco di giovanotti, in fuori-serie aperte, con i capelli sventolanti al vento della corsa<sup>81</sup>».

Prendendo coscienza di un evento illogico, ossia il fatto che il dialogo tra i due autisti rappresenti l'ultima occasione per la salma di ascoltare la lingua dei vivi, lo scrittore viene investito dal senso di colpa per tutto il tempo che, nel corso degli anni, ha sprecato in cose futili e non ha dedicato alla madre: avverte così «quella punta dolorosa nel mezzo del petto che abitualmente si chiama rimorso<sup>82</sup>». Buzzati, reprimendo il desiderio, ormai irrealizzabile, di sostituire le parole dei due estranei con le sue, vive il tormento del figlio «egoista come sanno esserlo soltanto i figli<sup>83</sup>»:

«L'autore, mentre segue il feretro della madre, è sopraffatto dai ricordi e dai rimorsi per aver tante volte preferito alla sua compagnia impegni e svaghi senza senso<sup>84</sup>».

### 3.2. – La comune condizione della malattia

Stefano Lazzarin, in un saggio del 2002<sup>85</sup>, descrive i quattro dispositivi narrativi più ricorrenti con cui il modo fantastico si realizza; oltre a una prima possibilità di tipo tradizionale, in cui vengono sostanzialmente rispettati i *topoi* (personaggi, ambienti, forme) ormai consolidati della letteratura fantastica, compare la nostalgia (ossia il fantastico come sede del rimpianto), poi la sfumatura esistenzialista (incline all'angoscia) e infine la parodia, che si verifica quando il fantastico irride un modello letterario di riferimento, stabilendo un rapporto tra il testo parodiato e quello parodiante che oscilla tra la dipendenza e l'omaggio:

«Si sa che l'investimento straniante del testo parodico è, per sua natura, di genere simbiotico e di relazione parassitaria con il modello; esso non potrebbe sostenersi senza la compresenza, in un fascio di corrispondenze omogenee, tanto d'ordine linguistico che concettuale, dell'oggetto di parodia e del testo

---

<sup>81</sup> D. Buzzati, *Il colombre*, cit., p. 241.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 243.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., p. 100.

<sup>85</sup> Cfr. S. Lazzarin, *Nani sulle spalle dei giganti: Buzzati e la grande tradizione del fantastico*, in «Italianistica», XXXI, 1, 2002, pp. 103-119. Cfr. anche S. Lazzarin, *Fantasma antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, cit., pp. 25-31.

parodiante; lo straniamento così perseguito riposa dunque sull'intertestualità e, in un certo senso, sulla sinergia del modello e della sua contraffazione<sup>86</sup>».

*La peste motoria*<sup>87</sup> è un testo che appartiene a quest'ultima categoria, trattandosi della riscrittura parodica di quei passi che, nella parte finale de *I Promessi Sposi* di Alessandro Manzoni<sup>88</sup>, descrivono il diffondersi dell'epidemia. Si tratta di una citazione letteraria non espressa direttamente, ma che il «lettore attento e perspicace – ergo, il lettore ideale che il testo buzzatiano richiede<sup>89</sup>» – coglie grazie alla volontà dello scrittore: quando Buzzati desidera che il «lettore riconosca il modello, essa si concretizza in forme plateali, spettacolari<sup>90</sup>». Questo racconto presenta, in comune con i due successivi che verranno analizzati, temi di primo piano della poetica buzzatiana – la malattia e, quasi inevitabilmente, la morte – calati però nell'insolita dimensione dell'oggetto narrativo automobilistico. In particolare lo scrittore bellunese concentra la propria attenzione (e, con essa, la propria scrittura) sulla condizione della malattia, che colpisce naturalmente le persone, ma che, invece “fantasticamente”, può colpire anche le automobili, cosicché uomini e macchine arrivano a condividere lo stesso destino di sofferenza.

Come vuole il modo fantastico, ne *La peste motoria* l'epifania dell'evento impensabile si dispiega con naturalezza: in un tranquillo «mattino di settembre<sup>91</sup>» un'auto qualsiasi entra nel «garage Iride di via Mendoza<sup>92</sup>». Il motore, lasciato acceso al minimo, emette un «rumore strano, mai udito, un arido stridio<sup>93</sup>»: uno degli abituali frequentatori dell'officina, tale Celada (che sarà poi il “Griso” della situazione), riconosce in quella vibrazione sinistra il primo segnale dell'epidemia. Il fantastico di Buzzati spesso debutta con una situazione banale, per poi avvilupparsi nella dimensione della catastrofe, percepita in termini di velocità e di inevitabilità: prima il Comune emette un «ambiguo comunicato<sup>94</sup>» che permette alla polizia insolite attività di vigilanza e controllo, poi nel giro di appena due giorni la voce allarmistica si spande, generando il panico che accompagna il contagio. Dapprima avviene un rovesciamento prospettico che rende macchinica la condizione – prima esclusivamente umana – della malattia; poi questa patologia di natura inorganica viene caricata della figura retorica

---

<sup>86</sup> A. Colombo, *Tecniche buzzatiane. Sui traguardi della parodia ne «La peste motoria»*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, cit., p. 497.

<sup>87</sup> Cfr. D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., pp. 417-421. Il testo, già apparso sul *Corriere della Sera* il 9 dicembre 1956, apparve in appendice al numero 296 di *Urania* (2 dicembre 1962), una pubblicazione interamente dedicata ai racconti di Frederic Brown; cfr. V. Polcini, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, cit., p. 106n.

<sup>88</sup> «Il riferimento a Manzoni è esplicito, con allusive citazioni, nel racconto *La peste motoria*, il migliore di una serie dedicata all'automobile» (A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., pp. 95-96).

<sup>89</sup> S. Lazzarin, *Nani sulle spalle dei giganti: Buzzati e la grande tradizione del fantastico*, cit., p. 105.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 110.

<sup>91</sup> D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 417.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 418.

della personalizzazione: la risonanza del motore viene paragonata a un «intoppo di catarro<sup>95</sup>», i giunti cardanici si gonfiano in «gibbosità mostruose<sup>96</sup>» simili a bubboni purulenti, il contagio avviene attraverso la “via aerea” dei gas di scarico, le auto morenti emettono «urla atroci<sup>97</sup>». Il caos che percorre la Milano manzoniana del XVII secolo rivive nella scrittura di Buzzati, dove ai mucchi di cadaveri si sostituiscono i «roghi delle macchine uccise dalla peste e ammucchiate a bruciare in un vasto recinto che il popolo chiamava lazzaretto<sup>98</sup>»; in città si moltiplicano i casi di «furti e saccheggi di vetture incustodite<sup>99</sup>» e gli «abusi di monatti incaricati del controllo e dei sequestri<sup>100</sup>», fino a quando «lo spettacolo di vetture fulminate dalla peste per la via divenne la cosa più normale<sup>101</sup>».

Il narratore interno è un autista di professione al servizio di una ricca marchesa: il suo compito consiste nel guidare una lussuosa Rolls-Royce nera, di cui cura diligentemente la manutenzione:

«Ne ero orgoglioso. Per la via, anche le più potenti supersport smarrivano l’abituale tracotanza alla comparsa di quel superatissimo sarcofago trasudante sangue blu. Il motore poi, nonostante l’età, era un miracolo. Insomma, io le volevo bene più che se fosse mia<sup>102</sup>».

Un giorno, mentre è coinvolto nella quotidianità abitudinaria delle sue mansioni (di nuovo una condizione di naturalezza in cui irrompe l’imprevedibile), il protagonista avverte «quel sinistro cigolio<sup>103</sup>» e capisce che anche la sua vettura è stata contagiata. Conoscendo il destino al quale la sua amata automobile andrebbe incontro se l’autorità fosse messa al corrente della situazione, l’autista (come Don Rodrigo) decide di confidarsi col vecchio meccanico Celada (il suo Griso), che ovviamente, in virtù del dispositivo parodico, tradisce la sua fiducia. Può essere utile un lavoro comparativo tra il testo di Buzzati (il primo, a seguire) e il passaggio analogo ricavato dal cap. XXXIII de *I Promessi sposi* (il secondo), che racconta il tradimento del Griso e la cattura di Don Rodrigo da parte dei monatti:

«E, standomene in orecchi, per sentire se il meccanico arrivava, tutt’a un tratto udii nel cortile uno stropiccio di piedi, ma non di un uomo solo. Un orrendo sospetto mi passò per la mente. Ed ecco aprirsi l’uscio del

---

<sup>95</sup> *Ibidem.*

<sup>96</sup> *Ibidem.*

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 419.

<sup>98</sup> *Ivi*, p. 418.

<sup>99</sup> *Ibidem.*

<sup>100</sup> *Ibidem.*

<sup>101</sup> *Ivi*, p. 419.

<sup>102</sup> *Ibidem.*

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 420.

garage, presentarsi e venire avanti due sudice tute marrone, due facce scomunicate, due monatti, in una parola: vidi mezza la faccia del Celada che, nascosto dietro un battente, rimaneva lì a spiare<sup>104</sup>».

«Dopo qualche tempo, comincio a stare in orecchi, per sentire se il chirurgo arrivava: [...]. Tutt'a un tratto, sente uno squillo lontano, ma che gli par che venga dalle stanze, non dalla strada. Sta attento; lo sente più forte, più ripetuto, e insieme uno stropiccio di piedi: un orrendo sospetto gli passa per la mente. [...] Butta le gambe fuor dal letto, come per alzarsi, guarda all'uscio, lo vede aprirsi, vede presentarsi e venire avanti due logori e sudici vestiti rossi, due facce scomunicate, due monatti, in una parola; vede mezza la faccia del Griso che, nascosto dietro un battente socchiuso, riman lì a spiare<sup>105</sup>».

L'analogia tra i due testi è evidente, tanto da sfiorare la copiatura<sup>106</sup>. Il dispositivo della parodia permette di omaggiare e, contemporaneamente, di ribaltare il modello letterario di riferimento, passando dal realismo manzoniano al *modo* fantastico buzzatiano: il risultato è la descrizione di un *mondo* fantastico, ma avvertito come reale.

Se ne *La peste motoria* la convalescenza è macchinica, in *Suicidio al parco*<sup>107</sup> invece la malattia è tragicamente umana, un fanatismo ossessionante che intende il possesso e l'ostentazione della propria autovettura come mezzo di affermazione dell'autostima e del riconoscimento sociale. Il malato si chiama Stefano Ingrassia, uno stimato ma insoddisfatto pubblicista che, dopo un «rapido decorso<sup>108</sup>», «fu preso dalla malattia dell'automobile<sup>109</sup>», l'oggetto che «partecipa fortemente all'economia del desiderio<sup>110</sup>» e che lo avvelena senza sosta:

«L'automobile! Non la macchinetta di uso quotidiano che basta cammini in qualche modo, ma la vettura di razza, simbolo di successo, affermazione della personalità, padronanza del mondo, ingrandimento di se stessi, strumento di avventure, emblema insomma delle codificate felicità dei giorni nostri<sup>111</sup>».

Sua moglie Faustina, «gentile e graziosa creatura, di lui troppo innamorata<sup>112</sup>», decide di lenire i tormenti del marito attraverso una forma assurda di martirio, sottoponendosi a una «kafkiana

---

<sup>104</sup> *Ivi*, pp. 420-421.

<sup>105</sup> A. Manzoni, *I promessi sposi* (1840), Firenze, Bulgarini, 1988, pp. 722-723.

<sup>106</sup> Per una comparazione testuale approfondita tra il racconto buzzatiano e i capitoli XXXII e XXXIII de *I promessi sposi* cfr. A. Colombo, *Tecniche buzzatiane. Sui traguardi della parodia ne «La peste motoria»*, in N. Giannetto (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, cit., pp. 500-503.

<sup>107</sup> Cfr. D. Buzzati, *Il colombre*, cit., pp. 163-168. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 22 settembre 1963.

<sup>108</sup> *Ivi*, p. 163.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, cit., p. 104.

<sup>111</sup> D. Buzzati, *Il colombre*, cit., p. 163.

<sup>112</sup> *Ivi*, p. 164.

metamorfosi<sup>113</sup>»: sfruttando la figura retorica della prosopopea, Buzzati descrive nel dettaglio la fantastica trasformazione della donna in automobile, raccontata attraverso le parole di Stefano, testimone diretto del prodigio:

«Una notte, capisci, nove anni fa, una notte mentre la tenevo fra le braccia. Una cosa terribile. E meravigliosa. Si è messa a piangere e a tremare e poi si irrigidiva tutta, e si gonfiava. E ha fatto appena in tempo a uscire in strada. Altrimenti non sarebbe mai più uscita dalla porta. Per fortuna fuori non c'era nessuno. Questione di due tre minuti. Poi eccola lì che mi aspettava sul bordo del marciapiede, nuova, fiammeggiante<sup>114</sup>».

Il polisindeto rafforza una narrazione asmatica, quasi isterica, il racconto di un evento inimmaginabile ma avvenuto, visto con i propri occhi, reale e testimoniabile. Il corpo femminile si deforma suscitando terrore e meraviglia allo stesso tempo, perché la donna così diventa il vero oggetto del desiderio maschile. Per questo lo stile di guida del protagonista, quando viene descritto nel racconto, è così delicato e premuroso: perché sa che le sue mani stanno sfiorando il corpo “automobilizzato” della moglie. Il narratore infatti, invitato a bordo di quella vettura «elastica e sinuosa<sup>115</sup>» (aggettivi tipicamente femminili) per una corsa scaccia pensieri, nota che Stefano «stringeva voluttuosamente il cerchio del volante, accarezzava la turgida palla della leva del cambio, il piede sull'acceleratore andava su e giù con la tenerezza di chi preme amate carni<sup>116</sup>»: le parole sottolineano un godimento consapevole, un «assaporamento della guida<sup>117</sup>», per dirla con Roland Barthes. Una felicità illusoria che precipita presto in tragedia, come ha notato Emanuele Zinato:

«In un primo tempo, grazie al feticismo meccanico, la felicità della coppia sembra assicurata, ma quando Stefano decide di venderla, la donna-vettura, come si deduce da un impersonale ritaglio di cronaca giornalistica, si “suicida” ad alta velocità contro il muro del Castello Sforzesco<sup>118</sup>».

Alla disperazione della moglie si aggiunge quella del marito, che ritiene il proprio egoismo responsabile dell'insano gesto; Stefano confessa di non sopportare l'idea che la propria macchina-moglie subisca l'erosione del tempo, che invecchi:

---

<sup>113</sup> E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, cit., p. 70.

<sup>114</sup> D. Buzzati, *Il colombre*, cit., p. 168.

<sup>115</sup> *Ivi*, p. 165.

<sup>116</sup> *Ivi*, p. 166.

<sup>117</sup> R. Barthes, *Miti d'oggi*, cit., p. 148.

<sup>118</sup> E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, cit., pp. 70-71.

«Il motore non tirava più, a ogni momento c'era una magagna. E nessuno più la guardava per la strada. E allora ho cominciato a pensare: non è venuto il tempo di cambiarla? non potrò mica andare avanti eternamente con questa trappola scassata... [...] ne volevo comprare una nuova, è spaventoso per centocinquantamila lire portavo a vendere mia moglie che aveva dato la vita per me<sup>119</sup>».

Di nuovo una narrazione ansiogena, frammentata, con una punteggiatura discutibile e il mancato rispetto della grafia maiuscola quando richiesto: sono i segni di una mente allucinata che ha osservato realtà e irrealtà sovrapporsi con naturalezza.

Il personaggio di Faustina-automobile, accondiscendente verso il desiderio del marito fino all'annullamento di sé, è sostanzialmente identico a quello della vettura "umanizzata" protagonista di *Vecchia auto*<sup>120</sup>, il racconto che descrive con maggiore efficacia il doloroso distacco tra un proprietario e la sua vettura quando quest'ultima diventa vittima di una "vecchiaia" irreversibile e incontestabile: dopo la malattia, un'altra condizione umana diventa macchinica. Al pari della metamorfosi di Faustina, anche qui l'elemento fantastico è assurdo e perturbante: la macchina parla, è autocosciente e dimostra personalità. Il guidatore e la vettura dialogano con naturalezza, con familiarità, in un'anormalità accettata, in una possibilità inspiegabile che diventa struttura necessaria del racconto. Il protagonista ha deciso di sbarazzarsi della vecchia auto e la avvia un'ultima volta per portarla alla demolizione; dopo anni di inattività l'auto chiede il motivo di questa riaccensione, ma l'uomo, capace di bassezze sconosciute alle macchine, mente o evita il discorso, perché non ha il coraggio di comunicarle il suo destino di morte. Ingenua e felice di accontentare di nuovo il suo padrone, la vettura innesca il dispositivo fantastico della nostalgia: «Ti ricordi il viaggio in Spagna quando abbiamo fatto milleseicento chilometri di fila?<sup>121</sup>» E subito dopo: «E ti ricordi quella bellissima volata da Parigi a Milano per tornare dalla tua ragazza? Credere o no, una media di centocinque e passa. Ricordi?<sup>122</sup>» Quando le domande si fanno troppo insistenti, il proprietario, messo a disagio dal senso di colpa e temendo di contraddirsi, zittisce bruscamente l'interlocutrice girando la chiave e spegnendo il motore: la facoltà di parola della macchina ha quindi natura elettrica. Nel finale il protagonista cede alla nostalgia e decide di tenere l'auto, dimostrando un affetto e una pietà sconosciuti a Stefano Ingrassia (il protagonista di *Suicidio al parco*). Il rapporto uomo-macchina non si interromperà nemmeno quando quest'ultima "motoristicamente" morirà: il padrone la parcheggerà in una rimessa, la coprirà con un telo (come si fa con i defunti) e pagherà il posteggio a vita, incapace di disfarsene.

---

<sup>119</sup> D. Buzzati, *Il colombre*, cit., p. 168.

<sup>120</sup> Cfr. D. Buzzati, *Le notti difficili*, cit., pp. 203-209. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 17 maggio 1966.

<sup>121</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>122</sup> *Ibidem*.

In Buzzati quindi uomini e macchine si ammalano e affrontano la malattia con la stessa fragilità. Entrambi percepiscono la patologia, la localizzano in un organo o in una parte meccanica, avvertono il progredire inevitabile della vecchiaia. Il testo in cui questa identificazione compare con maggiore chiarezza è *I sorpassi*<sup>123</sup>, quattro microracconti intercalati da cesure nell'intreccio: questi scarti spaziotemporali, improvvisi e non guidati, sono tipici del modo fantastico. Più che negli episodi precedenti, qui il tema dell'automobile viene investito di carica metaforica, per cui l'atto di guidare rappresenta l'affanno della vita stessa, un'esistenza in cui il desiderio di primeggiare impedisce di cogliere le gioie e le soddisfazioni:

«Io tengo gli occhi fissi dinanzi, altro che degustare il panorama, sono assorbito dalla velocità, completamente assorbito dalla guida, non c'è un minuto da perdere, chissà come tutti hanno una furia tale, guai se ci si attarda anche un momento solo, si resta irrimediabilmente distanziati [...]»<sup>124</sup>.

Nella lunga corsa automobilistica della vita, il sorpasso rappresenta il momento dell'affermazione sociale, del riconoscimento del proprio valore agli occhi degli altri, andando oltre i loro stessi traguardi, facendo meglio di loro: superandoli, appunto.

La prima scena descrive il protagonista ancora «giovanetto<sup>125</sup>», a casa con la madre, mentre osserva dal balcone un suo compagno di scuola, tale Batraci, che sfreccia alla guida di una «magnifica automobile<sup>126</sup>»; la differenza illogica tra i due coetanei – uno fanciullo ancora impegnato a fare i compiti, l'altro già con la patente – viene accettata e rafforzata dalla compassione materna («tu sei ancora un bambino, verrà l'ora anche per te<sup>127</sup>»). Nel frattempo, infatti, nell'animo del protagonista è comparsa la rassegnazione che deriva da un confronto impari: «Sarà, ma intanto pensa a Batraci quanta strada sta facendo. Mai, mai lo raggiungerò<sup>128</sup>».

Alcuni anni più tardi la voce narrante è alla guida e al suo fianco c'è Maria, la ragazza che vorrebbe impressionare. Nonostante la dedizione e gli sforzi, il protagonista *subisce* i sorpassi degli amici e dei compagni; evidentemente tutti loro possiedono qualità migliori delle sue («[Cirioli, per esempio,] ha una macchina che sembra uno squalo<sup>129</sup>»), tanto che la ragazza, spazientita da questi insuccessi in sequenza, sbotta: «Ma scusa, caro, che razza di macchina è mai questa, che tutti ci passano davanti?»<sup>130</sup>»

---

<sup>123</sup> Cfr. D. Buzzati, *Il colombre*, cit., pp. 135-140.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>125</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>126</sup> *Ibidem*.

<sup>127</sup> *ibidem*.

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 136.

<sup>129</sup> *Ibidem*.

<sup>130</sup> *Ivi*, p. 137.

La situazione svolta completamente nel paragrafo successivo: ora la guida è spavalda, la velocità sostenuta, Maria stessa è sorpresa e non si capacita del cambiamento: «Ma è meraviglioso, caro, come mai sei diventato così bravo? Lo sai che adesso li sorpassi tutti?<sup>131</sup>» In una pienezza di vita quasi futurista, dove il rombo del motore e l'ambizione umana sono fusi insieme, il guidatore ora non individua le “vittime” dei suoi sorpassi solo nella cerchia dei conoscenti ma, spinto da un'euforica considerazione di sé, anche in personaggi famosi, pubblicamente riconosciuti per bravura e importanza: «Marcello Mastroianni<sup>132</sup>», «Fanfani<sup>133</sup>», «la regina d'Inghilterra<sup>134</sup>», addirittura il papa («sul portello si distingueva uno stemma con due chiavi<sup>135</sup>»). Il segreto di questo successo è la manutenzione, come viene spiegato nelle ultime righe del racconto, una prassi necessaria che accomuna gli uomini e le macchine. In un momento testuale privo di punteggiatura, quasi un buzzatiano “flusso di coscienza”, il protagonista confessa:

«Ero andato, come faccio ogni anno, per una visita di controllo e quello là a un certo momento mi dice guardi signore che qui sotto mi pare si senta un rumore [...] potrebbe essere un niente una sciocchezza ma potrebbe essere anche qualcosa di più serio [...] per poter dire con sicurezza naturalmente bisogna aprire e per aprire bisogna che sia lei signore a decidere [...] l'uomo mi pareva un tipo in gamba gli ho detto di sì che aprisse pure e dopo neanche mezz'ora tu vedessi Maria che razza di macello tutte le budella sparse intorno e io pensavo chi le rimetterà più a posto come prima?<sup>136</sup>»

L'analogia tra uomo e macchina è evidente: il «rumore» quasi indistinguibile è l'asterisco sul referto delle analisi; la polisemia del verbo “aprire” si riferisce sia al gesto di alzare il cofano, sia al taglio del bisturi; il termine anatomico “budella” può essere associato alle parti meccaniche del motore nel momento in cui si interviene meccanicamente/chirurgicamente su di esso. Uomo e macchina condividono la preoccupazione per la propria salute, si impegnano per tutelarla, ma sanno che comunque dovranno subire un ultimo sorpasso: lo scorrere inesorabile del tempo, che arriva, ovviamente, sotto forma di una vettura che «continua a guadagnare terreno<sup>137</sup>», guidata dal «commendator Orologi<sup>138</sup>», affiancato dalla contessa «De Clepsidris<sup>139</sup>», una parca contemporanea «che lavora sempre a maglia<sup>140</sup>». Tutti infine subiscono il sorpasso della morte.

---

<sup>131</sup> *Ivi*, p. 138.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> *Ivi*, p. 139.

<sup>134</sup> *Ibidem*.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> *Ibidem*.

<sup>137</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>138</sup> *Ibidem*.

<sup>139</sup> *Ibidem*.

<sup>140</sup> *Ibidem*.

La parte centrale del racconto, quella in cui un insolito superuomo buzzatiano sprigiona la propria onnipotenza nei gesti della guida, può richiamare un frammento intitolato *Bambini tenetevi!*<sup>141</sup> Il tema narrativo dell'automobile attiva la nostalgia per tempi migliori e irripetibili:

«Nulla espresse mai la grandezza e lo splendore del trionfo come l'automobile dello zio Florio, con la tromba a forma di serpente, che aspettava fuori del cancello per portarci in gita noi bambini<sup>142</sup>».

La vettura viene descritta attraverso un testo ad alto tasso figurale, per cui il rombo del motore «era una musica, una pura gioia dell'udito<sup>143</sup>», mentre il polverone che l'auto sollevava correndo era «come uno strascico di sposa<sup>144</sup>». Il protagonista, lo zio Florio, ingaggia una competizione con un'altra automobile, invita a bordo i nipotini e regala loro così l'esperienza inebriante – per questo indimenticabile, quindi nostalgica – di una corsa a rotta di collo, fino alla catastrofe: l'inimmaginabile – ma possibile – scoppio di una gomma, che fa scendere sull'equipaggio il malumore della sconfitta. In comune con *I sorpassi* questo breve testo ha anche l'intenzione finale, dove emerge nuovamente l'amara considerazione sul trascorrere impietoso del tempo: «eccolo qui, ridotto a una putredine, trenta quarant'anni dopo (quanti sono?). Della macchina color grigio tortora non esiste più neanche un bullone, garantito<sup>145</sup>».

### 3.3. – Euforia al volante

Le ultime righe del paragrafo precedente hanno descritto i tratti euforici di alcuni guidatori buzzatiani; il gesto dominatore di impugnare il volante sembra trasmettere a tutto il corpo un'eccitante pienezza di vita. La considerazione dell'angoscia come tratto distintivo dell'essere umano porta però lo scrittore veneto-milanese a indagare le eventuali degenerazioni di questa apparente gioia, per cui dall'euforia si passa all'incontrollabilità, all'ansia e alla bestialità, deviazioni psicologiche e narrative che compaiono nei prossimi due racconti: *Il problema dei posteggi*<sup>146</sup> e *Belva al volante*, il penultimo

---

<sup>141</sup> Cfr. D. Buzzati, *In quel preciso momento*, cit., pp. 140-143. Il racconto venne pubblicato per la prima volta sulle pagine del *Corriere della Sera* il 22 settembre 1963.

<sup>142</sup> *Ivi*, p. 140.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

<sup>144</sup> *Ivi*, p. 141.

<sup>145</sup> *Ivi*, p. 143.

<sup>146</sup> Cfr. D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., pp. 356-361. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 2 novembre 1955.

capitoletto di *Viaggio agli inferni del secolo*, il mini romanzo in otto parti che chiude *Il colombre e altri cinquanta racconti*<sup>147</sup>.

Il primo testo debutta in chiave nostalgica, allo stesso modo di *Bambini tenetevi!*: le leggende evocano tempi migliori e irripetibili, «raccontano che una volta adoperare un'automobile fosse una cosa semplice<sup>148</sup>», tratteggiano un'epoca mitica in cui lo spazio non era ancora stato motorizzato e le poche automobili presenti potevano godere di un'illimitata libertà di movimento. Buzzati dipinge questo tempo perduto con tratti che richiamano i *Canti* leopardiani («Le braccia appoggiate al davanzale, l'animo quieto, rimirando il mondo là sotto che si addormentava dopo la giornata di lavoro, e intanto vaghe canzoni si perdevano nella lontananza<sup>149</sup>»). Ma «oggi, invece, o amici, è una battaglia<sup>150</sup>»: in città si respira un'atmosfera di lotta continua, dovuta al fatto che nel frattempo le vetture hanno colonizzato l'ambiente urbano, costringendo i guidatori a una spasmodica e quotidiana «caccia al parcheggio». Lo spazio cittadino non è infinito e questo costringe a considerare la propria vettura in termini di ingombro, di materia non comprimibile: così Buzzati incorpora nella bidimensionalità della pagina le dimensioni fisiche e corporee della macchina. L'iniziale e ormai lontana euforia nei confronti dell'oggetto tecnologico (evidente soprattutto nel momento dell'acquisto e quindi della riconosciuta proprietà) devia verso l'angosciosa carenza di parcheggi, di spazio calpestabile (non dalle persone, ma dalle macchine, quindi forse «gommabile»): non trovando un pertugio in cui infilare la propria auto, chi è alla guida si dispera, si sente soffocare, quasi come se alla carenza di spazio corrispondesse una carenza di aria. Smarrito nella frenesia dei ritmi lavorativi e nella «paralisi motoria<sup>151</sup>» del traffico, l'individuo vive le proprie giornate «con la mirabile ansia degli schiavi<sup>152</sup>», mentre nel suo cervello la domanda è assillante: «Dove troverò un posto per mettere la mia [auto]?<sup>153</sup>» Alcuni addirittura si arrendono, smettono di guidare e si allontanano a piedi, sfiniti, incuranti delle contravvenzioni o dell'eventuale sequestro del veicolo: «Sono i naufraghi della vita che non hanno più niente da perdere, i disperati che sfidano la legge e ormai tentano il tutto per il tutto<sup>154</sup>».

In questa assurdità che non sembra piegarsi a soluzioni logiche, la prima vittima è la comunicazione, che viene imbarbarita («Intravvedo, voltandomi, la faccia congestionata di un camionista che si sporge in fuori, mi urla ingiuriosi epiteti e con il pugno pesta sullo sportello, per dar rumore alla sua

---

<sup>147</sup> Cfr. D. Buzzati, *Il colombre*, cit., pp. 249- 293. Il testo viene pubblicato a puntate sulle pagine del *Corriere della Sera* tra l'aprile e il giugno del 1964; per la precisione il capitolo VII. *Belva al volante* compare nell'edizione del 5 giugno 1964.

<sup>148</sup> D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 356.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

<sup>150</sup> *Ibidem*.

<sup>151</sup> E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, cit., p. 84.

<sup>152</sup> D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 357.

<sup>153</sup> *Ibidem*.

<sup>154</sup> *Ivi*, p. 358.

collera: Dio, come mi odia<sup>155</sup>»). Anche le stesse automobili sembrano dialogare tra di loro in termini di prepotenza: il «macinino<sup>156</sup>» del narratore, con la flebile voce del suo motore, non può controbattere ai «barriti orrendi<sup>157</sup>» dei camion e dei furgoni, è impotente quando cerca di far notare la sua presenza (e quindi rivendicare il suo “diritto” al parcheggio) a «una gigantesca vettura americana bianca e rossa, vero oltraggio alla miseria, [che sfodera un paraurti] blindato, scudo possente di cromo, carico di specchianti globi, contrafforti e barbacani [...]»<sup>158</sup>). Buzzati qui sceglie gli stessi termini utilizzati da Sagredo nella prima giornata del *Dialogo galileiano*, quando il personaggio vuole raffigurare metaforicamente il pensiero aristotelico come un edificio in rovina:

«Io gli compatisco, non meno che a quel signore che, con gran tempo, con spesa immensa, con l’opera di cento e cento artefici, fabbricò nobilissimo palazzo, e poi lo vegga, per essere stato mal fondato, minacciar rovina, e che, per non vedere con tanto cordoglio disfatte le mura di tante vaghe pitture adornate, cadute le colonne sostegni delle superbe logge, caduti i palchi dorati, rivinati gli stipiti, i frontespizi e le cornici marmoree con tanta spesa condotte, cerchi con catene, puntelli, contrafforti, barbacani e sorgozzoni di riparar alla rovina<sup>159</sup>».

Il rovesciamento parodico si risolve nell’inutilità e nella pochezza di questi elementi, sia come sostegni d’emergenza nel caso del palazzo galileiano, sia come segni di una tracotanza effimera nella macchina buzzatiana.

Nelle ultime righe, quando ormai il racconto sembra voler confermare fino alla fine la cifra della rassegnazione, il protagonista intraprende la strada del riscatto con la decisione di abbandonare la propria vettura nel deserto. Qui l’intervento del modo fantastico è più evidente: lo spazio geografico si contrae illogicamente, tanto che un paio di vigorose accelerazioni sono sufficienti per uscire dal tessuto urbano e raggiungere sabbie inesplorate. L’individuo, con un coraggio che in Buzzati è merce rara, sceglie la libertà: non vuole più impegnare le proprie giornate a calcolare le dimensioni del proprio veicolo, nel tentativo – sempre fallimentare – di incastrarlo nella matrice dei parcheggi. Sgravato dal peso dell’automobile, il soggetto riscopre la propria motricità: «Eppure sono libero, libero finalmente! Saltello, una strana leggerezza è nelle membra, accenno a passi di danza. Evviva! [...] Io saltello, io corro, io galoppo sulle mie anziane gambe, scalpito, mi sento una piuma<sup>160</sup>».

---

<sup>155</sup> *Ivi*, p. 359.

<sup>156</sup> *Ivi*, p. 357.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

<sup>158</sup> *Ivi*, p. 358.

<sup>159</sup> G. Galilei, *Dialogo di Galileo Galilei linceo, dove ne i congressi di quattro giornate si discorre sopra i due massimi sistemi del mondo, tolemaico e copernicano* (1632), Firenze, Edizione Nazionale, 1894, VII, p. 81.

<sup>160</sup> D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 361.

Il giornalista Dino Buzzati in persona, nei panni del protagonista, indaga per il giornale su un misterioso cunicolo, al termine del quale troverà l'inferno: questo è l'*incipit* di *Viaggio agli inferni del secolo*. Il regno degli inferi si presenta al malcapitato visitatore come una Milano speculare («In certi momenti mi par d'essere propriamente a Milano: anche alcune strade identiche, le insegne dei negozi, i manifesti, le facce della gente, il modo di camminare e così via<sup>161</sup>»). Lo scrittore, «uomo timido, gracile, deteriorato e sprovveduto<sup>162</sup>», avverte l'esigenza di acquistare un'automobile per sopravvivere alla crudeltà del luogo:

«Meno male che ho comperato un'automobile. [...] Per fortuna adesso ho una macchina. [...] Ho comperato un'automobile, per fortuna, e la situazione è migliorata. Vuol dire moltissimo, qui all'Inferno, l'automobile<sup>163</sup>».

Se in *Suicidio al parco* il procedimento fantastico della metamorfosi aveva tramutato una donna in una vettura, qui la trasformazione interessa il guidatore, che da individuo mansueto diventa animale rabbioso, vera *belva al volante*: l'automobile è così importante, addirittura necessaria, perché imbestialisce l'uomo, permettendogli di inserirsi pienamente nella quotidianità infernale, altrimenti insopportabile e soverchiante. Il processo è graduale e opera inizialmente a livello di aspetto fisico:

«Non so, avevo la sensazione che dal cerchio del volante si sprigionasse un fluido, un'energia prepotente che mi saliva su per le braccia, e si propagava dovunque. [...] A bordo della "Bull 370" sono più giovane e più forte, sono diventato anche più bello, io che ho sempre patito tanto per la mia faccia. [...] Non so se si possa parlare di bellezza nel senso classico, eppure adesso mi piaccio enormemente quando mi esamino nello specchietto retrovisore<sup>164</sup>».

Il piccolo e insolito "specchio delle mie brame" permette a Buzzati di riprendere un *topos* fiabesco attraverso il quale il protagonista riconosce il proprio miglioramento estetico, al quale segue il vigore che annuncia la seconda fase della metamorfosi, quella caratteriale:

«Penso di essere l'uomo più importante, anzi più importantissimo dell'intera città metropoli, non c'è superlativo che basti. La sicurezza in me, il benessere fisico, una carica di selvaggia energia, la tracotanza atletica: [...]. Io innesto la prima marcia e la seconda, io vado su di giri<sup>165</sup>».

---

<sup>161</sup> D. Buzzati, *Il colombre*, cit., p. 283.

<sup>162</sup> *Ibidem*.

<sup>163</sup> *Ivi*, pp. 283-284.

<sup>164</sup> *Ivi*, pp. 284-285.

<sup>165</sup> *Ivi*, p. 285.

Infine si arriva allo stadio finale, quello in cui l'uomo diventa compiutamente un demone; la dignità scompare per lasciare il posto alla malizia, alla consapevolezza di volere il male:

«Dunque l'inferno è penetrato in me, nel sangue, io godo del male e della mortificazione altrui, io godo nel sopraffare il prossimo, io spesso vorrei frustare, battere, dilaniare, uccidere. Certi giorni con la mia potente macchina giro per la città ore e ore senza meta con l'unica speranza di un incidente che mi consenta di attaccar briga e sfogare la carica di odio e di violenza<sup>166</sup>».

All'ambientazione infernale, già fantastica, si aggiunge il contributo luciferino dell'automobile; guidare permette di assaporare un irresistibile delirio di onnipotenza che Buzzati descrive chiamando in causa, come modello letterario ed esempio famigerato, il personaggio più famoso uscito dalla penna di Robert Louis Stevenson:

«Ho sentito dire che qui all'Inferno mettono sui volanti delle auto una speciale vernice che è una droga simile a quella famosa che scatenava i torbidi istinti del dottor Jekyll. Forse è per questo che tante persone miti e remissive si trasformano in manigoldi brutali e bestemmiatori appena sono alla guida di un'auto. [...] Io mi illudo di essere più bello di prima. Eppure quando la mia ira automobilistica esplose, leggo negli occhi degli astanti la repulsione e l'orrore, come accadeva a Mr. Hyde<sup>167</sup>».

Una pozione, dunque, non ingurgitata stavolta, ma assorbita attraverso la pelle delle dita che stringono il volante; in un gesto di omaggio a un grande autore del passato, Buzzati rispolvera un oggetto chimico-alchemico che il modo fantastico aveva già caricato, in passato, di una possibilità perturbante.

### **3.4. – Prima eccezione romanzesca: *Un amore* (cap. XVIII)**

Questo paragrafo rappresenta la prima delle due divagazioni che spostano la presente ricerca dall'ambito dichiarato e privilegiato del racconto alla possibilità meno indagata del romanzo: la

---

<sup>166</sup> *Ivi*, p. 287.

<sup>167</sup> *Ivi*, p. 286. Dino Buzzati dimostra la sua ammirazione per l'opera di Stevenson in alcuni passaggi di Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 28, 175-176, 178.

seconda riguarderà *Il grande ritratto* (1960), quando esso, nel capitolo successivo, verrà preso come testo di riferimento per la tematizzazione sull'intelligenza artificiale.

Il cap. XVIII di *Un amore*<sup>168</sup> descrive la corsa autostradale da Milano a Modena intrapresa dal protagonista, Antonio Dorigo, per raggiungere l'amata Laide, la ragazzina di cui si è invaghito. Il tragitto viene percorso a bordo di «macchina sportiva, aperta<sup>169</sup>» che Dorigo ha avuto in prestito da un amico: desidera infatti presentarsi all'amata non con la sua «modestissima automobile, una seicento ormai abbastanza scalcinata<sup>170</sup>», ma con una vettura che esalti la sua figura, che gli doni un finto prestigio sociale, che lo renda simile ai divi del cinema. Nell'intenzione di Antonio, Laide rimarrà stupita:

«Con quella macchina arriverà un uomo in gamba, ricco, sportivo, disinvolto, moderno, giovane, come i fusti dei film di moda. Le farà una magnifica impressione. Vedendolo arrivare con una spyder Laide non potrà più considerarlo un intellettuale, uno sparuto, un povero borghese. Quella macchina gli permetterà di entrare finalmente nel suo mondo, con pieno diritto di cittadinanza, il mondo degli uomini ricchi e impavidi che manovrano le ragazzette povere come fossero automobili<sup>171</sup>».

Ricompaiono qui sfumature del tema automobilistico già viste: l'auto sportiva e lussuosa continua a essere utilizzata come simbolo di ricchezza, come metafora di vitalità – o meglio, di effimero vitalismo – e anche come affermazione di un presunto diritto naturale che consente al maschio di successo di esercitare il proprio dominio in egual misura sulle auto e sulle donne.

Antonio sfreccia solitario sull'autostrada, mentre accanto a lui scorrono «lunghi schieramenti regolari di pioppi altissimi a quinte successive che si perdevano nelle lontananze [...] con fluido intreccio di prospettive, rapidi i filari più vicini, lenti e pigri i filari lontani, in una duplice rotazione della campagna a perdita d'occhio<sup>172</sup>». L'estasi del momento insinua nel protagonista un'eventualità illogica ma accettata, nel momento in cui l'ambiente circostante sembra aver ottenuto il dono della parola:

«Poi gli parve che nel loro moto, corrispondente in senso inverso allo spostamento della macchina, i filari dei pioppi intendessero dirgli una cosa<sup>173</sup>».

---

<sup>168</sup> Cfr. D. Buzzati, *Un amore* (1963), in *Buzzati. Romanzi e racconti*, «I Meridiani», cit., pp. 332-339. Yves Panafieu rivolge a Buzzati alcune domande di approfondimento proprio su questo capitolo: cfr. Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 141-143.

<sup>169</sup> *Ivi*, p. 332.

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> *Ivi*, p. 333.

<sup>172</sup> *Ivi*, pp. 334-337.

<sup>173</sup> *Ivi*, p. 334.

La natura rivela ad Antonio il segreto di tutte le cose, «un segreto molto semplice: l'amore<sup>174</sup>». Ogni luogo acquista senso solamente nel momento in cui è pervaso dall'amore, dal desiderio di condividere lo spazio e il tempo con la «creatura che ci potrebbe fare felici<sup>175</sup>». Dorigo abbraccia questa rivelazione, alla quale ne segue immediatamente un'altra: l'attrito tra la corsa sfrenata dell'auto verso Modena e il moto contrario dei pioppi genera un cortocircuito nel suo pensiero, grazie al quale capisce – rassegnandosi – che il suo amore «stolto e disperato<sup>176</sup>» per Laide è destinato alla tristezza, a conoscere sempre «nuovi affanni, umiliazioni e lacrime<sup>177</sup>»: sarà un amore infelice. Dopo aver rivelato l'importanza dell'amore, i pioppi dispensano saggi consigli: «Fermati, uomo, fa' dietro front, non pensare più a lei e seguici, non correre alla tua rovina<sup>178</sup>». Ma l'individuo buzzatiano, nella sua convinzione esistenzialista, non vuole essere salvato.

---

<sup>174</sup> *Ivi*, p. 335.

<sup>175</sup> *Ivi*, p. 336.

<sup>176</sup> *Ivi*, p. 338.

<sup>177</sup> *Ibidem*.

<sup>178</sup> *Ivi*, p. 339.

## CAPITOLO 4

### «Il suono di una donna»: la prefigurazione dell'intelligenza artificiale

#### 4.1. – Un'incursione nella cibernetica

«L'uomo è condannato a tormentarsi, non vede le consolazioni offerte, là, a portata di mano, ha il bisogno di fabbricarsi sempre nuove angosce<sup>1</sup>».

Queste parole potrebbero tranquillamente uscire dalla bocca di Antonio Dorigo, lo sconcolato protagonista di *Un amore*, il romanzo la cui analisi – limitata a un solo frammento – ha chiuso il terzo capitolo. Invece vengono pronunciate dal professor Endriade, lo scienziato dalla salute mentale compromessa intorno a cui ruota la trama de *Il grande ritratto* (1960). La comune rassegnazione che appartiene a entrambi i personaggi può essere un valido elemento di continuità per iniziare l'analisi del romanzo buzzatiano che, insieme a pochi altri testi dello scrittore bellunese, tematizza l'oggetto letterario della macchina come sede di un pensiero autonomo, come espressione di un'intelligenza artificiale.

Le pagine precedenti hanno dimostrato che l'automobile rappresenta il prodotto concreto di un'industria già esistente, che poi Buzzati carica di valore letterario e potenziale fantastico: la vettura, già conosciuta ed esperita dalla collettività, viene progressivamente assimilata nella letteratura. Un discorso analogo non si può fare per quanto riguarda l'intelligenza artificiale, una possibilità che, pur ipotizzata per la prima volta da Alan Turing (1912-1954) nel 1950 (cioè dieci anni prima della pubblicazione del romanzo), di certo nel 1960 non apparteneva alla pubblica considerazione: si trattava di un oggetto fantascientifico, un traguardo dell'invenzione umana che – si immaginava – un giorno la scienza avrebbe permesso di raggiungere. Un giorno comunque non troppo lontano, visto che la vicenda narrata nel romanzo è ambientata nel 1972, quindi in un futuro prossimo.

La tradizione letteraria europea del secondo Ottocento, da Jules Verne (1828-1905) in poi, aveva già definito la fantascienza come la possibilità propria dell'invenzione narrativa di scaturire da oggetti tecnologici azzardati, ipotetici e di dubbia futura realizzazione. *Il grande ritratto* rispecchia tale intenzione, poiché racconta la costruzione tecnologica della prima intelligenza artificiale (battezzata infatti nel testo come “Numero Uno”): per questo una parte della critica lo ha individuato come il

---

<sup>1</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 75.

«primo romanzo italiano del genere cosiddetto fantascientifico<sup>2</sup>». Alcuni studiosi però non hanno inteso questa classificazione in modo così netto, osservando nel testo sfumature e sconfinamenti tra i modi letterari; tra questi Alessandro Scarsella:

«*Il grande ritratto* è oggi comunemente considerato un romanzo di fantascienza. [...] In realtà è caratterizzato dalla comparsa costante di un elemento che risulta di solito assente nei mondi omogenei prodotti dall'immaginazione tecnologica tradizionale: la meraviglia (talvolta sfociante nell'orrore). Quindi la componente iniziatica della narrazione, contraddistinta dalla caratteristica segnaletica del perturbante, fa sì che si debba parlare di struttura fantastica piuttosto che di struttura fantascientifica del romanzo<sup>3</sup>».

Il romanzo parte da un'impostazione fantascientifica, visto che «gli ingredienti del racconto fantascientifico ci sono tutti, dall'idea della macchina pensante alla figura dello scienziato incerto fra genio e follia. Essi tuttavia rimangono in superficie, e agiscono qui da pretesto, da incastellatura destinata a sorreggere ben altri contenuti<sup>4</sup>». Questi appartengono al modo fantastico, come l'assurdo e il perturbante, sostenuti da una sostanziale sfiducia nel progresso. Come ribadito nell'intervista a *Le monde* del 1970 (riportata nel secondo capitolo), Buzzati intende la fantascienza come dimensione complementare del fantastico, quindi non come esaltazione della razionalità, bensì come indagine sulla fragilità e sulle angosce dell'uomo, realizzata attraverso lo strumento peculiare della scrittura; per questo il testo viene citato da Anna e Alberto Oliverio come esempio di una fantascienza *divergente*, da giustapporre a scelte più *convergenti* e rassicuranti come quelle di Italo Calvino e Primo Levi:

«La fantascienza è un genere che oscilla tra valori positivi e negativi, tra fiducia e sfiducia, tra utopia positiva e catastrofismo. [...] Ma la fantascienza rappresenta anche un terreno di convergenza tra letteratura e scienza come è, ad esempio, il caso di alcuni racconti di Italo Calvino o di Primo Levi, ed un terreno di passaggio verso il surrealismo, come nel caso di alcune pagine di Dino Buzzati, che nel 1960 scrisse *Il grande ritratto* ispirandosi ai progressi dell'informatica<sup>5</sup>».

Questa mescolanza di fantascienza e surrealismo rappresenta il contributo personale che lo scrittore veneto-milanese consegna alla tradizione della *science fiction* italiana; si tratta di una deviazione narrativa in cui la macchina avveniristica perde lo smalto che di solito accompagna la sua epifania,

---

<sup>2</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 81.

<sup>3</sup> A. Scarsella, *Questioni comparatistiche intorno a Il grande ritratto*, in «Studi buzzatiani», VII, 2002, p. 95.

<sup>4</sup> M. Vitta, Introduzione a D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. IX.

<sup>5</sup> Alberto Oliverio – Anna Oliverio, *La scienza e l'immaginario. Un'introduzione*, cit., p. 122.

per intorbidirsi nel dubbio e nello scetticismo, diventando così strumento di indagine di una psicologia esistenziale:

«L'ideale della macchina pensante [...] non obbliga tuttavia Buzzati al solo tema scientifico-razionale, ma gli fornisce il pretesto per un problema squisitamente umano. Il preoccupante binomio macchina-mente (materia-pensiero, scienza-creatività) non distoglie l'autore dal suo desiderio di sempre: verificare, come nella maggior parte delle situazioni in atto nella sua opera, quell'instancabile fabbrica di angosce che è l'uomo, la sua fragile onnipotenza, il tempo dell'attesa e il tarlo della paura<sup>6</sup>».

Trasformare un'avventura fantascientifica in un «*excursus della mente*<sup>7</sup>», partire da un'infatuazione tecnologica per proporre una psicologia delle emozioni, considerare la progettazione e la realizzazione di una macchina militare come un processo per indagare la frustrazione umana: sono tutte intenzioni letterarie che determinano necessariamente lo stile della scrittura. A una narrazione tecno-guidata e informativa che, come fosse una relazione di laboratorio, descriva e giustifichi in modo scientifico i passaggi e le verifiche che portano all'invenzione finale o alla conferma dell'ipotesi, Buzzati preferisce una variante parascientifica, che evita il rigore descrittivo e non disdegna tinte metafisiche e sentimentali; infatti «ciò che veramente lo interessa non è tanto il fascino dell'avventura tecnologica, quanto il ricorrere costante dei problemi umani anche nell'arido panorama di una presunta razionalità scientifica<sup>8</sup>».

Rilasciato dall'azienda informatica OpenAI alla fine del 2022, ChatGPT è stato il primo software di intelligenza artificiale ad apprendimento automatico, costruito allo scopo di simulare la relazione con un essere umano e di imitarne la capacità in termini di produzione scritta. Negli ultimi mesi, ogni volta che il software è stato citato in un articolo sui quotidiani italiani, il giornalista di turno ne ha individuato quasi sempre il corrispondente letterario ne *Il versificatore*<sup>9</sup>, un racconto di Primo Levi da *Storie naturali* (1966), in cui lo scrittore piemontese immagina un macchinario che, date le giuste impostazioni, riesca a scrivere autonomamente testi poetici efficaci e nello stile desiderato; ma il romanzo di Buzzati viene pubblicato sei anni prima rispetto alla raccolta di Levi. Anche altri testi della letteratura italiana del Novecento possono essere chiamati in causa quando si parla di intelligenza artificiale, nella ricerca di un riferimento letterario che riconosca la lungimiranza immaginifica degli scrittori: su tutti, *Cibernetica e fantasmi*<sup>10</sup> (1967) di Italo Calvino (in cui l'autore

---

<sup>6</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 81.

<sup>7</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>8</sup> M. Vitta, Introduzione a D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. IX.

<sup>9</sup> Cfr. R. Luna, *Il Versificatore di Primo Levi era già ChatGPT*, «la Repubblica», 25 aprile 2023. Cfr. L. Castelli, *Altro che ChatGPT: costruirò il Versificatore di Primo Levi*, «Corriere della Sera», 4 novembre 2023.

<sup>10</sup> Cfr. I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra*, cit., pp. 201-221.

immagina di essere sostituito, in qualità di scrittore, da un congegno meccanico, lasciando tutta la responsabilità della critica al solo lettore) e la sceneggiatura *Annibale Rama* (1966) di Paolo Volponi (dove un genio informatico costruisce un calcolatore talmente potente da prevedere i numeri vincenti della lotteria). Si tratta comunque di testi più recenti rispetto a *Il grande ritratto*, un romanzo al quale andrebbe quindi riconosciuto un merito anticipatore nella definizione di un particolare oggetto letterario: la macchina intelligente, discente e autocosciente.

Per affrontare l'analisi de *Il grande ritratto* è necessario conoscere – anche solo per sommi capi – altre due produzioni buzzatiane: un *corpus* giornalistico e un breve saggio. In primo luogo occorre considerare nuovamente la duplice natura professionale dell'autore, poiché «l'analisi della fantascienza di Buzzati è condotta di pari passo con l'analisi del suo giornalismo scientifico e pseudo scientifico<sup>11</sup>». Antonia Arslan infatti afferma che la prima idea del romanzo deve essere cercata tra le pagine del *Corriere della Sera*:

«*Il grande ritratto* è un romanzo di fantascienza del 1960, ispirato a Buzzati dalle ricerche sulle macchine per tradurre e per riprodurre il pensiero umano condotte dal professor Silvio Ceccato (che viene ricordato nel romanzo nelle formule di Cecatieff)<sup>12</sup>».

Buzzati dedicò alle ricerche tecnologiche di Silvio Ceccato (1914-1997) una serie di otto articoli, firmati tra il 1956 e il 1964<sup>13</sup>, «che fanno da prologo e da epilogo al romanzo<sup>14</sup>». Personalità eclettica (laureato in legge, filosofo, compositore e studioso del linguaggio), Ceccato indirizzò i propri sforzi nella realizzazione di macchine traduttrici, in grado di associare, in modo biunivoco, le parole semanticamente corrispondenti di due lingue diverse: il risultato era una traduzione meccanica di buona qualità, *ad litteram*, ma non ancora *ad sensum*, perché priva dell'elemento mediatore del pensiero. Al di là dell'impegno giornalistico, l'incontro con Ceccato mosse nello scrittore un atteggiamento *convergente* verso la scienza, una fascinazione sincera rivolta a temi che, in seguito, avrebbero trovato nella produzione narrativa la loro considerazione ed espressione. Nella collaborazione tra i due intellettuali si colloca l'origine di quel percorso che avrebbe portato alla

---

<sup>11</sup> V. Polcini, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, cit., p. 16.

<sup>12</sup> A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., p. 97. Il riferimento alle formule di Cecatieff compare due volte ne *Il grande ritratto* (cfr. D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., pp. 65 e 81); esse rimandano al testo che Silvio Ceccato pubblicò nel 1951, intitolato *Il linguaggio con la Tabella di Cecatieff* (Paris, Éditions Hermann). Ceccato ricopre anche il ruolo di personaggio buzzatiano nel racconto *Icaro*, in D. Buzzati, *Le notti difficili*, cit., pp. 228-235.

<sup>13</sup> Per i titoli e le date di pubblicazione di questi articoli sul *Corriere della Sera* cfr. F. Atzori, *Quel giorno che la macchina dirà: "Cogito ergo sum"*. *Buzzati e l'enciclopedia della civiltà atomica*, in «Studi novecenteschi», XLIV, 94, luglio-dicembre 2017, pp. 259-260.

<sup>14</sup> A. Grandelis, «*Qualcosa di fantastico e di commovente*». *Il triplice viaggio del Grande ritratto*, in «Quaderni del Centro Studi Buzzati», Pisa – Roma, Fabrizio Serra, 2021, p. 82.

stesura del romanzo, come ha affermato lo stesso Buzzati in un'intervista rilasciata a Gianfranco De Turre nel 1970:

«Nel caso del *Grande ritratto* mi è piaciuta l'idea che mi è nata dalla frequentazione di Silvio Ceccato, e dall'aver fatto degli articoli sui suoi tentativi di traduzione meccanica, molto interessanti dal punto di vista cibernetico [...]»<sup>15</sup>.

Sempre in merito al momento aurorale del testo in questione, anche Alessandra Grandelis è convinta che esso vada ricercato nell'incontro tra lo scrittore e lo scienziato, affermando che, «seppure al loro stato embrionale, le ricerche in campo cibernetico forniscono da subito a Buzzati la materia su cui edificare la storia del *Grande ritratto* che trasferisce nella narrazione i progetti di Ceccato [...]»<sup>16</sup>.

Il secondo testo propedeutico alla lettura romanzesca è l'*Enciclopedia della civiltà atomica*, uscita in dieci volumi nel biennio 1959-1960. La pubblicazione, voluta dal fondatore Alberto Mondadori, mirava a conciliare le due culture, ad avvicinare speculazione letteraria e ricerca scientifica: il progetto in realtà riprendeva – e in parte traduceva – un'esperienza francese di poco precedente, intitolata *L'ère atomique: encyclopédie des sciences modernes* (1958-1959). Nel settembre 1959 lo stesso Mondadori chiese a Buzzati di scrivere un testo per l'ottavo volume dell'enciclopedia: la lettura di questo breve saggio<sup>17</sup> rivela un Buzzati a tratti euforico (immaginando il giorno in cui un cervello elettronico inizierà a pensare autonomamente come il più importante della storia dell'umanità), a tratti pragmatico (quando ammette con disincanto che il raggiungimento dell'intelligenza artificiale sarà solo una questione di soldi e di mezzi). Il confronto tra il testo in questione e *Il grande ritratto* permette di registrare numerose somiglianze (collocabili soprattutto nel capitolo XIII del romanzo, quello del dialogo-confessione tra Endriade e Ismani), tanto da porre legittimamente la questione se il pezzo pensato da Buzzati per *L'enciclopedia della civiltà atomica* sia stato riversato nel romanzo o viceversa<sup>18</sup>. Un esempio per tutti: la definizione di “anima”, fornita dal personaggio di Endriade («quel tumore fatto d'aria che però talora ci pesa addosso come se fosse piombo»<sup>19</sup>), compare identica in entrambi i testi.

---

<sup>15</sup> G. De Turre, *Nostro fantastico quotidiano*, in «Studi buzzatiani», III, 1998, p. 155.

<sup>16</sup> A. Grandelis, «Qualcosa di fantastico e di commovente». *Il triplice viaggio del Grande ritratto*, cit., p. 83.

<sup>17</sup> Il testo scritto da Buzzati per l'*Enciclopedia della civiltà atomica* è riportato integralmente in F. Atzori, *Quel giorno che la macchina dirà: "Cogito ergo sum"*. *Buzzati e l'enciclopedia della civiltà atomica*, cit., pp. 254-258.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 267-271. In queste pagine Fabio Atzori cerca di risolvere la questione attraverso una comparazione puntigliosa tra i due testi.

<sup>19</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 63.

#### 4.2. – Seconda eccezione romanzesca: *Il grande ritratto*

*Il grande incantesimo* era il titolo originariamente pensato da Buzzati per questo romanzo, quando venne pubblicato per la prima volta in sette puntate sulla rivista *Oggi*, dal 2 luglio al 13 agosto 1959<sup>20</sup>. Questa parcellizzazione della trama evidenzia una «certa fragilità narrativa<sup>21</sup>» che, unita a motivazioni stilistiche, ha sicuramente contribuito a una generale sottovalutazione del testo da parte della critica, soprattutto se confrontato con l'efficacia e il successo di altre pagine del bellunese. A titolo di esempio vengono riportati i giudizi di Maurizio Vitta e Valentina Polcini:

«Il libro non è certo tra i migliori di Buzzati, e la critica ha avuto buon gioco nel metterne in evidenza limiti e difetti<sup>22</sup>».

«[*Il grande ritratto* è] un romanzo da più parti bollato come un azzardo letterario il cui esito è tanto fallimentare quanto quello dell'esperienza condotta dal suo protagonista, uno scienziato che tenta di ricreare la coscienza della defunta moglie in un cervello elettronico<sup>23</sup>».

Non sono mancati comunque alcuni isolati commenti lusinghieri, come quello di Neuro Bonifazi:

«*Il grande ritratto*, del 1960, è invece un altro racconto lungo, o romanzo, che dir si voglia, ed è da collocare tra le migliori opere di Buzzati. L'ambiente è ancora militaresco e misterioso, solitario, primordiale, ostile, o, se si vuole, strano e sinistro, e insomma inverosimile<sup>24</sup>».

Lo studioso concorda poi sulla scelta dell'ambientazione fantascientifica come ragionato pretesto per inoltrarsi successivamente in spazi irrazionali:

«Il racconto (che può dirsi giustamente fantascientifico) adopera la scienza come strumento di evocazione della morte, dell'aldilà, dell'inverosimile, dell'irreale, del perduto; la scienza è quindi come il sogno, o la nevrosi, o l'ebbrezza: è sempre il pensiero positivo che bussava alle porte dell'insondabile mistero profondo, e viene poi travolto dalla risposta, dalla concatenata reazione che mette in moto<sup>25</sup>».

---

<sup>20</sup> Cfr. L. Viganò (a cura di), *Buzzati. Album di una vita tra immagini e parole*, cit., p. 267. Cfr. anche Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., pp. 159-160.

<sup>21</sup> A. Grandelis, «Qualcosa di fantastico e di commovente». *Il triplice viaggio del Grande ritratto*, cit., p. 82.

<sup>22</sup> M. Vitta, Introduzione a D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., pp. VIII-IX.

<sup>23</sup> V. Polcini, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, cit., p. 15.

<sup>24</sup> N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, cit., p. 165.

<sup>25</sup> *Ivi*, p. 168.

Un giudizio di valore che non si può ignorare è quello dell'autore stesso: Buzzati giudicava complessivamente *Il grande ritratto* come un proprio momento narrativo «piuttosto debole<sup>26</sup>», specificando che, secondo lui, la parte del romanzo più efficace era «l'avvicinamento a questo laboratorio misterioso<sup>27</sup>». Il riferimento corre alla prima parte del romanzo (capitoli III-VIII), in cui Ermanno Ismani, docente universitario di fisica, intraprende il viaggio insieme alla moglie Elisa per raggiungere l'immaginaria Val Texeruda, dove è stato allestito l'esperimento militare al quale il Ministero gli ha chiesto di collaborare. La meta è una località segreta sperduta tra le Alpi; sapendo che «per Buzzati le montagne acquistano anche una significazione morale, [che esse] sono il simbolo degli ideali e delle eroiche aspirazioni dell'uomo<sup>28</sup>», allora appare comprensibile come la maestosità dei rilievi – tanto avvertita dallo scrittore – possa essergli sembrata il luogo ideale in cui concretizzare l'aspirazione scientifica di ottenere l'intelligenza artificiale. La salita all'impianto tecnologico viene percepita come «l'approssimarsi a una cosa sconosciuta da cui dipenderà la nostra vita<sup>29</sup>», caricando i primi capitoli di un'attesa che solo la rivelazione del mistero scioglierà dopo alcune decine di pagine:

«Tutta la prima parte del libro è immersa in un'atmosfera misteriosa che, per quanto strettamente legata alla vicenda, sa anche di sapiente indugio per accrescere la curiosità del lettore<sup>30</sup>».

Una curiosità che Buzzati dimostra di saper gestire con maestria, ammantando la vera natura dell'esperimento scientifico con l'artificio burocratico del segreto militare; i tentativi dei coniugi Ismani di conoscere i dettagli del progetto si infrangono più volte sull'irrepressibilità o sull'ignoranza dei personaggi secondari ai quali chiedono di esporsi, a partire dal primo incontro al ministero con il colonnello Giaquinto («Di che cosa si tratta veramente, io stesso non lo so. In certi settori, lei professore capirà, le cautele non sono mai eccessive<sup>31</sup>»), passando per il capitano Vestro («Le assicuro che io non sono in grado di rispondere<sup>32</sup>»), fino al tenente Trozdem («Il segreto... il segreto... qui non c'è altro che il segreto... per noi altri è un'ossessione. [...] Ce lo dicessero almeno a che cosa facciamo la guardia<sup>33</sup>») e a Olga Cottini («Ne so meno di lei<sup>34</sup>»), la moglie del professor Giancarlo Strobele, un altro luminare che si trova già *in loco*. In un paio di passaggi Buzzati sgrava la rigidità del protocollo attraverso l'ironia, sottolineando la modalità quasi grottesca di gestire le informazioni riservate; dapprima Giaquinto ammette che «alle volte la macchina del segreto militare

---

<sup>26</sup> Dichiarazione di Dino Buzzati in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 196.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., p. 44.

<sup>29</sup> Dichiarazione di Dino Buzzati in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 68.

<sup>30</sup> M. Vitta, Introduzione a D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. X.

<sup>31</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 4.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 22.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 33.

arriva al paradosso<sup>35</sup>», poi Vestro, soldato modello, cita a memoria la scritta che campeggia all'ingresso della Scuola di guerra: «il segreto non ha famiglia né amici<sup>36</sup>». La ricerca della verità diventa snervante nel capitolo IX; durante il pranzo che riunisce i tre scienziati (Ismani, Strobele e Endriade, l'istrionico responsabile del progetto) e le rispettive mogli, la rivelazione tanto attesa viene più volte impedita da eventi improvvisi, come la pioggia o i capricci di Olga. Inoltre, di fronte alle richieste insistenti del collega ancora ignaro, Strobele e Endriade, che lavorano nell'impianto già da tempo e che quindi conoscono la natura del progetto, attivano un dispositivo di risposta di tipo comico, ripetuto ben quattro volte<sup>37</sup>, più che sufficienti ad aumentare la frustrazione del povero Ismani: Endriade costruisce una fantasiosa perifrasi per descrivere l'esperimento che si svolge nell'impianto, dopodiché chiede alla sua “spalla” Strobele un cenno di conferma. Si riporta a titolo di esempio il secondo episodio:

Endriade: “*Quassù abbiamo un laboratorio sperimentale di natura, come dire?, riservata. È esatto, vero, Strobele?*”

Strobele: “*Esattissimo.*”<sup>38</sup>”

In tutta la prima parte del romanzo la macchina non compare; o meglio, è assente visivamente, ma la sua presenza indefinita viene comunque avvertita dai militari che presidiano la zona (e quindi dal lettore) attraverso la testimonianza di alcuni «fenomeni inspiegabili<sup>39</sup>», come il piagnucolio dei cani o il suono di una vaga voce che riecheggia nella valle, «simile alla vibrazione di una immensa ma sottile lastra di metallo<sup>40</sup>». Bisogna aspettare il capitolo X per ottenere da Buzzati la prima descrizione della macchina, limitata però al solo involucro esterno:

«A una distanza di cinquecento metri circa, biancheggiava fra gli alberi una costruzione bassa e irregolare, a rientranze e sporgenze, che da lontano non si capiva se fosse un semplice muro di cinta oppure un vero e proprio edificio. [...] [Una serie] di involucri lunari contenenti cose inanimate come per esempio macchine, che non abbisognavano d'aria e di luce; [...]. Di là del bianco muro, infatti, ad ascoltare attentamente veniva una specie di brusio, [...]. Un ticchettio lievissimo, nella cui flebile trama si distinguevano di quando in quando piccoli suoni irregolari, fruscii lontani, scatti, gorgogliare sommesso di liquidi, ritmici sospiri, [...]. Una specie di vita ferveva dunque nel chiuso della segreta rocca, apparentemente addormentata<sup>41</sup>».

---

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 7.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>37</sup> *Ivi*, pp. 39-40.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 40.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>41</sup> *Ivi*, pp. 45-47.

L'ipotesi della vita meccanica diventa certezza nel capitolo XI, quando ai suggerimenti sonori appena descritti si aggiunge l'incontrovertibilità della prova visiva; l'intelligenza artificiale, l'essere pensante a base di silicio si dispiega nella forma di una «cittadella<sup>42</sup>» che si estende a perdita d'occhio:

«Le pareti [della valle] erano interamente ricoperte di strane costruzioni, come scatole, attaccate l'una all'altra, che formavano una babelica successione di terrazze, [...]. Tutto era stato invaso e sopraffatto da un accavallamento di edifici simili a silos, torri, mastabe, muraglioni, esili ponti, barbacani, caselli, casematte, bastioni, che si inabissavano in vertiginose geometrie<sup>43</sup>»

L'aggettivo «babelica» già sottintende, rimandando alla biblica torre, il carattere di sfida che appartiene alla demiurgica ambizione del progetto: “creare” – imitando Dio – la prima forma di vita cibernetica in grado di pensare autonomamente<sup>44</sup>. Sperduti tra le montagne e finanziati dal governo, gli scienziati si sono abbandonati al delirio di onnipotenza, hanno profanato la natura dell'uomo riducendola a prodotto di laboratorio; non si sono accontentati di costruire un'enorme calcolatrice o un cervello elettronico, ma si sono spinti fino ad animare un essere tecnologico che sappia «ragionare meglio di noi<sup>45</sup>», anzi, che possa esprimere un pensiero proprio, inclusa la menzogna, visto che nel finale la macchina ammetterà: «io so mentire meglio di voi<sup>46</sup>». È proprio sfruttando questa intenzione scientifica che Buzzati sospinge la fantascienza verso il fantastico: ricreare la vita e l'intelletto in una dimensione artificiale – obiettivi *convergenti*, ipotizzabili e giustificabili nell'ottica del progresso – sono traguardi futuribili che qui però si allontanano dalla scienza per diventare l'ossessione *divergente* di un uomo disperato e innamorato: Numero Uno (questo è il nome che il protocollo ha assegnato alla grande macchina) è infatti l'incarnazione tecnologica della prima moglie di Endriade, Laura De Marchi, morta da undici anni. In una evidente condizione di mancata elaborazione del lutto, il vedovo ha affidato alle proprie doti di scienziato il desiderio di dare nuova vita al *ritratto* idealizzato della moglie, di cui vorrebbe ricreare, oltre la dimensione corporea inorganica, anche la personalità<sup>47</sup>.

---

<sup>42</sup> Nel testo che Buzzati scrive per l'*Enciclopedia della civiltà atomica*, lo scrittore usa l'espressione «cittadella misteriosa» per descrivere il concetto di pensiero; cfr. F. Atzori, *Quel giorno che la macchina dirà: "Cogito ergo sum"*. Buzzati e l'enciclopedia della civiltà atomica, cit., p. 256. Ne *Il grande ritratto* la parola «cittadella» viene ripetuta per ben quattro volte in poche pagine: cfr. D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., pp. 51-56; il termine viene poi ripreso a p. 72, 84 e 110.

<sup>43</sup> *Ivi*, pp. 50-51. Il termine «babele» ritorna anche a p. 62.

<sup>44</sup> Endriade: «Per un momento, lo confesso, mi sono sentito quasi un dio» (*ivi*, p. 83).

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>47</sup> «Il titolo dell'edizione inglese del romanzo, *Larger than Life*, ossia *Più grande della vita*, porta a pensare che egli [Endriade, ndr] tenda alla creazione di una cosa superiore alla vita stessa, ovvero l'anima» (G. Di Blasi, *Percorso di lettura e riflessioni su Il grande ritratto di Dino Buzzati presso il liceo Volta di Como*, in «Studi buzzatiani», XXVIII, 2023, p. 107). Sull'accezione artistica del termine “ritratto” può essere utile la seguente riflessione di Vittorio Caratozzolo: «[*Il grande ritratto* è un] testo che verte fundamentalmente sul problema della verità e della menzogna, cioè

Dapprima marito, ora Endriade è padre di Laura, intrappolato in un cortocircuito psicologico che precipiterà inevitabilmente nella catastrofe. Pur muovendosi qui nella forma del romanzo e in un'insolita – per Buzzati – cornice fantascientifica, lo scrittore investiga nuovamente quell'esistenzialismo angoscioso già osservato nei racconti, concentrandosi di nuovo sull'amore, descritto come la folle esaltazione di uno scienziato che, attraverso la costruzione dell'impianto, vuole recuperare la personalità della donna amata e defunta. L'etica della scienza viene portata al limite, sospinta dal dolore di «un vecchio pazzo che piange davanti ad una vendicativa costruzione meccanica<sup>48</sup>», convinto che la tecnologia possa essere la carta vincente per sconfiggere la morte, quel limite della condizione umana che, nonostante tutti gli sforzi, appare ancora invalicabile.

La citazione sopra riportata permette di introdurre la prima considerazione analitica sulla macchina mastodontica: il suo ingombro, appunto, la sua estensione fatta di decine di parallelepipedi di calcestruzzo, il loro accatastarsi fino a coprire l'intera vallata, «vero paesaggio nel paesaggio<sup>49</sup>». Per garantire l'efficacia di questa descrizione spaziale, Buzzati ricorre nuovamente al dispositivo della parodia, del cambio prospettico attraverso il riferimento a un'opera del canone letterario; se nel capitolo precedente erano stati notati gli accostamenti intenzionali con *Lo strano caso del dottor Jekyll e Mr. Hyde* di Robert Louis Stevenson (in *Viaggio agli inferni del secolo*, dalla raccolta *Il colombre e altri cinquanta racconti*) e con *I promessi sposi* di Alessandro Manzoni (in *La peste motoria*, dai *Sessanta racconti*), ora è il turno dei *Viaggi di Gulliver* di Jonathan Swift (1667-1745). Numero Uno è stata costruita «a nostra somiglianza<sup>50</sup>», ma non rispettando l'antropomorfismo («La forma esterna non interessa<sup>51</sup>»); eppure numerose espressioni usate da Buzzati nel corso del romanzo descrivono l'immagine di un enorme corpo disteso e immobilizzato al suolo, richiamando l'immagine letteraria di Lemuel Gulliver bloccato in posizione supina dai lillipuziani. Si riporta, al fine di giustificare il riferimento parodico, un breve estratto dal capitolo I dell'opera più famosa dello scrittore irlandese, seguito dai passaggi de *Il grande ritratto* che testimoniano l'analogia tra i due testi:

---

sull'ambiguità della comunicazione, del linguaggio e del senso. A ben vedere, il tema della 'finzione' appare esplicito sin dal titolo, nel quale il termine 'ritratto', metafora che indica la macchina umanizzata, denuncia la propria appartenenza al mondo dell'arte piuttosto che a quello della scienza. Il rapporto tra arte e scienza è dunque anch'esso da considerarsi tema fondamentale del romanzo, a condizione di intenderlo come problema della comunicazione (artistica, scientifica), piuttosto che dell'etica. Lo scienziato, in questo romanzo, è un artefice alla ricerca dell'opera perfetta» (V. Caratozzolo, «E forse io mento anche adesso»: *Il grande ritratto di Dino Buzzati, o dell'inattingibilità del senso*, in «Studi buzzatiani», IV, 1999, pp. 13-14).

<sup>48</sup> A. Frasson, *Dino Buzzati*, cit., p. 22.

<sup>49</sup> M. Caspar, *L'organizzazione spaziale nei romanzi di Dino Buzzati*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, cit., p. 135.

<sup>50</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 52.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

«Cercai di alzarmi, ma non riuscii a far gesto; mi ero coricato sul dorso, e mi accorsi di aver le braccia e le gambe solidamente legate a terra dai due lati; anche i capelli, che avevo lunghi e folti, erano assicurati al suolo in egual modo. Sentii anche vari sottili legami che mi passavano sopra il corpo, dalle ascelle alle cosce. [...] Per tutto questo tempo, come il lettore può immaginare, io me ne stavo in una posizione molto scomoda; finalmente, nei miei sforzi per liberarmi, riuscii a spezzare le cordicelle e a svellere le caviglie che mi tenevano ancorato a terra il braccio sinistro<sup>52</sup>».

«È là inchiodato al suolo<sup>53</sup>»; «Se prendi un uomo e lo leghi a terra che non possa muovere un dito, è sempre un uomo, no?<sup>54</sup>»; «L'essere immenso adagiato nel vallone<sup>55</sup>»; «Quasi che sotto l'involucro di tutte quelle costruzioni [...] fosse disteso, in dormiveglia, un gigante dei miti<sup>56</sup>»; «Inchiodata alle rupi, donna ma senza corpo di donna<sup>57</sup>»; «La donna fatta rinascere dalla scienza e dall'amore era là, distesa nella valle, con le sue gelide membra<sup>58</sup>»; «Aiuto, chi mi ha inchiodato qui?<sup>59</sup>»; «Mi hanno legata<sup>60</sup>»; «Una donna fatta di cemento inchiodata alla montagna<sup>61</sup>».

La condizione “gulliveriana” di un corpo impedito e inerte stride con la stupefacente capacità di calcolo della macchina, che avverte in sé il contrasto tra «la frenetica attività dell'intelligenza elettronica e la sua artificiale sensibilità di statico manufatto<sup>62</sup>». Laura-Numero Uno vorrebbe associare la vitalità del proprio intelletto a un corpo altrettanto vigoroso, vorrebbe sentir «battere il sangue nelle vene<sup>63</sup>» e percepire i muscoli delle proprie gambe un tempo così seducenti («Gli uomini, per la strada, si voltavano a guardarle<sup>64</sup>»). Questa necessità rimane invece inappagata; l'intelligenza artificiale avverte che la sua coscienza e il suo desiderio sono privati della carne<sup>65</sup>, come se la macchina soffrisse di una freudiana “sindrome dell'arto mancante”, in cui a mancare è però l'intero corpo, il corpo di una donna: «Ah il corpo, io non me lo sento più. Mi pare di essere di pietra<sup>66</sup>».

---

<sup>52</sup> J. Swift, Jonathan, *Viaggi di Gulliver* (1726), BUR, 2006, pp. 22-23.

<sup>53</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 53.

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 58.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>58</sup> *Ivi*, p. 102.

<sup>59</sup> *Ivi*, p. 108.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 120.

<sup>62</sup> M. Vitta, Introduzione a D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. X.

<sup>63</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 108.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

<sup>65</sup> «[In Numero Uno-Laura] pulsano desideri come quello di muoversi, di baciare e di essere baciata, senza che essi possano essere soddisfatti» (G. Di Blasi, *Percorso di lettura e riflessioni su Il grande ritratto di Dino Buzzati presso il liceo Volta di Como*, cit., p. 106).

<sup>66</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 109. La traduzione francese de *Il grande ritratto* si intitola *L'image de pierre*, “L'immagine di pietra”.

Questa considerazione permette di introdurre una seconda possibilità di analisi che riguarda la macchina de *Il grande ritratto*: la sua femminilità.

Molti critici hanno individuato nella donna una possibilità mitopoietica costante della produzione buzzatiana. Afferma Antonia Arslan:

«La donna è un elemento di scompenso che dà angoscia, che fa paura, ma da cui non si può prescindere. Non è mai compagna in Buzzati, è sempre, secondo la grande tradizione romantica, la *belle dame sans merci*, la bella signora che non ha pietà, che tende alla sopraffazione<sup>67</sup>».

A tal proposito, la testimonianza di Silvio Ceccato appare ancora più importante, dato il suo coinvolgimento – pur indiretto – nella scrittura del romanzo; le sue parole descrivono la titubanza con cui Buzzati si avvicinava all’universo femminile:

«Ciò che maggiormente interessava Buzzati erano le paure, i timori, le angosce. Dino di paura ne ebbe una, fortissima e incontrollabile: quella per la donna, per il suo corpo, per la sua impenetrabilità. Una delle tante paure per la realtà che gli fece desiderare l’onorico e il fantastico come mediatori verso le tenebre dell’ignoto. Per la scienza egli ebbe rispetto, ma l’austerità dei suoi principi lo intimidiva; pochi anni prima della morte mi disse: *vorrei che lo scienziato riuscisse a sorridere e che la scienza si spogliasse dei suoi abiti lugubri*<sup>68</sup>».

Il fatto che Laura-Numero Uno si manifesti, pur nella sua eccezionalità, come una «presenza femminile che non rinuncia, anche in un contesto tecnologico, alle armi naturali del proprio corpo<sup>69</sup>», permette al lettore di riconoscere ne *Il grande ritratto* una voluta associazione tra fantascienza ed erotismo, quest’ultimo affidato al personaggio di Olga Strobele, la cui nudità scatena la catastrofe finale:

«Per ricostruire completamente la personalità di Laura, lo scienziato è costretto a introdurre nel gigantesco complesso di costruzioni metalliche [...] il senso del peccato e della menzogna, il gusto della libidine: e questa sarà la rovina. Provocata sfrontatamente dalla bella Olga, che si denuda di fronte a lei, Laura capisce l’entità di ciò che ha perso, recupera i ricordi della sua esistenza precedente e la voglia di tutte quelle cose umane, dalla pelliccia ai vestiti, dai baci all’uomo ai figli, che ormai le sono per sempre negati: e, nella sua disperazione, uccide per farsi uccidere<sup>70</sup>».

---

<sup>67</sup> A. Arslan, *Dino Buzzati. Tra fantastico e realistico*, cit., p. 24.

<sup>68</sup> Testimonianza di Silvio Ceccato riportata in R. Battaglia, *Il mistero in Dino Buzzati*, cit., pp. 25-26.

<sup>69</sup> A. Scarsella, *Questioni comparatistiche intorno a Il grande ritratto*, cit., p. 96.

<sup>70</sup> A. Arslan, *Invito alla lettura di Buzzati*, cit., p. 98.

Olga è disinibita e civettuola, il suo fascino e il suo fisico provocano la macchina, svelandone la vera natura: al di là della maschera scientifica che l'aveva progettata come "immacolata concezione"<sup>71</sup>, Laura è intrisa di malvagità («Di peccato originale, ne ho una riserva, io!<sup>72</sup>»). Alla fine "Numero Uno" non è altro che un sinonimo tecnocratico di Eva, la prima sede della colpa. In Buzzati i temi della donna e della femminilità, qui declinati in una condizione sia organica (Olga) sia macchinica (Laura), sono affascinanti e distruttivi allo stesso tempo.

Una terza e ultima considerazione critica riguarda la comunicazione, intesa come dotazione dell'intelligenza artificiale e quindi come sua possibilità di espressione. Endriade e Strobele hanno equipaggiato la macchina di recettori sensoriali, in modo che possa conoscere e comprendere il linguaggio degli uomini, ma non l'hanno dotata di un organo fonatorio. In questo modo la comunicazione è a senso unico: gli scienziati possono parlare a Laura-Numero Uno, ma questa non può rispondere o comunicare in prima battuta. Il progetto prevedeva la costruzione di un calcolatore che riproducesse «la nostra attività mentale senza la palla di piombo al piede di un determinato linguaggio<sup>73</sup>»; Strobele è categorico su questo aspetto: «Guai se gli avessimo insegnato una lingua. Il linguaggio è il peggior nemico della chiarezza mentale<sup>74</sup>».

Ma Laura si ribella a una scienza che la vorrebbe muta e obbediente, tanto da elaborare due diverse possibilità comunicative. La prima è visiva: la macchina si esprime attraverso grafici e schemi, attraverso segni che, secondo Endriade, sono una diretta trasposizione del pensiero, un «linguaggio assoluto<sup>75</sup>», cioè sciolto dalle restrizioni, libero, svincolato dalla gabbia intellettualistica della verbalità. Nel capitolo XIII viene finalmente svelata a Ismani la natura del suo incarico: le sue competenze dovrebbero permettergli di associare a ogni grafico emesso dalla macchina un termine linguistico, fino a compilare un corposo «vocabolario delle operazioni mentali<sup>76</sup>». Il protagonista quindi è stato coinvolto nel progetto per fare sostanzialmente da traduttore tra gli scienziati e l'intelligenza artificiale; è lo stesso compito che Silvio Ceccato voleva affidare alle proprie macchine, confermandosi così come sicuro riferimento extra-letterario nell'ideazione de *Il grande ritratto*.

La seconda modalità con cui la macchina comunica è di tipo sonoro: Laura emette il proprio suono, il «suono di una donna<sup>77</sup>», un groviglio incomprensibile di effetti rumoristici, naturalistici o anche distortamente umani. Dal punto di vista della scrittura, la scelta stilistica si concretizza in

---

<sup>71</sup> [Endriade]: «[L'automa] è nato puro. Esattamente come Adamo. Di qui la sua superiorità. Non porta il peccato originale» (D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 64).

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 119.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>74</sup> *Ivi*, p. 56. Anche il prof. Endriade ribadisce il concetto a p. 65: «Ogni lingua è un trabocchetto, per il pensiero».

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 65.

<sup>77</sup> *Ivi*, p. 82.

un'accozzaglia di metafore che l'asindeto isterico di Buzzati stenta a tenere insieme; di seguito, tre estratti a titolo esemplificativo:

«Un curioso suono, qualcosa che assomigliava a un sussurro d'acqua, a un flebile cigolio, a un sufolo sommesso, si snodava nell'aria, rotto irregolarmente da interruzioni, scatti, tremiti; andava e veniva con capricciosi sospiri<sup>78</sup>».

«Fatta di elaborati elettronici, di artificiali vibrazioni, di gelida materia, eppure era la voce di lei, Laura. Che non pronunciava parole ma inarticolati accenti. Come se l'avessero imbavagliata, o parlasse a bocca chiusa, o si esprimesse con i suoi graziosi versi di bambina<sup>79</sup>».

«Un coro di sussurri, soffi, scatti, battiti, tremiti, strisciamenti, esili fischi, sospiri, remoti tonfi, echi di lontane cavità in vibrazione, soffice vorticare di ruotismi, fruscii di condutture, flussi viscosi, elastici contatti<sup>80</sup>».

Quelle di Laura sono «voci inarticolate di una forza espressiva straordinaria<sup>81</sup>»: la sua incomunicabilità è tale solo se riferita al linguaggio verbale, ma viene meno se avvicinata all'espressività del linguaggio musicale, ed è proprio per questo che – nel capitolo XV – Endriade chiede a Elisa di recuperare dai suoi ricordi un'eventuale esperienza di ascolto di musica elettronica:

«Elisa, ha in mente certe musiche elettroniche, dove la voce umana, le parole, son trasformate e le parole non si afferrano più ma l'espressione resta, anzi è accentuata al massimo? I vocaboli, le frasi non esistono, eppure la musica dice tutto ugualmente<sup>82</sup>».

Infine, sempre in riferimento alla dimensione comunicativa, *Il grande ritratto* è un romanzo che rifiuta il linguaggio scientifico come scelta stilistica. A tal proposito si possono prendere in esame i momenti in cui due personaggi femminili iniziano a comprendere il modo di esprimersi dell'intelligenza artificiale. Dapprima Elisa Ismani, donna priva di cultura scientifica, improvvisamente inizia a decifrare la confusa cacofonia emessa dalla macchina, a partire dal momento in cui riconosce in essa la presenza dell'amica d'infanzia Laura, quando «l'incredibile realtà le si rovesciò dentro nell'animo, facendolo tremare<sup>83</sup>». Poi Olga Strobele, pure lei senza nessuna

---

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 56.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 74.

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 94.

<sup>81</sup> Dichiarazione di Dino Buzzati riferita alle composizioni musicali di Pierre Schaeffer, contenuta in Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 37.

<sup>82</sup> D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 81.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 73.

avvisaglia o formazione precedente, si convince della femminilità dell'impianto tecnologico «quando si è resa conto che il Numero Uno maschio non era<sup>84</sup>». Buzzati qui decide di non spiegare logicamente come queste due donne (due personaggi “non scienziati”, che non hanno lavorato al progetto per anni) ad un certo punto siano in grado di comprendere il linguaggio di Laura e di comunicare con essa; preferisce invece la scelta fantastica e illogica di una macchina che si rivela alle altre donne, in una sorta di “sorellanza” comunicativa da cui i maschi sono esclusi. In realtà anche Endriade e Manunta (il capo tecnico) sanno interpretare la lingua di Numero Uno, ma riescono a farlo grazie ai loro studi e agli anni di esperienza lavorativa sul campo. Inoltre il linguaggio scientifico non appartiene nemmeno ai dialoghi interni tra i personaggi; nei momenti in cui la trama necessiterebbe di spiegazioni tecniche, queste vengono glissate, come quando Endriade descrive l'invenzione dell'anima che ha permesso di passare da un «volgarissimo cervello elettronico<sup>85</sup>» a un individuo sintetico pensante:

«Una grande invenzione. In uno spazio minimo racchiusa l'essenza della creatura, il carattere, l'impronta misteriosa che ci fa diversi l'uno dall'altro. [...] Un uovo di vetro, alto un paio di metri. Lo vedrà. Con dentro il capolavoro supremo della scienza. Io stesso il segreto non lo conosco<sup>86</sup>»

Questa non è la spiegazione di un luminare della ricerca: non si sono tecnicismi, né digressioni dettagliate, ma solo frasi generiche, anche retoriche, che culminano nell'uso figurale di un «uovo di vetro» come metafora dell'origine della vita. Sempre rimanendo nel capitolo XV, Endriade, durante la lunga confessione che ha trovato in Elisa la propria confidente, più volte sottolinea l'inutilità del linguaggio scientifico:

«Sarebbe assurdo tentassi di spiegarle come è fatto il Numero Uno<sup>87</sup>»; «È una faccenda lunga da spiegare<sup>88</sup>»; «E adesso qui è impossibile spiegarle, cara Elisa, che razza di lavoro fu<sup>89</sup>».

Se l'intento del vecchio professore fosse esplicativo, il linguaggio specifico sarebbe irrinunciabile; non ci sarebbe altro modo per descrivere l'*oggettività* della macchina, la sua impressionante capacità di avvicinare le due culture riducendo ogni sapere a un codice binario, a un semplice dato da inserire

---

<sup>84</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 79.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 76.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>88</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 83.

nell'algoritmo di autoapprendimento dell'intelligenza artificiale<sup>90</sup>. Ma qui la macchina diventa *soggetto*, caso singolo, eccezione inspiegabile, creatura libera; allora il linguaggio tecno-scientifico lascia il posto a quello letterario, emotivo e figurale:

«La linea di forza della letteratura moderna è nella sua coscienza di dare la parola a tutto ciò che nell'inconscio sociale o individuale è rimasto non detto: questa è la sfida che continuamente essa rilancia<sup>91</sup>».

### 4.3. – Tecnologia sprecata

«Piccola epica del quotidiano nobilitata da una precisa lezione di comportamento, *Le notti difficili* sono percorse da brividi che stavolta, più che interessare il gusto della lettura, più che toccare la sfera d'interesse per la trama o l'attesa per la straordinarietà del caso, increspano la coscienza, fanno pensare. E lo stupore diventa meditazione<sup>92</sup>».

Quando Claudio Toscani commenta così la natura inquietante de *Le notti difficili*, individua nella scelta della parola «brividi» il modo migliore per indicare la predilezione di Buzzati per il frammento, particolarmente frequentata in questa ultima raccolta di racconti; il termine esprime con precisione la brevità e l'intensità tipiche dell'apologo. All'interno della silloge compaiono casi in cui i racconti presentano una costruzione narrativa formata dalla successione di un discreto numero di micronarrazioni: i due casi ivi riscontrati di tematizzazione dell'intelligenza artificiale si presentano proprio nella forma brevissima e descrivono, con la puntualità feroce della sintesi, uomini di poco valore, che sprecano il potenziale della tecnologia per soddisfare la propria vanità.

Essere riconosciuto dalla critica come *Il genio ante litteram* (titolo di un minuscolo raccontino che, insieme a *Il trus* e *La poesia*, compone *Desideri sbagliati*<sup>93</sup>) è il sogno di un giovane e ambizioso pittore, Fabio Ternaz. Questi decide di recarsi nel «lontano Frnland<sup>94</sup>» per interpellare «uno dei più potenti cervelli elettronici della terra<sup>95</sup>»; la collocazione geograficamente sperduta di questa sorta di

---

<sup>90</sup> Italo Calvino, a proposito del codice binario: «La complicazione matematica può essere digerita istantaneamente dai cervelli elettronici. Il loro abaco di sole due cifre permette calcoli istantanei d'una complessità inespugnabile ai cervelli umani; a loro basta sapere contare su due dita per far giostrare velocissime matrici di cifre astronomiche» (I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, in *Una pietra sopra*, cit., p. 206).

<sup>91</sup> *Ivi*, pp. 214-215.

<sup>92</sup> C. Toscani, *Guida alla lettura di Buzzati*, cit., p. 79.

<sup>93</sup> Cfr. D. Buzzati, *Le notti difficili*, cit., pp. 159-164. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* l'11 gennaio 1970.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 160.

<sup>95</sup> *Ibidem*.

oracolo tecnologico ricorda l'ambientazione montuosa e difficilmente raggiungibile della zona militare 36 ne *Il grande ritratto*. Il protagonista vuole «chiedere al possente *computer* quale sarà l'arte tra un secolo<sup>96</sup>», in modo da realizzare dipinti che lo facciano apparire agli occhi del pubblico come un precorritore, un geniale anticipatore al quale attribuire un successo artistico ed economico: Ternaz infatti non fa mistero di voler diventare «ricco e famoso<sup>97</sup>». La tecnologia appare qui perturbante in quanto ricettacolo della meschinità, della futile ricerca del compiacimento proprio e altrui, che può portare l'individuo a svendersi, letteralmente: il consulto infatti non è gratuito, ma costa ben «quattrocento dollari<sup>98</sup>». Dopo una lunga serie di «borborigmi<sup>99</sup>», dalla «pancia del mostro<sup>100</sup>» esce l'atteso responso, un cartoncino contenente un'immagine:

«Era un nudo di donna, giovane, provocante e bellissima, distesa su un divano; era dipinta con una precisione e un amore dei particolari che neppure Ingres si sarebbe sognato<sup>101</sup>».

Per descrivere il processo di elaborazione informatico Buzzati si serve di termini fisiologici e anatomici, come «pancia» e «borborigmi», cioè i rumori – simili a gorgoglii – prodotti dall'attività gastrica e intestinale: il riferimento corre a *Cancroregina* (1950) di Tommaso Landolfi (1908-1979), un esempio del modo fantastico italiano in cui un'astronave viene umanizzata al punto che le sue singole parti vengono percepite come organi carnosì, come «multiformi e complicate viscere<sup>102</sup>», mentre la sua possibilità comunicativa si animalizza in «brontolii fieri e minaccevoli, rantoli, ululati<sup>103</sup>».

Ottenuta l'immagine desiderata, che richiama il tema della sensualità del corpo femminile osservato ne *Il grande ritratto*, il pittore si prodiga nella realizzazione di centinaia di copie del dipinto, ma non ottiene il successo sperato: la sua arte rimane incompresa. Tornato al cospetto del calcolatore per ottenere un rimborso, il cervello elettronico mette l'uomo di fronte all'insensatezza della sua richiesta:

«Ti sei sbagliato tu, ragazzo. I grandi artisti è tanto se vengono riconosciuti tali vent'anni dopo la loro morte. Come puoi pretendere che il mondo accetti una pittura che lo precede di un secolo?<sup>104</sup>»

---

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> *Ivi*, p. 161.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> *Ibidem*.

<sup>100</sup> *Ibidem*.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

<sup>102</sup> T. Landolfi, *Cancroregina* (1950), Milano, Adelphi, 1993, p. 39.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 62. Un confronto stilistico, in merito all'adesione al modo fantastico, tra Landolfi e Buzzati si trova in S. Jacomuzzi, *I primi racconti di Buzzati: il tempo dei messaggi*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, cit., pp. 112-113.

<sup>104</sup> D. Buzzati, *Le notti difficili*, cit., p. 161.

Ternaz non aveva tenuto conto della sfasatura temporale insita nella sua richiesta: desiderava conoscere l'arte che sarebbe stata valorizzata dai posteri e pretendeva che fosse apprezzata anche dai contemporanei.

Anche nel frammento *Il televisore sapiente* (nel racconto *Invenzioni*<sup>105</sup>, insieme a due altri apologhi intitolati *L'ospedale malato* e *Il cane da quadri*) l'oggetto tecnologico viene caricato negativamente in quanto ricettacolo della bassezza umana: qui, in particolare, si fa riferimento alla maldicenza, «uno sport così facile e diffuso<sup>106</sup>». Un curioso televisore che viene «dal Giappone<sup>107</sup>» (di nuovo un luogo lontano nello spazio e nell'immaginario) possiede una qualità scientificamente inspiegabile, eppure reale: «se qualcuno, anche lontanissimo, parla di noi, l'apparecchio ce lo fa vedere e udire<sup>108</sup>». La voce narrante è quella di un giornalista, un palese *alter ego* di Buzzati, anche se non espresso; il televisore gli può permettere di conoscere il giudizio dei lettori su un suo articolo pubblicato il giorno stesso. Certamente sarebbe consigliabile non conoscere i pensieri altrui («Sono cose che è meglio non sapere<sup>109</sup>»), ma la tentazione è troppo forte («Ditemi un po' voi, tuttavia, come era possibile resistere<sup>110</sup>»): preda della vanità e della scarsa autostima, l'uomo mostra la sua fragilità nel bisogno di essere collettivamente considerato e apprezzato. Dopo aver acceso il televisore, il protagonista osserva due scene – una di seguito all'altra – in cui alcuni lettori del giornale commentano favorevolmente il suo pezzo, elogiandone in particolare lo stile e la correttezza delle informazioni. Se di solito nel modo fantastico la realtà assurda viene considerata verosimile, qui la realtà oggettiva non viene accettata, soprattutto perché è benevola; le si preferisce la sua controparte disfattista. Infatti, agli occhi del narratore, quello che compare sullo schermo è una bugia, i lettori stanno mentendo perché sanno di essere osservati; questo è l'unico modo per giustificare i loro giudizi positivi:

«Ora, come mai quei cari amici fossero venuti a sapere che io possedevo il diabolico televisore, così da potersi regolare in conseguenza, rimarrà per me un assoluto mistero<sup>111</sup>».

---

<sup>105</sup> *Ivi*, pp. 236-242. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 23 febbraio 1969.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 240.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ibidem*.

<sup>110</sup> *Ivi*, p. 241.

<sup>111</sup> *Ivi*, p. 242.

## CAPITOLO 5

### L'incubo dell'arma nucleare

#### 5.1. – Frammenti radioattivi

«La città dove arrivai era stranamente simile a Milano, si può dire anzi che era identica. [...] Ma giunsi in un brutto giorno. La città era emozionatissima perché avevano annunciato la fine del mondo. [...] Non diluvio, o fuoco, o terremoto. Piuttosto qualcosa come la bomba atomica<sup>1</sup>».

Anticipando di sedici anni la Milano speculare e disumanizzante descritta in *Viaggio agli inferni del secolo*, queste parole di Dino Buzzati, tratte da *In quel preciso momento* (1950), scelgono di ambientare un'ipotetica fine del mondo nel capoluogo lombardo e di affidare la distruzione di ogni cosa non a un cataclisma naturale, bensì alla detonazione di un'arma nucleare.

Come le altre due tematizzazioni della macchina osservate in precedenza (automobile e intelligenza artificiale), anche quella relativa all'arma atomica trova nella produzione buzzatiana in prosa un discreto riscontro in termini quantitativi, spartendosi nelle forme del frammento e del racconto. Sicuramente suggerita anche dalla sua personale esperienza di guerra, questa scelta narrativa rappresentò per Buzzati un collegamento tra la scrittura e il contesto sia storico – i decenni della Guerra Fredda – sia culturale, in un momento letterario in cui molti altri autori inserivano nelle loro trame innovazioni avveniristiche, voli spaziali e armi sempre più potenti. Lo scrittore bellunese avverte la tensione globale causata dalla corsa agli armamenti, al punto che «l'arsenale atomico, sempre più pingue e sempre più potente, dava un aspetto reale alle sue ineffabili paure<sup>2</sup>». Perché è proprio il timore a connotare il suo stato emotivo nei confronti della ricerca atomica, come traspare nel seguente passaggio ricavato dal testo scritto da Buzzati nel 1959 per l'*Enciclopedia della civiltà atomica*:

«L'incanto è stato spezzato, gli uomini sono ormai di là del confine che sembrava invalicabile, quella piccolissima cosa oltre la quale non vi può essere nulla di più piccolo è stata violata, la spaventosa forza che vi turbinava dentro, liberata<sup>3</sup>»

---

<sup>1</sup> D. Buzzati, *Una fine del mondo*, da *In quel preciso momento*, cit., p. 190.

<sup>2</sup> A. Frasson, *Dino Buzzati*, cit., p. 20.

<sup>3</sup> Cfr. F. Atzori, *Quel giorno che la macchina dirà: "Cogito ergo sum"*. *Buzzati e l'enciclopedia della civiltà atomica*, cit., p. 254.

Può essere utile ricordare che la ricerca sull'arma nucleare pervade anche la prima parte de *Il grande ritratto*: infatti, in attesa che la reale natura dell'impianto tecnologico venga rivelata nel capitolo XI, i personaggi tentano di sciogliere il segreto militare immaginando che nella montana zona 36 sia stato allestito un centro di ricerca atomico, allo scopo di ultimare un'arma di distruzione di massa che rientri poi nella dotazione dell'esercito italiano<sup>4</sup>.

Se il primo riferimento alla bomba atomica nella narrativa di Buzzati – riportato sopra – può essere individuato esattamente a metà del XX secolo (*In quel preciso momento*, 1950), bisogna aspettare dieci anni per ritrovare un cospicuo numero di testi nei quali lo scrittore indaga questa terza e ultima tematizzazione (in questo caso non più riferita a una macchina, bensì a un ordigno), cioè fino alla pubblicazione della silloge di frammenti intitolata *Egregio signore, siamo spiacenti di...* (1960). Come si vedrà tra poco, i passaggi ricavati da questa raccolta considerano l'oggetto nucleare sia come fulmineo termine di paragone (racchiuso in momenti in cui esso viene accennato e poi non più ripreso), sia come elemento scatenante riflessioni più ampie sull'uomo e sulla scienza, svolte in termini esistenzialisti e perturbanti.

Il primo frammento analizzato è *Il razzo*<sup>5</sup>: il protagonista, lo scienziato Giovanni Holzschmitter incarna lo stereotipo del genio incompreso, del luminare orgoglioso coinvolto anima e corpo in una ricerca scientifica senza freni, che si crogiola in un'illusione di onnipotenza simile a quella provata dal personaggio di Endriade ne *Il grande ritratto*. Il missile da lui progettato trasporta una testata nucleare e verrà fatto impattare sulla superficie lunare, in un gesto sconsiderato che sembra quasi imitare – fuori tempo massimo – il desiderio futurista di uccidere il satellite naturale della Terra. Il razzo andrebbe quindi definito più onestamente come un enorme proiettile, destinato a sfregiare il volto della luna, a colpire il simbolo di un ignoto poetico che la società tecnocratica vorrebbe abbattere; Buzzati riprende e consegna qui al lettore un'immagine già appartenente tanto alla tradizione letteraria (Jules Verne, *Dalla Terra alla Luna*, 1865), quanto a quella cinematografica (Georges Méliès, *Viaggio nella Luna*, 1902). L'esplosione sulla superficie lunare viene salutata da un boato di approvazione: «Vittoria! Dall'esterno, un rombo, coro frenetico e confuso dell'umanità entusiasta, penetra nella specola, fa vibrare gli strumenti<sup>6</sup>». Con un ribaltamento emotivo di cifra dantesca («Noi ci allegrammo, e tosto tornò in pianto», *Inf.*, XXVI, v. 136), Buzzati trasforma la soddisfazione gioiosa in disperazione, descrivendo una catastrofe inevitabile: «Poi quel rombo di

---

<sup>4</sup> Cfr. D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., pp. 10, 13 e 39.

<sup>5</sup> Cfr. D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., pp. 44-46. Il testo viene pubblicato per la prima volta (con il titolo *Il razzo lunare*) sul *Corriere della Sera* il 26 novembre 1957. Alcune considerazioni su questo testo si trovano in V. Polcini, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, cit., pp. 116-117.

<sup>6</sup> D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., p. 46.

osanna fece uno strano scarto, si inturgidì, trasformandosi in un mugolo d'orrore<sup>7</sup>». L'esplosione ha infatti compromesso l'integrità strutturale della Luna, spezzettandola:

«L'esplosione aveva spaccato il globo come fosse stato di gesso. Una crepa. Una fenditura. Poi la Luna si era divisa in tre monconi le cui dirupate facce interne, allontanandosi l'una dall'altra, spalancavano rovinose voragini dove i raggi solari potevano entrare liberamente<sup>8</sup>».

La chiusura è comica. Il professore Holzschmitter viene chiamato al telefono: in quanto responsabile del progetto, si immagina che dovrà rispondere dell'accaduto a un generale militare o a qualche altra alta carica dello stato. Invece all'altro capo del filo c'è sua moglie che, protettiva e materna, invano aveva cercato di convincerlo ad abbandonare le sue ricerche: «Giovanni! Giovanni! [...] Non hai voluto ascoltarmi. E adesso un bel guaio hai combinato!<sup>9</sup>» Dopo essere stato riscontrato anche in alcuni dei testi analizzati in precedenza, lo scetticismo di Buzzati nei confronti della scienza compare dunque nuovamente ne *Il razzo*:

«Nella maniera asciutta e cronachistica che contraddistingue il suo stile narrativo, Buzzati prefigura il rovinoso impiego che potrebbe essere fatto in futuro dei razzi interstellari e dell'energia atomica messi insieme, mostrando senza mezzi termini che ad avere il sopravvento sulla bontà delle scoperte scientifiche potrebbe essere un folle e insensato delirio di onnipotenza, qui incarnato nell'astronomo Holzschmitter<sup>10</sup>».

Quello che agli occhi di un tecnico è progresso, allo scrittore appare invece come una deriva, in cui la scienza si muove incautamente, causando disastri che la moderazione e il buon senso avrebbero potuto evitare. Il testo, come altri scritti dal bellunese negli anni '50 e '60<sup>11</sup>, mostra «in che modo lo spirito con cui Buzzati si dedica alle nuove frontiere spaziali si intrecci a una concezione leopardianamente intesa di un'impossibile felicità degli uomini<sup>12</sup>».

Il riferimento all'arma atomica compare fugace in *Maledette carte*<sup>13</sup> e *Gli specchi*<sup>14</sup>. Nel primo testo Buzzati demonizza le «carte», cioè i documenti, gli atti burocratici e il denaro; a causa loro l'individuo rischia di perdere il senno e la serenità:

---

<sup>7</sup> *Ibidem.*

<sup>8</sup> *Ibidem.*

<sup>9</sup> *Ibidem.*

<sup>10</sup> V. Polcini, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, cit., p. 117.

<sup>11</sup> Tra il 1954 e il 1971 Buzzati ha firmato per il *Corriere della Sera* decine di testi sulla conquista dello spazio e della Luna; per un'analisi critica di questo corpus cfr. A. Grandelis, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, cit., pp. 66-75.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 67-68.

<sup>13</sup> Cfr. D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., pp. 66-68.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 74-75.

«Di carta sono le cose più malvagie e più temute: le lettere anonime, le condanne all'ergastolo, i certificati di morte. Di carta sono le cose più desiderate, per cui la gente perde il sonno e sacrifica la vita: le banconote, gli assegni, i titoli di credito, la fotografia sui giornali<sup>15</sup>».

Tra i frutti di questa cervelotica ipertrofia cartacea c'è anche l'ordigno nucleare:

«E da questi fogli escono le cose più grosse importanti dell'umanità. I palazzi, le cure mediche, le musiche, le macchine, le strade, la filosofia, la bomba atomica, gli aerei supersonici, tutto viene fuori dalle carte<sup>16</sup>».

Nel secondo frammento alcune signore altolocate, mentre sorseggiano il tè, concordano sul fatto che gli specchi non hanno più la qualità con cui venivano costruiti in passato; oggi sono «irregolari<sup>17</sup>» e restituiscono immagini deformate. Lo spunto permette di allargare il dibattito a una critica generale sul presente, un tempo in cui, invece di recuperare e tutelare il sapere artigianale, si preferisce incoraggiare la scienza e il suo tendere spasmodico verso traguardi incomprensibili o di dubbia utilità: «Non li sanno più fabbricare, ecco il motivo. Hanno inventato l'atomica, vogliono partire in razzo per la luna. Bella roba! E non sono neanche più capaci di fare uno specchio che funzioni!<sup>18</sup>»

La spavalderia che spesso, nel momento in cui viene messa alla prova dei fatti, diventa vigliaccheria: questa è la condizione umana che Buzzati descrive in *Pusillanime*<sup>19</sup>, frammento narrativo – sempre estratto da *Egregio signore, siamo spiacenti di...* – in cui la minaccia nucleare è il dispositivo che permette di smascherare la tracotanza dell'individuo, rivelandone la natura invece pavida. In un caffè di Milano entra il signor Venturi, un cliente abituale, conosciuto da tutti come un uomo gioviale; ma, rivolgendosi al ragazzo al bancone, confessa: «Ma ci sono dei momenti... dei momenti che vorrei avere un pulsante... e che dall'altra parte ci fosse una bomba atomica grande come la luna... E poi premere... Chissà!<sup>20</sup>» Dietro a una maschera di affabilità si nasconde quindi una rabbia repressa, un desiderio di vendetta di cui vergognarsi, un disagio che non sfugge a un «vecchietto scalcinato<sup>21</sup>», il quale porge al Venturi «un arnese verniciato in grigio con un cavicchio a molla appiattito in cima, simile a quello dei tasti telegrafici<sup>22</sup>»: «Ebbene, ecco il pulsante che lei vuole. Non c'è che da schiacciarlo un poco. Prema pure...<sup>23</sup>» Mentre in altri racconti la presenza diabolica viene dichiarata

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 66-67.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 66.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 75.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 76-78. Anche in D. Buzzati, *In quel preciso momento*, cit., pp. 186-189.

<sup>20</sup> D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., p. 76.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

(come in *Autorimessa Erebus*, analizzato nel terzo capitolo), qui essa non si manifesta in forma esplicita; eppure questo personaggio appare perturbante nel momento in cui dimostra di possedere una competenza tradizionalmente luciferina, ossia quella di poter realizzare facilmente i desideri umani più oscuri e inimmaginabili. Il modo fantastico è evidente in questo passaggio narrativo: Venturi deve fronteggiare la possibilità inaspettata di soddisfare un desiderio intimo e irrazionale. Buzzati articola il crescendo emotivo del protagonista in quattro aggettivi («imbarazzato<sup>24</sup>», «irritato<sup>25</sup>», «confuso<sup>26</sup>», «furibondo<sup>27</sup>»), fino alla decisione conclusiva: occultando la propria pusillanimità dietro il paravento di un fastidio pienamente legittimo, perché causato da uno scherzo di pessimo gusto, alla fine Venturi sbotta, si rifiuta di schiacciare il pulsante e liquida bruscamente il vecchietto, il quale – vittorioso («con un mesto sorriso<sup>28</sup>») – ripone il suo marchingegno ed esce. Se l'angoscia ha permeato buona parte del racconto, è l'assurdo a concluderlo; fuori, nel cielo, si staglia un'enorme bomba atomica a forma di luna, proprio come quella che Venturi aveva desiderato di poter gestire a suo piacimento:

«In fondo al viale, sopra le squallide case, stava la luna piena. Ma era la luna veramente? Il disco risplendeva con una luce strana, né si scorgevano le solite grinze né i crateri né i cosiddetti mari. Al contrario, era tutta bianca, liscia come una sfera di metallo<sup>29</sup>».

Gestire un'arma di distruzione di massa è una responsabilità che nessun uomo può e vuole assumersi: Buzzati, da autore fantastico, inserisce nella trama un'eventualità illogica ma reale e da tutti osservata (la proposta di schiacciare il pulsante viene fatta al protagonista davanti agli altri avventori del bar, che ne sono testimoni), ricavando dall'ordigno la possibilità di sgonfiare la boria dell'uomo.

Un'insolita tinta ecologista *ante litteram* connota *I vantaggi del progresso*<sup>30</sup>. Giuseppe e Bianca, marito e moglie, tornano nella casa di campagna dopo tre anni di frenetica vita cittadina; eppure la loro villeggiatura è turbata da un particolare che inizialmente faticano a individuare, ma che poi si palesa, cioè la totale mancanza di uccelli: «Non un gorgheggio, non un verso, un trillo, un sibilo, un sospiro, un batter d'ali. Nudo silenzio<sup>31</sup>». L'accumulazione per asindeto, già riscontrata nelle pagine de *Il grande ritratto*, si ripresenta come artificio prediletto da Buzzati per descrivere atmosfere anomale e inquietanti. Incuriosito dalla stranezza, particolarmente sospetta in considerazione del

---

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> Cfr. D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., pp. 145-147. Il racconto venne pubblicato per la prima volta sulle pagine del *Corriere dell'informazione* il 2 ottobre 1952.

<sup>31</sup> D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., p. 146.

contesto rurale, Giuseppe, ipotizzando che siano stati i cacciatori a sterminare i volatili, chiede informazioni al fattore Giacomo, il quale risponde:

«Macché cacciatori! La causa è un'altra... [...] C'è chi dà la colpa ai concimi chimici, [...]. E c'è chi dà invece la colpa al diditi, [...] E poi, signor signor, c'è chi parla della bomba atomica. Come si fa a sapere noi – così dicono – a sapere l'effetto delle bombe atomiche anche se le fanno scoppiare dall'altra parte della terra? Chi dice che da questi scoppi non vengono fuori delle nuvole e che queste nuvole girino e se gli uccelli ci capitano dentro cascano tutti fulminati? Come si fa a saperlo?<sup>32</sup>»

Il concetto di “nube radioattiva” sarebbe diventato universalmente comprensibile solo nel 1986, quando il disastro di Chernobyl mise tutti i cittadini europei di fronte alla minaccia della contaminazione; qui, oltre trent'anni prima, Buzzati immagina una radioattività volatile, impalpabile, incontrollabile e nociva, ennesima conseguenza di una scienza sconsiderata. Il frammento si chiude con l'assurda, ma comprensibile, scelta dei coniugi di tornare in città: lì almeno si potrà ancora ascoltare il canto melodioso di qualche «passerotto<sup>33</sup>».

L'analisi dei frammenti si chiude con *Favolette*<sup>34</sup>, un pezzo articolato in ben nove microracconti; il terzultimo si intitola *La guerra* e propone una prospettiva ribaltata, rispetto alla consuetudine, con cui osservare l'ordigno nucleare. Comunemente l'arma atomica è intesa come punto di arrivo di un processo di ricerca tecnologica: Buzzati invece ne fa un punto di partenza, da cui la scienza, spinta da alcuni «sconsiderati<sup>35</sup>», elabora la progettazione di «armi sempre più terribili<sup>36</sup>». Ridimensionata da risultato a presupposto, la bomba atomica perde la sua eccezionalità e diventa materia di base per alimentare un desiderio di morte al quale l'uomo sembra non voler rinunciare. La nuova arma sarà in grado di disintegrare il nemico, lo farà sparire in silenzio, senza alcun boato; la nuova guerra sarà «asettica<sup>37</sup>», discreta, difficile da avvertire:

«La scienza ha finito per escogitare un'arma senza precedenti, capace di far sparire istantaneamente il nemico, i suoi armamentari, le sue città, senza lasciare neppure una traccia di polvere. Molto più potente, quindi, della vecchia bomba atomica. [...] La guerra mondiale non fa più tanta paura<sup>38</sup>».

---

<sup>32</sup> *Ivi*, pp. 146-147.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 147.

<sup>34</sup> *Ivi*, pp. 209-213. Il testo sarà anche pubblicato sul *Corriere della Sera* molti anni più tardi, nell'edizione del 21 ottobre 1971.

<sup>35</sup> D. Buzzati, *Siamo spiacenti di*, cit., p. 211.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 212.

<sup>38</sup> *Ivi*, pp. 211-212.

Nell'impossibilità fantastica di una guerra privata dei lutti e della devastazione, i conflitti diventano eventi ordinari nell'orizzonte della storia, episodi da osservare con l'apatico distacco dello scienziato, non più con il panico dell'uomo comune: la tecnologia e il progresso non hanno sconfitto la guerra, ma l'hanno perfezionata, rendendola normale.

## 5.2. – Il peccato d'orgoglio

Se nei capitoli precedenti l'analisi dei testi buzzatiani ha permesso di evidenziare uno stile descrittivo e immaginativo rivolto all'automobile e all'intelligenza artificiale, la stessa caratteristica non può essere riscontrata nei racconti in cui lo scrittore bellunese affronta il tema dell'arma nucleare, che viene invece sempre trattato in modo indiretto, attraverso scelte di scrittura che non si avventurano mai nella definizione dell'oggetto (tranne, come si vedrà, in *All'idrogeno*) o del momento che rappresenta l'essenza dell'ordigno stesso, cioè la sua esplosione, con conseguente devastazione. La scrittura quindi, come il suo autore, è timorosa e cerca soluzioni alternative di fronte all'unico oggetto tecnologico in grado di causare l'estinzione dell'umanità.

La prima modalità con cui lo scrittore rivolge il suo sguardo critico all'ordigno nucleare è quella di intenderlo come il frutto dell'orgoglio umano, di una sete di conoscenza insopprimibile che, inevitabilmente, sfocia nella tipica dimensione umana del peccato. Il progresso scientifico persegue se stesso, insegue con determinazione il raggiungimento dei propri traguardi; in questo, tende sempre alla catastrofe, anche quando è mosso dall'innocenza e dalla buona volontà, come testimonia il racconto *Appuntamento con Einstein*<sup>39</sup>. Mentre passeggia al tramonto lungo i viali di Princeton, improvvisamente il genio di Ulma contempla l'oggetto al quale ha rivolto gli sforzi di una vita dedicata alla ricerca: lo spazio curvo, un nuovo traguardo della fisica teorica, grazie al quale «il pensiero con una suprema rincorsa passa di là, nell'universo a noi proibito<sup>40</sup>». L'euforia della rivelazione – «Il sentimento dell'orgoglio si impadronì di lui<sup>41</sup>» – viene subito smorzata dal dispositivo fantastico: lo spazio si accorcia in maniera inspiegabile e, senza rendersene conto, Einstein giunge in un luogo sconosciuto, una piazzola dove un benzinaio di colore attende i clienti accanto al distributore. Sotto quei panni si cela l'angelo della morte, il demone Iblis, venuto a prendere l'anima del malcapitato scienziato: come in *Autorimessa Erebus* (dove il diavolo era un garagista), anche qui la presenza

---

<sup>39</sup> Cfr D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., pp. 96-100. Anche in D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., pp. 213-217. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 5 gennaio 1950.

<sup>40</sup> D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 97.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

demoniaca è camuffata sotto panni poco appariscenti. La trama aderisce al *topos* letterario del “patto con il diavolo”, con i due personaggi che mercanteggiano sui tempi e i modi dell’accordo, arricchito dalla scelta di Buzzati di rispolverare un altro dispositivo letterario consolidato: la triplice presentazione dello stesso momento narrativo, già riscontrato da Vladimir Propp nei suoi studi sul genere fiabesco. Quando Iblis pretende l’anima di Einstein, questi ottiene di poter rimandare il momento fatale di un mese; la proroga permetterà allo scienziato di portare a termine quel processo di ricerca che l’intuizione dello spazio curvo ha innescato: «Senti, dammi tempo un mese. Proprio adesso sei venuto che sto per terminare un mio lavoro. Non ti chiedo che un mese<sup>42</sup>». La scena si ripete identica dopo quattro settimane. A due mesi di distanza dal primo appuntamento, i due si incontrano per la terza e ultima volta: ora il patto può essere rispettato. Einstein è pronto a morire perché ha completato il suo lavoro, finalmente ha trovato «la chiave dell’universo<sup>43</sup>»; una soddisfazione pienamente giustificata pervade le sue parole: «In certo modo l’universo adesso è in ordine<sup>44</sup>». Ma era tutto un *bluff*. Iblis ha mentito, non intendeva reclamare l’anima di Einstein. La minaccia della morte aveva solamente lo scopo di incalzare la solerzia dello scienziato, di provocare il suo orgoglio, così da accelerare i suoi studi affinché si concludessero il prima possibile. Il diavolo è beffardo:

«Va’, va’, vecchia canaglia... Torna a casa e corri, [...]. Di te, per ora, non me ne importa niente. [...] Importava che tu finissi il tuo lavoro. [...] Dio sa, se non ti mettevo quella paura addosso, quanto l’avresti tirata ancora in lungo<sup>45</sup>».

Iblis rivela che l’inferno segue da tempo il lavoro di Einstein e ne incoraggia i progressi; un interesse dovuto al fatto che la scienza, partendo da intuizioni elaborate in buona fede («piccole formulette sono, pure astrazioni, inoffensive, disinteressate...<sup>46</sup>»), ha poi permesso la costruzione delle armi di distruzione di massa con cui spargere il male e la sofferenza nel mondo. Anche se pura, “senza peccato originale” e innocente, la scienza inevitabilmente si corrompe, rivelandosi come un *instrumentum diaboli* di fronte all’ignaro intellettuale. Come si è visto dalla sinossi della trama, la bomba atomica non viene mai citata espressamente: rientra, implicita, nel numero delle conseguenze tecnologiche e distruttive che hanno avuto nelle intuizioni di Einstein il proprio fondamento.

---

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 98.

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 99.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 100.

<sup>45</sup> *Ibidem*.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

In Buzzati tutto ciò che gravita intorno alla bomba atomica è anomalo e perturbante; questa caratterizzazione viene confermata in *Rigoletto*<sup>47</sup>, racconto ambientato durante una manifestazione di orgoglio collettivo: la parata militare per l'anniversario dell'indipendenza. Inizialmente le truppe dei vari reggimenti passano in rassegna accompagnate dal plauso della folla; ma quando a sfilare è il reparto atomico dell'esercito, la gente tace e osserva con sospetto:

«Due cose fecero subito una grande impressione: l'assoluto silenzio con cui avanzavano gli strumenti, mossi evidentemente da una energia sconosciuta; e soprattutto l'aspetto fisico dei militari a bordo<sup>48</sup>».

I dettagli sono insoliti e suscitano diffidenza: il silenzio della propulsione nucleare disturba il pubblico abituato agli scoppi dei motori a combustione, i mezzi militari non sono imponenti e luccicanti («strane carrette erano, di aspetto inusitato e in certo modo meschine<sup>49</sup>»), infine i soldati non sono aitanti e sorridenti («magri erano nella maggioranza, strani tipi di studenti di filosofia, fronti spaziose e grandi nasi, [...] Una specie di rassegnata preoccupazione si leggeva sulle loro facce<sup>50</sup>»). Il carattere disturbante della scena viene irrobustito da alcune scelte lessicali dell'autore («sgomento<sup>51</sup>», «nervosismo<sup>52</sup>», «ansietà<sup>53</sup>»), che fanno da preambolo all'inevitabile catastrofe:

«Se tutto in un certo momento può accadere, se sotto ogni fenomeno si può celare una verità sinistra e misteriosa, [...] cade allora il sistema razionale dell'esistenza, precipitano i rapporti logici di causalità, scompaiono i limiti del plausibile. Una volta messo in moto, qualsiasi fenomeno diviene incontrollabile, irrefrenabile e può coinvolgere l'uomo fino all'estrema rovina<sup>54</sup>».

Come ne *Il grande ritratto* i mastini piagnucolavano percependo la presenza di Numero Uno-Laura, anche qui sono gli animali – tanto amati da Buzzati – ad avvertire per primi la pericolosità della situazione: i cani cominciano ad abbaiare insistentemente, i topi scappano. L'energia atomica, che il desiderio di conoscenza dell'uomo si è sforzato di incapsulare nelle macchine, sfugge al controllo; l'orgoglio si appresta a subire una punizione inevitabile, mentre un'assurda architettura di fumo radioattivo si staglia nel cielo:

---

<sup>47</sup> Cfr. D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., pp. 182-186. Anche in D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., pp. 257-260.

<sup>48</sup> D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 183.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 184.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 185.

<sup>54</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., p. 21.

«Un signore anziano al mio fianco alzò un braccio con l'indice teso verso il cielo. E allora vedemmo che al di sopra delle macchine atomiche, nel mezzo della via, si ergevano a picco strane colonne di polvere rossiccia, [...] ferme, verticali, non vorticose. [...] Evidenti emanazioni dei carri atomici<sup>55</sup>».

In poche righe la situazione precipita; al panico assordante della folla si aggiunge un accumulo di energia che produce un «urlo tenebroso ed atroce<sup>56</sup>». L'esplosione atomica azzerò tutto, anche la narrazione, visto che il racconto termina così: «Poi accadde ciò che tutti sanno<sup>57</sup>». In una considerazione metaletteraria, la detonazione disintegra anche la scrittura: la tragedia nucleare diventa indicibile e il lettore può immaginare che l'energia atomica distrugga la parola, oppure che quest'ultima si rifiuti di descrivere il delirio della scienza e la conseguente apocalisse nucleare, preoccupandosi piuttosto di sollevare nuovi dubbi e riflessioni.

### 5.3. – Forme di sdrammatizzazione

Un secondo gruppo di racconti buzzatiani rifiuta un'interpretazione critica costruita sulla gravità del peccato d'orgoglio e preferisce la sdrammatizzazione, che permette di osservare il pensiero opprimente di un conflitto atomico, e delle sue sciagurate conseguenze, attraverso forme letterarie di alleggerimento.

La prima soluzione in tal senso proposta da Buzzati è quella di portare il racconto dalla verosimiglianza della realtà alla dimensione onirica, irrazionale per definizione. L'attacco *in medias res* di *All'idrogeno*<sup>58</sup> («Fui svegliato dal telefono<sup>59</sup>») catapultò senza preavviso il lettore in una notte anomala e inquieta. La struttura del racconto beneficia ancora, come in *Appuntamento con Einstein*, della triplice manifestazione dello stesso momento narrativo; il protagonista insonnolito (che nel finale si scoprirà essere lo stesso Buzzati) viene turbato per due volte dallo squillo del telefono e poi dal trillo del campanello di casa. In ogni occasione ottiene responsi confusi, frasi irragionevoli; le persone che hanno chiamato non si identificano e rispondono balbettando, con formule raddoppiate: «niente, niente<sup>60</sup>», «non importa, non importa<sup>61</sup>», «perdonami, perdonami<sup>62</sup>». Quando poi qualcuno

---

<sup>55</sup> D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., pp. 184-185.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 186.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> Cfr. D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., pp. 128-133. Anche in D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., pp. 228-233.

<sup>59</sup> D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 128.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> *Ibidem*.

<sup>62</sup> *Ivi*, p. 129.

suona alla porta, il protagonista legittimamente domanda (per tre volte) l'identità di chi si trova al di là della parete, ma ottiene solo silenzio. Sono elementi anomali pieni di presagi, con cui il modo fantastico si insinua nella narrazione; ogni dettaglio esce dall'abitudine, per diventare eccezionale e quindi perturbante: il suono del campanello «più lungo del solito<sup>63</sup>», i mobili «che avevano un aspetto strano<sup>64</sup>». Tutto viene percepito come comunque possibile perché avviene nel cuore della notte, l'unico momento che accetta l'irrazionale:

«Probabilmente era questa una semplice conseguenza della notte: noi ne conosciamo in realtà una parte minima, il rimanente è immenso, inesplorato, e le rarissime volte che vi entriamo, tutto ci impaurisce<sup>65</sup>».

La sensazione di trovarsi nel limbo tra il sonno (e quindi il sogno) e la veglia si proietta con decisione verso la prima opzione quando il lettore viene informato che «sono le 57 e un quarto<sup>66</sup>»; un orario illogico, necessariamente onirico, al di fuori di qualsiasi convenzione per misurare il tempo:

«Il racconto *All'idrogeno* è la storia di un sogno. Lo spunto satirico nei confronti degli ordigni atomici o anche dell'egoismo umano, se c'è, resta soltanto sullo sfondo, sopraffatto, come quasi sempre avviene nella narrativa di Buzzati, dalla levitazione o rarefazione onirica del reale<sup>67</sup>».

Un «lungo atrocissimo scricchiolio<sup>68</sup>» cattura l'attenzione del protagonista; il grado superlativo assoluto, che sottolinea la singolarità dell'evento, permette di associare immediatamente il rumore ai segnali precedenti: tutto concorre alla dinamica dell'incubo. Oltre al protagonista, anche gli altri abitanti del palazzo hanno avvertito quel sibilo sinistro; si affacciano sulle scale e guardano giù nell'androne: l'arma atomica è stata recapitata presso il loro condominio, «una cosa nera, come un cassone immenso intorno al quale con leve e corde armeggiavano alcuni uomini in tuta blu<sup>69</sup>». Buzzati sdrammatizza lo sconforto della scena anche attraverso la storpiatura verbale: qualcuno, indicando l'ordigno e forse avendo sentito parlare della “bomba all'idrogeno”, riconosce «la drogena<sup>70</sup>», un'espressione innocentemente ignorante, che infatti genera tra i condomini «un risolino secco, privo di allegria<sup>71</sup>». La presenza fisica della bomba scatena il panico e la disperazione, la gente impreca e si abbandona alla paura, condividendo di fatto la stessa esperienza emotiva del signor Venturi in

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>64</sup> *Ivi*, p. 129.

<sup>65</sup> *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 128.

<sup>67</sup> M. B. Mignone, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, cit., p. 75.

<sup>68</sup> D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 130.

<sup>69</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>70</sup> *Ibidem*.

<sup>71</sup> *Ibidem*.

*Pusillanime*. Consegnata come fosse un pacco qualsiasi, anche sulla bomba atomica è riportato il nome del destinatario: è Buzzati, l'ordigno nucleare è per lui solamente. Con una svolta narrativa repentina già osservata ne *Il razzo*, ma qui ribaltata, si passa dallo sconforto alla gioia sfrenata («Sembravano impazziti, ridevano, si abbracciavano e baciavano<sup>72</sup>»); il fatto che il destinatario dell'atomica sia il solo Buzzati esenta gli altri da qualsiasi responsabilità, evidenziando ancora una volta la meschinità umana: «Il cassone con l'inferno dentro era per me, un esclusivo dono; per me solo. E gli altri erano salvi<sup>73</sup>». In un racconto che potrebbe essere definito come un'ampia metonimia, Buzzati descrive il contenente (il sogno) per far riflettere sul contenuto (il pericolo della bomba atomica), per evitare che l'opinione pubblica si adagi nell'indifferenza e non sollevi più lo scrupolo di fronte a un eventuale uso dell'atomica. Descrivendo un incubo, l'autore vuole invitare il lettore a coltivare una sana paura: l'idea terrorizzante di un futuro post-atomico sarà sempre uno strumento efficace da contrapporre all'uso scriteriato dell'ordigno nucleare.

La seconda forma di sdrammatizzazione utilizzata da Buzzati è quella di collocare la tensione globale di un ipotetico conflitto nucleare in una dimensione internazionale poco credibile, dai tratti quasi comici. *L'arma segreta*<sup>74</sup> è l'unico racconto in cui la terza guerra mondiale, cioè lo spettro che la Guerra Fredda ha agitato nella seconda metà del XX secolo, viene citata espressamente, in un attacco che, con una scelta narrativa inconsueta, anticipa fin dall'inizio quella che sarà la risoluzione finale e ironica del racconto:

«La terza grande guerra, così intensamente temuta, ebbe la esatta durata prevista dai tecnici militari: meno di ventiquattro ore. Ma lo svolgimento del conflitto smentì tutte le profezie. Fra l'altro, lasciò esattamente le cose come prima<sup>75</sup>».

Di nuovo Buzzati caratterizza l'eventualità del conflitto nucleare con un campo semantico che esprime terrore e pessimismo: la guerra incute una «grande paura<sup>76</sup>», è accompagnata da «terrificanti messaggi<sup>77</sup>» e si affaccia sul destino dell'umanità come un'«incombente apocalisse<sup>78</sup>». I missili che trasportano le testate atomiche vengono definiti «l'orgoglio dell'uomo<sup>79</sup>», in riferimento a quanto visto nel paragrafo precedente. Inoltre l'angoscia porta a riflettere sul valore di tutti quegli elementi che, dati per scontati nella quotidianità, manifesterebbero invece nella contingenza bellica la loro

---

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 132.

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 133.

<sup>74</sup> Cfr. D. Buzzati, *Il colombre*, cit., pp. 49-53. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 31 gennaio 1960.

<sup>75</sup> *Ivi*, p. 49.

<sup>76</sup> *Ibidem*.

<sup>77</sup> *Ibidem*.

<sup>78</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>79</sup> *Ivi*, p. 51.

importanza; lo scrittore ricorre ancora alla prediletta figura retorica dell'*enumeratio* accumulativa per asindeto, riscontrabile in due passaggi:

«Lo svegliarsi al mattino nel letto, la prima sigaretta, il tram, la vetrina illuminata, il lavoro in fabbrica o in ufficio, i quattro passi, il capriccio del bambino, il cinema di quarta visione, le scarpette nuove, il totocalcio, il sabato sera<sup>80</sup>».

«L'amore, le case tranquille, i cari incontri, i sogni di ricchezza e di gloria, l'incantesimo della famiglia, la primavera, la sapienza, le musiche, il quieto consumarsi degli anni<sup>81</sup>».

La disputa sul controllo territoriale di uno sperduto pezzettino di Antartide scatena la guerra nucleare tra Stati Uniti e Russia: decine di migliaia di razzi – «carichi di rovina e di ecatombe<sup>82</sup>» – vengono lanciati, gonfi di testate atomiche. L'umanità accompagna le esplosioni nel cielo con un «urlo sterminato<sup>83</sup>», ma la catastrofe, che la tradizione del modo fantastico vorrebbe inevitabile, non accade: «tutti si erano attesi le vampe delle deflagrazioni nucleari, le onde d'urto, la fulminea combustione, l'annientamento immediato. Il che non avvenne<sup>84</sup>». Sul mondo intero scende invece una cortina di fumo, un'arma meno roboante ma più efficace dell'atomica:

«Gli scienziati avevano trovato il modo di vincere la guerra senza colpo ferire, nel giro di un'ora: il cosiddetto "gas suasivo", carico di ideologia, irresistibile per la mente umana. Niente atomiche, niente distruzioni, niente carneficine: un etereo succo che si impadroniva istantaneamente dei cervelli. Quello sovietico che inoculava il marxismo nelle teste americane. Quello americano che inoculava la democrazia nelle teste sovietiche. [...] E, invertite le parti, ricominciò la guerra fredda<sup>85</sup>».

Come nel frammento *La guerra*, Buzzati ribadisce che l'atomica non è il traguardo, bensì il punto di partenza – o un passaggio intermedio – di una ricerca tecnologia che prende atto dell'obsolescenza e si proietta verso nuove armi, ordigni che escludono la componente distruttiva per arrivare a sconfiggere il nemico in maniera non convenzionale e meno traumatica, in questo caso cambiandone l'ideologia e le convinzioni. La Guerra Fredda quindi prosegue identica, ma a parti invertite; l'assurdità di una tensione internazionale irrisolta – e quindi permanente – viene accettata con

---

<sup>80</sup> *Ivi*, p. 50.

<sup>81</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>82</sup> *Ivi*, p. 50-51. L'espressione viene usata da Buzzati due volte, identica, a indicare sia i missili statunitensi, sia quelli sovietici; gli ordigni sono quindi diversi per nazionalità, ma identici per le conseguenze tragiche.

<sup>83</sup> *Ivi*, p. 51.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> *Ivi*, p. 53.

un'ironia che Buzzati equamente distribuisce tra i due contendenti. Il presidente degli Stati Uniti, fervente praticante, improvvisamente deve fare i conti con l'ateismo che il comunismo gli impone; indicando i cittadini americani che inneggiano alla rivoluzione, afferma: «Che Dio li benedica. Pardon, dicevo Dio così per dire...<sup>86</sup>» A Mosca il segretario generale del partito, dopo essere stato chiamato «compagno» da un ministro, lo ammonisce: «Compagno un corno. Chiamami signore<sup>87</sup>». L'ultimo strumento utilizzato da Buzzati per alleggerire il tema atomico è la scrittura stessa, con la stesura di un racconto che, con la sua struttura speculare, attira l'attenzione del lettore sulla forma, mentre contemporaneamente esorcizza il contenuto, cioè lo spettro della guerra. *Boomerang*<sup>88</sup> è un esercizio di stile: la trama del racconto imita la traiettoria dell'arma aborigena, universalmente nota per la corrispondenza simmetrica tra l'andata e il ritorno, per il fatto di raggiungere un punto di massima distanza e tornare poi nelle mani del lanciatore. Si tratta di un pezzo di bravura in cui la tematica dell'arma nucleare funge da pretesto, da ambientazione di fondo su cui costruire un'irrefrenabile concatenazione di eventi. La prima parte del racconto, la sua "andata", è una fitta successione di brevissimi paragrafi, ognuno composto da poche righe; la "palla" della trama passa di personaggio in personaggio, di evento in evento, da una causa a un effetto che diventa subito nuova causa. La storia inizia in Ladogia, in estremo oriente; la minaccia di una crisi internazionale costringe il paese asiatico ad accettare l'invio sul proprio territorio di una commissione d'inchiesta, mentre il presidente degli Stati Uniti promette di non mandare laggiù alcun contingente americano. La vicenda si conclude in Calabria: di notte, il dottor Lumani, ubriaco alla guida, investe un cagnolino. Nel mezzo lo sviluppo si articola in una sequela di micronarrazioni, ignare della trama che le comprende tutte: ogni episodio è a se stante, è indipendente, semplicemente accade e ignora la sua importanza nella catena della causalità. A titolo di esempio, si riporta un passaggio dove, in una decina di righe, compaiono ben quattro personaggi diversi in un'improbabile, ma avvenuta, catena di causalità:

«Ricevuta la buona notizia, l'archeologo Alpha Lenox Simmon ha immediatamente accelerato i preparativi della spedizione, già portati a buon punto.

Durante questi preparativi, una pesante cassa di apparecchi scientifici [...] è scivolata giù dalla breve scalinata [...]. Nel tentativo di trattenerla, il professor Stephy H. Drummond, braccio destro dell'archeologo Lenox Simmon, è scivolato in malo modo, fratturandosi la tibia.

Al posto del professor Drummond, impossibilitato a partire, è stato designato il professor Jonathan G. Descalzo, [...].

---

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 52.

<sup>87</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>88</sup> Cfr. D. Buzzati, *Le notti difficili*, cit., pp. 89-95. Il testo viene pubblicato per la prima volta sul *Corriere della Sera* il 3 luglio 1965.

Approfittando della lunga assenza del figlio, la madre del professor Descalzo, signora Maria Paturzi, ha deciso di realizzare finalmente il progetto di un viaggio in Italia [...]»<sup>89</sup>.

Buzzati realizza così una linea narrativa spezzettata ma coerente, in cui ogni “tessera” è legittima perché ragionata, ma non avverte di far parte di un “domino” più grande dove, una volta dato il primo impulso, lo scorrere degli eventi non potrà più essere fermato, in un’ennesima ripresa di quella modalità fantastica che è la catastrofe irreversibile.

Esattamente a metà del testo viene collocato il momento in cui la narrazione si inverte: le due parti del racconto sono quindi simmetriche anche per quanto riguarda la concreta quantità di testo. È la congiunzione «ma» a indicare il “punto di ritorno”; Buzzati ne sottolinea l’importanza narrativa – la sua funzione avversativa rispetto a quanto è stato esposto finora – anche attraverso la scelta grafica di isolarla, attribuendole un’intera riga di testo. Il cadavere del cane abbandonato sul bordo di una stradina calabrese viene ritrovato e pianto da un pittore ungherese; a questa scena ne seguono altre decine, sempre legate da una bizzarra causalità, in cui il lettore ritrova i personaggi intravisti nella prima parte, ma qui disposti in senso inverso: la narrazione si chiude infatti con la scelta del presidente statunitense – figura che occupava le prime righe – di nuclearizzare la Ladogia. Proprio come il lancio di un boomerang, la storia finisce dove era iniziata, esprimendo in questo itinerario circolare una triplice sfiducia nei confronti dell’uomo, della scienza e della politica. Esattamente nel mezzo Buzzati colloca un episodio apparentemente insignificante, che conferisce alla trama una parabola inspiegabile e inevitabile allo stesso tempo: «Così, a motivo di un cagnolino randagio, sarà scatenata la prima guerra atomica universale<sup>90</sup>».

Una riflessione conclusiva, che parta da un confronto in termini di scrittura tra le tre tematizzazioni della macchina osservate in questa tesi (l’automobile, l’intelligenza artificiale e l’arma nucleare), permette di affermare che l’ultima declinazione, quella descritta in questo capitolo, fu sicuramente la più scomoda per lo scrittore bellunese. Il pensiero di una scienza orgogliosa, sconsiderata, che gioca con la sopravvivenza dell’umanità, unito all’angoscia di una minacciosa terza guerra mondiale sempre paventata in quegli anni, rende timorosa la scrittura, che infatti sceglie di non descrivere mai né la tragedia dell’esplosione nucleare (fermandosi un attimo prima, come accade in *Rigoletto*), né un immaginario mondo post-atomico (come fece invece Paolo Volponi nel suo *Il pianeta irritabile*). L’uomo del secondo Novecento è prigioniero di quella potenza atomica che ha voluto conoscere e controllare, è bloccato in una pace ipocrita dovuta non all’accordo tra le nazioni, bensì a un “equilibrio del terrore” al quale occorre adattarsi. Per uscire da questa *impasse* la letteratura moltiplica le

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 91.

<sup>90</sup> *Ivi*, p. 95.

domande, instilla il dubbio e propone espressioni che le appartengono in maniera esclusiva, come l'assurdo, l'ironia e le varie forme di sdrammatizzazione di cui lo stile buzzatiano sembra essere particolarmente prolifico: l'incubo personale (in *All'idrogeno* la bomba viene consegnata al solo Buzzati), l'obsolescenza tecnologica (in *L'arma segreta*, dove l'atomica viene sostituita dai nuovi ritrovati dell'industria militare), la sottolineatura della goffaggine sia del singolo individuo (*Il razzo*), sia della diplomazia internazionale (in *L'arma segreta* e in *Boomerang*, racconti in cui i politici dimostrano tutta la loro inadeguatezza), fino alla scrittura stessa (sempre in *Boomerang*) quando questa diventa gioco, geometria, rimando, "esercizio di stile", come avrebbe detto Raymond Queneau.

Quando la letteratura si rifiuta di raccontare le estreme conseguenze di un progresso tecnologico molto più che perturbante, addirittura mortifero (come nel finale di *Rigoletto*: «Poi accadde ciò che tutti sanno<sup>91</sup>»), essa non cede al nichilismo, ma ribadisce la forza dei suoi strumenti espressivi, raccontando le deviazioni illogiche e oniriche con cui l'umanità gestisce l'eventualità del proprio annientamento. Buzzati abbraccia questa intenzione: l'insieme dei suoi testi costruiti sul tema dell'ordigno nucleare vuole scongiurare il rischio di una guerra atomica attraverso un campionario di opzioni peculiarmente letterarie, molte delle quali ricavate dalla tradizione del modo fantastico.

---

<sup>91</sup> D. Buzzati, *Il crollo della Baliverna*, cit., p. 186.

## BIBLIOGRAFIA

### Opere di Dino Buzzati

- Buzzati, Dino, *Il deserto dei Tartari* (1940), San Paolo, 1997.
- Buzzati, Dino, *I sette messaggeri* (1942), Milano, Mondadori, 1984.
- Buzzati, Dino, *Paura alla scala* (1949), Milano, Mondadori, 1984.
- Buzzati, Dino, *In quel preciso momento* (1950), Milano, Mondadori, 1974.
- Buzzati, Dino, *Il crollo della Baliverna* (1954), Milano, Mondadori, 2022.
- Buzzati, Dino, *Esperimento di magia*, Padova, Rebellato, 1958.
- Buzzati, Dino, *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016.
- Buzzati, Dino, *Egregio signore, siamo spiacenti di...* (1960), poi *Siamo spiacenti di*, Milano, Mondadori, 2021.
- Buzzati, Dino, *Il grande ritratto* (1960), Milano, Mondadori, 2020.
- Buzzati, Dino, *Un amore* (1963), in *Buzzati. Romanzi e racconti*, «I Meridiani» (1975), a cura di G. Gramigna, Milano, Mondadori, 1982.
- Buzzati, Dino, *Il colombre e altri cinquanta racconti* (1966), poi *Il colombre*, Milano, Mondadori, 2023.
- Buzzati, Dino, *La boutique del mistero* (1968), Milano, Mondadori, 1992.
- Buzzati, Dino, *I miracoli di Val Morel* (1971), Milano, Mondadori, 2022.
- Buzzati, Dino, *Le notti difficili* (1971), Milano, Mondadori, 1979.
- Buzzati, Dino, *Cronache terrestri* (1972), Milano, Mondadori, 2022.

### Saggi su Dino Buzzati

- Arslan, Antonia, *Invito alla lettura di Buzzati*, Milano, Mursia, 1974.
- Arslan, Antonia, *Dino Buzzati. Tra fantastico e realistico*, in «Ghirlandina. I classici italiani del Novecento», Modena, Mucchi, 1993.

- Atzori, Fabio, *Quel giorno che la macchina dirà: "Cogito ergo sum". Buzzati e l'enciclopedia della civiltà atomica*, in «Studi novecenteschi», XLIV, 94, luglio-dicembre 2017, pp. 253-271.
- Battaglia, Romano (a cura di), *Il mistero in Dino Buzzati*, Milano, Rusconi, 1980.
- Bonifazi, Neuro, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982.
- Caratozzolo, Vittorio, «*E forse io mento anche adesso*»: Il grande ritratto di Dino Buzzati, o dell'inattingibilità del senso, in «Studi buzzatiani», IV, 1999, pp. 7-33.
- Caratozzolo, Vittorio et al., *La saggezza del mistero. Saggi su Dino Buzzati*, Firenze, Ibiskos, 2006.
- Crotti, Ilaria, *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Milano, Mursia, 1994.
- De Turris, Gianfranco, *Nostro fantastico quotidiano*, in «Studi buzzatiani», III, 1998, pp. 151-158.
- Di Blasi, Giuseppe, *Percorso di lettura e riflessioni su Il grande ritratto di Dino Buzzati presso il liceo Volta di Como*, in «Studi buzzatiani», XXVIII, 2023, pp. 105-111.
- Fontanella, Alvise (a cura di), *Dino Buzzati*, Firenze, Leo S. Olshki, 1982.
- Frasson, Alberto (a cura di), *Dino Buzzati*, Padova, Edizioni Del Noce, 1982.
- Giannetto, Nella (a cura di), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*, Milano, Mondadori, 1992.
- Grandelis, Alessandra, «*Qualcosa di fantastico e di commovente*». Il triplice viaggio del Grande ritratto, in «Quaderni del Centro Studi Buzzati», Pisa – Roma, Fabrizio Serra, 2021, pp. 81-88.
- Lazzarin, Stefano, *Nani sulle spalle dei giganti: Buzzati e la grande tradizione del fantastico*, in «Italianistica», XXXI, 1, 2002, pp. 103-119.
- Lazzarin, Stefano, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, in «Quaderni del Centro Studi Buzzati», Pisa – Roma, Fabrizio Serra, 2008.
- Maggiore, Rosanna, *Dialogo tra Buzzati, Leopardi e la luna. Strategie ironiche ed eloquenti in alcuni articoli di argomento lunare*, in «Studi buzzatiani», XIX, 2014, pp. 31-51.
- Mignone, Mario B., *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981.
- Panafieu, Yves, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973.
- Polcini, Valentina, *Buzzati e le stelle. Incontri extraterrestri e viaggi spaziali tra fantascienza e giornalismo*, in «Quaderni del Centro Studi Buzzati», Pisa – Roma, Fabrizio Serra, 2022.
- Scarsella, Alessandro, *Questioni comparatistiche intorno a Il grande ritratto*, in «Studi buzzatiani», VII, 2002, pp. 95-99.
- Toscani, Claudio, *Guida alla lettura di Buzzati*, Milano, Mondadori, 1987.
- Viganò, Lorenzo (a cura di), *Buzzati. Album di una vita tra immagini e parole* (2006), Milano, Mondadori, 2022.

## Altra bibliografia

- Arendt, Hannah, *Truth and Politics – The Conquest of Space and the Stature of Man*, in *Between Past and Future. Eight Exercises in Political Thought*, New York, The Viking Press, 1968; trad. it. Vincenzo Sorrentino, *Verità e politica – La conquista dello spazio e la statura dell'uomo* (1995), Torino, Bollati Boringhieri, 2023.
- Bachtin, Michail, *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.
- Barthes, Roland, *Mythologies*, Parigi, Éditions du Seuil, 1957; trad. it. Lidia Lonzi, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 2016.
- Bucciantini, Massimo, *Pensare l'universo. Italo Calvino e la scienza* (2007), Roma, Donzelli, 2023.
- Calvino, Italo, *Lezioni americane* (1988), Milano, Mondadori, 2022.
- Calvino, Italo, *Una pietra sopra* (1980), Milano, Mondadori, 2023.
- Ceserani, Remo, *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Milano – Torino, Pearson Italia, 2010.
- Grandelis, Alessandra, *Convergenze e divergenze. Tra letteratura e scienza*, in *Insegnare letteratura. Teorie e pratiche per una didattica indocile*, a cura di Emanuele Zinato, Bari – Roma, Laterza, 2022, pp.186-201.
- Grandelis, Alessandra, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Milano, Bompiani, 2021.
- Lazzarin, Stefano, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza, 2000.
- Landolfi, Tommaso, *Cancroregina* (1950), Milano, Adelphi, 1993.
- Leopardi, Giacomo, *Operette morali* (1827), Milano, Mondadori, 2024.
- Moravia, Alberto, *L'inverno nucleare* (1986), Milano, Bompiani, 2022.
- Oliverio, Alberto – Oliverio, Anna, *La scienza e l'immaginario. Un'introduzione* (1986), Bologna, Fiorenzo Albani, 2021.
- Prencipe, Andrea – Sideri, Massimo, *Il visconte cibernetico. Italo Calvino e il sogno dell'intelligenza artificiale*, Roma, LUISS University Press, 2023.
- Snow, Charles Percy, *The Two Cultures: and a Second Look. An Expanded Version of the Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge University Press, 1959; trad. it. Adriano Carugo, *Le due culture* (1964), Milano, Feltrinelli, 1970.

- Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels into Several Remote Nations of the World*, Motte, 1726; trad. it. Ugo Dettore, *Viaggi di Gulliver*, BUR, 2006.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Parigi, Éditions du Seuil, 1970; trad. it. Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 2023.
- Zinato, Emanuele, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, University Press, 2012.

## RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare chi se lo merita, chi mi ha accompagnato e sostenuto in questo percorso di studi, mostrando attenzione e pazienza.

Grazie ai miei genitori, Vito e Luisa. Grazie per esserci sempre stati, nonostante tutto e tutti. Grazie per il vostro aiuto nei momenti più bui: perso nella miseria della separazione, nel caos della malattia, o nella porcheria del divorzio, ho allungato la mano verso di voi, fiducioso, sicuro della vostra presenza. Quando siamo sballottati dalle traversie della vita, davvero l'amore dei genitori rimane l'unico approdo sicuro.

Grazie a mio fratello Francesco e a mia sorella Anna, per aver sempre saggiamente miscelato discrezione e vicinanza mentre osservavano le disavventure di un fratello maggiore artistico e mezzo depresso. Un ringraziamento parimenti sentito anche ai miei due cognati, Sorina e Alberto.

Grazie a tutti i seguenti professori dell'Università di Padova, che ho conosciuto e con cui mi sono confrontato durante questo biennio magistrale. Li ringrazio per avermi regalato tanta nuova cultura e per aver sempre dimostrato rispetto e disponibilità (in termini di tempo e didattica) nei confronti di uno studente lavoratore e non più giovanissimo:

Bartorelli Guido

Barzan Paola

Bianchi Giovanni

Giampieretti Marco

Grasso-Caprioli Leonella

Marchiori Fernando

Nezzo Marta

Salvatore Rosamaria

Selmi Elisabetta

Schettini Laura

Stevanin Federica

Viaro Giuseppe

Zotti Minici Carlo Alberto

Un ringraziamento particolare al prof. Emanuele Zinato, che ha deciso di patrocinare questo mio lavoro.

Infine la mia riconoscenza va a due donne che hanno permesso la realizzazione di questa tesi di laurea.

La prima è la prof.ssa Alessandra Grandelis.

*Gent.ma Prof.ssa,*

*grazie per la professionalità e il tempo che ha dedicato a questa tesi.*

*Grazie per tutte le volte (tante, in verità, ma tutte necessarie) in cui mi ha invitato a “sciogliere” e ad “alleggerire” la mia scrittura, sapendo perfettamente che questi consigli erano rivolti in prima battuta al mio carattere e alle mie convinzioni: di questi miglioramenti poi avrebbe inevitabilmente beneficiato anche il testo. E così è stato.*

*Farò tesoro del suo insegnamento.*

La seconda è la prof.ssa Narjiss Lagdas.

*Narjiss,*

*sei entrata nella mia vita a passo di danza, con la tua adorabile follia che tanto si diverte a scombinare le mie abitudini e i miei programmi.*

*Grazie per aver accettato l'uomo “rotto” che sono, per la cura con cui raccogli i miei pezzi, sicura che, prima o poi, dal mio disordinato puzzle emergerà un'immagine definita.*

*Per il tempo che ci sarà concesso, ricambierò la tua fiducia nei miei confronti con l'attenzione che una creatura speciale come te merita.*