



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

## Università degli Studi di Padova

Dipartimento di studi linguistici e letterari

Corso di Laurea Triennale in Lettere

Tesi di Laurea

# *Tra tecnologia e fantastico: i fantasmi contemporanei di Dino Buzzati.*

Relatore  
Prof. Emanuele Zinato

Laureanda  
Laura Marion  
n° matr.1199676 / LTLT

Anno Accademico 2021/2022



## Indice

Introduzione .....	5
Capitolo 1 – IL MODO FANTASTICO .....	9
1.1. Definizione .....	9
1.1.1. Alcuni tentativi di definizione .....	9
1.1.2. “Genere” o “modo”? .....	14
1.1.3. Caratteristiche del modo .....	17
1.2. Il racconto fantastico del Novecento .....	21
1.2.1. La narrativa breve .....	21
1.2.2. Un fenomeno moderno .....	24
1.2.3. Il fantastico di Buzzati .....	28
Capitolo 2 – TECNOLOGIA E SCIENZA: UN NUOVO REPERTORIO PER LA LETTERATURA .....	33
2.1. Scienza e letteratura .....	33
2.1.1. Cenni storici .....	33
2.1.2. Nuovi temi letterari .....	39
2.1.3. Tecnologia, fantastico, fantascienza .....	48
Capitolo 3 – TECNOLOGIA E FANTASTICO DI DINO BUZZATI .....	53
3.1. Tecnologie perturbanti nei <i>Sessanta racconti</i> .....	53
3.1.1. <i>Qualcosa era successo</i> e <i>Direttissimo</i> .....	53
3.1.2. <i>All'idrogeno</i> e <i>Appuntamento con Einstein</i> .....	59
3.1.3. <i>Sciopero dei telefoni</i> .....	64
3.1.4. <i>Il problema dei posteggi</i> e <i>La peste motoria</i> .....	67

3.2. Verso la fantascienza .....	73
3.2.1. <i>Era proibito</i> .....	73
3.2.2. <i>24 marzo 1958 e Il disco si posò</i> .....	77
3.2.3. <i>L'invincibile</i> .....	81
Bibliografia .....	85

## Introduzione

Questo lavoro si propone di indagare il tema della tecnologia all'interno della raccolta *Sessanta racconti* (1959) dello scrittore Dino Buzzati. Attraverso l'analisi di una selezione di testi, s'intende mostrare in che modo il fantastico possa fungere da efficace mezzo di interpretazione di fronte alle novità della tecnica e dei conseguenti fenomeni sociali. Allo stesso tempo, si vuole chiarire come le scoperte tecnologiche – quelle che segnano una frattura tra Otto e Novecento insieme a quelle novecentesche – siano un serbatoio figurale per la resa dell'“effetto fantastico”.

Dalla fine del XIX secolo, scienza e tecnologia riescono a cambiare l'aspetto del mondo e a determinare l'inizio di una vera e propria rivoluzione antropologica. Tale cesura si rende particolarmente evidente dentro il fantastico: l'evoluzione diacronica del modo rispecchia i coevi cambiamenti dettati dal progresso. All'avanzamento della scienza corrisponde infatti una progressiva diminuzione dell'interesse per il soprannaturale, per il mistero e per tutti quegli elementi inquietanti che avevano definito il fantastico ottocentesco. Nella nuova realtà industrializzata in cui la tecnica permette all'uomo di realizzare ciò che in precedenza credeva impossibile (volare, spostarsi velocemente, comunicare istantaneamente a distanza etc.), la magia risulta superflua, il pensiero scientifico si sostituisce gradualmente a quello mitico, e il soprannaturale diventa sempre meno plausibile. Inoltre i grandi temi del fantastico tradizionale si trovano soggetti a un'usura che li rende inefficaci: dalla fine dell'Ottocento in poi, il lettore acquisisce una certa familiarità con i *topos* classici ed è in grado di prevederne gli esiti e i risvolti narrativi, indebolendo così il loro ruolo perturbante. Sono proprio le scoperte scientifiche e le invenzioni a sopperire a questo logoramento, prestandosi loro stesse a fucina di innumerevoli spunti per il fantastico. Contestualmente, l'introduzione e l'affermazione di questi nuovi “fantasmi” nell'immaginario fantastico consentono al modo di diventare un peculiare punto di osservazione della realtà: le tecnologie vengono inserite nelle narrazioni come sintomi della contemporaneità e in particolare come rappresentanti di quelle inquietudini e angosce che affliggono l'uomo anche e soprattutto nella nuova e razionalizzata società moderna.

Questa serie di trasformazioni culturali si manifesta in Italia molto più tardi dei paesi del nord Europa. Non solo l'adozione del fantastico avviene quasi un secolo dopo rispetto alle altre letterature europee, ma anche il tema tecnologico e quello scientifico vengono introdotti nei testi in tempi relativamente tardi. Non è strano, dunque, che uno degli autori italiani più importanti per il rapporto tra fantastico e tecnologia si collochi a cavallo tra la prima e la seconda metà del Novecento. Dino Buzzati non è contemporaneo alle maggiori scoperte tecnologiche, ma scrive storie di argomento scientifico-tecnologico in un momento storico (nel caso dei *Sessanta racconti*, gli anni Cinquanta) in cui molte di queste si sono già affermate e diffuse su larga scala come veri e propri beni di consumo capitalistici. Nonostante ciò, o forse proprio per questo, l'autore bellunese appare estremamente sensibile a questo tipo di tematiche e le sue opere si dimostrano significative per la rappresentazione dell'impatto della tecnologia sulla letteratura, del suo carattere perturbante e del ruolo degli oggetti tecnologici nel fantastico. Merito di Buzzati è anche quello di aver ovviato all'invecchiamento del modo rivoluzionandone le caratteristiche tradizionali grazie ad alcuni espedienti tematici e formali che contraddistinguono la sua scrittura e la identificano. Attraverso la rilettura dei grandi *topos* classici e moderni in chiave ironica, nostalgica o allegorica, l'autore esplicita la consapevolezza dell'impossibilità del fantastico nella contemporaneità e gli conferisce allo stesso tempo un nuovo aspetto e una nuova funzione: per Buzzati il fantastico diventa occasione di riflessione sull'umano e sui grandi temi della vita, della morte, del tempo e dell'attesa.

L'articolazione tripartita della tesi prevede una prima parte dedicata alla definizione teorica del modo fantastico; una seconda volta a fornire alcune indicazioni storiche e relative alle invenzioni di maggior impatto sul mondo letterario; una terza sezione incentrata su alcuni casi interni ai *Sessanta racconti* in cui il percorso del fantastico e quello dello sviluppo tecnologico si incrociano in modo esplicito e sostanziale.

Il primo capitolo affronta le questioni fondamentali del discorso sul fantastico, nel tentativo di delinearne i confini necessari al suo inquadramento. Punto di partenza sono alcune proposte di definizione elaborate da illustri critici del passato e del presente in merito al rapporto intrattenuto tra la componente realistica e quella sovranaturale dei racconti fantastici: le due istanze infatti coesistono in modo del tutto particolare

all'interno del modo. Si prosegue con la questione della categorizzazione del fantastico come "genere" o "modo" e con una sintesi delle principali costanti strutturali, tematiche e retorico-formali che lo qualificano. Infine si discutono le caratteristiche della narrativa breve italiana e novecentesca e si delineano le coordinate storiche del modo, ponendo particolare attenzione al fantastico di Buzzati. Si vogliono qui sottolineare gli aspetti della sua poetica che costituiscono gli elementi di maggior contrasto e di più sentita novità rispetto al fantastico tradizionale.

Nel secondo capitolo s'intende tratteggiare il processo evolutivo della tecnologia, sia dal punto di vista storico che letterario. Partendo da una prospettiva storica, intenta a mettere in luce i momenti in cui tecnologia e scienza si rivelano maggiormente influenti in ambito culturale, si vuole dedicare spazio alla presentazione di alcuni temi tipicamente contemporanei che iniziano a comparire nel panorama letterario tra Otto e Novecento: dall'elettricità alla bomba atomica, la fotografia, il telefono, la metropoli tecnicizzata e i nuovi mezzi di trasporto. Segue un paragrafo dedicato alla distinzione tra fantastico e fantascienza, il genere letterario definito proprio dall'intreccio tra tecnologia e letteratura, per poi terminare con uno sguardo d'insieme sull'uso di entrambe le categorie letterarie nei *Sessanta racconti*.

Il terzo e ultimo capitolo infine, è dedicato all'analisi e all'interpretazione di alcuni scritti esemplari, sia fantastici che fantascientifici, raggruppati su base tematica. Si prendono in esame treni inquietanti, ordigni esplosivi, telefoni perturbanti e automobili animate, per poi passare alla distopia, alle esplorazioni cosmiche e a invenzioni bizzarre. In particolare ciò che s'intende sottolineare con questa analisi è l'inventività con cui Buzzati si serve delle nuove invenzioni, cui conferisce numerose sfaccettature e significati nuovi: nella produzione del bellunese, tecnologia e fantastico si arricchiscono di un'inedita polisemia e il loro intrecciarsi diventa uno strumento che rende le più recenti angosce dell'età contemporanea delle occasioni di meditazione esistenziale. Così un viaggio in treno diventa prefigurazione del viaggio della vita verso una destinazione ignota e di incerta distanza; l'infernale bomba all'idrogeno una rappresentazione fisica della morte che giunge inaspettata; un lancio nello spazio un'incontrovertibile prova della limitatezza dell'uomo e della sua inevitabile infelicità.





# Capitolo 1

## IL MODO FANTASTICO

### 1.1. Definizione

#### 1.1.1. Alcuni tentativi di definizione

La letteratura fantastica è un genere (o meglio, un *modo*) che presenta numerose problematiche critico-letterarie, ed è perciò estremamente complesso da inquadrare. Già da una prima analisi del termine “fantastico” è inevitabile notarne il significato ampio e polivalente: è fantastico tutto ciò che viene prodotto dalla mente umana, o ciò che appare talmente fuori dalla norma da essere considerato frutto di fantasia<sup>1</sup>. Queste prime, generali definizioni tuttavia non risultano certo applicabili nell’ambito di una riflessione storico-letteraria, poiché, dal momento che ogni opera letteraria è scritta in certa misura con l’ausilio della fantasia, tutta la letteratura potrebbe essere definita “fantastica”. La determinazione letteraria di fantastico è infatti generalmente formulata alla luce della sua contrapposizione a un’idea comunemente accettata di normalità e realtà. Tuttavia se si prende in esame il contraltare per eccellenza del fantastico, ovvero la forma realistica, è evidente come questa costruisca mondi che, pur risultando mimeticamente perfetti, in pochi casi registrano caratteri tangibili del reale – personaggi effettivamente esistiti o eventi storicamente documentabili. L’ambiguità può di certo apparire irrisoria nel momento in cui si definiscano fantastiche le forme letterarie non-mimetiche, quelle che non solo contraddicono il reale in senso stretto, ma respingono anche il possibile e il verisimile, narrando fatti ed eventi assolutamente e necessariamente irrealizzabili. Ma anche in questo caso non vengono aggirate tutte le difficoltà: il termine può essere applicato indiscriminatamente a un’estesa lista di letterature tra loro diverse e accomunate dal solo rifiuto di rappresentazioni realistiche

---

<sup>1</sup> A. Duro (a cura di), *Vocabolario della lingua italiana*, 5 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986.

(miti, favole, storie dell'orrore, surrealiste, fantascientifiche, etc.). Inoltre il problema si aggrava se si considera lo sviluppo storico del modo: dalla fine del Settecento in poi, la letteratura fantastica si emancipa dalle forme "tradizionali" del mito e della fiaba e inizia ad affondare le sue radici in quel medesimo principio di realtà cui dovrebbe opporsi, avvalendosi di tematiche e motivi derivanti dal concreto e dalla vita quotidiana. Alla luce di queste contraddizioni, è evidente come l'antitesi convenzionale tra immaginario e realistico costituisca un primo, inequivocabile ostacolo alla classificazione di questo tipo di letteratura.

Una possibile soluzione a questa conflittualità emerge già dalle prime considerazioni teoriche sul fantastico, risalenti alla seconda metà dell'Ottocento e conseguenti allo straordinario successo acquisito in Francia da Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. Ritenuto «il massimo autore fantastico dell'Ottocento<sup>2</sup>», il *fantastiqueur Hoffmann* (come veniva appellato al tempo, già mitizzato ed elevato ad eccellente esempio della nuova sensibilità romantica) è causa e fulcro di un cocente dibattito critico che vede la sua origine nel 1828, anno della prima traduzione delle sue opere dal tedesco al francese<sup>3</sup>. Nelle riviste iniziano a comparire sempre più frequentemente studi, citazioni, imitazioni e parodie dei suoi racconti, cui viene attribuita per la prima volta in ambito letterario l'etichetta di *fantastiques*, in riferimento alla loro eccezionalità e novità: vi si rintraccia un'inedita combinazione di componenti soprannaturali profondamente inquietanti ed elementi appartenenti a una realtà del tutto familiare, ovvero una serie di avvenimenti insoliti o inspiegabili appaiono collocati all'interno di una normale ambientazione borghese primo-ottocentesca. Tra le voci più significative ad esprimersi sull'argomento, spicca quella di Théophile Gautier, critico e scrittore fondamentale nello sviluppo del fantastico<sup>4</sup>. Egli coglie l'importanza dell'intreccio tra il mondo ordinario e il mondo sovrannaturale ponendo l'accento sull'abilità hoffmanniana nel disegnare la realtà con estrema precisione e nello sviluppare la narrazione secondo una logica serrata, per poi introdurre improvvisamente un dettaglio "straordinario" che fa rabbrivire il lettore. Hoffmann esprime l'impossibile all'interno di un contesto assolutamente verisimile ed è proprio in questa nuova struttura narrativa che si

---

<sup>2</sup> I. Calvino, *Introduzione*, in I. Calvino (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 5-13.

<sup>3</sup> S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza, 2000, p. 8.

<sup>4</sup> Per un quadro sintetico sul dibattito ottocentesco sul fantastico e sulla collocazione di Gautier rispetto ad essi si veda C. Merlo, *Gautier critique d'Hoffmann*, «Études littéraires», n. 42, 2011, pp. 71-82. L'articolo è consultabile al sito: <https://doi.org/10.7202/1012018ar> (data ultima visione: 15 novembre 2021)

collocano le coordinate di un nuovo modo di narrare: la contrapposizione tra realistico e fantastico non è più insanabile, ma diventa una giustapposizione delle due entità, ora facce di una stessa medaglia.

I testi hoffmanniani quindi si rendono portavoce di una dinamica estremamente innovativa e lontana da quella della narrazione mitologica e fiabesca: in quest'ultimi, realtà e immaginazione sono separate da un confine netto e si rende esplicito un *dépaysement de l'esprit*, un trasferimento dell'azione in un luogo e un tempo indeterminati, in cui l'irreale risulta del tutto plausibile<sup>5</sup>; al contrario, nell'Ottocento si contempla quello che Italo Calvino definisce «fantastico quotidiano», il quale si realizza attraverso l'abolizione dei limiti tra i due mondi e la loro sovrapposizione e fusione<sup>6</sup>. Lo sviluppo narrativo appare attinente a un principio di quotidiano realismo, in modo da creare una parvenza di familiarità e normalità, ma cela il fantastico in filigrana: l'inspiegabile emerge con diversa intensità e molteplici risvolti, con il conseguente spaesamento del lettore, impossibilitato a fornire una spiegazione certa e razionale degli avvenimenti.

La differenza tra le diverse letterature non-mimetiche viene ripresa e riutilizzata dagli studi del Novecento. Dalla fine degli anni Cinquanta in poi il fantastico, considerato all'inizio del secolo un genere minore, se non addirittura paraletterario, trova nuova dignità grazie a studi di importanti letterati del calibro di Pierre-Georges Castex, Louis Vax e soprattutto Roger Caillois, saggista e sociologo francese, il quale riesce a offrire una nuova definizione del fantastico proprio sulla base del suo confronto con la fiaba. Quest'ultima, sostiene Caillois,

«si svolge in un mondo dove gli incantesimi sono naturali e dove la magia è la regola. Nella fiaba il soprannaturale non spaventa e non sorprende poiché costituisce la sostanza stessa di questo universo, la sua legge, il suo clima. Esso non infrange alcuna regola: è nell'ordine delle cose; è l'ordine, o meglio, l'assenza di ordine, delle cose<sup>7</sup>.»

Nel fantastico, al contrario:

«il soprannaturale si manifesta come rottura della coerenza universale. Il prodigio diventa un'aggressione proibita, minacciosa, che infrange la stabilità di un mondo

---

<sup>5</sup> P.G. Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8.

<sup>6</sup> I. Calvino, *Introduzione*, in I. Calvino (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit., p. 10.

<sup>7</sup> R. Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza* (1966), Roma-Napoli, Theoria, 1991, p. 20.

le cui leggi erano fino ad allora giudicate rigorose e immutabili. È l'impossibile, che irrompe all'improvviso in un mondo da cui, per definizione, è bandito<sup>8</sup>.»

L'esistenza contestuale di reale e irreale è ammessa da Caillois come coesistenza non-pacifica: la rottura generata dallo scontro improvviso tra reale e fantastico rende quest'ultimo una vera e propria «intrusione brutale<sup>9</sup>» di illusioni che sovvertono i paradigmi dominanti, borghesi, normalmente riconosciuti come ordinatori del mondo. Perciò l'universo reale non viene completamente sostituito da quello magico, come avviene nelle forme fantastiche presettecentesche, ma viene da esso contaminato in piccole dosi.

Per questo stesso motivo non sarebbe del tutto corretto ascrivere al fantastico anche generi quali il *fantasy* o la fantascienza, in quanto o hanno una relazione secondaria con la realtà, o ammettono l'esistenza di mondi completamente avulsi dal nostro – come nel medioevo magico di J.R.R. Tolkien ne *Il signore degli anelli*, o, nella fantascienza, nell'universo futuristico di *Dune* di Frank Herbert – e autorizzano l'applicazione di leggi spazio-temporali indimostrabili nella realtà – la reversibilità o la ciclicità del tempo – senza concedere alcun margine di incertezza o di sorpresa al lettore, il quale si trova ad accettare passivamente le nuove regole così come gli vengono presentate<sup>10</sup>.

È possibile analizzare ulteriori parametri per approfondire la definizione del modo, tra i quali sono rilevanti il lettore e la sua reazione di fronte al testo. Nel 1970 il critico bulgaro Tzvetan Todorov costituisce una svolta essenziale su questo punto. Nel suo saggio *Introduzione alla letteratura fantastica* espone la necessità di affrontare il fantastico anche da una prospettiva differente:

«Il fantastico è l'esitazione provata da un essere il quale conosce soltanto le leggi naturali, di fronte ad un avvenimento apparentemente soprannaturale. [...]

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. Alla fine della storia, il lettore, se non il personaggio, prende comunque una decisione, opta per l'una o l'altra soluzione e quindi, in tal modo, evade dal fantastico. Se 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

---

<sup>8</sup> *Ivi*, p.21.

<sup>9</sup> *Ivi*.

<sup>10</sup> S. Albertazzi, *Il punto su: la letteratura fantastica*, Roma-Bari, Laterza, 1993, pp. 10-19.

decide che si debbono ammettere nuove leggi di natura, in virtù delle quali il fenomeno può essere spiegato, entriamo nel genere del meraviglioso<sup>11</sup>.»

Secondo quella che viene chiamata la «teoria dell'esitazione» (*l'hésitation*), di fronte a un evento si può reagire in modi differenti: se in una situazione di realtà accade qualcosa che non si riesce a capire ma che si decide di spiegare con logica naturale o razionale, si è al cospetto di qualcosa di strano (*l'étrange*), che contraddice la realtà solo apparentemente e rientra infine nelle sue leggi; se all'interno della dimensione di realtà accade l'inspiegabile e si opta invece per accettarlo come evento sovranaturale, non comprensibile secondo le leggi a noi conosciute, si è invece davanti al meraviglioso (*le merveilleux*). In questo contesto, il fantastico (*le fantastique*) si realizza in un punto al confine tra lo strano e il meraviglioso e corrisponde quindi a un singolo istante in cui lettore e personaggio non sanno se aderire all'una o all'altra possibilità. Questa situazione di stasi è appunto l'esitazione, che non è quindi soltanto una caratteristica tematica, ma anche un elemento strutturale dell'opera e che contribuisce a delinearne la forma. L'idea di intrusione dell'irreale di cui parla Caillois viene integrata tramite l'analisi del cortocircuito da essa stessa generato, che induce il lettore, incapace di scernere realtà e illusione, allo spaesamento: si rimane sospesi tra reale e sovranaturale, veglia e sogno, sanità e follia. Ne risulta un'angoscia profonda, dettata dal dubbio e dall'incertezza da una parte e, dall'altra, dalla consapevolezza che non si possa ricorrere a una verità assoluta, ma solo a molteplici probabilità.

Sintetizzando e semplificando si potrebbe dire che la finalità del fantastico moderno sia, in una parola, *das Unheimlich*, termine tedesco coniato da Ernst Jentsch e ripreso da Sigmund Freud in un omonimo saggio del 1919, generalmente reso in italiano con "perturbante"<sup>12</sup>. Parola dall'etimologia ambivalente, *das Heimlich* in tedesco può indicare sia qualcosa di conosciuto e familiare sia qualcosa di nascosto e inaccessibile. Il suo contrario, *Unheimlich*, definisce quindi tanto ciò che è estraneo e alieno, quanto ciò che viene scoperto e rivelato, ed è utilizzata per denotare particolari situazioni colpevoli di alienazione o di straniamento – nella terminologia formalista – o di un allontanamento della coscienza da sé stessa – in termini psicanalitici. Più precisamente si fa riferimento ai momenti in cui ci si trova davanti a ciò che è familiare

---

<sup>11</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica* (1970), Milano, Garzanti, 1988, p. 28.

<sup>12</sup> S. Freud, *Il perturbante* (1919) in *Opere IX 1917-23. L'io e l'Es e altri scritti*, a cura di Musatti C.L. Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp.77-118.

ma estraneo allo stesso tempo, che si riconosce ma non si comprende completamente: in queste circostanze, secondo Freud, la risposta psichica naturale è la proiezione delle proprie paure e dei propri desideri inconsci sull'ambiente e sugli altri. Il fantastico rende visibile l'inconscio realizzando il «ritorno del represso» ed è perciò fautore di un tale smarrimento interiore del lettore, che non riesce a comprendere se l'origine della sua inquietudine sia interna o esterna alla propria coscienza, da gettarlo in uno stato di profondo spaesamento. Ed è in questo spaesamento, che risiede la trasformazione del domestico in anomalo, ed è qui che si può collocare l'esitazione todoroviana, nonostante il critico bulgaro in realtà non faccia riferimento alle teorie freudiane e, anzi, si dichiara esplicitamente riluttante a qualsiasi tentativo di interpretazione psicanalitica della letteratura fantastica.

La letteratura fantastica non può quindi essere considerata a prescindere dalla logica dell'inconscio. Affinché il lettore sia in grado di esitare, è necessario che le sue convinzioni vengano scalfite e rovesciate: il fantastico deve perciò corrispondere a una letteratura della trasgressione e opporsi alle convenzioni socialmente e razionalmente regolate e comunemente assecondate<sup>13</sup>.

#### 1.1.2. “Genere” o “modo”?

Il dibattito sul fantastico ad oggi non si può ancora dichiarare concluso e, anzi, è continuamente complicato dalle espressioni sempre nuove che il modo si trova ad assumere nel corso della storia. Nonostante la profonda autocoscienza che da sempre caratterizza questo tipo di letteratura e il continuo susseguirsi di diverse voci e teorie nel corso del tempo, è fallita l'individuazione di un criterio inclusivo che ne permetta una classificazione precisa. Tuttavia si sono rintracciati alcuni confini del fantastico, seppur labili e discutibili: da una parte il rapporto simbiotico tra realtà e irrealtà, dall'altra la reazione emotiva provocata nel lettore e quindi il forte carattere trasgressivo proprio di questo tipo di letteratura, che, tramite l'impiego di espedienti tematici e formali strettamente legati alla logica dell'inconscio, tradiscono il «paradigma di realtà<sup>14</sup>».

---

<sup>13</sup> Si veda a tal proposito il saggio R. Jackson, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione* (1981), Napoli, Tullio Pironti, 1986.

<sup>14</sup> Secondo la definizione di L. Lugnani «L'uomo domina (o per meglio dire percepisce e interpreta, cioè conosce) la realtà attraverso la scienza delle leggi che la regolano e della casualità che la determina, ed anche attraverso una griglia assiologia di valori distribuita ad abbracciare il reale e ad ordinare e giustificare i comportamenti umani in

Tutto ciò trova applicazione nel tentativo di definizione del fantastico compiuto dalla teorica francese Irène Bessière<sup>15</sup>. In aperto contrasto con la teoria e la definizione todoroviana di “genere” fantastico, la studiosa avvalora le prospettive psicanalitiche aggiungendo un ulteriore tassello: il fantastico permette l’espressione non solo delle istanze più recondite appartenenti all’essere umano in quanto individuo, ma anche di atteggiamenti mentali propri di una qualsiasi epoca storica. In particolare, conferisce una forma estetica alle contraddizioni della società di un preciso periodo sottolineando le ambiguità del reale e del quotidiano fino ai limiti dell’assurdo. È una sorta di “controforma”, ovvero non qualcosa di esistente solamente in se stesso, ma un elemento o di rovesciamento rispetto a una visione vigente delle cose:

«Il fantastico mette in scena la distanza costante del soggetto dal reale e per questo è sempre collegato con le teorie sulla conoscenza e con le credenze di un’epoca. [...] Il fantastico segna la misura del reale attraverso la smisura<sup>16</sup>.»

La letteratura fantastica si colloca in relazione al contesto storico da cui è prodotta e si propone di contraddirlo o negarlo, al fine di dare voce alle istanze ideologiche subalterne. In altre parole, il fantastico cambia assieme alla società e al pensiero dominante, e perciò si manifesta nella storia letteraria tramite forme estremamente variegata, difficilmente inquadrabili in un’unica categoria diacronicamente costante. È questo uno dei motivi principali per cui la Bessière respinge l’appellativo di “genere” attribuito al fantastico, proponendo invece di ritenerlo un “modo”, ovvero un insieme di espedienti, procedimenti retorico-formali e nuclei tematici utilizzabili all’interno dei più disparati generi artistici e letterari.

Una posizione molto simile è sostenuta da Lucio Lugnani nel suo saggio *Per la delimitazione del «genere»*, in cui individua e analizza alcune notevoli incongruenze storiche e teoriche della proposta di Todorov<sup>17</sup>. Il primo problema riguarda la tassonomia considerata dal critico bulgaro che, come si è visto, prevede l’esistenza di

---

rapporto alla realtà e agli altri uomini. Scienza (come insieme di cognizioni) e assiologia mutano evidentemente nel tempo e nello spazio. Il loro insieme determinato nel tempo e nello spazio costituisce ciò che si può chiamare paradigma di realtà e, in pratica, l’uomo non ha altra realtà al di fuori del suo paradigma di realtà.» in *Per una delimitazione del «genere»*, cit., p. 54. Si veda anche G. Goggi, *Assurdo e paradigma di realtà: alcuni nodi del fantastico*, in R. Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, cit., pp. 75-176.

<sup>15</sup> Si veda a tal proposito il saggio I. Bessière, *Le récit fantastique. La poétique de l’incertain*, Paris, Larousse, 1974.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 59-60.

<sup>17</sup> L. Lugnani, *Per una delimitazione del «genere»*, in R. Ceserani (a cura di), *La narrazione fantastica*, cit., pp. 37-74.

tre diversi generi di fantastico: il meraviglioso, lo strano e il fantastico propriamente detto. Lugnani si oppone all'identificazione di queste categorie in quanto generi poiché i loro caratteri si manifestano in una gamma di testi tanto ampia e differenziata da rendere difficile una canonizzazione costante e sempre riconoscibile nonostante le variabili storiche e le contaminazioni con altri generi e sottogeneri simili. Propone invece di considerare le tre entità delle categorie modali del narrare, quindi insiemi di caratteristiche specifiche, più flessibili e meno codificati rispetto ai generi. Così si può indiscriminatamente attribuire l'aggettivo "fantastico" a romanzi, racconti, poesie, etc. a condizione che essi presentino gli elementi formali e i contenuti specifici di questo modo<sup>18</sup>. Il fantastico rimane comunque collocato tra meraviglioso e strano, con i quali condivide alcuni caratteri (l'adesione all'inesplicabile e al soprannaturale o l'angoscia provata dal lettore) e dai quali si distingue per la profondità dello "scarto", o dell'allontanamento, rispetto al paradigma di realtà: mentre il meraviglioso rappresenta un rifiuto completo del reale, e lo strano uno scarto solo apparente, il fantastico si conferma una lacerazione del paradigma<sup>19</sup>.

Una successiva critica di Lugnani mossa contro il sistema todoroviano si propone di indagare la relazione che lo strano e il meraviglioso instaurano col fantastico, facendo notare che i due modi non sono in realtà categorie simmetriche né omogenee: storicamente, lo strano è specifico di una produzione letteraria moderna, mentre il meraviglioso è molto più vario e vanta origini più antiche; l'uno riguarda il disorientamento davanti a un fatto naturale, l'altro l'accettazione di fatti innaturali, e non creano contrasto tra loro (che si sarebbe ottenuto se le due categorie avessero trattato della stessa reazione di fronte ad eventi di diversa entità o, viceversa, di opposti sentimenti provocati da fatti di affine natura); infine il primo è definito attraverso le emozioni che suscita in personaggi e lettore, il secondo attraverso la natura degli eventi narrati. Le due categorie non sono nemmeno reciprocamente esclusive poiché entrambe si basano sul ribaltamento di un unico principio, quello di realtà: lo strano è identificabile come tale solo rispetto a una "normalità", ma il meraviglioso, implicando per definizione il sovvertimento dello stato naturale delle cose, nella sua accezione più ampia include lo strano stesso.

---

<sup>18</sup> S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., p. 23.

<sup>19</sup> Ivi, p. 55.



È per queste stesse ragioni che la studiosa inglese Rosemary Jackson, anch'essa sostenitrice del fantastico come modo, mette in discussione il carattere letterario e modale dello strano e suggerisce di semplificare lo schema, opponendo al meraviglioso il modo mimetico, proprio di tutta la narrativa che pretende di imitare la realtà<sup>20</sup>. La struttura di base è la stessa vista in precedenza, con il fantastico strategicamente collocato tra meraviglioso e mimetico:

«Tra il meraviglioso e il mimetico, prendendo a prestito la stravaganza dell'uno e l'ordinarietà dell'altro, il fantastico non appartiene a nessuno dei due e non usale loro convenzioni di fidezza o le presentazioni di "verità" autoritarie. È possibile, quindi, modificare lo schema di Todorov leggermente e suggerire una definizione del fantastico come un *modo*, che quindi assume diverse forme generiche<sup>21</sup>.»

### 1.1.3. Caratteristiche del modo

La letteratura fantastica, in quanto espressione di un modo e non di un genere, è dunque estremamente versatile e soggetta a una certa fluidità, motivo per cui sarebbe impossibile stilare un elenco completo di sistemi tematici e di processi retorico-formali esclusivamente suoi. Nonostante ciò, sono rintracciabili nelle differenti espressioni del modo alcune caratteristiche frequenti. In particolare, il forte legame con il mondo psichico e la ricerca continua della trasgressione ai fini del perturbante fanno sì che nella letteratura fantastica si trovino le più eclatanti espressioni di una controcultura fondata sull'infrazione di ogni tipo di tabù su molteplici piani, tanto tematici quanto linguistici e formali.

Per quanto riguarda il livello contenutistico, il fantastico insiste molto su elementi che contraddicono e disobbediscono la norma sociale. Più volte si è accennato alla topografia del modo fantastico, che punta alla rappresentazione il più possibile mimetica della realtà così come il lettore la conosce, almeno in un primo momento. All'interno di questo contesto però, ci si focalizza spesso sulle "zone d'ombra" che esercitano tradizionalmente una forte influenza sull'immaginario comune: si gioca con paesaggi indefiniti, labirintici e oscuri, a volte dilatati all'infinito o ristretti all'inverosimile, o con spazi riflessi o ritratti. Si insiste sulla scarsità di confini e dettagli e su ciò che non si

---

<sup>20</sup> R. Jackson, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione* (1981), cit., p. 32.

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

vede in modo da disturbare le premesse realistiche. Di qui il prevalere delle ambientazioni notturne e oscure. Oltre alla contrapposizione con luce e solarità diurna, che dà origine a molte suggestioni allegoriche, si nota come questi luoghi cupi permettano allo spazio fantastico di introdurre anche temi infernali: è infatti nel buio che si manifesta il mondo ctonio, fatto di demoni e spettri – che spesso corrispondono a fantasmi interiori dell'uomo. Inoltre è sempre nell'oscurità che trova soddisfazione anche il mondo del peccato e delle tentazioni inconsce dell'individuo. La dissoluzione, i vizi e i desideri proibiti sono narrati nella loro massima espressione, fino alla morbosità e alla perversione (incesti, necrofilia, sadismo etc.). Largo spazio si dà anche ai vizi del vino e della droga, ai quali il fantastico conferisce una precisa funzione narrativa, ovvero annebbiare la coscienza e impossibilitare il personaggio a comprendere la verità. Lo stesso ruolo di generatore d'incertezza ha il sogno, uno dei *topoi* prediletti dei testi fantastici: gli effetti di visioni notturne si ripercuotono sulla vita diurna o elementi apparsi in sogno si ripresentano allo stesso modo nella quotidianità in modo che il limite tra sonno e veglia diventi sempre più sottile. E il continuo intersecarsi di illusione e realtà ha un necessario esito: la follia.

La progressiva mancanza di certezze e la necessità di autoaffermazione personale in una società come quella contemporanea, in vivace fermento e soggetta a continui cambiamenti e ai nuovi canoni borghesi, implica una forte crisi collettiva che spesso si manifesta nell'individuo tramite psicosi. Quello della follia è tuttavia un motivo ascrivibile anche a un tema più generale, quello della relazione tra l'“io” e l'“altro”: se inizialmente l'alterità è un'entità soprannaturale, una forza ultraterrena o personificazione del male (il diavolo o un'altra entità demoniaca), con la progressiva interiorizzazione della letteratura fantastica nel periodo postromantico si propende all'annullamento della distinzione tra l'“io” e il “non-io”<sup>22</sup>. All'alba della diffusione delle teorie psicanalitiche iniziano quindi a rivelarsi le origini interiori dell'“altro”. Vengono messe in discussione le convinzioni dell'uomo e la sua stessa identità e l'individuo da un lato non riesce distinguere realtà e irrealtà e dall'altro, spesso proprio a causa di questa sua inettitudine, non riesce a trovare il proprio posto in società. Il personaggio fantastico che si trova in questa situazione separa l'inconscio – gli istinti naturali – dalla razionalità – rispettosa degli obblighi sociali – e così facendo distrugge

---

<sup>22</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 111-128.

la propria integrità, spesso sdoppiandosi anche fisicamente in sosia dalle opposte personalità. Così nel novero dei personaggi caratteristici della letteratura fantastica, tra mostri grotteschi e uomini deformi o folli, si fa largo il *doppelgänger*, il doppio, esteriorizzazione di una parte del sé.

Per quanto riguarda i procedimenti formali del modo si può fare un primo riferimento a un saggio di Lugnani in cui propone uno schema in cinque parti del racconto fantastico<sup>23</sup>. Secondo il teorico, il primo segmento del testo, quello inaugurale, non ha funzione solamente introduttiva, ma anche e soprattutto normalizzante, ovvero ha il compito di indirizzare la narrazione al rispetto dell'“effetto di realtà”. La seconda sequenza ha invece il ruolo di “soglia”: insiste sull'alterazione dei sensi e della percezione (estasi, ebbrezza, sonno, ipnosi etc.) e corrisponde al momento di svolta, in cui si disturba il principio di realtà. È in questa sezione che si attivano il senso di ambiguità e incertezza, e i personaggi si trovano sospesi per la prima volta tra reale e irreale. Il terzo segmento, quello centrale, è quello più duttile e variegato, in cui la narrazione si sviluppa mantenendosi fedele all'incertezza introdotta dalla seconda sezione aderendo in misura e in modalità diverse al realismo o al sovrannaturale. È il momento narrativo in cui sorgono i dubbi più profondi e i confini tra le possibili interpretazioni diventano incerti. La quarta parte è complementare alla seconda: anch'esso considerabile segmento “soglia”, ha il compito di ripristinare almeno in parte le condizioni realistiche di partenza per restituire credibilità alle vicende descritte dalla terza sequenza. Il quinto e ultimo segmento infine contiene lo scioglimento e l'explicit, ma nella maggior parte dei casi risulta privo di eventi.

È inoltre possibile individuare altre costanti retoriche riconducibili al fantastico: le narrazioni sono prevalentemente in prima persona e metadiegetiche e, in corrispondenza dell'incipit e dell'explicit (prima e quinta sequenza) non è raro trovare riferimenti a documenti, manoscritti e altre fonti fittizie, volte a conferire alla narrazione maggiore credibilità. Si riscontra in genere una struttura a *climax* ascendente: la narrazione procede con forza progressiva fino a ciò che i formalisti chiamano *Spannung*, ovvero il momento di massima tensione, in cui culmina l'azione e si determina lo scioglimento della storia. Tra queste caratteristiche particolarmente rilevante nella letteratura fantastica è l'attenzione per il dettaglio: si indirizza l'attenzione a un determinato

---

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

particolare la cui funzione diventa essenziale all'interno dello svolgimento. E questo interesse per i particolari comporta a sua volta una trasgressione: prevede l'instaurarsi di una diversa gerarchia, poiché si elevano in posizioni di nuovo interesse elementi tradizionalmente trascurati. Ciò genera nuovi rapporti problematici tra il singolo caso e la norma generale: la regola non trova più un riscontro reale negli avvenimenti narrati e viene superata dal caso eccezionale.

Anche dal punto di vista linguistico il fantastico si comporta in modo interessante. I fenomeni posti davanti agli occhi del lettore non possono essere verificati o comprovati, e per questo anche il linguaggio utilizzato non può esprimere verità: deve essere in grado di parlare di ciò che non si sa e non si può sapere. È necessario che crei l'esitazione nel lettore, che lasci molto al non-detto e che sia perciò aleatorio e vago tanto quanto i fatti che si propone di descrivere. Prevale una certa distanza tra il segno e il significato, che procede secondo due modalità differenti: da una parte il linguaggio rappresenta cose senza nome, perché l'elemento perturbante raramente viene nominato o identificato (come accade in *Le Horla* di Maupassant ad esempio, in cui la misteriosa entità non viene mai definita), dall'altra ritrae anche nomi senza cose, parole e articolazioni insensate, prive di referente reale (come il *bobok* di Dostoevskij). Si tenta di sfruttare al meglio la potenzialità creativa del linguaggio, la polisemia delle parole e i loro usi metaforici o proverbiali, sfociando a volte nel grottesco: Hoffmann costruisce *Le avventure della notte di San Silvestro* attorno a un'unica parola, *der Haken* ("gancio"), che utilizza nella novella in ognuna delle sue accezioni. Si punta inoltre alla teatralità e alla figuratività, in modo da coinvolgere il lettore il più possibile in una narrazione che lo sconvolga. A tal fine è molto utilizzata anche l'ellissi: si trova generalmente nei momenti di maggior tensione, dove uno spazio bianco sostituisce il testo. Ciò avviene quando le parole si dimostrano insufficienti al completamento della narrazione e sono costrette a cedere il passo al non-detto: si nega il finale, lasciando il lettore in un irrisolvibile stato di incertezza, angoscia e delusione<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 76-84.

## 1.2. Il racconto fantastico del Novecento

### 1.2.1. La narrativa breve

Nell'ambito della critica letteraria è sempre prevalso l'interesse per il romanzo, mentre la narrativa breve risulta per lo più trascurata, in parte per la minore forza comunicativa e letteraria in genere attribuitale, che comporta un ricorso meno frequente a questa forma e in parte per le numerose problematiche collegate alla sua definizione. Ritenuta dai più una forma ibrida, frutto della commistione di forme narrative più elementari (quali la fiaba, la parabola, il motto etc.), la novella si caratterizza come una forma aperta e polimorfa, ed è perciò difficile individuare caratteristiche tematiche, formali o linguistiche, che permettano di incorniciarla definitivamente.

In primo luogo è necessario fare una prima distinzione terminologica: fino agli anni Trenta del Novecento, in Italia, “novella” e “racconto” sono quasi interscambiabili, nonostante “novella” designi un genere consumabile in poche ore, mentre il secondo sia da riferire più propriamente a una forma intermedia tra la novella e il romanzo. Dagli inizi degli anni Trenta prevarrà invece la parola “racconto” per indicare la narrazione breve, termine che sottolinea una correlazione più stretta con l'oralità e quindi più adatto a rappresentare l'intento comunicativo delle opere del dopoguerra.

La definizione della novella moderna punta soprattutto alla sua distinzione rispetto al romanzo. Le due forme infatti non differiscono esclusivamente per la lunghezza (l'una breve e di ricezione veloce, l'altro più esteso ed esauriente) ma sono caratterizzate da specifiche differenze, sia estetiche che strutturali<sup>25</sup>. La novella, proprio a causa della sua brevità, è necessariamente parziale: al contrario del romanzo, che vuole esprimere la realtà nella sua totalità, la forma breve non è in grado offrire una narrazione completa di un'unica vicenda. Può raccontare un solo frammento, un caso singolo e autonomo definibile addirittura evenemenziale, senza fornirne necessariamente le cause o le premesse. È quello che nei Goethe chiama *unerhörte Begebenheit* ovvero un fatto straordinario e immotivato. Ed è proprio in questo interesse

---

<sup>25</sup> R. Castellana, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, pp. 193-217.

per i fatti inauditi che risiede anche la forza della novella: grazie all'assenza di altri eventi "di cornice" alla trama principale, la vicenda si focalizza su pochi elementi essenziali, a cui vengono in questo modo conferiti nuovi significati eccezionali.

Si possono inoltre individuare nelle novelle delle costanti formali che le appartengono. Per questo aspetto, è fondamentale considerare le teorie dei formalisti russi (Šklovskij e Èjchenbaum): anche questi riconoscono il carattere di brevità della narrazione, che costituisce non solo una proprietà quantitativa del testo, ma anche qualitativa, perché è proprio la lunghezza della narrazione a determinarne anche la struttura. A livello della forma, è significativa la conformazione della trama, che segue uno schema a *climax* ascendente: la vicenda narrativa si sviluppa con intensità crescente, puntando al già citato *Spannung* finale. Inoltre laddove il romanzo prevede solitamente una conclusione, in cui il lettore viene messo a conoscenza degli avvenimenti successivi alla fine della vicenda principale, nella novella si ha un finale brusco e inatteso, senza seguito.

Entrambe le linee teoriche sono applicabili alle principali correnti artistiche ottocentesche da cui scaturiscono le fondamenta della nuova stagione novellistica italiana: quella dei "campagnoli", di ispirazione realista e naturalista, che offrono quadri descrittivi e realistici delle condizioni sociali del tempo; quella degli scrittori della "Scapigliatura", un gruppo sviluppatosi a Milano negli anni Sessanta dell'Ottocento i cui rappresentanti sono accomunati da un sentimento di ribellione contro la nuova società industrializzata, ritenuta insensibile all'arte. Questi ultimi si rivelano importanti anche per lo sviluppo del fantastico in Italia, a circa un secolo dalla nascita del modo, poiché adottano la forma breve conferendovi tonalità spiccatamente antirealiste. Inoltre, seguendo l'esempio di Poe e della bohème, insistono su argomenti perturbanti, orridi e traumatici come atto anticonformista e ribelle contro la nuova società industrializzata, sempre più interessata alle scienze e sempre meno sensibile all'arte.

A partire da queste basi, la novellistica italiana raggiungerà successivamente l'apice della sua espressività e altezza in un periodo circoscritto, ovvero tra il 1878, anno in cui venne pubblicato *Rosso Malpelo* di Giovanni Verga, e il 1936, anno in cui Luigi Pirandello comporrà le sue ultime novelle surreali. Ma è presente una differenza sostanziale tra la novella ottocentesca e quella che si sviluppa tra il tardo Ottocento e il

primo Novecento: la normalizzazione del “fatto inaudito”<sup>26</sup>. Esempari a tal proposito sono le novelle verghiane, nelle quali la struttura rispetta quella forma a *climax* ascendente di cui parlano gli strutturalisti e allo stesso tempo riprende l’elemento traumatico tipico delle novelle scapigliate. Tuttavia a differenza di quanto succedeva nelle esperienze letterarie precedenti, quest’ultimo si trova inaspettatamente inserito in un ambiente domestico, di quotidianità campagnola. Il perturbante diventa parte della vita di tutti i giorni: la frammentarietà della forma breve non serve più a descrivere eventi eccezionali, ma è ora messa al servizio di narrazioni di eventi quotidiani. Questo processo trova una sua continuazione e affermazione anche nella letteratura dei primi decenni del Novecento, con autori modernisti come Tozzi e Pirandello, per i quali il perturbante, oltre ad essere parte di una realtà quotidiana, si interiorizza e diventa condizione dell’io. È una dinamica sintetizzata chiaramente da Massimiliano Tortora:

«Se quindi nei primi due decenni del Novecento il trauma si consuma nel quotidiano, più avanti le narrazioni analitiche di Svevo o le epifanie di Bilenchi e Pavese segneranno un ulteriore passaggio: infatti, invece che nel quotidiano, negli anni Trenta e Quaranta il trauma sarà *il* quotidiano stesso<sup>27</sup>.»

Grande protagonista della novella modernista è infatti l’irrazionale, che domina una realtà non più conoscibile e comunicabile da un narratore esterno e imparziale, ma percepibile solamente in modo soggettivo. Viene messo in primo piano l’individuo in ogni sua sfaccettatura psicologica e nella sua complessità esistenziale, in relazione a un mondo regolato da un unico principio, quello del caos e della inevitabile sospensione dell’uomo tra le pirandelliane “vita” e “forma”. E la novella si rivela il mezzo ideale per la rappresentazione di questa nuova istanza: nonostante i temi siano gli stessi utilizzati nel romanzo coevo, dal punto di vista formale la narrativa breve diventa il campo di sperimentazioni retoriche che fondono espedienti tipicamente ottocenteschi a procedimenti nuovi come anacronie, analepsi, cambi repentini e improvvisi di punti di vista o momenti epifanici. Si punta alla rottura del tradizionale ordine narrativo e si va verso la deformazione espressionista, che si realizza tramite un nuovo interesse per i dettagli, in particolare macabri e inquietanti, e per le atmosfere oniriche e surreali. In

---

<sup>26</sup> M. Tortora, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, in «Allegoria», nn. 69-70, 2014, pp. 9-40.

<sup>27</sup> Ivi, p. 11.

altre parole, la dimensione interiore dell'uomo inizia a prendere il sopravvento sulla realtà tangibile, e i sogni e l'impulsività vengono usati come nuovi metodi interpretativi.

La fine della seconda guerra mondiale costituisce invece una brusca svolta culturale e a partire dal 1945 il modo realistico torna a dominare la scena letteraria. La necessità di narrare fatti reali o verisimili, anche come metodo di elaborazione del trauma conseguente ai conflitti mondiali, richiede il ritorno a una narrazione più comprensibile ed efficace, e quindi più tradizionale e mimetica, meno sperimentale. È questo il momento in cui si realizza la sostituzione della "novella" col "racconto". Con il Neorealismo vengono ricostituiti i principi aristotelici di unità di tempo, luogo e azione; l'uomo viene rappresentato nel contesto sociale cui appartiene, con un interesse spiccato per gli avvenimenti e gli elementi tangibili, perdendo quindi il *focus* sulle dinamiche dell'interiorità; si trascurava l'incertezza identitaria ed esistenziale del modernismo, e il personaggio degli anni Cinquanta si dimostra integro e fedele a se stesso nel corso della vicenda; i narratori non sono più improbabili e fantasiosi ma testimoni diretti e attendibili di ciò che riportano<sup>28</sup>.

### 1.2.2. Un fenomeno moderno

All'interno del complesso panorama letterario italiano novecentesco, tracciato solamente a grandi linee nel paragrafo precedente, si è trascurato il punto focale del nostro discorso, ovvero il fantastico. In realtà, lo sviluppo del modo nel Novecento è strettamente influenzato dalle dinamiche culturali coeve che il fantastico tende a contrastare e trasgredire.

La storia del modo fantastico ha una tradizione antica, al punto da poter rintracciare alcuni precursori già nella letteratura classica, in particolare in opere in cui si fa ricorso a tematiche tipicamente fantastiche come i fantasmi e l'alchimia, o ad alcuni *escamotages* retorici come la metaletterarietà o la prolessi (nelle *Metamorfosi* di Apuleio, ad esempio)<sup>29</sup>. Tuttavia, ai fini della nostra riflessione, torna utile l'accenno alle origini più recenti del racconto fantastico, che si possono collocare alla fine Settecento. Il passaggio tra XVIII e XIX secolo, è segnato da grandi rivoluzioni tecniche, culturali e politiche, quali la rivoluzione industriale, l'affermarsi

---

<sup>28</sup> Ivi, pp.14-27.

<sup>29</sup> S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, cit., pp. 28-32.



dell'illuminismo e la rivoluzione francese. La critica è concorde nell'attribuire a questi avvenimenti un ruolo fondamentale per la nascita del modo fantastico; è però allo stesso tempo riduttivo sostenere che la letteratura fantastica tragga origine da una "crisi" dettata dalla delusione per il fallimento della rivoluzione francese e del positivismo, e da un tentativo di ritrovare nella fantasia una sorta di estraniamento. Il fattore cruciale da considerare è infatti di carattere antropologico, e consiste nel cambiamento radicale dei modelli culturali che erano stati in vigore nella mentalità collettiva fino a quel momento. È un particolare fenomeno a risultare rilevante: il passaggio culturale all' "età della ragione", in cui ciò che in precedenza era considerato sovrannaturale diviene ciò che semplicemente non è ancora spiegabile e conosciuto, rendendo possibile l'esitazione dell'uomo<sup>30</sup>. Nel momento in cui diventa necessario abbandonare ogni tipo di irrazionalità a favore di razionalità e tecnica che si afferma una nuova concezione della famiglia, dell'amore, della morte, del lavoro e della religione. Le credenze tradizionali in spettri, magia e alchimia diventano inferiori, "pseudoscienze", e vengono perciò relegate ad ambiti ritenuti secondari come la cultura infantile e quella letteraria. E anche in queste discipline il sovrannaturale viene percepito in modo profondamente diverso: non più in grado di esprimere un aspetto di eguale dignità rispetto alla scienza, il fantastico viene interpretato come trascrizione metaforica di spiegazioni scientifiche, come mezzo parodico, o ancora come metodo per descrivere la vita istintiva e impulsiva dell'uomo<sup>31</sup>. Si è inoltre già parlato della frattura e delle dinamiche di rovesciamento che il fantastico si propone di applicare alla realtà. Da questo principio è possibile evincere i contesti più stimolanti per la fioritura del modo: se condizione necessaria per l'applicazione del fantastico è una razionalità solida da poter mettere in discussione, sono i periodi storici in cui si sente maggiormente una spinta alla razionalizzazione a costituire il suo territorio fertile. Non è quindi un caso che lo sviluppo del modo si sia avuto proprio quando la ragione diventa strumento fondamentale per leggere il mondo e prende piede la progressiva meccanizzazione del lavoro e della vita.

Secondo questa intuizione, si possono individuare diversi momenti di affermazione ed evoluzione della narrativa fantastica moderno. Il primo periodo di fioritura si ha appunto tra Settecento e primo Ottocento e sancisce la prima comparsa dell'inquietante commistione tra irrealtà e naturalità. Tra i massimi esponenti del modo

---

<sup>30</sup> R. Ceserani, *Il fantastico*, cit., pp. 99- 116.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

in questo periodo, si possono eleggere come rappresentanti significativi Hoffmann, Poe, e i francesi Gautier e Mérimée, le cui opere sono accomunate dalla continua oscillazione ed esitazione dei personaggi e dei lettori tra le diverse possibilità interpretative<sup>32</sup>. In Italia a questa altezza il fenomeno non ha ancora attecchito: è necessario attendere il secondo momento di forte impatto culturale del modo, alla fine dell'Ottocento.

Ci si riferisce alla cosiddetta “seconda rivoluzione industriale”, che vede l'affermazione e la diffusione definitiva dell'industria e pone le basi dei fenomeni di massa che caratterizzano l'inizio del secolo successivo: in questo periodo si assiste a un forte incremento del ruolo di scienza e tecnica, destinate a segnare profondamente tutta l'esperienza culturale del Novecento. In questo contesto il fantastico riaffiora sotto una forma leggermente diversa: il soprannaturale viene interiorizzato e fatto coincidere con le parti più recondite della mente umana. È il contributo di Maupassant a costituire il punto più alto di questo periodo con testi come *L'Horla*, in cui i riferimenti agli elementi della tradizionale topica fantastica (oggetti che si spostano da soli, allucinazioni, etc.) incorniciano i temi del doppio e della follia. E sulla stessa linea il fantastico si sviluppa in Italia, dove fa la sua ufficiale comparsa tra il 1860 e il 1880, durante il periodo di attività della Scapigliatura. Sono infatti gli scapigliati i primi a riprenderne l'immaginario grottesco e perturbante, poco comune nella letteratura del tempo, anche come espressione di anticonformismo e di protesta contro la modernità. Storie come *L'Alfieri nero* di Arrigo Boito (fondamentale non solo per la letteratura fantastica ma anche per la novellistica italiana) e i *Racconti fantastici* di Igino Ugo Tarchetti, presentano quindi eventi inspiegabili ed eccezionali, alludendo costantemente a stati mentali alterati e ambigui che lasciano trasparire del sovrannaturale, ma senza offrire una soluzione decisiva.

Un ulteriore momento di svolta per il fantastico si ha agli inizi del Novecento. In una realtà sociale straniante e alienante come quella primo novecentesca, Franz Kafka utilizza il fantastico per esprimere questa condizione esistenziale e in particolare la sensazione di vuoto che questa realtà apparentemente piena produce. Kafka sorpassa il meraviglioso e il perturbante: rappresenta una realtà straordinaria in cui gli eventi non sono più soprannaturali o equivoci, perché l'anomalia e la stranezza assurgono a regola e vengono date per scontate. Inoltre si negano le epifanie rivelatrici tipiche del

---

<sup>32</sup> Si fa qui riferimento al canone proposto dallo studioso Stefano Lazzarin in *Il modo fantastico*, cit., pp. 35-57.

modernismo e le allegorie sono vuote, non svelano niente: nelle *Metamorfosi* ad esempio la trasformazione perturbante in scarafaggio non è giustificata né rilevante.

Anche in Italia negli anni Venti il modo cambia, si combina con le emergenti tendenze surrealistiche e dà origine al “realismo magico”. Le analogie con il fantastico sono numerose e intuibili dal nome stesso, rivelatore dello stretto rapporto intrattenuto con la realtà. Si coltiva anche qui una descrizione precisa e puntuale del reale, in cui però appaiono impliciti elementi magici o soprannaturali mai spiegati, oppure contesti spazio-temporali dilatati o ristretti o addirittura completamente assenti. Si perde inoltre l’oggettività e l’imparzialità che avevano caratterizzato il realismo perché gli eventi possono essere presentati da più punti di vista e prospettive. Principali esponenti del realismo magico italiano sono Alberto Savinio e soprattutto Massimo Bontempelli, con *La scacchiera davanti allo specchio* in cui il Re bianco trascina il protagonista al di là di uno specchio, in una realtà atemporale e aspatiale, fatta di tutte le cose che si sono riflesse sulla sua superficie nel corso del tempo.

È una linea artistica che sopravvive fino agli anni Cinquanta in cui, a seguito della ricostruzione successiva al conflitto mondiale, alla vigilia del miracolo economico, con l’ingresso dell’umanità nella nuova era della comunicazione di massa e con la comparsa di nuove tecnologie, il fantastico vive un ulteriore momento di gloria. È in questi anni che si verifica una cesura nella produzione artistica di numerosi autori già affermatasi nell’ambito della letteratura fantastica (Dino Buzzati scrive opere fantastiche già negli anni Trenta, ma è con le raccolte pubblicate in questo decennio che manifesta cambiamenti rilevanti sia tematici che formali), ma in cui anche autori appartenenti ad altre correnti letterarie si cimentano nel modo (Moravia ad esempio pubblica nel 1956 una raccolta di testi surrealistic, *L’epidemia. Racconti surrealistic e satirici*). La letteratura fantastica si trova inoltre ad accogliere nel proprio repertorio elementi nuovi e inediti, tra cui le novità tecnologiche e le esplorazioni dello spazio, inaugurando anche la strada verso la fantascienza. Un esempio ne è il romanzo breve *Il grande ritratto* di Dino Buzzati, incentrato sull’intelligenza artificiale, o il racconto lungo (o romanzo breve) *Cancroregina* di Tommaso Landolfi in cui, in un tempo storico imprecisato e in un luogo sconosciuto, una macchina spaziale guidata da uno scienziato pazzo tenta una missione fallimentare per raggiungere la Luna.

È tuttavia proprio Landolfi a farsi portavoce, in *Rien va* (1963), di una progressiva sfiducia nel fantastico e a contemplare l'*obsolescenza* del modo, fenomeno che ritiene segnato dall'usura eccessiva dei temi, sempre meno utilizzabili nel panorama letterario contemporaneo. Tuttavia questo logoramento del modo non comporta una sua decadenza. Dagli anni Sessanta in poi, la letteratura fantastica vive una sua evoluzione in quelli che Stefano Lazzarin identifica come tre diversi modelli narrativi<sup>33</sup>: l'*iperfantastico*, in cui si punta al recupero del fantastico tradizionale in chiave leggermente ironica, nostalgica, allegorica o metafisica e all'accumulazione iperbolica di *topoi* e *clichés* fantastici, sia tematici che retorico-narrativi; il *metafantastico*, in cui il narratore o l'autore intervengono sistematicamente nell'opera per commentarne le vicende, decostruendo il racconto dall'esterno; e il *neofantastico*, che mette in scena un nuovo tipo di perturbante secondo due diverse modalità, ovvero l'assenza totale di eventi insoliti, che contraddice l'aspettativa del lettore diventando essa stessa fonte di inquietudine, oppure l'introduzione del sovrannaturale sin dall'incipit, in un'ambientazione quotidiana, di fronte al quale tuttavia i personaggi rimangono impassibili.

### 1.2.3. Il fantastico di Dino Buzzati

Secondo alcuni scrittori italiani novecenteschi, il fantastico in Italia non è mai esistito, se non, al limite, come genere d'importazione<sup>34</sup>. Tra questi compare anche Dino Buzzati: «nella letteratura italiana non c'è niente di fantastico<sup>35</sup>» sostiene in uno dei dialoghi con Yves Panafieu. Queste parole, provenienti dalla bocca di uno dei più grandi promotori nostrani del modo fantastico, risultano particolarmente significative dal momento che, negando l'esistenza di una tradizione italiana di questo tipo, fanno implicito riferimento al profondo debito dell'autore bellunese nei confronti dei grandi scrittori europei dell'Ottocento. I racconti fantastici costituiscono la parte più estesa del *corpus* buzzatiano, andando a formare otto raccolte, per innumerevoli titoli. Sono testi che per alcuni aspetti sembrano inserirsi nel fantastico tradizionale: le storie raccontano momenti di vita banale e scontata che vengono disturbati da elementi insoliti,

---

<sup>33</sup> S. Lazzarin, *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, in «Allegoria», 69-70, Palermo, pp. 41-60.

<sup>34</sup> Tra questi si ricordi I. Calvino, che sostiene «Ho lasciato da parte gli autori italiani perché non mi piaceva farli figurare solo per obbligo di presenza» (*Introduzione*, in *Racconti fantastici dell'Ottocento*, cit., p.14).

<sup>35</sup> Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Mondadori, Milano, 1973, p. 175.

difficilmente spiegabili e comprensibili; la quotidianità viene osservata sotto una luce diversa, misteriosa, angosciante ed esistenziale. Sono inoltre presenti in tutta la produzione breve del bellunese dei temi ricorrenti, quasi ripetitivi, che figurano come assoluti protagonisti delle narrazioni e sono legati all'angoscia del vivere, della morte, della malattia o alle suggestioni metafisiche della colpa, del peccato, dell'espiazione e del perdono. Questi, si è visto, sono caratteri riconducibili al fantastico tradizionale, tuttavia la ripresa dei modelli non si limita alla semplice rievocazione del passato, ma anche a una sua rilettura e ad un suo rimodellamento. Accade sovente che, proprio alla luce di questo forte legame di dipendenza, si faccia riferimento alla letteratura fantastica italiana novecentesca, e non solo buzzatiana come a una tradizione "manierista": il fantastico ottocentesco costituisce un canone preciso, una regola "classica", rispetto al quale la letteratura contemporanea si pone in un rapporto di continuazione, rielaborazione od opposizione<sup>36</sup>. Questa dinamica traspare, oltre che dalle dichiarazioni più o meno esplicite dei grandi narratori, anche dai racconti stessi. All'interno dei testi di Buzzati, l'intertestualità non gioca tanto con gli scapigliati o i modernisti italiani, quanto con i grandi autori europei, i quali vengono ripresi in modo non esplicito e puntuale, ma dissimulato. Analizzando questo rapporto tra tradizione e modernità è possibile individuare quattro diversi tipi di manierismo attivi nella produzione buzzatiana, basati rispettivamente sull'ironia, la nostalgia, il fantastico letterarizzato e l'allegoria<sup>37</sup>.

Il primo gruppo punta all'uso parodico della tradizione, in modo da creare un effetto grottesco che non porta all'inquietudine, ma al sorriso; il secondo insiste sul fantastico tradizionale in quanto oggetto di rimpianto, non più possibile nel panorama culturale contemporaneo; il terzo svuota i *topoi* fantastici inserendoli nella narrazione come semplici immagini letterarie e retoriche, prive del ruolo narrativo originario; il quarto dona nuovo significato all'immaginario fantastico, indirizzandolo a una linea interpretativa allegorica ed esistenziale. I primi tre sono gruppi correlati, in quanto egualmente utilizzabili e riconducibili alla categoria lazzariniana di iperfantastico di cui si è parlato nel paragrafo precedente: in un mondo ormai razionale e meccanizzato, l'obsolescente immaginario fantastico non è più credibile e il soprannaturale non è più

---

<sup>36</sup> S. Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottocentesca*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008, p. 21.

<sup>37</sup> Ivi, pp. 25-30.

rappresentabile perciò, non potendo più sortire alcun effetto, può essere raccontato ai soli fini irrisori o nostalgici. Esempio efficace di ciò è *Storia interrotta*, racconto metaletterario di impronta landolfiana (che quindi, come numerosi altri testi di Buzzati, contemplan l'impossibilità della narrazione fantastica), in cui il narratore è intenzionato a portare a termine una storia abbozzata anni prima, ma non riesce a non ricadere in ironia e rimpianto («Chi si ricorda più dei briganti? Chi ha mai sentito parlare di fantasmi?»<sup>38</sup>). Anche il quarto gruppo rivela uno stretto rapporto con queste dinamiche, ma le complica ulteriormente e aggiunge una dimensione interpretativa inedita su argomenti e questioni esistenziali, quali l'invecchiamento, la morte, l'attesa e il tempo che passa. Accade ad esempio in *Era proibito*, in cui si fa riferimento al sacrificio della poesia di fronte all'obiettivo della produttività, come si vedrà nell'ultimo capitolo. Inoltre il manierismo allegorico riveste un ruolo di altra importanza, poiché il passaggio al piano metafisico, della metafora e delle figure retoriche (già rintracciabile nelle allegorie vuote di Kafka) rema contro la definizione todoroviana di fantastico, determinando dunque la fine definitiva del racconto fantastico classico. Secondo il critico bulgaro infatti, l'allegoria comporta un ampliamento della realtà del fantastico, senza ricondurre il fantastico alla realtà. In altre parole, un'interpretazione allegorica di un testo comporterebbe la perdita del collegamento tra testo e realtà, e dunque dell'effetto perturbante che costituisce il cuore del modo: se il narratore non considera i fatti come realmente accaduti ma come metafore o figure retoriche, non può esitare<sup>39</sup>.

Tra gli autori che fungono da modello per Buzzati, è da ascrivere anche un autore novecentesco fondamentale per lo sviluppo del modo fantastico, come si è visto nel paragrafo precedente: Franz Kafka. Il rapporto con lo scrittore boemo, riconosciuto in parte dallo stesso Buzzati, è travagliato e complesso, e certamente individuare in esso l'origine diretta della scrittura del bellunese sarebbe inadeguato e scorretto, ma l'affinità tra i due è innegabile. Si è già accennato a come l'autore boemo si caratterizzi per la normalizzazione dell'assurdo, per la sua particolare attenzione a questioni esistenziali e per la denuncia dello straniamento dettato dall'età dell'industria. Buzzati riprende tematiche affini e le traspone nel contesto del *boom* economico degli anni Cinquanta. Anche lo scrittore bellunese insiste molto sui temi esistenziali dell'attesa, dello scorrere

---

<sup>38</sup> D. Buzzati, *Storia interrotta*, in *Paura alla scala*, Milano, Mondadori, 1949, pp. 186.

<sup>39</sup> T. Todorov, *La letteratura fantastica*, cit., pp. 63-79.

del tempo (ne *Il deserto dei Tartari* ad esempio), del rapporto con Dio (in *In quel preciso momento*), e dell'alienazione rispetto a un mondo regolato di una burocrazia opprimente nei confronti dell'individuo. Inoltre, a livello stilistico, entrambi puntano all'utilizzo di uno stile piano e semplice, che tuttavia corrisponde a una notevole complessità e dilatazione tematica, spaziale e temporale (nei *Sette messaggeri*)<sup>40</sup>. Lo stile di Buzzati è infatti assolutamente particolare: condizionato dalla professione dello scrittore, membro della redazione del «Corriere della Sera», la scrittura buzzatiana spicca per la sua sobrietà ed incisività. La sua scrittura è semplice, mancano aggettivi e avverbi inutili; tenta di coniare uno stile estremamente controllato ed evita perciò la prolissità, ma anche l'enfasi emotiva e sentimentale: l'obbiettivo principale di Buzzati è insomma la chiarezza. Tuttavia semplicità non equivale a facilità. È sempre Stefano Lazzarin a individuare, nell'articolo del 1998 *Tra retorica e semantica. Costanti accumulativo-evocative della prosa buzzatiana nella prosa*, dei caratteri costanti, che, seppur sotto alcuni aspetti facilmente comprensibili (come la ricorrenza di alcuni termini, di alcune immagini-chiave o dell'accumulazione), nascondono degli elementi retorici di notevole complessità, come un'aggettivazione vaga e favolosa, che tende all'iperbole, plurali evocativi («pazzi e teneri desideri<sup>41</sup>») o anafore negative («Mai passasti [...] né battesti [...] né camminasti [...] né ti addormentasti<sup>42</sup>»)<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> M., Biondo, «Perché io ho sempre scritto nella stessa maniera». *Aspetti della sintassi buzzatiana* (1933-1971), n. 18, 2013, pp. 29-41.

<sup>41</sup> D. Buzzati, *Inviti superflui*, in *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958, p. 162.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> S. Lazzarin, *Tra retorica e semantica. Costanti accumulativo-evocative della prosa buzzatiana*, «Studi buzzatiani», n.3, 1998, pp. 27-51.





## Capitolo 2

# TECNOLOGIA E SCIENZA: UN NUOVO REPERTORIO PER LA LETTERATURA.

### 2.1. Scienza e letteratura

#### 2.1.1. Cenni storici

Si è già accennato nel capitolo precedente al ruolo che il progresso repentino verificatosi dal XIX secolo in poi ha avuto nel cambiamento culturale degli anni successivi: all’impatto di tecnica e scienza sulle diverse discipline conseguono la radicale trasformazione dell’umano, della sua *forma mentis* e delle sue relazioni con l’altro, con la natura, con lo spazio, e necessariamente anche con la letteratura. Per analizzare in modo più completo il rapporto instauratosi nel Novecento tra letteratura fantastica e tecnologia, è necessario fornire qualche indicazione storica in merito ad alcuni dei momenti di cruciale sviluppo scientifico, in modo da individuarne e metterne in evidenza i fattori di maggior risonanza nell’immaginario artistico e letterario.

La fine del Settecento, si è visto, segna una profonda rottura con il periodo preindustriale. Quest’ultimo infatti, nonostante abbia assistito a innumerevoli rivolgimenti politici e sociali, è segnato da una certa continuità dal punto di vista tecnico e produttivo: i trattati di agronomia romani sono considerati ancora affidabili dagli agronomi del Quattrocento, le costruzioni classiche sono modello dell’architettura seicentesca, la medicina di Ippocrate e Galeno costituiscono il punto di riferimento dei medici settecenteschi<sup>44</sup>. Nell’Ottocento invece si verifica un rovesciamento completo della cultura occidentale, legato a una trasformazione radicale della vita. Per questo motivo la svolta conseguente all’industrializzazione si può considerare una cesura vera e propria che determina il tramonto di un tipo di civiltà, soppiantato da una nuova forma del vivere. Tra il 1780 e il 1850 in Europa, si afferma progressivamente la supremazia

---

<sup>44</sup> C. M. Cipolla, *La Rivoluzione industriale*, in L. Firpo (a cura di), *Storia delle idee politiche economiche e sociali*, vol. 5, Torino, UTET, 1972, pp. 11-24.

del pensiero scientifico sulle altre discipline. È nell'Inghilterra moderna che vanno ricercate le premesse recenti del fenomeno: qui l'ampia disponibilità di risorse materiali, soprattutto di carbone, coniugate con le nuove strutture culturali e valori ideologici di stampo illuminista, rendono possibile uno sviluppo tecnico di proporzioni notevoli<sup>45</sup>. Si è già parlato di come l'esperienza illuminista, che giunge al suo esaurimento proprio in quegli anni, ricopra un ruolo cardine nella promozione dei principi di base di questa rivoluzione antropologica: l'esercizio attivo della ragione e del metodo sperimentale, che consentono all'uomo di spiegare ed ordinare gli eventi sulla base di regole costanti e determinabili, possono contribuire (e sono anzi essenziali) al miglioramento della condizione dell'umanità, permettendole di svincolarsi dalla superstizione e dall'ignoranza dettati dalla religione e dal folklore. È da questa fiducia nelle conoscenze naturali che prende le mosse una sempre più spiccata sensibilità per i risvolti pratici delle scienze sperimentali, assieme a un nuovo ideale di felicità umana che trova le sue fondamenta nel progresso, nella produttività e nell'innovazione tecnica. Da questo momento, le credenze comuni e il pensiero collettivo vengono ricondotte complessivamente alla norma e all'utilità materiale<sup>46</sup>. Se in un primo momento le invenzioni sono semplici e non necessitano manodopera tecnica e specializzata, la macchina a vapore di James Watt, brevettata nel 1765 costituisce una vera e propria svolta. Viene adottata su larga scala ed è esempio della capacità di discipline come la chimica, la geologia e la termodinamica di rispondere ai bisogni specifici della società sistematizzando una certa massa di conoscenze empiriche su questioni tecniche e meccaniche, frutto della pratica quotidiana. Si giunge presto anche alla scoperta di numerose nuove fonti di energia come il già citato carbone, il petrolio, l'elettricità e successivamente l'atomo. Certamente il processo non è regolare: lo sviluppo non coinvolge immediatamente tutti i campi (ne rimane escluso, in un primo momento, il settore dei trasporti) e anche le innovazioni cui si giunge impiegano diverso tempo a diffondersi nelle industrie. Nell'Ottocento però si riesce ad accorciare il divario tra invenzione e la sua applicazione le innovazioni iniziano a raggiungere il resto d'Europa: la rivoluzione inizia così ad assumere i caratteri di un fenomeno mondiale<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> V. Castronovo, *La rivoluzione industriale*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 18-56.

<sup>46</sup> M. Cedronio, *Illuminismo e Modernità*, «Studi Storici 39», no. 1, 1998: pp. 41-66. L'articolo è consultabile al sito: <http://www.jstor.org/stable/20566877> (data ultima visione 24/01/2022)

<sup>47</sup> D. S. Landes, *Prometeo Liberato. La rivoluzione industriale in Europa dal 1750 a oggi* (1969), Torino, Einaudi, 1978, pp. 164-254.

Il periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento vede la vera e propria affermazione e diffusione delle nuove tecnologie su larga scala, e le invenzioni diventano centrali nelle dinamiche di produzione e consumo di massa che emergono nei primi decenni del XX secolo. Nello stesso periodo tuttavia iniziano ad emergere, assieme ai numerosi vantaggi conseguenti a questo nuovo mondo (il calo della mortalità e dell'analfabetismo, ad esempio), anche le prime problematiche sociali a esso legate, prima di tutto quelle dettate dal contatto tra le macchine e le società non ancora pronte ad accoglierle perché svantaggiate da strutture sociali e giuridiche ancora preindustriali, per certi versi contrastanti con il capitalismo stesso. Tra queste l'Italia, dove la rivoluzione industriale arriva molto più tardi e con un'intensità minore rispetto ai paesi del nord Europa, con un susseguirsi continuo di momenti di deciso avanzamento e fasi di ristagno che seguono i singoli sviluppi regionali (per di più con grosse disparità tra il nord e il sud che l'inchiesta in Sicilia di Franchetti e Sonnino nel 1876 non tarda a testimoniare). Tutto sommato, l'industria non riesce a mettere radici definitive nella penisola fino agli inizi del Novecento e dell'età giolittiana, ma bisogna attendere gli anni Cinquanta perché essa riesca effettivamente a riguadagnare terreno sulle grandi potenze europee<sup>48</sup>. Più tardo e meno intenso è perciò anche l'accesso italiano alla modernità anche dal punto di vista culturale e sociale: in Italia, proprio a causa dell'arretratezza generale, la letteratura nazionale rimane in gran parte legata alla realtà contadina fino alla fine dell'Ottocento (si pensi agli autori campagnoli, o alle novelle di Giovanni Verga). Ed è per lo stesso motivo che si trovano ancora nella post-modernità rielaborazioni della premodernità, come si vedrà nei prossimi paragrafi.

Le conseguenze sociali del veloce sviluppo sono numerose e coinvolgono i più disparati aspetti dell'umano. Gradualmente cambia l'assetto sociale, con la nascita di nuove classi, quella borghese e quella operaia, e si trasformano anche l'essenza stessa dell'attività lavorativa e i centri di lavoro: i campi e i paesi di campagna lasciano spazio alle grandi fabbriche cittadine, dove i nuovi assetti lavorativi implicano un rapporto con i propri simili continuo e opprimente. Ci si indirizza verso la razionalizzazione del lavoro, che nei primi decenni del Novecento si realizza col taylorismo in una crescente parcellizzazione delle mansioni (per cui le operazioni costituenti le attività complessive di un artigiano vengono ora divise e affidate ognuna ad un singolo operaio) e

---

<sup>48</sup> R. Luperini, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo-Firenze, Palumbo, 2012, pp. 3-10.

nell'assoggettamento a tempistiche severe, la cui massima espressione si raggiunge con la catena di montaggio e, successivamente, col fordismo. E sebbene agli occhi degli economisti costituisca un metodo efficace per l'aumento della produttività, già per i sociologi del tempo il sistema porta all'acuirsi della differenziazione tra gli individui, che si isolano nelle loro capacità specifiche e tendono così all'individualismo e alla perdita della coesione sociale<sup>49</sup>. Il tutto è aggravato inoltre dalla forte competitività che regola i rapporti lavorativi della nuova società industriale. E proprio per questo anche l'uomo stesso si vede costretto a cambiare, dovendo rispondere a nuove prerogative: nella nuova società è costantemente sottoposto a pressioni per aggiornarsi e le capacità tradizionali non sono più sufficienti agli occhi delle industrie, che richiedono ora un personale tecnico, capace di ragionare in modo matematico e di stare al passo del frenetico sviluppo tecnologico. Tutto ciò avviene nelle grandi fabbriche costruite in periferia dei grandi centri cittadini, i quali cambiano aspetto a loro volta. Le opportunità di lavoro e di guadagno rappresentato dalle città danno inizio ad un ingente fenomeno di inurbamento e i centri urbani, centro delle nuove attività economiche e culturali, si estendono sia orizzontalmente che verticalmente e accolgono tra le proprie strade i frutti del progresso: nuovi mezzi di trasporto, edifici e infrastrutture. Si assiste alla nascita ufficiale delle prime grandi metropoli europee.

L'enorme crescita economica, l'estensione di città di cemento e metallo, la veloce diffusione di macchine e merci e l'emergere di nuove classi, trasformano il mondo conosciuto. L'individualità dell'uomo inizia ad essere minata dalla società delle masse, che prevede conformismo e omologazione del consorzio umano a ideali di progresso e a principi di consumismo capitalistico. In altre parole, l'uomo diventa parte della massa come consumatore di merci prodotte dall'industria. In questo contesto, anche l'intellettuale si trova in una situazione del tutto nuova, di declassamento rispetto al passato. Proprio verso gli ultimi decenni del XIX secolo infatti si rende indiscutibilmente percepibile la progressiva atrofia della poesia e la retrocessione della dignità che aveva caratterizzato la professione del poeta fino all'Ottocento. L'intellettuale si trova a dover fare i conti anche con la "perdita dell'aureola", ovvero di quella qualità che in alcuni casi elevava il poeta addirittura a rivelatore di verità. L'artista è declassato a semplice produttore di merce di consumo e la condizione che lo

---

<sup>49</sup> A. Pizzorno *Il pensiero sociologico*, in L. Firpo (a cura di), *Storia delle idee politiche economiche e sociali*, vol. 6, Torino, UTET, 1972, pp. 609-664.

caratterizza è l'anonimato perché esiste ora un mezzo conoscitivo alternativo alla poesia e alla filosofia e considerato ancora più affidabile: la scienza.

Contestualmente, gli stessi principi razionali della filosofia positivista vengono messe presto in discussione, mentre emergono nuove suggestioni che incrinano le certezze oggettive, andando ad alimentare la sensibilità decadente e antinaturalista. All'inizio del Novecento infatti si verifica una notevole frattura epistemologica sia in ambito scientifico, sia nel campo delle scienze umane. Da una parte entrano in crisi le certezze della fisica, sino ad allora considerata la scienza modello, dai principi più saldi: la teoria della relatività di Einstein mette in discussione i concetti di spazio e tempo, di velocità e di causa-effetto, fino a quel momento pensati come assoluti e incontrovertibili; in elettrodinamica, le teorie del Premio Nobel del 1918 Max Plank, secondo il quale la radiazione elettromagnetica viene scambiata sotto forma di entità discrete (i "quanti"), contraddice radicalmente tutte le teorie classiche precedenti, per le quali l'energia costituiva un *continuum*; a causa di Werner Heisenberg, infine, secondo il quale è impossibile sapere la posizione e la velocità dell'elettrone, l'"inesatto" calcolo della probabilità viene introdotto tra i metodi di una scienza tradizionalmente ritenuta esatta come la fisica. Dall'altra parte, nelle scienze umane, la scoperta dell'inconscio di Sigmund Freud sconvolge il panorama culturale del tempo, segnando un momento di profonda rivoluzione dell'immaginario comune. Tutto ciò viene convogliato nella letteratura novecentesca, in cui le scienze, e la loro influenza sulla tecnologia e sulla società si rendono sempre più avvertibili, in varia misura e con diversi significati.

Le guerre mondiali comportano due diverse categorie di effetti: da una parte favoriscono il processo di dissoluzione delle vecchie economie e alcuni tipi di industria, *in primis* i trasporti e le comunicazioni (telefoni e radio), dall'altra portano con sé profondi squilibri monetari ai quali seguono, nel primo dopoguerra, la chiusura di numerose imprese, disoccupazione, povertà e innumerevoli disagi sociali che impongono una brusca battuta d'arresto alle industrie in tutti i paesi belligeranti<sup>50</sup>. E come apice delle problematiche economiche e sociali, alla fine degli anni Venti la "grande depressione" si configura come ineluttabile conseguenza del primo conflitto e causa di un'inevitabile seconda guerra mondiale. L'industria riparte alla fine degli anni Trenta, sotto il serrato controllo dei governi totalitari in Germania e in Italia, periodo in

---

<sup>50</sup> D. S. Landes, *Prometeo Liberato. La rivoluzione industriale in Europa dal 1750 a oggi* (1969), cit., pp. 468-639.

cui si rileva una certa preminenza dei settori siderurgici e metallurgici, e delle branche produttive legate in modo più o meno diretto al riarmo. In particolare in Germania, lo sforzo della preparazione della guerra condiziona lo sviluppo della tecnologia, così come anche nel resto del mondo le necessità del conflitto stimolano il progresso nell'industria pesante, specialmente nel campo del bombardamento aereo e della sperimentazione di ordigni esplosivi, che culmina tragicamente nella realizzazione e utilizzo della bomba atomica del 1945<sup>51</sup>.

Nel secondo dopoguerra la crisi è dilagante in tutti i settori e la società si trova ad affrontare una situazione di grave paralisi e ristagno. Fondamentali all'arginamento dei problemi dettati dall'estrema povertà sono i sussidi americani all'Europa, devoluti a partire dal 1947. È da questa data che, per mezzo dell'*European Recovery Program* elaborato dal politico George Marshall, si verifica una ripresa economica straordinaria: negli anni Cinquanta l'Europa si risollewa completamente dal punto di vista economico non solo con una rapidità inaudita, ma anche con una certa continuità<sup>52</sup>. Il cosiddetto "Piano Marshall" termina nel 1951, tuttavia la dipendenza dell'economia europea e italiana da quella statunitense continua ad essere molto profonda anche negli anni successivi. L'Italia vive il suo momento di massimo splendore durante gli anni Cinquanta, fino a vedere il momento di massima ripresa tra il 1956 e il 1963, sette anni di cosiddetto miracolo o *boom* economico che sconvolgono l'assetto economico e sociale del paese e ne mutano il paesaggio e la stessa popolazione: a compimento di un processo iniziato con l'industrializzazione di inizio Novecento, l'Italia diventa un Paese prevalentemente industriale. È in questo periodo che nascono i grandi marchi italiani (nell'automobilismo, nella moda, nel cinema, etc.) i quali conferiscono nuovo valore ai prodotti italiani e contribuiscono all'incremento produttivo. Sono allo stesso tempo fonte di numerosi sbocchi occupazionali per la popolazione: si registrano un significativo innalzamento dei valori demografici e alti tassi di inurbamento, che portano ad un progressivo ampliarsi dello spazio cittadino e alla nascita o crescita delle metropoli (in Italia soprattutto Torino e Milano). L'industria, tradizionalmente inferiore a quella degli altri paesi europei, trova un nuovo vigore e il neocapitalismo si afferma come sistema dominante: si radicalizzano le dinamiche capitaliste che già erano emerse agli inizi del secolo, si acquisiscono le pressioni pubblicitarie sulle masse e si rinnova la

---

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> Ivi, pp. 640-709.

fiducia nelle innovazioni tecnologiche e nei modelli consumistici di compravendita di beni, anche e soprattutto grazie ai nuovi mezzi di comunicazione, come la televisione. L'uomo diventa un consumatore a tutti gli effetti, parte di una società definibile ormai "consumistica" e che si distingue dalla precedente anche per una certa tendenza all'unificazione dei costumi sulla base dei modelli comportamentali e culturali statunitensi: si inizia a parlare di "americanizzazione". Questo periodo combacia con gli anni della Guerra fredda, nella quale Stati Uniti e URSS si confrontano su diversi piani: tra i campi in cui la tensione si rende più percepibile, spicca proprio l'ambito del progresso scientifico e tecnologico, nel quale la massima rivalità si manifesta sia nel campo delle armi nucleari, che vede un susseguirsi serrato di esperimenti su ordigni di crescente potenza, sia nella corsa alla conquista dello spazio, tra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Sessanta, quest'ultima destinata alla realizzazione di uno degli eventi di massimo splendore della tecnologia: l'allunaggio del 1969<sup>53</sup>.

#### 2.1.2. Nuovi temi letterari

La forte commistione tra le discipline umanistiche e scientifiche che si consolida tra il XIX e il XX secolo apre le porte ad un nuovo gusto per la sperimentazione destinato a confermarsi come elemento proprio della contemporaneità, tanto in campo scientifico quanto in quello letterario. Alla letteratura, la principale interprete dell'umano, non possono sfuggire i cambiamenti e non può perciò trattenersi dal raccontarli. Ed è tramite la loro narrativizzazione che è possibile leggere le novità all'interno di un disegno più ampio e analizzare l'impatto che tali trasformazioni hanno nella vita dell'uomo, non solo in quanto parte della nuova società di massa ma anche e soprattutto in quanto individuo.

Di seguito si illustrano brevemente alcuni dei numerosi temi che emergono conseguentemente ai mutamenti culturali, focalizzandoci su quelli che permeano maggiormente la letteratura novecentesca e che si dimostrano particolarmente interessanti per la letteratura fantastica, mostrando come il concatenamento tra questi nuovi oggetti e i grandi motivi fantastici tradizionali diventi carattere fondamentale delle espressioni fantastiche del Novecento.

---

<sup>53</sup> *Ibidem.*

Uno degli elementi di spiccato interesse per il mondo letterario e che si rivela determinante anche e soprattutto per la letteratura fantastica è, ad esempio, l'elettricità: in una sua famosa riflessione, Ernst Bloch osserva come il gusto per il notturno che si inizia a percepire nelle opere settecentesche (a partire dai romanzi gotici, in cui prevalgono le ambientazioni oscure e indefinite, prive di luce) si sia acuito all'incirca contestualmente allo sviluppo tecnico dei sistemi di illuminazione pubblici e privati e della lampadina a incandescenza, a metà del XIX secolo<sup>54</sup>. Secondo lo studioso infatti, se da un lato la tecnica permette all'uomo di fare fronte all'orrore del buio e all'angoscia provocata dalle ombre e aiuta ad arginare almeno in parte il sistema di superstizioni che si nutre della paura dell'oscurità, dall'altro nella letteratura rimangono saldi l'attrazione e il fascino proprio per quel buio da cui si cercava di scappare. Il tema della notte acquisisce una rinnovata forza perturbante, e proprio per questo gli autori fantastici insistono sulla sua associazione alla dimensione ctonia e infernale, come luogo di mostri e vicende inquietanti. Allo stesso tempo in letteratura nasce il mito della *ville lumière*, che rende la nuova città illuminata uno spazio inedito e alternativo a quello diurno, un ulteriore momento da dedicare al *loisir*, o un tempo di nuovi incontri<sup>55</sup>. E anche la discontinuità dell'illuminazione notturna e le implicazioni percettive e sensoriali diventano presto oggetto letterario: in un primo momento come fattore descrittivo e di distinzione tra le zone del centro cittadino, borghesi e luminose, e i sobborghi, che l'illuminazione artificiale non riesce ancora a raggiungere; successivamente, anche questo tema viene interiorizzato, e l'irregolarità della luce diventa parallelo tangibile della discontinuità del pensiero umano<sup>56</sup>.

Grande impatto in letteratura hanno anche le tecnologie più recenti, dai mezzi di trasporto ai mezzi di comunicazione. È il caso del telegrafo e del telefono, tecnologie dalla grande influenza sull'immaginario comune. Il telefono compare sul mercato all'incirca nel 1881 ed è usato più come strumento di lavoro negli uffici e nelle aziende più avanzate che dai privati cittadini, i quali difficilmente possono accedervi. Per la diffusione dei telefoni pubblici e l'espansione della rete privata si deve attendere i primi

---

<sup>54</sup> E. Bloch, *Tecniche e apparizioni spettrali*, in T. Cavallo (a cura di), *Volti di Giano*, Torino, Marietti, 1994, pp. 209-212.

<sup>55</sup> P. Zanotti, *Incanto e disincanto della notte, Sette quadri su letteratura e illuminazione cittadina* (2014), in «Le parole e le cose», articolo consultabile al sito: <https://www.leparoleelecose.it/?p=20092> (data ultima visione 30/01/2022).

<sup>56</sup> *Ibidem*.



decenni del Novecento<sup>57</sup>. In questo periodo il telefono inizia a comparire sempre più spesso in letteratura: imprescindibili al riguardo sono le pagine di Proust in *Alla ricerca del tempo perduto* (in particolare nei *Guermantes*, 1921-1922) in cui riflette sulla particolare forza perturbante del telefono, mezzo che permette di irrompere a proprio piacimento nella vita degli altri, che accorcia magicamente le grandi distanze e altera la percezione dell'altro. In Italia, il futurista Giovanni Gerbino pubblica una raccolta poetica dal titolo indicativo, *Telegrafo e telefono dell'anima* (1926), in cui scrive dell'alienazione e della frustrazione piccolo-borghese nel vivere nella nuova città e nell'ambiente cittadino servendosi di soli gesti fonici o fonologici; in occasione di questa pubblicazione, anche Filippo Tommaso Marinetti scrive un testo sull'apparecchio, *Norme e regolamento*, in cui lamenta l'imperfezione della comunicazione telefonica. Tutto sommato però, il telefono è destinato a rimanere per diversi anni un oggetto di lusso e un simbolo di *status*, acquistabile solamente dai più ricchi. La svolta avviene nel secondo dopoguerra, quando il miracolo economico rende questa nuova tecnologia più accessibile alle grandi masse<sup>58</sup>. Per questo motivo l'apparecchio diventa ancor più frequente nella narrativa in particolar modo dagli anni Cinquanta in poi, diventando un vero e proprio *topos* letterario, fonte di svariate suggestioni: se nelle *Favole al telefono* (1967) di Gianni Rodari è un modo per far sentire vicini gli affetti lontani, in altri l'incertezza e la difficoltà della comunicazione con un interlocutore invisibile sono motivo di non poche inquietudini. Come si vedrà nel prossimo capitolo, il telefono diventa oggetto ideale per il fantastico, che inizia a servirsene con una certa costanza come mezzo di comunicazione inquietante: accade ad esempio in *una rete di linee che si allacciano* (1979) o nel fantastico postmoderno di Tabucchi di *Any where out of the world* (1985), in cui si riportano telefoni persecutori o collegamenti dell'oltretomba. Lo stesso Buzzati scrive nell'arco della sua vita numerosi brani incentrati sul tema telefonico, e lo reinterpreta a sua volta conferendovi nuove funzioni e suggestioni, come si vedrà nel prossimo capitolo.

Tra il magico e l'inquietante si colloca anche un'altra espressione della modernità: la fotografia. Soggetta a severi criticismi sin dalla prima diffusione della tecnica del dagherrotipo, nella seconda metà dell'Ottocento, è uno dei dispositivi che più ha

---

<sup>57</sup> G. Balbi, *Squilli di carta. I primi 40 anni del telefono nelle pagine della letteratura italiana* (2007), «Memoria e Ricerca», n. 25, pp. 127-152.

<sup>58</sup> G. Antonelli, *Il museo della lingua italiana*, Milano, Mondadori, 2018, pp. 193-196.

dominato l'esperienza estetica degli ultimi due secoli. Se in un primo momento viene infatti rifiutata come nemica dell'arte e guardata con scetticismo per la sua pretesa di riprodurre la realtà in modo così preciso, atto riservato alla divinità e non ad una macchina umana, già nel primo Novecento ha ampio successo, tanto da essere presto introdotta tra le merci di consumo<sup>59</sup>. Soprattutto nel secondo dopoguerra anch'essa si massifica divenendo un vero e proprio prodotto capitalistico, nonché mezzo di azione del neocapitalismo stesso, grazie al suo contributo a *spot* e manifesti pubblicitari e ad azioni volte al marketing. Tuttavia non perde il suo fascino agli occhi dei letterati, che continuano la riflessione sulla nuova arte fotografica e spesso e volentieri la utilizzano nelle proprie opere. In particolare nella letteratura fantastica, in cui gli strumenti della vista e della percezione sono fondamentali alla resa del perturbante, la fotografia si rivela un dispositivo estremamente utile: può fungere da inquietante testimonianza del sovranaturale, o mezzo per contrastare le forze naturali stesse, fino al post-modernismo, in cui il fotografare passa dall'essere un semplice tema al costituire un vero e proprio elemento strutturale del testo, che ne determina la costruzione e le scelte retoriche e stilistiche (come ne *Las babas del diablo* di Julio Cortázar)<sup>60</sup>.

Non sono solo le recenti tecnologie a costituire il nuovo canone dei contenuti letterari della contemporaneità, ma vi vanno affiancati degli elementi di altra natura. Tra questi, l'industria. Si è già fatto cenno al fatto che l'industria si affermi in Italia in un momento relativamente tardo rispetto alle altre potenze europee, con un primo approccio al sistema industriale agli inizi del Novecento, durante l'età giolittiana, e con l'ottenimento di una vera e propria padronanza del settore solamente negli anni del miracolo economico. È proprio negli anni Cinquanta che se ne inizia a parlare in letteratura in modo programmatico, introducendo un argomento assolutamente nuovo per il panorama culturale del tempo. Le prime riflessioni sul rapporto tra letteratura e industria risalgono infatti proprio alla fine degli anni Cinquanta e all'esperienza de «Il Menabò», una delle riviste più significative del secondo Novecento edita da Einaudi e diretta da Elio Vittorini, il quale si esprime in prima persona sulla questione con il saggio *Industria e letteratura*, in cui invita i letterati contemporanei ad adeguare e omologare i loro mezzi e strumenti letterari al nuovo processo di industrializzazione. È

---

<sup>59</sup> W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 225-244.

<sup>60</sup> S. Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottoneovecentesca*, cit., pp. 69-84.

un tema di tale pregnanza nella letteratura italiana da costituire ad un certo punto un genere a sé stante: il romanzo industriale, il cui massimo rappresentante è Paolo Volponi, che proprio in quegli anni pubblica *Memoriale* (1962), prevede appunto l'industria come tematica e ambientazione principale. Il soggetto industriale va inoltre di pari passo con un altro nucleo tematico fondamentale, quello del lavoro. È infatti l'industria il luogo ideale alla rappresentazione dei rapporti di potere vigenti nel mondo del lavoro moderno, alla rappresentazione dei quali si ricorre spesso per parlare di alienazione. Quest'ultima viene marxianamente intesa come il necessario risultato del sorgere delle manifatture e della separazione del capitale dal lavoro: l'operaio, che si trova costretto ad accettare una situazione di necessaria sottomissione al rapporto gerarchico tra padrone e dipendente e a compiere ripetutamente la stessa azione costrittiva e predeterminata, si trova a soffrire di un'invalidante sensazione di estraniamento da sé stesso e di impossibilità nel comprendere l'effettiva finalità del proprio lavoro<sup>61</sup>. Nel fantastico non è raro incorrere nel tema, soprattutto in riferimento alla sensazione di straniamento provata nei lavori burocratici e d'ufficio: l'alienazione assurge a causa dei malesseri esistenziali e psicosomatici dell'uomo, e diventa ciò che conduce il lavoratore alla perdita del sé e alla follia o allo sdoppiamento, tanto psicologico quanto fisico. Esempari a tal proposito sono i racconti di Franz Kafka, ma anche quelli dello stesso Buzzati: in *L'alienazione*, ad esempio, il tradizionale *topos* del *Doppelgänger* viene riutilizzato in chiave ironica e ricollocato nell'opprimente ambiente redazionale del «Corriere della sera» di metà Novecento.

Un altro tema molto diffuso non omissibile all'interno di questa breve rassegna è quello del cielo e del cosmo, che tanto influisce sulle espressioni culturali della modernità da mantenere il suo fascino anche ai giorni nostri. Sebbene l'attrattiva esercitata dallo spazio sia di molto anteriore agli effettivi tentativi di raggiungerlo e conquistarlo, l'avanzamento in campo astronomico verificatosi nel XX secolo ha avuto l'innegabile effetto di risvegliare nell'umanità l'interesse per l'argomento celeste, anche in ambito artistico. I primi esperimenti risalgono sempre al periodo del miracolo economico e della Guerra fredda, e in particolare al 1957 con il lancio nello spazio del primo satellite artificiale, il russo Sputnik. Di qui, si susseguono numerosi programmi da parte sia russa che statunitense volti al perseguimento di traguardi sempre più

---

<sup>61</sup> *Ibidem.*

ambiziosi, per raggiungere infine il culmine del loro successo con l'allunaggio americano del 1969. La letteratura si dimostra in grado di seguire tutti questi eventi, di tradurli e narrativizzarli, in particolare grazie alle opere di grandi autori come Moravia, Pasolini, Zanzotto, Volponi, Landolfi e lo stesso Buzzati (che si affronterà nel capitolo successivo)<sup>62</sup>.

Nel novero delle nuove tematiche della letteratura contemporanea, rilievo particolare è assunto dai numerosi nuovi *cronotopi* che all'inizio del Novecento iniziano a farsi largo all'interno del panorama letterario. Il concetto di "cronotopo", illustrato nell'opera *Estetica e romanzo* (1975) di Michael Bachtin, si riferisce alla relazione intercorrente tra spazio e tempo: è, secondo la definizione, un elemento che rende leggibile la fusione tra il tempo e lo spazio, o meglio, un elemento spaziale in grado di conferire visibilità al tempo. È una componente del testo che contribuisce da un lato alla strutturazione dell'azione, dall'altro alla sua collocazione in una precisa ambientazione. Si è già accennato ai cronotopi tradizionali del fantastico, come case e castelli infestati, luoghi bui e oscuri dai connotati quasi infernali: tutti questi vengono abbandonati quasi del tutto nel Novecento, sostituiti da altri spazi del tutto contemporanei.

Il principale cronotopo della modernità è la città industrializzata. A seguito delle trasformazioni economiche e sociali, lo spazio urbano appare in fermento ed è anch'esso soggetto ad un'evoluzione veloce e, sotto certi aspetti, traumatica. Agli inizi del Novecento scrittori e artisti colgono il radicale cambiamento dello spazio urbano e gli conferiscono un ruolo di rilievo all'interno del discorso letterario, raccontandolo e indagandolo in tutta la sua complessità: luogo ossimorico di incontro e di scontro, di radicamento e sradicamento, di libertà e affermazione personale, ma anche di oppressione e iniquità, diventa una fertile fucina di esperienze letterarie, che si sviluppano quindi nella città e, soprattutto, *sulla città*<sup>63</sup>. Dagli scrittori della *flânerie* come Baudelaire e Benjamin in poi, lo spazio urbano è costantemente posto al centro dell'immaginario contemporaneo e viene rappresentato nella sua polisemia e nelle sue contraddizioni. Nel fantastico l'ambiente urbano e metropolitano fa spesso da sfondo alle vicende: a partire dall' *Uomo della folla* di Poe fino alle *Città invisibili* calviniane,

---

<sup>62</sup> A. Grandelis, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Firenze-Milano, Bompiani, 2021.

<sup>63</sup> D. Papotti, *Racconti di città: strategie di interpretazione urbana nella collana «Contromano»* in, D. Papotti, F. Tomasi, *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Peter Lang, 2014, pp. 35-57.

la città diventa ambientazione prediletta o addirittura una protagonista vera e propria per gli autori fantastici. Inoltre l'idea di una città duplice, diurna e notturna, quotidiana e infernale, ha molto successo nei testi novecenteschi e il tema si trova spesso anche in Buzzati: esempio eclatante è *Viaggio agli inferni del secolo* (in *Il colombre e altri cinquanta racconti*, 1966), in cui sotto la reale e quotidiana Milano si cela un'enorme metropoli infernale, fusione e specchio di tutte le grandi città del mondo.

Inoltre con l'affermazione delle nuove tecnologie e la radicalizzazione della società massificata, iniziano a comparire all'interno dell'urbano dei luoghi inediti e volti al consumo, quali le gallerie, i caffè, i ristoranti e i cinema, mentre le strade e le piazze diventano quasi irriconoscibili, a volte anche agli occhi degli stessi cittadini. Un caso lampante di ciò è *Berlin Alexanderplatz* (1929) di Alfred Döblin, in cui una delle principali piazze di Berlino, in questo caso interpretabile a sua volta come cronotopo, diventa manifesto della nuova società urbanizzata e travolgente, in cui fioriscono tram, autobus, metropolitane, bar, negozi e innumerevoli altre espressioni della modernità. Queste stesse espressioni della modernità assumono spesso a loro volta il ruolo di cronotopi, in particolare i mezzi di trasporto.

Il treno è da annoverarsi nelle invenzioni di maggior impatto sulla società ottocentesca, nonostante sia anche tra le più tarde ad essere applicate su larga scala. Il *boom* della diffusione del treno si colloca infatti tra il 1830 e il 1850, quando si riesce ad applicare al mezzo la macchina a vapore. Di lì ha rapida diffusione ed entro l'inizio del Novecento le principali città europee sono già ben collegate da strade ferrate<sup>64</sup>. Il nuovo mezzo di trasporto viene accolto nel mondo letterario come simbolo del progresso per antonomasia, soggetto di opinioni contrastanti: da una parte gli scettici nostalgici che rimpiangono il mondo precedente alla tecnologizzazione, come Emilio Praga nella poesia *La strada ferrata*, dall'altra entusiasti sostenitori del progresso, come il giovane Carducci nell'*Inno a Satana*. Tuttavia la locomotiva vanta un vasto repertorio di utilizzi e significati. La sua comparsa in misura significativa in letteratura si nota a partire dal secondo Ottocento, in cui cabine, ferrovie e stazioni fungono da luoghi di incontri amorosi, di partenze e separazioni<sup>65</sup>. Verga ad esempio introduce l'argomento in numerosi racconti (*Di là del mare* o *Fantasticheria*) insistendo sulla qualità

---

<sup>64</sup> V. Castronovo, *La rivoluzione industriale*, cit., pp. 60-65.

<sup>65</sup> R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.

nostalgica del mezzo, simbolo di partenza e di slancio vitale ma anche di privazione e malinconia. È inoltre un nuovo modo di contemplare il mondo, che attraverso il finestrino assume l'aspetto di un paesaggio dinamico in continuo movimento, ma anche un mezzo di osservazione del sé: le sovrapposizioni di trasparenze e riflessi sul vetro creano un contrasto particolare, apprezzato soprattutto dalla poesia in quanto perfettamente funzionale allo spostamento dell'attenzione dallo spazio esterno all'interiorità dei personaggi. Il collegamento tra treni e interiorità è ulteriormente indagato da uno dei massimi autori del modernismo italiano, Pirandello, per il quale locomotive, ferrovie, stazioni e sale d'attesa ricoprono un ruolo centrale. Nelle novelle (*Il treno ha fischiato*, 1914) e nei romanzi (*Il fu Mattia Pascal*, 1904) il treno costituisce l'espedito epifanico che spinge i personaggi a cambiare radicalmente la propria vita, oppure rappresenta il luogo in cui si aprono per loro nuove possibilità. Allo stesso tempo diventa scenario prediletto per gli autori di gialli, che ricercano nuovi ambientazioni con cui sostituire le tradizionali ville e residenze alto-borghesi. E molto frequente è il suo utilizzo nella letteratura fantastica, in cui appare in stretta correlazione con i motivi del fantastico tradizionale, come le ambientazioni notturne, la comparsa di fantasmi, spettri e *Doppelgänger* o il verificarsi di fenomeni inspiegabili e soprannaturali. Treni maledetti, locomotive fantasma, passeggeri inquietanti ed eventi inspiegabili diventano già a metà dell'Ottocento una costante del perturbante: un esempio importante di treno inquietante per la letteratura europea è *Train 081* (1891) del francese Marcel Schwob, in cui appare per la prima volta nella letteratura un treno fantasma, portatore per giunta di una tremenda epidemia<sup>66</sup>. Come si vedrà nel prossimo capitolo, Buzzati ricorre frequentemente alla materia ferroviaria, attribuendovi significati simbolici e allegorici del tutto particolari.

Un altro mezzo di trasporto destinato a diventare uno dei temi e cronotopi letterari più duttili della contemporaneità è l'automobile. La prima diffusione significativa dell'autovettura avviene negli anni Ottanta dell'Ottocento, e da quel momento diviene e rimane per decenni un'icona della modernità. Si rivela presto uno dei mezzi maggiormente determinanti nella svolta verificatasi sia nella vita dell'uomo, che modifica la propria quotidianità grazie a questo nuovo *comfort*, sia nel paesaggio, plasmato dalle nuove e necessarie infrastrutture. Poi, agli inizi del Novecento,

---

<sup>66</sup> S. Lazzarin, *Fantasmatici antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottocentesca*, cit., pp. 50-53.

nell'immaginario comune sostituisce definitivamente il “formidabile mostro” che era stato il treno, diventando simbolo del fordismo<sup>67</sup>. È a quest'altezza che questa “bellezza nuova”, come viene chiamata nel *Manifesto futurista* di Marinetti, viene introdotta anche nella letteratura proprio dall'esperienza futurista, attraverso il quale inizia ad essere mitizzata e a innalzarsi a vero e proprio oggetto di culto, in nome della tecnologia, del motore e della velocità. L'esaltazione della macchina da corsa è inoltre un fenomeno che perdura nel tempo e che raggiunge il massimo dell'espressione, con la vera e propria sessualizzazione della macchina, grazie al capitalismo e al consumismo affermatosi nel secondo dopoguerra. Negli anni Cinquanta infatti aumenta il numero di auto private e inizia ad affermarsi una cultura automobilistica di massa. In letteratura l'automobile viene tematizzata in diversi modi<sup>68</sup>: particolarmente frequente è il suo utilizzo in quanto cronotopo (di cui esempio efficace è *Il guidatore notturno* di Italo Calvino: l'abitacolo dell'auto funge da scenario all'intera azione, e diventa il mezzo attraverso cui risulta possibile la smaterializzazione del mondo sensibile<sup>69</sup>); altre volte diventa concretizzazione tangibile della smania consumistica propria della nuova società dei consumi; e spesso, soprattutto nella letteratura fantastica, si trasforma in oggetto animato e maledetto. Il primato nella letteratura europea nella rappresentazione di un'automobile fantasma appartiene a *The Violet Car* (1910) di Edith Nesbit, in cui uno dei personaggi, impazzito per la morte della figlia investita da un'auto viola, crede di vedere (o vede davvero) il fantasma dell'auto assassina<sup>70</sup>. Questo racconto svolge un ruolo fondamentale nell'immaginario comune, che verrà fortemente influenzato dall'idea della vettura come macchina viva, che, nel Novecento, diventa addirittura capace di soffrire di malattie o di disturbi tipicamente umani, come accade ne *La peste motoria* di Buzzati o in *Cladonia rapida* di Primo Levi.

### 2.1.3. Tecnologia, fantastico e fantascienza

---

<sup>67</sup>

<sup>68</sup> E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> S. Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottonevicesca*, cit., pp. 53-55.

Si assiste quindi in letteratura ad una graduale irruzione sia della tecnologia che della scienza. La contaminazione tra queste discipline dà frutto ad un'ampia gamma di soluzioni: dal romanzo realistico a quello industriale, dalla poesia scapigliata a quella futurista, dal racconto modernista a quello post-modernista fino alla saggistica, la tecnologia e le scienze o i loro effetti sulla realtà e sull'uomo emergono in ogni campo della letteratura. In tutto ciò, il modo fantastico svolge un compito fondamentale, poiché, grazie alla forte carica trasgressiva che lo caratterizza e alla capacità di dare spazio al dialogo tra le istanze dell'interiorità e i nuovi elementi della modernità, è in grado di problematizzare l'ambiguità della tecnologia e del progresso.

Tuttavia sorgono alcune problematiche anche riguardo all'unione tra tecnologia e fantastico, poiché quest'ultimo assume caratteri poco chiari e facilmente confondibili nel momento in cui si affianca a un'altra categoria di testi affermatasi assieme al crescente progresso: la fantascienza. In entrambi i casi l'elemento di irrealtà e l'uso perturbante della tecnologia o della scienza appaiono preponderanti. Non è errato infatti sostenere che la fantascienza sia in certa misura figlia del fantastico, poiché anche questo parte da un contesto assolutamente reale per poi scardinarne le regole fondamentali, ma è importante sottolineare anche in che modo le due categorie prendano una notevole distanza l'una dall'altra. Nel primo capitolo si sono viste le caratteristiche intrinseche del fantastico, escludendo una troppo stretta corrispondenza con la fantascienza dal momento che, in quest'ultima, l'infrazione della norma è generalmente troppo esplicita e non lascia spazio a dubbi ed esitazione. Tuttavia ciò non esaurisce il novero delle differenze intercorrenti tra le due categorie.

A tal proposito si considera ancora una volta il pensiero di Caillois, il quale sostiene che la distinzione tra la fiaba e il fantastico (di cui si è già parlato nel primo capitolo) prefiguri il passaggio dal fantastico alla fantascienza<sup>71</sup>. Esiste infatti una certa corrispondenza tra i processi storici citati nei paragrafi precedenti e il passaggio dal pensiero mitico al pensiero empirico, in un movimento di allontanamento dalla mitologia che si realizza nel susseguirsi di fiaba, fantastico e fantascienza. La fiaba è la forma in cui meglio si esprime il meraviglioso, elemento proprio della società preindustriale che permette di soddisfare tramite la fantasia il desiderio dell'uomo di oltrepassare la propria limitatezza; nel momento in cui le tecniche consentono di

---

<sup>71</sup> R. Caillois, *Dalla fiaba alla fantascienza* (1966), cit., p. 52.



esaudire questi stessi desideri e la magia diventa del tutto superflua, entra in gioco il fantastico, portavoce della paura dell'instabilità della nuova realtà industrializzata e di una sua sopraffazione da parte di un soprannaturale non ancora del tutto esorcizzato dall'immaginario comune. A sua volta la fantascienza si pone in continuità con fiaba e fantastico, nel senso che deriva anch'essa sia dalle preoccupazioni che dai desideri della propria epoca: in questo caso però le une e gli altri trovano la loro causa e realizzazione nello stesso elemento, la scienza, da intendere come insieme delle discipline che spaziano dalle scienze naturali (matematica, fisica, astronomia, chimica) alle scienze umane (la psicologia e la sociologia).

Il pensiero scientifico e il dilagante progresso nel Novecento fanno sì che si affermi l'idea di uno sviluppo crescente e illimitato delle capacità umane<sup>72</sup>. Tuttavia esistono inquietudini sotterranee: la rivoluzione epistemologica illustrata nei paragrafi precedenti prova all'uomo che anche la scienza può contraddirsi e abbattere i suoi stessi principi, e la cieca fiducia in tale disciplina appare perciò sempre più pericolosa. Allo stesso modo la tecnica non è più percepita solamente come portatrice di benessere, ma anche di angoscia. La fantascienza nasce e prolifera quindi in un punto specifico della storia sociale e culturale, un momento sospeso tra il fascino e il terrore per le future possibilità della scienza. In altre parole, traduce nero su bianco le inquietudini e le ambiguità di scienza e tecnologia, le quali assurgono a uniche realtà assodate: si nega a priori la possibilità del soprannaturale, perciò le macchine si rivelano loro stesse motori del perturbante per motivi interni alla loro propria struttura e non per l'intervento di fattori magici o irreali. Sempre a livello contenutistico è dunque necessario fare un'ulteriore distinzione: nel fantastico l'unica realtà da infrangere è quella familiare della vita quotidiana, che deve perciò essere rappresentata in modo plausibile; nella fantascienza invece il plausibile non può per definizione risiedere solamente nella realtà quotidiana, ma deve anche rispettare i parametri imposti dalla scienza. Essa infatti non può e non deve agire contro principi conosciuti e assodati, e l'invenzione le è concessa solamente nelle aree sconosciute o incerte della conoscenza, anche in questo caso mantenendosi sempre all'interno della logica scientifica<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> R. Sholes, E. S. Rabkin, *Fantascienza: storia, scienza, visione* (1977), Parma, Pratiche, 1979, pp. 9-144.

<sup>73</sup> J. Russ, *Towards an Aesthetic of Science Fiction*, «Science Fiction Studies», n. 2, 1975, pp. 112-19. L'articolo è consultabile al sito: <http://www.jstor.org/stable/4238932> (data ultima visione: 31/01/2022).

Si possono individuare inoltre altre caratteristiche appartenenti propriamente alla fantascienza. Nei testi appartenenti a questa categoria, si tende a mostrare maggior interesse per il fenomeno descritto che per i personaggi coinvolti: spesso non si ha un unico protagonista attorno al quale ruota la narrazione, ma una macchina o un avvenimento particolare che convoglia il *focus* della vicenda quasi interamente su di sé. Ciò è indicativo anche della componente marcatamente didattica che si manifesta spesso tramite una spiegazione dettagliata degli eventi e dei fenomeni che hanno luogo. Spesso, infine, si dimostra spiccato interesse per questioni etiche e religiose: così, ad esempio, si trovano forti riferimenti paradisiaci e infernali nel romanzo fantascientifico per antonomasia, *La macchina del tempo* (1895) di H. G. Wells<sup>74</sup>. Anche nelle storie buzzatiane catalogabili come fantascientifiche è percepibile una tendenza alla commistione tra sacro e profano, con frequenti rimandi alle questioni religiose del peccato e della limitatezza umana di fronte alla divinità. Alcuni di questi, come si vedrà nel prossimo capitolo, sono contenuti proprio nella raccolta qui presa in considerazione, i *Sessanta racconti*, in cui le nuove ipotesi fantascientifiche tentano di sostituirsi al vecchio Dio.

*Sessanta racconti*, raccolta pubblicata nel 1958 e valse all'autore il prestigioso Premio Strega, accoglie i testi fantastici della più significativa produzione breve di Buzzati, tra cui alcuni mostrano spiccati attributi fantascientifici. Molti confluiscono nella raccolta da pubblicazioni precedenti e risalgono quindi a periodi diversi della vita dell'autore: nove di essi sono scritti negli anni Trenta e nei primi anni Quaranta, e sono ripresi, più nello specifico, dalla raccolta *I sette messaggeri* (1942); altri nove provengono da *Paura alla scala* (1949); diciotto sono tratti da *Il crollo della Baliverna* (1954); gli ultimi ventiquattro sono inediti e tutti databili agli anni Cinquanta. Osservando la distribuzione delle tematiche all'interno delle raccolte qui nominate, si può notare una certa progressione dell'impiego dell'argomento tecnologico, che inizia a mostrarsi nella raccolta del '49 e ad affermarsi in modo sostanziale a partire dal penultimo libro, *Il crollo della Baliverna*. Già sulla base di questa considerazione, è possibile individuare l'influenza che il *boom* economico esercita sull'immaginario letterario: all'incremento della diffusione e dell'utilizzo delle nuove tecnologie, corrisponde una loro maggiore frequenza nel mondo letterario.

---

<sup>74</sup> *Ibidem*.

Gli oggetti tecnologici in Buzzati sono utilizzati in diversi modi, come espressioni sia del fantastico che della fantascienza. Per quanto riguarda i racconti fantastici, mezzi di trasporto e comunicazione e le nuove invenzioni affermatesi tra Otto e Novecento vanno a sostituire i “fantasmi” tradizionali: dal momento che nell’immaginario dell’uomo novecentesco la magia e il soprannaturale diventano sempre meno plausibili e angoscianti, la tecnologia stessa assurge a elemento perturbante della vicenda. Nel fantastico buzzatiano si utilizzano quindi questi elementi quotidiani tipici della contemporaneità, e vi vengono attribuite qualità insolite (inarrestabilità, potenza o velocità fuori dal comune, caratteristiche vitali etc.) che fanno leva sulle inquietudini inconscie dell’età contemporanea: particolarmente spaventosa è la preoccupazione che la tecnologia sfugga al controllo umano a causa di qualcosa di assolutamente inspiegabile e surreale. Inoltre le macchine nel fantastico convogliano anche altri significati che rimandano ai temi tipici della poetica buzzatiana della morte, dell’attesa, e del tempo che scorre. La tecnologia si rende allegoria di concetti esistenziali e diventa raffigurazione degli interrogativi sulla vita umana e sul senso dell’esistenza. Infine, prevale un clima di indeterminatezza, sia spaziale che temporale: di rado il narratore fornisce indicazioni specifiche sull’ambientazione della vicenda, sulla meta del viaggio o sull’anno in cui si svolge l’azione e, anche quando decide di rivelare qualcosa, rimane sempre vago e aleatorio.

Tutti questi fattori si presentano in modo leggermente diverso nei testi di stampo più fantascientifico, anche se spesso si intersecano con caratteri fantastici che rendono meno netta la distinzione. In linea generale, le narrazioni fantascientifiche godono di maggior precisione geografica e temporale, spesso presentando addirittura date precise degli avvenimenti, ovviamente fittizie (esemplare è *24 marzo 1958*). Si manifesta anche un certo interesse per gli aspetti tecnici concernenti le macchine o per i principi scientifici che ne regolano l’azione. La tecnologia a cui si fa riferimento in tali storie inoltre non è quella della quotidianità, consistente in automobili, treni e telefoni, ma è molto più avanzata e complessa: spesso sono esagerazioni di invenzioni già esistenti, come un eccezionale razzo per l’esplorazione spaziale, oppure invenzioni improbabili e difficilmente realizzabili dall’uomo, come una macchina capace di far esplodere a distanza la polvere da sparo. Anche il modo in cui suscitano paura e disagio è diverso, e procede prevalentemente su due linee, che a volte si intersecano e coesistono: da una

parte la macchina in questione può rivelarsi inefficiente, e in genere persino dannosa, a causa di un dichiarato malfunzionamento dovuto a fattori di entità variabile; dall'altra parte l'invenzione assolve al suo compito, ma il successo viene descritto in modo esagerato ed ironico. In entrambi i casi, ciò che sembra emergere è una riflessione sull'esistenza umana e sul suo rapporto con la tecnica. Sono infatti invenzioni che rappresentano la volontà dell'umano di superare sé stesso per ottenere maggior conoscenza e gloria. Tuttavia questo è un rapporto ambivalente, che può portare davvero alla conoscenza, alla gloria e alla soddisfazione dei desideri umani, ma che può essere allo stesso tempo foriero di morte, di sofferenza e di insostenibili delusioni.

## Capitolo 3

# LA TECNOLOGIA E IL FANTASTICO DI DINO BUZZATI

### 3.1. Tecnologie perturbanti nei *Sessanta racconti*

#### 3.1.1. *Qualcosa era successo e Direttissimo*

Tra tutti i prodotti della tecnologia, la ferrovia è una delle invenzioni di maggior influenza sulla società dell'Ottocento e sulla cultura coeva. Si potrebbe addirittura sostenere che il treno costituisca l'emblema più significativo del progresso e della modernità, almeno per un certo periodo, e che stia alla base di una vera e propria rivoluzione nell'immaginario occidentale. Si è già fatto cenno all'impatto di tale mezzo di trasporto nella letteratura ottocentesca e si è già entrati nel merito di alcune funzioni che esso assume per gli autori italiani a cavallo dei due secoli (Verga, Pirandello). In questa sede si intende prendere in considerazione una particolare soluzione del tema ferroviario, ampiamente utilizzata da Buzzati: il treno inquietante. Sin dalla sua prima diffusione, la locomotiva viene spesso assimilata, nell'immaginario comune, a un oggetto mostruoso, rumoroso, dall'incommensurabile forza e dalla velocità sovraumana<sup>75</sup>. È quindi un elemento che già presenta caratteri fortemente inquietanti. Non a caso si rivela un soggetto ideale per il fantastico: a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, nella letteratura europea diventano sempre più frequenti i treni fantasma, delittuosi, o infestati da spettri, al punto da rendere quello del treno inquietante un vero e proprio *topos* fantastico moderno.

Anche nella letteratura italiana i treni inquietanti costituiscono un argomento ricorrente nell'Ottocento e soprattutto nel Novecento, tuttavia essi costituiscono un campionario molto più ristretto e recente rispetto alle altre letterature occidentali, a causa del ritardo tecnologico italiano. Tra gli autori in cui il tema del treno o della

---

<sup>75</sup> R.Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, cit., pp. 9-13.

ferrovia presenta risvolti perturbanti si annoverano autori come Fogazzaro (*Malombra*, 1881) e Papini (*Lo specchio che fugge*, 1906), ma l'autore che se ne serve in modo più eclatante e dichiaratamente fantastico è lo stesso Buzzati. L'argomento compare più volte all'interno delle opere del bellunese, e viene presentato in modo originale, come foriero di significati diversi, addirittura esistenziali. Accade ad esempio in *Ferrovia sopraelevata* un racconto musicale in sei episodi pubblicato nel 1955, che si apre con un treno carico di diavoli, venuti sulla terra a prelevare anime; oppure ancora in uno delle storie ferroviarie più importanti di Buzzati pubblicati nell'ultima raccolta dell'autore bellunese *Le notti difficili* (1971), *Velocità della luce*, riscrittura della storia della casellante nata nel *Poema a fumetti* (1969). *Velocità della luce* ha il merito di contenere il primo esempio di treno fantasma della letteratura italiana (il primo a livello europeo, come si è visto, risale al 1891, in *Train 081* di Marcel Schwob). È inoltre il testo con cui si completa il processo di allegorizzazione del treno, a cui viene attribuito un significato esistenziale tramite l'attivazione del parallelismo tra la velocità sovraumana della locomotiva e la velocità con cui scorre la vita umana<sup>76</sup>. Nei *Sessanta racconti* si trova il punto di partenza di questo processo di allegorizzazione all'interno di *Qualcosa era successo e Direttissimo*.

Pubblicato per la prima volta sul «Corriere della Sera» l'8 luglio 1949 e incluso nella raccolta *Il crollo della Baliverna*, *Qualcosa era successo* parla di un viaggio inarrestabile verso Nord, verso una meta imprecisata e verso una catastrofe<sup>77</sup>. È ascrivibile a una categoria specifica della narrativa buzzatiana, ovvero il racconto catastrofico-apocalittico, comprendente tutte le storie in cui la catastrofe o l'apocalisse fungono da caratteristica strutturale della narrazione<sup>78</sup>. In questo caso la catastrofe si introduce nell'azione in modo progressivo e si scopre lentamente fino a diventare del tutto esplicita e rendersi motore dell'intera azione.

La vicenda si svolge su un treno, un direttissimo incaricato di percorrere una lunga distanza in dieci ore di corsa continua, ed è narrata da uno dei passeggeri che osserva il paesaggio dal finestrino. Già dalle prime righe, la locomotiva viene

---

<sup>76</sup> L. Nuti, *L'altro mondo ferroviario di Dino Buzzati*, in G. Capecchi (a cura di), *Treni letterari. Binari, ferrovie e stazioni in Italia tra '800 e '900*, Torino, Lindau, 2020, pp. 395-406.

<sup>77</sup> Per una lettura dettagliata del racconto, con focus sulle scelte retoriche che portano alla costruzione della tensione si segnala D. Barbieri, *Una lettura di «Qualcosa era successo»*, «Studi buzzatiani», n. 7, 2002, pp. 7-23.

<sup>78</sup> A tal proposito si veda S. Lazzarin, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana», vol. 35, no. 1, 2006, pp. 105-24. L'articolo è consultabile al sito: <http://www.jstor.org/stable/23937619> (data ultima visione 03/02/2022).

rappresentata in tutto il suo fascino, anche attraverso lo sguardo ammirato di una giovane donna giunta a un passaggio a livello per assistere al transito del treno. Grazie a quel semplice atto contemplativo, il narratore intuisce tutti i significati che il treno assume agli occhi un cittadino medio:

«Si era evidentemente appoggiata alla sbarra per godersi la vista del nostro treno, superdirettissimo, espresso del nord, simbolo per quelle popolazioni incolte di miliardi, vita facile, avventurieri, splendide valigie di cuoio, celebrità, dive cinematografiche, una volta al giorno questo meraviglioso spettacolo, e assolutamente gratuito per giunta<sup>79</sup>.»

Il direttissimo è un vero e proprio spettacolo per chi lo vede passare, e si rende esplicita la sua appartenenza a un intero immaginario legato al mondo altoborghese o cinematografico, simbolo di agiatezza e allo stesso tempo di avventura. L'insistenza enumerazione dei simbolismi riconducibili al treno nasconde una sottile ironia, e infatti non si deve attendere molto affinché queste premesse vengano rovesciate e il treno inizi ad assumere progressivamente i connotati perturbanti tipici di un racconto fantastico.

Prima di tutto, ciò che si rivela estremamente efficace nella resa dell'*Unheimliche* è il sentimento di perpetua incertezza dovuto all'uso della locomotiva come mezzo di osservazione del mondo. Il finestrino del direttissimo infatti costituisce un punto di osservazione sull'esterno favorevole alla vista di ciò che lo circonda, poiché la posizione leggermente sopraelevata e la velocità permettono di scorgere un ampio spazio. Tuttavia quella concessa al passeggero (e quindi al narratore) è una possibilità di osservazione parziale, limitata dal punto di vista uditivo, poiché i rumori esterni non sono percepibili dal treno, ma anche visivo, dal momento che l'immagine offerta è fulminea e fugace: l'alta velocità del mezzo si frappone tra l'osservatore e la verità e riporta una realtà mutila e incompleta. Dall'interno del treno si è completamente separati dal mondo esterno, cui si può accedere solamente attraverso dei frammenti di immagini (le persone che fuggono), di voci (i tentativi di avviso di coloro che vedono il treno passare), e di oggetti (il brandello di giornale che riporta la parola, anch'essa parziale, "ione"). Questo elemento di frammentarietà e incertezza su cui si innescano la trama e la continua tensione del testo si rivela determinante anche per la struttura. Il narratore, dal treno, coglie informazioni incomplete su ciò che succede all'esterno e può perciò procedere alla loro comprensione solamente per ipotesi: così il racconto si

---

<sup>79</sup> D. Buzzati, *Qualcosa era successo*, in *Sessanta racconti*, cit., p. 203.

realizza in un susseguirsi continuo di interpretazioni e riflessioni scaturite da poche scene fugaci.

Un ulteriore elemento profondamente disturbante del treno è la sua inarrestabilità. Il direttissimo procede regolare come un orologio, come si conviene a una macchina ben fatta, tuttavia in questo contesto tale regolarità è tutt'altro che rassicurante. Il viaggio, sulla cui lunghezza si torna a insistere più volte nel testo, continua imperterrito in senso contrario al resto del mondo, nonostante il pericolo sia palese e imminente. Inoltre nessuno lo ferma, né dall'esterno né dall'interno, non è chiaro se per volontà o per impotenza, e i primi ad assistere passivamente all'avanzare della locomotiva e all'approssimarsi della disgrazia sono proprio i passeggeri: impauriti ma silenti di fronte all'imponderabilità di ciò che li aspetta, quasi timorosi di opporsi a quella macchina che appare per certi aspetti indipendente e autonoma, e lasciano che li conduca alla cosa che finisce per -IONE (che sta probabilmente per "esplosione", riferimento implicito a un'altra tematica di ampio interesse per Buzzati, la bomba atomica, di cui si parlerà nel prossimo paragrafo). Il treno si è trasformato, non è più la meravigliosa macchina espressione del progresso, ma sembra un oggetto maledetto, un'entità mossa da una forza superiore che procede senza sosta verso la morte e che non si osa contrastare. In questo senso, la corsa sfrenata verso Nord assume anche indiscutibili connotati simbolici e allegorici, esplicitati dal narratore stesso in una frase significativa, che può fungere da sintesi generale del tema ferroviario in Buzzati: «Oh i treni come somigliano alla vita!<sup>80</sup>».

Il processo di allegorizzazione del treno come vita, che prosegue la propria corsa a prescindere da ciò che accade, è ancor più manifesto nella seconda storia, *Direttissimo*. Qui il treno viene caratterizzato immediatamente con connotati mostruosi e si afferma da subito come un mezzo terribile e temibile, che incute paura per la forza e l'impazienza che manifesta, come fosse un toro inferocito o un leviatano affamato di carbone. Qui, così come in *Qualcosa era successo*, la locomotiva assume un significato esistenziale e si assimila alla vita in quanto entrambi si configurano come delle frenetiche corse in avanti, verso una meta indefinita. Non a caso le città di arrivo non vengono mai nominate in nessuno dei due racconti: in *Direttissimo*, il nome della fantomatica destinazione del treno bestiale è respinto apertamente dal narratore, che si

---

<sup>80</sup> Ivi, p. 206.



rifiuta di pronunciarlo e di fornire indicazioni più precise in merito alla collocazione o alla natura del luogo. Anche le reazioni delle persone alle quali il protagonista rivela la meta ambita risultano talmente contraddittorie da alimentare in parte la *suspence* e la curiosità del lettore, e in parte un sentimento di mistero e inquietudine. È inoltre un capovolgimento dell'uso comune nella letteratura ferroviaria di indicare sia la stazione di partenza che quella di arrivo, così come si sovverte il *topos* della letteratura ottocentesca che prevede il congedo dagli affetti al binario, prima della partenza: in questo caso il protagonista è solo. La solitudine dell'uomo, l'indeterminatezza della meta e la mostruosità del mezzo di trasporto, con i rispettivi evidenti significati allegorici, costituiscono quindi il punto di partenza del testo prima ancora dell'inizio dell'azione.

È significativo inoltre il fatto che Buzzati scelga treni direttissimi o “superdirettissimi”, ovvero quei mezzi veloci che permettono di percorrere ampie distanze in tempi brevi: è un modo per marcare ulteriormente l'incredibile rapidità del mezzo, caratteristica stupefacente e quasi favolosa, ma allo stesso tempo sovraumana e perciò in certa misura angosciante; in più, se si attiva l'allegoria del treno-vita, il direttissimo diventa anche concretizzazione della subitanità dell'esistenza umana. Una volta iniziato ufficialmente il viaggio, la velocità della corsa si rivela un motivo cardine, insistito dall'elenco di ciò che è possibile scorgere dal finestrino: «case stabilimenti gasometri tettoie case tran-tran i prati la campagna, le nuvole viaggianti nell'aperto cielo!<sup>81</sup>». È un punto in cui scaturisce anche l'abilità di Buzzati, poiché la sintassi incalzante, asindetica e priva di punteggiatura, riproduce ritmicamente l'idea della dell'immediato susseguirsi delle immagini che si osservano dal finestrino. Si sottolinea entusiasticamente la potenza della macchina, che se prima era un toro infuriato e spaventoso, ora è elemento di speranza e mezzo che permette all'uomo di raggiungere velocemente il luogo che tanto desidera. Tuttavia, anche qui il fascino per l'eccezionalità del mezzo si trova a coesistere e ad essere presto sostituito dal turbamento.

Il tema della velocità si collega inevitabilmente a quello del tempo. Se in un primo momento il treno è in grado di mantenersi perfettamente puntuale rispetto alla tabella di marcia, presto la situazione inizia a incrinarsi, la locomotiva perde il vigore iniziale e

---

<sup>81</sup> D. Buzzati, *Direttissimo*, in *Sessanta racconti*, cit., p.313.

rallenta, accumulando un ritardo sempre maggiore. Il problema viene accennato per la prima volta da due anziani passeggeri che poco dopo la partenza già lamentano un ritardo inesistente del treno, un elemento contraddittorio tipico dei racconti buzzatiani, anch'esso indirizzato alla provocazione di un certo disagio nel lettore. L'episodio tuttavia non è interpretabile solamente come un dettaglio perturbante, ma anche come una critica di stampo leopardiano: l'uomo è per sua stessa natura destinato all'infelicità.

«“Mai contenti, gli uomini; questo treno è addirittura entusiasmante per vigore e buona volontà, sembra una tigre, questo treno corre come probabilmente nessun treno è mai riuscito a correre, eppure eccoli qua, gli eterni viaggiatori che si lagnano”<sup>82</sup>.»

Lo stesso narratore si rende portavoce di questa possibilità interpretativa, ammettendo che per quanto la tecnologia possa avanzare e migliorare le condizioni dell'umano, quest'ultimo è comunque vincolato all'insoddisfazione.

La dilatazione temporale si rende esplicita successivamente, tramite i diversi incontri del narratore con una serie di personaggi, anch'essi connotati in senso simbolico, predisposti a ognuna delle fermate del treno. Il tempo ristretto e dipendente dagli orari e dai ritardi del direttissimo è il principio regolatore di tali incontri, ne determina l'esito e il significato. Così l'appuntamento con l'ingegnere, rappresentante del mondo del lavoro e degli affari, si rivela inconcludente nel momento in cui il protagonista si vede costretto a interromperlo per la ripartenza del treno; allo stesso modo il ritardo accumulato è causa dei due incontri mancati successivi, uno con Rosanna, l'amata, che il narratore vede in lontananza ma non rincorre per l'ansia di perdere il direttissimo, e l'altro con un corteo di accoglienza. In occasione di quest'ultimo avvengono l'effettiva lacerazione della realtà e l'indiscutibile irruzione dell'irrazionale: il ritardo del treno accumulatosi tra la seconda e la terza fermata ammonta a quattro mesi. È la prima dilatazione temporale esplicitamente surreale, destinata ad aggravarsi nel raggiungimento dell'ultima fermata raccontata, in cui, dopo ben quattro anni di attesa, avviene il commovente incontro del protagonista con la madre. Tuttavia l'immane periodo trascorso non sembra turbare i personaggi, che ne parlano senza stupore, come fosse un evento naturale e razionale. È questo un ottimo esempio di neofantastico, uno dei tre aspetti che il fantastico contemporaneo assume,

---

<sup>82</sup> Ivi, p.314.

secondo Lazzarin, per contrastare la propria obsolescenza: l'irrazionale penetra nel quotidiano ma viene accettata dai personaggi stessi in quanto norma, risultando proprio per questo ancor più angosciante agli occhi del lettore.

Il treno, che rappresenta la vita ma anche il corpo dell'uomo (e forse, metaletterariamente, anche l'obsoleto fantastico<sup>83</sup>), è ormai una «vecchia baracca cigolante<sup>84</sup>» molto più lento, quasi stanco per la corsa affannosa, e sembra aver concluso tutte le sue tappe prima della destinazione. Il viaggiatore, incalzato dal treno-vita, si è lasciato alle spalle gli affari, l'amore, la gloria e gli affetti e si trova a ripensare alle proprie scelte nel corso del viaggio, tutte dettate dalla fretta e dall'ansia per un unico obiettivo finale. E il narratore stesso, prima tanto speranzoso e entusiasta, si dimostra ora incerto in merito alla destinazione, come se anche lui l'avesse dimenticata. Certo è che il freddo, il buio, le facce pallide degli «eterni viaggiatori<sup>85</sup>» sono spie inequivocabili dell'entità dell'ultima meta, la quale sembrerebbe coincidere, nel protratto parallelismo tra vita e viaggio ferroviario, alla morte. E davanti a tale prospettiva l'unica scelta rimasta all'uomo, in balia di un treno ormai inarrestabile e che non può più tornare indietro, è accogliere consapevolmente il proprio ineluttabile destino.

### 3.1.2. *All'idrogeno e Appuntamento con Einstein*

Il tema della bomba e dell'esplosione è frequente nelle opere buzzatiane: nei *Sessanta racconti* lo si è già incontrato in *Qualcosa era successo* e ritorna in *All'idrogeno* e, implicitamente, in *Appuntamento con Einstein*. È lo sgancio dell'atomica su Hiroshima e Nagasaki nel 1945 a condizionare profondamente l'immaginario della seconda metà del secolo, rendendo il problema dell'atomica uno degli argomenti più battuti del secondo dopoguerra in campo letterario. Il fascino del problema nucleare risiede anche nella sua ambivalenza: è considerabile uno degli esiti più grandiosi ed eccezionali della collaborazione tra tecnologia e scienza, ma anche quello in assoluto più spaventoso e disumano. Proprio per questo, diventa terreno fertile per le riflessioni sul progresso e sulla direzione intrapresa dall'umanità nell'utilizzo

---

<sup>83</sup> S. Lazzarin, *Fantasmii antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica ottonevicesca*, cit., pp. 99-112.

<sup>84</sup> D. Buzzati, *Direttissimo*, in *Sessanta racconti*, cit., p. 318.

<sup>85</sup> Ivi, p. 314.

della propria conoscenza in campo scientifico (esemplare al riguardo è la meditazione sul ruolo della letteratura nella questione atomica nel saggio di Elsa Morante *Pro o contro la bomba atomica* del 1965). L'argomento esercita un fascino particolarmente intenso su Buzzati, il quale assiste al dramma del '45 e agli esperimenti nucleari che si susseguono a ritmo forsennato negli anni Cinquanta, ai test delle ancor più potenti bombe all'idrogeno e al neutrone finanziate da Russia e Stati Uniti, fino alla sperimentazione negli anni Sessanta della "Bomba Zar", l'ordigno sovietico più devastante creato. Non è inoltre da escludere che parte dell'interesse dell'autore bellunese per questo tema derivi anche dagli studi di radiogenetica compiuti dal fratello, Adriano Buzzati-Traverso, un vero e proprio pioniere nel campo della genetica italiana, il quale negli anni Cinquanta approfondisce le mutazioni indotte dalle radiazioni nucleari in alcuni microorganismi e nel corpo umano. Nelle opere buzzatiane la bomba assume una funzione specifica che, come il treno, può essere sia strutturale che allegorica ed esistenziale. Un perfetto esempio di ciò è offerto proprio da uno dei testi più conosciuti dei *Sessanta racconti*, *All'idrogeno*, che parla della consegna presso un condominio di un misterioso pacco contenente una bomba all'idrogeno.

La bomba H viene introdotta progressivamente, e viene nominata solo a partire dalla seconda metà del racconto. La prima parte è infatti completamente destinata alla costruzione di una crescente tensione, alla quale torna utile un altro elemento tecnologico simbolo della contemporaneità: il telefono. In apertura, lo squillo del telefono è responsabile dell'interruzione del sonno del narratore e, dunque, dell'inizio dell'azione, secondo un procedimento retorico che merita un'attenzione particolare. Nella narrativa breve buzzatiana è possibile rintracciare dei tratti ricorrenti dal punto di vista tematico, retorico e strutturale. Il telefono che squilla improvvisamente inaugurando la narrazione è un esempio eclatante di queste costanti buzzatiane: ha lo scopo di segnalare l'inizio dell'azione e di anticipare il pretesto narrativo motore di tutta la vicenda. È questo un attributo tipico dei già citati racconti catastrofico-apocalittici. Inoltre attraverso questo espediente, si rende visibile anche il rapporto "manierista" che Buzzati instaura con i grandi classici fantastici: sono presenti in tale attacco forti reminiscenze dell'incipit de *Il corvo* di Poe, in cui degli inaspettati colpi battuti alla porta anticipano gli inquietanti eventi che seguono<sup>86</sup>. Anche nel testo buzzatiano lo

---

<sup>86</sup> S. Lazzarin, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, cit., pp. 105-24.

squillo del telefono si staglia improvvisamente nel cuore della notte a svegliare il protagonista e aprire la narrazione (succede anche ad esempio ne *La frana*) e prefigura nella memoria del lettore la catastrofe imminente, provocando sin dalle prime righe un senso di angoscia. Lo stesso narratore esplicita la funzione anticipatoria del telefono e identifica immediatamente quella notte come «una delle grandi notti [...] e in queste notti all'insaputa del mondo il destino fa un passo<sup>87</sup>». L'insistenza sull'ambiente notturno, *topos* tipicamente fantastico, ha anche il ruolo di acuire l'iniziale senso di disagio accentuando la contrapposizione tra il silenzio della notte e il forte rumore del telefono, rendendo così innaturale la chiamata, elemento generalmente appartenente al rumoroso mondo diurno. Inoltre il ruolo inquietante del telefono non si esaurisce nell'anticipazione della catastrofe. Si mettono in rilievo anche le difficoltà della comunicazione telefonica e del dialogo con un'invisibile controparte: il primo interlocutore, del quale il protagonista riconosce la voce ma non riesce a rammentare il volto, rimane in uno stato di angosciante mistero per il narratore; anche il secondo dialogo con una persona improbabile come un'amica che non vedeva da anni si conclude lasciando in sospeso il motivo della chiamata. Il rifiuto di esplicitare il motivo delle loro telefonate da parte dei misteriosi personaggi, il senso di anticipazione di eventi imminenti, le indicazioni temporali enigmatiche («sono le 57 e un quarto<sup>88</sup>», dice il primo interlocutore) e l'atmosfera notturna, conferiscono alla vicenda una nota quasi onirica e profondamente perturbante.

Il suono del campanello, anch'esso interpretabile come un presagio catastrofico, dà inizio alla seconda parte della vicenda, segnalata anche da un cambio di scenario: dall'appartamento silenzioso del solitario protagonista ci si sposta alla scala gremita di persone, gli inquilini del condominio, che bisbigliano incessantemente tra loro. Secondo una retorica propriamente fantastica, il racconto lascia molto al non detto e all'ellissi, non spiega quasi nulla di ciò che accade e solo informazioni parziali si recepiscono dai dialoghi, tra cui il motivo di tale fermento: la bomba a idrogeno. È questa la grande e vera protagonista della narrazione, che chiusa in una cassa avanza inesorabilmente verso il suo destinatario. Come il treno, anche la bomba assume spesso una trasfigurazione allegorica di stampo esistenziale: e anche qui è un elemento assimilabile alla morte, che coglie l'uomo inaspettatamente. E le reazioni degli inquilini, di fronte alla prospettiva di

---

<sup>87</sup> D. Buzzati, *Sciopero dei telefoni*, in *Sessanta racconti*, cit. p.228.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

dover ricevere l'ordigno, sono eloquenti: pianti, singhiozzi, bestemmie e sospiri uniti a una disperata autocommiserazione confermano l'analogia bomba-morte, così come il sollievo e il disinteresse generale che coglie la folla nel momento in cui si scopre che il destinatario è un'unica persona. Il potenziale dramma destinato a consumarsi è individuale, incombe sulla vita del singolo.

In un altro celebre racconto buzzatiano, *Appuntamento con Einstein*, il grande tema dell'ordigno atomico è trattato in modo più sottile e allusivo e questa volta bisogna attendere la fine della narrazione perché si manifesti in modo evidente. Il protagonista, presentato già dal titolo, è un personaggio storico: lo scienziato e teorico tedesco Albert Einstein, responsabile all'inizio del Novecento della formulazione della teoria che modifica per sempre l'immaginario contemporaneo: la teoria della relatività generale. In essa Einstein elabora i tradizionali concetti di spazio e tempo liberandoli dal carattere di absolutezza con cui la fisica classica li aveva definiti e risignificandoli invece come grandezze relative al sistema di riferimento e al punto di vista dell'osservatore. Sostiene inoltre la teoria dello spazio curvo, che prevede che lo spazio cambi forma ripiegandosi su sé stesso in base ai corpi che lo attraversano. A queste scoperte viene dedicata la prima parte del testo, di matrice più riflessiva e saggistica, in cui la voce narrante, che in un procedimento metaletterario sembra sovrapporsi a quella dell'autore, medita sul .

«Quando però questi momenti arrivano e quasi da una sottile feritoia il pensiero con una suprema rincorsa passa di là, nell'universo a noi proibito, e ciò che prima era formula inerte, nata e cresciuta al di fuori di noi, diventa la nostra stessa vita; oh, allora di colpo si sciogliono i nostri tridimensionali affanni e ci si sente – potenza dell'uomo! – immersi e sospesi in qualche cosa di molto simile all'eterno<sup>89</sup>. »

Quella di Einstein è una scoperta dai risvolti poco visibili per i più, accessibile solamente alle grandi menti, tuttavia si è dimostrata capace di far crollare ogni convinzione precostituita, cambiando la stessa conoscenza e il mondo intero, e allo stesso tempo permette all'uomo di avvicinarsi all'eterno, alla comprensione di aspetti del mondo e della vita che prima non era riuscito a cogliere. È questo il potere fascinoso della scienza che, anche grazie alla collaborazione della tecnica, permette all'uomo di spingersi oltre i propri limiti, anche se non di rado ciò comporta forti risvolti negativi (la bomba atomica, appunto).

---

<sup>89</sup> D. Buzzati, *Appuntamento con Einstein*, in *Sessanta racconti*, cit., p. 214.

La vicenda ha luogo a Princeton, negli Stati Uniti, dove il fisico risiede davvero a partire dal 1933 quando, ebreo tedesco, vi trova riparo dalle persecuzioni razziali della madrepatria. Qui rifinisce le proprie teorie e tenta di conciliarle con la teoria dei quanti di Plank, risultata fino ad allora incompatibile con la relatività. Al di là della vicenda si tratteggia sullo sfondo, con poche parole, un mondo in cui «fumavano i treni e gli alti forni, o milioni crepavano in guerra o nel crepuscolo dei cittadini gli innamorati si baciavano la bocca<sup>90</sup>»: è l’America degli anni del conflitto mondiale in cui due aspetti opposti della vita, la guerra e l’amore, l’artificiale e il naturale, coesistono e spesso rivaleggiano; accade anche sulla strada percorsa da Einstein, in cui i “globi dell’illuminazione elettrica” vincono contro Venere, il pianeta più luminoso per antonomasia. La modernità, rappresentata da una vicina colonna di benzina, fa da sfondo anche al dialogo con il misterioso personaggio, testimone invece di una tradizione passata e ormai quasi tramontata, quella del fantastico classico. L’uomo è infatti Iblis, un angelo della morte venuto sulla terra a reclamare l’anima dello scienziato, al quale tuttavia concede, su richiesta di Einstein stesso, altri due mesi di vita per permettergli di completare le sue ricerche. L’incontro con il diavolo e il patto stretto con entità diaboliche riecheggia dei modelli letterari fantastici europei, in particolare del *Faust* (1808) di Goethe, basato a sua volta sulla tradizione folklorica tedesca del *Doktor Faust*, un alchimista che cede la propria anima al diavolo in cambio della conoscenza assoluta. Tuttavia in questo caso, il *topos* assume una sfumatura tutta particolare: l’accostamento tra un personaggio storico come Einstein e uno tanto vincolato alla tradizione folklorica e soprannaturale, quasi a estremizzare la contrapposizione tra realtà e irrealtà, crea un effetto grottesco ed ironico. E ciò viene accentuato ulteriormente da una sorta di parodizzazione dello scienziato, uno degli uomini più intelligenti della storia che non comprende, o si rifiuta di vedere, i risvolti negativi dei propri studi (effettivamente Einstein non ha mai riconosciuto la propria responsabilità nella costruzione dell’ordigno nucleare). Il diavolo non è davvero interessato all’anima del fisico, vuole solamente velocizzare l’elaborazione della famosa formula  $E=mc^2$ , la quale avrebbe costituito la base delle future sperimentazioni sulla bomba atomica. Il tema topico dell’inferno si unisce quindi a quelli di scienza e tecnologia, che diventano armi di distruzione volute da entità malvage: la scienza, attraverso il fantastico, diventa

---

<sup>90</sup> Ivi, p. 213.

anticamera dell'inferno, una conoscenza diabolica dominata da forze ctoniche che in qualunque momento può sfuggire al controllo umano. Questo nuovo impiego del patto col diavolo è significativo anche per il discorso sul fantastico: l'*escamotage* tradizionale della rivendicazione dell'anima viene negato, non è reale poiché funge da semplice pretesto per accelerare lo sviluppo scientifico. È una soluzione che si potrebbe ricondurre all'iperfantastico lazzariniano dal momento che un tema obsoleto della letteratura viene del tutto reinterpretato e intenzionalmente utilizzato in chiave ironica.

### 3.1.3. *Sciopero dei telefoni*

La letteratura novecentesca vanta numerosi testi incentrati sul tema del telefono. Si è già accennato nel capitolo precedente ad alcuni usi letterari di questo mezzo di comunicazione (in Proust e nei futuristi) e ai suoi usi angoscianti nel fantastico: nel calviniano *In una rete di linee che si allacciano* (1979) lo squillo del telefono che insegue il protagonista ovunque egli sia è talmente assillante e insistente da diventare una vera e propria persecuzione; in *Any where out of the world* (1985) di Tabucchi, si riporta una telefonata con una silenziosa e misteriosa presenza attraverso un numero che si pensava inesistente. Anche Buzzati si serve spesso della comunicazione telefonica come elemento generatore di ansie e paure. Può anticipare un evento catastrofico, come si è visto in *All'idrogeno*, ma non solo: nel caso di racconti più tardi quali «*Guardi che...*» (1967) o *Chiamate a Tokio il numero 5131313* (1963), il telefono funge da vero e proprio ponte tra il mondo terreno e quello ultraterreno, divenendo un mezzo magico che permette la comunicazione con gli spettri. Nel caso di *Sciopero dei telefoni* è nuovamente l'oggetto tecnologico, con le sue caratteristiche intrinseche, a determinare la struttura della narrazione: si riporta una serie di conversazioni telefoniche, e si sviluppa esclusivamente sulla base di percezioni uditive. Inoltre il telefono assume i caratteri di un vero e proprio luogo poiché funge da ambientazione effettiva della vicenda: è nella quasi astratta linea telefonica che si realizza il contatto tra i personaggi e si sviluppa l'azione.

Come accade anche in altri casi, il titolo rivela già da sé il motivo cardine della vicenda: i telefoni sono in sciopero, hanno smesso di funzionare correttamente. La storia si suddivide in tre sequenze, separate l'una dall'altra tramite delle cesure. La prima



sezione, sintetica e di matrice prettamente introduttiva, approfondisce le premesse della narrazione già esposte dal titolo e introduce la situazione specifica del protagonista: il servizio telefonico rileva delle irregolarità, e per questo la rete delle comunicazioni si trova catapultata nel caos, in cui dominano le sovrapposizioni tra chiamate diverse e la conseguente invasione reciproca delle conversazioni private dei vari utenti. Ed è quello che succede anche al narratore-protagonista, che nel tentativo di chiamare un amico si trova inserito in un «comizio al buio» con perfetti sconosciuti. “Al buio” perché caratteristica intrinseca della comunicazione telefonica è la negazione totale della percezione visiva, peculiarità che, se nella vita quotidiana è ormai accettata come un fatto normalissimo, ora viene sfruttata per creare il perturbante (in modo molto simile ad *All'idrogeno*): l'uomo è cieco di fronte a interlocutori ignoti e non identificabili. Tuttavia a questa altezza del racconto il fatto insolito non viene recepito dagli utenti telefonici come motivo di inquietudine, bensì come occasione di liberazione. La garanzia dell'anonimato permette a ciascuno di abbandonare provvisoriamente ogni ritegno ed ipocrisia e di abbattere per una sera ogni regola e tabù del vivere comunitario, andando a rovesciare i normali rapporti sociali tra gli individui. È una situazione grottesca, o meglio, carnevalesca, nel senso bachtiniano del termine. Tale dinamica si rende particolarmente evidente nella seconda sequenza che si svolge all'insegna della comicità e della leggerezza e che si sviluppa interamente attraverso la descrizione delle sole impressioni uditive del narratore. La conversazione origliata silenziosamente dal curioso protagonista è quella tra due donne, due amiche che parlano di vestiti, maleducatamente interrotte da una voce maschile che si prende gioco di loro senza ritegno. Da questo momento, vengono progressivamente allo scoperto innumerevoli altre voci. Rimangono quasi tutte anonime, eccezion fatta per un avvocato e la sua segretaria, l'identità dei quali viene presto svelata. Il particolare è rilevante per la resa del carnevalesco, poiché tramite questo episodio si sottolinea come l'identità e la posizione sociale di ciascuno risultino del tutto irrilevanti in questo contesto: dal momento che le gerarchie sono abolite, tutti sono posti sullo stesso livello e sono resi indiscriminatamente vittime e autori di impropri, battute di spirito, ammonimenti, persino *avances*. Il senso di uguaglianza e libertà che domina questa parte del testo viene però improvvisamente lacerato nella terza e ultima sequenza, che contiene l'effettivo elemento allarmante del racconto: una voce che dimostra di conoscere i

dettagli più personali della vita di ogni interlocutore. È in questo momento che si manifesta il vero disagio di non poter vedere e identificare chi si nasconde dall'altra parte della cornetta: il festoso e libertino rovesciamento è possibile finché tutti si trovano allo stesso livello di anonimato e ignoranza l'uno dell'altro; si trasforma invece in inquietudine nel momento in cui si manifestano delle disparità su questo piano e qualcuno si dimostra in possesso di mezzi che rendono tutti gli altri estremamente vulnerabili. La voce misteriosa è il vero e proprio elemento fantastico della vicenda, e non solo per il fatto che sappia l'identità delle persone, ma anche e soprattutto per il livello di intimità dei dettagli della loro vita che egli dimostra di conoscere: la piccola lenticchia della signora Clara, il mal di testa di Giorgio e il fatto che stia fumando (e cosa stia fumando) proprio mentre stanno parlando. La presenza che si fa largo tra i fili del telefono spaventa, sembra che li stia osservando uno a uno, contemporaneamente. Tuttavia l'angoscia non è una condizione permanente per i partecipanti al convivio. Il fantastico sfocia nel neofantastico, lo strano viene accettato e le persone accolgono la presenza della voce onnisciente e, anzi, ne sono entusiasti. E proprio grazie al misterioso spirito avviene un'ulteriore trasformazione dell'atmosfera generale: se in un primo momento prevalgono l'ostilità e lo sbeffeggiamento reciproco, seguiti dall'inquietudine per l'improvvisa novità, ora, forse per accettazione della propria vulnerabilità, o forse per una misteriosa suggestione dell'ignoto ed enigmatico uomo, il gruppo appare regolato da un'amichevole serenità e da un comune sentimento di fratellanza. E quando la peculiare festa giunge alla fine, il curioso narratore che fino ad ora è rimasto ad ascoltare in completo silenzio viene interpellato dall'entità onnisciente, che dimostra di essere stata sempre consapevole anche della sua presenza. Con questa ultima e inaspettata nota finale si chiude l'azione, e lascia spazio ad un finale ricco di interrogativi e perplessità sulla vicenda appena conclusasi.

«Chi era? Un angelo? Un veggente? Mefistofele? O lo spirito eterno dell'avventura? L'incarnazione dell'ignoto che ci aspetta all'angolo? O semplicemente la speranza? L'antica, l'indomita speranza la quale si va annidando nei posti più assurdi e improbabili, perfino nei labirinti del telefono quando c'è lo sciopero, per riscattare la meschinità dell'uomo?<sup>91</sup>»

---

<sup>91</sup> D. Buzzati, *Sciopero dei telefoni*, cit., pp. 330-331.

Secondo un gusto metaletterario comune in Buzzati, la voce del narratore-protagonista sembra sovrapporsi a quella dello scrittore stesso, e cerca di carpire attraverso una lunga serie di domande il possibile significato dell'esperienza. Si apre un ventaglio di opzioni interpretative che testimoniano la polisemia del racconto e che confermano la possibilità di spiegare il testo in chiave allegorica, ma nessuna delle ipotesi può in realtà ottenere conferma: le domande insistite hanno il solo effetto di dilatare il senso di impossibilità di dare una sola lettura e l'unica verità che persiste è quella del dubbio e della paura. A chi o a che cosa appartenga la voce al telefono non è rilevante, perché la storia è destinato a concludersi senza risposte, lasciando il lettore sospeso in un'allegoria vuota.

#### 3.1.4. *Il problema dei posteggi e La peste motoria*

L'immagine dell'automobile, lo si è visto, è emblematica nel Novecento. È l'oggetto tecnologico che caratterizza il secolo, a partire dai primi decenni, quando si afferma come simbolo della cultura e della produzione di massa, fino alla postmodernità, quando ancora si rivela un oggetto cardine all'interno dell'immaginario consumistico occidentale. Buzzati si dimostra consapevole di tale potenza simbolica del mezzo di trasporto e dedica all'argomento un'ampia parte della propria produzione narrativa. Sono numerosi i racconti in cui compaiono automobili inquietanti: spesso figurano come nuovi oggetti del desiderio sfrenato dell'uomo contemporaneo, capaci addirittura di condurre alla follia o alla malattia come accade in *Suicidio al parco* (1966), in cui il desiderio per l'«emblema [...] delle codificate felicità dei giorni nostri<sup>92</sup>» sfocia nell'ossessione e diventa una vera e propria “malattia dell'auto”; in *I due autisti* (1966) il carro funebre che viaggia in autostrada trasportando la madre morta dell'autore diventa punto di partenza per una meditazione sul rapporto madre-figlio, e sui rimorsi e rimpianti di quest'ultimo. E non è solo l'automobile ad essere soggetta a tale letterarizzazione da parte di Buzzati, ma anche tematiche ad essa collegati assumono di frequente connotati conturbanti: le infrastrutture iniziano a farsi largo all'interno del repertorio buzzatiano (ne *L'inaugurazione della strada*, 1958); il traffico, importante conseguenza del crescente utilizzo dell'auto, compare nel capitolo *Un*

---

<sup>92</sup> D Buzzati, *Suicidio al parco*, in D. Buzzati, *Il colombre e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1966, p. 251.

*servizio difficile* del già citato *Viaggio agli inferni del secolo* come elemento caratteristico della città infernale; in un altro capitolo, *Belva al volante*, si estremizzano gli effetti dell'attività della guida sulla personalità dell'uomo, le esaltazioni e le sfuriate esagerate provocate dalla "droga" automobilistica.

Anche in *Sessanta racconti* sono contenuti alcuni degli esempi più significativi dell'utilizzo inquietante del tema: *Il problema dei posteggi* e *La peste motoria*. «Possedere un'automobile è una bella comodità, certo. Non è però una vita facile.<sup>93</sup>» esordisce il narratore de *Il problema dei posteggi*. Questo incipit è significativo perché riassume in sé il rapporto complesso con la tecnologia su cui si basano i testi fantastici dell'autore bellunese, costruito sull'opposizione tra situazioni di piacere e situazioni di turbamento. Si è già incontrato questo accostamento antitetico in *Qualcosa era successo* e *Direttissimo*, in cui non si nega la comodità che certe tecnologie portano all'umanità, né si trascura il grande fascino che esse esercitano sull'uomo; tuttavia queste premesse sono presto destinate a essere capovolte tramite ironia o la presentazione di situazioni paradossali che denuncino l'illusorietà di tali *comfort*. Così qui già nell'incipit si rende immediatamente chiara la contraddizione tra i due aspetti della convivenza tra uomo e macchina.

L'azione del racconto verte attorno all'avventura del narratore-protagonista alle prese con il problema del parcheggio in una grande città. La ricerca di uno spazio libero in cui parcheggiare la propria vettura è il motore della vicenda, ma non è tema esclusivo della narrazione: le tematiche a esso associate sono numerose e tutte estremamente significative nell'ambito della riflessione sulla contemporaneità e sul suo rapporto con la tecnologia. Prima di tutto, la necessità dell'uomo di girare in lungo e in largo le vie cittadine alla ricerca di un posteggio diventa anche espediente per osservare la metropoli dal basso, dal particolare punto di vista di un guidatore. Della città come cronotopo si è già parlato nel capitolo precedente, ma qui è importante notare che quella che ci viene presentata è una città specificatamente "automobilistica", che si identifica come una delle tante sfaccettature del multiforme spazio urbano. È questa una città «fatta di cemento e ferro, tutta fatta a spigoli duri che si innalzano a picco e dicono: qui no, qui no<sup>94</sup>», complessa e labirintica nella sua organizzazione, caotica e affollata, come dimostrano l'infinita quantità delle macchine in circolazione, l'estrema lunghezza delle

---

<sup>93</sup> D. Buzzati, *Il problema dei posteggi*, in *Sessanta racconti*, cit., p.356.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

vie ricolme di automobili parcheggiate, nonché i camion strombazzanti nell'ingente traffico cittadino. Questa deve inoltre coesistere con la città "storica": per non compromettere la monumentalità delle strade antiche ci si serve di una severa e poco intuitiva regolamentazione stradale e di innumerevoli tipi di limiti e divieti, di cartelli e segnalazioni difficili da seguire. Tutto ciò concorre a creare un senso di profonda angoscia nel narratore. Il caos che si crea tra le strade urbane, unito alla frustrazione per la mancanza di parcheggi, getta il protagonista in un'angoscia profonda: la città stessa è quindi realizzatrice di un perturbante neofantastico, in cui la quotidianità risulta fucina di inquietudini e ansie, anche senza l'intervento di artifici fantastici.

Un altro tema strettamente interconnesso allo spazio cittadino è il rimpianto per un tempo passato che si connota come migliore rispetto al presente.

«Sarà vero? O sono solo leggende, le fantastiche fole che l'uomo costruisce quando sulla casa sua la mestizia scende ed è bello immaginare che non sempre la vita sia stata spinosa come oggi, ma ci fosse requie e sere limpide?<sup>95</sup>»

La vorticoso città contemporanea viene contrapposta a quella appartenente a un passato indefinito, percepito quasi come leggendario, in cui la vita procede semplice e serena: quest'ultimo è un contesto precedente all'industrializzazione massificata dei primi anni del Novecento, in cui ancora la tecnologia non pervade interamente le vite degli uomini (segno ne sono anche le stelle, ancora visibili e non coperte dall'illuminazione artificiale o dallo smog) una sorta di primitiva "età dell'oro" per le poche automobili esistenti, che possono circolare agevolmente e liberamente in città. È un tempo migliore anche per la stessa natura umana, in cui domina un «animo quieto<sup>96</sup>» andato completamente perduto nella modernità, nella quale invece la vita è una battaglia: al pacifico e naturale passato si sostituisce la città di ferro e cemento, in cui gli uomini hanno perso la propria umanità e hanno sostituito con la pietra quello *strumento démodé* che è ormai il cuore. L'insistita opposizione tra un passato sereno e felice e un presente opprimente, degenerato e sofferente cela anche in certa misura il sentimento leopardiano della consapevolezza dell'irraggiungibile felicità umana, spesso presente in filigrana nelle opere di Buzzati e che di frequente va di pari passo con il tema dell'attesa e della vita. L'uomo ha perso la sua facoltà di essere felice anche a causa del progresso

---

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

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

e della tecnologia, che, pur utile e confortevole, non è in grado di porre rimedio alla perenne insoddisfazione umana e anzi, contribuisce a cambiare in peggio l'essere umano, acuendone l'infelicità.

All'interno del racconto si fa largo un altro argomento caro alla produzione buzzatiana, quello del lavoro burocratico e d'ufficio. È questo un motivo secondario ne *Il problema dei posteggi*, ma continuamente portato alla luce nel corso della narrazione: il protagonista si trova a dover intraprendere questa impresa impossibile con l'unica finalità di recarsi al lavoro, obiettivo condiviso da tutti coloro che vede formicolare per le strade di prima mattina, impazienti di accedere alla loro prigione quotidiana.

«Seduti ai tavoli e ai dischetti dattilografici, un poco curvi, ahimè, guardateli fra poco, migliaia e migliaia, consternante uniformità di vite che dovevano essere romanzo, azzardo, avventura, sogno, ricordate i discorsi fatti da ragazzi al parapetto dei fiumi che di sotto andavano verso gli oceani?<sup>97</sup>»

Così il narratore commenta in poche righe la situazione lavorativa contemporanea, caratterizzata dal conformismo e dall'oppressione dell'individualità a favore di un'ideale imprecisato di progresso. È una situazione tragica, che impedisce all'uomo di adempiere al proprio slancio vitale, il quale lo chiamerebbe a compiere esperienze eccezionali, non a sedere nella monotonia lavorativa. L'alienazione è un tema battuto da Buzzati, in particolare quella dovuta alla piattezza del lavoro d'ufficio che spesso risulta pesante anche per lui, presso la redazione del «Corriere della Sera» (problema che descrive in *L'alienazione*, in cui lui stesso si trova a subire un vero e proprio sdoppiamento di persona). E l'implicita critica si estende ad un livello più ampio: quella qui rappresentata è la vita di quella categoria sociale cui appartengono le persone che non trovano parcheggio nemmeno nelle autorimesse, perché già al completo a causa dei loro superiori, ingegneri, avvocati, conti e professori, che sorpassano i semplici dipendenti in nome del loro posizionamento in società.

È forse intravedibile in tutto ciò anche un sostrato allegorico che rimanda alla vita e alle problematiche esistenziali ad essa connesse: l'inutile ricerca di qualcosa che si desidera, di cui ci si sente di aver bisogno, ma che non si riesce a raggiungere per motivi che prescindono dalla nostra volontà. L'automobile funge quindi in questo racconto da motore e ingrediente cardine della narrazione, su cui si innestano una serie di riflessioni

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 357.

e di elementi sconvolgenti collaterali, ma è anche foriera di una serie di altri significati. Prima di tutto è sottolineata la pervasività del mezzo di trasporto nella vita dell'uomo: il personaggio che decide di andare a lavorare in macchina, deve necessariamente alterare la propria *routine* in funzione di tale scelta e svegliarsi alle sei e mezza, dettaglio che accenna a quanto una tecnologia del genere possa influire sulle abitudini di chi se ne serve; la preoccupazione per il parcheggio affligge il protagonista, diventando il punto fisso e l'ossessione della sua giornata, impedendogli di recarsi al lavoro per tempo e di assolvere al suo dovere senza continue interruzioni. L'automobile diventa inoltre rappresentazione dello *status* dell'individuo che la possiede nel momento in cui la piccola utilitaria del narratore si trova a parcheggiare accanto ad una «gigantesca vettura americana bianca e rossa, vero oltraggio alla miseria<sup>98</sup>», simbolo per giunta dell'americanismo dilagante nel periodo del *boom*. Infine l'automobile è in questo caso anche l'oggetto in cui si rendono visibili gli elementi marcatamente fantastici della narrazione: nello stesso episodio dell'incontro con l'auto americana, la macchina del protagonista sembra animarsi e collabora con lui per infilarsi nel posteggio e si contorce e «tiene il fiato<sup>99</sup>», accorciandosi e assottigliandosi. Ed è infine con le fattezze di un essere vivente che il protagonista la abbandona nel deserto, dove l'autista esasperato l'ha condotta con l'obiettivo di separarsene definitivamente. È un addio commosso, colmo di malinconia, velato da una nota sarcastica e amaro per l'inconfutabile sconfitta della piccola utilitaria. Si rende esplicito anche un sentimento di dolce affetto tra l'uomo e la macchina accentuato dal fatto che quest'ultima assuma connotazioni femminili: accade spesso in Buzzati che emerga un'immagine di auto-donna, oggetto delle attenzioni degli uomini e piegata alle voglie maschili per poi essere abbandonata una volta diventata vecchia («Perdonami se ti abbandono qui [...]. E tu sei vecchia e brutta, scusa la sincerità, ormai nessuno ti vorrebbe<sup>100</sup>»)<sup>101</sup>. Le preoccupazioni per le sorti della macchina e per il rischio che venga divorata dalle iene concludono così il processo di animazione della malmessa utilitaria.

Questo fenomeno di animazione dell'inanimato assume un'importanza ancor più marcata nel secondo testo di materia automobilistica qui considerato, *La peste motoria*,

---

<sup>98</sup> Ivi, p. 358.

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

<sup>100</sup> Ivi, p. 361.

<sup>101</sup> M. Polesana, *Buzzati e l'animazione degli oggetti: dai mobili alle automobili*, «Studi buzzatiani», n. 2, 1997, pp. 93-111.

pubblicato per la prima volta nel numero del 9 dicembre 1956 del «Corriere della Sera». In questo caso la vitalità delle automobili è da subito dichiarata: si dimostrano infatti in grado di contrarre malattie. E l'infermità chiamata in causa è quella che storicamente più di tutte ha afflitto l'umanità e che da sempre esercita un fascino particolare sulla letteratura, la peste, in questo caso specifico fatta originare da un generale Sudamerica. I fattori di inquietudine sono tutti piuttosto espliciti e risiedono nell'animazione di un oggetto inanimato, nella malattia misteriosa che viene da lontano e nella pestilenza, temi che rientrano tutti nel canone del racconto fantastico tradizionale: si trova l'idea dell'epidemia che viaggia con i nuovi mezzi di trasporto già nella primissima testimonianza di macchine perturbanti, ovvero nel già citato *Train 018* del 1891 di Marcel Schwob, in cui il treno porta con sé un'epidemia di colera blu. Nel caso de *La peste motoria* tuttavia queste suggestioni sono ricombinate secondo un gusto del tutto contemporaneo e buzzatiano. Qui infatti la malattia non è solamente trasportata dall'automobile, simbolo tecnologico per eccellenza degli anni Cinquanta del Novecento, ma la colpisce direttamente.

Il narratore, lavoratore in un'autorimessa, vede per primo l'effetto della malattia su uno dei suoi "pazienti": uno strido infernale proveniente dal motore, quasi stesse macinando sassi. Da quel momento, non passano molte settimane affinché l'epidemia si renda evidente, con i conseguenti disagi che purtroppo l'umanità di oggi conosce molto bene: le strade rimangono deserte per evitare i contagi, così come tutti i luoghi in cui più individui motori possono entrare in contatto, senza contare i problemi di piccoli atti criminali dettati dal disagio delle automobili malate (furti, denunce false, negazione della propria malattia). Il testo riecheggia anche la descrizione della pestilenza manzoniana, con le automobili malate raccolte nel lazzaretto e quelle inutilizzabili (in altre parole, morte) date alle fiamme<sup>102</sup>. Tuttavia anche questo modello viene sovvertito e parodizzato dal momento che viene necessariamente meno la drammaticità profonda delle pagine manzoniane: non è di perdite umane che si parla nella storia, ma della morte di oggetti già di per sé inanimati, sottoposti a un esagerato coinvolgimento emotivo da parte dei loro proprietari. Le vetture sono diventate ormai una tale parte della vita umana da essere ad essa del tutto assimilata: l'automobile diventa qui quasi una vera e propria donna, oggetto di affetti sinceri del guidatore, viva, con una «cara

---

<sup>102</sup> A tal proposito si segnala l'articolo D. Dalla Gasperina, *Buzzati e Manzoni*, in «Italianistica», n. 5, 1976, pp.486-491.



voce<sup>103</sup>» che le appartiene e la contraddistingue, e che, nel momento in cui viene data alle fiamme, si trasforma in un urlo capace di convogliare tutta l'umanissima sofferenza recatale da una tale indicibile tortura.

Nei racconti di Buzzati si può assistere in realtà a una duplice metamorfosi, dettata in entrambi i casi da un eccessivo legame affettivo con questa specifica tecnologia: in narrazioni come quelle appena analizzate la macchina diventa uomo, ma esiste anche il processo opposto, dell'uomo che diventa macchina, come accade ad esempio nel già citato *Suicidio al parco*, in cui una donna si trasforma in automobile per soddisfare la “malattia dell'auto” del marito. Nella realtà fantastica e tecnologica creata da Buzzati, artificiale e naturale entrano ancora una volta in contatto, questa volta quasi simbiotico poiché i confini tra natura e artificiale diventano labili e sfocati.

Ciò non accade esclusivamente nella letteratura buzzatiana: la malattia che affligge l'auto torna anche in *Cledonia rapida* di Primo Levi, in cui un parassita che attecchisce sulle automobili riesce addirittura a trasmettersi direttamente dalla vettura agli esseri umani. È un salto ulteriore rispetto a quello de *La peste motoria*: in Buzzati la macchina è animata e contrae un morbo affine ad una malattia umana, che tuttavia all'uomo non può trasmettersi; in Levi questa distinzione viene meno e la macchina e l'uomo si trovano a condividere non solo la qualità vitale, ma anche caratteristiche biologiche simili, dal momento che entrambi possono soffrire della stessa malattia. La relazione tra uomo e macchina diventa sempre più profonda e preoccupante nell'immaginario letterario, indirizzandosi progressivamente e in tutto e per tutto alla simbiosi.

## 3.2. Verso la fantascienza

### 3.2.1. *Era proibito*

I racconti analizzati fino a questo momento sono caratterizzati da un elemento spiccatamente tecnologico che si rivela centrale dal punto di vista tematico e/o strutturale; *Era proibito* invece sposta la questione del rapporto tra tecnica e letteratura su un piano più generale, quasi astratto, fatto di idee e di principi.

---

<sup>103</sup> D. Buzzati, *La peste motoria*, in *Sessanta racconti*, cit., p. 421.

Questo testo inoltre accenna ad uno spostamento del discorso sul rapporto tra fantastico e tecnologico verso la fantascienza. Nel saggio *Fantascienza. Storia, scienza, visione* (1977) gli studiosi Sholes e Rabkin catalogano come fantascientifico un intero filone tematico dedicato alle società degenerate dal punto di vista sociale, politico e, soprattutto tecnologico. È questa la linea letteraria detta *distopia*, che sovverte la tradizionale utopia e che proietta in un futuro più o meno prossimo le tendenze del presente che vengono percepite come problematiche<sup>104</sup>. Nel ventesimo secolo, in una società guidata e ordinata dalla scienza in modo sempre più pervasivo e che vede l'avanzamento della tecnologia in ogni ambito della vita umana, si ricorre spesso alla distopia: esemplari sono negli anni Venti le opere di Karel Čapek, e successivamente, tra gli anni Trenta e Quaranta, i grandi capolavori del genere, come *Il mondo nuovo* (1932) di Aldous Huxley e *1984* (1949) di George Orwell<sup>105</sup>. Un'altra distopia fondamentale anche per le sue assonanze con quella buzzatiana è descritta in *Fahrenheit 451* (1953) di Ray Bradbury, in cui si ritrae una società ostile e brutalmente repressiva nei confronti dei libri e della cultura. Anche nella realtà descritta in *Era proibito* l'ideale di progresso prende definitivamente il sopravvento e assurge a fondamento etico della società implicando addirittura pesanti limitazioni alla libertà personale dei cittadini: nonostante non si possa ancora considerare un testo propriamente fantascientifico, presenta notevoli analogie con la distopia e può perciò essere considerato un primo indizio dell'interesse buzzatiano per la fantascienza.

Come spesso accade nei *Sessanta racconti*, la vicenda viene collocata in un luogo indefinito nel tempo e nello spazio: in un Paese sconosciuto e in un tempo altrettanto incerto, vige un divieto assoluto e universale che proibisce categoricamente l'esercizio o la fruizione della poesia. La censura è un tema frequente nella letteratura del Novecento, soprattutto dopo l'esperienza dei governi totalitari: Buzzati stesso vive in prima persona l'imposizione di divieti di espressione durante il periodo di giornalismo praticato sotto il regime fascista, e non a caso l'argomento torna spesso nelle sue opere. Un esempio significativo interno alla raccolta è *La parola proibita*, in cui per i cittadini di un luogo imprecisato è impossibile pronunciare, o addirittura percepire, la parola "libertà", eliminata dai poteri vigenti perché considerata superflua e pericolosa. Soggiace a quest'ultimo testo una severa critica del conformismo e della piatta adesione

---

<sup>104</sup> Sholes, Robert, Rabkin, Eric S., *Fantascienza. Storia, scienza, visione*, cit., pp. 248-251.

<sup>105</sup> Ivi, pp. 42-54.

al pensiero dominante, fenomeno tipico dell'“età delle masse” della prima metà del Novecento. È una critica che si ritrova anche in *Era proibito*: la distopia qui rappresentata nega l'esistenza di tutto ciò che non risulti direttamente funzionale a un unico obiettivo, il progresso del consorzio umano, e ciò implica la necessaria repulsione di quegli elementi «insidiosi per l'interesse collettivo<sup>106</sup>», rappresentanti di istanze interiori, emotive e individuali.

«Entro i limiti consentiti restano, come si sa, alcuni inni incitanti per l'appunto alle grandi opere di profitto nazionale, inni passati al vaglio della nostra benemerita censura. Ma si possono dire poesie? No, per fortuna. Essi fortificano l'animo del lavoratore senza aprire il varco alle peccaminose intemperanze della fantasia. Possono esservi da noi, per fare un tipico esempio, dei cuori afflitti dalle cosiddette pene d'amore? Si può ammettere che nel nostro mondo, consacrato alle opere concrete, lo spirito si perda in esaltazioni prive, come ognuno deve riconoscere, di qualsiasi utilità pratica?<sup>107</sup>»

È quindi un contesto che presenta caratteristiche non troppo dissimili alla moderna società industrializzata, in cui scienza e tecnica sembrano prevalere sull'espressione artistica, tuttavia il problema viene qui presentato in modo estremo: in nome dello sviluppo industriale e del progresso, la scienza assurge a principio dominante della società e determina la fine totale della fantasia e della poesia. Tuttavia alcune espressioni realistiche «senza aggiunte o infingimenti<sup>108</sup>» sono occasionalmente ammesse ed è dunque una precisa tipologia di arte ad essere respinta, ovvero quella che non rappresenta la realtà così com'è, ma ne contamina i caratteri con liricità, sentimentalismo e irrealtà. È quindi possibile intravedere in tutto ciò una riflessione metaletteraria sul fantastico, che assiste alla propria atrofia nel mondo contemporaneo: l'esercizio della fantasia non è più possibile e può essere solamente oggetto di rimpianto.

Inoltre la denuncia alla condizione intellettuale dei contemporanei non è in questo caso velata: il divieto di esercitare una l'attività poetica risulta solo un «insensibile disturbo<sup>109</sup>» agli occhi di un'umanità che ha già «democraticamente<sup>110</sup>» deciso da tempo di respingere la poesia e di devolvere le proprie attenzioni all'industria, ai numeri

---

<sup>106</sup> D. Buzzati, *Era proibito*, in *Sessanta racconti*, cit., p. 362.

<sup>107</sup> *Ibidem*.

<sup>108</sup> *Ivi*, pp. 364.

<sup>109</sup> *Ivi*, pp. 363.

<sup>110</sup> *Ibidem*.

e alle scienze. Si stravolge in questo senso anche il concetto di “democrazia” che, se per Buzzati autore corrisponde al rispetto del prossimo, o per lo meno del suo pensiero (come afferma nei *Dialoghi con Yves Panafieu*<sup>111</sup>), qui si estremizza a un assecondamento cieco del pensiero della maggioranza e all’oppressione feroce di qualsiasi altra opinione. Ed è sempre secondo questo principio che le angherie dei cittadini contro i compaesani poeti sono viste come giustissime e, al limite, motivo di grasse risate anche da una delle cariche governative più alte, l’onorevole “ministro del Progresso” Montichiari.

Il racconto però non si limita alla pessimistica denuncia: è una storia di rivalse della poesia stessa, che inizia rivendicare il proprio prestigio precisamente a partire dalla dimora un politico tanto illuminato, positivista, e spregiudicato nella sua avversione all’arte. E per fare ciò la poesia si serve della luna, elemento quasi magico del testo: la figlia dell’onorevole osserva il paesaggio serale da essa illuminato, o meglio, *ascolta* la poesia di un tale spettacolo. L’episodio è sufficiente a fare crollare le convinzioni di Montichiari sull’effettiva possibilità di separare uomo e poesia: lui stesso si rende conto di percepire una «ingrata sensazione<sup>112</sup>» guardando il satellite e per questo prova a rifugiarsi tra le mura del ministero, luogo di ragione e di giustizia. Torna l’opposizione tra la luce degli astri e quella artificiale dei lampioni: anche qui la luce elettrica sembra prevalere su quella naturale della luna, quasi una raffigurazione concreta del conflitto tra tecnica e natura su cui si incardina la vicenda. Ma è solo un’apparenza: tra i muri del ministero, la luce della luna riesce a penetrare attraverso le finestre, e allo stesso modo vi penetra la poesia, attraverso un membro del ministero stesso. E infine, ecco ripresentarsi il presagio catastrofico dello squillo di non uno, ma innumerevoli telefoni: la disgrazia arriva sotto forma di rivoluzione. Gli uomini si riappropriano del proprio rapporto con la poesia e rinnegano simbolicamente la modernità spegnendo i lampioni e presentandosi a cavallo, con torce e trombe, in una chiara rievocazione di un tempo in cui la tecnica e il progresso non si erano ancora affermati. Ed è così che avviene la riscossa della poesia, con una forte ripresa del passato, al chiaro di luna.

---

<sup>111</sup> Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, cit., p. 98.

<sup>112</sup> D. Buzzati, *Era proibito*, cit., p. 366.

### 3.2.2. 24 marzo 1958 e *Il disco si posò*

La luna ci introduce a un altro argomento centrale per Buzzati, tra i più frequenti della sua produzione, il cosmo.

«Io personalmente non credo che ci siano altre creature simili all'uomo nell'universo. È una opinione del tutto personale e gratuita, ma che deriva dalla concezione che io ho dell'uomo, che per me è una straordinaria e quasi incredibile malformazione della natura.<sup>113</sup>»

Così parla l'autore bellunese nella sua intervista con Yves Panafieu. È un'indicazione anti-antropocentrica fondamentale per comprendere l'utilizzo che Buzzati fa della fantascienza, che nelle sue opere appare tutta dedicata proprio alla denuncia della presunzione umana. L'intreccio nella fantascienza tra tecnica umana e spazio extraterrestre si dimostra ideale alla rappresentazione della limitatezza dell'umanità, che di fronte al contatto con la vastità dell'universo si svela in tutta la sua piccolezza e si vede costretta a ridimensionarsi.

Soprattutto tra gli elzeviri del «Corriere della sera» si possono individuare almeno una trentina di apologhi, racconti e prose satiriche, in cui il tema viene declinato secondo i principi dell'antifrase, dello straniamento e del rovesciamento: si contano innumerevoli personificazioni di astri e pianeti, come accade in *L'ingombro* (1959) in cui gli esseri umani, convinti di essere i più evoluti dell'universo, sono in realtà semplice pulviscolo nell'occhio del "Padre Sole" o in *E dopo?* (1959), un dialogo tra la Terra e la Luna in cui si abbattono le pretese di conquista universale degli uomini; in altri casi i protagonisti sono animali, come in *Per conto di Laika* (1957); altri ancora presentano un carattere più riflessivo come *Contro le stelle* (1956) e *Sulla Luna* (1959), anticipatori dell'allunaggio e accusatori dell'inappagamento umano anche di fronte a un tale traguardo<sup>114</sup>.

Queste tematiche compaiono anche nei *Sessanta racconti*, in particolare in due testi comparsi per la prima volta ne *Il crollo della Baliverna* che ci introducono in tutto e per tutto alla materia fantascientifica, *24 marzo 1958* e *Il disco si posò*.

---

<sup>113</sup> Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, cit., p. 5.

<sup>114</sup> A proposito delle opere spaziali buzzatiane si segnalano A. Grandelis, *Il telescopio della letteratura*, cit., e R. Maggiore, *Le operette lunari di Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», n. 18, 2013, pp. 43-62.

Buzzati parla spesso di esplorazione spaziale, ricollegandosi direttamente alle vicende reali che vedevano Russia e Stati Uniti protagonisti della competizione per la conquista dell'universo. Si trovano elzeviri dedicati ai grandi astronauti degli anni Sessanta (Gagarin, Shepard, Glenn, Tereškova), che dimostrano grande consapevolezza della cesura che tali imprese comportano nella storia dell'umanità e dal punto di vista culturale: il superamento della frontiera spaziale implica che un intero immaginario letterario legato al cosmo entri a far parte delle competenze della scienza, e perda perciò parte del suo irresistibile mistero. In *24 marzo 1958* Buzzati si dimostra capace di anticipare tutto ciò tramite la narrazione di tre immaginari tentativi fallimentari di conquista dello spazio. Già dal titolo si percepisce il cambio di registro rispetto agli altri testi buzzatiani fin ora analizzati, a partire dal fatto che la vicenda è accuratamente collocata nel tempo. La voce narrante dichiara con precisione ognuna delle date fondamentali allo sviluppo dell'avvenimento: la storia viene raccontata a posteriori, nel 1975, una ventina di anni dopo l'inizio delle spedizioni susseguitesesi tra il 1955 e il 1958. Un altro elemento originale risiede nella scelta dei protagonisti, che non corrispondono più al narratore o ad altri individui umani, ma a delle macchine, per la precisione tre satelliti. Il primo, "Hope", a forma di tozza matita d'argento, è rappresentato con cinica ironia: il suo lancio permette agli uomini di dimenticare la loro malvagità e la propria infelicità, ma è contemporaneamente simbolo dell'avidità umana che non si appaga dei propri confini e che deve sempre spingersi oltre, verso quello che in realtà si rivela essere un fallimento. Il satellite rimane appeso al cielo, bloccato in un moto perpetuo attorno alla Terra assieme ai cadaveri dei propri passeggeri. Il secondo lancio risale al 1957 (che corrisponde all'anno di lancio reale del russo Sputnik) e porta un nome indicativo della sua forma ovale, "Lois egg". È ancora più grande del primo, di circa quattro volte, simbolo dell'ossessione dell'uomo per l'autosuperamento. E come se ciò non bastasse, è nato in concorrenza con l'ultimo satellite, in una corsa alla conquista dello spazio celeste destinato a rivelarsi inutile. L'ultimo lancio citato è quello del "Faith", a strisce gialle e nere, e la data, oltre a dare il nome al titolo, corrisponde a un'occorrenza reale, ovvero l'entrata nell'orbita terrestre del primo satellite artificiale lanciato dagli Stati Uniti, l'Explorer 1.

I diversi satelliti prodotti dalla più avanzata tecnologia possibile, si trovano a soffrire la stessa sorte e all'interno di ognuno di essi è contenuto il prezzo che l'umanità

ha dovuto pagare per compiere questo inutile passo, ovvero i corpi degli astronauti, i “pionieri” destinati a girare perpetuamente attorno alla Terra. Tuttavia le spedizioni non sono state completamente prive di frutti: poco prima della loro avaria, da Lois e Faith arrivano due enigmatici e parziali messaggi radio che testimoniano uno strano suono e una località misteriosa, immediatamente interpretata dagli uomini come il Paradiso. Ma come spesso succede nella fantascienza, l’uomo non è in grado di metabolizzare la vastità o la qualità di informazioni a cui approda: nel momento in cui la tecnica concede all’umanità di conoscere e raggiungere il Paradiso, la società cambia nel profondo e si verifica una rivoluzione spirituale e religiosa tale da essere paragonabile solamente all’effetto della nascita di Cristo. La conquista del cosmo e l’ambizione umana di conoscenza si intrecciano all’idea leopardiana dell’impossibilità della felicità umana, assumendo connotazioni esistenziali: per quanto scienza e tecnica permettano all’uomo di superare sé stesso, c’è sempre la prospettiva di qualcosa di più grande, e quindi una perenne ricaduta nell’insoddisfazione. In questo caso l’uomo sa e conosce, ma quella che ottiene è una conoscenza tutt’altro che rassicurante perché porta con sé la consapevolezza della limitatezza e dell’imperfezione dell’umano. Il fatto che esistano entità ancora più perfette (gli angeli e l’Empireo, così come li ha descritti Dante Alighieri) alle quali l’essere umano non può equipararsi ha fatto perdere agli uomini la loro energia, la loro spinta vitale, il loro «sale della vita<sup>115</sup>»: la scoperta azzerò il desiderio di esplorare, e confina l’uomo sulla «pulce delle pulci disseminate nell’Universo<sup>116</sup>».

«Di qui pure la nostra afflizione. Perché quella è la Rocca del Cielo, il Regno del Trionfo Eterno, l’Empireo, il Divino Eliseo. Ma è anche l’ultima nostra frontiera, che ci sbarra la strada; e noi siamo uomini vivi! Diciamo, con sincerità: una cupola di ferro e macigno non potrebbe essere più pesante (più pesante del Paradiso). È bestemmiare questo?<sup>117</sup>»

La commistione di sacro e profano si ripresenta nel secondo racconto preso in considerazione, *Il disco si posò*. Qui l’incontro col cosmo avviene sulla superficie terrestre: due alieni, incuriositi dalle croci disseminate in tutto il mondo, atterrano col loro disco volante sul tetto di una chiesa per chiedere spiegazioni. Buzzati ammette

---

<sup>115</sup> D. Buzzati, *24 marzo 1958*, in *Sessanta racconti*, cit., p. 244.

<sup>116</sup> *Ibidem*.

<sup>117</sup> *Ibidem*.

nella stessa intervista sopracitata di credere nella possibilità che esistano altre forme di vita nell'universo, e spesso usa tematiche marziane all'interno dei propri testi: qui, come nel racconto precedente, il tema viene volto alla riflessione sulla condizione umana e si dimostra un'occasione per un ragionamento sulla religione cristiana.

La scena è ambientata presso un paese di campagna, in una sera silenziosa, in cui dominano la calma e la pace. Tutto è addormentato e gli spiriti dal passo felpato rendono l'atmosfera quasi magica: rappresentanti del fantastico classico ormai sorpassato, non sono loro gli elementi perturbanti della vicenda, ma costituiscono un dettaglio descrittivo a sé stante, in qualche modo anticipatorio dell'intervento imminente di qualcosa di più strano. L'UFO infatti si inserisce nel quadro poche righe dopo, in modo altrettanto silenzioso, senza turbare la quiete generale. «Come colomba<sup>118</sup>», la «lenticchia mastodontica<sup>119</sup>» si posa con fare aggraziato e delicato. Il primo e unico testimone della vicenda è un chierico, don Pietro, che dimostra un'incredibile impassibilità di fronte allo spettacolo, sebbene si armi di fucile (che ironicamente il parroco tiene a portata di mano).

I due extraterrestri, descritti nella loro fisicità con un'incertezza che dona credibilità alla testimonianza indiretta, si fanno portavoce di una realtà completamente diversa da quella terrestre: la loro specie è stata in grado di rispettare il divieto divino di consumare il frutto della conoscenza, per giunta senza difficoltà. Dal confronto ironico tra i visitatori celesti e l'uomo consegue il radicale ridimensionamento di quest'ultimo, cui don Pietro prova a supplire con la convinzione che l'uomo sarebbe in realtà più caro a Dio di quelle creature perfette:

«Dio preferisce noi di certo! Meglio dei porci come noi, dopo tutto, avidi, turpi, mentitori, piuttosto che questi primi della classe che mai gli rivolgono la parola. Che soddisfazione può avere Dio da gente simile? E che significa la vita se non c'è il male, il rimorso, il pianto?<sup>120</sup>»

Dunque l'impiego della fantascienza del contenuto cosmico è in Buzzati funzionale a un discorso sull'umano, a negare che «la nascita dell'uomo sia una necessaria conseguenza del fenomeno vita<sup>121</sup>».

---

<sup>118</sup> D. Buzzati, *Il disco si posò*, in *Sessanta racconti*, p. 293.

<sup>119</sup> *Ibidem*

<sup>120</sup> *Ivi*, p. 298.

<sup>121</sup> Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 5.



### 3.2.3. *L'invincibile*

L'idea dell'invenzione meccanica e tecnologica è uno dei grandi *topos* della fantascienza. Con la progressiva affermazione e avanzamento del pensiero scientifico e della tecnica, cose che si erano dimostrate possibili solamente nell'immaginazione diventano realtà: l'uomo riesce a governare la natura e a creare oggetti (aeroplani, automobili, telefoni, etc.) che riescono sopperire ad ogni suo limite e a migliorare, o perlomeno semplificare, la sua vita. Tutto ciò stimola un'eccezionale fiducia nella tecnologia e nelle possibilità di realizzazioni future sempre più grandiose. La fantascienza si nutre di questo nuovo sentimento per lo sviluppo tecnologico, lo asseconda e lo problematizza dando spazio alla rappresentazione di macchine insolite e bizzarre o assolutamente incredibili: in *Dalla Terra alla Luna* (1865) di Jules Verne si crea un cannone capace di lanciare un proiettile nello spazio; in *La macchina del tempo* di H. G. Wells, uno scienziato trova il modo di viaggiare nel tempo grazie ad un apparecchio di quarzo e avorio; nel dramma fantascientifico *R.U.R.* (1920) del ceco Karel Čapek compaiono i primi *robot* della storia, degli operai artificiali che si ribellano ai propri creatori. Ciascuno di questi esempi ritrae situazioni in cui l'abilità umana si dimostra eccezionale nella realizzazione di nuove macchine; ma sono anche situazioni angosciose, in cui l'uomo si rende conto di non riuscire a controllare completamente la propria creazione oppure scopre, grazie ad essa, delle verità insostenibili (come si è visto in *24 marzo 1958*).

All'interno della produzione fantascientifica buzzatiana non si contano solamente distopie tecnologiche ed esplorazioni spaziali, ma anche invenzioni insolite e dalle funzioni più svariate, create da scienziati visionari. Ad esempio in *La macchina che fermava il tempo* (ne *Il crollo della Baliverna*), il professor Aldo Cristofani crea una macchina in grado di rallentare nelle sue prossimità lo sviluppo biologico degli esseri viventi (il cosiddetto "campo C"), e quindi di allungare la vita. Il prezzo da pagare è però il confinamento in un'area spaziale estremamente limitata, quella del campo C, da cui non ci si può allontanare senza ricusare gravi danni fisici: come accade in *24 maggio 1958*, all'avanzamento tecnologico consegue un ridimensionamento dell'umano, in questo caso del suo campo d'azione. E anche qui, di fronte a questa condizione l'uomo

cambia la propria natura, e perde il “sale della vita”, lo slancio vitale e l’energia che gli appartengono per natura.

Nei *Sessanta racconti* il testo che meglio approfondisce questo aspetto è *L’invincibile*: il professore di fisica Ernesto Manarini inventa una macchina peculiare e molto potente, capace di far scoppiare l’esplosivo anche a distanza di metri. È il *topos* dello scienziato pazzo che crea qualcosa di assolutamente inedito e grandioso, destinato a cambiare il mondo. Tuttavia anche in questo caso, Buzzati lo rimodella a proprio piacimento e secondo un gusto tutto contemporaneo.

La scoperta avviene in una località precisa, Val Caliga, in Toscana. È un mondo «alla vigilia della guerra, con l’Europa in fiamme, col nemico alle porte, col Paese sconvolto dal panico, con la catastrofe imminente<sup>122</sup>», non troppo diverso quindi da quello che Buzzati e tutta l’umanità degli anni Cinquanta, a qualche anno dalla fine del secondo conflitto mondiale, conoscono bene. È una realtà ancora temuta e collocata in un futuro molto prossimo: è possibile intuire che l’azione si svolga negli anni Sessanta, dal momento che la XLIV Fiera di Milano, citata nei titoli di giornale alla fine del racconto, si sarebbe tenuta nel 1966. Ciò che viene sottolineato è il fatto che proprio in questo contesto di invasione imminente, la dedizione a scienza e tecnica del professore venga premiata con una scoperta in grado di renderlo il padrone assoluto del mondo. Così avviene infatti quando il Paese scende in campo contro l’imprecisato nemico. La battaglia si risolve velocemente e la vittoria non è dettata dalle classiche sparatorie o da scontri diretti tra soldati, ma dall’intervento di un solo ordigno che riduce i caccia nemici e tre intere divisioni corazzate completamente in cenere. Lo sviluppo tecnologico porta alla creazione di armi estremamente distruttive, e il loro utilizzo dipende da un solo tasto: l’uomo in possesso di tale pulsante ottiene un potere immenso, concretizzato nell’enumerazione della serie di titoli conferiti a Manarini, dal premio Nobel per la pace (elemento spiccatamente ironico nel fatto che sia concesso all’inventore di un ordigno esplosivo) fino alla Presidenza della Repubblica. Buzzati mette in atto un’esagerazione vera e propria, volta a sottolineare anche le nuove dinamiche di potere attive nella società contemporanea: tecnologia e scienza diventano mezzi per raggiungere il potere: chi possiede il loro controllo, possiede anche uno

---

<sup>122</sup> D. Buzzati, *L’invincibile*, in *Sessanta racconti*, cit., p. 370.

strumento d'ascesa sociale. E non serve più nulla se non la scienza, che porti vittoria, pace, giustizia.

Una macchina incredibilmente avanzata ed elaborata si trova anche nel romanzo breve che costituisce il compimento della parabola fantascientifica buzzatiana, il già citato *Grande ritratto* (1960). La trama è ambientata in un prossimo futuro, il 1972: il professore Ermanno Ismani, esperto di elettronica, viene coinvolto in un progetto di massima segretezza presso una zona militare in cui lo scienziato Endriade tenta di costruire un impianto meccanico dotato di coscienza e ragione umane, "Numero Uno". Il tentativo di Endriade è in realtà quello di riprodurre tramite l'aiuto della tecnica, la moglie deceduta, Laura, creando un modello capace di pensare e ragionare in tutto e per tutto come l'amata. È l'idea della tecnologia che si dimostra capace di soddisfare i desideri umani fino a volersi sostituire alla divinità nella creazione della vita, tema che, si è visto, torna spesso nella fantascienza. L'idea di questo ritratto artificiale della figura umana si basa su studi reali di cibernetica, quelli di Silvio Ceccato, un linguista che tra gli anni Cinquanta e Sessanta tenta di creare una macchina capace di riprodurre i procedimenti mentali umani<sup>123</sup>. Gli esperimenti sollevano grande interesse nel mondo scientifico e nello stesso Buzzati, che li riprende nella sua opera accostandoli agli immancabili spunti esistenziali. Infatti se in un primo momento l'invenzione appare eccezionale, presto emergono segni di problematicità che trasportano la narrazione sul piano dell'orrore e dell'angoscia: la macchina sembra diventare sempre meno controllabile. La donna-macchina, dotata di sensibilità e intelligenza del tutto umane, è privata del corpo, di quella parte concreta ed essenziale che le permetterebbe di adempiere a quell'umanità che le è stata conferita contro il suo volere. È la consapevolezza della propria incorporeità e mostruosità a farla soffrire fino a spingerla alla ribellione contro il proprio creatore. Anche in quest'opera, Buzzati riesce così ad imprimere alla macchina un significato altro e a portare il lettore a riflettere sui problemi dell'invenzione e della scoperta e della possibile interferenza tra macchina e uomini. Il bellunese problematizza ancora una volta il ruolo e l'importanza di una scienza e di una tecnica apparentemente razionali e perfette, ma che allo stesso tempo mostrano l'uomo in tutta la sua debolezza e imperfezione.

---

<sup>123</sup> Per una letteratura approfondita de *Il grande ritratto* si rimanda ad A. Grandelis, "Qualcosa di fantastico e di commovente". *Il triplice viaggio del Grande ritratto*, in D. Gachet et al. (a cura di), *Viaggio e musica: due passioni buzzatiane*, Roma, Fabrizio Serra, 2021.



## Bibliografia

- Albertazzi, Silvia, *Il punto su: la letteratura fantastica*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Balbi, Gabriele, *Squilli di carta. I primi 40 anni del telefono nelle pagine della letteratura italiana*, «Memoria e Ricerca», n. 25, 2007, pp. 127-152.
- Benjamin, Walter, *Piccola storia della fotografia*, in A. Pinotti e A. Somaini (a cura di), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 2012, pp. 225-244.
- Bessière, Irène, *Le récit fantastique. La poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- Bloch, Ernst, *Tecniche e apparizioni spettrali*, in T. Cavallo (a cura di), *Volto di Giano*, Torino, Marietti, 1994, pp. 209-212.
- Caillois, Roger, *Dalla fiaba alla fantascienza* (1966), Roma-Napoli, Theoria, 1991.
- Calvino, Italo, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Racconti fantastici dell'Ottocento*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 5-13.
- Castellana, Riccardo, *La novella dalla seconda metà dell'Ottocento al modernismo*, in E. Menetti (a cura di), *Le forme brevi della narrativa*, Roma, Carocci, 2019, pp. 193-217.
- Castronovo, Valerio, *La rivoluzione industriale*, Firenze, Sansoni, 1978.
- Castex, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, Corti, 1951, p. 8.
- Ceserani, Remo, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Ceserani, Remo, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993.
- Cipolla, Carlo Maria, *La Rivoluzione industriale*, in L. Firpo (a cura di), *Storia delle idee politiche economiche e sociali*, vol. 5, Torino, UTET, 1972, pp. 11-24.
- Duro, Aldo (a cura di), *Vocabolario della lingua italiana*, vol. 5, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1986.
- Freud, Sigmund, *Il perturbante* (1919) in *Opere IX 1917-23. L'Io e l'Es e altri scritti*, a cura di Musatti C.L. Torino, Bollati Boringhieri, 1977, pp. 77-118.

- Grandelis, Alessandra, *Il telescopio della letteratura. Gli scrittori italiani e la conquista dello spazio*, Milano, Bompiani, 2021.
- Jackson, Rosemary, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione* (1981), Napoli, Tullio Pironti, 1986.
- Landes, David S., *Prometeo Liberato. La rivoluzione industriale in Europa dal 1750 a oggi* (1969), Torino, Einaudi, 1978.
- Lazzarin, Stefano, *Il modo fantastico*, Bari, Laterza, 2000, p. 8.
- Lugnani, Lucio, *Per una delimitazione del «genere»*, in R. Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 37-74.
- Lugnani, Lucio, *Verità e disordine: il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. Ceserani et al., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, pp. 177-288.
- Luperini, Romano, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Palermo, Palumbo, 2012.
- Luperini, Romano, Zinato, Emanuele, *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea. 100 voci*, Roma, Carocci, 2020.
- Papotti, Davide, *Racconti di città: strategie di interpretazione urbana nella collana «Contromano»*, in D. Papotti, F. Tomasi, *La geografia del racconto. Sguardi interdisciplinari sul paesaggio urbano nella narrativa italiana contemporanea*, Bruxelles, Peter Lang, 2014, pp. 35-57.
- Pizzorno, Alessandro, *Il pensiero sociologico*, in L. Firpo (a cura di), *Storia delle idee politiche economiche e sociali*, vol. 6, Torino, UTET, 1972, pp. 609-664.
- Sholes, Robert, Rabkin, Eric S., *Fantascienza: storia, scienza, visione* (1977), Parma, Pratiche, 1979.
- Todorov, Tzvetan, *La letteratura fantastica* (1970), Milano, Garzanti, 1988.
- Tortora, Massimiliano, *Il racconto italiano del secondo Novecento*, «Allegoria», nn. 69-70, 2014, pp. 9-40.
- Zinato, Emanuele, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press, 2012.
- Testi di/su Buzzati:
- Biondo, Manfredi, «Perché io ho sempre scritto nella stessa maniera». *Aspetti della sintassi buzzatiana (1933-1971)*, n. 18, 2013, pp. 29-41.

- Buzzati, Dino, *Storia interrotta*, in Id. *Paura alla scala*, Milano, Mondadori, 1949, pp. 186.
- Buzzati, Dino, *24 marzo 1958*, in Id., *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016, pp. 240-244.
- Buzzati, Dino, *All'idrogeno*, in Id., *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016, pp. 228-234.
- Buzzati, Dino, *Appuntamento con Einstein*, in Id., *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016, pp. 213-217.
- Buzzati, Dino, *Direttissimo*, in Id., *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016, pp. 313-319.
- Buzzati, Dino, *Era proibito*, in Id., *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016, pp. 362-367.
- Buzzati, Dino, *Il disco si posò*, in Id., *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016, pp. 293-298.
- Buzzati, Dino, *Il problema dei posteggi*, in Id., *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016, pp. 356-361.
- Buzzati, Dino, *Inviti superflui*, in Id., *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958, p. 162.
- Buzzati, Dino, *L'invincibile*, in Id., *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016, pp. 368-373.
- Buzzati, Dino, *La peste motoria*, in Id., *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016, pp. 417-421.
- Buzzati, Dino, *Qualcosa era successo*, in Id., *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016, pp. 204-207.
- Buzzati, Dino, *Sciopero dei telefoni*, in Id., *Sessanta racconti* (1958), Milano, Mondadori, 2016, pp. 325-331.
- Buzzati, Dino, *Suicidio al parco*, in Id., *Il colombre e altri racconti*, Milano, Mondadori, 1966, p. 251.
- Barbieri, Daniele, *Una lettura di «Qualcosa era successo»*, «Studi buzzatiani», n. 7, 2002, pp. 7-23.
- Arslan, Antonia, *Dino Buzzati tra fantastico e realistico*, Modena, Mucchi, 1993.

Grandelis, Alessandra, “Qualcosa di fantastico e di commovente”. *Il triplice viaggio del Grande ritratto*, in D. Gachet et al. (a cura di), *Viaggio e musica: due passioni buzzatiane*, Roma, Fabrizio Serra, 2021, pp. 81-88.

Lazzarin, Stefano, *Tra retorica e semantica. Costanti accumulativo-evocative della prosa buzzatiana*, «Studi buzzatiani», n.3, 1998, pp. 27-51.

Lazzarin, Stefano, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008.

Maggiore, Rosanna, *Le operette lunari di Dino Buzzati*, «Studi buzzatiani», n. 18, 2013, pp. 43-62.

Nuti, Laura, *L'altro mondo ferroviario di Dino Buzzati*, in G. Capecchi (a cura di), *Treni letterari. Binari, ferrovie e stazioni in Italia tra '800 e '900*, Torino, Lindau, 2020, pp. 395-406.

Panafieu, Yves, *Dino Buzzati: un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Mondadori, Milano, 1973.

Polesana, Maria, *Buzzati e l'animazione degli oggetti: dai mobili alle automobili*, «Studi buzzatiani», n. 2, 1997, pp. 93-111.

## Sitografia

Cedronio, Marina, *Illuminismo e Modernità*, «Studi Storici 39», n. 1, 1998, pp. 41-66: <http://www.jstor.org/stable/20566877> (data ultima visione 24/01/2022).

Lazzarin, Stefano, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*, «Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana», vol. 35, no. 1, 2006, pp. 105-24: <http://www.jstor.org/stable/23937619> (data ultima visione 03/02/2022).

Lazzarin, Stefano, *Tre modelli di fantastico per il secondo Novecento*, in «Allegoria», 69-70, Palermo, 2014, pp. 41-60: <https://www.allegoriaonline.it/PDF/777.pdf> (data ultima visione 24/12/2021).

Merlo, Christiano, *Gautier critique d'Hoffmann*, «Études littéraires», n. 42, 2011, pp. 71-82: <https://doi.org/10.7202/1012018ar> (data ultima visione: 15/11/2021).



Russ, Joanne, *Towards an Aesthetic of Science Fiction*, «Science Fiction Studies», n. 2, 1975, pp. 112–19: <http://www.jstor.org/stable/4238932> (data ultima visione: 31/01/2022).

Zanotti, Paolo, *Incanto e disincanto della notte, Sette quadri su letteratura e illuminazione cittadina* (2014), in «Le parole e le cose»: <https://www.leparoleelecose.it/?p=20092> (data ultima visione 30/01/2022).