



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

«Il telefono taceva». Lo spazio letterario della chiamata nell'opera di Moravia e di Buzzati

Relatore
Prof. Emanuele Zinato
Correlatrice
Prof. ssa Alessandra Grandelis

Laureando
Nome Cognome
n° matr.2079319 / LMFIM

Anno Accademico 2023 / 2024

A «gli inverni delle favole,
dove si visse insieme senza saperlo».
Dino Buzzati, *Gli inviti superflui*

Al grande cuore di nonna Maria e alla mia famiglia,
nel bene e nel male, sempre.
A Samuele, per la pazienza e la cura.

Indice

Introduzione	7
Capitolo I. La rappresentazione degli oggetti in letteratura	11
La letteratura come deposito	11
Dai feticci alla <i>Thing Theory</i>	19
La corporeità funzionale, un nuovo repertorio	25
Capitolo II. Una rivoluzione: il telefono	33
L'impatto nella società e nell'immaginario collettivo	33
L'irruzione in letteratura: Proust come archetipo dell'attesa amorosa	42
Elogi e biasimi del nuovo <i>medium</i>	49
Capitolo III. Gli anni della <i>mutazione</i>	59
Lo spazio letterario della chiamata e lo straniamento spaziale	59
Lo squillo come costante nei <i>Sessanta racconti</i>	72
La reificazione dell'uomo ne <i>L'automa</i>	84
Capitolo IV. Il ruolo narrativo del telefono in due opere degli anni Sessanta	93
Alberto Moravia, <i>La noia</i> (1960): fra alienazione e incomunicabilità	93
Dino Buzzati, <i>Un amore</i> (1963): l'angoscia dell'attesa	103
Bibliografia	113

Introduzione

Questo lavoro nasce dall'obiettivo di indagare il campo degli oggetti funzionali in letteratura che, nella celebre ricerca sulla rappresentazione degli oggetti desueti di Francesco Orlando, risulta marginale ma non ininfluente. In particolare, all'interno del *corpus* di oggetti che rientrano nel campo della funzionalità tecnica, è stato individuato il telefono. Simile scelta è dettata da almeno tre motivi: il primo è attribuibile all'esigenza comunicativa che ha spinto l'essere umano all'elaborazione di un oggetto che permettesse di "parlare lontano"; il secondo, nell'amara constatazione dell'incomunicabilità quale cifra di fondo della condizione esistenziale; il terzo, strettamente correlato ai primi due, è da attribuire alla polisemia ambivalente del *medium*, che si è cercato di restituire attraverso un *excursus* storico e letterario che trova conferma, tra le altre, nelle opere di due tra i maggiori autori del Novecento, Alberto Moravia e Dino Buzzati. La tesi è articolata in quattro parti. Il primo capitolo, – *La rappresentazione degli oggetti in letteratura* – è suddiviso in tre paragrafi e presenta un carattere introduttivo prevalentemente teorico. Prendendo come punto di partenza la constatazione antropologica secondo cui «tutte le civiltà sono per loro stessa natura orientate verso le cose»¹ e dopo una doverosa distinzione tra "oggetto" e "cosa", due non-sinonimi spesso interpretati come tali nel linguaggio comune, si prosegue con la presentazione de *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993) di Francesco Orlando, uno dei più importanti teorici della letteratura italiana. Il secondo paragrafo, invece, presenta gli approcci distinti e allo stesso tempo convergenti con la teoria orlandiana intorno al tema degli oggetti proposti da Massimo Fusillo in *Feticci* (2012) e dagli studi che hanno portato all'elaborazione e definizione da parte di Bill Brown di una vera e propria teoria delle cose, la *Thing Theory*. Il terzo paragrafo, avente come punto di riferimento il settimo e ultimo capitolo dell'opera di Orlando, intitolato *Elogi e biasimi del funzionale*, si configura quale primo nucleo di un possibile continuo. Al fine di questo studio è risultato necessario evidenziare come la letteratura, in quanto

¹ B. Chatwin, *Anatomy of Restlessness*, London, Jonathan Cape, 1996; trad.it. *Anatomia dell'irrequietezza*, Milano, Adelphi, 1996, p. 198.

«archivio storico»,² non è soltanto il ripostiglio in cui è lecito poter contraddire l'ordinamento reale, questa è la sua vocazione intrinseca. Infatti, occorre tenere a mente che il discorso letterario si fa portavoce anche del versante ufficiale, quindi, è parzialmente complice verso ciò che ingloba e per questo non può non renderne testimonianza. Gli ultimi decenni dell'Ottocento e l'inizio del Novecento scorrono all'insegna della diffusione di alcune delle nuove tecnologie a cui è «storicamente corretto riservare l'attributo di funzionale» in quanto «oggetti di esaltazione del progresso culturale stesso».³ Riassumendo, è individuabile tra il XVII e il XIX secolo l'incessante affermazione del pensiero tecnico e scientifico sulle altre discipline, con conseguente trasformazione dell'umano, della sua forma *mentis* e delle sue relazioni con il tempo, con lo spazio e inevitabilmente anche con i testi letterari. Infine, ancora una volta grazie alle osservazioni orlandiane, è possibile riconoscere l'individuazione dei modi con cui il repertorio funzionale è stato percepito e rappresentato.

Il secondo capitolo – *Una rivoluzione: il telefono* – è mirato a restituire un affondo tripartito sull'oggetto telefonico. A partire dalle origini e dall'impatto avuto sulla società e sull'immaginario collettivo, all'irruzione in letteratura con Marcel Proust quale archetipo dell'attesa amorosa, per concludere con una panoramica letteraria atta alla riproposizione di elogi e biasimi del *medium*. A quest'ultimo fine sono stati individuati due bacini temporali all'interno dei quali ricercare i testi: all'incirca dal 1900 al 1918 e dal 1920 al 1950. Simile approccio consente di affermare che non esistono media buoni e media cattivi, da elogiare o biasimare in toto, ma la loro connotazione è relativa all'uso fatto dai soggetti. Nel tentativo di restituire un andamento cronologico coerente, il terzo capitolo è focalizzato su *Gli anni della mutazione*, una delle fasi più significative della storia del secondo Novecento. Sulla base di due concetti quali spazio letterario e straniamento spaziale, distinti ma strettamente intrecciati tra loro, nella prima parte è proposta una messa in luce del ruolo attivo rivestito dalla chiamata telefonica all'interno di testi poetici e letterari appartenenti allo scenario in questione.

La maggioranza delle opere individuate appartiene al periodo che va dal 1956 al 1965 circa, altre, in minor quantità, ad un tempo compreso tra il 1975 e il 1996 circa. La seconda parte del capitolo è interamente dedicata alla figura di Dino Buzzati, il cui

² F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 8.

³ R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 38.

nome spicca tra gli autori italiani maggiormente in grado di tematizzare e di restituire nelle proprie opere l'ambivalente rapporto tra nuove tecnologie e dimensione esistenziale avvalendosi del modo fantastico. In particolare, ad essere presa in esame è la raccolta pubblicata nel 1958 dei *Sessanta racconti*, all'interno della quale lo squillo rappresenta una costante a cui sono attribuibili funzioni diverse. Nell'opera buzzatiana il suono del telefono è ascrivibile alla categoria del "perturbante tecnologico", sinonimo di inquietudine, disorientamento, angoscia per personaggi e lettore. L'ultima parte del capitolo, invece, passa al vaglio *L'automa* di Alberto Moravia, raccolta di quarantuno brevi racconti pubblicata nel 1962 in cui, attraverso la rappresentazione del rapporto tra uomo e simboli del progresso tecnico, l'autore restituisce l'immagine di un individuo ridotto a cosa tra le cose, straniero a sé stesso, in completa omonimia con il titolo dell'opera. Tra gli oggetti maggiormente ricorrenti nei racconti spunta il telefono, strumento funzionale alla messa in luce del «rapporto simbiotico tra le cose "inanimate" e gli esseri ormai privi di anima».⁴ Infine, nel quarto e ultimo capitolo è proposta una disamina de *Il ruolo narrativo del telefono in due opere degli anni Sessanta*, rispettivamente *La noia* di Moravia e *Un amore* di Buzzati. In entrambi i romanzi il telefono rappresenta lo strumento di cui il protagonista degradato per amore si avvale per alimentare la propria ossessione nei confronti di una deuteragonista misteriosa, nonché correlativo oggettivo dell'incomunicabilità che contraddistingue i rapporti umani.

⁴ L. Strappini, *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 11.

Capitolo I

La rappresentazione degli oggetti in letteratura

La letteratura come deposito

L'antropologia insegna come «tutte le civiltà sono per loro stessa natura “orientate verso le cose”». ⁵ Sin dalla sua comparsa l'essere umano è stato circondato da materiale grezzo, pensiamo al legno, alla pietra, alle ossa, che potenzialmente sarebbe potuto divenire oggetto. Proprio la capacità di plasmare la realtà in base ad uno scopo ben preciso, primo fra tutti la sopravvivenza, è una delle caratteristiche principali che contraddistingue il cosiddetto *homo faber* dagli altri animali. Ad essere chiamato in causa, dunque, è il rapporto esistente da sempre tra uomo, natura e cultura.

Al fine di evitare fraintendimenti risulta da subito necessario appurare un distinguo tra “oggetto” e “cosa”, due non-sinonimi spesso interpretati come tali nel linguaggio comune. A tal proposito, Remo Bodei nel suo *La vita delle cose* (2011) parla di un vero e proprio «malinteso» linguistico che offusca tanto «il pensiero filosofico, quanto quello comune». ⁶ Si tratta di termini che il tempo ha portato a confondere, allargandone l'uso fino a sostituire un'ampia gamma di sostantivi e di modi di dire, ma recuperandone l'etimologia è possibile restaurare il significato originario, imparare a distinguerli nuovamente. Si noti come l'italiano “cosa” derivi dalla contrazione della parola latina *causa*, ciò che ci coinvolge e porta all'azione e alla difesa nei confronti di essa. È, per certi versi, «l'equivalente concettuale del greco *pragma*, della latina *res* o del tedesco *Sache*». ⁷ Mentre, il meno arcaico “oggetto”, risalente alla scolastica medievale, è da intendere come calco del greco *problema* e conseguentemente derivato dal participio latino *objectum*, posto innanzi, impedimento, ostacolo al soggetto. Diversi

⁵ B. Chatwin, *Anatomy of Restlessness*, London, Jonathan Cape, 1996; trad.it. *Anatomia dell'irrequietezza*, Milano, Adelphi, 1996, p. 198.

⁶ R. Bodei, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 12.

⁷ *Ibidem*.

studiosi chiedendosi qual è la differenza tra i due vocaboli e come interpretarla si sono espressi a riguardo; si prenda ad esempio due tra le più recenti e tra loro antitetiche visioni: quella di Patrizia Violi e di Emanuele Zinato. Dopo aver passato in rassegna le consuete definizioni, Violi non ritiene immotivato «pensare ad un passaggio dalle cose agli oggetti»,⁸ preferendo questi ultimi in quanto ritiene «abbiano un vincolo con i soggetti più definito di quanto non sia per le cose».⁹ In antitesi, Zinato propone un movimento inverso, dagli oggetti alle cose, interpretandole come «ciò verso cui si ha un investimento affettivo».¹⁰ Sulla scia della cosiddetta teoria dell'oggetto del filosofo tedesco Martin Heidegger, è possibile definire "oggetto" tutto ciò che genericamente è utilizzabile, ma non è investito di alcun valore, se non economico o legato alla rappresentazione di un certo *status symbol*; al contrario, una "cosa" è avvolta da un'*aura* plurisemantica, affettiva e intellettuale, emblema della trasmutazione dell'oggetto dal regno dell'indifferenza al regno dei soggetti, dalla sostanza all'essenza.

Come afferma Bodei le cose «ci inducono, agonisticamente, a innalzarci al di sopra dell'inconsistenza e della mediocrità in cui cadremmo se non investissimo in loro – tacitamente ricambiati – pensieri, fantasie e affetti».¹¹ Secondo lo scrittore inglese Bruce Chatwin, «le cose hanno un loro modo di insinuarsi in ogni vita umana»,¹² cambiando con il tempo e dipendendo da storie, tradizioni e società diverse, sono la «carne del mondo».¹³ Addirittura, c'è chi, come il collezionista, circondandosi di tesori inanimati e apparentemente inutili, definisce la cosiddetta «moralità delle cose»,¹⁴ ovvero «un sistema morale da cui escludere gli esseri umani [...] per puntellare le macerie della vita» e «curare la solitudine».¹⁵ Tale atteggiamento trova conferma nell'analisi di Mario Praz, il quale «nel suo *La casa della vita*, spiega che sulle persone non si può mai fare assegnamento. Bisogna, invece, circondarsi di cose, perché loro non ti abbandonano mai».¹⁶ Del resto, come sottolinea Arturo Cattaneo, «Praz crede

⁸ M. Giancotti, L. Marfè, P. Violi, *La memoria degli oggetti*, Milano, Mimesis, 2023, p. 13.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ivi*, p. 21.

¹¹ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 116.

¹² *Ivi*, p. 12.

¹³ F. La Cecla, L. Vitone, *Non è cosa. La vita affettiva degli oggetti. Non siamo mai soli. Oggetti e disegni*, Milano, Elèuthera, 2013, p. 21.

¹⁴ B. Chatwin, *Anatomy of Restlessness*, cit., p. 199.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

fortemente che la storia degli oggetti sia la storia degli uomini». ¹⁷ Quest'ultima è anche una storia materiale, rappresentante sia le tracce dei processi naturali e sociali, sia le inclinazioni e i gusti di una intera società. Infatti, «ogni generazione è circondata da un particolare paesaggio d'oggetti che definiscono un'epoca grazie alle patine, ai segni e all'aroma del tempo della loro nascita e delle loro modificazioni». ¹⁸ A rappresentare la valenza metaforica del legame con le cose, nonché il loro farsi soggetto duraturo rispetto alla caducità umana è una poesia di Jorge Luis Borges dal titolo significativo, *Las Cosas* (*Le Cose*, 1969):

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¿Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,
ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;
no sabrán nunca que nos hemos ido. ¹⁹

Continuamente, in modo più o meno volontario, andiamo oltre l'oggetto muto, oltre la forma, concependolo non soltanto nella sua materialità, ma anche sostanza e figura portatrice di senso. Proprio questo rapporto occupa nella letteratura e nelle diverse arti visive uno spazio non poco influente, soprattutto a partire da quella che è sentita e vissuta come cesura storica, fra tardo Settecento e Ottocento, che ha la sua incubazione nell'Illuminismo. Una svolta talmente importante da essere stata eguagliata soltanto alla rivoluzione neolitica. ²⁰ Insomma, con l'età moderna inizia la «straordinaria fortuna letteraria delle cose inutili o invecchiate o insolite, della predilezione per la

¹⁷ A. Cattaneo, *Il trionfo della memoria. La casa della vita di Mario Praz*, Milano, Vita e Pensiero, 2003, p. 57.

¹⁸ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 30.

¹⁹ J. L. Borges, *Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Emecé, 1969; trad. it. *Elogio dell'ombra*, Milano, Adelphi, 2017, p. 57.

²⁰ C. Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Paris, Unesco, 1952; trad. it. *Razza e storia e altri studi di antropologia*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 130-13.

rappresentazione di esse rispetto alla rappresentazione di cose utili o nuove o normali in letteratura».²¹ Aggiungiamo che l'avvento del capitalismo non fa accendere solamente una rivoluzione economica ma culturale, tanto da portare la società a inseguire un'unica via esistenziale, quella della produzione e del consumo della merce. La riduzione della realtà a merce portata avanti dalla civiltà capitalistica è spesso degradata e rappresentata in forma parodica da alcuni autori novecenteschi, tra gli altri Edoardo Sanguineti. Si veda per esempio il testo *Questo è il gatto con gli stivali* (1964), dove attraverso una sorta di dialogo/elenco caotico tra padre e figlio il poeta sottolinea come il denaro e quindi la merce, abbiano portato alla trasformazione di tutte le cose in «niente».²² O ancora, *Gli oggetti*, canzone-monologo, di Giorgio Gaber recita: «La loro prima vittoria era stata il superamento del concetto di utilità. [...] dopo anni di schiavitù gli oggetti tentavano la strada del dominio. [...] Appostati dietro le vetrine [...] ci sceglievano, selezionandoci in base al reddito».²³

Francesco Orlando, uno dei più importanti teorici della letteratura italiani, modificando il celebre passo di Marx secondo cui «la ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta come una “immane raccolta di merci”»,²⁴ sostiene che «la letteratura delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta a un primo sguardo come una immane raccolta di antimerce».²⁵ Per conseguenza, si evince che gli individui si trovano completamente immersi nel mondo dell'iperfunzionale, in quello che Herbert Marcuse, uno dei maggiori esponenti della scuola di Francoforte, ha definito il «principio di prestazione».²⁶ Sostanzialmente, l'uomo diventa prettamente funzionale al lavoro, riducendosi ad oggetto. Questa presenza di *antimerce* nelle opere letterarie non è altro che la conferma della vocazione “controcorrente” della letteratura stessa, la quale si fa «ripostiglio, come sede di un ritorno del represso antifunzionale»,²⁷ del suo essere

²¹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 1993, p. 5.

²² N. Lorenzini, *Poesia del Novecento italiano. Dal secondo dopoguerra a oggi*, Roma, Carocci, 2002, p. 158.

²³ G. Gaber, *Gli oggetti*, in *Polli d'allevamento*, Milano, Carosello Records, 1978.

²⁴ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 18.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Marcuse, Herbert, *Eros and Civilization*, U.S.A, Beacon, 1955; trad. it. *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1964, p. 87.

²⁷ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 17.

contraddittoria rispetto alla realtà. Come se inglobasse «la vitalità di epoche passate per compensare l'impotenza del presente».²⁸ A tal proposito, Sergio Zatti fa notare:

se la letteratura fosse unicamente complice dell'ordine esistente, essa non ci piacerebbe così tanto, [...]. Proprio perché come individui e come comunità dobbiamo attenerci a regole e divieti abbiamo poi bisogno di risarcimenti, sia pure immaginari, per quelle nostre rinunce. [...] solo la letteratura lo fa in modo socialmente fruibile.²⁹

In altre parole, la letteratura, attraverso la sua funzione politica, si ribella al conformismo borghese, compiendo uno spostamento «*a parte subiecti ad partem obiecti*».³⁰ Così facendo mette in evidenza l'alienazione dell'uomo e permette, attraverso un «negativo fotografico»,³¹ di scorgere il cosiddetto «inconscio ottico».³² A proposito di questo spostamento dal soggetto alle cose, si veda l'esempio citato da Orlando tratto dal *Gattopardo* (1959) di Giuseppe Tommasi di Lampedusa nel passo in cui il Principe pare investire le cose della medesima pietà che prova per sé stesso:

ripensò [...] a tutte queste cose che adesso gli sembravano umili anche se preziose, [...] che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e di oblio; il cuore gli si strinse, dimenticò la propria agonia pensando all'imminente fine di queste povere cose care.³³

Ma gli oggetti possono vivere diverse volte grazie alla trasmissione a nuovi proprietari, caricarsi quindi di nuovi significati tramite una «*traslatio imperii* [...] che fa sì che essi passino di mano in mano e che la loro vita possa continuare anche dopo la morte o la lontananza di chi li custodiva».³⁴ Orlando nella sua opera *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati, e*

²⁸ B. Chatwin, *Anatomia dell'irrequietezza*, cit., p. 199.

²⁹ S. Zatti, *Tra desiderio e represso. I casi di Girard e Orlando*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, Roma, Carocci editore, 2016, p. 246.

³⁰ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. IX.

³¹ Ivi, pp. 7-8.

³² W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie (Piccola storia della fotografia)*, in W. Benjamin, *Aura e Choc*, Torino, Einaudi, 2012, p. 230.

³³ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 451.

³⁴ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 27.

tesori nascosti del 1993, a partire da alcune costanti e varianti, compie una grande operazione classificatoria passando in rassegna alcune tra le più importanti opere letterarie degli ultimi due secoli. Si sofferma appunto su una «coincidenza d'una costante di forma»,³⁵ quella dell'elenco, e su due costanti tematiche, relative dunque al contenuto. La prima costante tematica è da individuare nelle “cose”, non astratte ma fisiche, all'interno delle varie opere prese in considerazione. La seconda costante tematica è quella su cui il critico si sofferma maggiormente, ovvero il fatto che queste “cose” presentano un aspetto comune: la desuetudine e il loro essere «*inutili*, o *invecchiate* o *insolite*».³⁶ Tale aspetto è da porre in contrasto con i diversi ideali, continuamente variabili e rinnovabili di utilità e valore. Esemplificativo di queste caratteristiche il testo *L'amica di nonna Speranza* di Guido Gozzano (1966):

Loreto impagliato e il busto d'Alfieri, di Napoleone
i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto!),

il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti,
i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro,

un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve,
gli oggetti col mònito salve, ricordo, le noci di cocco,

Venezia ritratta a mosaici, gli acquarelli un po' scialbi,
le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,

le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature,
10 i dagherotipi: fi gure sognanti in perplessità,

il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
e immilla nel quarzo le buone cose di pessimo gusto,
il cùcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco
chermisi... rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!³⁷

Nella riflessione orlandiana si nota l'impronta del Freud semiologo, che lo stesso autore aveva trattato durante gli anni Settanta in un ciclo unitario di libri oggi sistemati in tre volumi sotto il titolo di *Letteratura, ragione e represso*. Il libro, come afferma Orlando stesso, eredita dall'opera freudiana

³⁵ Ivi, p. 1.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ G. Gozzano, *Poesie e prose*, Milano, Garzanti, 1966, p. 144.

quel postulato generale che fa della letteratura, pur non ignorando il suo versante ufficiale o conformista, la sede immaginaria di un ritorno del represso. In altre parole, la presume apertamente o segretamente concessiva, indulgente, parziale, solidale o complice verso tutto quanto incontra distanza, diffidenza, ripugnanza, rifiuto o condanna fuori dalle sue finzioni. [...] la letteratura ha in permanenza il valore di un negativo fotografico della positività delle culture da cui emana.³⁸

Dunque, la letteratura prende le forme di un «archivio storico»³⁹ che si espande allo stesso tempo dell'evoluzione economica e sociale. Riprendendo ancora una volta una concezione freudiana, avviene «una formazione di compromesso puramente letteraria».⁴⁰ Tanto più l'uomo produce e consuma e di conseguenza scarta, tanto più l'immaginario letterario si ingrandisce ed è possibile dire che abbiamo «più oggetti non-funzionali in letteratura, *perché* più oggetti funzionali in realtà».⁴¹ Non è corretto però riferirsi solo alla merce, in quanto la letteratura è propensa a rappresentare le trasgressioni che contraddicono i nostri imperativi morali e razionali: «è come se il ritorno del represso, altrove immateriale si fosse incarnato e incorporato nelle cose».⁴² Fondamentale nel ragionamento del teorico è il termine “defunzionalizzazione”. Apparentemente rovine monumentali, luoghi inabitati, tesori nascosti, vecchi arredi, e così via, appaiono privi della loro originaria funzione, decaduti cronologicamente e casualmente. Eppure, questo loro essere “privi di funzione” non li esime dall'esserne reinvestiti: «chiamiamo *secondaria* la loro funzionalità di recupero».⁴³ Avviene una sorta di metempsicosi, di sconfitta o rimando della morte attraverso una decontestualizzazione e rifunzionalizzazione continua. È un processo necessario per poter dare nuova vita e senso alle cose. Inoltre, alla perdita di funzione contribuisce un fattore decisivo che, richiamando un titolo di Northrop Frye, è in grado sia di opprimere sia di redimere:

il tempo consuma le cose e le distrugge, vi produce guasti e le riduce inservibili, le porta fuori moda e le fa abbandonare; il tempo rende le cose care all'abitudine e

³⁸ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., pp. 7-8.

³⁹ Ivi, p. 8.

⁴⁰ Ivi, p. 13.

⁴¹ Ivi, p. 65.

⁴² Ivi, p. 9.

⁴³ Ivi, p. 12.

comode al maneggiamento, presta loro tenerezza come ricordi e autorità come modelli, vi imprime il pregio della rarità e il prestigio dell'antichità.⁴⁴

Ma allora, «Perché i codici durano? Perché le costanti tematiche continuano a interessare nuovi autori e lettori?». ⁴⁵ In effetti, la letteratura non è altro che un continuo ritorno di qualcosa che è già stato e che continuerà ad essere: «non viene dal nulla, e non può trovare origine se non o in precedente realtà o in precedente letteratura». ⁴⁶

Nell'indicare le sue costanti Orlando non procede con un lessico approssimativo, anzi, fornisce al lettore delle vere e proprie definizioni costruendo un «complesso sistema tematico». ⁴⁷ Compie un'operazione classificatoria partendo dall'individuazione di «un minimo comun denominatore semantico», ⁴⁸ da intendere come «una stessa manciata di sabbia che può prendere forme diverse», ⁴⁹ applicabile a una serie di testi. Lo scopo è quello di definire come categorie le costanti di partenza, procedendo attraverso la composizione di un «albero semantico» ⁵⁰ che lui stesso definisce «un attardato esercizio strutturalistico». ⁵¹ È proprio con questa struttura che l'opera orlandiana presenta quella che Pietro Boitani ha definito «fenomenologia della letteratura» ⁵² e che vede come precedenti Ernst Robert Curtius e Mario Praz:

linee e parole vi si ramificheranno sempre di più a partire da un tronco unico – il minimo comun denominatore –, come in un albero vegetale; [...] leggibile dall'alto verso il basso – dall'astratto verso il concreto –, come in un albero genealogico (o in uno stemma filologico). [...] il nostro albero non presenterà mai più di una biforcazione all'altezza di ciascun ramo – vale a dire non sarà formato che da opposizioni binarie. ⁵³

⁴⁴ Ivi, p. 14.

⁴⁵ Ivi, p. 64.

⁴⁶ Ivi, p. 58.

⁴⁷ S. Zatti, *La critica tematica*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, cit., p. 261.

⁴⁸ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 71.

⁴⁹ L. Hjelmslev, *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, København, Festschrift udg. af Københavns Universitet, 1943; trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 55-56.

⁵⁰ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 78.

⁵¹ Ivi, p. 244.

⁵² Ivi, p. VII.

⁵³ Ivi, p. 78.

Alle radici dell'albero troviamo come denominatore la «corporeità non funzionale»,⁵⁴ attraverso il quale si identificano «*dodici categorie da non distinguere troppo*»⁵⁵ divise in sei coppie antitetiche disposte secondo un principio storico-diacronico. Il termine “non-funzionale” è collegato a un «*decorso di tempo*»,⁵⁶ che può essere «*sentito individualmente anziché collettivamente [...] essere a determinazione pertinente anziché non pertinente*». ⁵⁷ Inoltre, per nominare le categorie l'autore si avvale di un «doppio aggettivo sostantivato»,⁵⁸ per esempio: *monitorio-solenne, frusto-grottesco, venerando-regressivo, logoro-realistico, memore-affettivo*, ecc. Infine, evidenzia con i segni + le categorie semipositive e con il segno – quelle negative. Concludendo si potrebbe dire che Orlando abbia fondato:

una sorta di poetica storica della letteratura come genere letterario. Alla fine, l'effetto maggiore di mimesi e di apoteosi della retorica è che proprio quei brani della letteratura resi distanti dalla prospettiva storiografica, assomigliano anch'essi, all'interno delle strutture narrative del libro, a un elenco di oggetti desueti, in cui s'esprime il represso della letteratura in quanto tale.⁵⁹

Dai *Feticci* alla *Thing Theory*

Nella società tardo capitalistica, sempre più massificata e orientata al consumo, diventa esplicito *il carattere di feticcio della merce*. Quest'ultima si riempie «sempre più di messaggi, immagini, suggestioni estetiche, lasciando in secondo piano la loro componente primaria, quella materiale, che le ha prodotte». ⁶⁰ Walter Benjamin aveva individuato nel capitalismo una sorta di «religione culturale»⁶¹ che «serve

⁵⁴ Ivi, p. 72.

⁵⁵ F. Orlando, *Dodici categorie da non distinguere troppo*, in Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993, p. 243.

⁵⁶ Ivi, p. 77.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Ivi, p. 94.

⁵⁹ R. Nisticò, *Il soggetto desueto nella letteratura*, in «*Belfagor*», 50, 6, 1995, pp. 729-33.

⁶⁰ Sergio Zatti, *L'universo degli Studies: gli studi culturali*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, cit., p. 399.

⁶¹ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1985, vol. VI; trad. it *Capitalismo come religione*, Genova, il nuovo melangolo, 2013, p. 14.

all'appagamento delle stesse ansie, pene e inquietudini alle quali un tempo davano risposta le religioni». ⁶² Possiamo dire sia avvenuto una sorta di passaggio di testimone dalla religione al capitalismo e da quest'ultimo al feticismo, identificabile come "religione individuale", credo o culto personale. In sostanza, la feticizzazione nasce da «un'eccedenza di senso», ⁶³ dall'investimento di affetti e simboli che gli individui proiettano sugli oggetti mutandoli in "cose", diverse dalla merce limitata a valore d'uso e di scambio. Il termine feticcio è di lunga tradizione e deriva da:

Un'espressione portoghese, *fetiço*; indicante una cosa magica o incantata, con la connotazione aggiuntiva di un che di abbellito o di falso, come *maquillage*. Il termine "feticismo" fu usato per la prima volta nel 1760 da un francese di grande acume, il *Président de Brosses*, il quale descrive "il culto, forse non meno antico del culto degli astri, di taluni oggetti materiali terrestri chiamati feticci dai neri africani. Chiamerò questo culto feticismo. Anche se nel suo contesto originario esso riguarda le credenze dei neri, io intendo usarlo per ogni nazione i cui oggetti sacri siano animali o cose inanimate dotate di qualche "virtù divina". Egli aggiunge che queste cose variano, possono essere una statua o un albero, una vacca, una coda di leone, una pietra, una conchiglia, o il mare stesso. Ognuna è meno di un dio, ma possiede una certa essenza spirituale che la rende degna di adorazione." ⁶⁴

Il filosofo e linguista Charles de Brosses, fa notare Chatwin, «condannava questa puerile adorazione di feticci», ⁶⁵ distinguendo tra idolatria e feticismo. Ciò non stupisce. Infatti, già nell'etimologia del vocabolo si può scorgere una valenza fortemente negativa, dal momento che proviene dal latino *factitium* – "artificiale", "falso". Il critico d'arte Gillo Dorfles non solo ne parla definendolo una «falsa immagine», ⁶⁶ ma approfondisce: «da *fetiço* deriva *fetiçeiro*, che significa anche stregone, individuo capace di esercitare incantesimi, sciamano. Una delle peculiarità del feticismo consiste nel prendere per vero, di adorare, quasi come immagine di culto, quello che invece è falso». ⁶⁷ Per lungo tempo il concetto è stato investito da tale accezione, influenzando la

⁶² Ivi, p. 12.

⁶³ M. Fusillo, *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, il Mulino, 2012, p. 17.

⁶⁴ B. Chatwin, *Anatomia dell'irrequietezza*, cit., p. 202.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ G. Dorfles, *I nostri feticci quotidiani*, in «Belfagor», vol. 43, no. 2, 1988, pp. 121–28.

⁶⁷ *Ibidem*.

cultura occidentale e rendendola «capace solo di lamentare l'inferiorità dei tempi presenti»:⁶⁸

viene utilizzato all'inizio per descrivere pratiche religiose incomprensibili, come l'adorazione di oggetti in pietra e in legno, e per bollare come selvaggi usi che appaiono politeistici e pagani. [...] poi, in mano a due grandi maestri della modernità come Marx e Freud, diventa una chiave per leggere lo straniero che è in noi: il feticismo della merce si configura così come uno dei meccanismi chiave dell'economia capitalistica, mentre nella psicanalisi la perversione feticista assume un ruolo sempre più centrale.⁶⁹

Questo atteggiamento dispregiativo si intensificherà in seguito alle considerazioni di Karl Marx e Sigmund Freud, tanto che il feticcio sarà classificato per molto alla stregua di un'ossessione, di una perversione o, ancora, una «contraffazione»⁷⁰ di una «pienezza perduta».⁷¹ L'oggetto conserva la propria materialità, il significante, ma inizia ad essere percepito come altro da sé semanticamente. A livello di significato incarna il sostituto simbolico di una perdita spesso irrisolvibile o parziale, diventando emblema della negazione dell'assenza. In campo critico gli oggetti sono stati trattati seguendo linee diverse, basti pensare a due opere distinte ma allo stesso tempo accostate tra loro: da una parte quella già citata di Orlando (1993), centrata sulla desuetudine e lo scarto; dall'altra, quella più recente di Massimo Fusillo (2012) con al centro la dimensione dei *Feticci*. Dunque, un punto di partenza, una tematizzazione comune, la «fascinazione per l'inorganico»,⁷² poi rivisitato secondo prospettive rinnovate. Come ha sottolineato Fusillo, non si esclude che vi possano essere delle intersezioni con il saggio di Orlando: «un oggetto non funzionale può diventare senz'altro un feticcio, soprattutto dopo che l'estetica del brutto, dell'orrido o dello sporco inaugurata dal romanticismo ha ampliato di molto i confini dell'arte».⁷³ In *Feticci* non sono presi in considerazione tutti gli oggetti, ma l'autore decide di restringere il campo, occupandosi soltanto di quelli

⁶⁸ M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 12.

⁶⁹ Ivi, p. 8.

⁷⁰ Ivi, p. 21.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 31.

⁷³ Ivi, p. 30.

«che vengono investiti di valori simbolici, affettivi, emotivi».⁷⁴ Prendendo le mosse dal fatto che l'arte al pari del feticcio è propensa a caricare di simboli il dettaglio, in quest'ultimo libro è possibile notare un intreccio tra feticismo, arte e cinema, conferendo così una reificazione positiva ad un termine investito di aura negativa:

un fenomeno così pervasivo non può più essere inquadrato soltanto negativamente, considerato inautentico o surrogato di una pienezza originaria perduta, un'ossessione o una perversione individuale. Anche quest'opera di Fusillo può essere considerata un esempio di critica tematica o un esempio di liquidazione della critica tematica stessa, in quanto slegata ormai dai vincoli della testualità specificamente letteraria.⁷⁵

Come deducibile, gli oggetti sono sempre più i protagonisti dell'immaginario culturale contemporaneo: «nella nostra epoca sono diventati ormai un quarto regno, dopo quelli vegetale, animale e minerale».⁷⁶ L'autore di *Feticci*, riprendendo *Il sistema degli oggetti di Baudrillard*, mette in luce come

il rapporto feticistico con gli oggetti e le loro fantasmagorie nato con la rivoluzione industriale aumenta vertiginosamente nel postmoderno, quando la circolazione sempre più rapida e globalizzata delle merci si intreccia con le trasformazioni profonde dell'era digitale, e quindi con una percezione mediatica e immateriale, e con un'estetizzazione diffusa.⁷⁷

Il tema, quindi, è di grande attualità, non solo in ambito letterario, ed è stato in grado di creare un vero e proprio «interdisciplinary endeavor»,⁷⁸ dando vita a diverse riflessioni soprattutto in area anglosassone, da parte dei *cultural studies*. Si pensi, ad esempio, al diffondersi del campo della *Material Culture*, uno studio che «is based upon the obvious fact that the existence of a man-made object is concrete evidence of the

⁷⁴ Ivi, p. 7.

⁷⁵ Sergio Zatti, *L'universo degli Studies: gli studi culturali*, in S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato, *La scrittura e il mondo*, cit., pp. 403-404.

⁷⁶ M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 16.

⁷⁷ Ivi, p. 27.

⁷⁸ S. Fowles, *People without things*, in Mikkil Bille, Frida Hastrup (a cura di), *The Anthropology of Absence: Materialisations of Transcendence and Loss*, New York, Springer Press, 2010, p. 29.

presence of a human intelligence operating at the time of fabrication».⁷⁹ In particolare, questo studio si concentra soprattutto sul valore attribuito ai singoli oggetti materiali, alla loro trasformazione in merce e alla loro relazione con le opere d'arte. È possibile comprendere all'interno della *Material Culture* quella che Bill Brown nell'introduzione a un numero di «*Critical Inquiry*» del 2001 ha definito *Thing Theory*. Il fondatore di questa teoria inaugura la sua trattazione ponendo in apertura una domanda preliminare tutt'altro che scontata: «Is there something perverse, if not archly insistent, about complicating things with theory? Do we really need anything like thing theory the way we need narrative theory or cultural theory, queer theory or discourse theory?».⁸⁰ La risposta sembra essere insita nelle parole che l'autore stesso ha utilizzato per descrivere il suo progetto teorico in un suo studio successivo, *A Sense of Things* (2003), quando asserisce «I wanted to turn attention to things – the objects that are materialized from and in the physical world that is, or had been, at hand».⁸¹ Dunque, è possibile affermare che una teoria oggettuale risulta necessaria e dovrebbe essere adottata a livello testuale ed extratestuale come strumento indagatore dell'identità di oggetti e cose, come sapere «ibrido e antigerarchico».⁸² Questo nonostante la Teoria non sia univoca e non possa spiegare tutto, come scrive Federico Bertoni a riguardo:

la resistenza è implicita nella teoria: esattamente l'opposto del progetto oppressivo e totalitario che il senso comune vorrebbe cucirgli addosso. È la resistenza a qualunque irrigidimento dogmatico, il dialogo infinito con testi che vivono nell'ambiguità, nella pluralità dei sensi, nella sovradeterminazione semantica, nell'attivazione simultanea di molteplici virtualità connotative che nessuna ragione sistematica può catalogare.⁸³

Al fine di restituire alla materia la propria specificità e il proprio rilievo, Bill Brown ritiene fondamentale la distinzione tra “oggetti” e “cose”, ben ripresa facendo notare come in realtà tutto dipenda dall'atto di guardare e dai differenti approcci messi

⁷⁹ J. D. Prown, *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*, in «Winterthur Portfolio», 17, 1 (1982), p. 1.

⁸⁰ B. Brown, *Thing Theory*, in «Critical Inquiry», 28, 1 (2001), p. 1.

⁸¹ B. Brown, *A Sense of Things. The object matter of american literature*, Londra, University of Chicago Press, 2003, p. 75.

⁸² M. Fusillo, *Feticci*, cit., p. 7.

⁸³ F. Bertoni, *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci, 2018, pp. 285-286.

in atto dal soggetto di volta in volta. Infatti, «as they circulate through our lives, we look through objects (to see what they disclose about history, society, nature, or culture – above all, what they disclose about us), but we only catch a glimpse of things».⁸⁴ Siamo abituati a guardare attraverso gli oggetti, a prendere in considerazione soprattutto il loro aspetto o valore materiale, ma il momento veramente significativo del rapporto tra uomo, oggetto e cosa si ha solo quando «we begin to confront the thingness of objects when they stop workin for us: when the drill breaks, when the car stalls, when the window gets filthy, when their flow within the circuits of production and distribution, consumption and exhibition, has been arrested, however momentarily».⁸⁵

Ad essere chiamato in causa è un cambiamento nella relazione tra soggetto e oggetto e quindi «the story of objects asserting themselves as things, is the story of a changed relationship to the human subject and thus the story of how the thing really names less an object than a particular subject-object relation».⁸⁶ Un altro aspetto rilevante messo in luce da Brown è l'irriducibilità delle cose agli oggetti:

the very semantic *reducibility* of *things* to *objects*, coupled with the semantic *irreducibility* of *things* to *objects*, would seem to mark one way of recognizing how, although objects typically arrest a poet's attention, and although the objects was what was asked to join the dance philosophy, things may still lurk in the shadows of the ballroom and continue to lurk there after the subject and object have done their thing, long after the party is over.⁸⁷

A conferma di ciò: «Jacques Deridda has argued that, throughout the poet's effort “to make the thing sign,” the “things is not an object [and] cannot become one”».⁸⁸ Per quanto concerne la situazione italiana, nel corso del Novecento il tema ha dato vita ad un ricchissimo dibattito teorico. Oltre ai già citati e più fortunati studi di Orlando, Fusillo e Bodei non si può parlare di una vera e propria *Thing Theory* italiana, non esiste ancora un'opera sistemica e organica relativa all'oggetto in tutta la sua completezza, in grado di raggruppare i risultati sin'ora raggiunti.

⁸⁴ B. Brown, *Thing Theory*, cit., p. 4.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Ivi, p. 30.

⁸⁸ *Ibidem*.

La corporeità funzionale, un nuovo repertorio

«Mi sarebbe mai riuscito di raccogliere, per le immagini di corporeità funzionale in letteratura, un così importante numero di esempi come per quelle di corporeità non-funzionale?».⁸⁹ Apre così il settimo e ultimo capitolo de *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* di Francesco Orlando dedicato ad *Elogi e biasimi del funzionale*. Come già accennato in precedenza, sin dal titolo risulta chiara la costante dell'opera, ovvero «la predilezione per l'uno rispetto all'altro tipo di immagini»,⁹⁰ quelle non-funzionali appunto. *Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* permeano le pagine di romanzi e di testi poetici degli ultimi due secoli spesso con alcune costanti di forma, quelle dell'elenco e della descrizione.

L'approccio orlandiano risulta inattaccabile, ma al fine di questo studio è doveroso rimarcare che la letteratura, in quanto «archivio storico»,⁹¹ non è soltanto il ripostiglio in cui è lecito poter contraddire l'ordinamento reale, questa è la sua vocazione intrinseca. Infatti, occorre tenere a mente che il discorso letterario si fa portavoce anche del versante ufficiale, quindi è parzialmente complice verso ciò che ingloba e per questo non può non renderne testimonianza. Come sottolinea Emanuele Zinato in *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie* (2012) si rivela necessario contraddire «il pregiudizio dell'autoreferenzialità in voga nella teoria letteraria degli ultimi trent'anni: l'idea cioè che la letteratura sia solo *segno* (ibridazione, metanarratività, contaminazione) e non parli del mondo e delle cose».⁹² Prima di procedere con l'individuazione dei modi con cui questo nuovo repertorio è stato percepito e rappresentato ai fini della riflessione torna utile far cenno alle origini di tale mutamento.

L'irrimediabile cambio di faccia della terra è segnato da alcuni eventi 'periodizzanti': la Rivoluzione scientifica, l'affermarsi dell'Illuminismo, la prima Rivoluzione industriale inglese sul piano economico-produttivo, che dopo una lunga fase di transizione culminerà nella seconda Rivoluzione industriale e la Rivoluzione

⁸⁹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 483.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Ivi, p. 8.

⁹² E. Zinato, *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, University Press, 2012, p. 14.

politica francese. La Rivoluzione industriale è stata indagata sotto vari aspetti dallo storico statunitense David Landes, il quale ha assunto l'immagine di Prometeo, che rubò il fuoco agli dèi per darlo agli uomini, come simbolo della maggiore trasformazione che l'umanità abbia conosciuto. Con tale espressione Landes designa quel complesso di innovazioni tecnologiche che, sostituendo all'abilità umana le macchine e alla fatica di uomini e animali l'energia inanimata, rendono possibile il passaggio dall'artigianato alla manifattura, dando vita così a un nuovo tipo di economia.⁹³ Dunque, è nell'Inghilterra moderna che vanno rintracciate le premesse di tali cambiamenti: 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.⁹⁴ Sono questi gli anni delle prime invenzioni, dalla spoletta volante di John Kay del 1733, influente soprattutto in campo tessile, alla prima macchina a vapore brevettata nel 1765 da James Watt e destinata a rappresentare un vero e proprio sviluppo anche nel campo dell'industria meccanica e di quella mineraria ed estrattiva, giungendo alla scoperta di altre fonti di energia, oltre al carbone, come il petrolio e l'elettricità. Se alla fine del Settecento, nonostante il superamento del periodo preindustriale è possibile individuare una sorta di continuità con alcuni capisaldi del passato – la medicina di Ippocrate e Galeno, i trattati di agronomia quattrocenteschi e l'architettura classica –, è soprattutto nell'Ottocento che si verifica una trasformazione più marcata della cultura occidentale e il tramonto di un tipo di civiltà.⁹⁵ A partire dagli anni trenta dell'Ottocento iniziano lo sviluppo e la diffusione di uno dei simboli cardine dell'industrializzazione: la ferrovia. A tal proposito, un sunto del XIX secolo si potrebbe rivedere in *Rain, Steam and Speed*, celebre quadro di William Turner del 1844, in cui la dimensione industriale – caratterizzata dalla presenza del treno a vapore – si fonde con quella naturale e atmosferica. Remo Ceserani in *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna* (1993), uno degli studi più approfonditi sulla presenza del treno nella letteratura moderna, riporta lo

⁹³ D. S. Landes, *The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969; trad.it. *Prometeo Liberato. La rivoluzione industriale in Europa dal 1750 a oggi* (1969), Torino, Einaudi, 1978, pp. 164-254.

⁹⁴ V. Castronovo, *La rivoluzione industriale*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 18-56.

⁹⁵ 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.

stupore derivato dal nuovo mezzo ricordando come nel 1846 il poeta francese Théophile Gautier:

avesse paragonato la stazione alla cattedrale gotica. Egli stesso, in altre occasioni, la definì «palazzo dell'industria moderna, in cui si dispiega la religione del nostro secolo: la religione delle ferrovie», aggiungendo: [...] queste cattedrali della nuova umanità sono il punto d'incontro delle nazioni, il centro in cui tutto si riunisce, il nocciolo di una stella gigantesca, con raggi di acciaio, che si allungano fino ai confini del mondo.⁹⁶

Gli ultimi decenni dell'Ottocento e l'inizio del Novecento scorrono all'insegna della diffusione di alcune delle nuove tecnologie senza le quali la vita odierna sarebbe inimmaginabile; è ad esse che risulta «storicamente corretto riservare l'attributo di funzionale» in quanto «oggetti di esaltazione del progresso culturale stesso».⁹⁷ Tra le più importanti: la plastica (1862), il telefono (1876), lampadina ad incandescenza (1880), l'automobile (1886), la radio (1896), successivamente il primo aeroplano (1903), il televisore (1926) e il computer (1943).

Si tratta di avvenimenti che ebbero forti ricadute antropologiche e sociali, tanto è vero che portarono alla trasmutazione dei modelli culturali e della mentalità collettiva coinvolgendo la totalità dei campi del sapere ed espandendosi in tutta Europa divennero a tutti gli effetti un fenomeno mondiale. Inizia a prendere piede l'idea, poi confermata nel corso del secolo, che i pilastri del mondo fossero da riconoscere nello sviluppo economico, nella ricchezza e nella tecnologia, in quello che presto si sarebbe identificato come bene supremo: il progresso. L'inizio del Novecento è segnato da alcuni cambiamenti profondi che sconvolgono l'immaginario: nel campo della fisica la teoria della relatività di Einstein e la teoria dei "quanti" di Planck; le scienze sociologiche di Max Weber; in campo psicologico la scoperta della psicoanalisi e dell'inconscio da parte di Freud e della filosofia del linguaggio da parte di Wittgenstein. Tutto ciò porta alla creazione di nuovi modi di percepire ed esperire il tempo e lo spazio. Inoltre, sin dal principio del cosiddetto *secolo delle masse* i vantaggi delle

⁹⁶ R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Genova, Marietti, 1993, p. 186.

⁹⁷ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 488.

innovazioni tecnologiche introdotte risultano evidenti – una maggiore produttività, condizioni di vita migliori, una diminuzione della mortalità e un incremento dell’alfabetizzazione – ma, vanno di pari passo all’insorgenza delle problematiche a queste associate:

Il processo di mercificazione capitalista ha senza dubbio accentuato l’ambivalente natura di importanza e precarietà degli oggetti, simboli di proprietà e di ricchezza e nel contempo vittime di un rapido e degradante destino di “rovine”, “detriti”, “rifiuti”. Il loro crescente rilievo ha rispecchiato anche il processo di spersonalizzazione e frantumazione dell’individuo, in una società in cui l’avere è più determinante dell’essere.⁹⁸

Tale processo non è sempre stato lineare. Si pensi alla situazione italiana, unica eccezione Milano, dove la rivoluzione industriale arriva con un ritardo di circa cinquant’anni rispetto i paesi più avanzati del nord Europa, riguardando inizialmente soltanto alcune zone del Paese e alimentando grosse disparità tra nord e sud. È l’età giolittiana (1903-1914) a rappresentare un punto di svolta, contribuendo alla nascita anche in Italia di una società di massa e portando a compimento gli elementi di modernità già affiorati nel secolo scorso. L’intero campo dell’esperienza umana risultata profondamente mutato: progressivamente cambiano l’assetto spaziale e sociale, si vede l’affermarsi di nuove classi sociali, con grande importanza della classe operaia. Quest’ultima fondamentale in quanto rappresenta la materia prima del *taylorismo* e del *fordismo*, senza la quale nulla esisterebbe della catena di montaggio e della produzione standardizzata all’interno delle fabbriche. Da ciò ne consegue un radicale mutamento nel rapporto tra uomo e oggetti, che non hanno più come destinazione «l’essere posseduti e praticati, ma soltanto l’essere prodotti e acquistati. Detto altrimenti, non si strutturano in funzione dei bisogni né di un’organizzazione più razionale del mondo, ma si sistematizzano in funzione esclusiva di un sistema produttivo».⁹⁹ La merce è eletta protagonista del mondo, ma, per assurdo, è destinata a perdere la propria identità e originalità, rimanendo una «distesa indifferenziata e indifferente, [...] non ride, non piange, non soffre, non ama, non odia, non stilla vero sangue. [...] deve solo essere

⁹⁸ R. Bodei, *La vita delle cose*, cit., p. 38.

⁹⁹ J. Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968; trad.it. *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bombiani, 1972, p. 207.

comprata».¹⁰⁰ A subire un declassamento a merce non sono soltanto le cose, anche l'intellettuale e le sue opere subiscono la cosiddetta "perdita dell'aureola", ovvero il venir meno della «propria posizione sociale di privilegio come fondatore e distributore di valori».¹⁰¹ Questo sentimento di anonimia e di spersonalizzazione è destinato ad intensificarsi con i conflitti mondiali, nonostante alcuni intellettuali vi partecipino cercando un motivo di rivalse personale. La Grande Guerra ha forti ricadute sull'immaginario non solo in quanto assume forme nuove rispetto i precedenti conflitti, presentandosi come guerra totale in grado di coinvolgere un ampio numero di nazioni, ma anche in quanto investe ogni campo, dall'economico a quello delle comunicazioni. Concludendo, sono questi gli anni in cui l'oggetto inizia a presentarsi indipendente dal soggetto, ribaldando così il consueto rapporto di dipendenza del primo al secondo. Si tratta di processi destinati a estremizzarsi a fine secolo, con il postmoderno.

Riassumendo, è individuabile tra il XVII e il XIX secolo l'incessante affermazione del pensiero tecnico e scientifico sulle altre discipline, con conseguente trasformazione dell'umano, della sua forma *mentis* e delle sue relazioni con il tempo, con lo spazio e inevitabilmente anche con i testi letterari. Per questi ultimi è possibile affermare che fino alla svolta storica avvenuta fra tardo Settecento e primo Ottocento è stata ravvisabile «un'alleanza fra letteratura e razionalità illuministica»¹⁰² che permetteva una coesistenza più o meno paritaria tra le due modalità di rappresentazione, funzionale e non, all'intero delle opere. Ma, è proprio a partire da questo «smisurato scatto storico»,¹⁰³ con il processo di razionalizzazione del mondo, il predominio della merce con la logica capitalistica e l'avvento della società di massa che tutto cambia ed è plausibile riconoscere una contestazione a livello tematico e ideologico del cosiddetto imperativo funzionale.

Tornando all'operazione di Orlando, sebbene la rappresentazione letteraria di cose «utili o nuove o normali»¹⁰⁴ appaia legata a un atteggiamento che tende a superarla quantitativamente e qualitativamente, il critico decide di dedicare le ultime pagine del libro alla corporeità funzionale con una serie di esempi più carente e casuale in

¹⁰⁰ F. Dragosei, *Letteratura e merci. Da Joyce a Cappuccetto Splatter*, Milano, Feltrinelli, 1999, p. 60.

¹⁰¹ R. Luperini, Pietro Cataldi, Marianna Marucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Firenze, Palumbo, 2012, p. 4.

¹⁰² F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 17.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ Ivi, p.5.

confronto a quella più abbondante analizzata nel resto del libro. Almeno inizialmente prevale un atteggiamento che possiamo chiamare «valutativo, o *assiologico*»:¹⁰⁵ di fronte alla funzionalità si esprimono valutazioni e reazioni positive, di elogio e di vanto.

Questo fino a quando non prevale l'alternativa opposta e si presentano manifestazioni negative, di biasimo, diffidenza o scherno. Per questo tipo di atteggiamento si riportano come esempi alcune righe scritte da due filosofi, Descartes e Rousseau, a distanza di mezzo secolo l'una dall'altra. Se per Descartes nel 1631 un ritiro nel bel mezzo di Amsterdam è sinonimo di libertà e di calma e la città rappresenta il luogo in cui poter assecondare tutte le proprie curiosità, così non è nel 1777 per Rousseau. Quest'ultimo, al contrario, sente un'agitazione confusa e contraddittoria nella scoperta di una fabbrica di calze nei pressi di un luogo ritirato come la montagna. Dunque, il primo reagisce alla novità con un'esaltazione, il secondo con delusione. Grazie alle osservazioni orlandiane è possibile affermare che dinnanzi a percezioni nuove i personaggi dei romanzi reagiscono secondo una logica bifronte adottando prevalentemente due forme retoriche: la *catacresi*, che rimanda al linguisticamente noto per descrivere il nuovo e il *topos* che Curtius ha chiamato «rincarato» con utilizzo dell'iperbole e il ricorso al mitico.¹⁰⁶ Un altro modo di accogliere ciò che ancora non si conosce e non può essere spiegato è farlo in termini di confronto con la categoria del soprannaturale, identificandolo come magico, infernale o maledetto.¹⁰⁷ Così Gioacchino Belli in *Le carrozze a vapore* (1843):

Che naturale! naturale un cavolo.
Ma pò èsse un affetto naturale
volà un frullone com'avesse l'ale?
Qui c'entra er patto tascito cor diavolo.

Dunque mó ha da fà piú quarche bucale
d'acqua che sei cavalli, eh sor don Pavolo?
Pe mé ccome l'intenno ve la scavolo:
st'invenzione è tutt'opera infernale.¹⁰⁸

Il capitolo prosegue con l'individuazione delle nuove funzionalità con cui più si è cimentato Proust nella *Recherche* (1913). Tralasciando volutamente il telefono, su cui si

¹⁰⁵ Ivi, p. 483.

¹⁰⁶ Ivi, p. 492.

¹⁰⁷ Ivi, p. 502.

¹⁰⁸ Ivi, p. 495.

avrà modo di approfondire, nell'opera trovano spazio la ferrovia, la fotografia, l'automobile e l'aeroplano. L'autore affronta il tutto con l'utilizzo della metafora e del paragone mitico, avvalendosi di un «mobile paradigma» in cui «l'abitudine, sempre che non sia sicurezza opposta a un ignoto quale angoscia, è indifferenza da cui spicca o in cui si spegne un ignoto quale fascino».¹⁰⁹ Interessante notare come in pieno periodo d'avanguardie, il nuovo meccanico rappresentato dall'automobile venga raffigurato assemblando alcune delle figure finora citate, ovvero la metafora e la catacresi con ripresa del noto naturale. Un esempio è tratto dal *Manifesto del futurismo* (1909) di Marinetti:

Con cura paziente e meticolosa, quella gente dispose alte armature ed enormi reti di ferro per pescare il mio automobile, simile ad un gran pescecanne arenato. La macchina emerse lentamente dal fosso, abbandonando nel fondo, come squame, la sua pesante carrozzeria di buon senso e le sue morbide imbottiture di comodità. Credevano che fosse morto, il mio bel pescecanne, ma una mia carezza bastò a rianimarlo, ed eccolo risuscitato, eccolo in corsa, di nuovo, sulle sue pinne possenti!¹¹⁰

L'implacabile accelerazione del progresso contribuisce alla nascita dei grandi orrori novecenteschi, i campi di sterminio e la bomba atomica. In seguito a questi, come nota Orlando, l'esaltazione del funzionale diventa anche da un punto di vista letterario altamente improbabile: «la realtà l'ha ridotta al silenzio, l'ha battuta».¹¹¹ La letteratura, però, non tace, cambia le forme appellandosi alla contestazione ironica, alla caricatura e alla libertà automatica di varianti combinatorie.¹¹² Del resto, è una funzione propria delle opere letterarie restituire l'amalgama del mondo, in cui «gli oggetti sono proprio il campo di battaglia dove ha luogo il combattimento; in altre parole, dove la cultura prende forma e si struttura».¹¹³

¹⁰⁹ Ivi, p. 505.

¹¹⁰ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1983, p. 11.

¹¹¹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 514.

¹¹² Ivi, pp. 516-517.

¹¹³ L. Leonini, *Modernità, identità e consumi*, in *L'esperienza delle cose*, a cura di Andrea Borsari, Genova, Marietti, cit., pp. 51-52.

Capitolo II

Una rivoluzione: il telefono

L'impatto nella società e nell'immaginario collettivo

«Innovazione: in senso concreto, ogni novità, mutamento, trasformazione che modifichi radicalmente o provochi comunque un efficace svecchiamento in un ordinamento politico o sociale, in un metodo di produzione, in una tecnica».¹¹⁴ In altre parole, tutto ciò che innova ha un impatto inevitabile e spesso contraddittorio nell'immaginario collettivo. Sin da una prima indagine etimologica del termine “telefono” se ne evince la portata innovativa e rivoluzionaria: composto dal greco -tele, cioè “lontano” e -fono, ossia “suono”, significa “suono a distanza”.¹¹⁵ Infatti, per oltre due millenni la lettera ha rappresentato lo strumento cardine della comunicazione e delle relazioni sociali, pubbliche e private, oggi «residuo ormai desueto relegato ai margini della comunicazione burocratica e ufficiale, lontano dalle sponde del dialogo intimo e affettivo».¹¹⁶ Con tale mezzo, progenitore della civiltà tecnologica, erano necessari mesi, addirittura anni, affinché il messaggio giungesse a destinazione. L'invenzione del telegrafo ottico nel 1790 ad opera del fisico francese Claude Chappe segna l'inizio del cambiamento con la telecomunicazione, che [...], rompe nettamente con il passato.¹¹⁷ Evento per cui è possibile recuperare le parole scritte da Galileo Galilei nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* (1632) relative all'alfabeto:

Ma sopra tutte le invenzioni stupende, qual eminenza di mente fu quella di colui che s'immaginò di trovar modo di comunicare i suoi più reconditi pensieri a

¹¹⁴ <https://www.treccani.it/vocabolario/innovazione/>.

¹¹⁵ <https://sapere.virgilio.it/parole/vocabolario/telefono>.

¹¹⁶ G. M. Anselmi, G. Ruozi, *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci, 2008, p. 71.

¹¹⁷ C. Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1988; trad.it. *Quando le vecchie tecnologie erano nuove. Eletticità e comunicazione a fine Ottocento*, Torino, UTET, 1994, p. 3.

qualsivoglia altra persona, benché distante per lunghissimo intervallo di luogo e di tempo? parlare con quelli che son nell'Indie, [...] e con qual facilità?¹¹⁸

Il telegrafo ottico è solo una tra la serie di tecnologie che si sono affermate nel corso del XIX secolo «all'insegna dell'utopia di ridurre le distanze fra gli uomini, quasi come altrettante forme secolarizzate di *re-ligione*»,¹¹⁹ cui sono seguite successivamente il telegrafo elettrico nel 1844 per opera dello scienziato statunitense Samuel Morse e nel 1876 il telefono vero e proprio, brevettato dal fisico Alexander Graham Bell. Si metta in evidenza sin da principio come tra tutti i media

nati con l'avvento dell'elettricità, il telefono è stato in assoluto il più ambito e diffuso mezzo di comunicazione tanto da aver sorretto economicamente, praticamente da solo e ovunque nel mondo, l'intero comparto delle telecomunicazioni, e questo fino alla soglia degli anni 2000. [...] ha poi perso la sua centralità rispetto all'esplosione del fenomeno internet e dei sistemi multimediali interconnessi.¹²⁰

La creazione di Morse rappresenta un ulteriore passo in avanti rispetto al suo precedente, verso la conquista di una sempre maggiore instantaneità comunicativa, ma ancora troppo macchinosa e non definitiva. Quella del telefono è un'invenzione dalla paternità contesa, per molto tempo centro di controversia tra il fiorentino Antonio Meucci e l'americano Bell. A tal riguardo, vale la pena ricordare che il primo prototipo presentato da Meucci, chiamato "Telettrofrono", risale al 1854, progettato per poter comunicare tra il suo ufficio e la camera da letto della moglie malata e quindi inadeguato all'uso su lunghe distanze; mentre il primo "Speaking Telephone" in grado di convertire la voce in impulsi elettrici e viceversa anche a lunga distanza è stato realizzato più tardi, il 14 febbraio 1876, ad opera di Alexander Bell.¹²¹ Quest'ultimo riuscì a compiere la prima chiamata pubblica della storia, svoltasi a Boston tra lo stesso Bell e l'assistente Thomas Watson, il quale si trovava dalla parte opposta della città.

¹¹⁸ G. Galilei, *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Torino, Einaudi, 1970, p. 133.

¹¹⁹ D. Borelli, *Il filo dei discorsi. Teoria e storia sociale del telefono*, Roma, Luca Sossella editore, 2000, p. 33.

¹²⁰ D. Borelli, Luciano Petullà, *Il prima e il dopo la vita con il telefono*, Mediascapes Journal, 2017, p. 85.

¹²¹ <https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-meucci/>.

«"Mr. Watson, come here, I want to see you"»:¹²² stando alle testimonianze sono queste le prime parole pronunciate da un capo all'altro del filo. Sin dall'inizio, dunque, il telefono rappresenta lo strumento attraverso il quale manifestare la propria richiesta di presenza da parte dell'altro.

Inizialmente dalla funzionalità discutibile, compare sul mercato a partire dal 1881 e almeno fino ai primi anni del Novecento è un oggetto elitario, usato da pochi e perlopiù come strumento lavorativo all'interno di uffici e aziende pubbliche, favorendo così l'impiego di modelli linguistici tipicamente borghesi. Il nuovo oggetto ottiene un immediato successo e un altrettanto rapida divulgazione, tanto che l'anno successivo nasce la Bell Telephone Company, poi trasformata in AT&T (American Telegraph and Telephone), a seguito di un accordo con la concorrente Western Union. Ciò assicura alla compagnia l'ottenimento del monopolio sull'industria telefonica per più di un decennio (1880-1893), fino allo scattare dell'agguerrita competitività insorta tra le diverse compagnie telefoniche presenti sul mercato. Tale periodo, destinato a durare fino alla Grande Guerra, è caratterizzato dall'offerta agli abbonati del nuovo servizio della linea collettiva, dall'abbattimento delle tariffe e dal decollo degli abbonamenti.

In Italia il telefono ha fatto la sua comparsa più tardi, nel 1877, grazie ai fratelli Gerosa, i quali installarono a Milano il primo collegamento vocale e fondarono la prima azienda del territorio per la produzione degli apparecchi, migliorando in tal modo la situazione, dato che «gli abbonati al servizio telefonico erano in Italia meno dell'1 per cento della popolazione».¹²³ In questo senso, una certa importanza è da assegnare al 1881, anno che vede l'emanazione da parte del ministro dei Lavori Pubblici Alfredo Baccarini del primo decreto di concessione per l'esercizio del servizio telefonico a privati. Ciò implica l'aumento del numero degli abbonati e, di conseguenza, la diffusione del *medium*, indirizzato a divenire sempre più «oggetto di comune utilità»,¹²⁴ nonchè ascrivibile alle categorie che Maurizio Ferrais ha definito «oggetti fisici» e «oggetti sociali».¹²⁵ Anche a causa di una legislazione svantaggiosa come la legge n.

¹²² J. Gleick, *Information: A History, a Theory, a Flood*, New York, Pantheon Books, 2011; trad. it. *L'informazione. Una storia. Una teoria. Un diluvio*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 177.

¹²³ G. Antonelli, *Il museo della lingua italiana*, Milano, Mondadori, 2018, p. 193.

¹²⁴ C.S. Fischer, *America Calling: A Social History of the Telephone to 1940*, Berkeley, University of California Press, 1992; trad. it. *Storia sociale del telefono. America in linea 1876-1940*, Utet, Torino 1994, p. 64.

¹²⁵ M. Ferrais, *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Milano, Bompiani, 2005, p. 72.

184 del 1892,¹²⁶ lo sviluppo della telefonia nella penisola è lento e ostico nei primi tre o quattro decenni della sua storia e trova una soluzione definitiva solo negli anni Settanta del Novecento. Gravi errori politici sono stati commessi con l'emanazione della legge del 7 aprile 1892, in quanto

pur attribuendo le concessioni ad aziende private, di fatto ne scoraggiò l'intervento sul mercato telefonico: i nuovi investitori vennero infatti dissuasi all'ingresso nel settore a causa sia dell'incertezza sulla durata delle concessioni sia del prospettato riscatto gratuito degli impianti da parte dello Stato.¹²⁷

Leggendo il *Bullettino telegrafico* del 1878 si ha testimonianza dei primi esperimenti atti a verificare il funzionamento del nuovo apparecchio, da ultimo la recita di una poesia composta per l'occasione da parte del conte Opprandino Arrivabene intitolata *Per un esperimento del telefono* (1878). Di seguito alcuni dei passi più significativi in relazione al tema trattato:

Le terre e i vasti oceani
Il cupido mortale
Correr bramava rapido;
E del vapor su l'ale,
Quasi fuggente demone
Le terre e i mar varcò.

Impaziente! In carcere
A te sembrò il pensiero
Se non volava subito
Al gemino emisfero;
E sovra un filo magico
Il tuo pensiero va.
[...] Nè sei contento? Allegrati:
S'una lontana amica,
Tempo vincendo e spazio,
T'amo, ora vuoi ti dica,
A consolarti l'anima
La voce sua verrà.¹²⁸

¹²⁶ <https://archiviostorico.gruppotim.it/it/legislazione-storica>.

¹²⁷ G. Balbi, *Squilli di carta. I primi 40 anni del telefono nelle pagine della letteratura italiana*, in «Memoria e Ricerca», n. 25, maggio-agosto 2007, p. 2.

¹²⁸ <https://www.movio.beniculturali.it/cliomedia/italiachiamo/239/a-cosa-pu-servire-il-telefono>.

Si noti come la parola scritta e la letteratura in generale non siano state destinate al silenzio, ma, al contrario, sono impiegate da intellettuali e scrittori come funzionali alla registrazione di impressioni, positive e negative, riconducibili al nuovo introdotto nella società. Nonostante non sia dato ritrovare un atteggiamento univoco rispetto a quelle che allora erano le meraviglie della modernità, Gabriele D'Annunzio celebra, tra gli altri, il telefono in alcuni versi del poema *Maia* (1903):

Odimi, precipite Nunzio,
alto Messaggero celeste.
L'aere notturno e diurno
palpita di umani messaggi.
Commessa al silenzio dell'Etra
la parola attinge i confini
remoti. Serpeggia silente
pei bàtrati equorei, sotto
i nettunii pascoli; emerge
lungi perfetta nei segni,
narra gli eventi, conduce
le imprese, congiunge le stirpi,
infervora i forti alla gara.
La voce, la voce sonora,
formata dal labbro spirante,
in cavo artificio s'ingolfa,
di sillaba in sillaba vibra
tacitamente lontana,
ravvivasi come in profonda
bùccina e favellare
l'ascolta l'orecchio inclinato.¹²⁹

Primo poema delle *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi* (1903-1935) in cui è riconoscibile un parallelo contrastivo tra la forza e la bellezza dell'antica Grecia e la recentissima realtà moderna. Il poeta per descrivere il telefono ricorre a quello che con Francesco Orlando è stato definito *rincarò*, ovvero associando al *medium* la figura mitologica di Mercurio (Hermes), figlio di Zeus e della ninfa pleiade Maia,

¹²⁹ G. D'Annunzio, *Maia. Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, Verona, Officina Bodoni, 1928, pp. 129-130.

nonchè «Messaggero celeste».¹³⁰ Italo Calvino nella seconda lezione americana sulla *rapidità* invidia proprio in Mercurio il patrono per la propria idea di letteratura:

con le ali ai piedi, leggero e aereo, abile e agile e adattabile e disinvolto, stabilisce le relazioni degli dèi tra loro e quelle tra gli dèi e gli uomini, tra le leggi universali e i casi individuali, tra le forze della natura e le forme della cultura, tra tutti gli oggetti del mondo e tra tutti i soggetti pensanti.¹³¹

Inoltre, è interessante notare come già Giovanni Pascoli in una lettera del 1902 recepisce l'oggetto «quale segno di progresso e di distinzione anche economica: “Poi metteremo il telegrafo e magari il telefono [...]. Come staremo bene quest'altro anno se campiamo!”».¹³²

Trascendendo la più lenta situazione italiana, l'evoluzione del medium è continua e alle soluzioni tecniche sempre più evolute vanno di pari passo le trasformazioni estetiche. Per una miglior fruizione viene ideato il microfono, in grado di permettere la trasmissione del suono su distanze ancor maggiori. Inoltre, il perfezionamento porta a una maggiore compattità: dai più semplici citofoni, validi tutt'oggi, dotati di un unico pulsante per chiamare il corrispondente, il cui uso più comune è da rivedere nel collegamento tra portineria e appartamenti, ai più complessi, rappresentati dai cosiddetti “intercomunicanti”, usati soprattutto negli uffici per consentire ai dipendenti di comunicare indipendentemente tra loro. Alcuni dei modelli esteticamente più esemplari prodotti sono da ritrovare nel “Ragno”, poco dopo il 1890, così chiamato per le divaricate “zampe” di sostegno o, nel 1930, il classico “Monophone”, capostipite dei celebri “Telefoni bianchi” che campeggiano a simbolo di lusso nell'omonima stagione cinematografica. Verso la fine del secolo scorso è stato possibile riconoscere da parte delle principali case costruttrici – Ericsson, Western Electric, Siemens-Halske, Face – la tendenza ad una certa uniformità esecutiva dei modelli. Ulteriore aspetto riconducibile alla volontà di omologazione della merce prodotta è la scelta di eliminare la veste metallica in favore della bachelite stampata – dapprima nera, poi grigia chiara o color latte – ne sono esempi il “Modello '36” e il “Siemens '62”, noto al pubblico come

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, 1988, p. 46.

¹³² G.M. Anselmi, G. Ruozi, *Oggetti della letteratura italiana*, cit., p. 197.

“Bigrigio”. A partire dagli anni Venti del Novecento la presenza del mezzo è favorita dalla diffusione di centrali di commutazione urbana alle quali facevano capo le linee di collegamento con i diversi utenti, distribuiti geograficamente nella zona servita.¹³³

In aggiunta a tale novità si presentano curiosi modelli come il famoso “27”, che rappresenta una svolta per il design e dà avvio all’espansione della telefonia automatica nel nostro paese o, poco dopo, il mitico “Charleston”.¹³⁴ Si noti che all’inizio del XX secolo erano presenti tre tipi di apparecchio di abbonato: batteria locale, batteria centrale, batteria centrale automatico. Dunque, a prescindere dal tipo di impianto risultava ancora necessario l’intervento della mano dell’uomo, o nella maggior parte dei casi, della nuova figura professionale della telefonista, destinata all’automazione a partire dagli anni Quaranta. Tuttavia, a quest’altezza, per poter comunicare con un altro abbonato, il chiamante, tramite una serie di operazioni, doveva segnalare alla centralinista la richiesta di contatto. Si ricordino, in aggiunta, la presenza degli apparecchi telefonici pubblici a gettoni, quelli per uso campale, quelli stagni per esterni e imbarcazioni, quelli antideflagranti per miniere e i selettivi utilizzati nelle ferrovie per collegare stazioni e caselli. Insomma, per ogni evenienza un dispositivo in grado di sostenerla.

Partendo dal presupposto che le tecnologie moderne non hanno fatto altro che accelerare processi e funzioni umane preesistenti e che «tutti i media sono metafore attive in quanto hanno il potere di tradurre l’esperienza in forme nuove»,¹³⁵ risulta funzionale analizzarne l’impatto nella società e nell’immaginario comune. Secondo Davide Borelli l’utilizzo del termine “impatto” in relazione all’avvento del telefono appare alquanto problematico se non inadeguato, poiché

tale concetto fa pensare a una tecnologia concepita come un agente autonomo separato dalla società e dalla cultura, mentre lo studio sociologico del telefono mostra che i modi in cui viene usato e socialmente rappresentato possono essere tanto diversi quanto gli ambienti nei quali si svolge e si organizza la società umana.¹³⁶

¹³³ F. Soresini, *Telefoni, Telephone sets*, BE-MA, Milano, 1989, p. 56.

¹³⁴ Ivi, pp. 62-76.

¹³⁵ M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964; trad. it. *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 1967, p. 9.

¹³⁶ D. Borelli, *Il filo dei discorsi. Teoria e storia sociale del telefono*, cit., p. 12.

A proposito di questa visione è lecito dissentire facendo ricorso ancora una volta all'etimologia:

[dal fr. *impact*, e questo dal lat. *impactus*, part. pass. di *impingĕre* «urtare»]. –

1. Urto, incontro più o meno violento di un corpo con una superficie, soprattutto in alcuni usi del linguaggio scientifico e tecnico; [...] c. In usi fig., urto, contatto che avviene in modo brusco, considerato in relazione agli effetti che se ne possono risentire: [...] d. Influenza esercitata da qualche cosa.¹³⁷

Il concetto non pare essere del tutto improprio alle circostanze. Difatti, la forza dell'impatto inevitabilmente comporta un contatto, per collisione o empatica fusione, e conseguenti reazioni. Pertanto, se intendiamo le società e i soggetti che le compongono come elementi fortemente permeabili risulta possibile affermare che si ha una commistione tra *medium* e realtà sociali geograficamente distinte. Del resto, il telefono, come è stato definito dal politologo Ithiel de Sola Pool, è un mezzo «*polimorfo*» e in virtù di ciò è «un agente di azione efficace in molte direzioni, [...], i cui effetti sembrano poter operare contemporaneamente in direzioni del tutto opposte».¹³⁸ Il bersaglio sicuramente è da rivedere nella comunicazione e nella società, ma non è del tutto corretto optare per una visione deterministica unilaterale. Risulta opportuno precisare che si possono riconoscere «influenze di lunga durata delle pratiche comunicative sulle forme di civilizzazione unicamente a patto di non dimenticare che è altrettanto legittimo parlare di influenze delle forme di civilizzazione sui sistemi e sulle pratiche della comunicazione».¹³⁹ Il primo aspetto di novità evidente apportato dal *medium* è da attribuire al profondo cambiamento dell'idea di comunicazione. Grazie all'istantaneità che lo caratterizza non soltanto consente di ridurre le distanze permettendo una sorta di presenza dell'assente, ribaltando le consuete categorie di spazio e tempo, ma attribuisce voce a soggetti tendenzialmente esclusi e relegati dietro il sipario delle mura domestiche come donne e bambini. Cambia così il possibile:

¹³⁷ <https://www.treccani.it/vocabolario/impatto/>.

¹³⁸ D. Borelli, *Il filo dei discorsi*, cit., p. 12.

¹³⁹ Ivi, p. 20.

l'annientamento della distanza non era una visione fantascientifica o un qualche balzo in avanti teorico di fisici: era l'esperienza reale delle masse, che si abituarono rapidamente ad uno strumento che consentiva loro di procurare danaro, vendere grano, fare conversazioni, segnalare tempeste, prevenire ostruzioni di corsi d'acqua, annunciare incendi, comprare prodotti di drogheria, o, appunto, comunicare attraverso distanze sempre crescenti. [...]. Il telefono cambia la struttura del cervello: gli uomini vivono in distanze più ampie e pensano in forme più generose e diventano eleggibili per ragioni più nobili e più larghe.¹⁴⁰

Ulteriore aspetto degno di nota è da rivedere nel fatto che i media sono considerabili a tutti gli effetti estensioni dei sensi umani, non a caso il termine *handy* in tedesco designa il telefonino e «in Tailandia è chiamato *mue tue*, cioè “estensione della mano”, [...], proprio come in Finlandia, dove si dice *kanny*».¹⁴¹ Proprio per questo Lewis Mumford ha annoverato il telefono tra i dispositivi della cosiddetta fase *neotecnica*, caratterizzata dal fatto che le tecnologie non tendevano più a meccanizzare la vita (come la stampa e la macchina a vapore, per esempio) ma, al contrario, ad avvicinarsi alle forme degli organismi viventi e quindi ad assecondare più direttamente i desideri immediati e i bisogni quotidiani degli uomini.¹⁴² In tal senso, significativa la differenza individuata dal filosofo canadese Marshall McLuhan tra un «medium caldo» come radio e cinema e un «medium freddo» come telefono e televisione:

È caldo il medium che estende un unico senso fino a “un’alta definizione”: fino allo stato, cioè, in cui, si è abbondantemente colmi di dati. [...] Il telefono è un medium freddo, o a bassa definizione, perché attraverso l’orecchio si riceve una scarsa quantità di informazioni, e altrettanto dicasi, ovviamente di ogni espressione orale rientrante nel discorso in genere perché offre poco ed esige un grosso contributo da parte dell’ascoltatore.¹⁴³

¹⁴⁰ S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press, 1983; trad. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 270.

¹⁴¹ M. Ferraris, *Dove sei? Ontologia del telefonino*, cit., p. 104.

¹⁴² D. Borelli, *Il filo dei discorsi*, cit., p. 39.

¹⁴³ M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, cit., 42.

Come nota Davide Borelli, «di conseguenza, anche le idee di obbligazione etica e di legame sociale cominciarono ad essere ripensate alla luce di queste profonde trasformazioni culturali» e lo sviluppo delle possibilità umane di estensione nello spazio provocano una cosiddetta «*crisi di controllo* nelle interazioni sociali». ¹⁴⁴ Insomma, il nuovo oggetto mette capo a un «processo di ridefinizione del senso del luogo, che comporta parallelamente una ridefinizione del senso dell'uomo» ¹⁴⁵ cui vanno di pari passo

sviluppi culturali indipendenti quali il romanzo del “flusso di coscienza”, la psicoanalisi, il cubismo e la teoria della relatività plasmarono direttamente la coscienza: il risultato fu una trasformazione delle dimensioni della vita e del pensiero. [...]. La somiglianza tematica tra gli sviluppi ispirati dalla tecnologia e quelli indipendenti da essa, fa pensare che stava avendo luogo una rivoluzione culturale della più vasta portata, [...] che coinvolgeva strutture essenziali dell'esperienza umana e forme basilari dell'espressione umana. ¹⁴⁶

L'irruzione in letteratura: Proust come archetipo dell'attesa amorosa

Come accennato in chiusura al paragrafo precedente, alcuni dei cambiamenti più incisivi apportati dalla comunicazione di massa sono da rivedere nella riorganizzazione spazio-temporale, «due categorie filosofiche fondamentali [...] in quanto sono, come mostra Kant, il fondamento necessario di ogni esperienza». ¹⁴⁷ Stephen Kern in *The Culture of Time and Space 1880-1918* (Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento, 1988) riconosce nell'arco cronologico compreso tra il 1880 e lo scoppio della Prima Guerra Mondiale una serie di radicali mutazioni in campo tecnologico e culturale che resero possibile in Europa nuovi modi di percepire e vivere non solo il tempo e lo spazio, ma anche il passato, il presente, il futuro, la velocità, *l'attesa e la speranza*. Nel volume, Kern mostra come l'*Ulysses* (Ulisse, 1960) di Joyce, *À la Recherche du temps perdu* (Alla ricerca del tempo perduto, 1913-1927) di Proust o

¹⁴⁴ D. Borelli, *Il filo dei discorsi*, cit., pp. 36-37.

¹⁴⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁶ S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, cit., pp. 12-13.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 12.

i romanzi di Virginia Woolf, così come le opere di Picasso, di Einstein o di Stravinsky, sarebbero impensabili senza i loro presupposti tecnici. Si aggiunga che le nuove percezioni di tempo e di spazio non influiscono soltanto sul mondo esterno e sociale, ma sono da interpretare anche in relazione alle opere letterarie in quanto rappresentano nozioni imprescindibili per la realizzazione e composizione del discorso narrativo, che è «un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo».¹⁴⁸ Come ben sottolinea lo psichiatra e saggista italiano Eugenio Brogna in uno scritto dal titolo significativo *L'attesa e la speranza* (2005):

alcuni essenziali problemi della condizione umana (l'angoscia, la speranza, l'attesa, la disperazione, la malinconia, la colpa, l'esperienza del tempo e quella dello spazio) sono area tematica di una riflessione non solo psicopatologica ma anche filosofica e letteraria. Cambiano le categorie ermeneutiche e le modalità descrittive ma i problemi sono gli stessi; nella misura in cui la psicopatologia [...] e le discipline filosofiche e letterarie, si interrogano sul *sensu* della vita e di ogni esperienza che della vita fa parte.¹⁴⁹

Dunque, è plausibile affermare almeno tre punti a dimostranza della stretta connessione tra i concetti di tempo, di spazio e di attesa: «non c'è esperienza psicologica e umana che non si accompagni alla presenza del tempo»,¹⁵⁰ «non ci sono attese, e non ci sono speranze, se non nel contesto del tempo»¹⁵¹ e dello spazio, inoltre, questi ultimi sono da riconoscere come basi costitutive all'origine di ogni attesa. Se ne aggiunga un quarto, non di minore importanza, ovvero l'apparente anacronisticità dei termini in questione. Infatti, «come conciliare il tempo dell'attesa, intrinsecamente legato all'idea di lunga durata, con le istanze e i miti di una società che è stata acutamente definita dromocratica per il potere che la velocità vi ricopre?»¹⁵² e, ancor più desueta e lontana appare tale dimensione se interpretata alla luce della definizione barthesiana secondo cui «ATTESA: tumulto d'angoscia suscitato dall'attesa dell'essere

¹⁴⁸ I. Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Mondadori, p. 39.

¹⁴⁹ E. Brogna, *L'attesa e la speranza*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 41.

¹⁵⁰ Ivi, p. 41.

¹⁵¹ Ivi, p. 13.

¹⁵² E. Abignente, *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, Roma, Carocci, 2014, p. 11.

amato in seguito a piccolissimi ritardi (appuntamento, telefonate, lettere, ritorni)». ¹⁵³ In accordo, quindi, con l'aggettivo "amorosa", che rimanda immediatamente a «Penelope e alla sua tela, ai *topoi* dell'amor cortese, all'attesa del ritorno a casa del soldato, [...], ad un tempo lontano, a un mondo fatto di giuramenti e di promesse, di lettere scritte a mano e logori messaggi in bottiglia». ¹⁵⁴ Ancora una volta, non deve stupire che la risposta provenga dalla letteratura, grazie alla quale è possibile riconoscere un movimento contraddittorio. Nonostante uno degli obiettivi primari dei nuovi mezzi di comunicazione sia la riduzione di attese nella realtà, il risultato nelle relazioni umane è opposto, tanto da verificarsi una molteplicità di attese possibili e un crescente desiderio di istantaneità. In sostanza, non avviene un'eliminazione dell'attesa amorosa dai paradigmi dell'uomo moderno, anzi, accresce in modo proporzionale alla presenza di mezzi nati per superarla. Come sottolinea Elisabetta Abignente «non è un caso, dunque, che le pagine probabilmente più dense e evocative che il Novecento ha dedicato all'attesa amorosa ritraggono proprio l'attesa di una lettera, di un telegramma, di una telefonata da parte della persona amata (o di un intermediario che ne dia notizia)». ¹⁵⁵ In questo senso il telefono ricopre una funzione primaria, in quanto oggetto attorno al quale, tanto nella vita reale quanto nelle opere, sembrano addensarsi i segni dell'attesa amorosa.

A questo punto, sebbene tale tematica copra soltanto alcune parti dell'opera, il riferimento *À la recherche du temps perdu* di Marcel Proust risulta irrinunciabile, dato che, come nota Abignente «le celebri telefonate del Narratore proustiano fissano una sorta di archetipo dell'attesa amorosa al telefono». ¹⁵⁶ Nei suoi sette romanzi capitali, Proust si cimenta a più riprese su alcune delle nuove meraviglie della tecnica, facendosi fine testimone della particolare percezione che si ha degli altri quando si è in presenza solo della loro voce, così come della relatività delle distanze e della velocità degli spostamenti. Il primo passo estrapolato è esemplare, ed è riconoscibile in quella che forse può essere considerata la più celebre tra le telefonate della *Recherche*, tra Marcel e la nonna in *Le côté de Guermantes* (I Guermantes, 1920-1921). Si notino alcuni

¹⁵³ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil, 1977; trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979, p. 40.

¹⁵⁴ E. Abignente, *Quando il tempo si fa lento*, cit., p.12

¹⁵⁵ Ead., *L'amore appeso a un filo. Il topos dell'attesa al telefono*. In *Strumenti critici*, fascicolo 2, maggio 2013. Il Mulino, Bologna. <https://www.rivisteweb.it>.

¹⁵⁶ Ivi, p. 235.

elementi relativi alla presenza del *medium* e al tema strettamente connesso dell'attesa. Innanzitutto, l'instaurazione del servizio telefonico tra Parigi e Doncières consente alla nonna di fare due chiacchiere con il nipote, «le même jour», abbattendo tempo e distanze tramite l'apparecchio, in alternativa al ricorso ad un mezzo molto più lento quale la lettera o a lunghe ore di viaggio. È interessante evidenziare come colui che attende di essere chiamato sia mosso da spinte tra loro contrastanti. Infatti, almeno in un primo momento il soggetto-Marcel non può far altro che elogiare con stupore il telefono, «immaginando per un istante l'assenza vinta, la distanza soppressa»,¹⁵⁷ nonostante «n'étais pas encore à cette époque là d'un usage aussi courant qu'aujourd'hui». Tuttavia, il passaggio ad una concezione disturbante e repulsiva non tarda a presentarsi nelle righe di poco successive:

l'habitude met si peu de temps à dépouiller de leur mystère les forces sacrées avec lesquelles nous sommes en contact que, n'ayant pas eu ma communication immédiatement, le seule pensée que j'eus, ce fut que c'était bien long, bien incommode, et presque l'intention d'adresser une plainte: comme nous tous maintenant, je ne trouvais pas assez rapide à mon gré, dans ses brusques changements.

Per poi tornare, con un movimento altrettanto rapido, a «l'admirable féerie à laquelle quelques instants suffisent pour qu'apparaisse près de nous, invisible mais présent, l'être à qui nous voulions parler» e proponendo al lettore un paragone con il personaggio di una fiaba a cui «une magicienne sur le souhait qu'il en exprime, fait apparaître, dans une clarté, surnaturelle, sa grand-mère ou sa fiancée [...] tout près du spectateur et pourtant très loin, à l'endroit même où elle se trouve réellement».¹⁵⁸

A questo punto – nota Orlando – la relazione figurale si inverte e s'intensifica. Il telefono, riconducibile in questo caso al «nuovo funzionale magico»¹⁵⁹ consente di caricare dapprima di una forza e di una figuralità mitologica le centraliniste, descrivendole come «Vierges Vigilantes[.], Danaïdes de l'invisible [...], les

¹⁵⁷ G. Poulet, *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963; trad. it. *Lo spazio di Proust*, Napoli, Guida Editori, 1972, p. 48.

¹⁵⁸ M. Proust, *Le côté de Guermantes*, Paris, 1920-1921; trad.it. *I Guermantes*, Milano, Rizzoli, 1987, p. 154.

¹⁵⁹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit., p. 506.

ombrageuses pretresses de l'Invisible, les Demoiselles du téléphone»;¹⁶⁰ poi, quando a essere presa in questione è la voce della nonna, della persona cara e amata, il tutto si intensifica e l'apparecchio si presta a duplice valenza metaforica della distanza: quella fisica e quella irrimediabile e definitiva della perdita per eccellenza, la morte. Grazie al connubio tra oggetto della tecnica e attesa, Marcel Proust mima sulla pagina da un lato «la séparation effective», dall'altro anticipa «une séparation éternelle»:

C'est lui, c'est sa voix qui nous parle, qui est là. Mais comme elle est loin ! Que de fois je n'ai pu l'écouter sans angoisse, comme si devant cette impossibilité de voir, avant de longues heures de voyage, celle dont la voix était si près de mon oreille, je sentais mieux ce qu'il y a de décevant dans l'apparence du rapprochement le plus doux, et à quelle distance nous pouvons être des personnes aimées au moment où il semble que nous n'aurions qu'à étendre la main pour les retenir. Présence réelle que cette voix si proche – dans la séparation effective! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle! Bien souvent, écoutant de la sorte, sans voir celle qui me parlait de si loin, il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte pas, et j'ai connu l'anxiété qui allait m'étreindre un jour, quand une voix reviendrait ainsi (seule, et ne tenant plus à un corps que je ne devais jamais revoir) murmurer à mon oreille des paroles que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière.¹⁶¹

Se tutti gli amori della *Recherche* «si richiamano l'uno con l'altro, come fossero tanti nodi di un'unica rete grande e complessa»,¹⁶² ai fini del nostro discorso almeno un'altra delle attese amorose presenti nell'opera è degna di nota, il riferimento è al sentimento provato da Marcel per la sfuggente Albertine. Come suggerisce il filosofo francese Jacques de Visscher «vivre dans l'attente est une constante dans ce roman fleuve de Proust. Tout au long de ses aventures, le narrateur ne fait qu'attendre les moments de la jouissance d'une rencontre, d'un signe d'affection ou d'amour».¹⁶³ Un elemento che caratterizza il narratore in tali circostanze è l'attesa di segni da parte dell'amata, generando una vera e propria dipendenza da intendere come «figura nella

¹⁶⁰ M. Proust, *I Guermantes*, cit., p. 154.

¹⁶¹ Ivi, p. 155.

¹⁶² E. Abignente, *Quando il tempo si fa lento*, cit., pp. 57-58.

¹⁶³ J. de Visscher, *En attendant Albertine: une petite phénoménologie de l'attente à propos de Proust*, in «Cahiers du Cirp», 1, 2006, p. 4.

quale l'opinione intravede la condizione stessa del soggetto amoroso, asservito all'oggetto amato».¹⁶⁴

Questa sorta di vassallaggio amoroso provoca due reazioni intrinsecamente legate al tempo e allo spazio: la prima, l'immobilità del soggetto attendente (in risposta ad un imperativo tutto interiore) e angosciato data la non coincidenza di luoghi con l'essere desiderato, per cui è possibile parlare di «attesa in *absentia*»;¹⁶⁵ la seconda, la scelta di isolarsi in uno spazio privato e intimo quale la camera da letto in cui poter attendere il ritorno o la chiamata dell'altro, ovattando qualsiasi intrusione esterna dal momento che «dans l'attente, on souffre tant de l'absence de ce qu'on désire qu'on ne peut supporter une autre présence».¹⁶⁶ Si assiste alla costruzione di una «scenografia dell'attesa»,¹⁶⁷ tanto è vero che «Comme Albertine tarde à venir, il rentre dans sa chambre et organise celle-ci afin de ne pas manquer son arrivée. Le téléphone devient alors la chose la plus importante de la pièce»:¹⁶⁸

Placé dans ma chambre, et, pour qu'il ne gênât pas mes parents, sa sonnerie était remplacée par un bruit de tourniquet. De peur de ne pas l'entendre, je ne bougeais pas. Mon immobilité était telle que, pour la première fois depuis des mois, je remarquai le tic-tac de la pendule. Françoise vint arranger des choses. Elle causait avec moi mais je détestais cette conversation, sous la continuité uniformément banale de laquelle mes sentiments changeaient de minute en minute, passant de la crainte à l'anxiété, de l'anxiété à la déception complète. [...]. Enfin Françoise alla se coucher; je la renvoyai avec une rude douceur, pour que le bruit qu'elle ferait en s'en allant ne couvrit pas celui du téléphone. Et je recommençai à écouter, à souffrir [...]; quand nous attendons, de l'oreille qui recueille les bruits à l'esprit qui les dépouille et les analyse, et de l'esprit au cœur à qui il transmet ses résultats, le double trajet est si rapide que nous ne pouvons même pas percevoir sa durée, et qu'il semble que nous écoutions directement avec notre cœur.¹⁶⁹

¹⁶⁴ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 79.

¹⁶⁵ E. Abignente, *Quando il tempo si fa lento*, cit., p. 121.

¹⁶⁶ M. Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard, 1921-1922; trad.it. *Sodoma e Gomorra*, 1988, Milano, Rizzoli, p. 176.

¹⁶⁷ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 40.

¹⁶⁸ J. de Visscher, *En attendant Albertine: une petite phénoménologie de l'attente à propos de Proust*, cit., p. 6.

¹⁶⁹ M. Proust, *Sodoma e Gomorra*, cit., pp. 177-178.

Improvvisamente arriva il tanto agognato «mécanique et sublime, comme dans Tristan l'écharpe agitée ou le chalumeau du plâtre, le bruit de toupie du téléphone». ¹⁷⁰ Ancora una volta, grazie al nuovo oggetto della tecnica, la voce dell'altro riesce a raggiungere Marcel, segnando così l'inizio della tregua dell'attesa e al contempo la scintilla del nuovo desiderio, quello della vista di Albertine, poiché la sola voce non basta all'appagamento totale richiesto dal soggetto amoroso: «une partie de moi à laquelle l'autre voulait se rejoindre était en Albertine. Il fallait qu'elle vînt». ¹⁷¹ Infine, dopo una ripetuta insistenza, Marcel riesce ad ottenere la visita da parte dell'amata. Ma, si noti un ulteriore elemento significativo, ovvero il ritorno di quelle sensazioni di inconoscibilità e premonitrici di morte già affiorate nella conversazione con la nonna a Doncières, per cui l'autore comprende che:

Pour Albertine, je sentais que je n'apprendrais jamais rien, qu'entre la multiplicité entremêlée des détails réels et des faits mensongers je n'arriverais jamais à me débrouiller. Et que ce serait toujours ainsi, à moins que de la mettre en prison (mais on s'évade) jusqu'à la fin. Ce soir-là, cette conviction ne fit passer à travers moi qu'une inquiétude, mais où je sentais frémir comme une anticipation de longues souffrances. ¹⁷²

Dunque, è possibile affermare che l'essere amato è inconoscibile e il soggetto amoroso si trova ad essere prigioniero di contraddizione:

da una parte, credo di conoscere l'altro meglio di chiunque e glielo dichiaro trionfalmente [...]; e, dall'altra sono spesso colpito da questa evidenza: l'altro è impenetrabile, sgusciante, intrattabile; non posso smontarlo, risalire alla sua origine, sciogliere il suo enigma. Da dove viene? Chi è? Mi esaurisco in sforzi inutili: non lo saprò mai. ¹⁷³

¹⁷⁰ *Ibidem.*

¹⁷¹ *Ivi*, p. 179.

¹⁷² *Ivi*, p. 181.

¹⁷³ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 107.

Elogi e biasimi del nuovo *medium*

Se niente meglio della grande letteratura riesce a testimoniare l'irruzione del telefonico nella vita quotidiana, restituendo al lettore la percezione di *quando le vecchie tecnologie erano nuove*,¹⁷⁴ attraverso una sorta di *excursus* all'interno del panorama letterario italiano e un'annessa inquadratura cronologica è possibile rintracciare alcuni *elogi e biasimi del medium*. A tal fine si sono individuati due bacini temporali all'interno dei quali ricercare i testi: all'incirca dal 1900 al 1918 e dal 1920 al 1950.

Tra l'ultimo ventennio dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, il telefono non trova grande accoglienza nelle pagine degli scrittori italiani. Diversa, invece, la situazione negli Stati Uniti e in Francia in cui, soltanto per citarne alcuni, autori del calibro di Mark Twain con *A Telephonic Conversation* (1880) e Marcel Proust con *À la recherche du temps perdu* (Alla ricerca del tempo perduto, 1913-1927) adottano nelle loro opere il nuovo oggetto. La scarsa presenza del *medium* nel panorama letterario italiano nel periodo in questione è da ricercare nella polemica diffusa nella cultura intellettuale e nella società con incidenza nel senso comune e nella storia

contro l'immagine positivista della scienza [...] che si trasformò in quella che Adorno ha chiamato la "maligna derisione" dell'idea di progresso. [...] scienza e tecnica si configurarono come presenze radicalmente negative. Alla tecnica venne fatta risalire la responsabilità di un progressivo abbruttimento del genere umano.¹⁷⁵

Si aggiunga che tale visione è alimentata anche dalla letteratura, infatti, come ben sottolinea Paolo Rossi «la costruzione di un'immagine della scienza non è opera esclusiva degli scienziati. È il portato di un'intera cultura entro la quale i 'letterati' operano – almeno in certi periodi – con un'intensità pari o addirittura superiore a quella degli scienziati».¹⁷⁶ Il telefono nel primo decennio dalla sua irruzione è connotato

¹⁷⁴ Il riferimento è all'opera di Carolyn Marvin, *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press, 1988; trad. it. *Quando le vecchie tecnologie erano nuove. Elettricità e comunicazione a fine Ottocento*, UTET, Torino, 1994.

¹⁷⁵ P. Rossi, *1890-1900: alcuni letterati italiani e la loro immagine della scienza*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Atti del IX Congresso A.I.S.L.L.I. (Palermo, 21-25 aprile 1976), Manfredi, Palermo 1978, pp. 268-269.

¹⁷⁶ Ivi, p. 232.

prevalentemente in modo negativo, tanto è vero che i primi quindici anni del Novecento sono caratterizzati da «un periodo che porta tutti i segni della transizione: vecchio e nuovo si affiancano, anche in uno stesso scrittore».¹⁷⁷ Nel 1886 Matilde Serao pubblica la novella *Telegrafi dello Stato. Sezione femminile* posta in apertura del *Romanzo della fanciulla* in cui di certo non è possibile leggere un elogio del *medium*. A partire dall'imbruttimento della città a causa dei fili telegrafici ancora a cielo aperto, nel testo si ritrova la denuncia delle condizioni lavorative cui le telegrafiste erano costrette:

Cominciavano la loro giornata di lavoro, senza ridere, tutte occupate meccanicamente in quei primi apparecchi: curve sulle macchine, chi svitava il coltellino d'acciaio che imprimeva i segni, chi metteva un rotolo nuovo di carta, chi bagnava d'inchiostro, con un pennello, il cuscinettino girante, chi provava la elasticità del tasto. Poi, nella quiete mattinata, principiò il ticchettio dei tasti sulle incudinette, e ogni tanto, queste frasi suonavano monotamente:

— Direttrice, Caserta non risponde.

— [...] Direttrice, al solito, Genova chiede un rinforzo di pila.

— [...] Direttrice, Benevento vuol sapere l'ora precisa.

Il sole d'inverno, ora, entrava in ufficio. Nessuna levava la testa, a guardarne, sui vetri, la striscia sottile.¹⁷⁸

Come osserva Vincenza Alfano nella prefazione: «tra visionarietà e realismo la Serao scrive un racconto che colpisce per l'attualità e il peso della denuncia, allineandosi alla tendenza europea tra gli scrittori impegnati a smascherare l'altra faccia del progresso con strumenti e tecniche narrative nuovi».¹⁷⁹ Visione ribadita in *L'impero della nevrosi*, articolo di biasimo contro l'invenzione del *medium*, ritenuto responsabile di aver creato grandi aspettative e di aver provocato frustrazioni ancora maggiori a causa del cattivo funzionamento.¹⁸⁰

A partire dal 1909 la scena letteraria italiana è occupata dal Futurismo, nato in seno all'Espressionismo, rappresentante l'unica tendenza avanguardistica realmente organizzata e da quello che nel 1910 Giuseppe Antonio Borgese definisce

¹⁷⁷ C. Segre, *La letteratura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 7.

¹⁷⁸ M. Serao, *Il romanzo della fanciulla*, Milano, Treves, 1893, p. 11.

¹⁷⁹ Ead., *Telegrafi dello stato*, Napoli, Alessandro Polidoro Editore, 2022, p. 5.

¹⁸⁰ <https://archiviostorico.gruppottim.it/it/da-matilde-serao>.

“crepuscolarismo”, «accomunando una serie di poeti che non formano una scuola unitaria, ma esprimono un medesimo gusto malinconico e, appunto, crepuscolare».¹⁸¹ Tra i poeti crepuscolari individuati almeno due comprendono all’interno delle proprie composizioni il telefono, attribuendogli di volta in volta valenze diverse. Il riferimento in particolare è a Marino Moretti e a Nino Oxilia, attivi rispettivamente in Romagna e in Piemonte. Moretti è autore nel 1911 del testo poetico *Telefono*, presentante sin dalla zona soglia del titolo la recente invenzione. In questo caso, l’atteggiamento dell’io poetico nei confronti dell’apparecchio appare duplice: da un lato la «paura di te e di quest’ordigno», così più volte apostrofato, dall’altro il riconoscimento di lealtà da parte dell’oggetto, sentito come sinonimo di presenza dell’amata assente: «fedele al muro, come un vecchio scrigno pieno d'accenti tuoi».¹⁸² Nel 1918 escono *Gli orti*, raccolta postuma di Angelo Oxilia, detto Nino, all’interno della quale è possibile estrapolare due poesie lunghe: *Parole che vengono di lontano* e *Primo intermezzo*. In *parole che vengono di lontano* dopo la prima stanza con un incipit che ritrae l’io poetico alla finestra assorto nella contemplazione del mondo esterno, di «monti./ Qualche nuvola bassa/sui dentati orizzonti/ [...] / Ora curvi, ora dritti, i falciatori/ taglian l'ultimo fieno», la seconda è tutta volta all’interno, in cui tramite paragone animale irrompe lo squillo:

La mia stanza è un immoto
 carcere d'ombra ove io sento
 battere battere a vuoto
 le pale del Tempo che in ozio consumo.
 Il vento
 anima l'infinito
 silenzio di profumo.
 Improvviso come un nitrito
 nell'ombra squilla il telefono...
 [...]
 «Oh! fuggire da quella gabbia!
 Correre nelle tue braccia!»
 Quanto resta la traccia
 di un nome sulla sabbia,
 tanto nel cuore umano
 le parole che vengono di lontano...

¹⁸¹ R. Luperini, P. Cataldi, M. Marrucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 42.

¹⁸² M. Moretti, *Telefono*, *Tutte le poesie. Seguite da tre idilli in prosa*, Milano, Mondadori, 1966, p. 146.

Infine, il telefono antropomorfizzato «Gorgoglia [...] / schernevole all'orecchio;/ ora parlo, ora ascolto.../ Odo la voce ma non vedo il volto...», mettendo in evidenza non solo la distanza geografica dell'amante, collocata in un altrove che al lettore non è dato sapere, ma anche l'essenza effimera delle parole pronunciate e la consapevolezza da parte dell'ascoltatore del «filo il filo il filo/ infinito tra noi...»,¹⁸³ indice di un amore non ricambiato. Diverso, invece, l'impianto di *Primo intermezzo*, in cui il poeta sembra avvicinarsi alla visione futurista della modernità, cantando l'elogio «dell'età nuova, l'età del telefono [...] / l'età vertiginosa nostra alata».¹⁸⁴

Restando in ottica futurista, nel 1926 Giovanni Gerbino pubblica *Telefono dell'anima. Con norme e regolamento di Filippo Tommaso Marinetti*. Interessante la prima tra le due sezioni che compongono il testo dal titolo *Telefonate*, in cui fenomeni o eventi «sono ridotti al solo livello fonologico [...], nei quali la rappresentazione di condizioni e momenti si realizza nella fisicità, corporeità dell'emissione vocale, nel gesto fonico e/o fonologico, che non già traduce sibbene direttamente realizza una situazione o condizione».¹⁸⁵ Di seguito un esempio: «LA VOCE DELLA MADRE: Dàaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaan».¹⁸⁶

Durante la seconda fase del futurismo (1912-1915), i cui principi sono ben riassunti nel *Manifesto tecnico* e nelle successive *Parole in libertà*, Marinetti pubblica *Zang Tumb Tuuum* (1914), anticipando il collegamento con la presenza del *medium* relativo al periodo della Grande Guerra, glorificata in quanto «sola igiene del mondo».¹⁸⁷ Nel testo marinettiano, infatti, l'assedio di Adrianopoli avvenuto nell'ottobre 1912 da parte dell'armata bulgara durante della prima guerra balcanica (1912-1913) è descritto con una certa carica entusiastica e vitalistica. In tale contesto il telefono è utilizzato nel tentativo di instaurare una comunicazione con il campo nemico: «vampe vampe vampe (ribalta dei forti) laggiù dietro quel fumo Sciukri Pascià comunica telefonicamente con 27 forti in turco in tedesco allò! Ibrahim! Rudolf! allò

¹⁸³ N. Oxilia, *Gli orti*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1918, pp. 6-9.

¹⁸⁴ Ivi, pp. 39-40.

¹⁸⁵ G. Viazzi, *I poeti del futurismo 1909-1944*, Milano, Longanesi, 1978, p. 524.

¹⁸⁶ G. Gerbino, *Telegrafo e telefono dell'anima. Con norme e regolamento di F. T. Marinetti*, Milano, Giuseppe Morreale Editore, 1926, p. 30.

¹⁸⁷ F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, cit., p. 13.

allò!».¹⁸⁸ Ai fini di evidenziare un elogio del mezzo si aggiunga che durante la Prima guerra mondiale questo svolse un'importante funzione strategica, utilizzato per le comunicazioni tra comandi, retrovie e sfruttato nelle attività di intercettazione telefonica di prima linea come sistema di accertamento della situazione e delle intenzioni avversarie. Di ciò Giovanni Comisso, arruolato nel Genio telegrafisti, in *Giorni di guerra* (1931) restituisce la propria esperienza al fronte evidenziando come il ruolo di addetto alla comunicazione fosse ambito e più sicuro rispetto la trincea, nonostante alcuni pericoli relativi a guasti della linea o alle scovate intercettazioni: «Un giorno venne improvviso il nostro capitano, non per ispezionare, ma per riposarsi da un lungo giro che aveva fatto in autocarro. [...] e soggiunse: Quando si pensa a quelli che sono in trincea, noi dobbiamo sempre consolarci del nostro stato».¹⁸⁹

Nel primo dopoguerra con la salita del regime fascista i mezzi di comunicazione iniziano ad essere adottati con sempre maggior capillarità dal potere dittatoriale quali strumenti di propaganda e di controllo sulle masse. Nelle pagine della letteratura, così nei prodotti cinematografici, è possibile scovarne elogi e biasimi impliciti. Tra gli autori che è lecito far rientrare nel filone della cosiddetta letteratura d'opposizione un posto sicuro spetta a Corrado Alvaro. Nel 1938 pubblica il romanzo distopico *L'uomo è forte*, noto anche con il titolo originario *La paura sul mondo*, modificato assieme all'ambientazione in seguito all'intervento da parte della censura. Su tutta l'opera permea «un monito di questo tipo: c'è qualcuno che ascolta»,¹⁹⁰ il sentore che «qualcuno è padrone di noi. Ha invaso i nostri sogni, i nostri pensieri, i nostri propositi e la nostra volontà. [...] Nessuno si sente solo».¹⁹¹ Il telefono e la radio sono rappresentati come canali di filtraggio attraverso i quali si esercita la forza del potere occulto e onnipervasivo. La sorveglianza delle conversazioni telefoniche avviene tramite centralino:

Dopo qualche minuto, il campanello del telefono si rimise a squillare. “Com'è possibile,” pensò Barbara, “che egli sappia... Si può non rispondere. Non vede.”

Non ebbe formulato questo pensiero che sentì un passo nel corridoio, e il suono del

¹⁸⁸ Id., *Zang Tumb Tuuum. Adrianopoli ottobre 1912*, Milano, Edizioni futuriste di “Poesia”, 1914, p. 183.

¹⁸⁹ <https://archivistorico.gruppotim.it/it/da-giovanni-comisso-giorni-di-guerra-milano-mondadori-1931>.

¹⁹⁰ C. Alvaro, *L'uomo è forte*, Milano, Bompiani, 1938, p. 5.

¹⁹¹ Ivi, p. 222.

telefono s'interruppe. Qualcuno rispondeva, ed era la voce d'un uomo. La voce tacque. Qualcuno bussò di colpo alla porta di Barbara.

“Avanti!” gridò Barbara balzando in piedi. La porta si aprì.

Un uomo occupò il vano della porta aperta e disse: “L'impiegata del telefono chiede se ha finito di parlare. È lei che ha parlato?”

“Sì,” disse Barbara.

“Bene,” replicò l'uomo nel vano della porta.

“Scusi.”

[...]

Pure tremando, pure avendo paura, tornò al telefono e chiese l'albergo di Dale. Temeva di non potere articolare una parola. Ma disse con una voce spenta, affaticata, come se leggesse la sua coscienza: “Sono ancora Barbara. Vediamoci domani sera davanti al Parco, ingresso principale. Sì? Arrivederci.” [...] il momento che passo tra il suo “Allo” detto con una voce falsa e le prime parole, sommesse, soffocate, “Sono Barbara”, sembrò eterno a Dale. In quello spazio c'era posto per un annuncio grave e terrificante.¹⁹²

Come anticipato, il fascismo si avvale del controllo dei mezzi di comunicazione, dedicando molto impegno alla propria autorappresentazione con l'intento di farla risultare sempre positiva, addirittura limitando a tal fine la pubblicazione della cronaca nera sui giornali. Si delinea così un mondo apparentemente in completo equilibrio e privo di ogni tipo di dissenso. Inoltre, con l'obiettivo primario di guadagnare il consenso della popolazione, il regime dà avvio alla cosiddetta stagione cinematografica dei “Telefoni bianchi”. Tale espressione rimanda a pellicole prodotte indicativamente tra il 1936 e il 1943 i cui *plot* oscillano tra il comico e il sentimentale proponendo storie di serenità e di felicità. L'ambientazione è domestica e le protagoniste sono da rivedere nelle donne dell'alta società, le quali si avvalgono di un telefono rigorosamente bianco per intrattenere frivole conversazioni. Si propone in questo modo l'immagine di un determinato *status symbol* atto a marcare la differenza dai telefoni neri largamente più diffusi tra la popolazione e, pertanto, una sottintesa differenza di classe. Tra le pellicole italiane più rappresentative sono da ricordare almeno *La segretaria privata* (1931) di

¹⁹² C. Alvaro, *L'uomo è forte*, cit., pp. 46-48.

Goffredo Alessandrini, *Il signor Max* (1937) di Mario Camerini, *La telefonista* (1932) di Nunzio Malasomma e *La casa del peccato* (1938) di Max Neufeld.

Negli anni Quaranta gli effetti della Seconda guerra mondiale si ripercuotono anche in letteratura. Nato in seguito alla tendenza diffusasi negli anni Trenta del “nuovo realismo”, il Neorealismo si sviluppa dapprima in area cinematografica tra il 1942 e il 1943 per poi approdare nella narrativa e nella poesia per tutto il decennio 1945-1955. A tal riguardo, Romano Luperini nota che «rispetto al nuovo realismo degli anni Trenta il Neorealismo accentua decisamente la componente ideologico-politica: è legato all’impegno dell’antifascismo e della denuncia sociale in una prospettiva, spesso, di tipo socialista».¹⁹³ Ai fini della nostra riflessione risulta opportuno il riferimento ad almeno una delle opere composte nella suddetta stagione, ovvero *Cronache di poveri amanti* (1947) di Vasco Pratolini. Attivo nella Resistenza, propone un romanzo in cui il motivo politico-ideologico e quello dell’amore si intrecciano e in cui l’io scompare per lasciare spazio allo sviluppo delle vicende da parte dei personaggi presentati. Pubblicato alla fine degli anni Quaranta narra i drammatici anni dell’ascesa fascista, restituendo l’entusiasmo per la Resistenza attraverso la rappresentazione della:

situazione storica dell’Italia negli anni fra il 1925 e il 1926, vista da quel particolare osservatorio che è Firenze e interpretata con gli strumenti propri (il cuore più che coscienza, anche se – è detto nel romanzo-: «Noi diciamo spesso cuore, ma è coscienza che intendiamo»; l’istinto più che la ragione) di un’umanità umile e plebea: gli abitanti di Via del Corno, i «cornacchiai», protagonisti collettivi del libro.¹⁹⁴

In questo caso al telefono è riconducibile una plurivoca funzionalità. Da un lato, come già detto, è tra gli oggetti di cui il potere si serve in ottica di ispezione e come minaccia di delazione. Significative in questo senso due scene che preconizzano il non lontano evento tragico: l’intimidazione a chiudere ogni tipo di contatto e comunicazione pena la denuncia tramite il mezzo stesso, tanto che «se vi trattenete un altro minuto, telefono alla Polizia»¹⁹⁵ e la recisione dei fili telefonici. Dall’altro, lo strumento è da

¹⁹³ R. Luperini, P. Cataldi, M. Marrucci, *Storia della letteratura contemporanea*, cit., p. 140.

¹⁹⁴ F.P. Memmo, *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 66.

¹⁹⁵ V. Pratolini, *Cronache di poveri amanti*, Firenze, Vallecchi, 1947, p. 310.

leggere in ottica positiva, in quanto è proprio tramite «l'incrociarsi di telefonate che partecipano l'allarme, che offrono ospitalità»,¹⁹⁶ che risulta possibile attuare una forma di resistenza attraverso il linguaggio. Seppur pubblicato nel 1958, *Gli occhiali d'oro* di Giorgio Bassani può essere menzionato come ulteriore testo all'interno del quale rintracciare la presenza del *medium* e, in questo caso, leggerne una funzione positiva. Il romanzo, ambientato a Ferrara tra l'inverno del 1936 e il novembre 1937 narra la drammatica vicenda del Dottor Athos Fadigati e il rapporto con l'io narrante. Entrambi vittime di emarginazione sociale e di discriminazione, omosessuale e antisemita, trovano reciproco conforto attraverso dialoghi appartati e chiamate telefoniche. Come se lo strumento diventasse filtro attraverso il quale poter esprimere, proprio in virtù di una mancata visione dell'altro, la propria e intima essenza. Significativo, inoltre, che la separazione definitiva tra i due avvenga proprio con una telefonata:

“Pronti... Sono io, Fadigati” disse. [...]. Rimasi sorpreso dalla sua voce. Nel ricevitore suonava più acuta. Anche l'accento veneto risaltava maggiormente. [...] Durante una pausa piuttosto lunga, durante la quale non mi giunse, attraverso il ricevitore, altro che il suo grosso respiro di cardiaco, fu lui a ricominciare a parlare. [...] Parlò ancora: della cagna, degli animali in genere e dei loro sentimenti, che sono così simili a quelli degli uomini – disse -, anche se “forse”, più semplici, più direttamente sottomessi all'impero della legge naturale. [...]. Ma poi: finalmente accomiatandosi:

“Addio, caro amico... stia bene,” ripeté più volte, commosso.

“Buona fortuna a lei e ai suoi cari”.¹⁹⁷

Concludendo, anche grazie alle pagine della letteratura sopra citate risulta lecito affermare che non esistono media buoni e media cattivi, da elogiare o biasimare in toto, ma la loro connotazione è relativa all'uso che ne fanno i soggetti. Inoltre, risulterebbe alquanto riduttivo interpretare soltanto l'effetto avuto dal telefono nella società tralasciando l'influsso che quest'ultima ha avuto nel corso del tempo sul *medium*, si tratta di un'influenza reciproca, tanto che «le società sono per i media ciò che i media

¹⁹⁶ Ivi, p. 319.

¹⁹⁷ G. Bassani, *Gli occhiali d'oro*, Feltrinelli, Milano, 1980, pp. 81-83.

sono a loro volta per le società: insieme vincoli che limitano e risorse che abilitano».¹⁹⁸
Per un'analisi completa dell'oggetto, così delle opere letterarie, non dovrebbe mai essere adottata una visione unilaterale e limitante, ma critica e indagatrice.

¹⁹⁸ D. Borelli, *Il filo dei discorsi*, cit., p. 23.

Capitolo III

Gli anni della *mutazione*

Lo spazio letterario della chiamata e lo straniamento spaziale

Due concetti fondamentali compongono il titolo del paragrafo che segue: lo spazio e lo straniamento, elementi distinti ma strettamente intrecciati tra loro. Prima di analizzare tale implicazione è utile compiere un intervento preliminare isolando i due termini in questione e chiedendosi in prima istanza che cos'è e che cosa intendiamo con "spazio letterario". A partire dalla filosofia del prospettivismo delineata da Friedrich Nietzsche e sostenuta successivamente dal filosofo spagnolo Ortega y Gasset è idea ormai diffusa e accertata che la natura dello spazio non può essere considerata assoluta e omogenea, ma, all'opposto, prospettica ed eterogenea, dato che:

esiste soltanto un vedere prospettico, soltanto un "conoscere" prospettico; e quanti più affetti lasciamo parlare sopra una determinata cosa, quanti più occhi, differenti occhi sappiamo impegnare in noi per questa stessa cosa, tanto più completo sarà il nostro "concetto" di essa, la nostra "obiettività."¹⁹⁹

Ortega nel 1910 ribadisce che non esiste una realtà «unica e immutabile [...], ci sono tante realtà quanti punti di vista».²⁰⁰ Di lì a poco anche Albert Einstein con la sua teoria della relatività sintetizza coraggiosamente la presenza di «un numero infinito di spazi che sono in movimento l'uno rispetto all'altro».²⁰¹ Si assiste, nota Stephen Kern, ad un significativo «crollo della vecchia idea che c'è una realtà unica in uno spazio

¹⁹⁹ F. Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift*, 1887; trad. it. *Genealogia della morale*, Milano, Adelphi, 1976, p. 323.

²⁰⁰ S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, cit., p. 187.

²⁰¹ Ivi, p.172.

assoluto».²⁰² Come anticipato precedentemente, tali rivoluzioni sono da rivedere in una serie di profondi mutamenti tecnologici e culturali che crearono nuove modalità di esperire le dimensioni di tempo e di spazio, trovando terreno fertile anche nelle pagine della letteratura. Quest'ultima, «si è impadronita del tempo e dello spazio storici reali e dell'uomo storico reale che in essi si manifesta [...], e ha formato nella sfera dei generi i corrispondenti metodi di riflessione ed elaborazione artistica».²⁰³ Inoltre, dal momento in cui le due forme sono state riconosciute quali elementi costitutivi del discorso letterario, il critico e teorico russo Micheal Bachtin ha applicato alla letteratura «quasi come una metafora» un concetto impiegato nelle scienze matematiche:

chiameremo *cronotopo* (il che significa letteralmente “tempospazio”) l'interconnessione sostanziale dei rapporti temporali e spaziali dei quali la letteratura si è impadronita artisticamente. [...]; a noi interessa che in questo termine sia espressa l'inscindibilità dello spazio e del tempo [...]. Il *cronotopo* è da noi inteso come una categoria che riguarda la forma e il contenuto della letteratura.²⁰⁴

Date tali premesse, è lecito sostenere che all'interno del pulviscolo di spazi possibili è rintracciabile lo spazio letterario, nonostante «il peut sembler paradoxal de parler d'espace à propos de la littérature».²⁰⁵ Ma, come è individuabile uno spazio per la pittura e per l'architettura «Y a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, représentative et non représentée? il me semble qu'on peut le prétender sans forcer les choses».²⁰⁶ La nozione di spazio letterario è alquanto ampia e a partire dagli anni Sessanta, in linea con il dibattito critico coevo, è stata soggetta a svariati tentativi di definizione e a dissimili interpretazioni. Tuttavia, è possibile riconoscere con il teorico strutturalista Gérard Genette una duplicità della significazione, ovvero l'esistenza di una «spatialité en quelque sorte primaire, ou élémentaire, qui est celle du langage lui-même» e che potremmo definire di significante, attinente al testo e al suo

²⁰² Ivi, p.188.

²⁰³ M. Bachtin, *Voprosy literatury i estetiki*, Mosca, Izdatel'stvo, 1975; trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 23.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ G. Genette, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 43.

²⁰⁶ Ivi, p. 44.

linguaggio, in grado di produrre un «effetto di realtà»²⁰⁷ e la presenza di una spazialità “secondaria” o «espace semantique»:

C'est précisément cet espace, et rien d'autre, que l'on appelle, d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une *figure*: la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens.²⁰⁸

In certi casi, nota Francesco Orlando, «lo spazio di testo in cui la figura ha sede sarà un paio di righe; ma in certi altri le migliaia di pagine che formano la totalità di un'opera sterminata».²⁰⁹ Riassumendo, è necessario riconoscere la presenza di una spazialità *del* testo e di una spazialità insita *nel* testo. Quest'ultima, può rimandare a una dimensione oggettiva e materiale, relativa agli scenari dell'ambientazione – luoghi aperti o chiusi, naturali o artificiali, vicini o lontani –, e al contempo a una sfera simbolica, dal momento in cui lo spazio letterario non è altro che una trasposizione del reale resa concreta dal linguaggio. In altre parole, potremmo dire essere “un'immagine di ...”, il cui scopo «non è l'avvicinamento del suo significato alla nostra comprensione, ma la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua “visione”, e non del suo “riconoscimento”».²¹⁰ Proprio per tale motivo in apertura si è fatto cenno al legame tra spazio letterario e ciò che Viktor Šklovskij in un articolo del 1917 dal titolo *Arte come procedimento* definisce *ostranenie* o artificio dello straniamento, inteso come «l'atto di ‘allontanare’ qualcosa di ‘vicino’, di ‘renderlo’ estraneo [...], che nasce dall'esigenza di creare una distanza, che sia spaziale o temporale, ma che comunque produca un mutamento di prospettiva, rispetto a ciò che è familiare, ovvio, abituale».²¹¹

Ulteriore elemento di connessione è riscontrabile nel ricorso ad alcuni espedienti narrativi adottati al fine di rappresentare la spazialità e di restituire il procedere della narrazione, i quali si prestano a veri e propri *medium*. Tra questi, la chiamata telefonica

²⁰⁷ R. Barthes, “L'effetto di reale”, in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, p. 158.

²⁰⁸ G. Genette, *Figures II*, cit., p.47.

²⁰⁹ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987, p. 62.

²¹⁰ V. Sklovskij, *Iskusstvo kak priëm*, in *O teorii prozy*, Mosca, 1929; trad.it. *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, 1968, p. 88.

²¹¹ A. Loira, *Straniamento, straniamenti: indagine di un fenomeno letterario*, in AA. VV., *Ricerche sul moderno*. Terza serie, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, pp.233-65; p.236.

ricopre un ruolo attivo, in quanto vettore di un linguaggio spaziale in grado di generare illusione di movimento e di scambio bidirezionale tra un soggetto chiamante e il suo interlocutore, attraverso una sorta di gioco di prospettive complementari potenzialmente creatrici di «figure del destinatario e figure del destinatario».²¹² Annoverabile tra gli oggetti stranianti inglobati nei testi, il telefono consente etimologicamente di “parlare lontano”; quindi, presuppone in primo luogo la presenza di una distanza e permette l’attraversamento sineddotico, dato che è la sola voce a compiere il percorso, di una frontiera o confine per approdare in un «*ailleurs*»,²¹³ reale e/o immaginario. In tal senso, è riscontrabile una stretta correlazione tra lo spazio letterario della chiamata e ciò che potremmo definire “straniamento spaziale”, identificabile come «figura del rapporto con i dati di realtà».²¹⁴ Concludendo, dunque, l’opera letteraria chiama il lettore a farsi partecipe dell’*inventio*, esigendone:

lo sguardo allegorico dell’interprete che ne coglie i processi di rottura e di contraddizione, di conciliazione e di sublimazione, e storicamente la colloca in un senso, scommette e argomenta su di esso, nella coscienza della forza ma anche della parzialità del proprio punto di vista.²¹⁵

Prendendo come campo di ricerca la letteratura italiana si è cercato di rintracciare testi, o porzioni di essi, in cui lo spazio letterario della chiamata e l’annesso straniamento spaziale assumono un ruolo narrativo funzionale allo svolgimento dei fatti narrati. La maggior parte delle opere individuate appartiene al periodo della cosiddetta *mutazione*, dal 1956 al 1965 circa, altre, in minor quantità, ad un periodo compreso tra il 1975 e il 1996 circa. Si tralasciano volontariamente i testi di Dino Buzzati e di Alberto Moravia in quanto una porzione più ampia sarà dedicata in seguito. Prima di procedere con una carrellata di testi dimostrativi di quanto detto fin’ora è bene fare almeno due premesse.

Innanzitutto, la particolarità del primo periodo storico-culturale di riferimento, ovvero i cosiddetti anni del *boom* neocapitalistico. Come nota Enrico Testa nella celebre introduzione a *Dopo la lirica*, «gli anni Sessanta costituiscono una delle fasi più

²¹² F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p. 62.

²¹³ M. Butor, *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 50.

²¹⁴ F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura*, cit., p.62.

²¹⁵ R. Luperini, *L’allegoria del moderno*, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 59-60.

significative della storia del secondo Novecento».²¹⁶ In Italia, a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta un nuovo trauma si aggiunge a quello preesistente derivato dalla Seconda guerra mondiale. Il riferimento è all' affermazione del "miracolo economico", sviluppatosi a partire dal 1947-1948 in Nordamerica e poco dopo nei paesi europei. Sono gli anni soprannominati della *mutazione*, termine estrapolato dal campo scientifico e utilizzato per indicare la rapida e sconvolgente trasformazione antropologica degli italiani avvenuta durante il processo di modernizzazione. Il tutto si ripercuote anche sul piano linguistico e l'italiano «da lingua di cultura (Isella) va imponendosi "sia pure confusamente come lingua di comunicazione", determinando l'apertura "allo spazio senza barriere del parlato».²¹⁷ Mutano temi e forme, lingua e stile di testi poetici e narrativi. Le opere restituiscono immagini di un mondo nuovo e diverso, in cui alla presa di potere del mondo dell'industria e all'incessante proliferare della merce vanno di pari passo l'alienazione e la reificazione dell'uomo, caratterizzato in prima istanza da nevrosi e incomunicabilità. Ad un simile contesto risuonano calzanti le parole di Italo Calvino in "Appendice" alle *Lezioni americane* (1988):

Non ci può essere un tutto dato, [...], ma solo un pulviscolo di possibilità che si aggregano e si disgregano [...] possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma [...]. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo.²¹⁸

La seconda premessa necessaria, invece, è relativa al tasso di figuralità straniante all'interno delle opere. Va precisato che si tratta di un elemento equivoco, presente in modi e in misure potenzialmente diverse a seconda del genere di appartenenza e al relativo contesto storico e culturale.

Eugenio Montale nel 1956 pubblica *La farfalla di Dinard*, «un libro di prose a mezza via tra il racconto e il petit poème en prose»²¹⁹ che include testi scritti precedentemente, tra cui *L'uomo in pigiama* del 1952. Il titolo rimanda al protagonista

²¹⁶ E. Testa, *Introduzione*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino, 2005, p. V.

²¹⁷ Ivi, p. VI.

²¹⁸ I. Calvino, *Lezioni americane*, cit., p. 140.

²¹⁹ E. Montale, *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, Milano, Mondadori, 1996, p. 1497.

del breve racconto, il quale incarna i sintomi del disagio esistenziale tipico dell'epoca. L'uomo si aggira irrequieto per il corridoio di un albergo durante la notte quando la sua attenzione è attirata da un suono:

Era la mezzanotte passata. Trillò piano un telefono. Che fosse nella mia stanza? Mi avviai con passi felpati ma sentii che qualcuno rispondeva; era al numero 22, la stanza vicina alla mia. Stavo per ritirarmi quando la voce che rispondeva, una voce di donna, disse: "Non venire ancora, Attilio: c'è un uomo in pigiama nel corridoio. Passeggia in su e in giù. E potrebbe vederti". Sentii dall'altra parte un confuso gracidio. "Mah?" ripose lei "non so chi sia. Un disgraziato che fa sempre così. [...] Mi dissi: sono un disgraziato, ma lei come ha fatto a saperlo? [...] Poi dissi con voce troppo forte che rintonò nel corridoio: "Ho finito di passeggiare, signora. Ma come sa che sono un disgraziato?". "Lo siamo tutti" disse lei e richiuse la porta di scatto. Trillò ancora il telefono nell'interno.²²⁰

Possono essere individuate tre spazialità concentriche nel racconto, dalla più esterna e generale alla più intima e personale: il macros spazio dell'ambientazione, relativo all'hotel in cui si svolge la vicenda; la spazialità interna della camera da letto, da cui la donna svolge la chiamata telefonica con l'amante, a sua volta collocato in un ulteriore spazio che al lettore non è dato sapere; infine, la spazialità metaforica scaturita proprio dalla conversazione telefonica a cui assiste *l'uomo in pigiama*. Stando a tale interpretazione, lo spazio della chiamata si rivela fondamentale in quanto risulta essere il vero motore del racconto, senza il quale il protagonista non potrebbe compiere esperienza straniante sentendosi descritto da occhi altri – seppur in termini dispregiativi – per poi scoprire che un senso di appartenenza comune esiste. Restando con Montale, va notato che telefono e chiamata tornano spesso nei componimenti del poeta in relazione all'assenza della donna amata. Si pensi al breve distico di *Xenia I*, 9: «Ascoltare era il solo tuo modo di vedere. / Il conto del telefono s'è ridotto a ben poco»²²¹ o a *Xenia II*, 11:

Riemersa da un'infinità di tempo
Celia la filippina ha telefonato

²²⁰ E. Montale, *Prose e racconti*, Milano, Mondadori, 1997, p. 185.

²²¹ Id, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2017, p. 297.

per aver tue notizie. Credo stia bene, dico,
forse meglio di prima. “ Come, crede?
Non c’è più ? “. Forse più di prima, ma...
Celia, cerchi d’intendere...

Di là dal filo,
da Manila, o da altra
parola dell’atlante, una balbuzie
impediva anche lei. E riagganciò di scatto.²²²

In questo caso il dialogo telefonico coincide con l’intero spazio del testo, in cui la distanza tra l’io, l’amata Mosca e Celia è doppiamente messa in luce: non soltanto attraverso la chiamata, ma anche tramite l’utilizzo di una dislocazione grafico-formale ottenuta con l’inserimento del verso a gradino preceduto da un bianco tipografico semantico e dai puntini sospensivi. A tal riguardo Elisa Tonani rileva come a partire dalle *Occasioni* «i punti di sospensione diventano, insieme con la lineetta, uno degli appuntamenti fissi di una testualità che ricorre agli strumenti tipografico-interpunctivi propri della modernità per segnalare la frizione tra il livello realistico e quello allegorico, tra l’attenzione minuziosa al dettaglio di natura e la sintesi induttiva che ne scaturisce».²²³

Il 1962 vede la pubblicazione delle celebri *Favole al telefono* di Gianni Rodari, acuto intellettuale e scrittore. Il titolo rimanda da un lato all’invenzione e alla fantasia e dall’altro allo strumento grazie al quale risulta possibile mantenere una promessa e un legame a distanza. Infatti, l’opera è composta dalle storie telefoniche raccontate da un padre, immerso sei giorni su sette nel proprio lavoro di rappresentate in giro per l’Italia, alla figlia, la quale prima della partenza avanza una richiesta di contatto: «“– Mi raccomando, papà: tutte le sere una storia. Così ogni sera, dovunque si trovasse, alle nove in punto il ragioniere Bianchi chiamava al telefono Varese e raccontava una storia alla sua bambina».²²⁴ Apparentemente rivolto al solo pubblico infantile il libro «serve all’adulto per scrutare la realtà da un altro punto di vista, da una posizione straniata e a volte più vera».²²⁵

Nel 1963, anno di affermazione della cosiddetta Neoavanguardia, Italo Calvino, approdato alla fase realista della sua scrittura, pubblica *La giornata di uno scrutatore*.

²²² Ivi, p. 315.

²²³ E. Tonani, *Punteggiatura d’autore. Interpunzione e strategie tipografiche nella letteratura italiana dal Novecento ad oggi*, Firenze, Cesati, 2012, p. 252.

²²⁴ G. Rodari, *Favole al telefono*, Torino, Einaudi, 1962, p. 9.

²²⁵ A. Grandelis, *Il telescopio della letteratura*, Milano, Bompiani, 2021, p.141.

Identificabile come racconto lungo saggistico, «più di riflessione che di fatti»,²²⁶ è ambientato all'epoca delle elezioni avvenute nel 1953 e si rifà a due esperienze autobiografiche dell'autore: una giornata del 1953 in cui, in quanto iscritto al partito comunista, è nominato scrutatore in un seggio collocato all'interno del "Cottolengo" di Torino e alla medesima esperienza svoltasi nel 1961. Oltre al titolo, che fornisce un primo livello di interpretazione, uno strumento di analisi utile è la rappresentazione dello spazio.

Nel testo è possibile rintracciare almeno tre spazi: il mondo esterno, Torino; un mondo altro rispetto al primo, il "Cottolengo", organizzato su più livelli in relazione alla gravità dei malati; e l'appartamento di Amerigo Ormea, luogo ermeneuticamente significativo in quanto rimanda all'unica uscita, (collocata nel capitolo undicesimo), dallo spazio labirintico della struttura avvenuta durante la giornata. Si noti come nonostante il tasso di figuralità straniante pervada l'intero racconto, – basti pensare al nano e al dialogo muto tra il padre e il figlio – ai fini del legame tra spazio della chiamata e straniamento spaziale risulta particolarmente rilevante proprio il capitolo XI, in prevalenza composto dalle conversazioni telefoniche tra Amerigo e Lia. Quest'ultima irrompe nella scena attraverso lo squillo, ostruendo le riflessioni dello scrutatore, il quale «più che mangiare voleva due cose: fare una doccia e stare un momento con un libro aperto davanti agli occhi»,²²⁷ cercare in Marx e nella Bibbia una risposta o illuminazione ai propri interrogativi intellettuali. Prima del suo ritorno, la signorina Lia aveva già telefonato due volte e lui avrebbe dovuto ri-telefonarle, «anche se parlare con lei in quel momento gli avrebbe mandato all'aria la rete di pensieri che stava lentamente tessendo». ²²⁸ Le telefonate tra i due permettono di confermarne la natura instabile e contraddittoria, entrambi portatori di una propria visione del mondo, estremamente razionale quella di Amerigo e «prelogica»²²⁹ quella di Lia. Inoltre, è possibile rintracciare diversi tipi di straniamento, non soltanto spaziale, ma linguistico e biologico. A testimonianza di quanto detto si riportano alcuni passi significativi estrapolati dalla prima e dalla seconda conversazione telefonica:

²²⁶ I. Calvino, *Nota dell'autore*, in *La giornata di uno scrutatore*, Torino, Einaudi, 1963.

²²⁷ I. Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, Milano, Mondadori, 2016, p. 47.

²²⁸ Ivi, p. 48.

²²⁹ Ivi, p. 52.

Suonò il telefono. Lia chiedeva: - Ma di', dove sei stato tutta la mattina?

Amerigo non le aveva spiegato niente, né aveva intenzione di farlo [...] perché con Lia c'erano cose di cui parlava, e cose di cui non parlava affatto: e questa era delle seconde. - Be', lo sai, oggi c'è tutte 'ste elezioni, no? - si limitò a dire. - Le elezioni è una cosa che dura due minuti. Uno va e vota. Anch'io ci sono andata. (Per chi potesse votare la ragazza, era un problema che Amerigo non si poneva nemmeno, domandarlo gli sarebbe costato uno sforzo, era mescolare un tipo di problemi - i suoi rapporti con lei - a un altro - i suoi rapporti con la politica. [...] perché non parlava mai con lei delle cose che per lui erano più importanti?) [...] (Lia al fatto che Amerigo fosse nei comunisti, non badava più che se tenesse per una squadra di foot-ball o per un'altra. Era giusto?) [...] - Lia, adesso, l'oroscopo ... - è il più sicuro di tutti, non sbaglia mai. Cominciò una discussione delle solite, causate dal fatto che Amerigo [...] s'impelagava - per la sua abitudine di guardare le cose dal punto di vista dell'avversario e la sua riluttanza a esprimere concetti ovvi - in un'analisi tecnica dell'astrologia [...]. - Ma che me ne importa? Su me e su te quegli oroscopi lì indovinanano sempre! - Irrazionale, Lia, sei sempre irrazionale.²³⁰

In seguito alla prima telefonata ne segue un'altra, breve e inconcludente, dettata dal bisogno di Amerigo di ricominciare a litigare. Dopo questa, una nuova riflessione: «dell'amore, l'unico che aveva capito qualcosa era Hegel. [...] il Desiderio del Desiderio, l'Altro, il Riconoscimento»,²³¹ quando, ancora una volta, ad interrompere i pensieri:

Suonò il telefono. Era di nuovo Lia. Senti ho da parlarti. Avevo deciso di non dirti ancora niente invece te lo dico. No, non al telefono, è una cosa che non si può dire al telefono. [...] Una cosa importante, ho paura di sì, (parlavano a frasi mozzicate, lei perché non sapeva decidersi, lui perché di là c'era la domestica [...], e anche perché aveva paura di capire), è inutile che ti arrabbi caro mio, se ti arrabbi hai capito, mah, sicura al cento per cento non sono, però... Insomma, voleva dirgli che era incinta. [...] - Ma no, ma sei matta, ma come può ... [...] - Ma me lo dici così, ma sei incosciente [...] - Dovevo dirti niente, sbrigarmela da me, non vederti più! Amerigo sapeva bene che dava dell'incosciente a lei volendo darlo a se stesso [...]

²³⁰ Ivi, pp. 50-51.

²³¹ Ivi, p. 54.

non smetteva il lui il rimorso d'essere così egoista, d'avere una parte così comoda in confronto a quella di lei, e il coraggio della ragazza gli pareva grandissimo. [...] “ecco, per lei non è niente, per lei è il corso della natura, per lei non conta la logica della ragione, ma solo la logica della fisiologia”.²³²

Dopo il rientro nella “Piccola Casa della Divina Provvidenza”, nel capitolo XIII, Amerigo ha l'impressione di essere arrivato finalmente a capire il suo rapporto con Lia, il loro è un «genere d'amore» e, per un attimo, «gli sembrò di aver capito come nello stesso significato della parola amore potessero stare insieme una cosa del genere di quella sua con Lia e la muta visita domenicale al “Cottolengo” del contadino al figlio. [...] Non vedeva l'ora di parlarne con Lia [...], chiese a una suora il permesso di telefonare». ²³³

La potenzialità straniante affidata al trillare del telefono è una costante ritrovabile in altri testi dello stesso autore, ne sono esempio il racconto *La nuvola di smog* (1958) e due opere più tarde, *Prima che tu dica «pronto»* e *Se una notte un viaggiatore*, rispettivamente del 1975 e del 1995. Nella *Nuvola di smog* le telefonate di Claudia interrompono positivamente i «momenti di silenzio» all'interno della stanza buia del pubblicitario, sono percepite come sinonimi di salvezza rispetto al grigiore dello spazio esterno cittadino. Inoltre, permettono al protagonista di fare esperienza dello straniamento in quanto la voce di lei «sgorgava [...] dal ricevitore e pareva venire da un altro pianeta [...]; le modulazioni della sua voce inarrestabile, quella drammatica concitazione [...] mi raggiungeva fin là. [...] il suo mondo per un'illusione ottica poteva apparirmi esistente?». ²³⁴ In *Prima che tu dica «pronto»*, la cui rilevanza è messa in luce dall'omonimia con il titolo dell'intera raccolta pubblicata nel 1993, la lontananza fisica tra gli amanti è considerata l'elemento imprescindibile dello «stare insieme», tanto da portare ad ammettere che la presenza al fianco dell'altro, in realtà, è una distanza incolmabile. Insomma, l'unione è sentita realmente possibile solo attraverso le mille fatiche – potremmo dire il *Prima* – per ottenere una chiamata dietro la quale si nasconde la consapevolezza di «non aver niente da dire»:

²³² Ivi, pp. 54-57.

²³³ Ivi, p. 71.

²³⁴ I. Calvino, *La nuvola di smog*, in *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1991, pp. 893-913.

se ho tanta fretta di telefonarti dopo poche ore di d'assenza, non è perché mi sia rimasto da dirti qualcosa d'indispensabile, [...]. Hai ragione: le ore che precedono le ore che precedono le mie partenze sono sempre piene di silenzi e disagio tra noi; finché resto al tuo fianco la distanza è incolmabile. Ma è proprio per questo che non vedo l'ora di chiamarti: perché solo in una telefonata interurbana o, meglio, internazionale, possiamo sperare di raggiungere quel modo di stare che viene definito di solito come "stare insieme". È questo il vero motivo del mio viaggio [...], parto per poterti telefonare ogni giorno, perché io sono sempre stato per te e tu sei sempre stata per me l'altro capo d'un filo, anzi d'un cavo conduttore coassiale in rame, l'altro polo d'una sottile corrente a frequenza modulata che scorre nel sottosuolo dei continenti e sui fondali oceanici. [...] mai sapremo l'uno dell'altro più di questo fruscio che s'allontana e si perde per il filo.²³⁵

Se nel testo di cui sopra lo squillo assume una connotazione positiva, ciò non può dirsi *In una rete di linee che s'allacciano*, collocato nel sesto capitolo di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Nel racconto le sensazioni scaturite dal suono del telefono sono dettagliatamente analizzate dal protagonista, un docente universitario, il quale è convinto di poter ricavare da «questo richiamo aggressivo» soltanto «pena e disagio». All'oggetto è attribuita una potenza disarmante, paragonata al bruciore d'una freccia che penetra nella carne, in grado di restituire «il senso d'essere indifeso, senza riparo in presenza di qualcosa che ci raggiunge da spazi estranei e sconosciuti».²³⁶ In tal modo lo squillo si riveste di una carica perturbante, riscontrabile nell'intera vicenda, in quanto portatore di uno spazio e di una voce che non è dato conoscere, nemmeno dopo aver ceduto ad alzare la cornetta.

Tornando agli anni Sessanta, a chiudere *Apparizioni o incontri*, ultima sezione de *Gli strumenti umani* (1965) di Vittorio Sereni, è *La spiaggia*:

Sono andati via tutti
– blaterava la voce dentro il ricevitore.
E poi, saputa: – Non torneranno più –.
Ma oggi
su questo tratto di spiaggia mai prima visitato
quelle toppe solari... Segnali
di loro che partiti non erano affatto?

²³⁵ I. Calvino, *Prima che tu dica «Pronto»*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 187-188.

²³⁶ Id, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 1994, p. 130.

E zitti quelli al tuo voltarti, come niente fosse.
I morti non è quel che di giorno
in giorno va sprecato, ma quelle
toppe d'inesistenza, calce o cenere
pronte a farsi movimento e luce.

Non
dubitare, – m'investe della sua forza il mare –
parleranno.²³⁷

Nonostante nel testo non sia esplicitata la presenza del telefono, una possibile interpretazione potrebbe rivedersi nell'identificazione del «ricevitore»²³⁸ con l'oggetto telefonico. Quest'ultimo risulta annoverabile tra i «mezzi [...] con cui l'uomo singolo o collettività, affronta l'ignoto, il mistero, il destino».²³⁹ Infatti, è proprio attraverso il *medium* che una voce non identificabile e blaterante dichiara un'assenza irrimediabile: «non torneranno più».²⁴⁰ Il riferimento non è da ricercare in uno specifico soggetto, come avviene ne *Il muro* (1965), ma ad una categoria anonima, *i morti*, non a caso primo titolo del componimento. Si aggiunga che il rimando a quest'ultimi è dato in prima istanza dalla spiaggia, «spazio di transito, ambiguo e liminare (tra terra e mare) e deputato all'epifania (la forza del mare, le parole dei morti, la manifestazione del signore)».²⁴¹

Intellettuale impegnato nel lavoro industriale come Sereni è Paolo Volponi. Tra le figure più significative nel panorama italiano secondo novecentesco pubblica nel 1989 *Le mosche del capitale*, «allegoria di un universo in frenetica trasformazione».²⁴² Volponi tende a riflettere nei suoi testi la condizione industriale scegliendo un punto di vista straniante, spesso ricorrendo al filtro letterario del folle o affidando la parola agli oggetti funzionali dell'industria e al non-funzionale naturale. Quest'ultimi due casi sono portatori di una visione anti-antropocentrica. All'interno del testo è possibile rintracciare almeno tre occorrenze significative del *medium* telefonico in relazione a una prospettiva altra. Nella prima parte, Bruto Saraccini, portavoce dell'autore, decide di scrivere sul retro di un documento riposto in una «timide sottile cartellina verde» la

²³⁷ V. Sereni, *La spiaggia*, in *Gli strumenti umani*, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 154.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Da una conversazione nelle scuole con gli allievi della Scuola media statale "G. Pascoli", Parma, 12 settembre 1979 (AA. VV. Bertolucci, Sereni, Zanzotto, Porta, Conte, Cucchi, *Sulla Poesia. Conversazioni nelle scuole*, Pratiche Editrice, Parma, 1981, p. 52).

²⁴⁰ V. Sereni, *La Spiaggia*, cit., p. 154.

²⁴¹ C. Fenoglio, *Introduzione*, in V. Sereni, *Gli strumenti umani*, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 43.

²⁴² M. Raffaelli, Prefazione, in *Le mosche del capitale*, P. Volponi, Torino, Einaudi, 1989, p. VI-VI.

propria proposta di riforma strutturale e gestionale e, «sul retro di queste cartelle [...] aveva scritto la seguente tiritera. Laude, mistero, poemetto?»

Il futuro su che binari andrà?
[...]
Il lavoro non è più vero per gli uomini,
proprio perché gli uomini non sono
più veri per ciò che è vero lavoro
oggi – solo luce lampo suono
altrui – passaggio di radiazioni – traforo
catodico, sgabello, schermo, afono
pulsante, telefono, scheda, semaforo...²⁴³

Verso la fine della prima parte dell'opera, attraverso un bianco tipografico, l'autore incastona la seconda delle operette precedentemente pubblicate sul *Corriere della Sera*. Si tratta di un dialogo antropomorfizzato tra i ficus, portavoce dei dirigenti illuminati come Volponi, e gli oggetti presenti all'interno dell'ufficio – telefono, poltrona, scrivania, porta d'accesso –, tra i quali si distingue la volontà di tutti di competere e di prevalere per la supremazia industriale. Il telefono rivendica la propria indispensabilità:

Noi telefoni dittafofon registratori, noi sì che impartiamo ordini, soluzioni, dati a tutti, dentro e fuori l'azienda, dentro e fuori l'industria, dentro e fuori il paese. Noi siamo la vera direzione, la sua volontà e il suo linguaggio; la scienza, la filosofia, la letteratura dell'industria e anche la politica.²⁴⁴

Si aggiunga che, la presenza del *medium* assume particolare importanza nella conclusione del romanzo. Il riferimento è alla scena della morte di Nasàpeti, il quale dopo essere stato operato per un cancro alla gola si avvale doppiamente del telefono. In prima istanza per compiere una serie di telefonate nel tentativo ultimo di dettare dispacci aziendali; infine, il telefono è impiegato quale arma mortale da parte dello stesso presidente:

Oh! Il telefono! Finalmente [...]. – Pronto? Sì, sono Nasàpeti. Allora? Avete fatto come vi ho detto? Dovete solo fare come avete sempre fatto. Continuare a lavorare,

²⁴³ P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 70-73.

²⁴⁴ Ivi, p. 224.

produrre, vendere [...]. Chiamò la segretaria della presidenza, la segretaria dello studio professionale, la segretaria della direzione del partito, la segretaria del gruppo parlamentare [...]. Chiamò ancora Sommersi Cocchi e gli confidò che Saracini doveva aver sparso cassette di transistori dappertutto, nelle sale e nelle poltrone della presidenza e della direzione generale, fotocopiato ogni documento nero e bilancio per avviare ricatti e denunce [...]. Abbattete Saraccini Saracconi con qualsiasi mezzo! Armate le guardie! Sparate voi stessi! [...] – Muoio con il rimpianto che l'Italia non sia razionale come la Germania, – schiumò e rantolò fra le bolle verso lo scienziato [...]. – Traditori, traditori, – rantolava, – volete portarmi via tutto. Traditori! Si girò a prendere ancora il telefono. Tirò via il cannello dal profondo della gola e si accostò il telefono alla bocca; ma dopo aver cercato invano di parlare, si cacciò tutta la cornetta dentro il taglio della gola, e sibilò sforzandosi con tutto il corpo, tanto da sprizzare fuori dalle punte delle dita unghie lunghe e dure come chiodi. Morì schiantando la bocca come un bulldozer governativo colpito dal bazooka di un guerrigliero. Rigettò metà cornetta al di là della carotide.²⁴⁵

Lo squillo come costante nei *Sessanta racconti*

L'influenza esercitata dal *boom* economico e dalla massiccia proliferazione e diffusione degli oggetti della tecnica si riversa sull'immaginario collettivo e letterario. Tra gli autori italiani maggiormente in grado di tematizzare e di restituire nelle proprie opere l'ambivalente rapporto tra nuove tecnologie e dimensione esistenziale, avvalendosi del modo fantastico, spicca il nome di Dino Buzzati (1906-1972). Attivo sin dagli anni Venti del Novecento con il suo primo testo *La canzone alle montagne*, è stato un uomo poliedrico, «scrittore che evadeva nella fantasia, poeta del tempo distruttore e della morte, tardivo ma clamoroso romanziere dell'amore, e infine cronistico pittore della tragedia, del crimine e della donna tentatrice».²⁴⁶ Tra la sfaccettata produzione buzzatiana, ai fini di questo studio, risultano particolarmente rilevanti i *Sessanta racconti*, pubblicati e insigniti del Premio Strega nel 1958, in cui per volere dello stesso autore è riunita la sua produzione narrativa più ragguardevole. Il

²⁴⁵ Ivi, pp. 373-380.

²⁴⁶ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, Milano, Mondadori, 1973, p. VII.

corpus è formato da prelievi più o meno ampi tratti dalle prime prove narrative: i racconti dal numero uno al nove compreso appartenevano al volume *I sette messaggeri* del 1942; quelli dal numero dieci al diciotto, al volume *Paura alla scala* del 1949 e quelli dal numero diciannove al trentasei, al volume *Il crollo della Baliverna* del 1954 con integrazione di altri ventiquattro testi scritti tra il 1954 e il 1958, precedentemente pubblicati nel *Corriere della sera*. Pur trattandosi di raccolte eterogenee confluite sotto lo stesso titolo, adottando uno sguardo d'analisi complessivo è possibile rintracciare alcune costanti del mondo buzzatiano con cui l'autore cerca, ricorrendo alla trasposizione fantastica, non di conoscere e restituire l'ignoto, ma il reale, le angosce e le paure dell'animo umano, sotto forma di ironia, tragedia o mistero. Per Alvaro Biondi, Buzzati dietro ad ogni tema «pone un interrogativo di tipo metafisico» e in questo trova la vera originalità dello scrittore: «il suo surrealismo esiste come *oggetto*, nel senso che tutti i temi canonici sono presenti, ma trattenuti in un'aura diversa».²⁴⁷ In tal senso, lo squillo telefonico è stato rintracciato quale costante *Unheimliche*²⁴⁸ all'interno dei *Sessanta racconti*. Seppur familiare, nella raccolta buzzatiana il suono del telefono è sinonimo di inquietudine, disorientamento, angoscia per personaggi e lettore, sconcertandoli fino alla paura o alla ripugnanza del *medium* e portandoli ad avere «il dubbio se un oggetto privo di vita non sia in qualche modo animato».²⁴⁹ Insomma, l'introduzione nei testi di treni, automobili, telefoni, bombe, oltre ad essere fonte di «perturbante stranezza, [...] sembrano aver avuto un peso decisivo anche nell'evoluzione del genere o modo fantastico»,²⁵⁰ di cui Buzzati è ascrivibile a maestro.

Prima di procedere con la rassegna dei racconti in cui lo squillo ricorre come spia di ciò che è definibile “perturbante tecnologico”, è interessante riportare uno spezzone dell'intervista o *autoritratto* tra Yves Panafieu e Dino Buzzati del 1971, in cui alla domanda “*cos'è, in realtà, il telefono per te ...*” l'autore risponde:

²⁴⁷ A. Biondi, *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra “Italia magica” e “surrealismo italiano”*, in *Il pianeta Buzzati*. Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989, (a cura di) Nella Giannetto, Milano, Mondadori, p. 23.

²⁴⁸ Il riferimento è al titolo dell'opera di Sigmund Freud, *Das Unheimliche* (1919).

²⁴⁹ R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 13-14.

²⁵⁰ S. Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, in *Quaderni del Centro Studio Buzzati* n.5, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008, p.15.

È una grande seccatura. Io lo odio. Siccome sono pessimista di natura e mi aspetto sempre che succeda qualcosa di spiacevole, tutte le volte che sento suonare il telefono temo che sia una brutta notizia. Per questo è una cosa che odio. Comunque, la comunicazione telefonica non è una cosa che mi piaccia. Non mi piace fare lunghe telefonate: entro subito in nervosismo.

Che cosa ti manca al telefono, quando parli? [...] La presenza fisica? ... Lo sguardo, in quanto verifica di ciò che viene detto? ... L'impressione che ...

È questione che dall'altra parte c'è uno che non hai nessun modo di controllare...²⁵¹

Prendendo come punto di partenza illuminante gli studi di Romano Luperini sull'*Incontro e il caso* (2007), lo squillo è stato analizzato dal punto di vista teorico-metodologico come elemento sia tematico sia strutturale e compositivo, per cui risulta lecito parlare di «forma del contenuto».²⁵² Inoltre, operando una sostituzione del termine “incontro” è possibile riconoscere lo «*squillo* come tema e come modalità dell'intreccio»²⁵³ e affermare che «come ogni evento, [...] si situa all'incrocio fra un tempo e uno spazio definiti». Si aggiunga che alla costante rintracciata possono essere attribuite diverse funzioni tra loro coesistenti per cui è riconoscibile una semantica dello squillo. In prima istanza lo si riconosca come momento più o meno propulsivo della trama, potenzialmente in grado di mutare «l'animo dei personaggi e la loro sorte oggettiva»; può coincidere con «il momento di *Spannung* di una narrazione, o, in altri casi, con il *turning point* della vicenda, oppure restare sostanzialmente inessenziale ai fini del *plot*».²⁵⁴

Tra i *Sessanta*, si sono selezionati sette racconti in cui è possibile ritrovare la costante sopradetta. Se ne riportano i titoli e il relativo ordine numerico con cui d'ora in avanti è possibile farvi riferimento: 10. *Paura alla scala*; 16. *Qualche utile indicazione a due autentici gentiluomini*; 26. *All'idrogeno*; 34. *La frana*; 42. *Sciopero dei telefoni*; 48. *Era proibito*; 50. *Una lettera d'amore*.

In *Paura alla scala*, racconto lungo prelevato dall'eponima raccolta, emerge sin dalla prima lettura uno dei meccanismi fondamentali dei racconti dell'autore bellunese:

²⁵¹ Y. Panafieu, *Dino Buzzati: un autoritratto*, cit., p. 71.

²⁵² R. Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari-Roma, Laterza, 2007, p. 6.

²⁵³ Ivi, p. 4.

²⁵⁴ Ivi, pp. 5-6.

la *catastrofe*. È la tematica rovina o disgrazia o sciagura o frana o morte o crollo, e così via, ed è lo scioglimento della struttura narrativa; è l'effetto di una forza incognita che si sostituisce alla volontà o al caso, togliendo ogni responsabilità al soggetto, ed è insieme l'irruzione di un discorso fantastico totale nel racconto.²⁵⁵

Il titolo mette in luce due componenti fondamentali: l'occasione del racconto, ovvero la prima rappresentazione della *Strage degli innocenti* presso il teatro della Scala di Milano e la paura del compimento della Catastrofe. L'attesa di quest'ultima influenza l'intero spazio-tempo del racconto, nonostante tra i personaggi e lo stesso protagonista, Claudio Cottes, non sia presente «un fatto concreto che la giustificasse, non c'erano neppure dicerie che si riferissero a qualcosa di preciso, nessuno sapeva nulla, eppure nell'aria si era fatta una sensibile tensione»,²⁵⁶ al punto che ogni minimo segnale è percepito negativamente. Primo elemento funesto è da rivedere nell'opinione espressa da alcuni critici dell'estrema sinistra a riguardo della rappresentazione teatrale, secondo i quali «voleva essere una specie di profezia e alludere a una futura rivoluzione e massacri relativi; condanna quindi anticipata a tale rivolta e ammonimento a quanti avrebbero avuto il potere di soffocarla in tempo».²⁵⁷ A questo si aggiunga «una diversa e ben più preoccupante minaccia [che] si era delineata all'improvviso nel tardo pomeriggio: un'azione di forza da parte della comunità dei Morzi, [...] il loro ultimo scopo era di rovesciare l'ordine costituito e di instaurare la “nuova giustizia”».²⁵⁸ Come nota Rodolfo Zucco, seppur con nome fittizio, Buzzati dà «corpo e sostanza narrativa ai fantasmi del momento storico»,²⁵⁹ nella fattispecie milanese tra il 1948 e il 1949 caratterizzato da un clima di instabilità e inquietezza sociali. Secondo una testimonianza dello stesso Buzzati, il racconto in questione nasce dalle circostanze dell'epoca e su ispirazione di Arrigo Benedetti, il quale «gli suggerì di ricreare allusivamente il clima di psicosi collettiva che si era impadronito dell'alta borghesia milanese nell'eccitazione che precedette e seguì le elezioni dell'aprile 1948 e l'attentato

²⁵⁵ N. Bonifazi, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti-Pirandello-Buzzati*, Ravenna, Longo Editore, 1982, pp. 149-150.

²⁵⁶ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, Milano, Mondadori, 1958, p. 93.

²⁵⁷ Ivi, pp. 108-109.

²⁵⁸ Ivi, p. 92.

²⁵⁹ R. Zucco, *Per una lettura di “Paura alla Scala”: testo e contesto*, in *Studi buzzatiani*, IV, 1999, pp. 91-124.

a Togliatti del giugno dello stesso anno».²⁶⁰ La paura e l'attesa della catastrofe riguardano più da vicino il vecchio musicista Cottes, il quale è alle prese con un'ulteriore preoccupazione, più personale e relativa al rapporto con il figlio Arduino, anch'egli attivo nel mondo della musica. È in tale contesto che è possibile identificare lo squillo del telefono e l'annessa chiamata quali ennesimi prefiguratori della crisi. Si aggiunga che il carattere perturbante assunto dal suono è aggravato da quattro elementi di seguito presentati. Il primo, attinente allo spazio: Cottes era solo in casa e una simile condizione al momento dell'irruzione della chiamata contribuisce ad aumentare il sentimento di irrequietezza da questa scaturito; il secondo, relativo alla carica straniante di cui si fa portatore lo squillo, dal momento in cui al maestro non è dato attribuire un nome e un volto alla voce al di là del filo; il terzo riguarda la ripetizione e rimanda al carattere potenzialmente pervasivo del *medium*; «quarto elemento preoccupante è, per così dire, la sordità telefonica».²⁶¹ Di seguito la prima ricorrenza:

Mentre egli si vestiva, suonò il telefono. “C’è il maestro Cottes?” fece una voce sconosciuta. “Sì, sono io” rispose. “Il maestro Arduino Cottes?” No, io sono Claudio, il padre.” La comunicazione fu troncata. Tornò alla camera da letto e il telefono suonò di nuovo. “Ma c’è o non c’è Arduino?” domandò la stessa voce di prima, in tono quasi villano. “No, el gh’è no” rispose il padre cercando di pareggiare la bruschezza. “Peggio per lui!” fece l’altro e tolse il contatto. Che modi, pensò Cottes, e chi poteva essere? Che razza di amici frequentava adesso Arduino? E che cosa poteva significare quel “peggio per lui”? La telefonata gli lasciò una punta di fastidio.²⁶²

La seconda manifestazione del telefono nel racconto è di stampo diverso. Infatti, in uno dei momenti più cupi della vicenda, mentre la società borghese è volontariamente barricata all'interno della Scala – rappresentante «la roccaforte non tanto della plutocrazia quanto della vecchia borghesia milanese»²⁶³ –, per timore della presunta rivolta in atto per le vie della città, l'oggetto è investito di una carica salvifica in quanto strumento usato per avvertire i propri cari dell'imminente pericolo:

²⁶⁰ N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki, 1996, p.34

²⁶¹ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 124.

²⁶² Ivi, p. 96.

²⁶³ Y. Panafieu, *Un autoritratto*, cit., p. 152.

Dinanzi a uno studiolo [...] dove c'era il telefono si formò una coda. Pure Cottes aspettò il turno, per tentare almeno questo: che Arduino fosse avvertito del pericolo. Nessuno più intorno a lui scherzava [...]. Sbagliò due volte a formare il numero perché gli tremavano le mani. Finalmente udì il segnale di linea libera. Gli parve suono amico, voce rassicurante di casa sua. [...] Telefoni, fu l'ultima raccomandazione.²⁶⁴

Il testo appena nominato è ascrivibile, come afferma lo stesso autore, tra «quei racconti che ho fatti legati alla cronaca».²⁶⁵ Inoltre, sebbene l'intento non sia quello di incasellare l'opera all'interno di categorie precise, è possibile far rientrare *Paura alla scala* nel quarto gruppo di racconti individuato da Nella Giannetto in relazione al fantastico buzzatiano e al rapporto tra verosimile e inverosimile, concernente

Racconti non strettamente “fantastici”, basati sull'assurdo, sul paradosso, sull'improbabile: [...] presentano situazioni di per sé verosimili che però contengono degli elementi condotti oltre il limite della probabilità, perché esasperati da un'iterazione troppo insistente (l'abile “crescendo”) oppure da un accumulo inverosimile di eventi o coincidenze di per sé verosimili.²⁶⁶

Una simile inquadratura non può essere applicata a *Qualche utile indicazione a due autentici gentiluomini (di cui uno deceduto per morte violenta)*, più accostabile, invece, alla prima categoria, ovvero «racconti che sin dall'inizio si pongono fuori dall'ambito della verosimiglianza, dal mondo dell'esperienza sensibile».²⁶⁷ Già dalle prime righe, infatti, il protagonista, un uomo sui trentacinque anni di nome Stefano Consonni, passando in solitaria alle dieci di sera per la via Fiorenzuola, «udì intorno a sé improvvisamente come un sonoro ronzio di mosconi che sussurrassero».²⁶⁸ Interessante notare come Consonni cerchi di comprendere l'irruzione di un sonoro non ben riconoscibile, e per questo inquietante, adottando un procedimento catacretico, ricorrendo a ciò che è noto con una doppia similitudine negativa. Dapprima

²⁶⁴ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., pp. 118-125.

²⁶⁵ Y. Panafieu, *Un autoritratto*, cit., p. 152.

²⁶⁶ N. Giannetto, *Il sudario delle caligini: significati e fortune dell'opera buzzatiana*, cit., pp.42-43.

²⁶⁷ *Ibidem*.

²⁶⁸ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 154.

paragonando il suono al ronzio dei mosconi, subito dopo, quando «il ronzio si faceva sempre più sussurro, e a un certo punto gli parve di sentire delle parole, sottili, sottili» equiparandolo alla «cornetta del telefono abbandonata sul tavolo durante la conversazione, quando l'altro continua a parlare».²⁶⁹

Nella narrativa breve di Buzzati esistono modelli di racconto o «“tipi” strutturali ricorrenti».²⁷⁰ Tra questi, il riferimento è al “tipo” di racconto catastrofico-apocalittico. Precedentemente si è fatto cenno al tema della catastrofe quale presenza ricorrente in numerosi testi, considerata da alcuni critici «una sorta di principio costitutivo soggiacente alla maggior parte dei racconti».²⁷¹ È bene tenere a mente, però, come fa notare Stefano Lazzarin, che il racconto di catastrofe «è senz'altro uno dei tipi strutturali preferiti da Buzzati, ma è *uno*. [...] è necessario distinguere i casi in cui tale elemento riveste una funzione strutturante da quelli in cui rappresenta un semplice stratagemma per risolvere la trama».²⁷² Inoltre, tali racconti «presentano una struttura retorica e narrativa particolare, fondata su risorse come la ripetizione e la progressione», ulteriori costanti della scrittura buzzatiana. In quest'ottica, all'interno del corpus di testi individuati in apertura, è possibile riconoscere *All'idrogeno* e *La frana* quali racconti in cui la catastrofe ricopre una funzione strutturante. Si aggiunga che la loro appartenenza al gruppo dei catastrofico-apocalittici è giustificata dal momento in cui quest'ultimi presentano

in termini tematico-contenutistici [...] una vicenda di presagi e di eventi sinistri che precipitano in un esito di morte e distruzione, tale da coinvolgere [...] una collettività, o perfino tutta l'umanità; in termini retorici, [...] il racconto catastrofico apocalittico si presenta come una lunga gradazione retorica che sfocia in un climax vero e proprio.²⁷³

Il titolo di *All'idrogeno* presenta una catastrofe mascherata, infatti, non è del tutto esplicito il riferimento alla bomba H, nominata soltanto a partire dalla seconda metà del

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ S. Lazzarin, *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*. *Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana*, vol. 35, no. 1, 2006, pp. 105–24. JSTOR <http://www.jstor.org/stable/23937619>. Accessed 29 Oct. 2024.

²⁷¹ *Ibidem*.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ibidem*.

testo. La prima parte del racconto, invece, è volta a rappresentare la dimensione onirica entro cui è immerso il protagonista – nonché destinatario del «cassone con l’inferno dentro»²⁷⁴ –, restituita adottando l’artificio di un progressivo «“crescendo”, che costituisce nello stesso tempo un nucleo tematico di grande pregnanza semantica e un artificio di tecnica narrativa [...] tipico dell’arte buzzatiana».²⁷⁵ A tal proposito, lo squillo del telefono ricopre una duplice funzione. Innanzitutto, posto significativamente in apertura, («Fui svegliato dal telefono»),²⁷⁶ funge da motore dell’azione, instillando sin dalle primissime righe un sentore di inquietudine, tanto che al protagonista «sembrò che il campanello avesse un suono più lungo del solito, malaugurante, astioso».²⁷⁷ Inoltre, la chiamata nel bel mezzo della notte riveste un ruolo prefigurante, in quanto rappresenta il primo *escamotage* utilizzato per tentare di comunicare la spiacevole notizia relativa all’arrivo dell’atomica nel palazzo. In realtà, le chiamate non fanno altro che aumentare il senso di angoscia del protagonista, il quale non solo è impossibilitato a riconoscere la voce dell’interlocutore, ma anche quando riesce ad attribuirvi un nome la comunicazione risulta confusa, inefficace e ben presto interrotta. Quest’ultimo aspetto ribadisce la funzione anticipatoria delle chiamate, attraverso le quali fa ingresso nel testo sotto forma di «fantasma moderno»²⁷⁸ una delle più atroci invenzioni dell’uomo.

Il secondo racconto catastrofico-apocalittico menzionato è *La frana*, in cui, analogamente al primo, lo squillo irrompe durante la notte. Nonostante la minima differenza nei due esordi, divergenti apparentemente soltanto per il soggetto di riferimento – n.26 «Fui»,²⁷⁹ n.34 «Fu»²⁸⁰ –, è interessante notare un ulteriore elemento di divergenza. In questo caso, la telefonata non solo catapulta il personaggio protagonista e il lettore in *medias res*, ma assume una funzione rivelatrice, svelando sin da subito la notizia di una catastrofe già avvenuta, o così si crede:

Fu svegliato dal campanello del telefono. Era il direttore del giornale. “Parta subito in auto” gli disse. “È venuta giù una grande frana in Valle Ortica ... Sì, in Valle

²⁷⁴ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 233.

²⁷⁵ N. Giannetto, *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell’opera buzzatiana*, cit., p. 35.

²⁷⁶ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 228.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ S. Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2008, p. 50.

²⁷⁹ D. Buzzati, *Sessanta racconti*, cit., p. 228.

²⁸⁰ *Ivi*, p. 273.

Ortica, vicino al paese di Goro ... un villaggio è rimasto sotto, ci devono essere dei morti ... Del resto vedrà lei. Non perda tempo. E mi raccomando”!.²⁸¹

Sorprendentemente, una volta arrivato a Goro, Giovanni ha modo di constatare che nessuna frana definibile tale ha colpito il paese, soltanto «(ciascuno ha in verità la sua propria frana, a uno è crollato il terriccio sul campo, all’altro sta smottando la concimaia, [...] ciascuno ha la sua propria misera frana)».²⁸² Nel finale del racconto è ravvisabile una sorta di analogia tra formazione della frana e quella della notizia, che potrebbe ricordare quanto avviene nel classico gioco per bambini, il “telefono senza fili”: «la notizia di un fatto da nulla, forse quella minuscola frana sul campo del contadino collerico, era stranamente scesa fino in città, per vie inesplicabili, e nel viaggio si era sempre più deformata fino a diventare una tragedia».²⁸³

Uno dei racconti in cui la presenza del *medium* è dichiarata sin dal titolo è *Sciopero dei telefoni*. Il motivo evidente del testo mette in luce «il legame stretto fra comunicazione telefonica e presenza spettrale».²⁸⁴ Lo sciopero in questione sconvolge la quotidianità degli utenti, ormai consumatori abitudinari del mezzo, portando alla formazione di una chiamata collettiva-universale in *absentia*: «le singole comunicazioni non erano isolate e spesso si intrecciavano, cosicché si udivano i dialoghi degli altri e vi si poteva intervenire».²⁸⁵ Tale ribaltamento nell’ordinamento reale assume i tratti di una situazione a cavallo tra il carnevalesco e il grottesco che, non a caso, è destinata a terminare allo scoccare della mezzanotte. Il racconto è tripartito dalla presenza di spazi tipografici interni al testo. La prima parte introduce l’io narrante e la formazione di un pazzo carnevale:

una ridda sorprendente [...], un piccolo comizio al buio, dove la gente entrava e usciva in modo inopinato e non si sapeva chi vi intervenisse né gli altri potevano sapere chi fossimo noi, e tutti parlavano senza le solite ipocrisie e ritegni, e ben presto si determinò una straordinaria allegria e collettiva leggerezza d’animo.²⁸⁶

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² D. Buzzati, *Sessanta Racconti*, cit., p. 279.

²⁸³ *Ivi*, p. 279.

²⁸⁴ S. Lazzarin, *Fantasmî antichi e moderni*, cit., p. 17.

²⁸⁵ D. Buzzati, *Sessanta Racconti*, cit., p. 325.

²⁸⁶ *Ibidem*.

La seconda è relativa al dilago tra due donne da cui, via via, si forma «un garbuglio inestricabile»²⁸⁷ e polifonico di voci, prevalentemente maschili, provenienti da varie parti del mondo. La terza è introdotta sin dal finale della precedente, chiusasi proprio quando «ascoltando bene, sul fondo del silenzio, si percepivano fruscii, palpiti, respiri».²⁸⁸ Quest'ultima risulta essere la più significativa dal punto di vista ermeneutico, in quanto introduce un ulteriore ribaltamento e l'ingresso del grottesco a cui sopra si è fatto cenno: «una voce d'uomo, nuova, bellissima, giovanilmente aperta e autoritaria, che stupiva per l'eccezionale carica di vita»,²⁸⁹ che tutto sapeva, anche i dettagli più intimi, di ogni partecipante. La nuova presenza porta con sé, ancora una volta, l'affiorare di tematiche già rintracciate nei racconti precedenti, ovvero l'incomunicabilità, il fascino del mistero e l'*unheimliche* che ne deriva:

un timore oscuro, la sensazione di una presenza misteriosa [...] entrata nei fili del telefono. Chi era? Un mago? Un essere soprannaturale che manovrava i centralini al posto degli scioperanti? Un diavolo? Una specie di folletto? Ma la voce non era demoniaca, anzi, ne sprigionava un fascino incantevole.²⁹⁰

Spicca, dunque, un'ambiguità. La voce del «problematico individuo»²⁹¹ spaventa e al contempo affascina, proprio in nome della potenziale identificazione sia con un essere volto al bene sia con un essere demoniaco. L'interpretazione finale resta così aperta:

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, 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?²⁹²

²⁸⁷ Ivi, p. 327.

²⁸⁸ Ivi, p. 328.

²⁸⁹ *Ibidem.*

²⁹⁰ Ivi, p. 329.

²⁹¹ Ivi, p. 330.

²⁹² Ivi, pp. 331-332.

Era proibito, pubblicato nel *Corriere della Sera* nel dicembre 1955, è un testo dalle tendenze distopiche o anti-utopiche, in quanto la realtà è rappresentata sulla base di tendenze del presente proiettate negativamente nel futuro. In un mondo in cui la produttività è «la sola cosa che veramente conti, e davvero non si riesce a concepire come per millenni l'umanità abbia ignorato questa verità fondamentale»,²⁹³ la poesia è proibita dal ministro del Progresso, «il tutto a beneficio della collettività»,²⁹⁴ la quale non deve più correre il pericolo «grazie a Dio, di sentirsi toccare nell'intimità dell'animo, cosa questa invereconda che un tempo era ammessa, e desiderata perfino».²⁹⁵ Il racconto è composto di quattro blocchi narrativi a loro volta suddivisibili in due parti: la prima e la seconda porzione di testo, portavoce della visione dell'onorevole Walter Montichiari e, a detta di quest'ultimo, dell'intero Paese. La seconda, invece, funge significativamente da negativo della precedente, recuperando ciò che è stato forzatamente represso e rimosso dall'immaginario collettivo: la funzionalità poetica da sempre compagna della luna, lo sguardo dell'uomo rivoto al cielo, la tentazione di mettere in versi la fantasia. Il sovvertimento del nuovo ordine è preannunciato dalle strane sensazioni insorte nell'animo di Montichiari in seguito al ritrovamento della figlia Giorgina intenta ad ammirare la luna e i suoni della città assopita:

Sono le dieci e un quarto, la città ormai si è quietata, dopo tanto lavoro. Eppure gli sembra che ci sia stasera nell'aria qualcosa di anormale, una specie di minuta palpitazione di occulte presenze annidate negli angoli d'ombra, così neri; un occhieggiare di sentinelle nascoste dietro i camini delle case, i tronchi d'albero, le spente colonnette di benzina; un'improvvisa liberazione, col favor della notte, di desideri sediziosi.²⁹⁶

Tale presentimento è corretto, nonché confermato nel momento del rientro al ministero dove, dopo aver sorpreso il capo dell'ufficio studi Carones a comporre versi

²⁹³ Ivi, p. 362.

²⁹⁴ Ivi, p. 363.

²⁹⁵ Ivi, p. 364.

²⁹⁶ Ivi, p. 366.

per il «muto lume»,²⁹⁷ un coro di più telefoni irrompe contemporaneamente come segnale di rivoluzione e avvenuta liberazione:

“Lei queste cose, professore?” Ma in quel mentre il telefono cominciò a suonare nell’ufficio accanto, poi un altro più lontano in fondo al corridoio, un terzo, un quarto. Quindi, nel palazzo addormentato ci fu un risveglio misterioso di vita, come se centinaia di persone fossero rimaste nascoste negli armadi o dietro i tendaggi polverosi aspettando il segnale. [...] Montichiari non ebbe bisogno che gli comunicassero esplicitamente la notizia, per capire: la rivoluzione, era caduto il ministero.²⁹⁸

Infine, *Una lettera d’amore*, pubblicato nel *Corriere della Sera* nel gennaio 1956, rappresenta una sorta di anticipazione condensata in poche pagine del romanzo *Un amore* (1963) e una conferma di quanto detto fin’ora. Infatti, nel breve racconto sono riscontrabili ben otto ricorrenze dello squillo telefonico, diventando metafora della frenetica e vuota condizione esistenziale dell’uomo nel bel mezzo del *boom* economico. Il titolo rimanda al desiderio del protagonista, Enrico Rocco, gerente di un’azienda commerciale, di scrivere una lettera a Ornella, la donna della quale è innamorato. Fermamente convinto di riuscirci, afferma che «le avrebbe scritto, di là di ogni orgoglio e ogni pudore»,²⁹⁹ ma, aggiungiamo, non al di là di ogni interruzione. Il testo è articolato in quattro parti. La prima presenta l’obiettivo di Enrico e l’inizio delle sospensioni della scrittura a causa di irruzioni esterne e, significativamente, si chiude con una parentetica atta a riportare il pensiero interiore del protagonista: «(che strano, pensava intanto, come si spiega che un uomo positivo come me, un organizzatore commerciale, tutto a un tratto si mette a scrivere cose di questo genere? Forse è una specie di follia?)». ³⁰⁰ Ad aprire la seconda parte, bloccando il flusso di pensieri, sono il suono del telefono, definito come «una sega di ferro gelido [...] passata di strappo sulla schiena»³⁰¹ e la sensazione di «aver perso un tempo irrimediabile»,³⁰² elementi a causa dei quali aumenta l’angoscia dell’innamorato. Nella terza parte, liberatosi di alcuni

²⁹⁷ Ivi, p. 367.

²⁹⁸ *Ibidem*.

²⁹⁹ Ivi, p. 374.

³⁰⁰ Ivi, p. 375.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² Ivi, p. 376.

impegni lavorativi, Enrico attua l'ennesimo tentativo di portare a termine la lettera e nell'illusione di recuperare le riflessioni sospese e finalmente fissarle sulla carta scrive:

“...basta così poco all'amore [...] per vincere lo spazio e oltrepass...” Drèn, il telefono, rabbioso. Senza lasciare la penna, afferrò con la sinistra la cornetta. [...] Inchiodato. Era un affare enorme, ne dipendeva il suo avvenire. La discussione durò venti minuti. “... oltrepassare” scrisse “le muraglie della Cina. Oh, cara Orn...”.³⁰³

Avvalendosi dei puntini sospensivi l'autore lascia immaginare il *continuum* dell'interruzioni, destinate a non trovar pace nemmeno e soprattutto nell'ultima porzione di testo, in cui la coazione a ripetere e assillante delle chiamate è restituita con un crescendo vorticoso, un «turbine»³⁰⁴ ininterrotto della sintassi. Infine, la sensazione iniziale di aver perso un tempo irrimediabile è comprovata dalle ultime parole di Enrico Rocco, ormai completamente alienato dal suo stesso lavoro. Finalmente solo

prima di lasciar lo studio, cercò di mettere un po' d'ordine nella montagna di scartafacci [...] accumulatasi sulla scrivania. Sotto all'immensa pila trovò un foglio di carta da lettere senza intestazione scritto a mano. Riconobbe i propri segni. Incuriosito, lesse: “che baggianate, che ridicole idiozie. Chissà quando mai le ho scritte?” si chiese, cercando invano nei ricordi, con un senso di fastidio e di smarrimento mai provato, e si passò una mano sui capelli ormai grigi. “Quando ho potuto scrivere delle sciocchezze simili? E chi era questa Ornella?”³⁰⁵

La reificazione dell'uomo ne *L'automa*

Se i *Racconti romani* (1954) di Alberto Moravia (1907-1990) rientrano nelle opere in grado di restituire con «freschezza e vivacità la società italiana dello sviluppo economico e urbano»,³⁰⁶ il risvolto negativo di tale contesto è ravvisabile ne *L'automa*.

³⁰³ Ivi, p. 377.

³⁰⁴ Ivi, p. 378.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ S. Casini, *Alberto Moravia. Opere /3, romanzi e racconti 1950-1959*. Tomo primo, Milano, Bompiani, 2007, p. VIII.

Raccolta di quarantuno brevi racconti pubblicata nel 1962 in cui, attraverso la rappresentazione del rapporto tra uomo e simboli del progresso tecnico, l'autore restituisce l'immagine di un individuo ridotto a cosa tra le cose, straniero a sé stesso, in completa omonimia con il titolo dell'opera. Romano Luperini in *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia* (2003) riconosce come nella narrativa breve di Pincherle «la situazione di crisi viene narrata in modo da dissolverne la tensione in una articolazione minuta di episodi minimi e di increspature di stati d'animo».³⁰⁷ Simile scelta da parte dell'autore è giustificata dall'attacco sotteso nei confronti di ciò che definisce «antiumanesimo del mondo moderno [...] che oggi va sotto il nome di neocapitalismo».³⁰⁸ A tal proposito lo stesso Moravia afferma che nonostante si potrebbe pensare

questa concezione della vita la quale nel giro di un ventennio ha cambiato la faccia a buona parte del mondo e in particolare ha mandato ad effetto l'operazione umanistica di permettere a masse sempre più numerose di godere di quello che un tempo era privilegio di pochi, mettendo a disposizione di queste masse una sterminata quantità di beni di consumo fabbricati in serie; si potrebbe pensare, dico, che una simile concezione della vita che ha reso più prosperi e dunque più liberi gli uomini dovrebbe essere chiamata umanistica. E invece non è così. [...]. L'uomo del neocapitalismo con tutti i suoi frigoriferi, i suoi supermarket, le sue automobili utilitarie, i suoi missili e i suoi set televisivi è tanto esangue, sfiduciato, devitalizzato e nevrotico da giustificare coloro che vorrebbero accettarne lo scadimento quasi fosse un patto positivo e ridurlo a oggetto tra gli oggetti. Purtroppo, però l'uomo del neocapitalismo non riesce a dimenticare la propria natura dopo tutto umana. Il suo antiumanesimo per questo non riesce ad essere positivo. Sotto apparenze scintillanti e astratte, si celano, a ben guardare, la noia, il disgusto l'impotenza e l'irrealtà.³⁰⁹

Tra gli oggetti maggiormente ricorrenti nei racconti de *L'automa* spunta il telefono, strumento funzionale alla messa in luce del «rapporto simbiotico tra le cose “inanimate” e gli esseri ormai privi di anima» che, secondo Lucia Strappini, è la «chiave

³⁰⁷ R. Luperini, *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», 2003, n. 1, p. 19.

³⁰⁸ A. Moravia, *L'uomo come fine*, Milano, Bompiani, 1964, p.71.

³⁰⁹ Ivi, p. 72.

della costruzione ideologica e linguistica dei romanzi»³¹⁰ e, si potrebbe chiosare, dei racconti di Moravia. In tal senso, nelle cosiddette “novelline” è possibile riconoscere una compresenza e una distinzione tra reificazione e pseudopersonalizzazione:

mentre la prima espressione si limita a cogliere il fatto che l'uomo è ridotto alla funzione di cosa, quest'ultima invece si occupa dell'altro lato [...] dello stesso processo, e cioè «del fatto che ciò che è “sottratto” all'uomo dalla reificazione, si aggiunge ai prodotti i quali, facendo qualcosa già per il semplice fatto di esistere, diventano pseudopersone».³¹¹

Analogamente a quanto fatto per i *Sessanta Racconti* di Dino Buzzati, sono stati individuati sei racconti tratti da *L'automa* al fine di evidenziare il telefono quale presenza pervasiva tra gli oggetti più ricorrenti nell'opera moraviana: *Le stordite*, *Il sogno*, *Niente*, *Non ti senti meglio?*, *Passare il tempo*, *Va bene* e *Di notte, nel sonno*. Nei seguenti testi la chiamata o l'attesa di essa rappresentano elementi sia tematici sia strutturali per cui, ancora una volta, è possibile individuarle come «modalità dell'intreccio»³¹² e nuove modalità di incontro, e riconoscerle quali componenti funzionali all'inquadratura dei personaggi.

Ad aprire la raccolta sono *Le stordite*. Il titolo rimanda alla caratteristica principale delle due donne protagoniste, la signora Cecilia e l'amica Sofia. Descritta ricorrendo alle fattezze tipiche della donna moraviana, «dal corpo minuscolo e dal capo enorme e stravagante. Piccola, sottile ma con la testa grossa»,³¹³ Cecilia è «assolutamente incapace di “concentrarsi”, [...] di perseguire, sia pure per pochi minuti, lo svolgimento dell'idea, anche più ovvia o la descrizione del fatto anche più semplice».³¹⁴ Quest'ultima ricorre all'utilizzo del telefono per informare Sofia dell'impellente bisogno di rivelarle «una cosa della massima importanza», ma «no...per telefono no...si tratta di una cosa [...] molto delicata... vieni subito».³¹⁵ L'incontro in presenza non fa che ricadere su argomenti superficiali, i vestiti, il ballo, la donna più elegante della capitale, senza che Cecilia riesca a ricordare l'unico e vero motivo della chiamata.

³¹⁰ L. Strappini, *Le cose e le figure negli «Indifferenti» di Moravia*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 11.

³¹¹ A. Borsari, *L'esperienza delle cose*, Genova, Marietti, 1992, p. 8.

³¹² R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., p. 4.

³¹³ A. Moravia, *L'automa*, Milano, Bompiani, 1962, p. 5.

³¹⁴ *Ibidem*.

³¹⁵ *Ivi*, p.6.

Malgrado ciò, Sofia afferma di aver passato «un pomeriggio veramente delizioso... arrivederci cara... telefoniamoci».³¹⁶ I due riferimenti al *medium* presenti nel testo mettono in luce da un lato l'apparente funzionalità del telefono, in quanto potenzialmente in grado di soccorrere le esigenze comunicative delle protagoniste, dall'altro la sua resa inefficace, proprio a causa della perdita della facoltà primaria, il linguaggio, da parte delle due donne, stordite a tal punto da non aver nulla da dire: «Cecilia, [paradossalmente], per troppa abbondanza di argomenti; Sofia per assoluta penuria degli stessi».³¹⁷ La tentata conversazione telefonica restituisce una non latente incomunicabilità, caratterizzata da continue sospensioni e un «garbuglio»³¹⁸ di pensieri affastellati.

Ne *Il sogno* la chiamata telefonica non solo dà avvio alla narrazione ma rappresenta il vero motore del racconto, diventando un rovello mentale per il protagonista. Di seguito il passo d'apertura:

Il telefono prese a squilla che Silvio si era già addormentato da un pezzo. Stese una mano fuori dal lenzuolo, accese la lampada presso il capezzale e guardò l'orologio sul tavolino da notte: erano le tre e un quarto. Il telefono continuava a squillare. Silvio staccò il ricevitore e domandò: «Chi è?» Gli rispose una voce di donna: «Sono io, Alina, non riconosci più la mia voce?» Silvio rispose con allegria: «Figurati se non la riconosco [...]»
«Ci vediamo?»
«Certo, altrimenti perché ti avrei telefonato?»
[...] Silvio ascoltò, gli giunse dal ricevitore un piccolo rumore; quindi, la voce domandò: «hai capito?»
«Sì, era un bacio.»³¹⁹

Alcuni dati da tenere in considerazione per analizzare la telefonata illusoriamente perfetta: i due si sono visti una sola volta un mese prima, ad un ricevimento e, a detta di Silvio «qualche cosa di molto simile all'amore c'era stato tra di loro nelle due ore tra la

³¹⁶ Ivi, p. 10.

³¹⁷ Ivi, p. 6.

³¹⁸ *Ibidem*.

³¹⁹ Ivi, pp. 157-158.

fine del ricevimento e la partenza».³²⁰ Andando contro la sua stessa promessa, Alina però non gli ha mai scritto né è più tornata. L'andamento reale degli eventi – il mancato incontro organizzato durante la chiamata, l'irreperibilità di lei al telefono, ecc. – instillano in Silvio dei dubbi circa la veridicità della telefonata, in merito alla quale iniziano tutta una serie di congetture. Innanzitutto, per il protagonista, «niente che sia umano può essere perfetto, cioè, nel mio caso, conforme ai miei desideri; dunque, ci deve essere per forza in questo nostro amore qualcosa che non va, che io ignoro e che non tarderà a manifestarsi».³²¹ Inoltre, Silvio riconosce che «la sua storia con Alina era composta di due parti che non combaciavano e che, mentre prese separatamente erano plausibili, collegate insieme diventavano assurde».³²² La prima parte comprende l'incontro del mese precedente e la successiva assenza di Alina, la seconda parte, invece, è da rivedere nella telefonata. Ben presto quest'ultima è riconosciuta come elemento assurdo della vicenda, nonché identificabile con *il sogno* cui il titolo fa riferimento. Concludendo, nel racconto sogno e chiamata telefonica rappresentano gli espedienti attraverso cui è resa possibile la riemersione di un desiderio dimenticato o nascosto.

Un'apertura simile a *Il sogno* è ravvisabile nel quarto dei racconti individuati, *Passare il tempo*. Inoltre, i due testi risultano accomunati non soltanto dallo squillo come costante d'apertura, ma anche dalla ricorrenza del nome attribuito al personaggio femminile, Alina. In *Passare il tempo*, tuttavia, è ravvisabile una presenzialità molto più insistita del *medium* e una sua concentrazione nella prima parte del racconto. In un primo momento è raffigurato quale elemento disturbante e «di cui non gli importava niente»,³²³ dato che la sola cosa di cui Ernesto è interessato è l'arrivo dell'amata; successivamente, l'attenzione nei confronti del telefono, data l'insistenza, «parve ad un tratto [...] significativa».³²⁴ Per Ernesto il telefono assume una connotazione negativa in quanto rappresenta lo strumento di cui Alina si avvale per informarlo del suo ritardo e liquidarlo molto concisamente. Si noti come la preoccupazione del protagonista non sia dettata tanto dal rinvio dell'appuntamento, ma dal fatto che tale assenza, seppur momentanea, non può far altro che lasciarlo preda angosciata di se stesso e dei suoi

³²⁰ Ivi, p. 158.

³²¹ Ivi, p. 159.

³²² Ivi, p. 163.

³²³ Ivi, p. 239.

³²⁴ Ivi, pp. 239-240.

pensieri, con i quali, forse, non è più abituato a condividere del tempo. In Ernesto è riflesso l'imperativo dell'uomo moderno, non pensare per non sentire, «ma pensare era vivere»:³²⁵

bisognava fare qualche cosa di assolutamente meccanico e assurdo, che non implicasse alcuna partecipazione, anche minima. Rifletté qualche minuto, affondato nella poltrona e poi si disse che un'azione completamente meccanica era difficile a trovarsi, appunto perché l'uomo non è una macchina e non fa volentieri le cose assurde. Poi improvvisamente, gli parve di avere trovato [...] contare a uno a uno i chicchi di caffè e metterli dentro a una scatola di metallo. Adesso che aveva scoperto la combinazione della meccanicità con l'assurdità, si accorgeva che c'erano infinite cose che si potevano fare con la ragionevole sicurezza che servissero a far passare il tempo.³²⁶

La paura di essere sopraffatto dalla solitudine è anticipata in un racconto precedente, *Niente*, in cui Giovanni, il protagonista, «era stato solo tutto il giorno ma non ne aveva sofferto [...] soltanto adesso si accorgeva di esserlo, con una subitanità atroce, come un sonnambulo che cammini sull'orlo di un tetto e poi si svegli e scopra d'un tratto di essere sospeso nel vuoto».³²⁷ Al pari di Ernesto si sente «mancante, amputato, incompleto e perciò ansioso di completarsi cioè di trovare compagnia»³²⁸ e cerca un rimedio per alleviare tale angoscia: «non trovò di meglio che decidere di telefonare a qualcuno»,³²⁹ per assurdo ad una ragazza sgradevole e maligna, Alice. Emerge la capacità del telefono di produrre un duplice effetto discordante, allo stesso tempo è utilizzato in veste di antidoto e come aggravante della condizione del protagonista. Inoltre, la chiamata ha un effetto straniante sia per Giovanni sia per Alice, in quanto è proprio attraverso la voce e la distanza tra i due interlocutori che risulta possibile il riconoscimento della rispettiva condizione, soltanto apparentemente avversa:

“Che fai di bello?”

“Niente. E tu?”

³²⁵ A. Moravia, *Gli indifferenti*, Milano, Alpes, 1929, p. 229.

³²⁶ A. Moravia, *L'automa*, cit., pp. 243-244.

³²⁷ Ivi, p. 223.

³²⁸ *Ibidem*.

³²⁹ Ivi, p. 224.

“Niente anch’io.”

[...] “Sì, ma tra il mio niente e il tuo c’è una differenza. [...] Io non faccio niente perché non ho voglia di far niente. È volontario il mio niente. È un niente che non mi dà fastidio, anzi mi piace, l’ho voluto io, me lo godo, lo assaporo. È un niente pieno di tantissime cose. Il tuo niente è invece un vuoto che non ti piace, che non hai voluto, che ti amareggia, di cui vorresti fare a meno. [...] Giovanni, ammirato quasi suo malgrado dalla perspicacia perversa della ragazza, ma anche ferito e offeso domandò di malavoglia: “Che cos’è che ti fa pensare così?”

“Oh, semplicissimo, il tono della tua voce, specie se paragonato al mio. [...] Io ho detto niente, per così dire, con tutto il mio corpo; tu l’hai detto con l’orlo della gola. La mia voce era profonda, piena, calma, sensuale, distesa; la tua strangolata, incerta disperata, esile, tremante, contratta. [...] Giovanni pensò che era tempo di stringere. Disse: “Sai che cosa penso? [...] che tu in realtà soffri di solitudine né più né meno di me, [...] il tuo niente rassomiglia al mio. [...] “Non ti ho mai detto che fossi sola. Ti ho detto soltanto che non facevo niente, che era la verità. Ma si può fare niente anche in compagnia”. [...] Alice, dopo tutto, aveva ragione. Infatti, come pensò, non è solo chi è solo; è solo chi si sente solo.³³⁰

L’automatismo comportamentistico del soggetto torna come costante in *Di notte, nel sonno*. Il racconto è aperto da una serie di azioni compiute da Renzo, dalle più intenzionali all’impulso eterodiretto poi banalmente giustificato:

entrò in casa, [...] dall’ingresso andò direttamente nella camera da letto, accese la luce, sedette sul letto e posò la radio sul tavolino da notte accanto al telefono. Da una scatola prese di cuoio prese una sigaretta e l’accese; quindi, girò il bottone della radio; [...] Renzo ascoltò per un poco [...]. Renzo adesso guardava la radio, con espressione sempre più distratta. Tutto a un tratto si chinò in avanti, spense la radio e formò rapidamente un numero sul telefono. Appena udì la voce della moglie dire: “pronto” domandò: “come stai?” [...] Ti ho telefonato perché tu mi avevi detto che potevo farlo”.³³¹

La chiamata diventa spazio dell’incontro o della sua richiesta e relativa organizzazione, sempre più dipendente «non da un atto di volontà o da un gesto

³³⁰ Ivi, pp. 225-229.

³³¹ Ivi, p. 279.

consapevole di scelta e di decisione, ma da un moto dell'inconscio e del corpo [...] segno del disorientamento dell'individuo e della sua incapacità di controllo sull'esistenza».³³² A confermare la sovrapposizione di telefonata e di incontro è la chiusura del testo. Infatti, la moglie, dopo aver acconsentito a dormire insieme un'ultima notte, rivolge una supplica all'ormai ex marito Renzo, «“Ti prego, non telefonarmi più”»,³³³ parafrasabile con la negazione di un incontro futuro. Una conferma del legame tra i due espedienti è già presente in *Va bene*, in cui lo squillo telefonico rappresenta contemporaneamente il segnale di fine dell'«*incontro sostituito*» e di inizio del precedente «*incontro mancato*».³³⁴ Nora accetta di vedere Sandro nel proprio appartamento solo a certe condizioni:

“Guarda che ti faccio venir su, ma a un patto: che appena lui telefona tu te ne vai.”

“Va bene”

[...] “siccome ti fa tanto piacere stare con me, ti permetto di rimanere. A patto, però, che non accendi luci né parli [...], non devi esistere, come non esistono, in questo buio, le seggiole, il cassettone, gli altri mobili.” [...] Improvvisamente, alle sue spalle, risuonò lo squillo del telefono. [...] Nora disse con voce ansante, una prima volta: “Va bene”; quindi ripeté “Va bene” con gioia, ascoltò un momento e, per la terza volta, sempre con gioia ma in maniera conclusiva, disse: “Va bene”. Alla fine abbassò il telefono e si voltò verso Sandro: “Mi dispiace, ma sono costretta a ricordarti i nostri patti. Devi andartene: lui sta per venire. [...] Sai che cosa potresti fare? Telefonarmi più tardi.”³³⁵

Infine, in *Non ti senti meglio?* è presente un'accezione totalmente negativa del *medium*, «così nero, così muto [...] funesto e maligno»³³⁶ e, come è possibile notare, Giacomo, il protagonista, vi si riferisce adottando aggettivi tipicamente attribuibili ad esseri antropomorfi, dunque, riconducendo «l'oggetto meccanico a valori umani».³³⁷ È possibile rintracciare una sorta di sbaglio interpretativo da parte di Giacomo, il quale

³³² R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., p. 20.

³³³ Ivi, p. 286.

³³⁴ R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., p. 20.

³³⁵ A. Moravia, *L'automa*, cit., pp. 263-269.

³³⁶ Ivi, p. 231.

³³⁷ M. Zogovic, *I simboli del progresso tecnico nei racconti brevi di A. Moravia*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*. Atti del IX Congresso A.I.S.L.L.I., cit., pp. 849-850.

reputa il telefono responsabile dell'*incontro mancato*³³⁸ con Elvira, ancora una volta, andando verso l'antropomorfizzazione dell'oggetto, non più sentito come semplice mezzo ma parte attiva delle relazioni, ancor più dell'uomo ridotto a cosa inerme.

³³⁸ R, Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., p. 20.

Capitolo IV

Il ruolo narrativo del telefono in due opere degli anni Sessanta

Alberto Moravia, *La noia* (1960): fra alienazione e incomunicabilità

Il 24 novembre 1960 Alberto Moravia pubblica *La noia*, riconosciuto del Premio Viareggio nel dicembre dello stesso anno. In una delle preziose conversazioni con il critico e amico Enzo Siciliano, è lo stesso Moravia a definire l'opera:

LA NOIA è un romanzo d'amore, che può essere considerato anche autobiografico. Ma nel suo significato ideologico non lo è. Quando lo scrivevo, è vero, mi trovavo di fronte ad alcuni problemi d'ordine sentimentale piuttosto acuti e drammatici: ma non avrei mai potuto pubblicare il libro, se il trasferimento nella pagina, di quel che passava nella mia intimità, non fosse avvenuto in maniera obiettiva e decantata, se non avessi collocato quello che mi accadeva nella prospettiva della ragione.³³⁹

Sulla falsariga delle opere precedenti, basti pensare a *Gli indifferenti* del 1929, sin dal titolo è presentata una condizione esistenziale, in questo caso restituita adottando la «formula del romanzo saggistico, inteso come forma di libertà e di analisi».³⁴⁰ A tal proposito, Renzo Paris evidenzia che «tutta la narrativa di Moravia è, per così dire, saggistica, perché riguarda l'interpretazione, non la presa diretta. Quando Alberto si metteva alla macchina da scrivere, il fuoco della realtà si era già attenuato».³⁴¹ Inoltre, Alessandra Grandelis nella nota critica al testo, *L'occidente si annoia ancora?*, mette in luce come il sentimento amoroso in scena nel romanzo «diviene il filtro attraverso cui affrontare il tema più profondo dell'opera, caro all'autore fin dagli esordi e riproposto nell'età della modernizzazione: l'impossibilità di stabilire un rapporto con il reale, fra

³³⁹ E. Siciliano, *Moravia*, Milano, Longanesi, 1971, pp. 107-108.

³⁴⁰ S. Casini, *Alberto Moravia. Romanzi e racconti, 1950-1959*. Tomo primo, cit., p. XXIII.

³⁴¹ R. Paris, *Moravia. Una vita contro voglia*, Milano, Mondadori, 2007, p. 224.

alienazione e incomunicabilità».³⁴² Quest'ultime sono due colonne portanti della scrittura moraviana e, non a caso, trovano conferma in quella che è riconosciuta come «l'opera maggiore dell'ultimo Moravia»,³⁴³ nella cui trama confluisce «un trittico di parole-chiave» ricorrenti quali: «Amore, Noia e Denaro».³⁴⁴ A queste sono strettamente correlate altre costanti come la realtà borghese, la figura dell'intellettuale o dell'artista degradato, coincidente con il protagonista, l'alterità della deuteragonista, e il non-rapporto con la realtà, sfuggente per antonomasia. Infatti, ne *La noia* l'autore mette in scena Dino, un «personaggio con tre diversi approcci col mondo: come artista, come uomo (come soggetto-oggetto di rapporti), come amante» e il suo rapporto con Cecilia, misteriosa ragazza eletta a simbolo della stessa realtà, «concreta ma sfuggente, tangibilissima ma impossibile al dominio totale».³⁴⁵

Di seguito è proposta un'analisi strutturale dell'opera, tripartita in prologo, nove capitoli ed epilogo. Tale composizione risulta particolarmente significativa, in quanto il romanzo «parte da A e finisce a Z [...]. Comincia con un capitolo in cui sono indicati i termini del problema (poiché si tratta di un problema) della noia, e finisce con un altro capitolo nel quale, sia pure in senso tutto psicologico, è adombrata una soluzione».³⁴⁶ Rilevante ai fini di questo studio è la disamina della presenza del telefono, progressivamente investito di un ruolo narrativo e considerabile alla stregua di un vero e proprio personaggio.

La prima parte coincide con il prologo e funge da inquadratura alla condizione del protagonista, il quale, attraverso l'utilizzo della prima persona, presenta al lettore una sorta di anamnesi a ritroso di se stesso, nonché una riflessione sulla noia. La narrazione prende come punto di partenza l'acme della condizione cui giunge il trentacinquenne Dino, ovvero la fine dell'attività artistica accompagnata da un'energia distruttiva e creatrice al tempo stesso:

tutto ad un tratto, come per un'ispirazione finalmente autentica [...], spiccai un salto felino dalla poltrona nella quale mi ero accasciato, afferrai un coltellino

³⁴² A. Grandelis, *L'occidente si annoia ancora?*, in A. Moravia, *La noia*, Milano, Bompiani, 2017, p. 282.

³⁴³ R. Luperini, P. Cataldi, M. Marrucci, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 239.

³⁴⁴ A. Grandelis, *L'occidente si annoia ancora?*, cit., p. 283.

³⁴⁵ E. Siciliano, *Moravia*, cit., p. 107.

³⁴⁶ A. Moravia, *L'occidente si annoia*, in A. Moravia, *La noia*, (Appendice II), Milano, Bompiani, 2017, p. 305.

radente di cui mi servivo qualche volta per raschiare i colori e, a colpi ripetuti, trinciai la tela che stavo dipingendo e non fui contento finché non l'ebbi ridotta a brandelli. Poi tolsi da un angolo una tela pulita della stessa grandezza, gettai via la tela lacerata e misi quella nuova sul cavalletto.³⁴⁷

Dieci anni prima, persuaso di poter vivere da non borghese pur essendolo, Dino abbandona la casa agiata della madre, situata significativamente lungo la Via Appia di Roma, per vivere della sua stessa pittura nel modesto studio di Via Margutta. È una scelta mossa dal desiderio di redenzione, che porta con sé il tentativo di lasciare alle spalle le proprie origini e l'illusione di poter alleviare e dare un senso alla sofferenza scaturita dal sentimento della noia. In un'intervista di poco precedente la pubblicazione del romanzo, *L'occidente si annoia*, Moravia fa chiarezza sul titolo dell'opera e afferma:

senza l'idea della noia, non avrei mai scritto tutto il resto [...]. La noia che ho cercato di descrivere nel mio libro è certamente il prodotto d'una determinata società [...]. Essenzialmente: è il prodotto di un'alienazione. Ossia l'interruzione del rapporto tra l'uomo e la realtà e, dunque, tra l'artista e la materia, o se si preferisce tra il soggetto e l'oggetto.³⁴⁸

Tali parole riecheggiano nei diversi tentativi del protagonista di giungere a una definizione della stessa noia:

per molti la noia è il contrario del divertimento; e divertimento è distrazione, dimenticanza. Per me, invece, la noia non è il contrario del divertimento; potrei dire, anzi, addirittura, che per certi aspetti essa rassomiglia al divertimento in quanto, appunto, provoca distrazione e dimenticanza, sia pure di un genere molto particolare. La noia, per me, è propriamente una specie di insufficienza o inadeguatezza o scarsità della realtà [...]. La mia noia potrebbe essere definita una malattia degli oggetti, consistente in un avvizzimento o perdita di vitalità quasi repentina; come a vedere in pochi secondi, per trasformazioni successive e rapidissime, un fiore passare dal boccio all'appassimento e alla polvere. Il

³⁴⁷ A. Moravia, *La noia*, Milano, Bompiani, 1962, p. 5.

³⁴⁸ A. Moravia, *L'occidente s'annoia*, in A. Moravia, *La noia*, (Appendice II), cit., p. 303.

sentimento della noia nasce in me da quello dell'assurdità di una realtà, [...], insufficiente ossia incapace di persuadermi della propria effettiva esistenza. [...]. La noia [...] non è che incomunicabilità e incapacità di uscirne.³⁴⁹

La chiusa del prologo è considerevole, in quanto è possibile scorgervi l'esito finale del romanzo. Nonostante la «ripugnanza, il ribrezzo, l'orrore [...] mi accorgevo che sebbene non mi piacesse vivere, non volevo neppure morire. [...] io non volevo tanto morire quanto non continuare a vivere in questo modo».³⁵⁰

A rappresentare un punto di svolta nella vita di Dino sono due eventi tra loro strettamente connessi: la morte di Balestrieri, anziano pittore erotomane ancora attivo, nonché dirimpettaio del protagonista e l'incontro, avvenuto causalmente in seguito alle esequie, tra Dino e la giovane modella diciassettenne amante del defunto artista, Cecilia Rinaldi. In quest'ultima si riconoscono sin da subito alcuni tratti peculiari

Il volto l'aveva rotondo, da bambina, ma una bambina cresciuta troppo in fretta e iniziata troppo presto alle esperienze muliebri. Era pallida [...], la bocca piccola, di forma e espressione infantile, faceva pensare ad un bocciolo avvizzito precocemente sul ramo, senza aprirsi; ed era segnata agli angoli da due rughe sottili che mi colpirono in maniera particolare, per il senso di aridità intensa che emanava. Infine gli occhi, la sua cosa più bella, grandi e oscuri, anch'essi di forma infantile sotto una fronte un po' sporgente, avevano uno sguardo senza innocenza, indefinibilmente distante, indiretto e incerto.³⁵¹

Inoltre, il primo scambio di parole tra i due mette in evidenza «una voce assolutamente priva di qualsiasi accento [...], incolore e neutra, di una esattezza ed economia di tono da dare quasi il senso della reticenza».³⁵² Il dialogo prende i tratti dell'inchiesta. Dino non è interessato alla ragazza, ma al mistero da lei emanato e ai motivi che hanno portato Balestrieri ad eleggerla quale prediletta tra la miriade di donne a sua disposizione. Prima di cedere all'atto sessuale, più per noia che per desiderio, il protagonista, con una sorta di mossa autodifensiva-preventiva, dichiara di non essere

³⁴⁹ A. Moravia, *La noia*, cit., pp. 7-8.

³⁵⁰ Ivi, p. 22.

³⁵¹ Ivi, p. 68.

³⁵² Ivi, p. 80.

più un pittore proprio per la mancanza di rapporti con tutto ciò che può dirsi reale ed esplicita un nesso tra questa sua condizione e il rapporto con la ragazza: al pari di qualsiasi altro oggetto anche lei è niente per lui. Dopo il primo incontro, i due instaurano una relazione iterativa, basata sull'unica forma di amore tra loro possibile, quello fisico, sentito ben presto da Dino come «un atto in certo modo contronatura, cioè artificioso e assurdo [...], una sforzatura stravagante»,³⁵³ aggravata dal fatto che, forse a causa dell'abitudine, Cecilia «non si limitava a ispirarmi freddezza e indifferenza bensì oltrepassava questi sentimenti o meglio questa mancanza di sentimenti e si trasformava in crudeltà». ³⁵⁴ Il capitolo terzo si chiude con una convinzione di lì a poco destinata alla smentita: Dino immagina di essere amato da Cecilia, «sia pure alla sua maniera silenziosa e inespressiva» e, paradossalmente, proprio per il fatto di poter disporre di lei, – «ossia del suo corpo, quanto volevo, ogni volta che volevo, e in tutti i modi che volevo, dandomi l'illusione di possederla a fondo»³⁵⁵ – sente inutile la continuazione dei loro incontri. Il quarto capitolo, apertosi con la dichiarata volontà di separazione dalla donna, segna il punto di svolta del romanzo. Cecilia disattende l'appuntamento quotidiano con Dino proprio nel giorno da quest'ultimo prefissato per concludere la relazione, innescando un duplice meccanismo di trasformazione, quello della noia in attesa angosciante e quello di Cecilia da «niente» a «qualche cosa», da vicina assente ad «amaramente e oscuramente presente». ³⁵⁶

Riprendendo Roland Barthes, Dino credeva «di soffrire per il fatto di non essere amato, mentre invece soffriva perché credeva di esserlo; viveva nell'imbroglione di credersi contemporaneamente amato e abbandonato». ³⁵⁷ Lo strumento di cui l'ex pittore si avvale per rintracciare la “donna-bambina” e stabilirvi un contatto è il telefono. Il primo tentativo di telefonata porta a una duplice scoperta: con la prima, Dino prende coscienza di non aver mai cercato l'altra per mancanza di necessità; la seconda, invece, coincide con la conferma della natura di Cecilia, inquadrabile d'ora in avanti come deuteragonista misteriosa della vicenda:

³⁵³ Ivi, p. 117.

³⁵⁴ Ivi, p. 118.

³⁵⁵ Ivi, p. 125.

³⁵⁶ Ivi, p. 144.

³⁵⁷ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 155.

Mi alzai dal divano per andare al telefono. Allora, con la sensazione di fare una scoperta, mi ricordai che non avevo mai telefonato a Cecilia, neppure una volta sola. Era lei che mi telefonava, tutti i giorni; io non le avevo telefonato perché non ne avevo mai sentito la necessità. Questa mia mancanza di curiosità mi sembrò significativa. Non mi ero mai curato di telefonare a Cecilia allo stesso modo che non avevo mai cercato di stabilire alcun vero rapporto con lei. Così la nostra relazione era stata niente [...]. Una volta formato il numero, il telefono di Cecilia risuonò a lungo in un silenzio misterioso. O meglio, come pensai, il silenzio era misterioso in quanto Cecilia, la quale stava in fondo a quel silenzio, a partire dal momento che non era venuta, era diventata misteriosa per me, come una bestia rifugiata in fondo alla sua tana.³⁵⁸

A questo punto risulta inevitabile il collegamento con *Un episodio inedito dal romanzo "La noia" - Valérie* che, secondo l'ipotesi di Tonino Tornitore potrebbe rappresentare «un frammento della *Noia* oppure un "microcosmo" narrativo da cui sarebbe poi esploso il romanzo».³⁵⁹ Apparso sul n° 5-6 della rivista *L'Europa letteraria* diretta da Giancarlo Vigorelli nel dicembre 1960, il racconto presenta tratti affini con il romanzo coevo, tanto da poter affermare che al nome di Valérie è sovrapponibile quello di Cecilia, così quello di Dino all'io narrante, anch'egli pittore. Significativamente il breve racconto si apre con una presa di coscienza:

perché Valérie mi piaceva? Adesso, a distanza di tempo, mi pare di poter spiegare questa preferenza che, allora, mi si presentava soltanto come attrazione ossia come un fatto oscuro e senza motivo. Valérie mi piaceva, dunque, perché probabilmente vedevo in lei una specie di incarnazione del sentimento di incomunicabilità di cui soffrivo tanto [...] Valérie era ciò che io rifiutavo di essere; si trovava già in quel territorio dell'incomunicabilità in cui io recalcitravo ad addentrarmi; aveva accettato come condizione positiva quella che a me pareva la più negativa fra tutte. Provavo così di fronte a lei una curiosità non disinteressata, come di fronte ad un mostro al quale domani avrei potuto rassomigliare.³⁶⁰

³⁵⁸ Ivi, p. 145.

³⁵⁹ A. Grandelis, *L'occidente si annoia ancora?*, cit., p. 283.

³⁶⁰ A. Moravia, *Valérie*, in *Europa letteraria*, G. Vigorelli, n° 5-6, 1960, p. 15.

A conferma di quanto detto, inoltre, sono riconoscibili almeno altri tre elementi in comune con *La noia*. I personaggi condividono la medesima condizione nullificante di esseri reificati: «eravamo non già due persone vive e libere bensì due oggetti inanimati [...], due sassi collocati l'uno accanto all'altro»;³⁶¹ Dino e il pittore sono accomunati dallo stesso «furore omicida»³⁶² e «crudeltà»³⁶³ nei confronti della donna scaturiti dalle rispettive condizioni esistenziali; infine, il telefono si presenta quale oggetto attraverso il quale poter instaurare l'unico e ultimo dialogo con l'altro, seppur minimo e sempre fallace:

in maniera impreveduta mi telefonò [Valérie] domandandomi in francese: “Est-ce-que ça vous arrive souvent?” Le dissi subito che mi scusavo, che era stato più forte di me, che ero pentito e speravo di rivederla; ma, improvvisamente, mi accorsi che all'altro capo del filo lei taceva, esattamente come aveva taciuto poco prima sul divano: mi sfidava di nuovo, voleva di nuovo vedere chi di noi due avrebbe ceduto per primo. Chiesi per scrupolo: “mi sente?” e mi parve di avvertire il respiro di lei, tranquillo e pieno di odio, nell'imbuto del ricevitore. “Dunque”, pensai, “finiremo così: ai due capi di un filo telefonico senza neppure vederci, nonché udirci o parlarci”. Riattaccai il ricevitore e Valérie non mi telefonò più. L'incontrai poi una volta o due e fingemmo di non riconoscerci.³⁶⁴

Tornando a *La noia*, Valentina Sturli nella recente pubblicazione *Professori di desiderio. Seduzione e rovina nel romanzo del Novecento* (2024) nota come «anche qui, come in Proust e in Buzzati, è il fatto stesso che l'abitudine venga meno, che la ragazza con la sua stessa assenza introduca uno scarto angosciante, a far scattare in Dino quel grande vento di inquietudine che prelude all'amore».³⁶⁵ Angoscia e inquietudine assalgono il protagonista, il quale, come detto, non può far altro che individuare nell'oggetto telefonico l'unico mezzo per rintracciare Cecilia. In tal senso, il *medium* è investito di un vero e proprio ruolo all'intero della narrazione, assumendo di volta in volta funzioni e valenze variabili. Lo squillo inizialmente è portatore di una tonalità

³⁶¹ Ivi, p. 18.

³⁶² *Ibidem*.

³⁶³ A. Moravia, *La noia*, cit., p. 118.

³⁶⁴ Id, *Valérie*, cit., p. 19.

³⁶⁵ V. Sturli, *Professori di desiderio. Seduzione e rovina nel romanzo del Novecento*, Roma, Carocci, 2024, p. 98.

perturbante. Infatti, nel momento in cui Dino si affretta a chiamare la ragazza, sperando di udirne la voce all'apparecchio, avviene un fatto strano: «lo squillo s'interruppe, qualcuno staccò il ricevitore ma nessuno parlò; o meglio, mi parve di avvertire all'altro capo del filo come un respiro affannoso e quasi un sussurro».³⁶⁶ Ancora all'insegna del perturbante è la scena successiva, in cui, completamente immedesimatosi con il defunto Balestrieri, Dino entra nell'appartamento di quest'ultimo e, dopo una panoramica della stanza focalizza il proprio sguardo sul telefono, aprendo ad una sorta di dissolvenza dai tratti onirici:

improvvisamente, dalla tavola, il telefono prese a squillare. Esitai, quindi staccai il ricevitore. Provavo un sentimento strano, di non essere io, bensì Balestrieri; e che al telefono avrei udito la voce di Cecilia. Questo sentimento ebbe una conferma inaspettata; udii, infatti, la voce ben nota che mi chiedeva: "Sei tu, Mauro?" Ora Balestrieri si chiamava Mauro. Sentii il cuore mancarmi, invaso da una specie di angoscia nauseata [...]. Tutto questo non durò più di un attimo [...], subito, la voce, perdendo ogni rassomiglianza con quella di Cecilia, e palesandosi, anzi, per molto diversa, come se quella somiglianza fosse stata creata lì per lì soltanto dalla mia ansietà.³⁶⁷

A partire dal Capitolo quinto il telefono diventa il rovello quotidiano del protagonista («dovevo telefonare per primo o dovevo aspettare che lei mi telefonasse?»),³⁶⁸ nonché oggetto bivalente e polifunzionale tanto al logoramento di Dino nell'attesa e nella gelosia, tanto alla misteriosità e sfuggevolezza della deuteragonista. Quest'ultima rimarca la propria inafferrabilità servendosi di un linguaggio tautologico, atto a evidenziarne l'incarnazione con la realtà. Come afferma lo stesso Moravia, il personaggio di Cecilia nasce proprio in seguito alla lettura del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein, che gli fece capire il valore della tautologia e quanto possa essere inquietante.³⁶⁹ L'utilizzo di tale espediente risulta ancor più efficiente se combinato alla chiamata telefonica, in quanto tra i due interlocutori non

³⁶⁶ A. Moravia, *La noia*, cit., p. 146.

³⁶⁷ Ivi, p. 148.

³⁶⁸ Ivi, p. 152.

³⁶⁹ E. Siciliano, *Moravia*, cit., p. 104.

vi può essere contatto diretto, dunque, è sempre manchevole, avviene sempre sulla base di uno scarto, «è pura evidenza e assoluto silenzio umano»:³⁷⁰

udii il telefono, laggiù, in fondo allo studio, squillare ripetutamente, dolcemente, querulamente, ironicamente, come per dirmi che ciò che contava non erano i miei pensieri, per quanto lucidi, ma il suo squillo. Mi alzai, andai a staccare il ricevitore e subito udii la voce di Cecilia [...]. “Ma ieri perché non sei venuta?” aspettai una risposta, sincera o menzognera, ma, comunque, precisa. Invece mi arrivarono queste parole sconcertanti: “Perché non ho potuto”.

“E perché non hai potuto?”

“Perché ho avuto da fare.”

“Va bene,” dissi con rabbia, riconoscendo in queste risposte la caratteristica capacità di Cecilia di evitare al tempo stesso di dire la verità e di mentire.³⁷¹

Attraverso il telefono, Cecilia si sottrae al possesso di Dino aumentando e alimentando il desiderio di farla sua proprio in quanto assente. Come in un racconto dell'*Automa* dal titolo *Va bene*, la telefonata funge al contempo da segnale di interruzione dell'incontro in atto e di inizio dell'*incontro sostitutivo*³⁷² al primo. Tale sostituzione introduce un ulteriore personaggio della vicenda, il giovane attore Luciani, doppio positivo di Dino:

“Aspetto una telefonata”.

“Che c'entra?”

“Dalla telefonata dipende se verrò allo studio o meno.”

“Chi è che deve telefonarti?”

[...] “Perché non dire la verità? è l'attore che deve telefonarti [...]. Cecilia, senza volerlo, lasciava intendere che la verità e la menzogna erano per lei la stessa cosa, e che, in fondo, non c'erano né verità né menzogna. Improvvisamente giunse dal corridoio lo squillo del telefono [...]. Mi accorsi che provavo un desiderio violento di lei che mi mentiva e dunque mi sfuggiva e perciò diventava reale e attraente; quasi che prendendola lì, in quel corridoio, mentre parlava al suo amante, avessi

³⁷⁰ Ivi, p. 107.

³⁷¹ A. Moravia, *La noia*, cit., pp. 152-153.

³⁷² R. Luperini, *L'incontro e il caso*, cit., p. 20.

potuto possederla nel momento stesso in cui, attraverso il telefono, si sottraeva al possesso.³⁷³

La scoperta del tradimento di Cecilia porta Dino a inseguire una «strada che sentivo al tempo stesso fatale e sbagliata, [...], a ricercare nel possesso fisico, che pur sapevo illusorio, quel possesso reale di cui avevo un così disperato bisogno».³⁷⁴ Ridottosi a tutti gli effetti a protagonista degradato per amore «(poiché d'amore, ormai, si trattava)»,³⁷⁵ cerca disperatamente di liberarsi di Cecilia, allo scopo di distruggerne l'autonomia e il mistero che l'accompagnano, così riducendola «a qualche cosa di noto, di comune e di insignificante».³⁷⁶ A tal fine, in quanto individuato «elemento essenziale dei nostri rapporti»,³⁷⁷ il telefono è eletto quale strumento primario di cui servirsi per alimentare e possibilmente troncare la propria ossessione e per sorvegliare l'amata. La fiducia riposta nel *medium*, però, è presto azzerata e ribaltata in «odio ossessivo per quell'oggetto innocente», divenuto correlativo oggettivo della condizione del protagonista:

Il telefono né mi assicurava del tutto, né mi forniva le prove indubitabili di cui avevo bisogno per liberarmi della mia piccola amante e del mio amore per lei. Indiretto e astratto per sua natura, il telefono mi sembrava anzi, ormai, simbolo stesso della mia situazione: un mezzo di comunicazione che mi impediva di comunicare; uno strumento di controllo che non permetteva di sapere niente di preciso; una macchina automatica e di uso facilissimo che, però, si rivelava quasi sempre infida e capricciosa.³⁷⁸

Si aggiunga che la riduzione del telefono a oggetto dell'incomunicabilità non fa altro che confermare il carattere della deuteragonista, «perché sostituiva la persona fisica con una sua parte e per giunta la più astratta, ossia la voce»,³⁷⁹ ma non soltanto. Più genericamente, inventato per soppiantare il desiderio di “parlare lontano” tra due o

³⁷³ A, Moravia, *La noia*, pp. 201-202.

³⁷⁴ Ivi, p. 229.

³⁷⁵ Ivi, p. 207.

³⁷⁶ *Ibidem*.

³⁷⁷ Ivi, p. 208.

³⁷⁸ Ivi, p. 210.

³⁷⁹ Ivi, p. 211.

più persone, restituisce una delle verità e delle caratteristiche che contraddistinguono l'essere umano: avendo tutti i mezzi per poter comunicare, per poter intendersi, in *primis* la parola, soccombe, risulta fallimentare. Insomma, data l'ineluttabile inautenticità delle relazioni umane, le telefonate rappresentano «un atto che del possesso aveva soltanto le apparenze».³⁸⁰ Concludendo, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, Dino è un personaggio positivo. La sua noia deriva proprio dall'aver compreso l'inconoscibilità totale della realtà e, come ogni conoscenza porta con sé un senso nullificante. Significativo in tal senso è l'*Epilogo*, in cui, dopo aver tentato il suicidio schiantandosi con l'auto contro un platano (Cap. nono), Dino giunge al piacere della contemplazione di «Cecilia, ossia la realtà».³⁸¹

Dino Buzzati, *Un amore* (1963): l'angoscia dell'attesa

Ultimo romanzo pubblicato in vita da Dino Buzzati è *Un amore*, risalente al 1963. È un'opera che desta non poche critiche al momento della sua uscita, in quanto «considerato “romanzo di un altro tipo”, cioè meno fantastico e più realistico»³⁸² rispetto le pubblicazioni precedenti. Ma come rivela l'autore stesso nel corso dell'intervista con Yves Panafieu tutto ciò era prevedibile, dal momento in cui l'intento è quello di «raccontare una storia umana [...], una storia vera, che toccasse la realtà dell'uomo [...] in *Un amore* io ho cercato di raccontare quello che è l'amore-passione, il quale tocca a pochi uomini nella vita». A pochi anni dalla pubblicazione di *Lolita* di Nabokov (1955) e da *La noia* di Moravia (1960), con i quali sembra avere più di qualche tratto in comune, Buzzati propone «la storia di un caso clinico»³⁸³ riecheggiante un'esperienza autobiografica:

la situazione dell'uomo rispetto alla donna, il tipo della donna, gli ambienti frequentati dalla donna e così via, sono quelli del libro. Io poi ci ho aggiunto dei personaggi. Ma precisare di più non ti servirebbe [...]. *Un amore* è venuto fuori da

³⁸⁰ Ivi, p. 212.

³⁸¹ Ivi, p. 241.

³⁸² A. Scarsella, *Buzzati e il mito della città nella letteratura italiana contemporanea*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale, a cura di Nella Giannetto, cit., p. 416.

³⁸³ *Ibidem*.

una serie di esperienze che mi hanno fatto conoscere delle cose, dei sentimenti, delle situazioni, che io non conoscevo prima ma che non erano nuovi, per carità! ... perché il tema dell'amore è il tema più banale della letteratura! (della letteratura narrativa, s'intende...) ... L'uomo schiavo d'amore è una cosa che è stata raccontata già da una quantità di altre persone; quindi, è il tema più banale che ci possa essere... Però, perché mi sono messo a scrivere su questo tema? ... Perché ne ho sentito il bisogno.³⁸⁴

Composto da trentacinque brevi capitoli, il romanzo è imperniato sulla relazione d'amore tra Antonio Dorigo, quarantanovenne, «borghese nel pieno della vita»,³⁸⁵ architetto e artista scenografo attivo nella Milano moderna degli anni Sessanta e la giovane «bambina deliziosa»³⁸⁶ Laide, diminutivo di Adelaide Anfossi. Riprendendo l'intuizione di Roland Barthes relativa all'individuazione di «tre tappe (o tre atti)» dell'itinerario amoroso è possibile suddividere l'opera in tre parti. La prima, coincidente con i capitoli I-VII, «la dolcezza dell'inizio»; la seconda parte più corposa, dal capitolo VIII al XXXIV, caratterizzata da un «susseguirsi d'incontri (appuntamenti, telefonate)» e da una «lunga sequela di sofferenze, dolori, angosce, sconforti, rancori, impacci e tranelli»³⁸⁷ e un'ultima parte coincidente con il capitolo finale. La scelta di una simile tripartizione consente innanzitutto di mettere in luce l'evoluzione del legame tra i due personaggi, basato su ripetizione e progressione dei fatti e, soprattutto, permette di evidenziare la presenza e la funzionalità del telefono quale costante a cui è attribuibile un ruolo narrativo centrale.

Gli eventi prendono avvio da una telefonata allusiva, svoltasi un mattino del febbraio 1960. Dall'interno del proprio ufficio, collocato in Via Moscova, Antonio Dorigo programma telefonicamente un incontro nella Casa della signora Ermelina.

“Sono Tonino, buongiorno sign...”

“È lei? Quanto tempo che non si fa vedere. Come sta?”

“Non c'è male, grazie. Sa in questi ultimi tempi un mucchio di lavoro e così...
senta potrei venire questo pomeriggio?”

³⁸⁴ Y. Panafieu, *Un autoritratto*, cit., pp. 136-137.

³⁸⁵ D. Buzzati, *Un amore*, Milano, Mondadori, 1963, p. 8.

³⁸⁶ Ivi, p. 76.

³⁸⁷ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, p. 109.

“Questo pomeriggio? Mi faccia pensare... a che ora?”

“Non so. Alle tre, tre e mezza [...]. L’ultima volta, si ricorda?... insomma quella stoffa per essere sincero non mi finiva di piacere, vorrei... [...] qualcosa di più moderno, mi spiego?”

“Sì, sì. Ma guardi ha fatto bene a telefonarmi oggi, c’è un’occasione... insomma vedrà che resterà soddisfatto [...].”

Mise giù la cornetta. Era solo nello studio [...] il telefono taceva.³⁸⁸

Il secondo capitolo funge da preambolo all’incontro vero e proprio, presentando il senso di impazienza e qualche scrupolo morale da parte di un uomo che ancora non conosce la «creatura straniera»³⁸⁹ prescelta per soddisfare il suo desiderio e una minima riflessione sulla prostituzione, un «sogno realizzato, a un colpo di bacchetta magica, per ventimila lire [...] una telefonata».³⁹⁰ Terzo e quarto capitolo sono dedicati all’incontro con la ballerina della Scala. Nonostante a un primo sguardo quest’ultima risulti «gradevole, però niente di straordinario [...], una bambina»,³⁹¹ va presentandosi un presentimento da parte di Dorigo, il quale ben presto capisce di aver stretto una sorta di patto con un essere destinato, proprio come Cecilia de *La noia*, ad essergli sfuggente:

per una di quelle intuizioni dell’animo, apparentemente assurde [...], Antonio ebbe un presentimento: come se quell’incontro avesse importanza nella sua vita, come se il coincidere rapidissimo degli sguardi avesse stabilito fra loro due un legame che non si sarebbe spezzato mai più, a loro stessa insaputa.³⁹²

Quella che è stata identificata come prima parte del romanzo termina con il capitolo VII e, specularmente al capitolo I, con il riferimento a una telefonata alla signora Ermelina per concordare il secondo appuntamento con la giovane Laide. Antonio tenta invano di ricavare informazioni dalla ragazza, sulla sua vita privata, il suo cognome, almeno il numero di telefono per poterla rintracciare. Quest’ultimo, però, è custodito gelosamente da Adelaide, ancor più del proprio cognome, come a rimarcare che tra lei e l’architetto non è necessaria la riduzione di alcuna distanza: «io sono fatta

³⁸⁸ Ivi, pp. 3-7.

³⁸⁹ Ivi, p. 11.

³⁹⁰ Ivi, p. 10.

³⁹¹ Ivi, p. 13.

³⁹² Ivi, p. 23.

così, meno cose si fa sapere meglio è [...], il mio nome non lo faccio sapere a nessuno” / “Il numero di telefono me lo potrai dare, almeno.” / “Quello, figurarsi, quello non lo sa proprio nessunissimo”». ³⁹³ Il secondo incontro tra i due si rivela decisivo, in quanto Antonio ha conferma di quanto precedentemente presagito e «un senso di avventura e proibito si insinua in lui come una malattia, col ricorso alla ben nota metafora proustiana dell’inizio dell’innamoramento come prodromo di un’infezione»: ³⁹⁴

l’incontro con la Laide gli aveva lasciato uno strano turbamento, [...], come se qualcosa lo avesse toccato dentro. Come se quella ragazza fosse diversa dalle solite. Come se fra loro due dovessero succedere molte altre cose. Come se lui ne fosse uscito differente. Come se Laide incarnasse nel modo più perfetto e intenso il mondo avventuroso e proibito. Come se ci fosse stata una predestinazione. Come quando uno, senza alcun particolare sintomo, ha la sensazione di stare per ammalarsi, ma non sa di che cosa né il motivo. ³⁹⁵

A rappresentare un primo punto di svolta è il Capitolo VIII, apertosi con una doppia telefonata alla mezzana. La prima, per un nuovo appuntamento con Laide, la seconda per disdirlo, causa prova del balletto *La stella della sera* di Lachenard presso la Scala. L’episodio si rivela ermeneuticamente significativo in quanto rappresenta la fuoriuscita dallo spazio abitudinario, privato e anonimo, in cui sono soliti svolgersi gli incontri tra i due. Inoltre, entrambi si ritrovano a teatro nella propria veste ufficiale, Laide come ballerina e Antonio come scenografo. Nonostante ciò, quest’ultimo è desideroso di incrociare lo sguardo di lei, ma quanto ottiene non è altro che la reificazione di se stesso tramite un voluto non-riconoscimento della donna. Da questo «*incontro mancato*» e «*vuoto*» ³⁹⁶ prende avvio la perdizione di Dorigo:

Lo strazio era proprio qui: che nella ragazza non si era avvertita la più vaga traccia di simulazione e di commedia. Bensì un’indifferenza assoluta, anzi l’assoluta assenza di reazione, perché anche l’indifferenza è un modo di comportarsi verso la realtà esterna. Come se lei, pur guardandolo in faccia non l’avesse neppure visto.

³⁹³ Ivi, p. 34.

³⁹⁴ V. Sturli, *Professori di desiderio*, cit., p. 88.

³⁹⁵ D. Buzzati, *Un amore*, cit., p. 37.

³⁹⁶ R. Luperini, *L’incontro e il caso*, cit., p. 20.

Come se lui fosse stato un muro, un mobile o un essere tanto consueto da non esistere quasi più.³⁹⁷

Pare lecito affermare che al pari di Dino, protagonista del romanzo moraviano sopra analizzato, Antonio Dorigo incarna la figura del protagonista intellettuale degradato per amore e, analogamente a Cecilia Rinaldi, Laide può essere inquadrata come deuteragonista misteriosa e proibita, nonché correlativo oggettivo della sfuggente realtà.

Il capitolo IX si apre dopo una breve ellissi – i due non si vedono da tre giorni – e, nuovamente, con una telefonata alla mezzana, Dorigo fissa un appuntamento per il giorno seguente con la ragazza. Ma, il mattino successivo, per la prima volta avviene un ribaltamento dell'abitudinario «Laide gli telefonò in studio, era la prima volta, la sua vocetta con l'erre gli fece uno strano piacere».³⁹⁸ In questo caso, per mezzo del telefono il represso irrompe senza permesso nel quotidiano dell'architetto, il quale ha sempre più conferma di essere in balia di un «personaggio di un mondo a lui vietato».³⁹⁹ Inoltre, proprio il fatto che la telefonata fosse inattesa fa scattare in Dorigo la nascita di un nuovo sentimento destinato a sovrastarlo: «l'angoscia dell'attesa».⁴⁰⁰

Se all'inizio del capitolo XI il protagonista ripone la propria fiducia nel telefono, eleggendolo a emblema di certezza e presenza – «Bastava un colpo di telefono e lei correva a prendere un tassì»⁴⁰¹ –, l'ennesimo incontro mancato e la tentata sostituzione con un'altra donna, Luana, lo portano a decidere «di sbarazzarsi di quel fastidioso cruccio».⁴⁰² Dopo quindici giorni di lontananza, a spezzare l'esile convinzione di aver messo fine al suo rapporto con Laide: «il telefono suonò [...], un senso di meraviglioso sollievo».⁴⁰³ La ripresa del legame con la ragazza-squillo, a partire dal capitolo XII, è sotto il segno della dipendenza, definita da Barthes come «figura nella quale l'opinione intravede la condizione stessa del soggetto amoroso, asservito all'oggetto amato».⁴⁰⁴

³⁹⁷ D. Buzzati, *Un amore*, cit., p. 48.

³⁹⁸ Ivi, p. 51.

³⁹⁹ Ivi, p. 59.

⁴⁰⁰ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 40.

⁴⁰¹ D. Buzzati, *Un amore*, cit., p. 63.

⁴⁰² Ivi, p. 68.

⁴⁰³ Ivi, p. 69.

⁴⁰⁴ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 79.

Simile condizione è alimentata proprio dalle telefonate, attraverso le quali Laide detta i termini dell'attesa:

“Ti telefono lunedì.”

“A che ora?”

“A mezzogiorno.”

[...]. Che la telefonata lo avesse reso felice non gli sembrò preoccupante. Preoccuparsi? Era lui a dominare la situazione. Ma il lunedì, quando l'orologio sulla parete di fronte segnò mezzogiorno, si accorse di essere impaziente. Si rese conto anzi che per tutta la mattina aveva aspettato che mezzogiorno venisse, l'attesa era cominciata fin dalla sera prima, [...], per tre giorni lui aveva continuato ad aspettare, senza saperlo [...]. Ci sarà un telefono dove lei si trova? Ci sarà un elenco per cercare il numero, lei certo il numero non se lo ricorda, lei il numero non se lo ricorda garantito.⁴⁰⁵

I rari momenti di tregua e di sollievo dal «supplizio dell'attesa quando si avvicinava l'ora della chiamata promessa» sono da rivedere negli attimi precedenti «all'amore imminente», in cui, con Laide al suo fianco, Antonio può finalmente abbandonare «il dubbio che lei non telefonasse più, che svanisse nel nulla».⁴⁰⁶ O, ancora, a confermare che per Dorigo «angosciarsi per il telefono è il segno inequivocabile dell'amore»,⁴⁰⁷ sono alcuni pensieri deliranti:

ma se avesse cominciato a non telefonargli? Oppure a dirgli che gli avrebbe telefonato e poi invece non telefonava? Era insomma un bene incerto e fluttuante sul quale lui non poteva contare. E proprio da tanta incertezza venivano il tormento e lo spasimo [...]. Lei ossessione incubo fatalità mistero vizio segretezza chic malavita grande città perdizione amore [...]. Il modo di raggiungerla non aveva più alcuna importanza.⁴⁰⁸

Restando in termini d'attesa, quest'ultima è investita di carica positiva in una delle scene più significative del romanzo. Nel capitolo XVIII, dopo essere stato

⁴⁰⁵ Ivi, pp. 70-72.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 92.

⁴⁰⁷ R. Barthes, *Frammenti di un discorso amoroso*, cit., p. 93.

⁴⁰⁸ D. Buzzati, *Un amore*, cit., pp. 131-134.

informato dal telefonista di aver ricevuto una chiamata da Laide, la quale si è presentata come “nipote”, Dino parte per andare a prenderla a Modena, presso l’Albergo Moderno. Nuovamente, l’uscita dallo spazio ordinario si rivela illuminante, in quanto l’attraversamento della distanza che li separa apre a un punto di vista altro, applicabile non solo a uno specifico paesaggio ma al mistero del mondo:

Che cosa infatti volevano dirgli i filari di pioppi all’orizzonte che vanno in corteo e sembrano sfuggirlo e nello stesso tempo corrergli incontro, per poi allontanarsi alle sue spalle, nella nebbia, consumati, mentre nuove schiere appaiono dinanzi inesauribilmente precipitandosi su di lui? Di colpo egli capì ciò che gli dicevano, capì il significato del mondo visibile [...]. Solo adesso, finalmente, si rendeva conto del segreto. Un segreto molto semplice: l’amore. Tutto ciò che ci affascina del mondo inanimato, [...], tutte queste cose di per sé vuote e indifferenti, si caricano di significato umano perché, senza che noi lo sospettiamo, contengono un presentimento d’amore. Quanto era stupido a non essersene mai accorto finora. Che interesse avrebbe avuto una scogliera, una foresta, un rudere se non vi fosse implicata un’attesa?⁴⁰⁹

Con un salto al Capitolo XXIII si ritrova il ripristino della concezione negativa dell’attesa, nonché la messa in evidenza della superiorità di Laide, la quale è detentrica di un potere esasperante per colui che attende, ridotto a vassallo amoroso smarrito e umiliato nella dipendenza. Impaziente di fare l’amore con la ragazza, Dorigo ipotizza la fine della propria sofferenza, non a caso immaginando di terminare la relazione avvalendosi del *medium* come oggetto salvifico: «Oh capitasse anche a me. E lei mi telefonasse e io le dicessi scusa ma oggi non posso e il giorno dopo idem e così via. Chissà che rabbia, la giovanottella».⁴¹⁰ D’altro canto, l’atteggiamento di indifferenza da parte della deuteragonista trova conferma nella scena finale del capitolo, in cui Laide fa uso del telefono per padroneggiare la situazione. Lui attende che lei gli si conceda, ma quest’ultima inizia «l’inchiesta telefonica»⁴¹¹ alla ricerca di una casa: «telefonò a un terzo recapito, a un quarto e a un quinto, la vocettina si faceva flautata con l’erre ancora più accentuata del solito; [...]. Era evidente, ormai, che lei continuava per il gusto di

⁴⁰⁹ D. Buzzati, *Un amore*, cit., p. 110.

⁴¹⁰ Ivi, p. 151.

⁴¹¹ Ivi, p. 153.

sfottere lui Antonio, di punzecchiarlo, di farlo ingelosire con quelle sue assurde moine telefoniche». ⁴¹² Pur avendo riconosciuto la propria condizione, tanto da riferirsi al sentimento provato per Laide paragonandolo a una «malattia che lo teneva» dall'interno, Dorigo non è disposto a una rinuncia totale del male che lo attanaglia e i suoi pensieri oscillano tra angoscia dell'attesa per una telefonata e la consapevolezza della fallacia di quest'ultima:

Sono quasi le due di notte domattina dovrebbe telefonarmi in studio. Lo farà? Questo marasma orrendo. Il fuoco alla bocca dello stomaco, [...]. Sto malissimo. I tranquillanti sono acqua. Non riesco a stare seduto, non riesco a stare disteso in letto. Dov'è? Il tremendo è che non ci può essere speranza, anche se mi telefona, anche se verrà ancora con me. ⁴¹³

Se il capitolo XXVII apre con la sensazione di essersi finalmente liberato dal doppio giogo Adelaide-telefono («l'angoscia non veniva. Fu una sensazione indicibile. Il miracolo. [...], pregustava la sensazione di guardare il telefono con indifferenza e disprezzo»); ⁴¹⁴ il capitolo XXVIII restituisce l'immagine del protagonista «ancora là con la cornetta del telefono in mano, indeciso se, la faccia scavata e tesa, la faccia invecchiata, sono passati quattro mesi, oggi è il primo dell'anno ma lui è là ancora con la cornetta del telefono in mano indeciso se telefonare o no». ⁴¹⁵ Con il progredire della narrazione il *medium* si configura sempre più come presenza negativa. Tale concezione dell'oggetto raggiunge il culmine nell'intero capitolo XXIX, scandito dalla «misurazione incalzante del tempo» ⁴¹⁶ e dall' «abile crescendo» ⁴¹⁷ dell'inquietudine e dell'angoscia, tipicamente buzzatiani. Di seguito i passi essenziali:

Ha aspettato un giorno, certo la Laide si farà viva a costo di crepare lui non le telefonerà giura che non telefonerà sarebbe l'ultima degradazione sarebbe proprio come dirle guarda che sono qui sputami addosso [...].

⁴¹² Ivi, pp. 152-153.

⁴¹³ Ivi, p. 172.

⁴¹⁴ Ivi, pp. 181-182.

⁴¹⁵ Ivi, p. 188.

⁴¹⁶ G. Pullini, *Il deserto dei Tartari e Un amore: due romanzi in rapporto speculare tra metafora e realtà*, in A. Fontanella (a cura di), *Dino Buzzati*, Firenze, Olschki, 1982, p. 182.

⁴¹⁷ N. Giannetto, *Il sudario delle caligini: significati e fortune dell'opera buzzatiana*, cit., p. 43.

Ho aspettato due giorni, [...]. Si intende, il fatto che Laide non gli abbia telefonato ancora gli dà inquietudine [...]. Ha aspettato quattro giorni ormai in ufficio il trillo del telefono ogni volta gli sprofonda uno spiedo elettrizzato a metà della schiena e una scossa si propaga togliendogli il respiro. [...]. Ma se fra un mese quando lei gli telefonerà lui mettesse giù la cornetta? Se fra un mese la malattia gli sarà passata? [...]. Ha aspettato otto giorni. Un barlume di speranza. Stamattina in ufficio ha suonato il telefono, lui ha risposto pronto ma di là non parlava nessuno, si sentiva però che qualcuno stava ascoltando; poi dall'altra parte è stata messa giù la cornetta [...]. Ha aspettato undici giorni. In fin dei conti ha ormai dimostrato abbastanza di saper tenere duro, a questo punto potrebbe anche telefonare, [...]. Ma è terribile. Il telefono è lì, a meno di mezzo metro. Basterebbe alzare la cornetta, far girare il cerchino con i numeri. Risponderebbe la sua voce.⁴¹⁸

Coincidente con il finale (Cap. XXXV), la terza parte del romanzo apre con la contemplazione di Laide addormentata accanto ad Antonio e la cessazione in quest'ultimo di «quel tormento in corrispondenza dello sterno, [...], dal sonno di lei così abbandonato e confinato viene a lui un senso di pietà e di pace, una specie di invisibile carezza».⁴¹⁹ Con la stessa semplicità di Lia in *La giornata di uno scrutatore*, Laide annuncia a Dorigo di essere incinta e con il suo «Allora niente. Io voglio avere una bambina»⁴²⁰ determina la fine dell'attesa del protagonista, «la tregua. Anche se è sconfitto [...], sono finiti l'affanno la gelosia la disperazione ma insieme si è esaurita la tempesta».⁴²¹ Come nota Giorgio Pullini, la serenità finale di Antonio è apparente,⁴²² in quanto «Antonio non gira più trascinato dalla tempesta, Antonio è fermo è tornato ad essere Antonio e ricomincia a vedere il mondo come prima». All'uscita di scena dell'amore corrisponde il ritorno di un'ossessione insita nel sangue, la morte: «Come aveva potuto dimenticare una cosa così importante, la più importante di tutte le cose?».⁴²³ Concludendo, è possibile affermare che un'anticipazione della suddetta conclusione è ravvisabile nella chiusa del capitolo XXXIII, in cui, al pari dell'amore anche il telefono tace:

⁴¹⁸ D. Buzzati, *Un amore*, cit., pp. 201-209.

⁴¹⁹ Ivi, p. 253.

⁴²⁰ Ivi, p. 254.

⁴²¹ Ivi, p. 256.

⁴²² G. Pullini, *Il deserto dei Tartari e Un amore: due romanzi in rapporto speculare tra metafora e realtà*, cit., p. 190.

⁴²³ D. Buzzati, *Un amore*, cit., p. 261.

Sì certo, complessivamente una storia ridicola, una vicenda come tante, banale, storta, comica, meschina. Era tanto semplice capirlo, non poteva che finire così, [...]. Hai voluto dimenticare i tuoi anni? Hai sfidato con le tue sole forze la cattiveria di una ragazzina che stava dando l'assalto alla vita? Ti sei ostinato in un gioco sconosciuto che non era per te? Ti sei creduto di poter tornare bambino? Ci voleva altra faccia che la tua. La partita è chiusa, il conto torna. Le porte si chiudono, la solitudine, il vuoto, il deserto, i muti singhiozzi che non udrà nessuno. Eccoti in porto, stupido uomo, che ti credevi chissà cosa.

L'angoscia è un'onda nera che lo solleva e lo sprofonda a singhiozzi, dove è lei in questo momento? Le automobili passano di sotto. Accanto al letto il telefono sta, lui che ha ascoltato tante cose. Mai è stato così nero, così immobile, inutile, taciturno, morto.⁴²⁴

⁴²⁴ Ivi, p. 240.

Bibliografia

- Abignente, Elisabetta. 2013. *L'amore appeso a un filo. Il topos dell'attesa al telefono*, Il Mulino – Rivisteweb.
- Abignente, Elisabetta. 2014. *Quando il tempo si fa lento. L'attesa amorosa nel romanzo del Novecento: Marcel Proust, Thomas Mann, Gabriel García Márquez*, Roma, Carocci.
- Agamben, Giorgio. 1987. *The Thing Itself*, in «Contemporary Italian Thought», 16, 2, pp. 18-28.
- Alvaro, Corrado. 1938. *L'uomo è forte*, Milano, Bompiani.
- Anselmi, Gian Mario, Ruoizzi, Gino. 2008. *Oggetti della letteratura italiana*, Roma, Carocci.
- Antonelli, Giuseppe. 2018. *Il museo della lingua italiana*, Milano, Mondadori.
- Bachtin, Michail Michajlovič. 1975. *Voprosy literatury i estetiki*, Mosca, Izdatel'stvo; trad. it. *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979.
- 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.
- Balbi, Gabriele. 2011. *Le origini del telefono in Italia. Politica, economia, tecnologia, società*, Milano, Mondadori.
- Barthes, Roland. 1977. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil. Trad. it. *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino, Einaudi, 1979.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil. Trad. it. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 1980.
- Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objets*, Paris, Gallimard; trad.it. *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 1972.
- Bassani, Giorgio. 1958. *Gli occhiali d'oro*, Torino, Einaudi.
- Benjamin, Walter. 2012. *Aura e choc*, Torino, Einaudi.

- Benjamin, Walter. 1985. *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., Suhrkamp, vol. VI. Trad. it *Capitalismo come religione*, Genova, Il nuovo melangolo, 2013.
- Berto, Giuseppe. 1964. *Il male oscuro*, Milano, Rizzoli.
- Bertoni, Federico. 2018. *Letteratura. Teorie, metodi, strumenti*, Roma, Carocci.
- Bianucci, Piero. 1970. *Il telefono la tua voce. Storia, aspetti e problemi della telefonia in Italia*, Firenze, Vallecchi.
- Biondi, Alvaro. 1989. *Metafora e sogno: la narrativa di Buzzati fra "Italia magica" e "surrealismo italiano"*, in *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, (a cura di) Nella Giannetto, Milano, Mondadori.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L'espace littéraire*, Parigi, Gallimard. Trad. it. *Lo spazio letterario*, Torino, Einaudi, 1967.
- Bodei, Remo. 2011. *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza.
- Bolaño, Roberto. 1997. *Llamadas telefónicas*, Spagna, Anagrama. Trad. it. *Chiamate telefoniche*, Palermo, Sellerio, 2000.
- Bonifazi, Neuro. 1982. *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti – Pirandello – Buzzati*, Ravenna, Longo Editore.
- Borelli, Davide, Petullà, Luciano. 2017. *Il prima e il dopo della vita con il telefono*, Mediascapes journal 8/2017.
- Borelli, Davide, 2000. *Il filo dei discorsi. Teoria e storia sociale del telefono*, Roma, Luca Sossella editore.
- Borsari, Andrea. 1992. *L'esperienza delle cose*, Genova, Marietti.
- Brogna, Eugenio. 2005. *L'attesa e la speranza*, Milano, Feltrinelli.
- Brown, Bill. 2001. *Thing Theory*, in «Critical Inquiry», 28, 1, pp. 1-22.
- Brown, Bill. 2003. *A Sense of Things. The object matter of american literature*, Londra, University of Chicago Press.
- Brugnolo, Stefano., Colussi, Davide., Zatti, Stefano., Zinato, Emanuele., 2016. *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci.
- Buzzati, Dino. 1940. *Il deserto dei Tartari*, Rizzoli, Milano.
- Buzzati, Dino. 1958. *Sessanta racconti*, Mondadori, Milano.
- Buzzati, Dino. 1960. *Il grande ritratto*, Mondadori, Milano.
- Buzzati, Dino. 1963. *Un amore*, Mondadori, Milano.

- Buzzati, Dino. 1966. *Il Colombre*, Mondadori, Milano.
- Buzzati, Dino, 1971. *Le notti difficili*, Mondadori, Milano.
- Calvino, Italo. 1963. *La giornata di uno scrutatore*, Einaudi, Torino.
- Calvino, Italo. 1970. *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano.
- Calvino, Italo. 1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Einaudi, Torino.
- Calvino, Italo. 1988. *Lezioni Americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti.
- Calvino, Italo. 1993. *Prima che tu dica pronto*, Mondadori, Milano.
- Carver, Raymond. 1981. *What We Talk About When We Talk About Love*, New York, Alfred A. Knopf. Trad. it. *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, Einaudi, Torino, 2015.
- Carver, Raymond. 2000. *Call if You Need Me*, The Harvill Press. Trad. it. *Se hai bisogno, chiama*, Torino, Einaudi, 2010.
- Casini, Simone. 2007. *Alberto Moravia. Opere /3, romanzi e racconti 1950-1959*. Tomo primo, Milano, Bompiani.
- Ceserani, Remo. 1993. *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Marietti, Genova.
- Ceserani, Remo. 1996. *Il fantastico*, Bologna, il Mulino.
- D'Annunzio, Gabriele. 1928. *Maia. Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, Verona, Officina Bodoni.
- De Ceccatty, René. 2010. *Alberto Moravia*, Parigi, Flammarion. Trad. it. *Alberto Moravia*, Milano, Bompiani, 2010.
- De Certeau, Michel. 1990. *L'invention du quotidien*, Parigi, Gallimard. Trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001.
- De Visscher, Jacques. 2006. *En attendant Albertine: une petite phénoménologie de l'attente à propos de Proust*, in «Cahiers du Cirp», vol. 1, pp. 12 à 22.
- Dorfles, Gillo. 1988. *I nostri feticci quotidiani*, in «Belfagor», vol. 43, no. 2, 1988, pp. 121–28.
- Elkann, Alain. 1990. *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani.
- Ferraris, Maurizio. 2005. *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Milano, Bompiani.
- Finocchiaro Chimirri, Giovanna. *Rileggere Un amore*, in Nella Giannetto (a cura di), AA. VV., *Il pianeta Buzzati*. Atti del convegno internazionale, Milano, Mondadori.

- Fischer, Claude, Serge. 1992. *America Calling: A Social History of the Telephone to 1940*, Berkeley, University of California Press; trad. it. *Storia sociale del telefono. America in linea 1876-1940*, Utet, Torino 1994.
- Fowles, Severin. *People without things*, in Mkkel Bille, Frida Hastrup (a cura di), *The Anthropology of Absence: Materialisations of Transcendence and Loss*, New York, Springer Press, 2010.
- Freud, Sigmund. 1920. *Jenseits des Lustprinzips*. Trad. it. *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- Freud, Sigmund. 1919. *Il perturbante*, 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.
- Fusillo, Massimo. 2012. *Feticci. Letteratura, cinema e arti visive*, Bologna, il Mulino.
- Gaber, Giorgio. 1978. *Gli oggetti*, in *Polli d'allevamento*, Milano, Carosello Records.
- Galilei, Galileo. 1970. *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo*, Torino, Einaudi.
- Genette, Gérard. 1969. *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil.
- Grandelis, Alessandra. 2016. «L'importante è creare oggetti». *Moravia reinterpretata Bontempelli*, in Patrizia Farinelli (a cura di), *Atti della Giornata internazionale di studi, Bontempelliano o plurimo? Il realismo magico negli anni di "900" e oltre*, Firenze, Le Lettere.
- Grandelis, Alessandra, 2017. *L'occidente si annoia ancora?*, in A. Moravia, *La noia*, Milano, Bompiani.
- Grandelis, Alessandra. 2021. *Il telescopio della letteratura*, Milano, Bompiani.
- Grandelis, Alesandra. 2023. *Dalla «grande finestra». La rappresentazione urbana nel romanzo Un amore di Dino Buzzati*, in Cristina Vignali, Delphine Gachet, Alessandro Scarsella (a cura di), *LLSETI, Buzzati e il Segno. Scrittura e visività*, Université Savoie Mont Blanc.
- Goethe, Johann Wolfgang. 1774. *Die Leiden des jungen Werthers*, Leipzig, Weygand. Trad. it. *I dolori del giovane Werther*, Firenze, Le Monnier, 1857.
- Gozzano, Guido. 1966. *Poesie e prose*, Milano, Garzanti.
- Giannetto, Nella. 1996. *Il sudario delle caligini. Significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Olschki.
- Ginzburg, Carlo. 1989. *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi.

- Han, Byung-Chul. 2021. *Undinge: Umbruche der Lebenswelt*, Berlin, Ullstein Buchverlage. Trad. it. *Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Torino, Einaudi.
- Hjelmslev, Louis. 1943. *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, København, Festskrift udg. af Københavns Universitet. Trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.
- Kern, Stephen. 1983. *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Harvard University Press; trad. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- La Cecla, Franco, Vitone, Luca. 2013. *Non è cosa. La vita affettiva degli oggetti / Non siamo mai soli. Oggetti e disegni*. Milano, Elèuthera.
- Landes, David, Saul. 1969. *The Unbound Prometheus: Technological Change and Industrial Development in Western Europe from 1750 to the Present*, Cambridge, Cambridge University Press; trad.it. *Prometeo Liberato. La rivoluzione industriale in Europa dal 1750 a oggi (1969)*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 164-254.
- Lauta, Gianluca. 2005. *La scrittura di Moravia. Lingua e stile dagli Indifferenti ai Racconti Romani*, Milano-Roma, Franco Angeli.
- Lazzarin, Stefano. 2008. *Fantasmî antichi e moderni. Tecnologia e perturbante in Buzzati e nella letteratura fantastica otto-novecentesca*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra.
- Lazzarin, Stefano. 2006. *Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati*. Italianistica: Rivista Di Letteratura Italiana, vol. 35, no. 1, pp. 105-24.
- Lejeune, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*, Parigi, Seuil. Trad. it. *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Luperini, Romano. 2007, *L'incontro e il caso*, Roma, Laterza.
- Luperini, Romano. Cataldi, Pietro. Marucci, Marianna. 2012. *Storia della letteratura italiana contemporanea*, Firenze, Palumbo.
- Luperini, Romano. 2003. *Il trauma e il caso: appunti sulla tipologia della novella moderna in Italia*, in «Moderna», n. 1.
- Luperini, Romano. Zinato, Emanuele. 2020. *Per un dizionario critico della letteratura italiana contemporanea. 100 voci*, Roma, Carocci.
- Magris, Claudio. 1995. *Le voci*, Milano, Il nuovo Melangolo
- Marcuse, Herbert. 1955. *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud*, Boston, Beacon Press, 1955. Trad. it. *Eros e civiltà*, Torino, Einaudi, 1964.

Marinetti, Filippo Tommaso. *Distruzione della sintassi – Immaginazione senza fili – Parole in libertà*, Edizioni di “Lacerba”, Firenze 1914 [il testo era stato pubblicato in due puntate, con i seguenti titoli: *L’immaginazione senza fili e le parole in libertà*, in “Lacerba”, I, 2, 15 giugno 1913 e *Dopo il verso libero le parole in libertà*, in “Lacerba”, I, 22, 15 novembre 1913].

Marinetti, Filippo Tommaso. 1983. *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori.

Marvin, Carolyn. 1988. *When Old Technologies Were New: Thinking About Electric Communication in the Late Nineteenth Century*, New York, Oxford University Press; trad.it. *Quando le vecchie tecnologie erano nuove. Eletticità e comunicazione a fine Ottocento*, Torino, UTET, 1994.

Memmo, Francesco Paolo. 1982. *Vasco Pratolini*, Firenze, La Nuova Italia.

Montale, Eugenio, 1956. *Farfalla di Dinard*, Veneria, Neri Pozza.

Montale, Eugenio. 1984. *Tutte le poesie*. Milano, Mondadori.

Moravia, Alberto. 1929, *Gli indifferenti*, Milano, Alpes.

Moravia, Alberto. 1960. *Valérie*, in *Europa letteraria*, G. Vigorelli, n° 5-6, pp. 15-19.

Moravia, Alberto. 1960, *La noia*, Milano, Bompiani.

Moravia, Alberto. 1963. *L’Automa*, Milano, Bompiani.

Moravia, Alberto. 1964. *L’uomo come fine*, Milano, Bompiani.

Moravia, Alberto. 2017. *L’occidente si annoia*, in A. Moravia, *La noia*, (Appendice II), Milano, Bompiani.

McLuhan, Marshall. 1962. *Understanding Media: The Extensions of Man*, NY, McGraw-Hill Book Company; trad. it *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1967.

Nisticò, Renato. 1995. *Il soggetto desueto nella letteratura*, in «*Belfagor*», 50, 6, pp. 729-33.

Orlando, Francesco. 1987. *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.

Orlando, Francesco, 1993. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi.

Oxilia, Nino, 1918. *Gli orti. Liriche di Nino Oxilia*, a c. di R. Simoni, Milano, Alfieri & Lacroix.

Pagliarani, Carlo. *La ragazza Carla*, “*Il Menabò*”, 2, 1960, poi in *I novissimi. Poesie per gli anni ’60*, a c. di A. Giuliani, Rusconi e Paolazzi, Milano 1961.

- Panafieu, Yves, Dino Buzzati. 1973. *Un autoritratto. Dialoghi con Yves Panafieu*, Mondadori, Milano.
- Pandini, Giancarlo, 1973. *Invito alla lettura di Moravia*, Milano, Mursia.
- Paris, Renzo, 2007. *Moravia. Una vita controversia*, Milano, Mondadori.
- Perec, Georges. 1965. *Les choses. Une histoire des années soixante*, Paris, Julliard. Trad. it. *Le cose. Una storia degli anni Sessanta*, Milano, Rizzoli, 1986.
- Perec, Georges. 1974. *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée. Trad. it. *Specie di spazi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- Ponge, Francis. 1942. *Le parti pris des choses*, Paris, Gallimard. Trad. it. *Il partito preso delle cose*, Torino, Einaudi, 1979.
- Poulet, Georges. 1966. *Maurice Blanchot, critique et romancier*, «Critique», 229, pp. 496-497.
- Pratolini, Vasco. 1947. *Cronache di poveri amanti*, Firenze, Vallecchi.
- Proust, Marcel. 1913. *Du côté de chez Swann*, Paris, Grasset. Trad. it. *Dalla parte di Swann*, Torino, Einaudi, 1946.
- Proust, Marcel. 1920-1921. *Le côté de Guermantes*, Paris; trad.it. *I Guermantes*, Milano, Rizzoli, 1987.
- Proust, Marcel. 1921-1922. *Sodome et Gomorrhe*, Paris, Gallimard; trad.it. *Sodoma e Gomorra*, 1988, Milano, Rizzoli.
- Prown, Jules David. 1982. *Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method*, in «Winterthur Portfolio», 17, 1, pp. 1-19.
- Pullini, Giorgio. 1982. *Il deserto dei Tartari e Un amore: due romanzi in rapporto speculare tra metafora e realtà*, in A. Fontanella (a cura di), Dino Buzzati, Firenze, Olschki.
- Riva, Claudio, Stella, Renato. 2020. *Sociologia dei media*, Milano, UTET.
- Rodari, Gianni. 1962. *Favole al telefono*, Torino, Einaudi.
- Rossi, Paolo. 1978. *1890-1900: alcuni letterati italiani e la loro immagine della scienza*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Atti del IX Congresso A.I.S.L.L.I. (Palermo, 21-25 aprile 1976), Manfredi, Palermo.
- Scarsella, Andrea. 1992. *Buzzati e il mito della città nella letteratura italiana contemporanea*, in *Il pianeta Buzzati*, Atti del Convegno Internazionale, a cura di Nella Giannetto.
- Sciascia, Leonardo. 1966. *A ciascuno il suo*, Einaudi, Torino 1966.

- Segre, Cesare. 1996. *La letteratura italiana del Novecento*, Roma, Laterza.
- Serao, Matilde. 1893. *Il romanzo della fanciulla*, Milano, Treves.
- Sereni, Vittorio. 1965. *Gli strumenti umani*, Torino, Einaudi.
- Siciliano, Enzo. 1971. *Moravia*, Milano, Longanesi.
- Sklovskij, Viktor Borisovič. 1929. *Iskusstvo kak priëm*, in *O teorii prozy*, Mosca; trad.it. *L'arte come procedimento*, in *I formalisti russi*, a cura di T. Todorov, 1968.
- Soresini, Franco. 1990. *Telefoni/telephone sets*, Milano, BE-MA.
- Strappini, Lucia. 1978. *Le cose e le figure negli Indifferenti di Moravia*, Roma, Bulzoni.
- Sturli, Valentina. 2024. *Professori di desiderio. Seduzione e rovina nel romanzo del Novecento*, Roma, Carocci.
- Tabucchi, Antonio, 1988. *I dialoghi mancati. Marconi se ben mi ricordo*, Milano, Feltrinelli.
- Testa, Enrico. 2005. *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino.
- Volponi, Paolo. 1989. *Le mosche del capitale*, Torino, Einaudi.
- Zinato, Emanuele. 2012. *Automobili di carta. Spazi e oggetti automobilistici nelle immagini letterarie*, Padova, Padova University Press.
- Zinato, Emanuele. 2015. *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Macerata, Quodlibet.
- Zogovic, Mirka. 1976. *I simboli del progresso tecnico nei racconti brevi di A. Moravia*, in *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*. Atti del IX Congresso A.I.S.L.L.I., Palermo, Manfredi.
- Zucco, Rodolfo. 1999. *Per una lettura di "Paura alla Scala": testo e contesto*, in *Studi buzzatiani*, IV, pp. 91-124.

Sitografia:

<https://www.treccani.it/vocabolario/impatto/>.

<https://www.treccani.it/vocabolario/innovazione>.

<https://sapere.virgilio.it/parole/vocabolario/telefono>.

<https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-meucci/>.

<https://www.movio.beniculturali.it/cliomedia/italiachiamo/239/a-cosa-pu-servire-il-telefono>.

<https://archivistorico.gruppotim.it/it/da-matilde-serao>.

<https://archivistorico.gruppotim.it/it/da-giovanni-comisso-giorni-di-guerra-milano-mondadori-1931>.

JSTOR <http://www.jstor.org/stable/23937619>.