

OLTRE IL CONFINE: LA DILATAZIONE DEI PARADIGMI DI REALTÀ NEI RACCONTI FANTASTICI DI DINO BUZZATI

MATTHEW REZA

Esistono diverse definizioni e classificazioni del fantastico in Buzzati a livello tematico, stilistico e strutturale, le quali riflettono la difficoltà nel trovare un filone che leghi tutti i racconti. Quest'articolo svolgerà l'analisi di una struttura fantastica minore nelle pagine dello scrittore bellunese: una dilatazione sino all'improbabilità e all'impossibilità dei paradigmi della realtà fisici e culturali. Divisi in tre categorie—la dilatazione delle regole sociali, del tempo e dello spazio fisico—una decina di testi scelti dimostrano le forme diverse di una struttura fantastica che non viene caratterizzata dalla 'catastrofe' o dall'irruzione dell'impossibile, rivelando analogie tra racconti fantastici canonici e altri racconti di Buzzati spesso marginalizzati dalla critica letteraria.

There are different definitions and ways of classifying Buzzati's fantastic literature on a thematic, stylistic and structural level, which reflect the difficulty in finding a thread that connects all his narratives. This article will analyze a minor structure in the fantastic works of the writer from Belluno: a stretching of both physical and cultural paradigms of reality to improbable and impossible lengths. Divided into three categories—a stretching of social rules, of time and of physical space—, a corpus of ten texts explores the different forms of this structure of fantastic literature, one which does not fit within a definition of 'catastrophe' or within the irruption of the impossible, and which brings together more canonical examples of Buzzati's writing with narratives that are often marginalized by the critical discourse.

Il fantastico in Italia è sempre stato una corrente letteraria marginale per motivi sia culturali, sia politici sia storici. Pochi sono gli autori che gli hanno dedicato più di un racconto. Tuttavia, nel Novecento, come notano Ghidetti e Lattarulo, «quasi tutti gli scrittori italiani del '900 hanno almeno uno scheletro nell'armadio, un racconto fantastico».¹ Emerge dunque una divisione tra coloro che usano il fantastico come campo di sperimentazione letteraria—un *divertissement*—e coloro che contribuiscono allo sviluppo del genere. Tra questi, un elenco di «nomi celebrati»² che comprende Pirandello, Bontempelli, Landolfi, Cavino e Buzzati.³ Nel caso di quest'ultimo, Danstrup dichiara che Buzzati «situe la plupart de ses oeuvres dans le domaine de la littérature fantastique»;⁴ infatti la sua è una prodigiosa produzione letteraria: centinaia di racconti scritti dagli anni Trenta fino agli anni Settanta.

Una definizione semplice e universale del fantastico buzzatiano quindi non è facile, non solo a causa della lunghezza del periodo storico, ma anche a causa della gamma dei temi, *topoi* e trame che in Buzzati vanno dall'incubo, allo spettro, alla fiaba, alla fantascienza, al comico e all'assurdo. Secondo la definizione del fantastico di Remo Ceserani, «[q]uello che caratterizza il fantastico non può essere né un elenco di

¹ *Notturmo italiano: racconti fantastici del Novecento*, a cura di Enrico Ghidetti e Leonardo Lattarulo, Roma, Riuniti, 1984, p. xii.

² *Ivi.* p. vii.

³ Riguardo la discussione se Buzzati sia un autore autentico o un epigono dell'Ottocento, si veda il capitolo su Buzzati nel libro recente di Lazzarin: STEFANO LAZZARIN, *L'ombre et la forme: du fantastique italien au XXe siècle*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2004, pp. 121-147.

⁴ AASE LAGONI DANSTRUP, *Dino Buzzati e le rapport dialectique de la littérature Fantastique avec l'individu et la société*, «Cahiers Dino Buzzati», 3, 1979, p. 84.

procedimenti retorici né una lista di temi esclusivi», ma piuttosto «una particolare *combinazione* [...] di strategie retoriche e narrative, artifici formali e nuclei tematici»⁵ (corsivo mio). Secondo questo modello ampio possiamo certamente dichiarare che Buzzati è uno scrittore fantastico; ma che forma assume la sua produzione narrativa? Usando un *corpus* di dieci racconti⁶ lo scopo di quest'articolo sarà quello di indagare una nuova struttura nei racconti buzzatiani e rivedere alcuni aspetti importanti del suo uso del genere fantastico. Quest'approccio ci permetterà inoltre di dare rilievo a racconti che non entrano tradizionalmente nella discussione sullo scrittore bellunese. Prima di svolgere un'analisi specifica del *corpus* selezionato, saranno utili alcune considerazioni sul dibattito critico relativo alla narrativa fantastica in Buzzati.

PER UNA DEFINIZIONE DEL FANTASTICO IN BUZZATI

Gli studiosi di Buzzati hanno proposto diverse caratterizzazioni di fantastico.⁷ Da un lato, Caspar si chiede se il fantastico sia caratterizzato dal gioco,⁸ una tesi con cui, in una successiva intervista con Yves Panafieu, Buzzati stesso si trovò in accordo.⁹ Si tratta per di più di una tesi che Martin avanza a proposito di alcuni racconti come *I sette messaggeri*;¹⁰ Mignone invece identifica un fantastico di angoscia e anormalità,¹¹ mentre Martini-Caranta parla dell'umorismo in Buzzati.¹² La definizione strutturale di Bonifazi è più complessa e più utile per quest'analisi:

forse il meccanismo fondamentale, dei racconti di Buzzati [è]: la *catastrofe*. È la tematica rovina o disgrazia o sciagura o frana o morte o crollo, e così via, ed è lo scioglimento della

⁵ REMO CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, p. 75.

⁶ I dieci testi sono: *Sette piani* e *I sette messaggeri* (dalla raccolta *I sette messaggeri*, 1942); *Il corridoio del grande albergo* (dalla raccolta *In quel preciso momento*, 1950); *Un verme in casa*, *La macchina che fermava il tempo* e *Un corvo in Vaticano* (dalla raccolta *Il crollo della Baliverna*, 1957); *L'inaugurazione della strada* (dalla raccolta *Sessanta racconti*, 1958); *Schiavo*, *La Torre Eiffel* e *Ragazza che precipita* (dalla raccolta *Il colombre*, 1966). Tutti i testi qui citati vengono dal volume DINO BUZZATI, *180 racconti: da I sette messaggeri, Paura alla Scala, Il crollo della Baliverna, In quel preciso momento, Esperimento di magia, Sessanta racconti, Il colombre, Le notti difficili*, Milano, Mondadori, 1982.

⁷ Sono da notare altri approcci critici focalizzati sulla dimensione simbolico-allegorica in Buzzati, come: ANTONELLA LAGANÀ GION, *Dino Buzzati, un autore da rileggere*, Venezia, Corbo e fiore, 1983, pp. 15-89; sul contesto culturale del surrealismo, per cui si vedano ALVARO BIONDI, *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'Italia magica*, Roma, Bulzoni, 2010; e ALVARO 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, 1992, pp. 15-59; e SILVANA CIRILLO, *Nei dintorni del surrealismo: Alvaro, Buzzati, De Chirico, Delfini, Landolfi, Malerba, Savinio, Zavattini*, Roma, Lithos, 2000. Esistono inoltre approcci tematici che considerano il destino, la morte, la paura e l'angoscia come MARIO MIGNONE, *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*, Ravenna, Longo, 1981; NELLA GIANNETTO, *Il sudario delle caligini: significati e fortune dell'opera buzzatiana*, Firenze, Leo S. Olschki, 1996; FELIX SIDDELL, *Death or Deception: Sense of Place in Buzzati and Morante*, Leicester, Troubador, 2006.

⁸ MARIE-HÉLENE CASPAR, *Fantastique et mythe personnel dans l'oeuvre de Dino Buzzati*, La Garenne-Colombes, Éditions européennes Érasme, 1990, p. 235.

⁹ YVES PANAFIEU, *Dino Buzzati: un autoritratto: dialoghi con Yves Panafieu, luglio-settembre 1971*, Milano, Mondadori, 1973, 174.

¹⁰ STEPHEN MARTIN, *Exploding the Intertextual: Buzzati and His [?] Reader of "I sette messaggeri"*, «Italice», LXXII, 1, 1995, p. 78.

¹¹ MARIO MIGNONE, *op. cit.*

¹² CHRISTIANE MARTINI-CARANTA, *L'humour dans l'univers fantastique buzzatien*, «Cahiers Dino Buzzati», 2, 1978, pp. 195-203.

struttura narrativa; [...] ed è insieme l'irruzione di un discorso fantastico totale nel racconto. [...] La catastrofe è al culmine dell'evento fantastico, preparato di solito da lunga tensione, quando la concatenazione o l'accelerazione, l'accrescimento o l'aumento insistente e ripetitivo, producono il *crack* inatteso e inaudito, terribile e definitivo, incredibile e mostruoso.¹³

Una tale definizione della narrativa di Buzzati, per cui «[g]li esempi sono innumerevoli»,¹⁴ è una definizione che rispecchia quelle di Castex,¹⁵ Caillois¹⁶ e Vax¹⁷ per quanto riguarda l'Ottocento, cioè, in termini dell'irruzione dell'impossibile o dell'inspiegabile nel quotidiano. D'altro canto se Giannetto ammette l'esistenza di tale componente d'irruzione, comunque la considera minore nel panorama del fantastico di Buzzati. Il fantastico è invece meno unitario per Giannetto, che delinea quattro categorie. In primo luogo, «racconti che sin dall'inizio si pongono fuori dall'ambito della verosimiglianza, dal mondo dell'esperienza sensibile [...] come succede nelle favole»,¹⁸ una categoria per cui gli esempi «sono piuttosto rari». In secondo luogo, «racconti che si aprono su un piano di perfetta verosimiglianza e normalità, in cui ad un certo punto si ha l'inserimento di un personaggio o di una situazione inverosimile»,²⁰ accettato dagli altri personaggi ma non dal lettore: si tratta di una categoria con esempi più frequenti. La terza categoria è simile alla seconda, ma in questo caso anche i personaggi reagiscono con esitazione todoroviana.²¹ La quarta e ultima categoria riguarda i «racconti non strettamente «fantastici», basati sull'assurdo, sul paradosso, sull'improbabile [...] [che] contengono degli elementi condotti oltre il limite della probabilità [...] da un accumulo inverosimile di eventi o coincidenze per di per sé verosimili». Danstrup aggiunge una glossa:

[m]olto spesso i suoi racconti [di Buzzati] hanno inizio da un normale aspetto o momento della vita di ogni giorno e con mezzi linguistici [sic] raffinati egli si impadronisce del lettore e lo conduce in un mondo al limite fra la cosiddetta realtà e il fantastico, *senza che il lettore si accorga che il mondo reale è già lontano* (corsivo mio).²³

Giannetto e Danstrup identificano in certi racconti un fantastico sufficientemente sottile da poter essere sia accettato che tralasciato dal lettore e dal personaggio. Concordano

¹³ NEURO BONIFAZI, *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti - Pirandello - Buzzati*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 149 e 160.

¹⁴ Ivi. p. 159.

¹⁵ «[Le fantastique] se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle». PIERRE-GEORGES CASTEX, *Le conte fantastique en France de Nodier à Maupassant*, Paris, J. Corti, 1951, p. 8.

¹⁶ «[L]e fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, et non substitution totale à l'univers réel d'un univers exclusivement miraculeux». ROGER CAILLOIS, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

¹⁷ «[L]e réel est rassurant, parce qu'on n'y rencontre pas de fantômes, l'imaginaire l'est aussi, puisqu'il ne nous menace pas. L'art fantastique doit introduire des terreurs imaginaires au sein du monde réel». LOUIS VAX, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 6.

¹⁸ NELLA GIANNETTO, *op. cit.*, p. 42.

¹⁹ Ivi. p. 43.

²⁰ Ivi. p. 42.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi. pp. 42-43.

²³ AASE LAGONI DANSTRUP, *Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico*, in *Il pianeta Buzzati: atti del convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, a cura di Nella Giannetto Milano, Mondadori, 1992, p. 143.

sul fatto che il fantastico di Buzzati è per la maggior parte normalizzato e non mettono in dubbio che la catastrofe e l'irruzione esistano, ma i racconti con questa struttura sono meno numerosi; inoltre, come corollario, l'esitazione menzionata da Giannetto non è la sola possibile reazione dei personaggi a un evento impossibile.

Altre definizioni del fantastico provenienti da studi più generali sono difficilmente applicabili al lavoro di Buzzati. La teoria di Eric Rabkin di un mondo con le regole rivoltate a centottanta gradi,²⁴ un mondo all'inverso, risulta poco utile, ma essendo questo un modello ideato attorno ad *Alice nel paese delle meraviglie*, non c'è da stupirsi. Nonostante l'importanza dell'approccio di Torodov²⁵ basato sull'esitazione, si tratti di una griglia di principi molto stretta e risulta difficile da applicare a qualsiasi autore. Le categorie todoroviane del meraviglioso comunque si dimostrano più appropriate, come, ad esempio, nel caso del meraviglioso esotico de *Il tappeto volante*,²⁶ e si tratta inoltre di categorie che giocheranno un ruolo importante nell'analisi seguente.

Riepilogando, non esiste un solo modo di definire il fantastico in Buzzati; diversi modelli e strutture sono utili per diversi aspetti sia tematici sia strutturali. Lo scopo di quest'indagine sarà l'esplorazione di una struttura fantastica che riflette temi delle categorie di Giannetto, Mignone ed altri: temi come mondi secondari già normalizzati, l'inserimento dell'impossibile o dell'improbabile nel mondo narrativo, l'anormalità, l'assurdo e le reazioni al fantastico in modi diversi dall'esitazione—come per esempio l'angoscia citata da Mignone. In questo saggio vorrei dimostrare l'esistenza di una struttura particolare nel contesto del fantastico buzzatiano, una dilatazione a punti improbabili o impossibili dei paradigmi di realtà fisici e culturali, in cui un fantastico più sottile rispetto a quello della catastrofe di cui parla Bonifazi prende forma, e in cui il fantastico buzzatiano raggiunge un nuovo livello di concezione. Uso 'fantastico' in modo molto ampio, includendo sia anormalità e assurdo (una distinzione importante per quanto riguarda alcuni testi qui discussi come *Schiavo* o *Un verme in casa* che non rientrano nel dibattito sul fantastico tradizionale), sia l'impossibile; e uso il termine «paradigma di realtà»²⁷ per riferirmi alla somma di regole che caratterizzano e definiscono una realtà particolare come le leggi della natura o le norme di comportamento.²⁸ È importante notare che il mondo reale non costituisce necessariamente la misura dei paradigmi; nel mondo delle fiabe (una considerazione importante per alcuni testi), la magia può essere vista come una parte integrale e non un'anomalia. La discussione seguente si svilupperà in tre sezioni: dilatazioni di cultura, di spazio e di tempo. I testi saranno di conseguenza organizzati secondo tale metodo di classificazione, per meglio segnalare le continuità e le differenze tra gli esempi in ogni categoria. Non si terrà conto nella presente analisi della dimensione storica in cui i

²⁴ ERIC RABKIN, *The Fantastic in Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 41.

²⁵ TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, pp. 36-38.

²⁶ Dalla raccolta *In quel preciso momento* (1950).

²⁷ LUCIO LUGNANI, *Per una delimitazione del « genere »*, in *La narrazione fantastica*, a cura di Remo Ceserani, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 54.

²⁸ Per ulteriori saggi che si concentrano sul tema di tempo e spazio in racconti diversi da quelli trattati qui si veda MARIE-HÉLENE CASPAR, *Fantastique et mythe personnel*, cit., pp. 139-175; MARIE-HÉLENE CASPAR, *L'organizzazione spaziale nei romanzi di Dino Buzzati*, in *Dino Buzzati*, a cura di Alvis Fontanella, Firenze, Olschki, 1982, pp. 121-38; e FULVIA AIROLDI NAMER, YVES PANAFIEU, *Riflessioni su spazio e tempo in Bontempelli e in Buzzati*, in *Il pianeta Buzzati: atti del convegno internazionale, Feltre e Belluno, 12-15 ottobre 1989*, a cura di Nella Giannetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 75-108.

racconti sono stati scritti; infatti, nonostante sia fondamentale per capire le allusioni e i riferimenti al mondo reale, non è coerente con la natura del presente lavoro, che vuole indagare la struttura narrativa dei racconti e non i significati. Si tratteranno racconti che sono stati citati raramente dalla critica letteraria e, in combinazione con altri più canonici, si proporrà una ridefinizione del fantastico in Buzzati e della nozione del paradigma di realtà.

REALTÀ DILATATE

Di rado la critica letteraria si è occupata di *Un verme in casa*,²⁹ racconto in cui il paradigma culturale è esteso oltre la norma consueta, come accade in *Sette piani*,³⁰ uno dei racconti più famosi di Buzzati. Per di più, *Un verme in casa* rappresenta un esempio d'irruzione graduale dell'anormale nella dimensione realistica. Non esiste infatti una brutale intrusione, ma un'introduzione incrementale fino al punto in cui non è più possibile delineare chiaramente cosa stia succedendo e quali siano le motivazioni che sottendono le azioni dei protagonisti. Il racconto parla del protagonista e narratore Andrea Filari che incontra Egidio Molla, un apparente sconosciuto che sostiene di essere un amico d'infanzia. Così, per educazione, Filari invita Molla a casa, ma quest'ultimo comincia a approfittare dell'ospitalità offerta mettendo a dura prova la pazienza di Filari. Dopo aver tentato invano di ucciderlo, Filari diventa incapace di opporsi a Molla; la metà della sua vita appartiene a lui, che per conto suo persevera nel fingere amicizia e perdono. Malgrado le esagerate manifestazioni di parole di scusa, il sentirsi in colpa per aver abusato dell'ospitalità di Filari e la sua vulnerabilità disarmante, il controllo e il potere che Molla può esercitare senza suscitare proteste da parte di Filari ne dimostra le implicite capacità di manipolazione, che si svelano nel momento in cui egli mette in atto le sue strategie: agire come se gli avvenimenti fossero accidentali piuttosto che intenzionali e come se considerasse l'amicizia più importante dell'eredità (o divisione dei beni) di Filari.

L'ideologia legata all'etichetta sociale domina i pensieri di quest'ultimo; egli è pronto a stare al gioco per non alienare un amico di cui non si ricorda; allo stesso modo, Molla è pronto a dimenticare l'attentato alla sua vita per il bene della loro amicizia. Eppure tutt'e due espandono le consuete regole dell'ospitalità e dell'amicizia fino all'estremo: Filari tenta un omicidio e Molla perdona l'uomo che prova ad ucciderlo perché vuole continuare ad essergli amico. Ecco il fantastico della dilatazione culturale: due regole di comportamento sociale dilatate fino al punto in cui le dinamiche dell'amicizia e dell'ospitalità sono evidentemente sovvertite: Filari non è più padrone, ma prigioniero in casa sua ed è Molla che mantiene la dinamica di padrone/ospite. Le azioni di imposizione da parte di Molla sono incrementali e non tengono conto delle sue mosse precedenti ogni volta che chiede qualcosa di nuovo: prima rifiuta di mangiare, ma dopo lunghe ore in biblioteca mangia come un lupo senza comunque menzionare questo cambiamento d'appetito; prima si dimostra molto contrito per aver dormito nel letto di Filari, ma dopo aver lavorato un po' in negozio, dorme sempre lì come se fosse del tutto normale. Il fantastico (qui dell'anormale) quindi funziona nello spostamento graduale del desiderio di Molla, un desiderio cumulativo invece che temporaneo, ed è a causa del fatto che le azioni di Molla sono sottili e le sue intenzioni vere nascoste che Filari non sa decidere se sia inconsapevole di essere invadente o se lo stia manipolando.

²⁹ DINO BUZZATI, *op. cit.*, pp. 329-333.

³⁰ Ivi. pp. 22-33.

La stessa considerazione in termini strutturali è alla base di *Sette piani*, in cui il protagonista Giuseppe Corte viene ricoverato con «un po' di febbre»³¹ in un ospedale in cui ogni piano corrisponde a un diverso livello di gravità di malattia, i casi più gravi al primo piano e i casi leggeri al settimo. Corte è spedito al settimo piano, ma per una serie di imprevisti e strane coincidenze, che gli provocano continui cambiamenti di reparto, si ritrova al primo piano. Il personale della struttura fornisce a ogni spostamento di piano una scusa diversa, che poco ha a che fare con la condizione medica di Corte: per non separare una madre dai bambini, un programma di ristrutturazione, a causa di un piano chiuso per le vacanze, e così via. In questo modo, da un lato la narrazione assume un senso di «assurdo complotto burocratico e ospedaliero»,³² dall'altro Bonifazi considera Corte vittima di errore;³³ si tratta di trasferimenti intenzionali o di una serie di coincidenze? Man mano che la probabilità che si tratti solo di casi fortuiti si fa più debole Corte si considera sempre di più vittima di una persecuzione, anche se a preoccuparlo di più della gravità della malattia sia la prossima destinazione del ricovero. Il fatto che il protagonista crede che un trasferimento causi e aggravi la sua condizione, accresce la prospettiva di una relazione causale tra numero di piano e malattia stessa. In realtà, più basso il piano, maggiore è l'attenzione che il malato riceve dai medici e infatti l'arrivo di Corte al primo piano pochi minuti prima di morire dimostra non un complotto ma piuttosto la presenza di una malattia incurabile. Allo stesso tempo, è interessante notare come la narrazione faccia raramente riferimento alla malattia e al suo aggravamento.

La serie delle sei giustificazioni che vengono fornite per il cambiamento di piano, indipendenti le une dalle altre, rende indistinto il limite tra motivazione e coincidenza; visti nella loro totalità, i trasferimenti appaiono sistematici e causali, ma la mancanza di evidenza di legami fra loro ci impedisce di affermare con sicurezza che gli avvenimenti siano parte di un disegno preciso. Non esiste nessun punto in cui chiaramente possiamo dire che la coincidenza finisca; la regola di coincidenza è dunque spinta a limiti assurdi. Il settimo piano a cui Corte è impaziente di ritornare e la distanza dal punto di partenza riflette una dilatazione della regola di coincidenza dalla norma.

Le norme di comportamento e il pericolo della morte figurano pure nel racconto *Schiavo*;³⁴ in questo caso, dopo essere rincasato, Luigi pensa che le ciliegie che sua moglie Clara ha utilizzato per la decorazione siano avvelenate. Luigi affronta Clara, che s'arrabbia per l'accusa; infine, pentitosi, mangia una ciliegia e muore. Fino all'ultimo momento, la narrazione gioca sull'ambiguità tra la paranoia di Luigi e le reazioni di Clara attraverso una serie di avvenimenti senza connessioni chiare. Il ritorno silenzioso di Luigi «per puro caso»,³⁵ gli dà la possibilità di osservare Clara che spolvera «un pizzico di polvere chiara»³⁶ le ciliegie come si trattasse di qualcuno che «sta facendo una cosa proibita»;³⁷ quando Clara intuisce che Luigi è lì, «l'amato volto ha un'espressione di terrore, ma immediatamente con velocità incredibile si ricompone, riaprendosi al sorriso».³⁸ Luigi la giudica una faccia colpevole, tuttavia non considera la possibilità che Clara, non avendo sentito entrare il marito, si sia spaventata per aver

³¹ Ivi. p. 22.

³² ILARIA CROTTI, *Dino Buzzati*, Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 44.

³³ NEURO BONIFAZI, *op. cit.*, p. 146.

³⁴ DINO BUZZATI, *op. cit.*, pp. 702-706.

³⁵ Ivi. p. 702.

³⁶ Ivi. p. 703.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

creduto che ci fosse un intruso. Pensando ai motivi possibili di tale comportamento, Luigi si chiede se Clara abbia letto il suo testamento, in cui la nominava erede universale; la busta è chiusa, ma il protagonista nota una «sbavatura di gomma [...] come se la busta fosse stata aperta col vapore e poi richiusa con la colla».³⁹ La situazione diventa più complessa quando Clara reagisce con stizza all'accusa del marito: «in questa casa un minuto di più non ci rimango».⁴⁰ Luigi si è messo in trappola: cosciente prima di rivelare i suoi sospetti che «quella era forse l'ultima volta che parlava con Clara, l'ultima volta che la vedeva»,⁴¹ si rammarica dell'aver parlato non tanto perché l'indignazione di Clara lo faccia dubitare dell'autenticità dei suoi sospetti, ma perché farebbe qualsiasi cosa pur di non perderla. In verità «ogni volta, rincasando, per assurda che fosse lo prendeva la paura che nel frattempo lei se ne fosse andata per sempre».⁴² Deve affrontare quindi una scelta assurda: non mangiare le ciliegie, perdere Clara e tenersi in vita, o mangiare le ciliegie, e rischiare la morte. Occorre notare che *Schiavo* non è un racconto fantastico nel senso tradizionale, ma comprende un componente assurdo e inquietante (di cui parla Mignone) che conduce a un disturbo nel paradigma culturale; per di più, comprende una 'combinazione particolare' di componenti secondo l'argomento di Ceserani; problematizza la realtà narrativa senza ricorso all'impossibile. Come in *Sette piani* e *Un verme in casa*, per la maggior parte della narrazione non è chiaro se la concentrazione, il terrore di essere scoperta, la rabbia di Clara e la busta col testamento siano legate per via della sua intenzione di uccidere il marito, o se siano avvenimenti casuali che nell'insieme danno l'impressione di un complotto; una dilatazione del paradigma culturale che si riscontra anche in *Sette piani*, dove comunque l'ambiguità è risolta alla fine. Luigi rischia la sua vita, non per salvare la vita dell'amata moglie in un atto di altruismo, ma per ristabilire lo *status quo*. Il paradigma culturale si dilata nel rischio estremo che corre Luigi affinché possa mantenere un livello di normalità in cui continuerebbe a inquietarsi per la possibile infedeltà di Clara.

Diversamente, *L'inaugurazione della strada*,⁴³ che Mignone considera un «raccont[o] d'incubo di Buzzati»,⁴⁴ dilata sia le regole culturali sia il mondo. Il 20 giugno 1845, dopo l'inaugurazione della nuova strada a San Piero (benché la strada non sia ancora finita), Mortimer dirige una comitiva per il primo viaggio. Ad un certo punto la strada si interrompe, ma ciononostante Mortimer decide di proseguire. La comitiva chiede agli abitanti del luogo quanta distanza rimane fino a San Piero, ma il paese sembra essere sempre più lontano. Alla fine, tutti tornano indietro tranne Mortimer che decide di continuare, adesso «verso il desolato orizzonte, per il glabro deserto che sembrava dovesse continuare in eterno».⁴⁵

Lo scopo del viaggio cambia sottilmente dopo la scoperta che la strada non esiste più oltre un certo punto. Mentre il buon senso suggerirebbe che San Piero non esiste, o almeno che non sia dove dovrebbe essere, Mortimer è così ligio al suo dovere che anche dopo un lungo viaggio decide di avanzare; eppure contraddice la nozione di

³⁹ Ivi. p. 704.

⁴⁰ Ivi. p. 705.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi. p. 702.

⁴³ Ivi. pp. 489-493.

⁴⁴ MARIO MIGNONE, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁵ DINO BUZZATI, *op. cit.*, p. 493.

un'inaugurazione in quanto la strada, struttura che collega due punti, non esiste più. Mortimer dunque spinge quello che considera necessario a delle misure ridicole.

Allo stesso modo, il paradigma fisico è dilatato in maniera iperbolica; la strada non continua, anzi la distanza fino a San Piero cresce proprio perché non c'è più strada per fissare la sua posizione. Di conseguenza, la mancanza di strada permette il continuo allontanamento di San Piero e ogni volta che i viaggiatori chiedono indicazioni credono che la destinazione sia sempre più vicina, mentre è in verità sempre più lontana. In ogni caso più si avanza meno prove si incontrano dell'esistenza di San Piero: il primo vecchio dice che ci sono ancora solo due ore di cammino, il secondo quattro, il terzo non è perfino del tutto sicuro del nome per non parlare della distanza: «San Piero o San Dedro, forse. Ma, in fondo, io non ci ho mai creduto».⁴⁶

Questa dilatazione è simile al meccanismo secondo cui Molla chiede sempre un po' di più; in entrambi i casi la distanza di San Piero e la totalità dei desideri di Molla sono rivelati per gradi; allo stesso modo, l'esistenza di San Piero diventa gradualmente meno probabile ogni volta che i viaggiatori chiedono indicazioni. Come in maniera Bonifazi, Caspar suggerisce che questo racconto sta per annunciare «la catastrophe finale»,⁴⁷ un prototipo del racconto fantastico buzzatiano.

Il tema del viaggio senza fine sta anche alla base de *I sette messaggeri*,⁴⁸ ma mentre ne *L'inaugurazione della strada* lo spazio dilatato risulta sconvolgente—pur non creando un'esitazione secondo la teoria di Giannetto—, la medesima dilatazione viene normalizzata ne *I sette messaggeri*, in quanto si tratta in questo caso di un viaggio di esplorazione senza un punto di arrivo fisso. Qui, invece, il principe-narratore si mette in viaggio per scoprire i confini del regno di suo padre—con echi de *L'inaugurazione della strada*, in cui si dice che San Piero sia «quasi ai confini del regno»⁴⁹—portando con sé sette messaggeri chiamati, in ordine alfabetico, Alessandro, Bartolomeo, Caio, Domenico, Ettore, Federico e Gregorio, che invia a turno per avere notizie dalla capitale. La narrazione comincia *in medias res* dopo otto anni di viaggio durante i quali il padre del protagonista è morto, suo fratello è stato incoronato e il principe non è ancora giunto ai confini del regno.⁵⁰

Secondo i calcoli del principe, «in una giornata, mentre noi avanzavamo di quaranta leghe, lui [il messaggero] ne divorava sessanta».⁵¹ Dopo otto anni al passo di quaranta leghe al giorno, la distanza coperta è difficile da conoscere con esattezza, più o meno quindici volte la circonferenza della Terra, ma nonostante la presenza di montagne, deserti e selve, il narratore non arriva neppure al mare: il regno ingloba un unico continente. La distanza è dilatata fino a risultare un viaggio di una durata impossibile sul nostro pianeta e il tragitto percorso sarebbe più adatto alle dimensioni di Giove. Senza menzionare nessun racconto in particolare, la teoria di Danstrup precedentemente menzionata, secondo cui il lettore non s'accorge che il mondo reale è lontano,⁵² si applica bene a *I sette messaggeri*. Non si tratta in senso stretto di un «infinito meridione»⁵³ in quanto il principe sta appunto cercando i confini che delimitano il

⁴⁶ DINO BUZZATI, *op. cit.*, p. 492.

⁴⁷ MARIE-HÉLENE CASPAR, *Fantastique et mythe personnel*, cit., p. 117.

⁴⁸ DINO BUZZATI, *op. cit.*, pp. 9-12.

⁴⁹ Ivi. p. 489.

⁵⁰ Per un'analisi del concetto delle frontiere, si veda YVES PANAFIEU, *Un homme des frontières*, «Cahiers Dino Buzzati», n. 2, 1978, pp. 67-83.

⁵¹ DINO BUZZATI, *op. cit.*, p. 10.

⁵² AASE LAGONI DANSTRUP, *Buzzati e Calvino*, cit., p. 143.

⁵³ NELLA GIANNETTO, *Il sudario delle caligini*, cit., p. 18.

regno, ma, seguendo Giannetto, si ha l'idea di uno spazio senza fine apparente, identificato anche da Lazzarin come uno degli «spazi iperbolici»⁵⁴ in Buzzati. Questa geografia di dimensioni estese riecheggia inoltre il meraviglioso iperbolico di cui parla Todorov.⁵⁵ Tuttavia, il tono avventuroso dato dall'obiettivo dell'esplorazione diminuisce quando il viaggio e la regolare distanza percorsa diventano la norma quotidiana per il principe: i piccoli incrementi di distanza dilatano il paradigma fisico senza inquietudine e dunque manca alla narrazione lo stesso senso di urgenza presente ne *L'inaugurazione della strada*. In ogni caso, il principe riconosce di essere distaccato dal «mondo che un tempo fu anche mio»;⁵⁶ egli accetta questi cambiamenti a lungo termine nella sua vita, anche se «[c]redevo, alla partenza, che in poche settimane avrei facilmente raggiunto i confini del regno»;⁵⁷ si adatta al nuovo paradigma allegato, un paradigma che non esiste nel mondo reale. Inoltre, dietro a quel mondo impossibile stanno nascoste le questioni della definizione del regno stesso. Come fare a qualificare un regno sotto il controllo di un unico re se ci vogliono anni perché un messaggero comunichi con la capitale e se il re muore prima che suo figlio raggiunga i confini? Non solo è lo spazio fisico ad essere dilatato, ma è proprio il concetto di regno ad essere vagliato.

Forse l'esempio più semplice di un oggetto dilatato in Buzzati è *La Torre Eiffel*,⁵⁸ dove il protagonista André Lejeune viene assunto per costruire l'eponima torre a Parigi in condizioni di segretezza. Dopo aver raggiunto i trecento metri di altezza progettata, l'ingegnere Eiffel rimane con un gruppo di volontari per continuare a costruire finché è possibile. Alla fine, assediati dall'esercito e dalla polizia francesi, il gruppo è costretto a disfare la sezione della torre oltre i trecento metri e ritornare sulla terra.

Più chiara si vede qui la separazione dalla norma (l'altezza di trecento metri) e la dilatazione della torre, ma per i parigini quell'estensione è oscurata da «un vapore denso»⁵⁹ emesso da quattro tubi di gomma. È importante notare che il vapore che impedisce al pubblico di vedere la torre comincia ad un'altezza tra cento e duecento metri; non esiste dunque una precisa divisione tra la norma e la dilatazione ma una zona grigia tra questi due punti, uno spazio che rende indistinta la divisione—come nei paradigmi culturali di *Sette piani*, *Un verme in casa*, *L'inaugurazione della strada* e il paradigma fisico de *I sette messaggeri*—tra punto di partenza e punti che delineano la dilatazione. Gli operai che lavorano sulla torre non si sono informati sulla sua altezza finale prima di disfarla, sono «i pionieri, gli esploratori»⁶⁰ che avanzano senza modo di misurare la propria altezza dal suolo. Alla fine, non è più una torre, ma «il poema da noi elevato al cielo»⁶¹ che permette un «sublime esilio»;⁶² rappresenta per Lejeune e gli altri operai un'esplorazione romantica trascendente—nel senso letterale di passare oltre i confini imposti. Lazzarin attribuisce un tono kafkiano al racconto, col «mito della grande costruzione, sfida dell'uomo ai suoi limiti, prodigiosa e orgogliosa

⁵⁴ STEFANO LAZZARIN, *Il Buzzati 'secondo': saggio sui fattori di letterarietà nell'opera buzzatiana*, Manziana, Vecchiarelli, 2008, p. 94.

⁵⁵ TZVETAN TODOROV, *op. cit.*, p. 60.

⁵⁶ DINO BUZZATI, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷ *Ivi.* p. 9.

⁵⁸ *Ivi.* pp. 706-710.

⁵⁹ *Ivi.* p. 708.

⁶⁰ *Ivi.* p. 709.

⁶¹ *Ivi.* p. 710.

⁶² *Ivi.* p. 709.

dimostrazione delle sue capacità»⁶³ e le allusioni al «poema» e a «i grandi cori»⁶⁴ del canto *A Silvia* di Leopardi.⁶⁵

In modo simile a quanto accade ne *I sette messaggeri*, gli operai arrivano a un punto dove

la salita e la discesa di noi operai finiva per assorbire oltre metà dell'orario di lavoro. [...] Si decise allora di installare lassù, fra le travi di ferro, delle nostre baracchette [...].⁶⁶

Il calcolo del tempo per andare e ritornare dà una qualche indicazione dell'altezza ma niente di più a differenza dalla distanza misurata ne *I sette messaggeri*; tutt'e due i racconti rappresentano tuttavia la nozione dell'esplorazione senza fine e del meraviglioso iperbolico todoroviano; il principe non trova la fine, Lejeune e i suoi compagni rifiutano i limiti imposti dal governo e cercano di liberarsene.

*Il corridoio del grande albergo*⁶⁷ aggiunge una nuova dimensione all'argomento: una dilatazione del paradigma del tempo. Un frammento letterario marginalizzato dalla critica letteraria, il racconto tratta di un'escursione notturna al bagno dove il narratore-protagonista incontra un altro ospite che sta facendo la stessa cosa. Riluttante all'idea di entrare con qualcuno, il narratore torna sui suoi passi e aspetta il proprio turno sulla soglia di una camera vicina. Il tempo passa, si addormenta e al suo risveglio vede intorno a sé centinaia di altri ospiti, in veste da camera come lui, che dormono sulla soglia di centinaia di camere sul corridoio.

Come in *Sette piani*, non esiste prova di una serie di avvenimenti programmati—gli ospiti non scambiano una parola—, è casuale però incredibile che il primo ospite copi le azioni del protagonista perfettamente tre volte, che gli ospiti emergano dalle soglie «con un sincronismo impressionante, quasi la telepatia avesse agito»⁶⁸ e che tutti gli altri aspettino il loro proprio turno con la stessa riluttanza ad entrare con un altro ospite. Bonifazi descrive la situazione come «l'incubo [...] di veder ripetuti dagli altri gli stessi pensieri e atteggiamenti nostri».⁶⁹ Il paradigma culturale è allargato non solo nella difficoltà di separare coincidenza e azioni legate, ma anche semplicemente nel raddoppiamento dei casi e nell'ampliamento del paradigma stesso, che comprende situazione assurda e comica di individui «pallidi, distrutti, come dopo una notte di battaglia».⁷⁰

Nel periodo dalle tre e mezzo alle sei di mattina, quando il protagonista s'addormenta, la narrazione suggerisce che si combattono centinaia di altre battaglie d'attesa, un periodo sufficientemente breve per minare sia la probabilità della frequenza di tanti avvenimenti coincidenti, sia uno scorrere del tempo simile a quello del mondo reale. In altre parole, il periodo di tempo si è dilatato per creare lo spazio necessario a permettere a questo meccanismo di ripetersi più e più volte, immagine che il tono onirico del racconto conferma.

⁶³ STEFANO LAZZARIN, *Il Buzzati secondo*, cit., p. 94.

⁶⁴ DINO BUZZATI, *op. cit.*, p. 709.

⁶⁵ STEFANO LAZZARIN, *Il Buzzati secondo*, cit., p. 244.

⁶⁶ DINO BUZZATI, *op. cit.*, p. 709.

⁶⁷ Ivi. pp. 468-470.

⁶⁸ Ivi. pp. 469-70.

⁶⁹ NEURO BONIFAZI, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁰ DINO BUZZATI, *op. cit.*, p. 470.

Insieme alla dilatazione del tempo, le dimensioni del corridoio, con «cento e cento porte»⁷¹ appaiono irrealistiche. Possibile, ma improbabile che il corridoio si dilati tramite un raddoppiamento di porte (non necessariamente create durante il periodo di sonno del protagonista come l'espansione del periodo di tempo: un corridoio oscurato durante la notte sarebbe spiegazione sufficiente), il che rifletterebbe anche gli innumerevoli esempi di comportamento identico e raddoppiato di tanti uomini motivati dallo stesso desiderio di andare al bagno.

Tempo e distanza si modificano anche in *Ragazza che precipita*,⁷² un frammento surreale che tratta di Marta, una diciannovenne che salta dalla cima di una grattaciolo al tramonto e cade lentamente, dialogando con la gente ai diversi piani. Quando arriva in fondo, verso le nove meno un quarto del mattino successivo, è «[u]na vecchia decrepita».⁷³ I meccanismi sono più complessi: invece di inserire più tempo come ne *Il corridoio del grande albergo*, in questo racconto, la maggior parte della vita di Marta è condensata in una notte; inoltre, il tempo che impiega a cadere è dilatato a causa di una forza di gravità attutita che le permette di fluttuare lentamente verso il basso: si tratta, allo stesso tempo, sia di un'accelerazione sia di una dilatazione temporale.

Affiancato al paradigma fisico, viene introdotto un grattaciolo di «straordinaria altezza»,⁷⁴ con più di cinquecento piani. Niente di impossibile, semplicemente un'estensione del possibile nel mondo reale⁷⁵ secondo il codice iperbolico todoroviano, come in *La Torre Eiffel*. Diversamente dal racconto precedente, non intervengono la nebbia o altri meccanismi fisici o culturali, attraverso i quali la totalità della dilatazione viene offuscata come avviene invece in *Sette piani* o *Un verme in casa*. Invece qui si vede l'inizio e la fine dell'incertezza creata dalla mancanza di divisioni della totalità della dilatazione, riscontrata nei racconti precedenti. Questo ci fornisce coordinate fisiche più precise, ma allo stesso tempo uno spazio nel quale si devono inserire due processi temporali impossibili.

Il secondo esempio temporale è *Un corvo in Vaticano*,⁷⁶ un racconto che fa parte del filone buzzatiano dei temi cristiani.⁷⁷ Quest'ultimo dettaglio è importante in quanto la presenza di una divinità onnipotente normalizza il fantastico in un racconto, dal momento che un suo intervento rende tutto possibile: la separazione tra possibile e impossibile sparisce. Nonostante il racconto abbia una natura religiosa, essa non gioca un ruolo importante nella dilatazione del tempo; al contrario, ciò che conta è la correlazione tra mondo reale e mondo del sogno.

Antonio Huber, in viaggio verso Roma, ferma la macchina alla periferia della città e si addormenta. Sogna di trasformarsi in corvo e, intrappolato nel corpo dell'uccello, decide che deve tuffarsi nell'acqua santa. Comincia dunque a dare colpi di becco sulle finestre dei funzionari del Vaticano sperando di riuscire ad entrare in una chiesa. Alla fine il Papa lo fa entrare e in quel momento si risveglia dal sogno. Sono le condizioni precedenti e successive al sogno ad essere interessanti: quando Antonio si addormenta è primavera, mentre dopo:

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ivi*. pp. 710-713.

⁷³ *Ivi*. p. 713.

⁷⁴ *Ivi*. p. 709.

⁷⁵ È un grattaciolo tre volte più alto del più alto edificio costruito nel Novecento e nel primo decennio del ventunesimo secolo.

⁷⁶ DINO BUZZATI, *op. cit.*, pp. 341-345.

⁷⁷ Come nota NEURO BONIFAZI, *op. cit.*, p. 162.

una barba incolta gli nascondeva mezza faccia. E l'auto era incrostata da uno strato ignobile di polvere. Poi si accorse che le quattro gomme erano a terra. [...] Una cosina bianca e fredda gli si posò sul naso. Nevicava.⁷⁸

Secondo la cronologia del mondo reale, mentre Hubert dormiva, tre stagioni sono passate in condizioni normalmente impossibili per un essere umano, senza cibo né acqua, per non parlare del fatto che il protagonista avrebbe dormito mesi senza essere mai svegliato da un passante. Perfino un'ibernazione non sarebbe credibile.

Per di più, nel sogno di Hubert, le stagioni scorrono in relazione al tempo che passa nel mondo reale: Hubert infatti entra nella camera del Papa durante l'inverno e si risveglia durante l'inverno. Il fantastico della dilatazione si trova in questa correlazione. Mentre nello spazio onirico, proprio perché si tratta di un mondo controllato dalla mente e non da regole esterne, risulta possibile qualsiasi lasso temporale (come ad esempio lo svolgersi di un'intera vita nello spazio di un unico sogno), il periodo di sonno nel mondo esterno è limitato a qualche ora. Il lasso di tempo che Hubert passa addormentato nel mondo reale si dilata quindi per sincronizzarsi col trascorrere del tempo nel sogno. Non c'è accelerazione del tempo come ne *La ragazza che precipita* e nemmeno un rallentamento, come nel racconto che a breve si prenderà in analisi (*La macchina che fermava il tempo*),⁷⁹ ma il tempo trascorre nel mondo reale nelle condizioni impossibili di un lungo sonno. Il fatto che le stagioni si correlino non fa parte del meccanismo del fantastico, è semplicemente una coincidenza straordinaria che sottolinea il trascorrere del tempo nel mondo reale di Hubert.

Come chiaramente dimostra già il titolo, *La macchina che fermava il tempo* è uno degli esempi più evidenti di un allungamento del paradigma temporale. Il racconto tratta di un campo elettrostatico chiamato «Campo C» che ha la capacità di rallentare il tempo della città di Diacosia. Un mese dopo l'inaugurazione del Campo, il fisico Mediner pubblica un articolo sui pericoli dei suoi raggi. Ventidue anni dopo, la sua predizione è realizzata: il campo fallisce e crea un'accelerazione rapida del tempo che porta alla morte di tutti gli abitanti di Diacosia, riproponendo un chiaro esempio della catastrofe in Buzzati.⁸⁰

Alla maniera di *La Torre Eiffel*, il fantastico pareggia la condizione temporale; l'estensione della torre fallisce; qui, il rallentamento del tempo è controbilanciato da una rapida accelerazione che causa l'invecchiamento dei residenti in pochi istanti, precisamente come Mediner aveva previsto. In ogni caso, la dilatazione del paradigma temporale (nel senso di un rallentamento) implica un raddoppiamento della lunghezza di vita solo secondo una distinzione di prospettive: dall'esterno di Diacosia, pare che la vita dentro proceda a metà del ritmo regolare. Parlando con un gruppo di bambini dal lato 'normale' della cancellata, il narratore nota la loro lentezza:

«[q]uanti anni hai?» chiesi al più grandicello. «Ne ho compiuti ventuno il mese scorso» rispose gentilmente ma con lentezza esagerata. E pure il loro modo di correre era strano: tutto a movenze molli, vischiose, come nel film girati *au ralenti*. Perfino la palla rimbalzava meno elasticamente che da noi.⁸¹

⁷⁸ DINO BUZZATI, *op. cit.*, p. 345.

⁷⁹ Ivi. pp. 333-337.

⁸⁰ NEURO BONIFAZI, *op. cit.*, p. 160.

⁸¹ DINO BUZZATI, *op. cit.*, p. 336.

Tutto nel mondo oltre la cancellata è rallentato, il linguaggio, i movimenti, le leggi della fisica e il pensiero. In altre parole, a Diacosia, il tempo passa normalmente, i bambini giocano a palla, non agiscono come gli adulti che dichiararono di essere; è solo nel contesto di un paragone col mondo reale (da cui proviene la consapevolezza della propria età) che il ragazzo può dire di avere ventun anni. Non si tratta dunque di un'utopia in cui l'esperienza di due vite converge nell'arco di un'unica esistenza. Il tempo è semplicemente rallentato da una prospettiva esterna; e similmente, il mondo esterno deve sembrare accelerato agli abitanti di Diacosia.

CONCLUSIONI

Il funzionamento delle dilatazioni in Buzzati si divide in tre categorie. Nel caso degli esempi fisici si tratta semplicemente di ripetere la stessa struttura: più terra, più altezza, più lunghezza, niente cambia nella forma, e questo dà un certo grado di stabilità ai racconti. Le dilatazioni temporali comprendono sia un'accelerazione sia un rallentamento (del tempo reale) a seconda del contesto, ma anche in questo caso, non c'è un inserimento di 'nuovi' elementi di tempo e, come per gli elementi fisici, si tratta piuttosto di un raddoppiamento di unità temporali. D'altro canto, nel caso dei paradigmi culturali ci troviamo di fronte a dilatazioni frammentarie e instabili. Nei tre racconti *Sette piani*, *Un verme in casa* e *Schiavo*, i protagonisti non hanno mai il controllo della propria situazione, a causa della mancanza di elementi che permettono loro di capire che cosa sta succedendo. Non c'è ripetizione di azione o di avvenimenti; a cambiare sono sempre le forme dell'anormalità. In altre parole, queste dilatazioni culturali sono nascoste innanzitutto perché non esistono misure concrete che ne determinino le dimensioni come invece accade per gli oggetti fisici o per i cambiamenti temporali, ma anche perché, non essendo le regole sociali fisse come le leggi della natura, risulta difficile misurarne la distanza dalla norma. Nel caso di Mortimer, il solo racconto tra quelli presi in analisi che combini problemi culturali e fisici, il comportamento assurdo del protagonista è legittimato dall'estensione fisica della distanza da San Piero; l'aspetto fisico spiega perché Mortimer decida di continuare verso l'obiettivo, anche se spostato; una tale chiarezza di intenzioni è assente ne *Un verme in casa*, *Sette piani* (per quanto riguarda le intenzioni dei medici) e *Schiavo*, dove Clara non dice perché vuol uccidere Luigi. Le dilatazioni fisiche e temporali quindi denotano una modalità del fantastico più stabile in Buzzati, che contrasta con l'instabilità dei racconti in cui le dilatazioni sono di genere culturale. In entrambi i casi, i racconti appena discussi mostrano un fantastico in cui non c'è irruzione dell'impossibile nel quotidiano, ma piuttosto una trasformazione del quotidiano fine a se stessa. In altre parole, il modo in cui i confini e le dimensioni del paradigma cambiano all'interno dei testi porta a mettere in discussione la definizione stessa della realtà narrativa nella letteratura fantastica di Buzzati.

È da notare che questi dieci racconti non sono accomunabili a livello tematico: ci sono toni fiabeschi ne *I sette messaggeri* e *Ragazza che precipita*; un filone onirico ne *Il corridoio del gran albergo* e *Un corvo in Vaticano*; tecnologico quasi fantascientifico ne *La macchina che fermava il tempo* e *La Torre Eiffel* e perturbante in *Sette piani*, *Un verme in casa* e *Schiavo*—quest'ultimo poi, proprio un caso dell'*Unheimlich* freudiano dove il desiderio di Clara di uccidere Luigi viene rilevato per caso *in casa*. Significa dunque che la dilatazione dei paradigmi sia culturale che temporale o fisico non è ristretta a un unico tipo di racconto: si tratta invece di una struttura ricorrente che si colloca a cavallo tra le classificazioni di Giannetto, Mignone, Bonifazi, Todorov ed

altri. Stabili o instabili, ripetitive o frammentate, le dilatazioni buzzatiane costituiscono un elemento unificante per racconti sia conosciuti sia poco studiati che sono altrimenti separati da diverse classificazioni del fantastico e da diversi approcci critici. Infatti secondo certi modelli alcuni testi cadono fuori da quello che considerano fantastico. La struttura qui esposta identifica inoltre un fantastico trasformativo sia sottile sia graduale secondo cui i cambiamenti dei paradigmi non sono sempre chiari o spiegabili. È importante notare che i testi elencati sopra non rappresentano una lista esaustiva di strutture dilatate in Buzzati; resta da vedere quanti altri fanno parte di tale sistema di classificazione. In ogni caso questo *corpus* di racconti è caratterizzato da un fantastico sia fisico sia culturale che ci spinge a riconsiderare e riesaminare la nostra nozione di paradigma di realtà nell'universo buzzatiano; queste considerazioni possono inoltre essere di stimolo a una discussione più ampia sulla possibile esistenza e formazione di paradigmi di realtà dilatati in altri autori della letteratura fantastica.