

Alcuni esempi di distopia ibrida Dino Buzzati, Giuseppe Berto e l'eredità degli anni Sessanta

Saverio Vita

Pubblicato: 24 gennaio 2021

Abstract

In the Sixties, science fiction finally breaks out in Italy, partially as a result of the driving force given to Urania series by Fruttero and Lucentini. Thus, even more 'traditional' writers began to venture into this genre. However, when it comes to dystopia, Italian authors – apart from a few important exceptions – systematically tend to hybridize it with fantastic, grotesque and comedy elements. In particular, love themes seem to be the constant in these hybridizations. The author of the essay aims to explore this peculiar aspect of Italian dystopia, produced by writers not strictly related to the genre, starting from two examples: *Il grande ritratto* by Dino Buzzati and *La fantarca* by Giuseppe Berto.

Negli anni Sessanta, finalmente, anche in Italia esplose la letteratura fantascientifica, in parte grazie alla spinta propulsiva data alla collana Urania da Fruttero e Lucentini. Così, anche scrittori più 'tradizionali' iniziano a cimentarsi nel genere. Tuttavia, quando si parla di distopia gli autori italiani, a parte alcune importanti eccezioni, tendono sistematicamente a ibridarla con il fantastico, il grottesco e la commedia. In particolare, i temi amorosi sembrano la costante di queste ibridazioni. L'autore del saggio si propone di sondare questo aspetto particolare della distopia italiana, prodotta da scrittori non strettamente legati al genere, a partire da due esempi: *Il grande ritratto* di Dino Buzzati e *La fantarca* di Giuseppe Berto.

Parole chiave: distopia italiana; Giuseppe Berto; Dino Buzzati; fantascienza; letteratura fantastica.

Saverio Vita: Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

✉ saverio.vita2@unibo.it

Si è occupato di eteronimia nel contesto del secondo Ottocento, in particolar modo della figura di Olindo Guerrini (al quale ha dedicato la monografia *Poeti senza museruola. Storia del Giobbe di Marco Balossardi*, 2018), e di scritture autobiografiche e testimoniali del Novecento, con un forte interesse verso la letteratura di guerra e l'opera di Giuseppe Berto. In questo contesto, ha analizzato le articolazioni della vergogna e del senso di colpa in narrazioni omodiegetiche. Nel 2018 è risultato vincitore dell'Europeana Grant Programme, col progetto [Upgrading History. Diaries from the War Front](#), dedicato ai diari dei soldati semplici della Prima guerra mondiale.

Copyright © 2021 Saverio Vita

The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Nel nostro paese la fantascienza, quando è passata tra le dita di autori affermati anche per una produzione non di genere, ha spesso subito ibridazioni di un certo peso. Le distopie classiche si presentano infatti come proiezioni angoscianti di un futuro alternativo nelle quali, tuttavia, si mantiene una forma virata di realismo: l'apocalisse prefigurata in questi testi deve apparire come una catastrofe verosimile,¹ perché «contiene l'ineliminabile richiesta etica» rivolta ai suoi lettori e alla società «di modificare il disastro annunciato».² Tuttavia, gli autori italiani hanno spesso eluso quest'ordine e la loro critica al presente si muove per altre vie, rappresentando cioè i mondi possibili in modo favolistico, fantastico, comico. Quasi a dire, si perdoni il paradosso, che l'apocalisse non sempre deve essere apocalittica.

L'alterazione del genere non si muove però dalla letteratura angloamericana, che sin dalla fine degli anni Trenta proponeva esempi di fantascienza umoristica. In Italia, la cui letteratura è periferica in questo contesto, si rilevano le provvide distorsioni che solo in periferia avvengono, ma in un modo che richiama direttamente la tradizione letteraria nazionale, dai poemi cavallereschi – Ariosto su tutti – al *conte philosophique* leopardiano.³ Soprattutto a partire dagli anni Cinquanta, fantastico, fantascienza e distopia entrano in collisione l'un l'altra in diverse modalità, con una predilezione per la commedia e per l'uso di una certa ironia raziocinante. Già durante la seconda metà degli anni Quaranta Contini, nella sua *Italie magique*,⁴ aveva contrapposto all'intellettualismo del surrealismo francese una letteratura italiana magico-surreale intrisa di humor e ironia. Con forza ancor maggiore e l'aggiornata consapevolezza degli anni Ottanta,⁵ sono stati Ghidetti e Lattarulo a individuare nella contingente pressione etico-politica del Risorgimento il punto di non ritorno dell'arte nazionale, la quale non ebbe più respiro per voli ultramondani. La sua strada altro non poteva essere che quella dell'ibridazione. La genetica di questo genere in Italia porta al suo naturale sviluppo: «la maggior parte dei racconti fantastici del nostro secolo [...] con qualche rara eccezione decli[na] verso l'allegoria, l'apologo, la fiaba», o verso il «virtuosismo intellettuale».⁶

¹ V.I. Comparato, *Utopia*, Bologna, il Mulino, 2005, p. 224: «La distopia è letterariamente sempre apocalittica».

² F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 16.

³ Questa è sicuramente la posizione di uno dei maggiori autori fantastici della nostra letteratura, Italo Calvino, che a sua volta si inserì attivamente nel dibattito critico sull'argomento. Già all'inizio degli anni Settanta Calvino, in risposta a un'inchiesta suscitata dalla pubblicazione dell'*Introduction à la littérature fantastique* di Todorov, parla in maniera esplicita di una forma di fantastico rinascimentale (*Definizioni di territori: il fantastico* [1970], in *Saggi 1945-1985*, 2 voll., a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, pp. 266-268). In seguito, quando durante gli anni Ottanta il dibattito tornò alla ribalta, Calvino si esprime in maniera più compiutamente saggistica in *Il fantastico nella letteratura italiana*, in *Saggi 1945-1985*, cit. vol. II, pp. 1672-1682. Per un'indagine più completa, cfr. S. Lazzarin, *Il punto sul fantastico italiano: 1980-2007*, «Moderna», vol. IX, n. 2, 2007, pp. 215-252 e B. Sica, *Chi ha paura del fantastico femminile?*, «Bollettino '900», 2018, 1-2.

⁴ G. Contini, *Italie magique. Contes surréels modernes*, Paris, Portes de France, 1946; ora vedi *Italia magica. Racconti surreali novecenteschi*, Torino, Einaudi, 1988.

⁵ S. Lazzarin, *Il punto sul fantastico italiano*, cit.

⁶ E. Ghidetti, L. Lattarulo, *Prefazione*, in *Notturmo italiano. Racconti fantastici del Novecento*, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. VIII-IX.

Bastano questi pochi cenni di storia letteraria per rendere difficili i natali a una letteratura distopica italiana in linea coi modelli internazionali. Volendo fare un breve sondaggio, rileviamo da un lato l'estro fantastico di scrittori come Buzzati e Calvino, dall'altro la costante influenza di «Urania» – che raggiunge il suo apice proprio negli anni Sessanta con la direzione di Fruttero e Lucentini – e ancora, le distopie pure di Alvaro, pubblicate a vent'anni di distanza l'una dall'altra,⁷ la prova landolfiana di *Cancroregina*.⁸ Gli anni Sessanta raccolgono eredità eterogenee, in quel tempo si allestisce la vera, cosciente palestra dei mondi possibili, per penne non frequentanti solitamente la letteratura di genere.

Quel che rileviamo, in prima istanza, è che le ibridazioni sono spesso impostate a partire da un tema classico come quello amoroso,⁹ che tuttavia non ha sempre condotto, nei contesti anglosassone e francofono, a esiti devianti rispetto al genere. In base alla sensibilità del singolo autore, l'amore distopico può essere tragico o comico. Vediamo da vicino alcuni casi significativi.

* * *

*Il grande ritratto*¹⁰ di Buzzati, esempio di amore tragico, inaugura il decennio fantascientifico degli scrittori 'tradizionali', ma in modo talmente connaturato al suo autore da non rappresentare una vera e propria rottura col passato. Vi sono infatti presenti i temi che lo caratterizzano – l'attesa, il mistero, quello più tardo dell'amore mal corrisposto – incorniciati in un quadro che solo per ventura appare fantascientifico e non esclusivamente fantastico: in un futuro non troppo lontano, il 1972, un gruppo di ricercatori è riuscito a creare un'enorme 'macchina pensante', in grado non solo di emulare l'azione delle sinapsi, ma di avere una personalità e, quindi, «*quel tumore fatto d'aria che però talora ci pesa addosso come se fosse piombo, l'anima*». ¹¹ Il professor Endriade, a capo dell'impresa, decide in gran segreto di dare alla macchina la personalità della defunta moglie, Laura, che a ogni modo non ricambiava pienamente il suo amore. Il tema, com'è noto, viene trattato in modo più diretto in *Un amore*,¹² con tutte le spie autobiografiche che sono ormai di pubblico dominio.

Dato che il progetto non è presentato come la questione privata di un genio, ma come un programma ministeriale di difesa – il professor Ismani viene infatti invitato a contribuire alla ricerca in un clima di segreto di Stato – l'ambientazione è da considerarsi distopica. Ne prendiamo coscienza nel momento in cui Endriade esclama in un accesso di esaltazione che, qualora dovesse tutto riuscire, «Diventiamo i padroni del mondo!». Il disegno, dunque, non è mite, tant'è vero che nella stessa pagina si fa riferimento a «quelli lì» (gli americani, i russi, i 'tartari?') che avrebbero forse intuito qualcosa, tremando all'idea che una nazione straniera possa riuscire in un'impresa che sconvolgerebbe il mondo.

⁷ C. Alvaro, *L'uomo è forte*, Milano, Bompiani, 1938 e *Belmore*, Milano, Bompiani, 1957.

⁸ T. Landolfi, *Cancroregina*, Firenze, Vallecchi, 1947.

⁹ La presenza di una coppia di amanti sarebbe un «vero e proprio luogo comune di molte distopie» (F. Muzzioli, *Scritture della catastrofe*, Roma, Meltemi, 2007, p. 104).

¹⁰ D. Buzzati, *Il grande ritratto*, Milano, Mondadori, 1960.

¹¹ Ivi, p. 96.

¹² Id., *Un amore*, Milano, Mondadori, 1963.

Questo testo non fu accolto dalla critica per diversi motivi, ma senz'altro uno di questi ha a che fare con la teoria del genere e l'orizzonte d'attesa. La fantascienza aderisce infatti a un mistero che, in certo senso, pretende una giustificazione: si parte da premesse implausibili (per esempio, che sia possibile viaggiare nello spazio passando attraverso un *wormhole*)¹³ ma si procede a controprove in linea con il metodo scientifico (si dà sin dall'inizio spiegazione su come sia possibile un *wormhole* nell'universo diegetico). Al contrario, il fantastico – sia peninsulare che europeo – pretende un *autodafé*, per cui il lettore deve accettare di vedere e sentire senza parsimonie quello che il personaggio vede e sente. Nel caso del *Grande ritratto*, invece, si pretende un continuo *autodafé* in un contesto fantascientifico: per esempio, la moglie del professor Ismani riesce d'un tratto, in modo inspiegabile, a tradurre in linguaggio articolato gli input sonori della macchina e a riconoscere la sua vecchia amica Laura. Lunghe sono le digressioni sul funzionamento del congegno, ma non si fa mai luce sul punto centrale del suo mistero e come questo possa essere compreso da un essere umano: una frizione troppo discordante. Aveva dunque ragione Giuliano Gramigna: Buzzati adotta le formule del genere e sembra che «sia rimasto infedele alla loro funzione, ma altamente fedele alla sua natura di scrittore».¹⁴ È ancora la fantasia a prevalere sulla sua penna.

Queste riflessioni si basano però su una falsa premessa: che lo scrittore abbia avuto proprio l'intenzione, magari seguendo una moda del momento, di produrre un romanzo fantascientifico; di sottoporsi cioè all'onere narrativo della controprova. Quello della macchina pensante era considerato – dal grande pubblico dell'epoca – come un tema senza alcun legame con la realtà, un'invenzione impossibile da realizzare. Insomma: fantascienza. In realtà, come si evince da due recenti lavori di Fabio Atzori,¹⁵ per Buzzati la macchina pensante era tutt'altro che un oggetto di fantasia. La prima stesura del romanzo¹⁶ risale al 1958, appena due anni dopo la realizzazione di *Adamo II*, il dispositivo progettato dal padre della cibernetica italiana, Silvio Ceccato. *Adamo II* era in grado di seguire delle attività organizzate per 'categorie mentali', e di darne segnale attraverso selettori e spie luminose. Buzzati fu entusiasta cronista di questa vicenda sulle colonne del «Corriere della Sera» e, dopo un'analisi serrata degli articoli, Atzori riesce ad affermare che la figura di Endriade è evidentemente ispirata a quella di Ceccato.¹⁷ L'identificazione, sulla quale non mi dilungo, ricorda al critico quanto sia importante sondare l'elzevirista per comprendere il romanziere, in un continuo riscontro tra realtà e fantastico.

Vi è da aggiungere però che, nella trama del romanzo, Endriade è il capo del progetto ma, almeno nella fase iniziale, è accompagnato dal geniale Aloisi. Questo personaggio, secondario perché ormai defunto al tempo del racconto, è l'ingegnere che costruisce materialmente

¹³ Ecco la [definizione del Cambridge Dictionary](#): «a special type of structure that some scientists think might exist, connecting parts of space and time that are not usually connected».

¹⁴ G. Gramigna, *s.t.*, «Settimo giorno», 23 ottobre 1960.

¹⁵ F. Atzori, *Buzzati in crisi? Rileggendo Il grande (incantesimo) ritratto*, in C. Vignali-De Poli (sous la dir. de), *Figures de la crise et crises de la Figuration dans l'œuvre de Dino Buzzati*, Chambéry, Éditions de l'Université Savoie Mont Blanc, 2018, pp. 65-82. Cfr. Inoltre F. Atzori, «Quel giorno anche la macchina dirà: "Cogito ergo sum"». *Buzzati e l'Enciclopedia della civiltà atomica*, «Studi novecenteschi», XLIV, 2017, 94, pp. 253-271.

¹⁶ Poi pubblicato a puntate su «Oggi» come *Il grande incantesimo*, un titolo che peraltro richiama più da vicino il fantastico che il fantascientifico.

¹⁷ F. Atzori, *Buzzati in crisi?*, cit., p. 77.

l'elemento chiave del dispositivo, un enorme uovo di vetro che, nei fatti, è il vero contenitore dell'anima della macchina, e sul quale Endriade non ha informazioni perché il suo segreto è sepolto con Aloisi: «Le sue carte, i suoi appunti, non siamo stati più capaci di trovarli».¹⁸ Ancora una volta, il mistero buzzatiano. Gli elementi classici del romanzo di fantascienza vengono ulteriormente elusi sulla tipizzazione del personaggio, infatti lo scienziato arruffato ed esaltato viene in questo caso sostituito da un tipo opposto: «Più giovane di me [parla Endriade]. Un genio. Tipo romantico. [...] Che bell'uomo, era. Un Sigfrido, o un angelo, sembrava».¹⁹ Com'è facile supporre, ed Endriade lo suppone, Aloisi e Laura avevano una relazione: è quindi l'amante a ricreare l'anima elettronica della donna, non il legittimo marito; un piccolo dettaglio che tuttavia genera un innesco tragico.

Ora, tornando sul piano della realtà, Ceccato aveva una formazione umanistica. Per portare avanti le sue intuizioni aveva bisogno di figure esperte in altri campi e l'ingegnere Enrico Maretti rivestì esattamente questo ruolo. Dopo uno spoglio di alcuni suoi articoli pubblicati su «Civiltà delle macchine», ancora Atzori sottolinea alcuni passi in cui si descrive il funzionamento di *Adamo III*: la nuova macchina finanziata da Euratom – e mai realizzata – sarebbe stata in grado, attraverso sensori di vario tipo, di «descrivere quanto accade in un certo ambiente».²⁰ La descrizione è assai simile a quella del funzionamento del Numero Uno, il congegno del *Grande ritratto*. Sappiamo poi che il primo elemento fondamentale di *Adamo III* sarebbe stato un sensore in grado di inviare segnali visivi alla centrale: la vista, il senso della conoscenza per eccellenza nella cultura occidentale, a disposizione di una macchina. Questi elementi ricordano molto da vicino la dicotomia dei personaggi del romanzo, tanto simili da poter dire che se Ceccato corrisponde a Endriade, Maretti può corrispondere ad Aloisi.

Questa catena di identificazioni, alla quale io aggiungo solo il tassello di Aloisi, dà quindi notevoli conferme sul versante della teoria dei generi: sebbene il *Grande ritratto* sia ambientato in un futuro prossimo, i contorni del Numero Uno appaiono non così fantascientifici agli occhi di Buzzati, e se l'Euratom avesse confermato il finanziamento, probabilmente Ceccato e Maretti sarebbero riusciti nell'intento di costruire un'enorme intelligenza artificiale. Certo, non di installarvi un'anima, ma è proprio qui che interviene il fantastico: dopotutto, in un romanzo bisogna lasciare qualcosa alla fantasia.

Detto questo, appare chiaro come la frizione prodotta a livello di teoria dei generi, di cui ho parlato più su, sia fondata su un equivoco, difficilmente giustificabile in ogni caso. Quel che qui però interessa è vedere come le prime prove di distopie ibridate, in questo caso col fantastico, debbano superare diversi sgambetti in Italia prima di ottenere un'affermazione più seria.

* * *

Diverso il caso delle *Cosmicomiche*, pubblicate come *Il grande ritratto* a puntate, pochi anni dopo, e poi in volume nel 1965.²¹ Anche Calvino non appare scostarsi dalla sua consueta postura autoriale, ma l'approccio a una scienza impossibile e assurda non svilisce la sua teoria del

¹⁸ D. Buzzati, *Il grande ritratto*, cit., p. 113.

¹⁹ Ivi, p. 112.

²⁰ E. Maretti, *Adamo II*, «Civiltà delle macchine», 1956, p. 31 n. 3.

²¹ I. Calvino, *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.

fantastico:²² nessun equivoco, qui si dà sempre una conferma ‘scientifica’. Data per vera una premessa reale o immaginaria – messa in chiaro in termini rigorosamente tecnici nelle rubriche che precedono ogni racconto – il resto delle vicende si muove di conseguenza. Gli amori assurdi provati da Qfwfq – perché, sia chiaro, si tratta ancora una volta di amore – sono tanto impossibili quanto terreni, e si alternano tra la commedia, il grottesco e il tragico. La commistione di generi, in teoria, è dunque salva e ben congegnata.

Volendo però concentrarci sull’aspetto comico di queste ibridazioni, gli esempi più influenti di quegli anni sono offerti dal cinema. Nel 1958 Peter George pubblica *Red Alert*,²³ un romanzo fantapolitico senza alcuna ombra di elementi comici: sarà Kubrik a inserirli nel 1963, terribilmente, nel suo *Dottor Stranamore*,²⁴ in cui tuttavia la tematica amorosa non viene trattata. L’Italia, dal canto suo, aveva già prodotto opere cinematografiche di genere fantascientifico e comico: *Un matrimonio interplanetario*, cortometraggio del 1910 firmato da Yambo (Enrico Novelli), apre lo schermo alla fantascienza italiana in modo peculiare, ancora una volta sotto l’egida della relazione amorosa.

Non è questa la sede per sondare i cinquant’anni di storia che separano questo esordio dal quarto lungometraggio di Elio Petri, sul quale ci soffermiamo perché uscito nell’anno di grazia del cinema fantascientifico italiano, il 1965, che cade appunto nell’arco temporale di cui si occupa questo saggio. Il regista, anche sotto la pressione della produzione, rilegge un racconto di Robert Sheckley nella chiave della commedia all’italiana: il risultato è *La decima vittima*. Seguendo forse l’uso pasoliniano di scegliere attori/maschera per i suoi lavori, Petri ingaggiò Marcello Mastroianni e Anita Ekberg, che solo cinque anni prima avevano recitato nella *Dolce vita* divenendo nell’immaginario collettivo la coppia per eccellenza. La *liaison* tra i due ha come sfondo un’ambiente futurista e una società controllata in modo deteriore: in parole povere, una distopia.

Sheckley racconta un mondo in cui, dopo una Quarta guerra mondiale, l’assassinio è legalizzato se praticato nel contesto della Grande Caccia, un programma che assegna a ogni partecipante, a rotazione, il ruolo del carnefice o della vittima. Nello specifico, Stanton deve uccidere Janet-Marie, che però riesce a eliminare il suo assassino con l’inganno. Nella pellicola si rovesciano i ruoli e la trama: Caroline deve uccidere Marcello, e cerca realmente di farlo, ma il lieto fine rende vana sia la tensione distopica del racconto originale che il disegno del regista, il quale, con diversi segnali nella messa in scena, rende tuttavia evidente la sua prima intenzione di muovere una critica feroce alla violenza nella società contemporanea. La produzione di Carlo Ponti, come confessa il regista in un’intervista,²⁵ ha imposto la decisa virata di genere per esigenze di mercato.

²² Proprio in quei mesi il *conte philosophique* e la nuova cosmogonia si alternano sulla scrivania dell’autore all’interesse attivo per il poema ariostesco: nel 1966 Calvino firmò un’introduzione all’*Orlando furioso* e, pochi anni dopo, pubblicò la sua guida alla lettura del poema.

²³ P. George, *Red Alert*, London, Boardman, 1958.

²⁴ Il libro di George verrà pubblicato l’anno seguente in Italia: P. George, *Il dottor Stranamore ovvero: come ho imparato a non preoccuparmi e ad amare la bomba*, trad. it. di R. Rambelli, Milano, Bompiani, 1964.

²⁵ Petri difende l’ultimo film e ne annuncia altri due esplosivi, «Stampa Sera», 27 febbraio 1967.

L'esperienza di Petri, dunque, fa luce sulle richieste del pubblico dell'epoca, confermate in ogni caso anche dalle trame e dalle copertine della letteratura di consumo coeva:²⁶ il rapporto tra uomo e donna – non ci giunge notizia di altre articolazioni di genere – è la cartina al tornasole per misurare quanto, in un futuro possibile, l'essere umano possa realmente cambiare.

* * *

Un altro scrittore non di genere, che si autodefinisce autore 'romantico', è Giuseppe Berto, che nel 1965 si provò sul campo della distopia più evidentemente sentimentale con *La fantarca*.²⁷ Si tratta, come nel caso del *Grande ritratto*, di un evidente *flop*. Ma se quest'ultimo è un testo chiaramente buzzatiano, il romanzo di Berto sembra allontanarsi dalle prove precedenti. Eppure, è interessante sondare fino in fondo questo testo che, nella sua differenza, nasconde diversi indizi sulla letteratura bertiana.

La fantarca non riuscì a sfruttare la clamorosa scia di vendite del *Male oscuro*,²⁸ ma l'autore aveva immaginato un diverso destino editoriale: impaurito dalla propria situazione economica, revisionò il testo, nato come copione radiofonica,²⁹ per dargli la forma del romanzo breve, dopo che il manoscritto del *Male oscuro* fu rifiutato da Natalia Ginzburg e Niccolò Gallo.³⁰ La pubblicazione fu quindi avviata in linea con le esigenze del pubblico coevo, chiaramente a scopo di lucro.³¹ La trama è estremamente leggera: in un futuro lontano il mondo è separato in due Blocchi contrapposti, tanto avanzati tecnologicamente da aver perfino colonizzato Saturno, ma la questione meridionale non si è ancora esaurita. Così le Macchine Superiori, che controllano il pianeta al posto degli uomini, decidono di risolvere *cosmicomicamente* il problema, spedendo tutti i «terrori»³² su Saturno a bordo di un'astronave sgangherata, la *Speranza N. 5*. Quando questi raggiungono una certa distanza dalla Terra, scoppia una guerra magnetica che distrugge ogni forma di vita sul pianeta. A questo punto i «terrori» decidono di tornare nello stesso luogo da cui sono partiti, la Calabria, divenendo di fatto i progenitori di una nuova civiltà. Protagonisti indiscussi: il comandante Don Ciccio e la sua assistente, la signorina

²⁶ La sessualizzazione delle trame fantascientifiche in Italia è evidentemente il propellente che fa esplodere il genere. Il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica di Bologna ha da poco reso accessibile il [Fondo Luigi Bernardi](#), a partire dal quale gli studiosi possono approfondire anche questo tipo di ricerca.

²⁷ G. Berto, *La fantarca*, Milano, Rizzoli, 1965.

²⁸ Id., *Il male oscuro*, Milano, Rizzoli, 1964. *Il male oscuro* vendette circa 130.000 copie, mentre *La fantarca* si fermò a una sola stampa di 6000 esemplari. Cfr. E. Violo, *La fortuna editoriale e di pubblico di Berto*, in E. Artico, L. Lepri, *Giuseppe Berto. La sua opera, il suo tempo*, Venezia-Firenze, Marsilio-Olschki, 1989, pp. 291-292.

²⁹ Il cui titolo originale era *I terrori vanno in cielo*. Cfr. D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 262.

³⁰ C. Piancastelli, *Giuseppe Berto*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 6.

³¹ Dario Biagi raccoglie un'ulteriore testimonianza in un'intervista del 1978. Cfr. D. Biagi, *Vita scandalosa di Giuseppe Berto*, cit., p. 259.

³² Pur cedendo immancabilmente alla tentazione del politicamente scorretto, Berto usa la parola 'terrone' solo in senso comico. I personaggi descritti all'interno del romanzo sono ispirati ai suoi amici e conoscenti di Capo Vaticano, luogo in cui, al tempo, passava praticamente nove mesi l'anno. Eppure, credo che la utilizzi anche in senso polemico, nei confronti però della comunità: 'terrone', nonostante siano passati secoli, sembra essere una parola ancora nell'uso comune in un mondo comandato da macchine, nel quale la questione meridionale non è stata ancora risolta.

Esterina, che dopo varie resistenze da parte di lui convolano a nozze poco prima di un possibile atterraggio catastrofico.

L'argomento delle esplorazioni spaziali non entra all'improvviso nell'universo bertiano: alla fine degli anni Cinquanta, due anni dopo l'inizio delle imprese cosmiche inaugurate dal lancio del primo Sputnik, Berto pubblicò un racconto intitolato *La conquista dello spazio*.³³ Dopo una revisione, il testo sarebbe stato ristampato nel 1965 sulla *Selezione dal Reader's Digest* e avrebbe avuto come titolo *La Luna è nostra*.³⁴ Anche in questo caso si tratta di una storia leggera: un giornalista mandato in missione in Calabria si trova in difficoltà perché la sua automobile subisce un guasto e, giunto a Castrovillari, incontra il meccanico Febo Còrtore. Il personaggio, stralunata personificazione di Don Chisciotte, lo aiuta e condivide con lui il suo incredibile progetto: la costruzione di una sgangherata astronave artigianale, chiamata appunto *Dulcinea*, che lo avrebbe condotto sulla luna. Anche in questo caso leggiamo una commistione di generi, stavolta tra la fantascienza e la commedia grottesco-cavalleresca, in un quadro in cui i mulini a vento si trasformano in radiazioni spaziali. Il modello ariostesco sopravvive, dunque.

Tornando al romanzo, *La fantarca* si distingue da una certa produzione bertiana per diverse sue peculiarità mai veramente sondate. In primo luogo, Berto qui rende finalmente nitido il proprio legame con la sfera del visivo: nella prima edizione del 1965 sono infatti contenute dodici tavole illustrate dal poliedrico Herbert Pagani. Purtroppo, le stesse tavole sono spesso inserite in luoghi del testo inappropriati, in pagine troppo lontane dalle scene che si propongono di descrivere, tanto da generare nel lettore una certa confusione.

L'anno successivo alla pubblicazione, Roman Vlad ne trasse una moderna opera buffa, prodotta dalla Rai e diretta da Vittorio Cottafavi. Un tema fantascientifico, quindi, messo in scena attraverso una forma musicale tradizionale, ibridata a sua volta con elementi che vanno dal folklore alla dodecafonia,³⁵ sulla falsariga di ciò che lo stesso Berto ha realizzato a livello di genere letterario: quando scorriamo le pagine della *Fantarca* ci troviamo infatti di fronte a un testo ibrido.

Come sostiene Maria Luisa Spaziani, curatrice di una seconda edizione per le scuole medie, si ritrova «la suggestione della fantascienza che in questi anni ci ha quasi stancati tanto si è fatta genere di consumo, ma che qui si riscatta, oltretutto, per un sapore di vecchiotto e di anacronistico».³⁶ Il tono di questo libro è infatti favolistico sin dall'*incipit*: «Una volta, tanti anni fa, ma tanti quanti non potete nemmeno immaginare giacché forse si trattava addirittura d'un

³³ G. Berto, *La conquista dello spazio*, «L'illustrazione italiana», aprile 1959, pp. 81-88.

³⁴ Id., *La luna è nostra*, in *Racconti italiani 1966*, Milano, Selezione dal Reader's Digest, 1965. Poi pubblicato in Id., *Tutti i racconti*, Milano, Rizzoli, 2012, pp. 481-498. Tuttavia, il testo pubblicato nel 2012 deve aver goduto di un'ultima campagna di revisioni nel 1969, dato che in apertura si menziona la missione Apollo 10, avvenuta tra il 18 e il 26 maggio di quell'anno, e si commentano le intenzioni della Nasa di programmare un prossimo allunaggio il quale, com'è noto, avvenne il 20 luglio. In chiusura, tuttavia, si cita Neil Armstrong come uomo sulla luna, in modo tale da far percepire che il finale del racconto è successivo, appunto, al 20 luglio.

³⁵ Nell'[introduzione](#) televisiva alla prima trasmissione, lo stesso Roman Vlad afferma: «Perché ho scelto proprio questo soggetto? Perché mi sembrava, ad un tempo, attuale, modernissimo e antico. Lieve e senza pretese. [...] Perché esso mi offriva l'occasione di usare, accanto ai più moderni mezzi dodecafonic, elettronici, seriali e concreti, anche questa genuina tematica popolare italiana».

³⁶ M.L. Spaziani, *Introduzione*, in G. Berto, *La fantarca*, Milano, Rizzoli, 1968, p. 13.

altro ritorno storico, c'era una vecchia astronave, così vecchia, poverina, che era piena di rabberciature e di pecette».³⁷

Al di là del chiaro riferimento al Vico della *Scienza nuova*, che verrà richiamato – con chiusura circolare – al termine della narrazione, Berto qui fa uso del tipico avvio della letteratura per l'infanzia. La storia raccontata non è però una favola pura, ma una rappresentazione sorridente di un terribile mondo distopico. Berto ama rovesciare le convenzioni, perciò il tono favolistico dell'apertura viene portato alle sue conseguenze ultime: una distopia a lieto fine,³⁸ che prende forma a partire dalle speculazioni vichiane. La letizia che si respira nella chiusa della *Fantarca* è astorica, favolistica appunto: i sopravvissuti all'atterraggio iniziano a danzare festosamente su una melodia popolare, non appena venuti fuori dalla navicella futuristica.

Anche *Oh, Serafina!*, non a caso sottotitolato *Fiaba di ecologia, di manicomio e d'amore*, si chiude sui medesimi toni:

Dal carro scesero anche Serafina, il piccolo Giuseppe, e la vecchia signora Rosa, e insieme ad Augusto Secondo improvvisarono, tenendosi per mano, una danza di gioia, come quelle che gli antichi facevano in celebrazione della natura. Erano, evidentemente, felici e contenti, e da allora in poi lo furono per sempre.³⁹

Su questa seconda danza di gioia vi è da fare una considerazione. Nel 1969 esce per Adelphi *La pentola dell'oro* di James Stephens, lo scrittore irlandese che Joyce ritenne l'unico in grado di concludere il suo *Finnegans Wake*, qualora lui stesso fosse venuto meno. Probabilmente Berto, venendo a conoscenza di questo aneddoto riguardante l'autore che più di tutti è stato citato – a torto – come modello di stile del *Male oscuro*, si è interessato al libro e lo ha certamente consultato, dato che pone in epigrafe a uno dei suoi volumi più contestati, *Modesta proposta per prevenire*,⁴⁰ un suo estratto: «Non è possibile che la meta ultima sia l'allegria, la musica e una danza di gioia?».⁴¹

La *Modesta proposta* viene pubblicata nel 1971, due anni prima di *Oh, Serafina!*. L'opera di Stephens, tuttavia, serve soltanto a confermare un'immagine già presente in Berto, dato che nella *Fantarca* la scena di danza è del tutto autonoma, connessa più che altro alla tradizione della fiaba.

* * *

Un ulteriore dispositivo letterario fuori contesto, per una distopia che si connette direttamente alla Seconda guerra mondiale, è l'ironia, spesso portata dall'autore alle soglie della vera e propria comicità. A ogni modo, l'ironia in Berto è usata in modo sistematico come mezzo

³⁷ Ivi, p. 17.

³⁸ Muzzioli (*Scritture della catastrofe*, cit., pp. 21 e 31) costruisce, attraverso il quadrato di Greimas, una tassonomia di riferimento per il genere. Se la seguissimo, potremmo definire *La fantarca* come una «Non-Distopia», complementare all'Utopia per via del suo lieto fine. In una seconda classificazione, in cui si contrappongono la «distopia seria» e quella «umoristica», il critico individua almeno due vie di mezzo: la distopia «ambigua» e quella «allegorica». Volendo però seguire le indicazioni del loro stesso autore, le griglie teoriche sono da usare con «prudenza e discrezione».

³⁹ G. Berto, *Oh, Serafina! Fiaba di ecologia, di manicomio e d'amore*, Milano, Rusconi, 1973, p. 157.

⁴⁰ Id., *Modesta proposta per prevenire*, Milano, Rizzoli, 1971.

⁴¹ J. Stephens, *The crock of gold*, London, Macmillan and Co., 1912 (trad. it. *La pentola dell'oro*, Milano, Adelphi, 1969).

catartico, è una figura in commercio attivo con la propria autobiografia. Pertanto, nella *Fantarca* se ne fa uso proprio *a causa* delle connessioni con la guerra: lo scrittore partecipò infatti al conflitto come volontario e, dopo la cattura in Nordafrica, fu prigioniero degli americani nel campo texano di Hereford. L'insieme di queste vicende costituisce un nucleo costantemente tematizzato in tutta l'opera, anche nei luoghi meno evidenti.

Nel corso di questa fiaba distopica Berto lascia una serie di riferimenti alla guerra molto facili da individuare, inseriti nel testo sia attraverso la tecnica dello straniamento che in forma diretta. La presenza dell'«Alto Muro» si rifà al primo caso: si tratta dell'estensione del muro di Berlino del quale, col passare dei secoli, si è dimenticata l'utilità, e che si è ormai allungato ben oltre la cortina di ferro, fino a costituire una sorta di enorme meridiano:

Perché mai dovesse chiamarsi Alto Muro quella faccenda che non era certo fatta di mattoni o altro materiale edilizio, nessuno sapeva. Cose tramandate dagli avi, dicevano, e in effetti le Autorità [...] erano sì può dire morbosamente attaccate alle tradizioni specie se, come nella fattispecie, erano nel frattempo diventate così oscure che non ci si capiva più niente. Tutti continuavano a chiamare Alto Muro quella cosa che, essendo costituita da costosissimi e micidiali raggi gammaiota di tipo incrociato, avrebbe dovuto ben più propriamente essere chiamata Barriera, [...] che per esempio tagliava nel giusto mezzo una città popolosa e industrie come Berlino, nel Brandeburgo, ma ciò sembrava necessario, anzi secondo certi studiosi clandestini era addirittura connesso con l'essenza stessa dell'Alto Muro.⁴²

In questo terribile futuro si è perso perfino il senso stesso della divisione, «dal momento che la gente da una parte e dall'altra faceva le stesse cose nello stesso identico modo [...] e soprattutto aveva la medesima forma di governo [...] affidata [...] alle Macchine Superiori».⁴³ È un mondo senza cultura politica, in cui il concetto stesso di ideologia sembra estinto: tematica cara a Berto proprio in quei mesi, dato che la pubblicazione della *Fantarca* coincide con il periodo in cui l'autore avrebbe revisionato alcuni suoi elzeviri per unirli nel volume *Elogio della vanità*,⁴⁴ lungo commento al *vanitas vanitatum et omnia vanitas* pubblicato solo in anni recenti.

A dispetto di queste premesse, nel decimo capitolo⁴⁵ i personaggi litigano durante una discussione fondamentalmente ideologico-politica su chi debba prendere il comando:⁴⁶ in questo caso sembra che Berto voglia rievocare la temperatura delle discussioni tra lui e i suoi compagni di prigionia a Hereford. L'idea non è peregrina, perché l'autore si riferisce spesso nel testo alla cittadina texana, stavolta senza l'ausilio della tecnica dello straniamento, ma in modo più esplicito. Don Ciccio, prima di partire, deve entrare in contatto con la «Centrale Generale dei Movimenti nel Sistema di Amarillo» per chiedere le necessarie autorizzazioni: Amarillo è la città più grande nelle vicinanze di Hereford, infatti l'«Amarillo Daily News» era il giornale di riferimento degli internati, sul quale l'autore lesse della caduta di Mussolini.⁴⁷ Il riferimento alla centrale – che equivale nel racconto a una sorta di Pentagono del Primo Blocco – è da qui in poi costante ma sintetico, almeno fino al momento in cui, prima di rischiare

⁴² G. Berto, *La fantarca*, cit., pp. 23-24.

⁴³ Ivi, pp. 24-25.

⁴⁴ Id., *Elogio della vanità. Ovvero vediamo un po' come siamo combinati malamente*, Lamezia Terme, Settecolori, 2013.

⁴⁵ Id., *La fantarca*, cit., pp. 77-92.

⁴⁶ Una discussione paradossale, perché basata sul valore della democrazia ma in un contesto totalitario.

⁴⁷ G. Berto, *25 luglio nel Texas*, in *Tutti i racconti*, cit., pp. 474-480: 480 (già in «Europa», 25 luglio 1965).

l'atterraggio di fortuna, Don Ciccio non decide di fare un giro intorno al mondo⁴⁸ per festeggiare le sue nozze con la signorina Esterina:

Ed ecco, un piccolo punto nell'immensità della prateria, Amarillo. [...]. La Centrale Generale dei Movimenti nel Sistema, naturalmente, non era in città, ma qualche decina di chilometri lontano, in un terreno che al tempo della Seconda Guerra Mondiale del Secolo Ventesimo era stato acquistato dal Governo Federale degli Stati Uniti per farne un campo per prigionieri, il famoso campo per prigionieri di Hereford, Texas, che poi, con successive trasformazioni e miglioramenti, era diventato la più grande centrale del Primo Blocco.⁴⁹

Nel desiderio di citare direttamente il proprio luogo di detenzione, Berto sembra non accorgersi di entrare in contraddizione: la Storia avrebbe dovuto cancellare le motivazioni della divisione tra Blocchi, ma in questo caso viene citata espressamente la Seconda guerra mondiale. Tuttavia, la trama ruota sempre intorno al tema della prigionia poiché, per i «terroristi» imbarcati forzatamente sulla *Speranza N. 5*, Saturno ha proprio l'aria di un luogo di detenzione. Berto li ammassa nella «stiva A» in cui la temperatura «oscillava tra i 60 e i 63 gradi centigradi»,⁵⁰ e l'immagine sembra rievocare proprio la stiva della Santa Rosa, la nave sulla quale l'autore raggiunse gli Stati Uniti come prigioniero: «Ci avevano ficcati nella stiva D, un camerone pieno di cuccette che dava l'impressione d'essere situato ad una profondità incredibile dentro la nave, tant'è vero che vi mancava l'aria e vi faceva caldo come in prossimità dell'inferno».⁵¹ Il vizio autobiografico di Berto si annida nei testi più impensabili e *La fantarca*, nonostante le sue caratteristiche di genere, sembra non essere esente dalla rievocazione del passato.

Un altro esempio di questa postura è rintracciabile nel trattamento del tema dell'emarginazione: nei romanzi si ripercorre in modi differenti (i problemi familiari, il suo essere veneziano di terraferma, la prima adesione – poi ripudiata – al fascismo) e avrebbe poi trovato la migliore espressione nel sogno della libreria Rossetti, grumo centrale del *Male oscuro*.⁵² Il tema trova spazio anche nella *Fantarca*, per il fatto che il capitano Don Ciccio è costantemente malvisto dai suoi diretti sottoposti. In una descrizione dei dipendenti del Reparto Statistico⁵³ si stagliano

⁴⁸ Gaetano Tumiati ci rivela, in uno speciale televisivo Rai del 1990 intitolato *Raccontare l'uomo*, il modo in cui Berto fantasticava a Hereford: «Ricordo che Bepi Berto, quando non scriveva, studiava la geografia: testimonianza del suo spirito d'evasione, di orizzonti sempre più larghi. Sapeva a memoria tutti gli Stati americani, i cinquanta Stati della Confederazione Americana. Sapeva tutte le capitali, sapeva le distanze, sapeva la produzione minerale, vegetale... e annotava tutto con diligenza in un quaderno spesso, che era diventato un piccolo atlante geografico, i suoi sogni in giro per un mondo che non potevamo visitare perché c'era il reticolato» (Teche Rai, F00148; in onda il 9 aprile del 1990 su Rai Tre, a cura di E. Bartolini, C. Montanaro).

⁴⁹ G. Berto, *La fantarca*, cit., p. 138.

⁵⁰ Ivi, p. 54.

⁵¹ Id., *25 luglio nel Texas*, cit., p. 475. Cfr. inoltre G. Tumiati, *Prigionieri nel Texas*, Milano, Mursia, 1985, p. 27.

⁵² S. Vita, *Rimozione freudiana e riemersione letteraria nel Male Oscuro di Giuseppe Berto: il sogno della libreria Rossetti*, «Studi novecenteschi», XXXIX, 2012, 84, pp. 399-414.

⁵³ «Il Comandante, poveretto, era molto depresso [...] specie quando sentiva il Capitano Lopresti che ai suoi dipendenti diretti – tutti terroristi ma provenienti dall'astroporto di Parigi – parlava in francese, lingua che egli ignorava del tutto. [...] Era gente piena d'arie, pronta a criticare e a brontolare se le cose non andavano come loro pretendevano. Peggio ancora quelli del Reparto Statistico, i quali, per il solo fatto che avevano a che fare con la propaganda, si ritenevano superiori agli altri e non soggetti a disciplina» (G. Berto, *La fantarca*, cit., pp. 47-48).

i profili dei retorici fascisti della prima ora con cui Berto convisse in Nordafrica e ben descritti in *Guerra in camicia nera*.⁵⁴

* * *

Ma in questo testo non ci si limita ad attingere da un'autobiografia: *La fantarca* è infatti costruita, con differente ironia, su alcuni rimandi intertestuali. Il primo, dichiarato segnale di tale intertestualità è condensato nel titolo: la 'fantarca', sulla quale vengono imbarcati sia uomini che animali, è ovviamente connessa con l'episodio biblico,⁵⁵ come si evince anche dalle [illu-
strazioni](#). Nel finale del libro troviamo un'ulteriore occorrenza: una volta atterrati, Don Ciccio afferra un ramoscello di mandorlo e uno d'olivo, ma questi si spezzano immediatamente al contatto con la sua mano. La guerra magnetica sembra avere distrutto la vita vegetale su tutto il pianeta. È il momento in cui non una colomba, come nel racconto biblico, ma una coppia di gazze fa il suo salvifico ingresso in scena:

Stava già sul punto di abbandonarsi alla più nera disperazione, quando udì un gracchiare nel cielo. [...]. Il Comandante seguì con ansia *il volo degli uccelli*, aspettò che essi [...] si posassero *sulla testa di Serafino*, e poi corse a guardare cosa mai avesse nel becco Pasqualino: era *un ramoscello d'olivo verde, fresco, appena nato*. Il Comandante inviò un pensiero di ringraziamento alla *Provvidenza*.⁵⁶

In questa breve parodia si nascondono alcuni riferimenti, che per esigenze di leggibilità ho enfatizzato con i corsivi. Il primo di essi riguarda il volo degli uccelli. La navicella infatti atterra a Capo Vaticano, luogo che i romani – Berto lo sapeva⁵⁷ – in un passato remoto hanno consacrato ai vaticini, ovvero alla pratica di scrutare il cielo per vedervi i segni del futuro: anche Don Ciccio legge, nelle traiettorie degli uccelli, il proprio destino. A seguire, la citazione del ramoscello d'olivo dà compimento alla citazione biblica accennata nel titolo, sulla quale non è necessario dilungarsi.

Ciò che invece risulta di particolare interesse è che gli uccelli in questione vadano a posarsi sulla testa di un personaggio secondario, Serafino. I serafini – come affermato in diversi luoghi della tradizione cristiana – costituiscono l'ordine angelico più alto e quindi più vicino a Dio. Questo il motivo per cui Berto dà il nome di Serafina, ragazza dotata di bellezza e bontà angeliche, alla protagonista femminile del suo penultimo romanzo. Proprio in *Oh, Serafina!* troviamo la connessione intertestuale che cercavamo: Augusto Secondo, di lei innamorato, è infatti in grado di parlare con gli uccelli che spesso si posano in stormo sulla sua figura. Nella *Fantarca*, l'atterraggio della gazza Pasqualino sul capo di Serafino anticipa quindi un'immagine

⁵⁴ Id., *Guerra in camicia nera*, Milano, Garzanti, 1955.

⁵⁵ «A guardarla faceva venire in mente, più che altro, l'Arca di Noè»; «Per fortuna, a bordo c'è un po' di ogni specie, come nell'Arca di Noè. Chi l'avrebbe mai detto? Io pensavo, vedendo salire sull'astronave tutti quegli animali: guarda un po' che gente balorda, in piena epoca spaziale, ancora con le capre e coi maiali. Un ragazzo aveva perfino [...] una gazza» (Id., *La fantarca*, cit., pp. 8 e 120).

⁵⁶ Ivi, pp. 162-163 (miei i corsivi).

⁵⁷ Berto, nel corso degli anni, scrisse diversi articoli sul Mezzogiorno e, in particolare, sulla Calabria tirrenica. Oggi questi testi sono raccolti nel volume *Il mare dove nascono i miti*, Vibo Valentia, Monteleone, 2003, e coprono un arco cronologico che va dal 1948 al 1976.

che Berto avrebbe ulteriormente sviluppato in seguito, nel suo secondo e ultimo romanzo-fiaba.

L'ultimo rimando intertestuale riguarda la letteratura del passato più prossimo. Nella parola 'provvidenza' si nasconde infatti una suggestione forse manzoniana – l'autore si rivolge spesso e ironicamente ai suoi «venticinquemila lettori»⁵⁸ – ma più che altro verghiana: la *Speranza N. 5* è quasi una riedizione futuristica della *Provvidenza*. Nel giugno del 1965, anno di uscita della *Fantarca*, Berto aveva appena pubblicato *L'inconsapevole approccio*, nel quale citava Svevo e Verga come i modelli che la sua generazione avrebbe dovuto avere e mai ha avuto.⁵⁹ L'influenza dei *Malavoglia* è resa palese sin dalle prime pagine: tra i deportati meridionali, i quali sembrano aver mantenuto le usanze tipiche delle civiltà contadine, c'è anche Massaro Vincenzo Lotorto da Coccorinello, che su Saturno porta un sacco di lupini, «perché i lupini gli piacevano moltissimo e pensava di seminarne un campo intero».⁶⁰

Accanto alla figura di Verga ho menzionato quella di Svevo, e non senza motivo. Anche nel caso della *Fantarca* – come già era stato per il *Male oscuro*, ma in modo assai diverso – Svevo rappresenta un modello per Berto. Dopo un'attenta analisi degli elzeviri pubblicati sul «Carlino» nel periodo di composizione dell'opera maggiore, ci si sofferma quasi immediatamente su un articolo che ha come argomento, ancora una volta, la conquista dello spazio, redatto con ogni evidenza nel periodo di stesura dei due romanzi. Nel pezzo in questione, Berto commenta la missione Vostok 6, che consegnò alla Storia la sua comandante: Valentina Tereškova, prima donna nello spazio.⁶¹ Ma prima di parlare in modo più diffuso dell'argomento, Berto pone alcune premesse. Prima di tutto confessa ai suoi lettori la propria prevenzione nei confronti delle missioni spaziali («l'umanità ha sempre avuto i suoi eroi in Prometeo, Icaro, Ulisse, però nello stesso tempo li ha rigorosamente puniti»),⁶² sostenendo che gli scienziati, andando a tentoni, «finiranno per provocare [...] una colossale e conclusiva catastrofe».⁶³ Dopo queste affermazioni l'autore sostiene che Italo Svevo, nel finale della *Coscienza di Zeno*, avesse già previsto tutto questo, e cita per intero il finale del romanzo:

Quando i gas velenosi non basteranno più, un uomo fatto come tutti gli altri, nel segreto di una stanza di questo mondo, inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli. Ed un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie.⁶⁴

⁵⁸ Spaziani individua la citazione nella sua introduzione. L'autore vuole richiamare, attraverso un rovesciamento ironico, i soli venticinque lettori ai quali parla direttamente Manzoni all'inizio del suo romanzo. L'appello ai lettori, a ogni modo, ricorre lungo tutta l'opera.

⁵⁹ G. Berto, *L'inconsapevole approccio e Le opere di Dio*, Milano, Nuova Accademia, 1965, p. 18

⁶⁰ Id., *La fantarca*, cit., p. 8.

⁶¹ La missione Vostok 6 aveva in programma un ricongiungimento di due capsule in orbita, abitate rispettivamente da Valentina Tereškova e Valerij Fëdorovič Bykovskij. Solo questo ipotetico *rendez-vous* cosmico, con tutte le suggestioni romantiche del caso, ha avvicinato l'autore al tema dello spazio. Cfr. G. Berto, *Valentina*, in *Soprappensieri. Tutti gli articoli (1962-1971)*, Torino, Aragno, 2010, pp. 87-88, già in «Il Resto del Carlino», 25 giugno 1963.

⁶² Ivi, p.86.

⁶³ Ivi.

⁶⁴ I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, Torino, Einaudi, 1987, p. 442.

Il riferimento non si esaurisce qui. Infatti, Berto così commenta il passo sveviano:

Fosse vissuto, come noi, negli anni dei bussolotti in giro per lo spazio, Svevo forse avrebbe un po' variato il finale del suo libro, cioè avrebbe collocato il nostro simile «degli altri un po' più ammalato» a bordo di un'astronave, con la quale dopo essersi goduto *gli effetti visivi della disintegrazione della terra*, si sarebbe messo in viaggio per continuare su di un altro pianeta la storia dell'uomo, dei suoi parassiti e delle sue malattie.⁶⁵

Com'è chiaro, siamo di fronte a un'anticipazione di ciò che accadrà nella *Fantarca*, che solo adesso riusciamo a interpretare come scrittura di ispirazione in parte sveviana. Entrando nei particolari testuali troviamo ulteriori conferme: gli «effetti visivi della disintegrazione della terra» corrispondono, nel romanzo pubblicato due anni dopo, all'effetto dello scontro tra le onde magnetiche con le quali i due Blocchi si combattono fino alla catastrofe finale: «Le due linee finirono per scontrarsi sul 140° grado meridiano del Secondo Blocco, e ci fu un fantastico ribollire di luce, come milioni e milioni di fuochi d'artificio fatti scoppiare insieme»;⁶⁶ «Fuochi d'artificio come terribili eruzioni di vulcani, sollevandosi in lingue di luce fin quasi all'altezza dell'astronave».⁶⁷

L'unica differenza rispetto all'immagine del 1963 è che gli uomini non continuano la storia dell'umanità su un altro pianeta: al contrario, il gruppo di deportati si salva dalla catastrofe e, con coraggio e fortuna, torna sulla Terra per dare inizio a una nuova civiltà.

Quest'ultimo tema, la nascita di una nuova civiltà dopo la distruzione, costituisce l'ultimo riferimento intertestuale: quello a Giambattista Vico e alla sua teoria dei corsi e ricorsi storici, messo in evidenza sin dalle prime battute. Tuttavia, Berto pensa bene di rendere più chiaro il riferimento all'autore citandolo direttamente nelle fasi conclusive del libro.⁶⁸ La scena vede Don Ciccio alla cabina di comando, alla ricerca di un buon punto dove atterrare, e la voce narrante ne riporta così i pensieri:

Qui il panorama era un po' monotono e Don Ciccio ne approfittò per esporre un suo pensiero, a dire il vero originale solo fino a un certo punto, in cui rifacendosi magari senza saperlo alla teoria dei corsi e ricorsi elaborata qualche secolo prima da un terrone chiamato Giambattista Vico, o addirittura alla concezione greca dell'eterno ritorno cosmico – e a pensarci bene pure i greci antichi erano un po' terroni e viceversa – egli veniva a sostenere che probabilmente anche in remote epoche passate l'umanità aveva raggiunto un'altissima efficienza tecnica – i famosi corsi vichiani della civiltà, con la differenza che ciò che il filosofo napoletano considerava civiltà era al contrario barbarie – la qual cosa l'aveva fatalmente condotta alla distruzione, ma qualcuno s'era fortunatamente salvato e aveva ripreso a lavorare e procreare – ricorso della barbarie, secondo Vico, ma in realtà epoca di civile progresso – producendo in chissà quanti millenni di fatiche una civiltà fortemente specializzata nel campo distruttivo, la quale ad un certo punto s'era infatti autodistrutta, ma qualcuno s'era salvato, e avanti di questo passo.⁶⁹

⁶⁵ G. Berto, *Valentina*, cit., p. 87 (mio il corsivo).

⁶⁶ Id., *La fantarca*, cit., p. 66.

⁶⁷ Ivi, pp. 72-73.

⁶⁸ La citazione diretta di testi saggistici avrebbe poi costituito uno dei perni della *Passione secondo noi stessi* e *La gloria*, i due lavori in cui Berto ripercorre da un punto di vista alternativo la storia di Giuda Iscariota.

⁶⁹ Ivi, pp. 142-143.

Il comandante si interroga se valga la pena ricostruire una civiltà se quest'ultima è destinata a perire, ma con ironia Berto risolve il problema: Don Ciccio si è appena sposato con Esterina, non vale la pena farlo morire tanto presto.

Nell'elzeviro dedicato a Valentina Tereškova, l'autore parlava della propria diffidenza nei confronti delle ambiziose imprese spaziali, adducendo tra i tanti esempi infausti quello dell'ebbrezza di Icaro. Proprio quest'ultimo verrà citato nel finale della *Fantarca*, come esempio di ricorso storico: «Cento secoli dopo non esisteva più traccia della *Speranza N. 5*. Ma già, dalle parti di Creta, c'era un tizio che meditava di fabbricarsi delle ali di penne e cera, per salire in cielo. I Mah, i ritorni!». ⁷⁰

La *Speranza N. 5*, che «un secolo e mezzo avanti era stato tra i primi ad atterrare per così dire sulla Luna», ⁷¹ potrebbe essere forse parente di quella *Dulcinea* che portò Febo Còrtore sulla Luna prima degli americani: ne condivide senz'altro la fine.

Lungo il corso di questa favola distopica, come si è detto, Berto si riferisce spesso ai suoi «venticinquemila lettori», parafrasando Manzoni. Mantra propiziatorio a fini economici o citazione dotta, l'occorrenza ci riporta a un altro concetto manzoniano, quello della 'provvida sventura': una malattia come la peste, o una catastrofe incendiaria, libererà l'umanità dai suoi vizi e le permetterà di rinascere nella forma di una nuova civiltà, in un incrocio tra Manzoni, Svevo e Vico che probabilmente ci dice qualcosa in più sulle letture dell'autore.

* * *

Il romanzo resta, comunque, una fallimentare scrittura d'occasione: non è possibile immaginarlo come modello di scritture successive, per via nella sua scarsissima diffusione. Tuttavia, se diversi autori 'tradizionali' hanno praticato l'ibridazione dei temi fantascientifici con quelli della commedia amorosa e della letteratura fantastica, il motivo risiede nel particolare clima culturale instauratosi in Italia a partire dagli anni Sessanta, teatro degli ulteriori tentativi satirici di Ennio Flaiano, col suo *Marziano a Roma*, e dell'insospettabile Primo Levi, che pubblica le *Storie naturali* ⁷² astutamente sotto pseudonimo.

Questa eredità culturale, tuttavia, viene accolta pienamente negli anni Ottanta, durante i quali il dibattito si riapre con forza, e trova sfogo anche al di fuori della letteratura tradizionale. Il caso di Alfredo Castelli e del suo «Martin Mystère», oltre a rappresentare uno dei nodi centrali dell'editoria bonelliana a partire dal 1982, ci interessa perché, assai curiosamente, rinveniamo nella sua cornice le influenze vichiane tanto care a Berto. L'universo 'mysterioso', com'è definito dai lettori più accaniti, si basa infatti sulla 'teoria dei continenti ritrovati':

In tempi remoti, il mondo aveva già raggiunto e superato il nostro attuale livello tecnologico; la scienza di allora aveva, tra l'altro, scoperto la natura e i meccanismi di quella che ora chiamiamo "magia", e certe energie oggi sconosciute venivano normalmente utilizzate. Le nazioni che popolavano la Terra erano schierate in due blocchi, Atlantide (con molte caratteristiche dell'attuale Occidente) e Mu (con caratteristiche dell'attuale Oriente); la contrapposizione generò continui focolai di guerra, combattuta facendo uso di un arsenale di armi fantascienti-

⁷⁰ Ivi, p. 165.

⁷¹ Ivi, p. 7.

⁷² P. Levi, *Storie naturali*, Torino, Einaudi, 1966.

fiche. Dodicimila anni fa, il conflitto si fece globale; a seguito dell'uso di potenti ordigni nucleari, le superpotenze scatenarono uno spaventoso cataclisma a livello planetario, poi ricordato nella leggenda platonica di Atlantide. Con il trascorrere dei secoli, i superstiti cominciarono a riorganizzarsi, dando origine alla nostra attuale civiltà. *Mystère* si è imbattuto più volte in reperti che provano l'esistenza di Atlantide e di Mu, ma ogni ritrovamento è stato sistematicamente distrutto dagli Uomini in Nero, i quali temono che la divulgazione di questi avvenimenti remoti conduca a un radicale cambiamento del modo di pensare dell'attuale umanità.⁷³

La distopia di un passato mitico. Anche in questo caso diversi elementi si incrociano: influenze vichiane, fantastiche (quelle forze della natura chiamate 'magia'), fantascientifiche (armi futuristiche del passato). Ma ciò che più importa è che Atlantide e Mu rappresentano i due blocchi della guerra fredda, con una patina di platonismo che, data l'epoca, non era scontato rinvenire in un fumetto.

La stessa eredità si riverbera nella carriera di Stefano Benni, l'autore che finalmente è riuscito a rendere la distopia comica legittima (i saggi sul suo lavoro proliferano) e allo stesso tempo di consumo. *Terra!*,⁷⁴ il suo esordio romanzesco, è forse la distopia che più di ogni altra ricorda alcuni luoghi della *Fantarca*: l'astronave sgangherata a forma di Topolino, la proliferazione di personaggi – tra cui quel Quijote Patchwork⁷⁵ che può evocare Febo Còrtore –, lo scimmiettamento di improbabili e buffi dispositivi del futuro, l'ulteriore ripresa del tema dei corsi e ricorsi storici e, infine, la storia d'amore tra Leonardus Kook e Mei Ho Li. Ancora una volta la commedia fanta-sentimentale.

La cosa non deve stupire più di tanto, considerato che Astolfo va sulla Luna proprio per recuperare il senno perduto da un innamorato.

⁷³ Questa la presentazione del personaggio sul sito dell'editore [Sergio Bonelli](#).

⁷⁴ S. Benni, *Terra!*, Milano, Feltrinelli, 1983.

⁷⁵ Ivi, pp. 51-59. Per uno studio più approfondito, cfr. T.P. Alešová, *Qualche osservazione sui soprannomi nelle opere di Stefano Benni*, «Studia Romanistica», xviii, 2018, 1, pp. 91-97.