

statu**S**quaestionis●
language**q**text culture●

24 (2023)



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

statu**S**quaestionis●
language-**Q**text culture●

24 (2023)



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Status Quaestionis è uno spazio di scambio interdisciplinare e interculturale. Rivista semestrale, che prevede un numero di letteratura e uno di linguistica – entrambi monografici con una sezione miscelanea –, SQ è specialmente interessata agli studi comparativi e interculturali, a questioni metodologiche e agli studi di linguistica e traduzione

Direttore responsabile: Emilia Di Rocco
Status Quaestionis. Language, Text, Culture
<https://ojs.uniroma1.it>

Questa rivista utilizza Open Journal Systems 2.4.8.3, che è un software open source per la gestione e la pubblicazione di riviste online, sviluppato, supportato e distribuito gratuitamente da Public Knowledge Project con licenza GNU General Public License.

Rivista telematica scientifica della Sapienza Università di Roma
iscritta al n. 143/2019 del Registro Stampa del Tribunale Civile di Roma

Electronic ISSN: 2239-1983

Tutti i contributi pubblicati nella *Sezione monografica* e nella sezione *Varia* sono sottoposti al processo di *double-blind peer review*.

Fondatore

Piero Boitani

Sapienza Università di Roma, Italia

Direttore responsabile

Emilia Di Rocco

Sapienza Università di Roma, Italia

Vicedirettore

Irene Ranzato

Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato di direzione

Jacob Blakesley

University of Leeds, Regno Unito

Riccardo Capoferro

Sapienza Università di Roma, Italia

Simone Celani

Sapienza Università di Roma, Italia

Francesco de Cristofaro

Università di Napoli Federico II, Italia

Stefano Ercolino

Università di Napoli Federico II, Italia

Donata Meneghelli

Università di Bologna, Italia

Donatella Montini

Sapienza Università di Roma, Italia

Andrea Peghinelli

Sapienza Università di Roma, Italia

Iolanda Plescia

Sapienza Università di Roma, Italia

*Coordinamento redazione
e comunicazione*

Fabio Ciambella

Sapienza Università di Roma, Italia

Margherita Dore

Sapienza Università di Roma, Italia

Comitato scientifico

Federico Bertoni

Università di Bologna, Italia

Frederic Chaume

Universitat Jaume I, Spagna

Jorge Diaz Cintas

University College London, Regno Unito

Nadia Fusini

Scuola Normale di Pisa, Italia

Djelal Kadir

The Pennsylvania State University, USA

David Katan

Università del Salento, Italia

Giorgio Mariani

Sapienza Università di Roma, Italia

Maria Pavesi

Università di Pavia, Italy

Jan Pedersen

Stockholm University, Svezia

Segreteria di redazione

Riccardo Antonangeli

Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Dall'Olio

Sapienza Università di Roma, Italia

Tiziano De Marino

Sapienza Università di Roma, Italia

Sophie Eysette

Sapienza Università di Roma, Italia

Irene Montori

Sapienza Università di Roma, Italia

Davide Passa

Sapienza Università di Roma, Italia

Giovanni Raffa

Sapienza Università di Roma, Italia

Joanna Ryszka

Università della Silesia, Katowice, Polonia

Kamelia Talebian

Sapienza Università di Roma, Italia

Luca Valleriani

Sapienza Università di Roma, Italia

INDICE | TABLE OF CONTENTS

SEZIONE MONOGRAFICA

The imaginary voyage: New, other, virtual worlds
a cura di Francesco de Cristofaro e Riccardo Antonangeli

- Francesco de Cristofaro – Riccardo Antonangeli,
*Introduzione. Il viaggio immaginario: le terre incognite
della scrittura tra epica, fantastico ed ecofemminismo* 13
- Bryan Brazeau, “Take me Down to the Paradise City”:
*An Ecocritical Approach to Paradise Spaces in
Italian Renaissance Epic* 21
- Laura Mattioli, *Insularity, Travel, and the Encounter
with Female Alterity in Cervantes’s Los Trabajos
de Persiles y Sigismunda* 47
- Isabella Maria Engberg, *Vegetarianism as a Mirror
of Human Morality in the Speculative Worlds
of H.G. Wells’ The Time Machine (1895)
and Charlotte Perkins Gilman’s Herland (1915)* 77
- Chiara Patrizi, *Breathing and Mourning Underwater:
A Black Journey Towards Identity in The Deep* 99
- Niccolò Amelii, *Oltre il vuoto dello spazio.
Il segreto indicibile del viaggio lunare in Cancroregina
di Tommaso Landolfi* 117

- Giuseppe Episcopo, *Oltre l'ultima Thule. Spazi domestici e viaggi per acqua in James Joyce e Thomas Pynchon e David Foster Wallace* 135
- Luigi Marfè, "Una storia di paesaggio". *Viaggio e visione in Orizzonte mobile di Daniele Del Giudice* 157
- Riccardo Antonangeli, *Rotismi infernali: i viaggi dentro l'orologio di Jules Verne e Dino Buzzati* 179

MISCELLANEA

- Ilaria Lepore, *Jeux identitaires et échanges intertextuels sur la scène de la Comédie Italienne des années 1720-1730. Le cas de Polyphème de L. Riccoboni et M.A. Legrand* 213
- Irene Montori, *Cultivating the Wild Garden: Vitality and Environmental Ethics in Paradise Lost* 231
- Cristiano Ragni, "[...] nostram solam ex tot linguis perfectam [...]". *Paul Greaves' Grammatica Anglicana (1594) between Latin Influences and Patriotism* 255
- Elisabetta Rea, *Una propedeutica della perplessità: "crisi" e negoziazione della "presenza" nelle novelle di Gianni Celati* 273
- Ilaria Russo, *L'Autore si dilegua: "morte dell'autore" e "libri latenti"* 299
- Francesco Vitucci, *Representation of masculine speech in the Japanese dub of the American series Never Have I Ever (2020): fictional idiolects or linguistic experimentation?* 329

RECENSIONI

- Niccolò Scaffai (a cura di), *Racconti del pianeta Terra*
(Assunta De Nicola) 355
- Ernst Robert Curtius (a cura di Roberto Antonelli),
Letteratura europea e Medio Evo latino
(Gabriele Guerra) 361
- Maria Del Sapio Garbero, *Shakespeare's Ruins
and Myth of Rome*
(Alessandra Marzola) 365
- Raphaël Baroni, *I meccanismi dell'intreccio.
Introduzione alla narratologia funzionale*
(Filippo Pennacchio) 373
- Erich Auerbach, *Letteratura mondiale e metodo*
(Giulia Tramontano) 377
- Simona Corso, Florian Mussnug, and Jennifer Rushworth (eds.),
*Dwelling on Grief. Narratives of Mourning Across
Time and Forms*
(Simona Vittonatto) 387

Riccardo Antonangeli
“Sapienza” Università di Roma

Rotismi infernali: i viaggi dentro l’orologio
di Jules Verne e Dino Buzzati

Abstract

This essay investigates the relationship between technology and literature through the close reading of *Maître Zacharius ou l’horloger qui avait perdu son âme. Tradition genevoise* (1854) by Jules Verne and *L’orologio* (1959) by Dino Buzzati. The true protagonists of both stories are either cursed and dying clocks or defective and hellish ones. Focusing on the different narrative functions that these objects enable in the two texts, I will argue how they trigger a disruption of the plot’s linear temporality and of the hero’s normal sense of time, through the short-circuit of a fantastic, supernatural temporality. Drawing from recent contributions to the *Spectral turn*, I will suggest that clocks are auratic artifacts symbol of modernity’s industrial progress which prompt the blurring of boundaries between subject and object, science and religion, public and private time, eternity and mortality, realism and fantastic literature. The study of the metaphysical and ethical dilemmas they raise within the text can help elucidate the shift from one sentiment of time to the next, during those passages from and towards different regimes of temporality as theorized by Pascal Chabot: from the Christian and positivistic eschatologies typical of XIXth century literature, to the crisis and collapse of the sense of an ending in the purgatorial *durée* of XXth century after-worlds and daily routines.

“They smiled weakly and nodded their heads,
lonely boys with nothing left but Eternity”.
Isaac Asimov, *The End of Eternity*.

Nel corso del XIX secolo, l’industria orologiera conosce un progresso senza precedenti, grazie alla fabbricazione di orologi tascabili sempre più piccoli, sottili e precisi. La produzione delle componenti meccaniche si fa via via più rapida ed economica, e l’orologio, da bene di lusso per mercanti ed eruditi,

diventa strumento indispensabile anche per il cittadino comune che desidera sincronizzare il proprio tempo privato – scandito dall’orologio da tasca o domestico – al tempo pubblico della città – segnato dai grandi orologi delle gioiellerie, delle chiese, delle stazioni e dei municipi a partire dagli Osservatori astronomici –, attraverso cui viene regolato il ritmo sia delle ore lavorative che di svago. Negli ambiti delle attività sportive e della vita in fabbrica sorgono, così, nuove figure di *timekeepers* e *cronometristi*, uomini-orologio che misurano le prestazioni fisiche – da svolgere in tempi brevi – e l’efficienza produttiva, passata ora da un sistema a salario orario a quello a cottimo. L’accelerazione delle tecniche di comunicazione dovuta al telegrafo – alla fittissima rete di cavi elettrici che iniziano a irradiarsi in tutti i territori delle grandi potenze coloniali – e l’unificazione di una miriade di tempi locali rispetto ad uno *standard time* nazionale e internazionale – il *meridian time* di Greenwich vinse la battaglia con quello di Parigi nel 1884 – rendono possibile “the rapid dispersal of simultaneity” (Galison 2003, 104),¹ il coordinamento del tempo di ognuno al *railway time* dei viaggi in treno e degli scambi commerciali, vero e proprio *galvanizzatore* “for the synchronization of a multitude of timekeepers” (Landes 2000, 304).² Il risultato è l’“automazione del presente” (Borst 1997, 157), la metamorfosi del sentimento in disciplina sociale, con la conseguente meccanizzazione del tempo interiore dell’individuo, il cui ingresso nella collettività è ora legato all’interiorizzazione del tempo pubblico nella propria coscienza: “Synchronized time intervened in peoples’ lives the way electric power, sewage, or gas did: as circulating fluid of modern urban life” (Galison 2003, 107).³ Il nuovo centro propulsore di questa rivoluzione sono gli Stati Uniti, mentre l’Europa, e la Svizzera *in primis*, non riescono più a tenere il ritmo accelerato, e i costi, di una produzione divenuta ormai di massa. Il tempo si automatizza, l’orologio diviene merce e l’individuo si fa ‘automa’, macchina tarata per obbedire a un tempo imposto dall’‘altro’. Grazie al tempo matematico di un orologio diffuso e unificato dai segnali elettrici, l’essere umano sembra avere finalmente realizzato il sogno di dominare il tempo, sottraendolo al controllo di Dio. Ma è davvero così?

1 “La rapida diffusione della simultaneità” (Galison 2004, 98).

2 “Per la sincronizzazione di una moltitudine di orologi”. (Landes 2009, 290).

3 “Il tempo sincronizzato interveniva nell’esistenza delle persone come avevano fatto l’elettricità, il gas, le fognature: vero e proprio fluido circolante della moderna vita urbana” (Galison 2004, 101).

In questo saggio tenterò di esplorare il rapporto, in continua evoluzione, tra tecnologia e letteratura attraverso l'accostamento di due testi in cui protagonista indiscusso è l'orologio: il racconto *Maître Zachairius ou l'horloger qui avait perdu son âme. Tradition genevoise* (1854) di Jules Verne e l'atto unico *L'orologio* (1959) di Dino Buzzati. In entrambi i casi, l'orologio, ora oggetto del desiderio, ora ostacolo della passione, agisce come motore di una narrazione fantastica e di un'inchiesta metafisica, nucleo semantico in cui naturale e soprannaturale, razionale e irrazionale, scienza e religione s'intrecciano. Come scrive Stefano Lazzarin, "gli oggetti tecnologici formano un importante *dossier* dell'oggettualità tipica del racconto fantastico otto-novecentesco" (2008, 15), dominato dall'*inquiétante étrangeté* di "treni, e automobili, telegrafo e telefono, cinema e fotografia, aerei e piroscafi" (Ibid.: 15-6), tutti manufatti con cui il progresso tecnico-scientifico irrompe nella quotidianità del vivere sociale, increspandone certezza e sicurezza con la loro "stranezza perturbante" (Ibid.: 16). Scienza e tecnologia sono, insomma, "fonte di *Unheimliche*" (Ibid.: 99) e la merce che producono viene introdotta in letteratura da "meccanismi stranianti" (Ibid.: 16) che si modificano ed evolvono nel passaggio dal fantastico ottocentesco, qui rappresentato dal racconto di Verne, a quello novecentesco, che sarà analizzato, invece, attraverso un'incursione nell'universo buzzatiano.⁴ Oggetto simbolo della modernità, nonché "modèle de tout le savoir neuf, de toutes pratiques neuves [...] échangeur exceptionnel de schémas de concepts, de méthodes et d'espérance" (Serres 1974, 162),⁵ l'orologio non rientra nei *dossier* dell'oggettualità fantastica di Lazzarin e Puglia (2020). Eppure, la progressiva automazione ed elettrificazione dei meccanismi, unita alla produzione in serie di parti interscambiabili e all'accelerazione dei mezzi di trasmissione dei segnali orari, via telegrafo prima e via radio dopo, potenziano sensibilmente l'aura perturbante che tali congegni irradiano verso il soggetto che li produce, li possiede o che, semplicemente, li osserva e ne ode il suono. Nonostante essi siano, soprattutto, strumenti di misurazione aritmetica del tempo oggettivo, nella cornice del racconto fantastico, la qualità auratica del loro tic-tac si traduce spesso in strane deformazioni del tempo razionalizzato, inghiottendo la

4 Sul fantastico in Buzzati è stato scritto molto. Come introduzione, si vedano anche Baudry 1982; Caspar 1991 e Giannetto 1996.

5 "Il modello di tutto il nuovo sapere, di tutte le nuove pratiche [...]. Uno scambiatore eccezionale di schemi di concetti, di metodi e di speranze" (Serres 1979, 130).

durata soggettiva della coscienza nel vortice di una temporalità meravigliosa e soprannaturale. In concomitanza con il *kairós* fantastico, l'incedere normale di *chronos* si spezza, si stira, s'arriccia e piega, invertendo la propria linearità ora verso il passato, ora anticipando il futuro, ora eternizzando il presente. Gli orologi diventano oggetti ibridi, manufatti tecnologici e talismani magici, delle macchine animate dai misteriosi *fantômes* del ricordo oppure possedute dalle proiezioni utopiche e profetiche nell'avvenire. Come scrive Francesco Orlando, il rapporto tra l'uomo e le cose si caratterizza per "un'ambivalenza intrinseca" (2015, 14) col tempo che "logora o nobilita, logora e nobilita le cose" (Ibid.). A partire dall'Ottocento il tempo si meccanizza ed elettrifica, prende corpo e dissolve in energia. Nel quadrante dell'orologio lo scorrere delle ore diventa cosa concreta e astratta insieme, raffigurazione di un'idea da sempre particolarmente refrattaria ad ogni tentativo di rappresentazione. Non esiste, forse, oggetto più 'spettrale' del tempo e, di riflesso, gli strumenti che lo misurano possono essere definiti 'spettri': "(quasi-)cose [...] non sono oggetti localizzabili, separati dal soggetto; piuttosto, essi sono al contempo stati d'animo e ambienti nei quali si è immersi, una specie di dislocazione spazio-temporale che sospende la Storia a vantaggio dell'esperienza privata" (Puglia 2018, 9). Nell'orologio il tempo si fa spazio liminale di confine, dove corporeo e incorporeo, letterale e metaforico, interiorità ed exteriorità, materia e spirito, realtà e virtualità si confondono nel "transito, che delinea una condizione *en abyme* tra l'evanescenza del nulla e la concretezza del reale" (Cigliana 2018, 38), segnando, forse, l'inizio di quel processo di sovrapposizione tra simulacro e feticcio che attraversa la storia della spettralità moderna tra Ottocento e Novecento.

I racconti di Verne e Buzzati presi in esame rientrano nella tipologia del "fantastico allegorizzato" (Lazzarin 2008, 28). I due autori costruiscono attorno ai loro orologi fantastici due allegorie del sentimento del tempo, colto, però, in fasi profondamente diverse: all'inizio della storia moderna dell'orologio, e al suo tramonto, quando la novità era stata ormai assimilata dal singolo e dal tessuto sociale e dopo che, ad inizio secolo, le indagini della fisica moderna sul tempo avevano contribuito a chiarirne il mistero al prezzo, però, di frammentarlo e relativizzarlo, allungandovi l'ombra straniante dell'altro'. Pur con le dovute differenze, dunque, il tempo rimane, tutt'oggi, uno spettro difficile da inquadrare, un simbolo che, attraverso i cortocircuiti retorici della tautologia – l'orologio allude al tempo e coincide con esso –, dell'allegoria – *tempus fugit* – e della prosopopea – la vasta semantica del tic-tac delle lancette, dei

rintocchi, del ronzio degli ingranaggi –, “dà a pensare” (Ricœur 2002) aprendo nel soggetto l'*interim* fantastico di un'esitazione potenzialmente ancora infinita (Todorov 1970).

L'orologio di Verne suona “l'heure, l'heure d'une ère nouvelle, celle de l'objet mécanique” (Froidefond 1988, 18)⁶ e segna il passaggio dal sentimento del tempo cristiano a quello positivista: “à l'ère religieuse, Maître Zacharius veut faire succéder celle de la science” (Ibid.).⁷ È allegoria del Progresso che il fantastico verniano situa al limite tra “l'impossible/possible par une remise en cause imperceptible, parce que vraisemblable, de l'univers quotidien” (Ibid.: 67).⁸ Nel racconto giovanile di Verne l'orologio fantastico attiva “l'émergence de l'avenir dans le présent. Décalage dans le temps où l'imperceptible glissement sape les certitudes. Une machine anachronique mystérieuse et autonome, fermée sur un monde pourtant familier, pénètre dans l'univers quotidien et le reconstruit” (Ibid.: 68).⁹

L'orologio di Buzzati è l'ennesima allegoria del “tempo distruttore, oggettivo, esterno [...] che mortifica le cose” (Biondi 2010, 104-5). L'individuo ha paura e orrore della fuga del tempo di cui l'orologio è ricordo assillante. Se per gran parte della vita la coscienza riesce a non pensare al tempo come quantità presto esaurita e come linearità teleologica diretta verso una fine, in alcuni rari e intermittenti istanti essa ‘riconosce’, invece, tale verità sconcertante. L'orologio da oggetto quotidiano, ignorato perché costantemente in evidenza come insegna il Dupin di Poe, diventa meccanismo esorcizzante che può arrestare e controllare la progressione delle ore, trasformandola in “ripetizione continua” (Ibid.: 124). La linea curva in cerchio, ma la “circolarità ossessiva” (Ibid.: 105) e immutabile dell'eternità non è che un nuovo incubo, il rovescio altrettanto insopportabile del tempo matematizzato scandito dalle lancette.

In entrambi i casi, inoltre, il tempo fantastico irrompe nello spazio domestico, mettendo in discussione la normale gerarchia dei ruoli familiari. L'orologio è sia simbolo dell'ordine dominato e stabilito dal padre sia mezzo che il figlio

6 “L'ora, l'ora di un'era nuova, quella dell'orologio meccanico”.

7 “All'era religiosa, Mastro Zacharius vuole far succedere quella della scienza”.

8 “L'impossibile/possibile, tramite una messa in discussione impercettibile, perché verosimile, dell'universo quotidiano”.

9 “Il riaffiorare dell'avvenire nel presente. Uno scarto nel tempo che, con un impercettibile scivolamento, mina le certezze. Una macchina anacronistica misteriosa e autonoma, chiusa su un mondo nonostante tutto familiare, penetra nell'universo quotidiano e lo ricostruisce”.

ribelle usa per liberarsene. Zacharius vuole sostituirsi a Dio nel ruolo di padre del Tempo, ma, per farlo, deve scegliere tra l'amore per sua figlia e quello per le macchine che inventa. *Montre e horloge* in francese sono sostantivi femminili, e Zacharius, rimasto vedovo, proietta su tale "objet/femme" (Froidefond 1988, 18)¹⁰ un desiderio erotico che porta al conflitto tra un principio di discendenza, e quindi d'eternità, naturale, e uno artificiale, garantito dalla produzione e vendita della merce. Anche la protagonista dell'*Orologio* è una vedova che uccide il marito presumibilmente per rifarsi una vita con un altro uomo. Senza preavviso, però, il fantasma del coniuge defunto, in determinate ore, sembra impossessarsi della grande pendola di casa, costringendo la moglie ad obbedire ad un tempo impazzito che le fa mancare per sempre l'appuntamento decisivo con l'amante. La donna, tradita in vita da un uomo invisibile che dedicava 'tutto il tempo' al lavoro, non può a sua volta tradire perché l'orologio rimane strumento di disciplina sociale e nelle mani dell'autorità paterna.

Nel 1854 un giovanissimo Jules Verne pubblica sulla rivista cristiana *Le Musée des familles* la novella fantastica *Maître Zacharius*, poi ripubblicata, e ampiamente rivista, nella nuova edizione Hetzel del 1874, con cui entra a far parte dei *Voyages extraordinaires*.¹¹ Il racconto, oltre a contenere *in nuce* molti dei temi portanti dei romanzi d'avventura della maturità – il mito positivista di una scienza capace di sottomettere ai propri calcoli la totalità della natura, incarnato dal tipico personaggio verniano del *savant*, l'isola come simbolo microcosmico del mondo intero e della solitudine umana rispetto ad esso – è una profonda riflessione sull'impatto che il nuovo tempo dell'orologio sta avendo sulla sfera dell'umano e sul rapporto tra cosmo e coscienza individuale, eternità e finitudine. La narrazione si situa, inoltre, al crocevia tra l'esempio del romanzo gotico di Ann Radcliffe – il castello di Andernatt –, del racconto fantastico di Hoffmann – la figura fantasmatica di Pittonaccio, il demone-orologio –, dei *Contes philosophiques* di Balzac – la vita intesa come riserva, esauribile, di energia vitale e combustibile –, del romanzo di *vulgarization scientifique* – le digressioni pedagogiche sulla storia dell'orologeria – e, quindi, della letteratura di fantascienza di là da venire – il viaggio

10 "Oggetto/Donna".

11 In questo saggio si fa riferimento al testo della prima pubblicazione in rivista e all'unica traduzione italiana (2005). Sulle notevoli differenze tra le due edizioni (1854;1874) e sul significato dei tagli e delle modifiche apportate al testo da Verne dopo vent'anni, si veda O. Dumas (1989).

di Zacharius dentro i rotismi e gli ingranaggi delle sue macchine è un viaggio nel tempo *ante litteram*.

Mastro Zacharius è un vecchio orologiaio di Ginevra, città definita con il neologismo *horlogomane*, a cui spetterebbe la gloria di avere inventato lo scappamento, il meccanismo che dona all'orologio un movimento regolare, perpetuo e infinito, almeno fino alla prossima ricarica. L'abitazione e l'aspetto fisico del vecchio lo contornano fin da subito di una temporalità ambigua, ibrida e indefinibile. La casa si trova, infatti, sulle sponde dell'isolotto che biforca il corso del Rodano, sorretta da palafitte che affondano nelle acque turbolente del fiume. Lo scantinato, adibito a laboratorio, si trova, così, a pochi metri dall'acqua. Il Rodano è simbolo ambivalente: la sua corrente incessante è la corsa del tempo che fugge – e che Zacharius crede di poter imbrigliare tramite calcolo – mentre i “noirs tourbillons” (Verne 2000, 15)¹² sono il *maëlstrom*, la caduta a spirale che disorienta e sabotava ogni tentativo di misurare il procedere rettilineo, il conto, delle ore, come in *A descent into the maëlstrom* di Poe. L'età del vecchio è, poi, “indéchiffrable” (Ibid.: 8)¹³ tanto che “nul des plus vieux de Genève n'eût dit depuis quand sa tête maigre et pointue vacillait sur ses épaules, ni le jour où, pour la première fois, on le vit marcher par les rues de la ville, en laissant flotter à tous vents sa longue chevelure blanche. Cet homme ne vivait pas ; il oscillait à la façon du balancier de ses horloges.” (Ibid.).¹⁴ Anche il narratore sembra voler confondere il lettore, perché, l'unica indicazione temporale, quel “per la prima volta”, tuffa la descrizione in un paradosso, lasciando intuire che il vecchio sia già dall'inizio, fin da subito, apparso con i capelli imbiancati precocemente. A completare il quadro vi sono tre personaggi minori: la governante Scholastique, la figlia Gérande e il giovane aiutante Aubert. Tutti sono in apprensione per la salute di Zacharius, improvvisamente preda di un misterioso deterioramento. È un evento soprannaturale, ma in fin dei conti verosimile, ad aver scatenato la malattia. Ad uno ad uno, infatti, tutti gli orologi costruiti dal vecchio hanno cominciato a fermarsi senza motivo, senza nessun segno di malfunzionamento

12 “Gorghii bui” (Verne 2005, 26).

13 “Indecifrabile” (Ibid.: 18).

14 “Nessuno degli abitanti più vecchi di Ginevra avrebbe potuto dire da quando la sua testa magra e appuntita gli vacillava sulle spalle, tanto meno il giorno in cui, per la prima volta, lo avevano visto camminare nelle vie cittadine, lasciando svolazzare al vento la lunga capigliatura bianca. Quell'uomo non viveva, ma oscillava come un bilanciere dei suoi orologi” (Ibid.).

dei rotismi, e, soprattutto, delle molle. È a questo punto che il manicheismo che soggiace alla novella comincia ad emergere. Da un lato, le religiose Scholastique e Gérande non vedono nulla di strano nella morte delle macchine, poiché “tout est borné sur terre, et l’infini ne peut sortir de la main des hommes” (Ibid.: 12),¹⁵ dall’altro, per Zacharius l’intoppo improvviso è senz’altro l’inaccettabile intrusione del diavolo. Inizia, così, la sfida tra la pulsione prometeica dell’orologiaio, che vorrebbe le sue creature vive e immortali, e Dio, l’orologiaio cosmico, il solo ad abitare la dimensione extratemporale di un presente eternizzato. Il deperimento cronico di Zacharius non sarebbe altro che il sintomo fisico di un tormento spirituale: l’impresa smisurata del titano oltre i limiti dell’umano – mossa da quella ricerca del sapere che è, sin da Aristotele, suo carattere essenziale – si scontra contro la muraglia dell’infinito e del divino, ovvero, secondo la fede, la vera origine e natura dell’esistenza terrena. Lo scontro tra scienza e religione assume, secondo Jean-Pierre Picot, la “forme d’aporie” (Ibid.: 242).¹⁶ Zacharius sente la propria vita coincidere con quella delle proprie creature. Le loro esistenze condividono una stessa durata e, pertanto, la morte degli orologi sarebbe il segno della mortalità incombente dell’orologiaio: “car moi, maître Zacharius, je suis l’âme de tous ces montres; c’est une partie de moi-même que j’ai enfermée dans chacune de ces boîtes de fer, d’argent ou d’or !” (Ibid.: 14).¹⁷ Agli occhi del loro creatore, le macchine si animano, la materia con i suoi ingranaggi s’innerva di un meraviglioso soffio vitale. Il rapporto tra lo scienziato e le sue invenzioni sostituisce, su scala microcosmica, la figura dell’universo come *horologium Dei*, dell’*univers-horloge* e del *dieu-horloger* nella celebre formulazione di Voltaire. L’ombra di Zacharius, oltre a quella del Prometeo *plasticator* – soprattutto nella rilettura faustiana del dramma incompiuto di Goethe –, proietta dietro di sé anche la sagoma mitica di Pigmalione, divenendo esempio perfetto di *coalescence des mythes* (Geisler-Szmulewicz 1999, 17): l’artista è un *second maker*, un artista che imita Dio, capace di trasformare la materia inanimata in automi umanizzati con anima e cuore pulsante. Lo scopo ultimo di Zacharius è la conquista

15 “Tutto ha i suoi limiti su questa terra e dalle mani degli uomini non può uscire l’infinito” (Ibid.: 24).

16 “La forma di un’aporìa”.

17 “Perché io, mastro Zacharius, sono l’anima di tutti quegli orologi; ho racchiuso una parte di me stesso in ognuna di quelle scatole di ferro, d’argento e d’oro! Ogni volta che uno di quegli orologi maledetti si ferma, sento il cuore che cessa di battere, perché li ho regolati sulle mie pulsazioni!” (Verne 2005, 28).

dell'immortalità e il mezzo per realizzarlo è trovare una cura per l'epidemia che ha preso a decimare la sua merce. I minuti, però, sono contanti e se la coesistenza 'isocrona' tra creatore e creatura è il segno che si è sulla strada giusta, la forza vitale di Zacharius sta per estinguersi, egli è ancora un essere mortale. Allora, sembra recuperare la speranza e, in un ultimo moto d'orgoglio, si immerge in fretta nella costruzione di un magnifico orologio tutto composto in ogni sua minima parte di cristallo. Il *Crystal Palace* – la cattedrale simbolo del successo scientifico e tecnologico contemporaneo, eretta a Londra in occasione della prima Esposizione Universale del 1851 –, viene riprodotto su scala ridotta, nelle dimensioni minuscole di un dettaglio che, come scrive Remo Cesarani, ha un ruolo fondamentale all'interno del mondo fantastico dove viene messo in rilievo e rifunzionalizzato fino a indicare “un modo ‘moderno’ di vedere e conoscere il mondo” (1996, 84). Grazie alle pareti trasparenti dell'oggetto, Zacharius mira a “voir palpiter cette montre à travers son enveloppe transparente, et de pouvoir compter les battements de son cœur” (Verne 2000, 18).¹⁸ È dentro questo dettaglio che si nasconderebbe la verità sui “secrets de l'existence, les secrets de l'union mystérieuses de l'âme et du corps” (Ibid.).¹⁹ La chiave d'accesso ai sublimi e “derniers mystères de l'infini” (Ibid.: 21)²⁰ assume, così, la forma dello scappamento inventato proprio da Zacharius; è lì, in corrispondenza di quel minuscolo frammento di materia, “un échappement merveilleux, par lequel les rouages de l'un viennent s'engrener dans les rouages de l'autre” (Ibid.),²¹ che l’“union intime du corps et de l'âme” (Ibid.)²² si fa intreccio di opposti in apparenza incompatibili. L'orologio di cristallo funziona come lente d'ingrandimento che aiuta lo sguardo a penetrare oltre l'opaca superficie degli oggetti, rivelando all'occhio dell'artigiano il “segreto rovescio delle cose” (Puglia 2020, 91).

Le ultime ore dell'orologiaio sembrano trasportarlo in una temporalità sospesa e ibrida, sulla soglia tra vita e morte, inferno e paradiso, eternità e finitudine. Zacharius vede le cose con uno sguardo alternativo, attirato da uno strano magnetismo che pare mutarle prima in automi e dopo in spettri, forme che alludono a “cette existence fantastique des ombres et puissances intermédiaires” (Verne

18 “Vedere palpitare quest'orologio attraverso il suo involucro trasparente, poter contare i battiti del suo cuore” (Ibid.: 34).

19 “I segreti dell'unione misteriosa di anima e corpo” (Ibid.: 34-5).

20 “Ultimi misteri dell'infinito” (Verne 2005, 39).

21 “Grazie al quale i rotismi dell'uno vanno a ingranare in quelli dell'altro” (Ibid.).

22 “Unione intima di corpo e anima” (Ibid.).

2000, 23).²³ Immerso nella visione attraverso il corpo diafano del cristallo, Zacharius si lascia investire dalla “forza psichica oscura” (Puglia 2020, 105) che l’aura delle cose irradia intorno a sé, rivelando il lato altro, perturbante e fantastico, della realtà: “alle dolorose e soprannaturali amplificazioni di oggetti banali e, per così dire, periferici, corrisponde dunque la paralisi di un soggetto che sprofonda nella visione. L’aura spettrale delle cose allunga la sua ombra sulla mente, sul corpo [...], è difficile dire dove finisca l’interiorità e dove inizi il mondo esterno. [...] Il confine soggetto-oggetto è poroso, proprio come lo è quello tra spirito e materia” (Ibid.: 123). L’orologio che, come abbiamo visto, è ormai mercificato come bene di consumo di massa diventa oggetto-feticcio e l’attrazione misteriosa di Zacharius per esso si colora di un feticismo blasfemo, “capace di trasformare un elemento puramente materiale in un fenomeno fantasmatico” (Fusillo 2011, 21) che, letteralmente, “infinetizza” (Ibid.: 9) l’essere delle cose e dei dettagli del racconto.

Infine, a metà esatta della narrazione, finalmente un fantasma appare per davvero. O meglio, un’indefinibile creatura liminale, metà uomo e metà orologio, ora spirito, ora realtà fisica. Gérande e Aubert, diventati ormai promessi sposi con la benedizione di Zacharius, si prendono cura del vecchio portandolo in lunghe passeggiate su “le chemin de Ferney admirer la cime orgueilleuse du Mont-Blanc” (Verne 2000, 25).²⁴ Se Ferney è chiara allusione a Voltaire, la veduta del Monte Bianco non può non rimandare ad un precedente *modern Prometheus*, ossessionato anch’egli dalla ricerca vitalistica del *principle of life*, di quella scintilla d’energia capace di galvanizzare la materia inerte e darle, infine, vita. Sulla *Mer de Glace* del Monte Bianco, infatti, avveniva la resa dei conti tra Frankenstein e la sua creatura nel romanzo di Mary Shelley, nato, non a caso, lì nei dintorni, nella notte di Villa Diodati. È lungo questa via che Zacharius, Gérande e Aubert fanno lo strano incontro con il soprannaturale Pittonaccio, annunciato, da principio, soltanto dal rumore di un sogghigno malefico e dal suono di una voce che perentoria annuncia: “Gérande n’épousera pas Aubert” (Ibid.: 26).²⁵ Cos’è esattamente quest’apparizione? Il nome, innanzitutto, è eco del *Signor Formica* di Hoffmann, dove Pasquale Capuzzi si accompagnava a una specie di castrato mancato, chiamato, appunto, Pitichianaccio. Ma a colpire sono, soprattutto, aspetto e andatura:

23 “Un’esistenza fantastica di ombre e potenze intermediarie” (Ibid.: 41).

24 “Strada di Ferney per ammirare la cima orgogliosa del Monte Bianco” (Verne 2005, 44).

25 “Gérande non sposerà Aubert” (Ibid.: 45).

Quel âge avait cet être singulier ? Personne n'eût pu le dire ! On devinait qu'il existait depuis un grand nombre d'années ou de siècles, mais voilà tout. Une grosse tête écrasée reposait sur des épaules dont la largeur égalait la hauteur de son corps ; il n'excédait pas trois pieds; ce personnage eût fait bonne figure sur un support en façon de pendule ; le cadran se fût naturellement placé sur sa face, et le balancier aurait oscillé à son aise dans sa poitrine : on eût pris son nez pour le style d'un cadran solaire, tant il était mince et aigu ; ses dents écartées et à surface épicycloïque ressemblaient aux engrenages d'une roue, et grinçaient entre ses lèvres ; sa voix avait le son métallique d'un timbre, et l'on pouvait entendre son cœur battre comme le tic-tac d'une horloge. Ce petit homme, dont les bras se mouvaient à l'instar des aiguilles sur un cadran, marchait lentement et par saccades, sans se retourner jamais ; le suivait-on, on trouvait qu'il faisait une lieue par heure, et sa marche était à peu près circulaire. (Ibid.)²⁶

Da quel momento in poi Pittonaccio segue Gérande e Zacharius dappertutto. La sensazione di essere osservati sempre e ovunque da 'quegli occhi' non li abbandona. La cosa è, ad un tempo, spettro, macchina e uomo, la cui aura magnetica e oscura si proietta sul mondo esterno come 'sguardo': l'inorganico riflette l'organico, rubandone in qualche modo l'energia vitale. Senonché, in questo caso, l'amore dell'artista per la propria creazione, e il desiderio erotico di vederla finalmente animarsi, rovesciano il mito di Pigmalione. A prender vita è, infatti, un demone che porrà l'orologiaio davanti a un dilemma: la sua immortalità, e la resurrezione di tutti gli orologi, in cambio della mano della figlia. Per il momento Zacharius è ancora incapace di accettare la morte, ma neanche la signoria di un'entità a lui superiore. Tutta la prima parte non si rivela, allora, che riscrittura, al rovescio, non solo del mito classico, ma anche dei miti veterotestamentari. Zacharius tuona contro Pittonaccio come Dio contro Giobbe. Prima dichiara che non sono i suoi orologi ad andare male, ma è il sole stesso a

26 "Quanti anni aveva quell'individuo singolare? Nessuno avrebbe potuto dirlo! S'intuiva che esisteva da un gran numero di anni o secoli, ma ecco tutto. Una grossa testa schiacciata poggiava su spalle la cui larghezza uguagliava l'altezza del corpo; non superava i tre piedi; quel personaggio avrebbe fatto bella figura su un supporto come un pendolo; il quadrante sarebbe stato posto sulla faccia e il bilanciere avrebbe oscillato a piacere nel suo petto; il suo naso sarebbe stato scambiato per l'ago di una meridiana, tanto era esile e aguzzo; i suoi denti, distanti e con la superficie epicycloidale, somigliavano agli ingranaggi di una ruota e stridevano tra le labbra; la sua voce aveva il suono metallico di un campanello e si poteva udire il suo cuore battere come il tic-tac di un orologio. Quell'omino, le cui braccia si muovevano a guisa di lancette su un quadrante, camminava lentamente e a scossoni, senza voltarsi mai; se qualcuno lo seguiva, constatava che faceva una lega all'ora e che il suo percorso era quasi circolare" (Ibid.: 45-6).

farlo: “C’est vous qui réglez le soleil?” (Ibid.: 28).²⁷ Più avanti il ribaltamento si fa ancora più esplicito:

Mourir ! Non pas, vous l’avez dit ; je ne peux pas mourir, moi, le premier horloger du monde ; moi qui, au moyen de ces pièces de toutes sortes et de ces rouages divers, ai su régler le mouvement ! N’ai-je donc pas assujetti l’infini à des lois exactes, et ne puis-je en disposer en souverain ? [...] Non ! non ! maître Zacharius ne peut pas mourir ! car, puisque j’ai réglé le temps, le temps finirait avec moi, il retournerait à cet infini, dont mon génie a su l’arracher, et se perdrait irréparablement dans le gouffre sans fond du néant. Non, je ne puis pas plus mourir que le créateur de cet univers soumis à mes lois ; je suis devenu son égal, et j’ai partagé sa puissance : maître Zacharius a créé le temps, si Dieu a créé l’éternité. (Ibid.: 30).²⁸

Le parole sembrano un calco dell’invettiva divina che apre la teofania di cui Giobbe è testimone: “Ti furon mostrate le porte di Morte ed hai visto le porte degli inferi?” (Giobbe 38, 17-8, 317)²⁹ e “per quale via si propaga il lampo? [...] Conosci quindi le leggi dei cieli e puoi imporre i destini in terra?” (Giobbe 38, 24, 33-4, 317-8).

L’ora fatale è fissata: il matrimonio tra Gérard e Aubert. Nel tempo sospeso che porterà alla felicità della figlia, e alla propria morte, Zacharius vive in bilico tra le due possibilità della dannazione infernale e della beatitudine celeste. Gérard non perde la fede che il vecchio accolga in sé la Grazia divina, ma quando, durante la messa, anche l’orologio della vicina chiesa di Saint-Pierre, uno dei capolavori dal padre, si ferma proprio quando è sul punto di suonare mezzogiorno, ora fantastica per eccellenza, ogni speranza di salvezza è perduta. Zacharius sviene e quando si rianima sembra vivere ormai in una dimensione senza tempo, in cui

27 “Siete voi a regolare il Sole?” (Ibid.: 49).

28 “Morire! No, voi lo avete detto, non posso morire io che sono il primo orologiaio del mondo; io che, con pezzi di ogni tipo e con diversi rotismi, ho saputo regolare il moto! Non ho forse assoggettato l’infinito a leggi esatte e non posso disporne da sovrano? [...] No, no, mastro Zacharius non può morire, perché, dal momento in cui ho regolato il tempo, il tempo finirebbe con me; tornerebbe a quell’infinito, da dove il mio genio ha saputo strapparli e si perderebbe irreparabilmente nell’abisso senza fondo del nulla. No, non posso morire così come non può farlo il creatore di questo universo sottoposto alle mie leggi; sono diventato un suo pari e ho condiviso la sua potenza: se Dio ha creato l’eternità, mastro Zacharius ha creato il tempo.” (Ibid.: 51-52).

29 Per le citazioni bibliche l’edizione di riferimento è *Bibbia*, a cura di M. Cucca, F. Giuntoli, L. Monti. Torino: Einaudi 2021.

memoria e profezia dànno l'illusione che passato, presente e futuro si confondono l'uno con l'altro. Nel giro di pochi istanti, infatti, ha una visione profetica: “à ce moment suprême, l'avenir prit à ses yeux la forme du présent; il ne prévît pas, il vit sa fille, seule, abandonnée, sans appui” (Verne 2000, 40).³⁰ Accetta, per un millesimo di secondo la morte e affida il futuro della figlia ad Aubert. Poi, d'un tratto, ecco risorgere dal nucleo oscuro della memoria il ricordo vago di un dettaglio finora dimenticato. La paura della morte e il desiderio di vivere in eterno prendono di nuovo il sopravvento. Si precipita a casa, alla ricerca di un vecchio libro di conti su cui aveva annotato ogni oggetto venduto e, soprattutto, i nomi di tutti i clienti. È il libro mastro, il registro della sua storia mercantile a custodire la chiave dell'enigma: “Là ! dit-il, là !...cette vieille horloge de fer, vendue à ce Pittonaccio ! Elle ne m'a pas été rapportée, elle existe encore, elle marche encore, elle vit toujours !...Ah ! je la veux ! je la retrouverai ; je la soignerai si bien que je deviendrais centenaire !...” (Ibid).³¹ Non è ancora la grande stagione dei racconti costruiti a partire da un paradosso temporale, inaugurata dal semiconosciuto *Orologio che andava all'indietro* di Edward Page Mitchell nel 1881, e portata al successo dalla *Macchina del tempo* di H.G. Wells nel 1895 – dove si nominava il celebre ‘paradosso del nonno’ – ma già a questo punto Verne sembra aver sfiorato il nocciolo della questione. Se, infatti, l'unico orologio rimasto a misurare il tempo è quello venduto in un passato imprecisato, ma comunque non così vicino altrimenti Zacharius se ne sarebbe ricordato prima, allora il destino era ‘già’ e ‘non ancora’ stato segnato all'epoca. Vendendo quell'orologio a Pittonaccio, il vecchio, che, ricordiamo, era apparso ‘già’ vecchio sulla scena e poi costantemente infantilizzato da Gérande, aveva venduto l'anima al diavolo. Inoltre, se l'unico orologio ancora ‘isocrono’ con il suo cuore è quello di Pittonaccio, allora la sua anima dev'essere trattenuta ancora lì, ‘dentro’ quell'orologio. L'oggetto da merce è diventato un talismano simile alla pelle di zigrino di Balzac. Il tempo della vita è rimasto sempre lì durante tutta la durata del racconto, racchiuso in forma anamorfica nel tempo dell'‘altro’. Il desiderio d'immortalità genera, insomma, un cortocircuito, un'eterocronia tra tempo privato e tempo altrui, al movimento d'estensione e stiramento verso una durata a me esterna corrisponde l'inevitabile

30 “In quel momento supremo, l'avvenire assunse ai suoi occhi la forma del presente: non prevede, ma vide la figlia, sola, abbandonata, senza alcun appoggio” (Verne 2005, 66-67).

31 “‘Qui, è qui!’, disse. “Quel vecchio orologio di ferro venduto a un tal Pittonaccio! Non mi è stato riportato, esiste ancora, vive sempre!...Ah, lo voglio! Lo ritroverò; ne avrò cura così bene che diventerò centenario!” (Ibid.: 67).

contrazione della durata individuale: “Una *macchina del tempo*, nel senso ampio del termine, è qualsiasi cosa che ci faccia trovare in una situazione in cui l’armonia fra tempo pubblico e tempo personale viene rotta” (Torrengo 2011, 77).

Dopo il crollo e l’epifania improvvisa, Zacharius scompare nel nulla. Ma proprio quando non sembra esserci più traccia del vecchio, l’allievo di bottega Aubert si ricorda improvvisamente che dopo la messa a Saint-Pierre e la morte dell’orologio della chiesa, “L’horloger ne vivait plus que dans cette vieille horloge de fer; on ne la lui avait pas rendue!...Maître Zacharius devait s’être mis à sa recherche” (Verne 2000, 40).³² Come abbiamo visto il viaggio nei rotismi dell’orologio, e quindi nel tempo, era cominciato ben prima, con l’ingresso dell’anima del vecchio nell’ingranaggio-automa venduto a Pittonaccio. In maniera allusiva e senz’altro ancora rudimentale, l’aura che s’irradia da quell’oggetto-dettaglio proietta sulla trama della novella una temporalità *fantastica*, un tempo, cioè, “poroso [...] che può sdoppiarsi e cambiare, stirarsi e essere parallelo” (Cortázar 2014, 32).

La nota che registra la transazione sul libro mastro recita: “Vendu au seigneur Pittonaccio une horloge en fer, à sonnerie et à personnages mouvants, déposée en son château d’Andernatt, au milieu des Dents-du-Midi” (Verne 2000, 42).³³ L’oggetto-orologio è, insomma, l’origine di una triplice ibridazione: Zacharius è l’uomo-orologio, il *carillon* di Andernatt è orologio-automa che parla e materializza le ore in pupazzi semoventi, mentre Pittonaccio è l’orologio-spettro, il “fantôme” (Ibid.: 48)³⁴ del tempo.

A livello narrativo, la contaminazione tra le diverse tipologie del fantastico ha il suo *climax* nella descrizione del castello di Andernatt, meta della corsa

32 “L’orologiaio ormai viveva solo per quel vecchio orologio di ferro che non gli era stato restituito!...Mastro Zacharius doveva essersi messo alla sua ricerca.” (Verne 2005, 70). La traduzione italiana del brano curata da Maurizio Ferrara per Passigli nel 2005 traduce *dans* con ‘per’, perdendo la sfumatura dello smarrimento dell’artista ‘dentro’ l’opera. È l’unica ad aver fatto questa scelta. Nell’edizione dei Fratelli Treves del 1874 e in quella Mursia del 1967 (entrambe a partire dall’edizione Hetzel del 1874) si legge: “l’orologiaio non viveva più che in quel vecchio orologio di ferro” (Verne 1874, 17; 1967, 189). Anche nella traduzione pubblicata a puntate sui numeri dal 511 al 514 di *Urania* nel 1969, e sempre basata sull’edizione del 1874, *dans* è reso con ‘in’.

33 “Venduto al signor Pittonaccio un orologio di ferro, con suoneria e personaggi mobili, depositato nel suo castello di Andernatt, in mezzo ai Dents-du-Midi” (Verne 2005, 70).

34 “Fantasma” (Ibid.: 80).

contro il tempo di Zacharius e degli inseguitori Gérande e Aubert. Circondato da una catena di picchi-‘denti’ alpini, il castello si apre come una voragine che trasporta i visitatori dentro il tempo statico di un’entropia immobile. Il castello in rovina appare sospeso nella sua “chute éternelle” (Ibid.: 46).³⁵ Come il vulcano dei romanzi successivi, tipico cronotopo verniano, il castello è porta d’accesso a “mondes mystérieux” (Ibid.),³⁶ popolati nel corso dei secoli da peccatori e criminali d’ogni sorta: “quelque margrave, moitié brigand, moitié seigneur, séjourna dans cette habitation ; au margrave succédèrent les bandits ou les faux-monnayeurs, écartelés, brûlés, pendus sur le théâtre de leur crime ; et sans doute, par les lunes d’hiver, Satan venait conduire ses sarabandes traditionnelles sur le penchant des gorges profondes, où s’engloutissait l’ombre gigantesque de ces ruines” (Ibid.).³⁷ La *quête* dell’orologiaio verso l’eternità passa attraverso uno spazio intermedio che prelude al viaggio negli inferi, in cui le normali categorie spazio-temporali hanno perso validità. Per trovare l’orologio e Pittonaccio, Zacharius, Aubert e Gérande si smarriscono in “longs corridors” (Ibid.), dentro “interminables galeries” (Ibid.)³⁸ e su “escaliers sans fin” (Ibid.: 48) che annullano i rapporti orizzontali e verticali tra le distanze: “Tantôt ils se trouvaient enfouis à cent pieds sous terre, tantôt ils dominaient de haut ces montagnes sauvages” (Ibid.: 48-49). È un labirinto di gironi infernali la cui struttura a spirale ricalca la molla di un gigantesco orologio, animata qui e là da forze magnetiche intermediarie come “les larves, les goules, les tarasque” (Ibid.: 47).³⁹ La via che porta all’eternità è una fantasmagoria disposta in cerchi lungo uno spazio in perenne caduta libera, i cui piani infiniti “se désorganisent et télescopent” (Couégnas 30).⁴⁰

Mancano cinque ore a mezzanotte quando i tre riescono a raggiungere lo spettro di Pittonaccio nell’immensa sala dove si staglia il meraviglioso orolo-

35 “Sua eterna caduta” (Ibid.: 76).

36 “Mondi misteriosi” (Ibid.: 77).

37 “Qualche mangravio, mezzo brigante e mezzo gentiluomo, soggiornò in quella dimora: al mangravio subentrarono i banditi e i falsari, squartati, bruciati, impiccati sul teatro dei loro crimini; e indubbiamente, con le lune invernali, Satana veniva a guidare le sue tradizionali sarabande sull’orlo di gole profonde, dove s’inabissava l’ombra profonda di quelle rovine” (Ibid.).

38 “Lunghi corridoi”, “interminabili gallerie” (Ibid.).

39 “Larve, ghul, tarasque” (Ibid.: 78).

40 “Si sfalsano e scontrano”.

gio. Zacharius ha ormai deciso e consegna Gérande al fantasma, con cui, dice, sarà felice perché “Vois cet homme, c’est le Temps” (Ibid.: 50).⁴¹ In cambio della sposa, come pattuito, Pittonaccio porge a Zacharius la chiave dell’orologio e questi subito comincia subito a ricaricarlo, “avec une vélocité fantastique [...] de plus en plus vite, avec des contorsions étranges” (Ibid.)⁴² mentre “Le grincement du ressort faisait mal aux nerfs” (Ibid.).⁴³ La spirale labirintica del castello continua, dunque, nelle volte accelerate della chiave, prosegue con l’andatura in cerchio di Pittonaccio che avvolge Zacharius “de replis tortueux et fantastiques” (Ibid.)⁴⁴ e, infine, ritorna nella ruota del quadrante dove “les aiguilles serpentaient sur ce cadran de fer avec des sifflements de vipère” (Ibid.: 52).⁴⁵ È già la “syntaxe fantasmagorique de la translation, de la rotation, de la symétrie ou de l’inversion, du transport et de la transformation” (Serres 1974, 34)⁴⁶ dei *Voyages extraordinaires*. Il viaggio dentro l’orologio, nel tempo della dannazione eterna è “cycle de cycles” (Ibid.: 11), lo schema di tutta l’opera successiva di Verne. E, infatti, quando suona la mezzanotte il vecchio orologio esplode, “le ressort s’en échappa, et sauta à travers la salle avec mille contorsions fantastiques” (Verne 2000: 52),⁴⁷ lo scappamento ‘scappa’ via, trascinandolo con sé nel *maëlstrom*, nella serpentina del “mathématisme onirique” (Serres 1974, 34) del tempo meccanico e aritmetico dell’orologio, il suo demiurgo, mastro Zacharius e la sua anima.

In un recente studio di cronosofia, Pascal Chabot ha individuato cinque schemi, o regimi temporali, con cui nel corso dei secoli la civiltà occidentale ha cercato di comprendere la durata: il Fato, il Progresso, la Scadenza e l’Ipertempo. Dopo un’antichità in cui il tempo apparteneva alle insondabili potenze celesti, che, muovendo le stelle, regolavano il destino di tutto il mondo sublunare, a

41 “Vedi quest’uomo, è il Tempo” (Ibid.: 83).

42 “Con una velocità fantastica. [...] Sempre più velocemente, con strane torsioni” (Ibid.).

43 “Il cigolio della molla faceva male ai nervi” (Ibid.).

44 “In cerchio attorno a lui” avvolgendo Zacharius “in spire tortuose e fantastiche” (Ibid.).

45 “Le lancette serpeggiavano con sibili di vipere” (Ibid.: 85).

46 “C’è una sintesi fantasmatica della traslazione, della rotazione, della simmetria o dell’inversione, del trasferimento e della trasformazione”. (Serres 1979, 31).

47 “La molla uscì fuori e saltò attraverso la sala con mille contorsioni straordinarie” (Verne 2005, 86).

partire dal XV secolo, la modernità si caratterizza, invece, per il tentativo umano di rubare il tempo a Dio. La parabola esemplare di mastro Zacharius è allegoria del tempo moderno, rappresentato e incorniciato come Progresso. Avere tempo significa, innanzitutto, acquisire la possibilità di misurarlo, quantificarne la durata concessa, ora per la *performace* del singolo, ora per quella collettiva dell'avanzamento tecnico-scientifico. La chiave per passare da Fato a Progresso, dall'orologio cosmico a quello meccanico e tascabile, è proprio l'invenzione di Zacharius, lo scappamento: "La machine moderne quant à elle suppose non seulement des engranages, mai aussi des ressorts, c'est-à-dire des accumulateurs d'énergie potentielle. Ce point est décisif: il transforme la mécanique en un dynamique, laquelle concétise une spéculacion orienté vers le futur. Car c'est bien le futur qui est engagé dans le ressort, qui n'est jamais décomprimé qu'*en vue d'être relâché*" (Chabot 2021, 75).⁴⁸ L'uomo stesso, secondo Descartes è "machine à ressort" (Ibid.) e, come abbiamo appena visto, Zacharius è il primo "Titan vernien, créateur de machines et *ressort* comprimé, tendu au risque de se rompre – et d'exploser – la marionette vernienne, elle, est le balancier de cette même horloge, sa régularité mécanique, sa répétition figée, sa circularité..." (Raymond 1974, 144).⁴⁹ Molla e pendolo insieme, l'orologio diviene metafora per eccellenza dell'uomo moderno, in cui i margini che separano materia e spirito, soggetto e oggetto, spettrale e umano si confondono fino a dileguarsi. Cosa succede, invece, alla metafora dell'uomo-orologio quando dal regime temporale del Progresso si è ormai passati a quello successivo della Scadenza? La tensione perpetua verso il futuro perde pian piano la sua energia dinamica e l'avvenire, coronamento del Progresso, viene posticipato indefinitamente in avanti, senza che si riesca mai ad approdarvi. La fine e la morte perdono il loro valore di 'sanzione', dal cui punto di vista è possibile, retrospettivamente, proiettare sulla durata di una vita la pienezza di senso del tempo biografico, la cui trama si sviluppa per crisi, punti di svolta e momenti della verità significativi

48 "La macchina moderna, invece, non richiede solo ingranaggi, ma anche quelle molle, cioè accumulatori di energia potenziale. Questo punto è decisivo: trasforma la meccanica in una dinamica, che concretizza una speculazione orientata al futuro. Perché è proprio il futuro che è impegnato nella molla, che non è mai decompressa se non *per* essere liberata" (Chabot 2023, 65).

49 "Titano verniano, creatore di macchine e molle compresse, tese fino al rischio di rompersi, e di esplodere, è lei, la marionetta verniana, il bilanciante di questo stesso orologio, la sua regolarità meccanica, la sua ripetizione stabilita, la sua circolarità".

soltanto a posteriori. Oltre la morte non è più possibile incorniciare la vita passata in sintesi coerente, perché non si è fuori dal tempo. Nel futuro si estende ora la temporalità purgatoriale e statica dell'attesa sempre vanificata e infinita del giudizio universale. In vita come in morte si aspetta invano quel momento decisivo, quell'ora suprema, carica di significato in grado di poter irradiare ciò che è trascorso di verità.

Nel racconto *Tic-tac* Buzzati sembra far riferimento alla novella di Verne. Il protagonista incontra un neurologo esperto “dei fenomeni cosiddetti metapsichici, o parapsichici” (Buzzati 2018b, 152) perché incuriosito da strani avvenimenti, sempre più frequenti in città: “si tratta del fenomeno chiamato, volta a volta, ‘dell’orologio’ o ‘del battito fatale’ o più semplicemente e modestamente ‘del tic-tac’. Non ha nulla a che vedere – avverto subito – con la vecchia leggenda degli orologi che, anche a grande distanza, si fermano nell’attimo stesso che il proprietario muore” (Ibid.). Alcune persone, nelle ore che immediatamente precedono un evento infausto o felice, sentono diffondersi nell’ambiente intorno a sé il battito ritmico di un orologio. Le “abnormi risonanze” (Ibid.: 153) vengono ora dall’“esile voce di orologi anche minuscoli” (Ibid.) ora da un “piccolo orologio da polso” (Ibid.), mentre a volte il suono poteva essere scambiato “per quello di una pendola” dal “timbro profondo e grave” (Ibid.). Il futuro imminente sembra risucchiare nell’aura fantasmatica dell’orologio le persone che, in questo modo, riescono a vivere misteriosamente il presentimento di un qualcosa che deve ancora accadere. Lo spettro del Fato, divenuto indefinibile emozione corporea ed evanescente suono perturbante, visita anche il neurologo, senza che, però, ai battiti segua il realizzarsi dell’evento: “Da più di un mese. Ogni notte. Tic-tac tic-tac. Non mi dà pace. L’avvertimento del destino? L’arcanica sentenza? Da più di un mese, le ripeto. L’orologio. Ma agli altri succede qualche cosa, il giorno dopo. A me niente. [...] L’orologio della Moira fa tic-tac e il giorno dopo...ma a me niente...Non è triste? Non è una umiliazione? Un povero diavolo, ecco cosa sono...” (Ibid.: 156). Colui che avrebbe dovuto ricondurre a verosimiglianza l’oscura forza psichica con cui il fantastico irrompe ad inizio racconto, è, in realtà, una nuova scatola cinese in cui il soprannaturale si rivela norma, e il temporale una spaventosa spirale senza fine.

Il rifiuto d’ogni prospettiva escatologica e il rovesciamento dell’eternità in purgatorio sono due tratti essenziali del sentimento del tempo in Buzzati. Svuotata del suo valore sanzionatorio, la morte rivela all’eroe buzzatiano nient’altro

che il tempo sprecato nell'attesa che il fantasma dell'occasione permetta di decifrare l'enigma dell'esistenza. Il tempo scandito dall'orologio è tutto uguale e nello scorrere uniforme e monotono del "sempre del sempre" (Buzzati 2020, 87) l'istante opportuno fugge senza essere riconosciuto. La prospettiva del purgatorio trasforma il passato in 'rifiuto' e le ore della vita un corteo funebre di opportunità sciupate. Nella durata infernale del purgatorio, per sadico contrappasso, lo sguardo fisso al futuro di una sentinella miope è condannato a rivolgersi all'indietro. Nell'eternità soltanto la memoria sopravvive: "sei nella reggia della luce eterna, voli, divori manna, partecipi all'infinito amore. Ma tu non hai dimenticato. Hai la suprema grazia, ma ricordi. E ricordando soffri. È il purgatorio" (Ibid.: 41).

Gli orologi nell'opera di Buzzati sono soprattutto macchine fantastiche che precipitano chiunque sia posseduto dallo loro aura in un tempo 'fuor di sesto', per difetto o per eccesso, sempre e comunque o in ritardo o in anticipo rispetto all'"adesso". Nel tempo relativizzato della fisica, al progresso di strumenti di misurazione sempre più precisi corrisponde, in misura inversamente proporzionale, la graduale consapevolezza dell'inutilità dell'impresa scientifica. Il tempo è, ormai, sulla scia di Poincaré, Einstein e McTaggart, convenzione, irrealtà, illusione, stasi e i rintocchi dell'orologio ridotti a "un battito solenne e desolato che andava su e giù per le deserte voragini dell'universo e così scandiva la morta eternità" (Ibid.: 35).

Nel racconto *Il sacrilegio*,⁵⁰ il dodicenne Domenico Molo è alla vigilia del primo giorno decisivo della sua breve vita: la prima comunione. Il valore iniziatico della cerimonia, momento spartiacque tra infanzia in famiglia e il passo originale nella società degli adulti, è sancito dal dono paterno del "famoso orologio d'oro" (Buzzati 2018a, 162). Durante la confessione il bimbo tace, per vergogna e codardia, il peccato di superstizione e da quel momento è tormentato dal pensiero di aver commesso un gravissimo sacrilegio e di essersi, perciò, guadagnato la dannazione di Dio. Nella dimensione del tempo cristiano, "per un attimo di smarrimento, per un istante di paura" (Ibid.) Domenico vive nella prospettiva della condanna eterna: "giorno e notte quell'atroce supplizio, e domani ancora, e ancora il giorno dopo, sempre avanti così, mai, neppure per un istante una diminuzione di sofferenza, questo per interi anni, per centinaia di anni, per

50 Lo stesso racconto era già stato pubblicato a puntate su *Omnibus* nel 1938, con il titolo *Lo strano viaggio di Domenico Molo*.

milioni, inutilmente aspettare la morte, sempre così, sempre così, per l'eternità dei secoli" (Ibid.: 166). Passano i giorni, il calvario interiore cresce, e il bimbo si ammala e muore. Inizia a questo punto il viaggio di Domenico nell'aldilà, dove il regime spazio-temporale ripete, identico salvo minime variazioni, quello in vigore nell'aldiquà. Il purgatorio è una città popolata da anime che, come in vita, continuano a esistere nell'attesa di essere giudicate, e, quindi, spedite o in paradiso o all'inferno: "si logoravano nell'incertezza, non sapevano se fosse meglio affrontare o rimandare la fatale sentenza [...] perché il tempo pareva sospeso; mancava stranamente, come prima laggiù sulla terra, il senso delle ore che fuggono, fuggono e non si riesce a star dietro" (Ibid.: 170; 172). Alla fine, nonostante il sacrilegio commesso lo avrebbe di sicuro condannato alla pena massima, alla dannazione, Domenico guarisce e si risveglia convalescente nel letto di casa. Il viaggio nel futuro, oltre la fine, gli impartisce la prima vera lezione, ovvero: "conoscere le scadenze terribili della vita" (Ibid.: 189). Il dono dell'orologio paterno ha questa valenza simbolica e iniziatica: crescere significa accettare che la propria durata sia modellata dalla tirannia del tempo pubblico e dalle 'scadenze fatali' imposte dalla temporalità aliena dell'altro. Lo spettro dell'escatologia proietta la sua ombra oltremondana sulla condotta quotidiana di ciascuno, senza, però, che un termine vero e proprio possa essere mai raggiunto.

A partire da questo racconto, Buzzati e Fellini cominciarono a lavorare alla sceneggiatura di un film mai realizzato, *Il viaggio di G. Mastorna*. Il protagonista, non più un bambino ma un uomo di mezza età, in seguito a un misterioso incidente aereo, si ritrova in un carnevalesco universo purgatoriale che amplifica lo scenario descritto da Buzzati nel *Sacrilegio*. Il tema rimane lo stesso: il pensiero dell'avvenire mistifica e inventa l'ordine del presente. E, allora, il viaggio nel futuro è, in realtà, un itinerario a ritroso nel passato alla ricerca di un dettaglio di "un frammento, un'inezia [...] un momento della tua vita (basta uno solo, sai), un momento in cui tu sia stato autenticamente, spontaneamente te stesso" (Fellini 2008, 140). Mastorna è condannato, dunque, ad assistere, in un 'cinemino', alla proiezione velocissima del piano sequenza della propria vita, le cui immagini, come il flusso della pura durata di Bergson, si susseguono a ritmo frenetico, "un brulichio informe che stenta a prendere corpo, una danza luminosa di cerchietti che ruotano vorticosamente" (Ibid.: 136). Ancora una volta il viaggio nel tempo è caduto nel *maëlstrom*, la spirale impazzita del passato che inghiotte presente e futuro. Fellini sembra voler scrivere per lo schermo le contemporanee riflessioni di Pasolini in *Empirismo eretico* sulla morte come

montaggio che riordina in trama significativa, a posteriori, la vita, altrimenti un piano sequenza privo di cornice. Il tempo è, però, ancora quello fantastico di Buzzati, condizionato da ricordi-feticcio che agiscono per l'eternità come "mostruosità mummificate" (Ibid.: 201). Oltre al cinemino, l'altro luogo dove Mastorna sconta la propria pena è "una specie di ripostiglio, e di serra, dove sono raccolti alla rinfusa, in un disordine polveroso, tutti gli oggetti della sua infanzia. È una specie di archivio, di museo della sua memoria" (Ibid.: 130). L'oggetto, il dettaglio, la cosa "a un certo punto comincia a riverberare intorno a sé, come uno specchio, il flusso di energie spirituali che su di lei si concentrano; e allora diventa viva" (Buzzati 1968, 393). I feticci mummificati del passato trasfigurano l'occhio che li osserva e, soprattutto, il soggetto della visione viene letteralmente risucchiato in una durata alternativa e fantastica: "Il ricordo è totalitario, passivo, tirannico, schiavizzante, e blocca la vita nel suo naturale sviluppo. L'altro giorno, in una conferenza ai ragazzi, parlando appunto di questo esercizio di cannibalismo da parte del passato, ho paragonato la memoria ad una specie di orrido ed ottuso Saturno, che mangia i propri figli: una sorta di libertà vigilata concessa al presente" (Ibid.: 132). Fellini, sulla scia di Buzzati, svaluta e rovescia in sacrilegio il miracolo della memoria involontaria di Proust. I ricordi puri, i portali dell'infinito nella *Recherche*, non sono altro che "avanzi del tempo perso" (Fellini 2008, 140). Il tempo non si può ritrovare perché ormai è, nel regime della Scadenza, solo scarto e spreco. C'è, nel *Mastorna*, anche una specie di macchina del tempo. È un oggetto ibrido, metà orologio e metà telefono, che permette alle anime del purgatorio di contattare chi è rimasto in vita: "una strana macchinetta, in cui si distingue appena un cilindro centrale, orizzontale, coperto di segni, un quadrante rotondo graduato, sul quale si intrecciano alcune asticcioline, pure graduate, in un groviglio di fili, spaghi rannodati, ed una serie di cornette metalliche che si aprono a mazzo come tanti tulipani" (Ibid.: 72). La comunicazione con la moglie Luisa, però, fallisce. Il tempo della Scadenza sfugge a qualsiasi tentativo di essere influenzato dall'individuo.

La collaborazione tra Buzzati e Fellini non andò oltre le prime fasi d'ideazione di soggetto e trattamento, il film non venne mai girato e nell'opera di Buzzati sopravvivono soltanto due tenui, ma significative, tracce. La prima è il treno a più piani del *Poema a fumetti*, altro viaggio nell'aldilà per molti aspetti simile a quello di Mastorna. Inoltre, quando il protagonista Orfi ritrova la sua Euridice riconoscendola in uno di quei finestrini incolonnati uno sull'altro, lei gli afferra il braccio per vedere il suo orologio da polso: "Fammi vedere. L'orologio! L'oro-

logio vero del tempo che passa, l'orologio dei vivi. Oh sì. Fa tic-tic. Qui da noi lo sai che il tempo non esiste. E nessuno viene quaggiù con l'orologio. Lasciamelo, Orfi, ti prego. Sarei così felice". (Buzzati 2017, 203). Le due mani intrecciate formano il simbolo dell'infinito: il tempo unificato e sincronizzato della modernità, nato, come abbiamo visto, con il contributo decisivo del treno a metà Ottocento, non esiste più, svanito nella durata purgatoriale del postmoderno. La seconda traccia era comparsa quattro anni prima. Nel numero 10 della rivista *Pianeta*, pubblicato nel 1965, Buzzati usa il nome Mastorna per uno dei cinque raccontini che compongono *Strane deformazioni del cosiddetto tempo*. Più che di veri e propri racconti, sarebbe meglio parlare di cinque 'occhielli' narrativi, una collezione di ritagli, di *fait divers* che sembrano presi dalle pagine di cronaca di un quotidiano. Al termine di ciascun caso, Buzzati inserisce un breve commento didattico-pedagogico in cui i vari 'miracoli' sono spiegati tramite il volgarizzamento della contemporanea fisica del tempo. Il soprannaturale viene presentato come verosimile grazie all'ibridazione formale tra racconto fantastico, spiegazione pseudo-scientifica e articolo di cronaca quotidiana. Il primo dei cinque 'casi strani' è, appunto, *Il caso Mastorna*. Il 30 giugno 1957, lungo il rettilineo della strada provinciale tra Sebalia e Greti, in prossimità di Mortara, un motociclista trova una vettura schiantata contro un albero, con dentro due cadaveri e una terza persona che morirà in ospedale. A perdere la vita sono i due coniugi Mastorna e loro figlio. Sette mesi dopo, il 23 febbraio, sulla stessa strada e contro lo stesso albero, vengono di nuovo trovati tre corpi, due senza vita e uno in condizioni gravissime. L'infermiere dell'ambulanza è lo stesso che aveva soccorso i Mastorna a giugno e li riconosce, sono sempre loro. Questa volta però, mentre sono distesi sulla barella, i tre corpi si decompongono nel giro di pochi istanti. Non c'è dubbio, sono incredibilmente i Mastorna, gli stessi identici dell'altro incidente, anche se al cimitero, si scoprirà con un certo sollievo, le loro bare contengono ancora i resti seppelliti sette mesi prima. Cos'è successo? L'episodio, spiega Buzzati nel commento, invaliderebbe addirittura la seconda legge della termodinamica. Ora, dato che il tempo non si può concepire né come sostanza, né come entità indipendente da distorsioni prospettive, per raffigurare il problema Buzzati ricorre a un'immagine metaforica:

Immaginiamo cioè il tempo come una coltre, uno strato di determinato spessore, il quale ci circonda, un *continuum* entro il quale si compiano i fenomeni. Ebbene, in condizioni normali questa coltre ne sta bella liscia e tesa, e tutto procede alla perfezione. Capita però

qualche volta, e la causa finora non si conosce, che in alcuni punti il tempo si gonfi, o si arricci, o si incurvi in pieghe, o si dilati, o si ritiri, o formi protuberanze e bitorzoli, o addirittura si sfaldi e si divida in due diversi strati. Quest'ultimo tipo di deformazione, estremamente raro, sarebbe appunto quello avvenuto nel Mortarese. In corrispondenza del rettilineo, nella notte del 30 giugno, il tempo avrebbe subito una sfaldatura, dividendosi in due strati. Uno di questi ha seguito il suo corso normale, mentre il secondo, distaccandosi, si è ricongiunto alla struttura base soltanto sette mesi dopo. (Buzzati 1965, 136)

Il fenomeno sfugge a spiegazioni di ordine matematico, è una frattura, un varco oscuro che lascia intravedere, attraverso le in apparenza inscalfibili leggi della fisica moderna, un "enigma scoraggiante" (Ibid.: 137). La malleabilità del tempo è ormai fuori controllo. Dalla linearità della sua coltre, liscia e tesa in condizioni normali, si possono staccare in ogni istante, senza possibilità di previsione, una moltitudine di frammenti, squame e schegge impazzite. Ogni minuzia, ogni dettaglio ha, insomma, una sua durata, "indipendentemente da quelle situazioni o tese o letargiche in cui il tempo psicologicamente si allunga o si restringe" (Ibid.: 143). Non è più né il dinamismo oggettivo del regime temporale del Progresso, né il tempo soggettivo del Modernismo.

È dalla realtà fenomenica, è dalle cose che s'irraggiano gli straniamenti, e gli stiramenti, della coltre del tempo. La mente non trasporta in dimensioni extratemporali, ma è trascinata essa stessa passivamente in deviazioni e curvature più o meno insolite. Se quello dei Mastorna è un rarissimo caso limite di biforcazione e sutura, esistono deformazioni più frequenti del *continuum-tempus*: "avviene talora, per esempio, che il tempo si arricci, formando tante increspature successive che, premute l'una contro l'altra, possono compenetrarsi (dato che il tempo non è un solido); e il risultato è che in corrispondenza di quelle piegoline il tempo torna indietro e poi torna avanti, poi torna indietro ancora e così via per diverse volte, finché, terminate le pieghe, esso riprende il corso normale" (Ibid.: 137).

È questo esattamente il caso al centro dell'*Orologio*, atto unico rappresentato per la prima volta al teatro Gerolamo di Milano il 5 ottobre 1959. La tela del tempo, e la trama del dramma, è qui intessuta da un orologio-telaio che l'arriccia senza posa nelle piegoline successive di un arabesco fantastico, intreccio continuo tra le maglie del futuro, del presente e del passato cannibale. Al centro del modesto salotto di una casa borghese, si staglia, dominante tra gli altri mobili, "un orologio dal quadrante e dalle sfere ben visibili. L'evidenza di questo orologio e la manovrabilità delle lancette sono della massima importan-

za” (Buzzati 1980, 271).⁵¹ Le note di regia segnalano la presenza di due porte, una chiusa a destra e un'altra “semiaperta, nella parete di fondo, che dà in una camera buia” (Ibid.). L'unico personaggio in scena è la signora Irma Ceresa vedova Maccardi e le prime battute del dramma sono i ritagli di una conversazione al telefono tra la vedova e un uomo. I due si stanno dando appuntamento per le “nove e un quarto al solito angolo” (Ibid.). La signora deve aver mancato l'incontro più volte perché si affretta ad assicurare l'amante che, questa volta, ci sarà, puntuale senza farlo aspettare perché oggi non ha ancora avvertito la solita non meglio definita, auratica e misteriosa “specie di presentimento” (Ibid.). Dopo la morte del marito, la vedova sta cercando, intuiamo, di rifarsi una vita, soltanto che il nuovo inizio, fissato dalla scadenza dell'ora dell'appuntamento, sembra esserle finora sfuggito, ogni volta posticipato a causa di involontari e ingiustificati ritardi. Il motivo è presto rivelato. L'orologio suona lo scatto dell'ora e la vedova è, d'un tratto, colta da una terribile nevralgia. Non è, però, il dolore fisico a tormentarla, ma la sensazione di ‘orrore’ che emana direttamente dal grande orologio:

Orologio dell'inferno! Dio, Dio, ora comincia...(Ansimà) Quest'orologio maledetto. – Che vorrei fermare e non si può. – Il suo orologio, del fu Ernesto Maccardi, mio marito. – Cos'è successo? Lui si è chiuso là dentro, ecco cos'è. – La sua anima meschina e odiosa si è rintanata fra gli ingranaggi e li fa muovere. Per tormentarmi anche da morto. Per farmi schiava. Schiava peggio di prima! Dio, quando sento quel trac, quello scatto! È il segnale! Il segnale che il supplizio comincia. [...] E allora le lancette cominciano a muoversi. All'indietro! All'indietro! E mi trascinano via e io non posso disubbidire. E girano, girano – in una fuga pazza – e io precipito, all'indietro, all'indietro! – Ieri, l'altro ieri, tre giorni fa, quattro giorni fa, una settimana fa, due mesi fa, dieci mesi fa, un anno fa, sempre più indietro, giù a precipizio nel passato. [...] E poi le lancette improvvisamente si fermano e io mi trovo in quel preciso giorno, e tutto è tale e quale, come se quest'anno e mezzo non fosse mai passato. Sempre lì, sempre lì, sempre in quel giorno della malora. E ripetere, ripetere. Avanti e indietro. Avanti e indietro. E poi le lancette ricominciano a camminare, e il tempo ricomincia a correre nel giusto verso, e le lancette vanno, vanno, e io con loro! (Ibid.: 272).

51 Buzzati nomina ed elenca le parti dell'orologio con un vocabolario altrettanto vetusto e desueto dell'oggetto che descrive. Come ricorda Morpurgo, chiamare “sfere” le lancette significa evocare la storia secolare degli orologi: “Questa ‘lancetta’ venne chiamata – e spesso la chiamano ancora – ‘sfera’ o ‘sferetta’, poiché ereditò il nome del quadrante girevole il quale, come la ‘sfera’ del sole, faceva un giro in 24 ore”. (1970, 10).

L'orologio, oggetto posseduto in vita dal marito, è ora posseduto dal suo fantasma che trascina la vedova in una durata alternativa, un'accelerazione inarrestabile diretta verso 'quel preciso momento' del passato, quel giorno di un anno e mezzo fa quando si consumò l'uxoricidio. È il marito stesso a manovrare le "diaboliche lancette" (Ibid.), o meglio è la sua anima che sopravvive 'dentro' l'orologio a farlo, e a trasformare la macchina in un nuovo esempio di uomo-orologio e anche la moglie in "automa" (Ibid.) costretta a subire, impotente, l'orrore della deformazione temporale. Assistiamo, così, al ripetersi della conversazione al telefono, alle stesse parole che si susseguono, stavolta, a ritroso, con velocità sempre più "vorticoso" (Ibid.: 273) e un "ronzio eccessivo che cresce cresce" (Ibid.), finché le lancette si fermano e, dalla porta semiaperta sullo sfondo, filtra una la luce. Sono i segni scenici che il viaggio nel passato è giunto a destinazione. La signora, infatti, dialoga ora con il marito, o meglio, con la sua ombra che dall'altra stanzetta invade con la sua sagoma oblunga il salotto. Lei gli sta preparando il solito caffè, condito, questa volta, da un "piccolo granello" (Ibid.) di zucchero avvelenato. Un 'cafferino' che la futura vedova assicura sarebbe stato capace di "risvegliare un morto" (Ibid.). Senza saperlo, quindi, il granellino di veleno, è simultaneamente causa della morte presente del marito e della sua eventuale resurrezione in spettro-orologio. Il paradosso di un tempo fantastico, in cui la normale durata 'rettilenea' arriccia l'una con l'altra le smagliature di passato, presente e futuro, è 'già' e 'non ancora' contenuto tutto nel punto preciso di un minuscolo dettaglio. Dopo aver assistito al delitto, e ai giorni immediatamente precedenti in cui il marito aveva cominciato ad accusare i dolori di una strana indigestione – segno che l'avvelenamento era stato opera continuativa, con una sua durata di più giorni –, le lancette tornano a muoversi in avanti, la stanza sullo sfondo è di nuovo buia e "lei di nuovo si rattrappisce su una sedia, inghiottita dal tempo" (Ibid.: 276). Si torna, così, al principio, in un movimento sincopato potenzialmente infinito che rimanda per sempre e la fine del dramma e la fine del matrimonio maledetto. Il tempo fantastico avvolge nella sua coltre, ora stirata ora increspata, la vedova, condannata alla schiavitù eterna di una fedeltà coniugale da cui aveva cercato di liberarsi per fuggire con l'amante. Buzzati sembra fondere in un unico atto *La voce umana* e *La macchina infernale* di Cocteau: attraverso l'orologio, il fantasma del marito appare ciclicamente all'autrice del crimine, precipitandola nella spirale di un contrappasso infernale che le fa ripetere *ad infinitum* le ore del peccato originale. Tutto dipende dalla frattura aperta tra il tempo della vita della vedova

Maccardi e il tempo borghese della famiglia e del legame coniugale. Il grande, evidente, orologio al centro dello spazio domestico è allusione materiale alla tirannia del tempo di un 'altro' sulla durata individuale dell'Io. La protagonista vorrebbe liberarsi dalla schiavitù del passato e del matrimonio 'biforcando' il tempo, aprendo la possibilità di una durata alternativa con l'amante. Invece che verso l'appuntamento al solito angolo, la biforcazione riconduce controcorrente al principio, ritardando all'infinito la fine e, pertanto, alzando una muraglia invalicabile davanti alla prospettiva escatologica di una redenzione. L'orologio estende la sua tirannia sull'eterno, mostrando il rovescio oscuro della macchina simbolo della Modernità: il calcolo esatto del tempo non è la manifestazione del potere di controllarlo, ma folle illusione che rende la caduta dalle vette della scienza una sconfitta metafisica ancora più sconcertante e violenta.

L'orologio di Pittonaccio nasconde tra i suoi rotismi l'anima di Zacharius, l'orologiaio-demiurgo che poteva vedere nelle sue creature ancora una speranza, se non d'immortalità, almeno di diventare centenario, e poi, chissà, ricaricare per altri cento anni e durare, così, all'infinito. L'anima del fu Ernesto Maccardi si cela anch'essa dentro il grande orologio da salotto, ma, nel suo quadrante, nella sua 'faccia', non si specchia più tanto il sogno dell'eternità, quanto il suo contrario, l'incubo di una curvatura ininterrotta. La fede nel dopo si deforma nell'allucinazione di un'attesa sterile e snervante, 'scarto' di tempo. Se nel regime del Progresso, e nella storia del mastro ginevrino, era l'avvenire a cannibalizzare il presente, in quello della Scadenza, e negli strani casi dei vari Mastorna e Maccardi, è il passato a mummificare l'adesso, rubandone dinamismo e possibilità di scelta, congelandolo in una stasi priva di cambiamento. Il desiderio utopico di sostituirsi a Dio e di regolare al suo posto l'armonia del cosmo conduce Zacharius dritto agli inferi, mentre cent'anni più tardi per Buzzati il vero inferno è ormai una condizione purgatoriale stirata sia in avanti nell'al-dilà che indietro nel quotidiano. Se la paura della fine ha in Verne ancora un potere totalizzante sull'esistenza, tanto che il tentativo di superarla è lo scopo, la missione di Zacharius, in Buzzati la morte è demitizzata e demistificata nel suo significato di momento fatale di rivelazione e verità. In entrambi i casi si tratta di un 'tempo fantastico' che sconvolge le attese e le aspettative del 'Sé' nei confronti della realtà. L'irruzione di una temporalità meravigliosa si traduce, tuttavia, in tipologie narrative diverse. *Maître Zacharius* è un racconto dominato da elementi gotici e pulsioni romantiche in cui l'enigma resiste irrisolto

fino alla fine, al momento della resa dei conti, catastrofe conclusiva tra le alternative manichee della fede cristiana e dell'eresia scientifica. Nei casi Mastorna e Maccardi, invece, al crescendo verso un *climax* di suspense e terrore si sostituisce il meccanismo ingolfato del racconto iterativo, dei “ribaltamenti successivi” (Biondi 2010, 107), della ripetizione che posticipa la fine e ritorna al principio. Le deformazioni del cosiddetto tempo non sono poi così soprannaturali e meravigliose, ma *fait divers* da collezionisti e *bricoleurs* di cronaca locale.

Fantastico verniano e buzzatiano s'incontrano nella trama di un viaggio nel tempo che assume la forma di un “romanzo d'avventure svuotato, diventato luogo di ricerca metafisica” (Ibid.: 119). Il ritmo della narrazione è dato dall'alternarsi dei meccanismi di progressione e ripetizione, dalla linea dell'avventura nasce il cerchio del fantastico e la trama assume la forma a spirale tipica dei momenti di transizione da un regime temporale all'altro: dal Fato al Progresso e dal Progresso alla Scadenza. La “protesta metafisica” (Ibid.: 109) contro il Tempo dei personaggi di Verne e Buzzati coincide con un itinerario di scoperta e conquista ‘al centro’, al cuore dell'orologio, la macchina “la plus symbolique et la plus parfaite” (Froidefond 1988, 101)⁵² tra gli oggetti tecnologici verniani, in cui “science et surnaturel se mêlent en un jeu subtil entre le réel et le fantastique” (Ibid.).⁵³ Tra gli oggetti familiari “egemoni [...] totalizzanti” (Pavan 1994, 213) che animano la narrativa di Buzzati, l'orologio e la pendola sono, forse, i più “tentatori” (Ibid.).

Gli orologi di Verne e Buzzati nascondono l'invito diabolico al viaggio, blasfemo, verso inesplorate e sconosciute realtà oltremondane che offrono una prospettiva, infera e straniante, sull'aldiquà. La meta paradossale di scienza, letteratura e tecnologia è la scoperta di un'aura, di un'energia misteriosa e soprannaturale che trasfigura la realtà quotidiana nello specchio rovesciato di una fenomenologia spettrale:

Il protagonista penetra nelle profondità abissali della merce, dove la separazione tra materia e spirito, tra realtà psichica e realtà fattuale, viene meno. [...] Dentro la merce c'è qualcosa che è allo stesso tempo vivo e morto, passato e presente, tattile e spettrale, psichico e fisico; ed è del tutto comprensibile, perciò, che nel suo segreto, oltre al “carattere mistico” e alla possibilità d'una *jouissance* feticistica e necrofila, sia annidato anche il rischio della pazzia. (Puglia 2020, 156)

52 “La più simbolica e perfetta”.

53 “Scienza e soprannaturale si mescolano in un gioco sottile tra reale e fantastico”.

Il viaggio dentro l'orologio, la quasi-cosa atta "a socchiudere gli spazi e tempi interminabili" (Orlando 2015, 39), rispetto alla quale il tempo è immanente e trascendente insieme, è, dunque, "exploration de la clôture" (Barthes 1957, 86)⁵⁴ che evoca la spirale senza fine di "un intero mondo alternativo" (Fusillo 2011, 101) avvolto dalla coltre di un tempo fantastico e dalle sue infinite *piegoline*.

⁵⁴ "Esplorazione della chiusura" (Barthes 1974, 74).

Bibliografia

- Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.
- Barthes, Roland. 1974. *Miti d'oggi*. Tradotto da Lidia Lonzi. Torino: Einaudi.
- Baudry, Robert. 1982. "Buzzati et la tradition du merveilleux." *Cahiers Dino Buzzati* 5: 197-215.
- Biondi, Alvaro. 2010. *Il tempo e l'evento: Dino Buzzati e l'Italia magica*. Roma: Bulzoni.
- Borst, Arno. 1990. *Computus: tempo e numero nella storia d'Europa*. Genova: Il melangolo.
- Buzzati, Dino. 1965. "Strane deformazioni del cosiddetto tempo." In *Pianeta* 10: 135-43.
- Buzzati, Dino. 1972 (1968). "I grandi feticci. 2 agosto 1968." In *Cronache terrestri*, a cura di Domenico Porzio, 391-3. Milano: Mondadori.
- Buzzati, Dino. 1980 (1959). "L'orologio." In *Teatro*, a cura di Guido Davico Bonino, 267-76. Milano: Mondadori.
- Buzzati, Dino. 2017 (1969). *Poema a fumetti*. A cura di Lorenzo Viganò. Milano: Mondadori.
- Buzzati, Dino. 2018a (1942). "Il sacrilegio." In *I sette messaggeri*, 155-89. Milano: Mondadori.
- Buzzati, Dino. 2018b (1972). "Tic-Tac." In *Le notti difficili*, 152-6. Milano: Mondadori.
- Buzzati, Dino. 2020 (1950). *In quel preciso momento*. Milano: Mondadori.
- Caspar, Marie-Hélène. 1991. "Le fantastique dans l'oeuvre narrative de Dino Buzzati." *Cahiers Dino Buzzati* 8: 40-8.
- Cesarani, Remo. 1996. *Il fantastico*. Bologna: Il Mulino.
- Chabot, Pascal. 2021. *Avoir le temps: essai de chronosophie*. Paris: Puf.
- Chabot, Pascal. 2023. *Avere tempo: saggio di cronosofia*. Tradotto da Sandra Bertolini. Roma: Treccani.

Cigliana, Simona. 2018. "Il fantasma senza spirito. Storie di apparizioni, spettri ed ectoplasmi da Mesmer a Baudrillard (passando per Marx)." In *Ritorni Spettrali: storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di Ezio Puglia, Massimo Fusillo, Stefano Lazzarin, e Angelo M. Mangini, 21-42. Bologna: Il Mulino.

Cortázar, Julio. 2014. *Lezioni di letteratura*. Berkeley 1980. Torino: Einaudi.

Couégnas, Daniel. 1987. "Traces intertextuelles: le gothique de Jules Verne." *La revue des lettres modernes – Jules Verne 5: Emergences fantastiques* 812-7: 27-43.

Cucca, Marco, Giuntoli, Federico e Monti, Ludwig, a cura di. 2021. *Bibbia*. Torino: Einaudi.

Del Pizzo, Massimo. 2003. "Zacharius al tè del cappellaio." *Francofonia* 44: 63-76.

Dumas, Olivier. 1989. "Vingt ans après ou les deux Zacharius." *Bulletin de la Société Jules Verne* 91: 29-35.

Fellini, Federico. 1994. *Il viaggio di G. Mastorna*. Macerata: Quodlibet.

Froidefond, Alain. 1988. *Voyages au centre de l'horloge: essai sur un texte-genèse de Jules Verne Maître Zacharius*. Paris: Lettres Modernes.

Fusillo, Massimo. 2011. *Feticci. Letteratura, cinema, arti visive*. Bologna: Il Mulino.

Galison, Peter. 2004 (2003). *Einstein's Clocks, Poincaré's Maps: Empires of Time*. New York: Norton.

Galison, Peter. 2004. *Gli orologi di Einstein, le mappe di Poincaré. Imperi del tempo*. Tradotto da Marcello d'Agostino. Milano: Raffaello Cortina.

Geisler-Szmulewics, Anne. 1999. *Le Mythe de Pygmalion au XIX^e siècle*. Paris: Honoré Champion.

Giannetto, Nella. 1996. *Il sudario delle caligini*. Firenze: Olschki.

Landes, David S. 2000. *Revolution in Time*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press.

Landes, David S. 2009 (1983). *L'orologio nella storia: gli strumenti di misurazione del tempo e la nascita del mondo moderno*. Tradotto da Saverio Vertone. Milano: Mondadori.

- Lazzarin, Stefano. 2008. *Fantasma antichi e moderni: tecnologia e perturbante nella letteratura fantastica otto-novecentesca*. Roma: Fabrizio Serra.
- Morpurgo, Enrico. 1970. *Gli orologi preziosi dal XVI al XIX secolo. Con un profilo storico dell'orologeria italiana*. Milano: Edizioni Omega.
- Orlando, Francesco. 2015 (1993). *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Torino: Einaudi.
- Pavan, Lydia. 1994. "La sfida magica, surreale degli oggetti familiari in alcuni racconti di D. Buzzati." *Cahiers Dino Buzzati* 9: 213-26.
- Puglia, Ezio. 2018. "Introduzione." In *Ritorni Spettrali: storie e teorie della spettralità senza fantasmi*, a cura di Ezio Puglia, Massimo Fusillo, Stefano Lazzarin e Angelo M. Mangini, 7-16. Bologna: Il Mulino.
- Puglia, Ezio. 2020. *Il lato oscuro delle cose*. Modena: Mucchi.
- Raymond, François. 1975. "L'homme et l'horloge." *Cahiers de l'Herne* 25: 141-51.
- Ricoeur, Paul. 2002 (1959). *Il simbolo dà a pensare*. Roma: Morcelliana.
- Serres, Michel. 1979. *Jules Verne*. Tradotto da Mariella di Maio e Anna Maria Scajola. Palermo: Sellerio.
- Serres, Michel. 1974. *Jouvences sur Jules Verne*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Todorov, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.
- Torrenco, Giuliano. 2011. *I viaggi nel tempo: una guida filosofica*. Bari: Laterza.
- Verne, Jules. 1874 (1874). "Mastro Zaccaria, ovvero l'orologiajo che aveva perduto l'anima." In *Novelle fantastiche*, 1-22. Milano: Fratelli Treves.
- Verne, Jules. 1967 (1874). "Mastro Zacharius o l'orologiaio che ha perduto la propria anima." In *Viaggio al centro della terra*. Tradotto da M. Triboni, 169-95. Milano: Mursia.
- Verne, Jules. 1969 (1874). "Mastro Zaccaria ovvero: L'orologiajo che aveva perduto l'anima." *Urania* 511-4: 158-67, 184-91, 146-67, 159-67.

Verne, Jules. 2000 (1854). “Maître Zacharius ou l’horloger qui avait perdu son âme.” In *Maître Zacharius et autres récits*, 7-53. Paris: José Corti.

Verne, Jules. 2005 (1854). *Mastro Zacharius, o l’orologiaio che aveva perduto l’anima*. Firenze: Passigli.

Riccardo Antonangeli is currently adjunct instructor in English and Anglo-American Studies at “Sapienza” University of Rome. He studied comparative literature at “Sapienza” in Rome and at “USI” in Lugano. He earned his Ph.D in Italian Studies from New York University in 2018. He has taught Italian literature, cinema and language at NYU, CUNY and FIT. His favorite research topics are narratology, philosophy of time, the intersections between history and narrative, and the reception of classical myths in medieval and modern literature. His essays appeared on *Strumenti Critici*, *Comparatismi*, *Intersezioni*, *Stadium*, *Nuova Informazione Bibliografica*, *Status Quaestionis*, *The Italianist* and *The Journal of Italian Cinema and Media Studies*. His most recent book is *Non esisterà più il tempo. Eternità e trama nel romanzo europeo* (Roma: Studium, 2020).