

“Vers le passé, vers un abîme”. L’apocalisse profonda in *La Nuit des temps* di René Barjavel

Elena Chironi, Università del Salento

“Vers le passé, vers un abîme”. The Deep Apocalypse in *La Nuit des temps* by René Barjavel. *The article aims to explore the narrative structures of *La Nuit des temps* (1968), a pillar of modern French science fiction and one of the finest works by writer, journalist, screenwriter and film critic René Barjavel. Clearly influenced by the tension of the Cold War and the space race, Barjavel creates a work that is simultaneously apocalyptic and dystopian, thanks to a unique mise en abyme and the consequent plot arrangement across two different time planes, connected by the same spatial setting. After outlining the essential features of Barjavel’s biography, which is less well-known in Italy than that of his Anglo-American colleagues, the main purpose of the essay is to investigate (also from a comparative perspective) his narrative portrayal of the major concerns of the 1960s. Implicit yet scathing, for example, is Barjavel’s critique of destructive atomic weapons and the increasing human dependence on machines. Foreseeing the development of artificial intelligence, he even imagines the birth of a society in which emotional ties are determined by an “ordinateur central”. The novel also anticipates May 1968 protests in France, while a potential war to come over space colonization seems to be still relevant today. Attention will be also given to the media representation and the potentially revolutionary role they play in the novel. Furthermore, the work will be read through an interpretative key based on the depth paradigm, recently explored by Niccolò Scaffai. In line with the current revival of a certain “abyss literature”, the narrative structure of *La Nuit des temps* is based on a vertical κατάβασις into spatial depths, simultaneous with a swirling descent into temporal chasms.*

Keywords: depth, time, space, post-atomic, artificial intelligence, communication.

1. La biografia di un autore poliedrico, dalla formazione al successo

Scrittore, giornalista, critico cinematografico e sceneggiatore, René Barjavel è anche annoverato tra i padri della moderna fantascienza francese, collocandosi così nel solco di quella narrativa di genere che ha tra le sue opere prodromiche più celebri i “romanzi d’anticipazione” di Jules Verne¹. Nato nel 1911 a Nyons, nel dipartimento sud-orientale della Drôme, all’età di diciotto anni Barjavel compie i primi passi nel giornalismo provinciale presso il quotidiano di Moulins “Le Progrès de l’Allier”, nella cui redazione rimarrà per circa un quinquennio. Decisivo nella definizione della sua carriera nell’industria culturale francese è l’incontro con l’editore Robert Denoël, avvenuto nel 1935: accettando la proposta lavorativa da lui avanzata, Barjavel si trasferirà a Parigi, dove lavorerà per un decennio (salvo il

¹ Benché il successo internazionale dei romanzi di scienza e d’avventura di Verne abbia spesso oscurato la produzione analogica di alcuni suoi contemporanei (di frequente da lui influenzati), la letteratura francese a cavallo tra Otto e Novecento costituisce tuttavia un terreno fertile per la pubblicazione di numerose opere ascrivibili al nascente genere fantascientifico. Si pensi, ad esempio, a certi romanzi di André Laurie (uno degli pseudonimi di Paschal Grousset, collega e collaboratore di Verne), Louis-Henri Bousсенard, Albert Robida, J.H. Rosny aîné, Gustave Le Rouge e Maurice Renard.

frangente tra il 1939 e il 1940 trascorso come soldato nella cosiddetta “drôle de guerre”) nelle politicamente ambigue Éditions Denoël, ricoprendo il ruolo di “chef de fabrication” sino alla morte dell’editore, assassinato in circostanze misteriose nel 1945. Parallelamente, Barjavel collabora a numerose riviste – tra cui il settimanale “Le Merle blanc” – in qualità di critico cinematografico; rilevante, a tale proposito, è il suo saggio *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma* (1944), il quale anticipa in modo intuitivo e in parte ancora visionario le prospettive future del cinema, tra cui il tridimensionale e l’olografico, il “cinema delle onde” e quello “odoroso” – presente in chiave distopica e alienante già nel *Brave New World* (1932) di Aldous Huxley. L’esordio narrativo, a lungo rimosso dal pubblico e dalla critica, risale invece al 1942: *Roland, le chevalier plus fier que le lion* consente a Barjavel di confrontarsi con una moderna riscrittura della *Chanson de Roland*, rielaborando la materia del ciclo carolingio al fine di migliorarne l’accessibilità per i lettori più giovani. Muovendosi dal ciclo carolingio a quello bretone, l’autore tornerà poi al rimaneggiamento di figure e temi epico-cavallereschi con uno dei suoi ultimi testi, *L’Enchanteur*, edito nel 1984 e incentrato sulle fascinoso figure di Merlino e Viviana. Maggiore successo ebbero, negli anni Quaranta, l’apocalittico *Ravage* (pubblicato nel 1943, il romanzo risente manifestamente dell’ideologia conservatrice del regime collaborazionista di Vichy guidato da Philippe Pétain e dell’esperienza bellica vissuta in prima persona da Barjavel, la cui traumaticità riemerge nelle violente descrizioni assimilabili al *gore*); il romanzo sui viaggi nel tempo *Le Voyageur imprudent* (pubblicato a puntate nel 1943 sulla rivista collaborazionista *Je suis partout* e in volume nel 1944, ha tra i suoi modelli più evidenti il *The Time Machine* di H.G. Wells) e quello d’amore *Tarendol* (edito nel 1946, nel 1980 porterà alla produzione di un omonimo adattamento televisivo). A seguito dello scarso apprezzamento riscosso dall’apocalittico *Le Diable l’emporte* (1948), invece, negli anni Cinquanta Barjavel si dedica soprattutto alla stesura di sceneggiature e dialoghi per il cinema, collaborando in primo luogo alla serie di film su Don Camillo e Peppone per la regia di Julien Duvivier prima, Carmine Gallone poi e, infine, di Luigi Comencini.

Il ritorno alla narrativa fantascientifica è inaugurato dal romanzo breve *Colomb de la lune* (1962), ma è di pochi anni successiva l’opera con cui il poliedrico

autore si conferma uno dei padri della moderna fantascienza francese: *La Nuit des temps*, nato da una sceneggiatura cinematografica e pubblicato in forma di romanzo nel 1968, riscuote sin da subito grande successo in Francia tra il pubblico di lettori, vincendo il *Prix des libraires* nello stesso anno. Abbandonato a causa dei costi onerosi, l’originario progetto cinematografico lascia traccia nell’epigrafe, occupata dalla dedica allo scrittore e regista André Cayatte, “père de cette aventure et inspireur de ce livre”, oltre che nella suggestività delle immagini evocate e nella mobilità delle inquadrature e delle messe a fuoco. L’anno successivo, André Cayatte si occuperà invece della trasposizione televisiva de *Les Chemins de Katmandou* (1969), mentre due decenni più tardi scriverà la sceneggiatura per una miniserie diretta da Jacques Trébouta e tratta dall’omonimo romanzo barjaveliano *Le Grand Secret* (1973), che converge in sé elementi ucronici e distopici.

2. *La Nuit des temps: un romanzo “au fond du monde”*

Publicato in Francia nel 1968 da Presses de la Cité e tradotto per la prima volta in Italia da Paulette Peroni nel 1975 per la Editrice Nord, *La Nuit des temps* rientra tra le prove fantascientifiche più mature dell’autore di Nyons. La narrazione in prima persona di uno scosso Dr. Simon, riportata tipograficamente in corsivo nel corso del testo, riempie le pagine incipitarie del romanzo. Di ritorno al suo appartamento parigino dopo aver abbandonato e perduto in un enigmatico “fond du monde” una non meglio specificata “bien-aimée”, egli è chiaramente incapace di riadattarsi agli spazi e alle prospettive dell’ordinario a seguito di una misteriosa esperienza trasformativa, metamorfica al punto che “Il ne peut plus dormir, il ne peut plus pleurer, il ne peut pas oublier, c’est impossible...” (Barjavel 1968, p. 10). Dopo la criptica presentazione di Simon nell’*incipit* preparatorio a una lunga analessi, utile per creare un effetto di *suspense* sin dalle prime battute, la matassa narrativa è riavvolta dal principio da un onnisciente narratore eterodiegetico, il quale non risparmia ammicchi al lettore e sconsolati interventi a commento delle scelte dei personaggi. Come spesso accade nei romanzi dalle trame straordinarie, l’avventura ha inizio con “une mission des plus banales, la routine, le quotidien, l’ordinaire” (ivi, p. 11); l’avvio del romanzo ricalca così, al contempo, le fasi iniziali e quelle finali del Monomito di Campbell (Campbell 1949), non solo presentando

in poche pagine la normalità precedente l'inizio dell'avventura, ma anche anticipando proletticamente le difficoltà del ritorno.

Nell'ignoto continente antartico, perennemente sferzato da tempeste di neve e vento, il cospicuo gruppo di ricercatori francesi della base Paul-Émile Victor dedica la propria vita all'esplorazione delle sconfinite e accecanti distese di ghiaccio, suddivise in zone numerate da vagliare metodicamente una dopo l'altra. Al fine di esaminare gli strati subglaciali del quadrato 612, il gruppo decide di sperimentare l'uso di una nuova apparecchiatura che si prospetta rivoluzionaria, in grado di scrutare in chilometri di profondità glaciali. Per volere del caso o del destino, la sonda è testata nel fatidico "posto giusto", rilevando delle anomalie negli strati geologici sottostanti. L'osservazione di linee curve e diritte contraddistinte da una regolarità non presente in natura costituisce il primo indizio che, "là-dessous", ci sia "quelque chose qui ne va pas".

Son esprit habitué à faire la synthèse des symptômes pour en tirer un diagnostic, comprit tout à coup ce qu'il y avait d'inhabituel dans ce relevé du sol glaciaire. La ligne droite n'existe pas dans la nature brute. La ligne courbe régulière non plus. Le sol brutalisé, raboté, mélangé au cours des âges géologiques par les formidables forces de la Terre, est partout totalement irrégulier. Or, ce que le sondeur de Brivaux avait inscrit sur le papier, c'était une succession de courbes et de droits. Interrompues et brisées, mais parfaitement régulières. Que le sol pût présenter un tel profil, cela était tout à fait improbable, et même impossible (ivi, pp. 14-15).

Simon – membro della spedizione in qualità di medico – assiste alla sconcertante rilevazione, attorno ai mille metri di profondità nel suolo glaciale, di numerose costruzioni artificiali.

Ce que les trois autres sondeurs avaient laissé supposer, le nouvel appareil en démontrait l'évidence. Il faisait défiler sur l'écran, avec une netteté qui ne laissait aucune place au doute, des profils d'escaliers renversés, de murs cassés, de dômes éventrés, de rampes hélicoïdales tordues, tous les détails d'une architecture qu'une main gigantesque semblait avoir disloquée et broyée.

— Des ruines!... dit Brivaux.

— Ce n'est pas possible... dit Grey d'une voix qui osait à peine se faire entendre.

— Et pourquoi? dit Brivaux, tranquillement (ivi, p. 17).

Increduli, i personaggi osservano il graduale delinarsi di un paesaggio "fantastique, minéral, désert, brise, inconnu, mais *humain*" (ivi, p. 25). Il profilo visibile di costruzioni complesse e la localizzazione, tra le rovine, di un

trasmettitore di ultrasuoni funzionante apre alla paradossale ipotesi di trovarsi *al di sopra* dei resti di una primordiale civiltà umana dotata di un sapere futuristico e avanzato ancora inimmaginabile.

2.1 Agli albori del tempo e nelle viscere della Terra

Il declino e la scomparsa di civiltà tecnologicamente avanzate sono di certo tra i *topoi* più fortunati della fantascienza novecentesca, impiegati da autori e autrici per promuovere una riflessione attorno ai rischi potenzialmente distruttivi derivati da uno smisurato avanzamento della tecnica e da uno sconsiderato uso della scienza: a seguito di una catastrofe globale, spesso provocata da una guerra totale condotta per mezzo di armi devastanti, nelle opere narrative di questo tipo la specie umana è dunque costretta a ripercorrere porzioni più o meno significative della scala evolutiva, ritornando a uno stile di vita preindustriale o del tutto primitivo. Come ricorda Francesco Muzzioli nel suo *Scritture della catastrofe* (2007), inoltre, la minaccia di una terribile guerra tecnologica appare già sullo sfondo delle più celebri distopie dispotiche, da Orwell a Bradbury, da Zamjatin a Huxley; tuttavia, è a partire dal 16 luglio 1945 – con la detonazione, nel deserto della Jornada del Muerto, del primo test nucleare della storia – e soprattutto dai duplici olocausti nucleari di Hiroshima e Nagasaki causati dagli Stati Uniti tre settimane dopo, che la fantascienza mondiale si apre alle nuove prospettive della narrativa atomica e post-atomica, alimentata nei decenni successivi dalle tensioni derivanti dalla Guerra fredda. Specialmente a partire dagli anni Sessanta, sono numerosi i testi che immaginano l’esplosione devastante delle testate nucleari e provano a ipotizzarne le conseguenze; si pensi in primo luogo al *Dr. Bloodmoney* (1965) di Philip K. Dick, o a romanzi italiani quali *H come Milano* (1965) di Emilio de’ Rossignoli, *Lo smeraldo* (1974) di Mario Soldati e *Il pianeta irritabile* (1978) di Paolo Volponi.

Nel panorama della *fiction* distopica e apocalittica sono però limitati i casi in cui un disastro di simili proporzioni venga collocato in un passato profondo e dimenticato (si pensi anche a *A Canticle for Leibowitz*, romanzo di Walter M. Miller vincitore del Premio Hugo nel 1961), di conseguenza innescando nel lettore un violento straniamento. In *La Nuit des temps*, in modo particolare, l’inconcepibile abisso temporale è intrinsecamente legato a un (a prima vista) impenetrabile abisso

spaziale, archeologico e geologico. Nel tentativo di raggiungere il punto di localizzazione del trasmettitore, infatti, la squadra di esperti opta per lo scavo di un pozzo, “le Puits”, simbolo eletto della profondità (fisica e psicologica) e varco d’accesso al trasformativo mondo sotterraneo. Si tratta di un elemento centrale anche in *Annihilation* (2014) di Jeff VanderMeer, testo essenziale del *new weird* e tra i romanzi di punta di quella che potrebbe essere definita “letteratura degli abissi”, sempre più frequentata dagli autori e apprezzata dai lettori, in cui l’opera barjaveliana presa in esame può a buon diritto essere inserita. In modo vario e adottando strategie narrative differenti, infatti, anche nel Novecento sono numerosi i romanzi (spesso, ma non solo) di fantascienza che esplorano le profondità abissali marine o terrestri; d’altronde, già nella seconda metà dell’Ottocento Jules Verne pubblicava i celebri *Voyage au centre de la Terre* (1864) e *Vingt mille lieues sous les mers* (1870), destinati a una lunga e ancora attuale popolarità. Nel recente panorama culturale, opere di diversa forma e genere hanno contribuito in maniera eterogenea all’arricchimento di questo tipo di letteratura, di frequente intrecciando l’esplorazione profonda a un discorso ecologico e antropocentrico². Si pensi, ad esempio, al saggio di Robert Macfarlane pubblicato nel 2019, *Underland. A Deep Time Journey*, o a romanzi come *The Sunken Land Begins to Rise Again* (2020) di Michael John Harrison, *The Passenger* (2022) di Cormac McCarthy, *Our Wives Under the Sea* (2022) di Julia Armfield, *Underjungle* (2023) di James Sturz e *The Sirens* di Emilia Hart (2025). Di seguito, una delle prime descrizioni della “Torre” capovolta, elemento cardine del romanzo di VanderMeer:

At first, only I saw it as a tower. I don’t know why the word tower came to me, given that it tunneled into the ground. I could as easily have considered it a bunker or a submerged building. Yet as soon as I saw the staircase, I remembered the lighthouse on the coast and had a sudden vision of the last expedition drifting off, one by one, and sometime thereafter the ground shifting in a uniform and preplanned way to leave the lighthouse standing where it had always been but depositing this underground part of it inland. I saw this in vast and intricate detail as we all stood there, and, looking back, I mark it as the first irrational thought I had once we had reached our destination (VanderMeer 2014, p. 6).

² A tale riguardo, è di ultima pubblicazione per Aboca Edizioni il volume di Niccolò Scaffai dal titolo *Sotto l’inesauribile superficie delle cose. Il paradigma della profondità nell’immaginario dell’Antropocene*.

Come in *Annihilation*, primo capitolo della riuscita *Southern Reach Trilogy* (nota in Italia con il nome di *Trilogia dell’Area X*), anche in *La Nuit des temps* “le Puits” consente la *descensio* apparentemente senza fine verso una verità sconcertante, e il “fond du monde” d’apertura si riempie così del suo pieno significato, suggerendo non solo il riferimento al continente antartico, posto all’estremo sud del mondo, ma anche quello letterale all’abisso, alla profondità verticale e, nel caso specifico, a una chilometrica distanza subglaciale. Dopo aver scavato verticalmente per centinaia di metri di ghiaccio e di roccia, il gruppo si troverà davanti a una vera e propria “aberrazione geologica”: a quasi un chilometro di profondità, uno spesso strato di sabbia protegge e cela una sfera dorata, rifugio infrangibile di due millenari dormienti in sospensione criogenica.

Sur le sol, en face de l’escalier, étaient dressés deux socles d’or de forme allongée. Sur chacun de ces socles reposait un bloc de matière transparente pareille à de la glace extrêmement claire. Et dans chacun de ces blocs se trouvait un être humain couché, les pieds vers la porte. Une femme, à gauche. A droite, un homme. Il n’y avait aucun doute, car ils étaient nus. [...] La matière transparente qui les enveloppait l’un et l’autre était si froide que l’air à son contact devenait liquide et coulait, frangeant les deux blocs d’une dentelle qui dansait, se détachait, tombait et s’évaporerait avant de toucher le sol (ivi, p. 68).

La catabasi verticale nelle profondità spaziali è dunque parallela e concomitante alla turbinosa discesa nelle voragini temporali. Associando stratigraficamente gli assi del tempo e dello spazio, l’équipe della base Victor si ritrova penzolini sull’orlo vertiginoso di un baratro temporale profondo quasi un milione di anni. Barjavel pone così le basi per lo scatenarsi di un violento terremoto epistemologico che obbliga i personaggi a rivedere la scala dei tempi geologici e a mettere in discussione le conoscenze sull’evoluzione della stessa specie umana sulla Terra.

C’était trop énorme à avaler, ça dépassait l’histoire et la préhistoire, ça démolissait tous les crédos scientifiques, ce n’était plus à l’échelle de ce que ces hommes savaient. Le seul qui acceptât l’événement avec placidité, c’était évidemment Brivaux. Le seul qui fût né et eût été élevé à la campagne. Les autres, dans les villes, avaient grandi au milieu du provisoire, de l’éphémère, de ce qui se construit, brûle, s’écroule, change, se détruit. Lui, au voisinage des roches alpines, avait appris à compter grand et à envisager la durée (ivi, p. 24).

Nell'oltrepassare l'entrata della sfera dorata, l'eroe moderno Simon varca definitivamente la soglia dell'ignoto e dello straordinario: a seguito della lunga discesa *ad inferos*, lontano centinaia di metri dalla superficie terrestre, in questo momento topico ha già avviato la metamorfosi irrevocabile del protagonista.

2.2 La prefigurazione dei “*cerveaux électroniques*” tra utopia e distopia

Flettendo ancor di più la plausibilità scientifica del romanzo e dando plateale forma all'inverosimile, Barjavel arriva a inscenare l'incontro impossibile tra due civiltà terrestri provenienti dai capi opposti del tempo. Riesce, infatti, il tentativo di riportare in vita l'antenata donna, Elea, che in modo paradossale illumina prospettive avveniristiche. L'effetto di straniamento abilmente creato da Barjavel è qui doppio e contrario: mentre Simon e i suoi contemporanei *scendono* per la china della Storia, Elea percorre l'abissale distanza temporale in un senso opposto nel verso, ma ugualmente sconcertante e vertiginoso. Dopo la ripresa delle sue fisiologiche funzionalità corporee e superata l'iniziale impossibilità comunicativa grazie all'ausilio di cervelli elettronici (Barjavel parla di “*cerveaux électroniques*” collegati a formare un potenziato “*Cerveau Total*”), emergono gradualmente i caratteri contraddittori di un mondo remoto in equilibrio precario tra la più insperata delle utopie e la più temibile delle distopie, presto destinata a compiersi in uno sviluppo del tutto apocalittico della trama. La scoperta dell’“*équation universelle de Zoran*”, racchiusa nell'enunciato “*ce qui n'existe pas existe*” (ivi, p. 132), ha consentito infatti lo schiudersi dei segreti della scienza, permettendo di produrre materia a partire dall'energia universale³. I risvolti della scoperta sono senza dubbio utopici, primo tra tutti la potenziale sconfitta della fame e della povertà. D'altra parte, essa ha portato all'inasprimento della competizione tra le due superpotenze del tempo, Enisorai e Gondawa – la quale richiama nel nome e nella posizione il

³ Interessante è il paragone conducibile col romanzo *Továrna na Absolutno* (in italiano *La fabbrica dell'Assoluto*), pubblicato dallo scrittore ceco Karel Čapek nel 1922. In esso, al contrario, il “*Karburátor*” è in grado di disintegrare la materia per produrre energia, che è così disponibile in grande quantità e a basso costo per fini commerciali. Il carburatore atomico, però, genera anche un imprevedibile sottoprodotto, l'Assoluto, energia incontrollata che porterà al collasso economico e al crollo della società umana così come la si conosceva.

supercontinente Gondwana, che nel Paleozoico comprendeva le terre presenti oggi nell’emisfero meridionale. Le due potenze, infatti, adoperano la nuova scoperta in modi (e per finalità) del tutto differenti. Mentre Enisorai sfrutta l’equazione per arricchirsi ed espandersi, tanto da colonizzare per prima la Luna, Gondawa la impiega per consolidarsi e vivere in piena armonia con la natura, finalmente libera dall’abuso finalizzato al sostentamento dell’uomo: con una semplice combinazione di tasti, la cosiddetta “mange machine” è in grado di produrre sfere edibili e nutritive a partire “dal nulla” o, come lo chiamano gli abitanti di Gondawa, dal “Tutto”, trasformando l’energia universale in materia. Secondo il medesimo funzionamento, le fabbriche “silencieuses et sans déchets” (ivi, p. 164) generano ciò di cui l’uomo necessita senza produrre scorie inquinanti e con un bisogno minimo di manodopera, poiché dotate del “leur propre cerveau” (ibidem):

Les objets que fabriquaient les usines n’étaient pas des produits d’assemblage, mais de synthèse. La matière première était la même partout : l’Energie universelle. La fabrication d’un objet à l’intérieur d’une machine immobile ressemblait à la création, à l’intérieur d’une femme, de l’organisme incroyablement complexe d’un enfant, à partir de ce PRESQUE RIEN qu’est un ovule fécondé. Mais, dans les machines, il n’y avait pas de PRESQUE, il n’y avait que le RIEN. Et à partir de ce rien montait vers la ville souterraine, en un flot multiple, divers et ininterrompu, tout ce qui était nécessaire aux besoins et aux joies de la vie. Ce qui n’existe pas existe (ivi, p. 165).

Anche il sistema di distribuzione del credito, gestito da un onnisciente “ordinateur central”, è descritto da Elea in termini favorevoli: procedendo all’assegnazione equa e annuale del credito sulla base della totale produzione industriale, il computer non consente l’accumulo di ricchezza nelle mani dei pochi e la successiva nascita di sperequazioni sociali. L’ottimismo per un futuro in cui un sistema computerizzato sia in grado di realizzare il sogno socialista dell’egualitarismo è, però, soltanto apparente. Già a partire dagli anni Quaranta, infatti, le opere di Barjavel sono in realtà intrise di una cupa sfiducia nei confronti del progresso tecnologico. Si pensi ad esempio a *Ravage* (1943), in cui a seguito della inspiegabile scomparsa dell’elettricità (Meillassoux 2013) gli uomini non sono più in grado di compiere in modo autonomo le attività più semplici e ordinarie, piombando così nel caos e muovendosi inevitabilmente verso l’estinzione. In questo quadro, dopo aver attraversato una Francia devastata dagli incendi e dalle barbarie,

il ventiduenne protagonista François Deschamps fonda in Provenza il nucleo di una nuova società patriarcale e agricola. Se nel capolavoro di Bradbury, *Fahrenheit 451* (1953), i roghi di libri saranno uno strumento emblematico utilizzato dal governo per osteggiare il pensiero critico e per prevenire la nascita di contestazioni; in *Ravage* il loro scopo principale è invece quello di eliminare ogni traccia delle innovazioni scientifiche e tecnologiche, considerate alla base della catastrofe. Il veemente rimprovero mosso da François a un giovane uomo che, colpito da un'intuizione, realizza ingenuamente il prototipo di una nuova macchina è utile per la comprensione dell'intero pensiero barjaveliano (chiaramente qui drammatizzato) in merito all'eccessivo affidamento che gli uomini fanno sulle proprie invenzioni, arrivando a perdere l'uso critico del proprio intelletto e quello pratico delle proprie mani:

Insensé ! crie le vieillard. Le cataclysme qui faillit faire périr le monde est-il déjà si lointain qu'un homme de ton âge ait pu en oublier la leçon ? Ne sais-tu pas, ne vous l'ai-je pas appris à tous, que les hommes se perdirent justement parce qu'ils avaient voulu épargner leur peine ? Ils avaient fabriqué mille et mille et mille sortes de machines. Chacune d'elles remplaçait un de leurs gestes, un de leurs efforts. Elles travaillaient, marchaient, regardaient, écoutaient pour eux. Ils ne savaient plus se servir de leurs mains. Ils ne savaient plus faire effort, plus voir, plus entendre. Autour de leurs os, leur chair inutile avait fondu. Dans leurs cerveaux, toute la connaissance du monde se réduisait à la conduite de ces machines. Quand elles s'arrêtèrent, toutes à la fois, par la volonté du Ciel, les hommes se trouvèrent comme des huîtres arrachées à leurs coquilles. Il ne leur restait qu'à mourir... (Barjavel 1943, pp. 309-310).

Oltre due decenni più tardi, Barjavel conserva ne *La Nuit des temps* la sferzante critica alla dipendenza umana dalle macchine, ancora oggi destinata a un imprevedibile incremento. Del resto, proprio gli anni Sessanta vedono un significativo ampliamento delle innovazioni tecnologiche, tra cui lo sviluppo dei cosiddetti "computer di seconda generazione", più piccoli ed efficienti grazie all'uso dei transistor. Nel romanzo del '68, compiendo un passo ulteriore, Barjavel prevede dunque lo sviluppo dell'intelligenza artificiale e ne porta all'estremo le conseguenze, immaginando una società in cui il dominante "ordinateur central" sovrintenda persino all'avvio delle umane relazioni sentimentali, designando un potenziale partner per ciascun cittadino allo scoccare dei sette anni d'età. Come in

ogni società distopica caratterizzata da uno sviluppo ipertecnologico e nonostante i tratti che a prima vista potrebbero apparire utopici, anche a Gondawa il prezzo da pagare per lo smodato avanzamento delle innovazioni di scienza e tecnica è elevato: progressivamente più cupa, la descrizione del paese di cui Elea è originaria arriva a smascherare del tutto il volto della dittatura tecnologica e del suo controllo totalizzate sulle masse. In vista di una imminente guerra totale combattuta contro Enisorai per la colonizzazione dello spazio, Elea è scelta dal computer per le proprie qualità psicofisiche come rappresentante ultima e immortale del popolo di Gondawa: malgrado l’audace tentativo di sfuggire alla decisione imposta per poter trascorrere gli ultimi istanti di vita con il compagno Paikan, la donna è presto braccata a causa della pervasività degli orwelliani occhi elettronici, e così costretta a un sonno millenario tra le inscalfibili pareti dorate del Rifugio.

2.3 *Di armi totali e apocalissi sommerse*

Nel raccontare le ultime ore del mondo sepolto, spazzato via dalla detonazione di armi incredibilmente distruttive, Barjavel si avvale dell’espedito narrativo della *mise en abyme*, che si realizza qui in una “messa in abisso” letterale. A partire dalla sua seconda metà, infatti, il romanzo va incontro a una complicazione dei punti di vista e a una duplicazione dei piani temporali: accanto alla voce eterodiegetica del narratore onnisciente e a quella omodiegetica di Simon (differenziata, come si è detto in apertura, dall’uso tipografico del corsivo), affiora (letteralmente – dal tempo, dallo spazio, dalla memoria) la narrazione in terza persona della vicenda di Elea, filtrata dalla sua focalizzazione interna e collocata in una dimensione temporale remota, distante secoli dal presente narrativo eppure a esso strettamente connessa dal medesimo *setting* spaziale. Grazie a uno dei numerosi artefatti rinvenuti nel rifugio, “bagages” dei due dormienti viaggiatori del tempo, riesce infatti il collegamento telepatico tra Elea e Simon. L’originale *escamotage* arricchisce così la trama di una cornice interna, permettendo a Simon (e con lui al lettore) di calarsi nei ricordi dolorosi della donna e di assistere, da spettatore invisibile, alla catastrofe avvenuta quasi un milione di anni prima.

Dopo una prima guerra combattuta con armi atomiche contro Enisorai, Gondawa ha ricostruito sé stessa nel sottosuolo, lontano dalle radiazioni della

superficie e al riparo da un altamente probabile nuovo conflitto⁴; le armi utilizzate nello scontro successivo, però, sono così potenti da rendere vana ogni precauzione e da far sì che sulla Terra si compia una vera e propria Apocalisse:

JE VOIS !... C'est l'Apocalypse !... Une plaine immense... brûlée vive !... vitrifiée !... Des armées tombent du ciel !... Des armes crachent la mort et les détruisent... Il en tombe encore !... Comme mille nuages de criquets... Ils fouillent le sol !... Ils s'enfoncent !... La plaine s'ouvre ! S'ouvre en deux... d'un bout à l'autre de l'horizon... Le sol se soulève et retombe !... Les armées sont broyées ! Quelque chose sort de terre... Quel... quel... quelque chose d'immense !... Une machine... une machine monstrueuse, une plaine de verre et d'acier... Elle se sépare de la terre, s'élève, s'envole, se développe... s'épanouit... elle emplit le ciel... Ah ! (ivi, p. 146).

L'inventiva di Barjavel risente qui chiaramente delle inquietudini transnazionali coeve alla scrittura del romanzo, dovute al clima di tensione generato dalla Guerra fredda e dalla conseguente minaccia di un olocausto nucleare. La stessa Francia, per volere del Presidente del Consiglio Félix Gaillard e poi del suo successore Charles de Gaulle, avvia nel 1958 un progetto per la dotazione di un sistema di deterrenza nucleare autonomo (la “force de dissuasion nucléaire française”, anche detta “force de frappe”), sfidando l'egemonia statunitense all'interno dell'Alleanza Atlantica. Anche la letteratura francese – e specialmente la sua fantascienza – restituisce quindi i dubbi e le incertezze derivati dal processo di armamento atomico, come d'altronde accadeva nella produzione artistica di gran parte del globo già a partire dal 1945, a causa del traumatico effetto provocato dai bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki. Lo stesso Barjavel aveva in precedenza trattato il tema scottante della corsa agli armamenti nucleari nel racconto *Béni soit l'atome* (1946) e nell'apocalittico *Le Diable l'emporte*, pubblicato nel 1948, di cui è significativo l'esergo “À notre grand-père, à notre petit-fils, l'homme des cavernes”. Come la Francia degli anni Sessanta, per dissuadere Enisoraï da un possibile attacco, Gondawa si dota di “une arme si

⁴ *La Nuit des temps* non è il primo testo di Barjavel in cui egli immagina il trasferimento di intere popolazioni umane nel sottosuolo a scopi di sicurezza e preventivi. L'idea, infatti, è già esposta in *Cinéma total*: “Gli uomini si saranno messi al riparo sotto chilometri di terra. Al riparo dagli uomini. Gli architetti non erigeranno più i loro edifici all'assalto delle nubi. Il cielo sarà il nemico. Lontano da lui dei pozzi giganteschi affonderanno i loro muri stagno nelle viscere della terra” (ed. it., p. 63). Il tema ritorna due anni dopo nel racconto *Béni soit l'atome* (1946) e sarà centrale anche nel romanzo *Une rose au paradis* (1981), costituendo un motivo ricorrente delle riflessioni barjaveliane.

terrifiante, que son existence seule doit nous garantir la paix” (ivi, p. 178). Si è visto, però, che nel romanzo la strategia di deterrenza abbia finito per rivelarsi del tutto inefficace, e l’inverno nucleare sia calato implacabile sulla Terra. Le vivide immagini della catastrofe remota, sommersa e dimenticata, dovrebbero dunque costituire un poderoso monito per i contemporanei e di Simon e dell’autore, i cui relativi tempi hanno numerosi tratti in comune. Tuttavia, l’avvertimento sembra destinato a cadere nel vuoto e a smarrirsi nella reiterazione ciclica degli errori umani. Se in un primo momento, esaltati dalla prospettiva di una scoperta sensazionale, i paesi più avanzati del globo accantonano i costanti attriti per lavorare fianco a fianco in nome del dovere della conoscenza e dando vita a una colossale impresa internazionale, una volta intuite le reali implicazioni dell’equazione di Zoran riemergono a poco a poco i rispettivi, feroci, nazionalismi.

Un homme endormi et qu’on allait réveiller allait expliquer l’équation de Zoran qui permettrait de puiser au sein de l’énergie universelle de quoi vêtir ceux qui étaient nus et nourrir ceux qui avaient faim. Plus de conflits atroces pour les matières premières, plus de guerre du pétrole, plus de bataille pour les plaines fertiles. Le Tout allait donner tout grâce à l’équation de Zoran. Un homme qui dormait allait s’éveiller et indiquer ce qu’il fallait faire pour que la misère et la faim, et la peine des hommes disparaissent à tout jamais (ivi, p. 133).

Comprendere l’equazione e adoperarla comporterebbe in effetti non solo la sconfitta della povertà ma, sancendo la morte delle proficue guerre e del commercio, determinerebbe anche la fine della prosperità economica delle grandi potenze. Considerato dunque “pire que la Bombe” (ivi, p. 255), “peggio della Bomba”, il disvelamento del segreto scientifico viene presto osteggiato dalle nazioni più avanzate nel tentativo di preservare i propri interessi.

2.4 Televisione fa (quasi) rima con rivoluzione

Tra le numerose peculiarità de *La Nuit des temps*, di notevole interesse sono degli intarsi che Barjavel – si ricordi: anche giornalista – inserisce tra le pagine per rappresentare l’impatto mediatico suscitato sulla popolazione dalla vicenda che occupa il nucleo dell’intreccio narrativo: l’impresa antartica, infatti, viene trasmessa in diretta globale sin dal suo avvio, consentendo il coinvolgimento emotivo del mondo intero. La televisione si configura così come il mezzo

privilegiato per valicare distanze straordinarie e stabilire un collegamento diretto tra la dimensione ordinaria della quotidianità e quella eccezionale della scoperta scientifica e archeologica che va lentamente rivelandosi nel sottosuolo. L'espedito permette a Barjavel di muovere riflessioni attorno alla diversa ricezione dell'impresa e al ruolo potenzialmente rivoluzionario assunto dai media, negli anni Sessanta in rapida evoluzione. Già nelle prime pagine del romanzo, l'inquadratura si allontana momentaneamente dal continente antartico per spostarsi attorno al tavolo di una famiglia francese, i Vignont, riunita per la cena.

Une famille française en train de dîner : les Vignont. Le père, la mère, le fils et la fille sont assis du même côté de la table en demi-lune. Le cadran TV, accroché au mur en face d'eux, diffuse le journal télévisé. Les parents sont gérants d'un magasin de vente de l'Union Européenne des Chaussures. La fille suit les cours de l'Ecole des Arts Déco. Le fils traîne entre le deuxième et le troisième baccalauréat. L'écran diffuse l'interview d'une ethnologue russe, transmise en direct par satellite. Elle parle en russe. Traduction immédiate (ivi, p. 31).

Se inizialmente l'adolescente figlio dei coniugi Vignont sdegna di volgere lo sguardo alle notizie trasmesse, liquidandole come idiozie, le successive messe a fuoco sulla famiglia evidenziano invece il suo crescente interesse per la cronaca della civiltà sommersa, accompagnato dalla nascente aspirazione a fare la differenza nel *proprio* tempo. Emblematica è la sequenza conclusiva del romanzo, in cui il giovane Vignont realizza epifanicamente di poter essere protagonista attivo della Storia e di poter *agire*, dunque, per prendere parte al cambiamento: scagliato il piatto contro il televisore, egli abbandona i panni dello spettatore passivo e scende finalmente in piazza per unirsi al corteo dei manifestanti. Come avvenuto a Gondawa, ma con la speranza che non sia ugualmente vano, anche nel presente di Simon è il popolo, guidato dagli studenti, a opporsi con vigore alla guerra e all'oscurantismo scientifico favorito dalle grandi potenze.

La jeunesse bougeait un peu partout. On ne savait pas ce qu'elle voulait. Elle non plus sans doute. Les étudiants, les jeunes ouvriers, les jeunes paysans, et les bandes de plus en plus nombreuses de jeunes qui n'étaient rien et ne voulaient rien être se réunissaient, se mélangeaient, envahissaient les rues des capitales, coupaient la circulation, chargeaient la police en criant : « Non ! Non ! Non ! Non ! ». Dans toutes les langues, cela s'exprime par un petit mot explosif, facile à crier. Ils le

criaient tous, ils savaient cela, ils savaient *qu’ils ne voulaient pas*. On ne sut pas exactement lesquels commencèrent à crier le « non » ! des étudiants gondas : « Pao ! Pao ! Pao ! Pao ! » mais en quelques heures toute la jeunesse du monde le criait, face à toutes les polices.

— Pao ! Pao ! Pao ! Pao !...

A Pékin, à Tokyo, à Washington, à Moscou, à Prague, à Rome, à Alger, au Caire :

— Pao ! Pao ! Pao ! Pao !

A Paris, sous les fenêtres des Vignont :

— Pao ! Pao ! Pao ! Pao ! (ivi, pp. 314-315).

A differenza delle sue opere degli anni Quaranta, caratterizzate da un pessimismo totale e senza via d’uscita, l’autore sembra qui lasciare aperto lo spiraglio per un potenziale cambiamento positivo, promosso in primo luogo da studenti e lavoratori: con lo sguardo visionario che lo contraddistingue, Barjavel anticipa in questo modo anche gli eventi del cosiddetto “maggio francese” del 1968, in cui proprio i movimenti studenteschi e operai francesi si sarebbero uniti per avanzare una contestazione molteplice e diversificata contro il sistema capitalista⁵.

3. *Superare l’abisso. Conclusioni*

Nel corso dell’intero romanzo, l’obiettivo fondamentale di Simon sembra essere quello di “franchir le gouffre”, vale a dire di “superare l’abisso” incolmabile e plurimo che lo separa da Elea. Proprio come accade a Simon, storie come *La Nuit des temps* costringono il lettore a pensarsi “nel ‘passato del futuro’” e a considerare la catastrofe come una entità che “è avvenut[a], sta avvenendo, avverrà” (Scaffai 2021, p. 91). In questo modo, esse allenano a sviluppare una proiezione empatica nei viventi di domani (Benedetti 2021) e a superare a piccoli passi l’eccezionale profondità temporale della Storia, assumendo una coscienza critica del modo in cui le scelte quotidiane di oggi plasmeranno il presente dei nostri successori.

In un’epoca come quella attuale, in cui l’informatica e la tecnologia costituiscono dei fattori dominanti e la cibernetica progredisce di giorno in giorno, leggere l’opera di Barjavel alimenta il pensiero critico sull’etica delle nuove invenzioni e sulle possibili derive del “progresso”. Muovendo da una prospettiva

⁵ Nonostante il romanzo sia stato pubblicato nel 1968, in una nota Barjavel tiene a sottolineare come la storia fosse stata interamente concepita già nell’estate del 1966, e dunque non sia in nessun modo ispirata dagli eventi del ‘68.

diversa rispetto al noto aforisma “the medium is the message” (McLuhan 1964), con cui il mediologo canadese Marshall McLuhan poneva l’accento sulla mancata neutralità dei mezzi di comunicazione, la prima legge sulla tecnologia formulata dallo storico Melvin Kranzberg nel 1986 teorizza che le innovazioni tecnologiche non siano aprioristicamente dotate di una connotazione positiva o negativa, ma non possano dirsi neppure neutrali (“Technology is neither good nor bad; nor is it neutral”): nel suo definire i tratti delle innovazioni, il professore statunitense conferisce così un ruolo centrale all’influenza antropica sulle stesse, ricordando come sia compito dello storico quello di mettere a confronto le fiduciose aspettative utopistiche con i possibili risvolti negativi, qualora non del tutto disastrosi, derivanti dall’uso tecnologico. Per Kranzberg, dunque, la tecnologia è “a very human activity”, non solo poiché l’essere umano ne è creatore e fruitore (“Behind every machine, I see a face – indeed, many faces”), ma anche perché la sua funzione coincide con l’uso (e l’abuso e il cattivo uso, scrive Kranzberg) che ne fa l’uomo.

La stessa consapevolezza sulla natura bifronte del progresso tecnologico, già presente nei romanzi di Barjavel, verrà poi espressa in modo chiaro dall’autore di Nyons in alcuni ultimi scritti dal taglio filosofico e dal valore testamentario. Si pensi ai titoli, di per sé eloquenti, della *Lettre ouverte aux vivants qui veulent le rester* (1978) e del volume *Demain le Paradis*, pubblicato postumo nel 1986. In quest’ultimo, muovendo i passi dallo stato delle tecnologie a lui contemporanee, Barjavel sottolinea come sia dovere dell’uomo svilupparne le potenzialità migliori, orientandole al servizio della prosperità umana e terrestre e scegliendo così tra la via paradisiaca del benessere e quella infernale della catastrofe.

Riferimenti bibliografici

- Armfield J., 2022, *Our Wives Under the Sea*, Picador, Londra.
 Barjavel R., 1942, *Roland, le chevalier plus fier que le lion*, Éd. Denoël, Parigi.
 Id., 1943, *Ravage*, Éd. Denoël, Parigi.
 Id., 1944, *Cinéma total. Essai sur les formes futures du cinéma*, Éd. Denoël, Parigi;
 ed. it. *Cinema totale. Saggio sulle forme future del cinema*, trad. di F. Ribes Sappa, introd. di A. Abruzzese, Editori Riuniti, Roma, 2001.
 Id., 1944, *Le Voyageur imprudent*, Éd. Denoël, Parigi.
 Id., 1946, *Tarendol*, Éd. Denoël, Parigi.
 Id., 1946, *Les enfants de l’ombre. Contes étranges et nouvelles*, Le Portulan, Parigi.

- Id., 1948, *Le Diable l’emporte*, Éd. Denoël, Parigi.
- Id., 1962, *Colomb de la lune*, Éd. Denoël, Parigi.
- Id., 1968, *La Nuit des temps*, Presses de la Cité, Parigi; prima ed. it. *La notte dei tempi*, trad. di P. Peroni, Editrice Nord, Milano, 1975. Nuova ed. it: *La notte dei tempi*, trad. di C. Romagnuolo e A. Scalpelli, L’orma editore, Roma, 2020.
- Id., 1969, *Les Chemins de Katmandou*, Presses de la Cité, Parigi.
- Id., 1973, *Le Grand Secret*, Presses de la Cité, Parigi.
- Id., 1981, *Une rose au paradis*, Presses de la Cité, Parigi.
- Id., 1984, *L’Enchanteur*, Éd. Denoël, Parigi.
- Id., 1986, *Demain le Paradis. La véritable histoire de l’homme va commencer*, Éd. Denoël, Parigi.
- Benedetti C., 2021, *La letteratura ci salverà dall’estinzione*, Einaudi, Torino.
- Bradbury R., 1953, *Fahrenheit 451*, The Ballantine Publishing Group, New York.
- Campbell J., 1949, *The Hero with a Thousand Faces*, Princeton University Press, Princeton.
- Čapek K., 1922, *Továrna na Absolutno*, Polygrafie, Brno.
- De’ Rossignoli E., 1965, *H come Milano*, Longanesi, Milano.
- Dick P.K., 1965, *Dr. Bloodmoney, or How We Got Along After the Bomb*, Ace Books, New York.
- Harrison M.J., 2020, *The Sunken Land Begins to Rise Again*, Gollancz, Londra.
- Hart E., 2025, *The Sirens*, The Borough Press, Londra.
- Huxley A., 1932, *Brave New World*, Chatto and Windus, Londra.
- Kranzberg M., 1986, *Technology and History: “Kranzberg’s Laws”*, *Technology and Culture*, 27(3), pp. 544-560, <https://doi.org/10.2307/3105385> (consultato il 27 aprile 2025).
- Macfarlane R., 2019, *Underland. A Deep Time Journey*, Hamish Hamilton, Londra.
- McCarthy C., 2022, *The Passenger*, Picador, Londra.
- McLuhan M., 1964, *Understanding Media. The Extensions of Man*, McGraw-Hill Book Company, New York.
- Meillassoux Q., 2013, *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*, Éditions Aux forges de Vulcain, Parigi.
- Miller W.M., 1959, *A Canticle for Leibowitz*, J.B. Lippincott, Philadelphia.
- Muzzioli F., 2007, *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*, Meltemi, Milano.
- Scaffai N., 2021, *La memoria del disastro: il racconto dell’Antropocene*, su “Griseldaonline”, 20(1), 2021, pp. 87-96, <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/12941> (consultato il 22 aprile 2025).
- Soldati M., 1974, *Lo smeraldo*, Mondadori, Milano.
- Sturz J., 2023, *Underjungle*, Unnamed Press, Los Angeles.
- VanderMeer J., 2014, *Annihilation*, Fourth Estate, Londra.
- Verne J., 1864, *Voyage au centre de la Terre*, J. Hetzel, Parigi.
- Id., 1870, *Vingt mille lieues sous les mers*, J. Hetzel, Parigi.
- Volponi P., 1978, *Il pianeta irritabile*, Einaudi, Torino.

